

محورهای کلی:

حیطه اول: حیطه نوآوری علمی و ارتقای بنیادهای دانشی

- کتاب‌شناسی، نسخه‌شناسی و متن پژوهی؛
- پژوهش‌های عرصه تاریخ ادبیات و سبک‌شناسی؛
- پژوهش‌های بلاغت و زیبایی‌شناسی؛
- نقد و نظریه‌ها و مکتب‌های ادبی و بومی‌سازی آنها در متون ادبی فارسی؛
- دستور زبان، زبان‌شناسی، تاریخ زبان فارسی و گویش‌های رایج در زبان فارسی؛
- پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در جهت ارتقای مبانی علمی زبان و ادبیات فارسی؛
- یادندهای تازه و نوآورانه نظریه‌بنیاد و الگو محور در ادبیات حماسی، داستانی، طنزی، تعلیمی و ادبیات معاصر؛
- مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات فارسی با حوزه‌های تخصصی هنر؛
- آسیب‌شناسی ترجمه متون ادبی از زبان فارسی به زبان‌های دیگر و بالعکس؛
- آسیب‌شناسی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی؛
- ادبیات آئینی و حماسه‌های دینی.

حیطه دوم: جامعه‌محوری و اثربخشی اجتماعی

- نقش زبان و ادبیات فارسی در وحدت ملی ایران و ارائه الگوهای برای استحکام پایه‌های وحدت و هویت ملی؛
- نقش زبان و ادبیات فارسی در ترویج فرهنگ اسلامی - ایرانی و ارائه راهکارهای علمی برای اعتلای فرهنگی؛
- نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی جامعه؛
- الگوهای افزایش مهارت ارتباطی در میان خانواده‌ها و طبقات مختلف جامعه بر مبنای فن بلاغت؛
- شیوه‌های استفاده از امکانات رایانه‌ای در پژوهش‌ها و آموزش‌های ادبی؛
- رویکردهای تازه در جهت استفاده از ظرفیت‌های حوزه زیست‌بوم فناوری و صنایع خلاق در عرصه زبان و ادبیات فارسی؛
- مطالعات میان‌رشته‌ای ادبیات فارسی با دیگر رشته‌ها در جهت تولید دانش عمومی و تخصصی، از تئوری بنیادهای علمی و ارائه الگوهای مناسب برای اثربخشی اجتماعی؛
- ارائه راهکارها و الگوهای مناسب در حوزه اثربخش کردن ادبیات کودکان و نوجوان؛
- ادبیات انقلاب اسلامی و ادبیات پاینداری.

حیطه سوم: همکاری‌ها و تعاملات و مطالعات بین‌المللی

- راه‌های استفاده از زبان و ادبیات فارسی در جهت احراز مرجعیت و دیپلماسی علمی؛
- ظرفیت زبان و ادبیات فارسی در گسترش ایران‌شناسی در فراسوی مسرورهای بین‌المللی؛
- راهکارهای گسترش مشترکات فرهنگی جهت ایجاد همبستگی؛
- راهکارهای مناسب برای گسترش روابط فرهنگی با غیرفارسی‌زبانان در مناطق مختلف جهان؛
- گسترش و تعمیق پژوهش‌های ادبیات تطبیقی با رویکرد گسترش روابط علمی و فرهنگی؛
- تحلیل روش‌های نوین و کاربردی آموزش زبان و ادب فارسی به غیرفارسی‌زبانان؛
- جویان‌های ادب معاصر فارسی در کشورهای فارسی زبان همسایه.

محورهای ویژه:

- گویش‌شناسی، فرهنگ و ادبیات عاشقانه بومی و انجمنی کاشان؛
- حکمت، شعر و عرفان اسلامی در تسلیخ کاشان با تکیه بر آلساز، بنو گلان و شخصیت‌هایی چون؛
- باباقل کاشانی، حسن کاشی، سعیدی سرمد کاشانی، سهراب سپهری، صیای کاشانی، عبدالرزاق کاشانی، عزالدین محمود کاشانی، فیض کاشانی، کلیم کاشانی، محسن کاشانی، مسیح کاشانی، شفیق کاشانی، ملا احمد نراقی، ملا حبیب‌الله شریف کاشانی و...؛
- پژوهش‌های حوزه ادبیات آئینی و شیعی کاشان؛
- جایگاه کاشان در شعر سبک اصفهانی و سبک بازگشت؛
- ادبیات، هنر و معماری کاشان؛
- تحلیل و بررسی جایگاه خاندان‌های ابوطاهر، شیخی، صیای کاشانی، غفاری کاشانی، منشی کاشانی و... در تاریخ هنر و ادبیات.

ملاقات شاخص در ویژه‌نامه‌های نشریات منتخب و پیشنهاد انجمن چاپ خواهند شد.
پژوهش‌های ادب، عرفانی (کوهر گویا)، فنون ادبی، متن‌شناسی ادب فارسی، مطالعات ادبیات کودک، مطالعات عرفانی، کاشان‌شناسی و...

نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

۱۱-۹ اردیبهشت ماه ۱۴۰۴ - دانشگاه کاشان

19th International Conference of
Iranian Association of Promotion of
Persian Language and Literature
29&30 apr., 1 may. 2025

دبیر علمی: دکتر فاطمه سادات طاهری

دبیر اجرایی: دکتر امیرحسین مدنی

آخرین مهلت ارسال اصل مقالات: ۱۴۰۳/۸/۳۰

تاریخ اعلام نتایج: ۱۴۰۳/۱۰/۳۰

Email: tarvij19conf@kashanu.ac.ir

Web: https://tarvij19.kashanu.ac.ir



انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

گزارش کلی برگزاری نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن زبان و ادب فارسی ایران

دانشگاه کاشان ۹ تا ۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴

باسمه‌العلیم

درخواست برگزاری نوزدهمین گردهمایی ترویج زبان و ادب فارسی در دانشگاه کاشان، در اواخر مهرماه ۱۴۰۲ از رئیس محترم انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، استاد سید علی اصغر میرباقری فرد مطرح و پس از زمینه‌چینی‌های اولیه، درخواست کتبی، به دبیرخانه انجمن زبان و ادب فارسی ایران ارسال شد و پس از تعیین اعضای کمیته علمی داخلی و خارجی همایش و اعضای کمیته داوری رئیس محترم انجمن موافقت خود را با برگزاری همایش در دانشگاه کاشان اعلام فرمودند و بدین ترتیب دانشگاه کاشان به این افتخار دست یافت که میزبان «نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی» باشد.

هدف کلی این گردهمایی؛ مثل گردهمایی‌های دیگر، ترویج زبان و ادبیات فارسی و بازشناسی جدیدترین دستاوردهای پژوهشی و آموزشی زبان و ادب فارسی در عرصه منطقه‌ای، ملی و بین‌المللی است و هدف ویژه نوزدهمین گردهمایی «نقش هوش مصنوعی، فناوری‌های نرم و صنایع خلاق در ادبیات فارسی» است. از اقداماتی که قبل از اعلام رسمی همایش انجام شد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱. تشکیل کمیته علمی؛
۲. تشکیل کمیته داوری؛
۳. تشکیل دبیرخانه همایش در دانشگاه کاشان؛
۴. تعیین محورها و حیطه‌های همایش؛
۵. ایجاد سایت همایش؛
۶. مکاتبه با ISC و گرفتن کد مربوط به آن؛
۷. تهیه پوستر فارسی و انگلیسی همایش و رونمایی از آن؛
۸. فراهم کردن بستر ارائه سخنرانی‌ها و پوسترهای همایش به شیوه مجازی؛
۹. برگزاری جلسات منظم مجازی با رئیس و دبیر انجمن ترویج زبان و ادب فارسی و آشنایی با روند کار و بازدید حضوری رئیس محترم انجمن در دو دوره زمانی که یکی قبل از شروع دریافت مقالات بود و دیگری بعد از اتمام روند کار و داوری مقالات.

• زمان‌بندی همایش

۱. ثبت نام در سایت همایش: ۱۴۰۳/۳/۲۰

۲. دریافت مقالات ۱۴۰۳/۷/۱ تا ۱۴۰۳/۹/۳۰؛

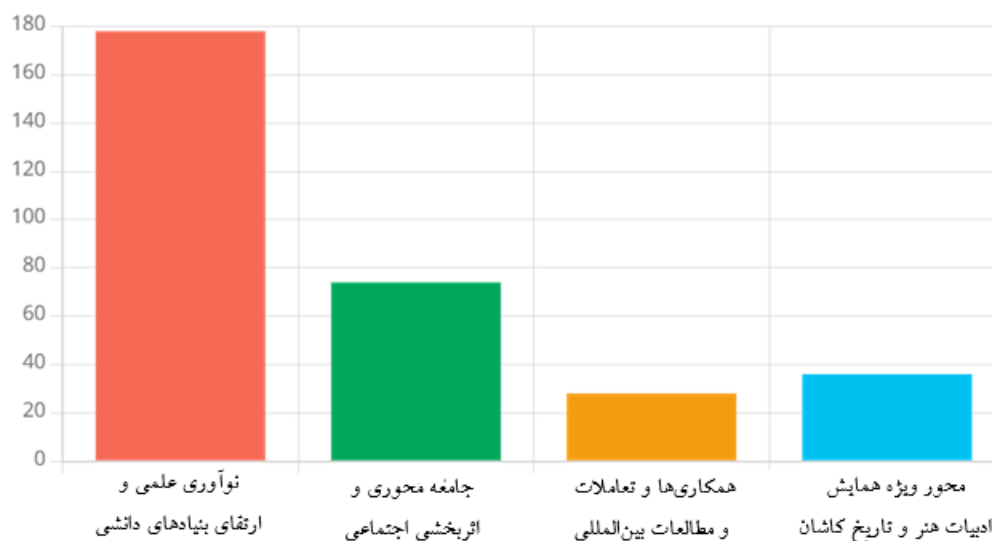
۳. تمدید دریافت مقالات: ۱۴۰۳/۱۰/۱۰؛

۴. پایان داوری مقالات: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰.

سپس تصمیم‌گیری‌ها و اقدامات لازم برای برگزاری همایش آغاز شد.

- پس از تعیین محورها و حیطه‌های گردهمایی، مقالات در چهارحیطه که دبیرخانه همایش آن‌ها را از پیش تعیین کرده بود، ارسال شدند: حیطه‌ها عبارت‌اند از:

- حیطه اول نوآوری علمی و ارتقای بنیادهای دانشی (که مجموعاً در این حیطه ۱۷۷ مقاله به همایش ارسال شد)
- حیطه دوم جامعه محوری و اثربخشی اجتماعی (که مجموعاً در این حیطه ۷۲ مقاله به همایش ارسال شد)
- حیطه سوم همکاری‌ها و تعاملات و مطالعات بین‌المللی (که مجموعاً در این حیطه ۲۴ مقاله به همایش ارسال شد)
- حیطه چهارم محور ویژه همایش ادبیات هنر و تاریخ کاشان (۳ که مجموعاً در این حیطه ۱۷۷ مقاله به همایش ارسال شد)

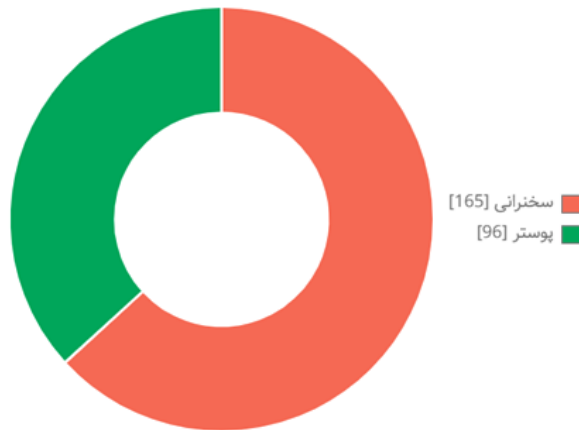


پس از دریافت اولین مقالات، فرایند داوری مقالات که شاید بتوان گفت مهم‌ترین بخش علمی گردهمایی بود، آغاز شد.

- درباره مقالات رسیده باید اشاره شود این مقالات از ۲۸ استان کشور دریافت شده که بیشتر مقالات به ترتیب از استان‌های اصفهان با ۶۶ مقاله، تهران ۴۱، خوزستان ۱۵، فارس ۱۵، کرمانشاه ۱۲ و ... به گردهمایی ارسال شد.

آذربایجان شرقی [۳]	تهران [۴۱]	سایر [۲]	کردستان [۲]	مرکزی [۳]
آذربایجان غربی [۳]	چهارمحال و بختیاری [۶]	سمنان [۷]	کرمان [۵]	نامشخص [۲۰۹]
اردبیل [۴]	خراسان جنوبی [۳]	سیستان و بلوچستان [۷]	کرمانشاه [۱۲]	هرمزگان [۱]
اصفهان [۶۶]	خراسان رضوی [۱۰]	فارس [۱۵]	کهگیلویه و بویراحمد [۱]	همدان [۳]
البرز [۱]	خراسان شمالی [۷]	قزوین [۲]	گلستان [۲]	یزد [۶]
ایلام [۲]	خوزستان [۱۵]	قم [۵]	گیلان [۱۲]	
بوشهر [۱]	زنجان [۱]	کابل [۱]	مازندران [۶]	

- از بین کاربران ثبت نام شده در همایش ۱۷۴ نفر را مردان و ۲۸۹ نفر را زنان تشکیل می‌دهند.



برای داوری مقالات که شاید بتوان گفت مهم‌ترین بخش علمی گردهمایی بود ۱۲۵ داور از دانشگاه‌های مختلف ایران ما را یاری کردند که خالصانه و صمیمانه از آن‌ها سپاسگزاری می‌کنم که بدون مزد و منت و با رویی گشاده و دقت و ریزبینی ستودنی در این امر خطیر ما را یاری کردند.

نکته قابل ذکر اینکه برای داوری مقالات، هر مقاله حداقل به دو داور و در موارد اختلافی گاه به سه داور سپرده شد و شاید برخلاف رسم مرسوم همایش‌های دیگر بعضی مقالات چند بار برای اصلاح و بازنگری بین داوران محترم و نویسنده رفت و آمد می‌کرد.

بنابراین سرانجام از بین ۳۱۶ مقاله دریافت شده نهایی در این گردهمایی، ۱۶۵ مقاله به صورت سخنرانی و ۹۶ مقاله به صورت پوستر پذیرفته شد.

برای دستیابی به اهداف گردهمایی، به یاری خداوند و به پشتوانه استادان و پژوهشگران حوزه زبان و ادبیات فارسی در ایران و جهان ابتدا قرار بود از ۷ تا ۹ اسفندماه ۱۴۰۳ نوزدهمین گردهمایی را بر پا شود تا زمینه‌ساز آغازی دیگر در شناسایی عرصه‌های ترویج، ارتقا و تعالی زبان و ادب فارسی در سطح جهان باشیم و محملی برای تبادل نظر بین پژوهشگران و این حوزه وهم‌افزایی ایشان فراهم کنیم؛ اما به دلیل برودت هوا و پیش‌بینی‌های هواشناسی، همایش به تعویق افتاد و به ۹ تا ۱۱ اردیبهشت که در واقع همان بهشت کاشان است، موکول شد.

برای هرچه بهتر برگزارشدن همایش و تحقق اهداف گردهمایی و دستیابی مخاطبان به رشد و تعالی فکری و اندیشگانی اقدامات تکمیلی انجام شد؛ چنانکه:

- برای ارائه سخنرانی‌های مجازی از نویسندگانی که این شیوه را انتخاب کرده بودند، ویدئوی ۱۵ دقیقه‌ای دریافت شد و ارائه‌دهندگان مقاله به شیوه پوستر نیز طبق دستورالعمل، فایل‌های پوسترهای خود را بارگذاری فرمودند. که ارائه سخنرانی‌های مجازی و پوسترها از روز چهارشنبه ۴ اردیبهشت در سایت همایش آغاز شد و تا ۱۲ اردیبهشت ماه هم روی سایت برای استفاده‌کنندگان باقی ماند.

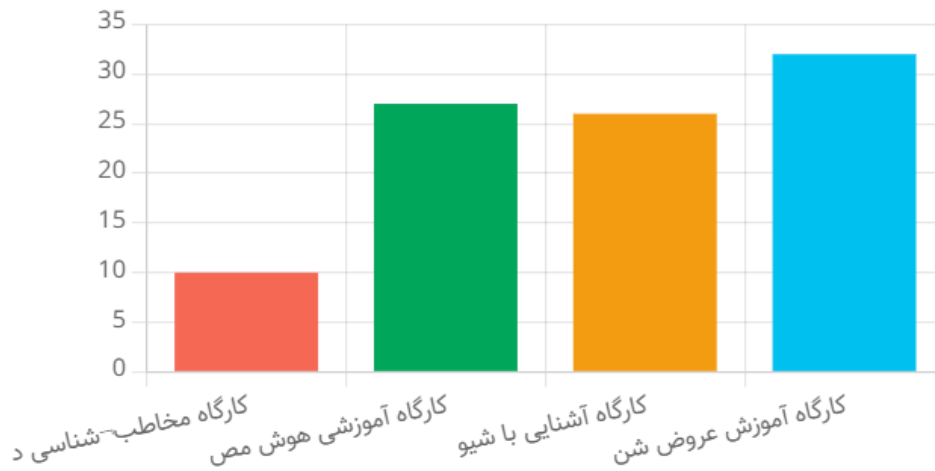
- تمام مقالاتی که به شیوه پوستر پذیرفته شده بودند در بستر LMS دانشگاه کاشان و سایت همایش در یک هفته به صورت مجازی ارائه شدند.

- از بین مقالاتی که به صورت سخنرانی پذیرفته شده بودند ۹۷ مقاله به شیوه مجازی و بقیه به شیوه حضوری در فرایند گردهمایی برگزاری ۱۹ تا ۱۱ اردیبهشت‌ماه برگزار شد که به اختصار به عناوین کارگروه‌ها و نشست‌ها و تعداد سخنرانی‌های ارائه شده در هریک اشاره می‌شود:

ردیف	عنوان نشست / کارگروه	تعداد سخنران
۱	افتتاحیه	
۲	نشست عمومی	۴ سخنرانی
۳	نشست همکاری‌های بین‌المللی و آموزش زبان فارسی	۷ سخنرانی
۴	کارگروه ادبیات تطبیقی	۵ سخنرانی
۵	نشست ادبیات کلاسیک	۶ سخنرانی
۶	نشست ادبیات معاصر و بین رشته‌ای	۶ سخنرانی
۷	کارگروه و نشست ادبیات عرفانی	۶ سخنرانی
۸	کارگروه ادبیات کودک	۴ سخنرانی
۹	نشست فرهنگ و ادبیات عامه	سخنرانی
۱۰	نشست نشست شبه قاره و افغانستان	۶ سخنرانی
۱۱	کارگروه آموزش و پرورش	۴ سخنرانی
۱۲	نشست فرهنگستان و فرهنگستان زبان و ادب فارسی	۶ سخنرانی
۱۳	کارگروه ادبیات داستانی	۵ سخنرانی
۱۴	نشست ادبیات معاصر ۲	۵ سخنرانی
۱۵	نشست ادبیات هنر و فرهنگ کاشان	۴ سخنرانی
۱۶	کارگروه و نشست هوش مصنوعی خلاقیت نرم و ادبیات علوم انسانی	۵ سخنرانی
۱۷	اختتامیه	سخنرانی

- از کارگاه‌هایی مقرر برای نوزدهمین گردهمایی، در اسفندماه دو کارگاه مجازی هوش مصنوعی و ادبیات با حضور دکتر احسان رئیسی و دکتر محمد امینی از دانشگاه اصفهان و کارگاه مخاطب شناسی در ادبیات کودک با حضور سرکارخانم دکتر مریم جلالی از دانشگاه شهید بهشتی برگزار شد و دو کارگاه دیگر با عنوان طرحی برای تدریس

درس تاریخ ادبیات با حضور استاد زرقانی و عروض شنیداری با حضور آقای دکتر علی اکبر کمالی‌نهاد به صورت حضوری در روز دوشنبه ۸ اردیبهشت ماه برگزار شد.



-بعد از نامه‌نگاری با دانشگاه‌ها و دریافت رساله‌های برتر رشته زبان و ادبیات فارسی سال ۱۴۰۲، در جلسه‌ای که برگزار شد، بهترین رساله رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ایران در سال انتخاب شد تا در اختتامیه همین همایش با اهدای جایزه استاد مهدی محقق، چهره ماندگار زبان و ادب فارسی از نویسنده قدردانی شد. جایزه به رساله دکتری خانم نرگس صالحی با عنوان «جریان‌شناسی نقد ادبی از میانه دوره قاجار تا عصر حاضر» به راهنمایی آقای دکتر یحیی طالبیان و مشاوره آقای دکتر مهدی محبتی و محمدرضا حاجی آقابابایی که در شهریور ۱۴۰۲ در دانشگاه علامه طباطبایی دفاع شده است، اهدا شد.

-بعد از دریافت مقالات برتر درباره «آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان از نشریات مرتبط در جلسه‌ای بهترین مقاله در این زمینه انتخاب شد که از نویسندگان آن با اهدای جایزه مرحوم خانم دکتر زهرا استاذزاده در جلسه اختتامیه معرفی و قدردانی خواهد شد. نفر برگزیده این بخش از همایش خانم دکتر فائقه شاه‌حسینی بود و مقاله خانم دکتر شادی شجیعی نیز شایسته تقدیر شناخته شد.

-پس از دریافت عناوین نشریات برتر غیرعلوم انسانی که به زبان فارسی چاپ می‌شوند، از کمیسیون نشریات کشور، سه نشریه برتر بر اساس امتیازات کسب‌شده، انتخاب شد که با نمایش فیلم ارسالی سردبیران آن‌ها، در مراسم اختتامیه آن نشریات معرفی و قدردانی شد؛ نشریات برتر به نشریه‌های پژوهش نفت، زراعت و فناوری زعفران و بیوتکنولوژی کشاورزی اختصاص یافت.

-طبق سنت مرسوم در گردهمایی‌های هر ساله انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، از بین شخصیت‌های ادبی و فرهنگی منطقه کاشان، سه شخصیت شاخص و برجسته علمی و ادبی انتخاب شد که در مراسم اختتامیه از آن بزرگوران معرفی و قدردانی شد که اسامی این بزرگان عبارت است از: دکتر سیدمحمد راستگوفر، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان، دکتر عبدالله موحدی‌محب، دانشیار گروه معارف دانشگاه کاشان و آقای حسن عاطفی، نویسنده و فعال ادبی شهرستان کاشان.

همچنین آقای دکتر سعید طرزمی از دانشگاه علوم پزشکی تبریز، سخنرانی با عنوان «مقبره‌الشعراى تبریز، بزرگ‌ترین مدفن شعراى پارسی‌گوی در جهان» ارائه کردند؛

از دیگر برنامه‌های گردهمایی برگزاری جشنواره فناوری خلاقانه و برگزیده ادبی دانش‌آموزی، همراه با تقدیر از نفرات برتر و اهدای جوایز آن‌ها در مراسم اختتامیه انجام شد؛

جوایز جشنواره کتاب‌های اقتباسی ادبیات کودک با سخنرانی آقای مجید مجیدی مدیر اندیشکده سوره مهر اهدا شد. کارگروه‌های تخصصی زبان و ادبیات فارسی انجمن به هدف تصمیم‌گیری‌های هرچه بهتر برای تقویت و رشد زبان و ادب فارسی نیز از برنامه‌هایی بود که در روند برگزاری همایش برگزار شد؛

با توجه به نیاز روز، کارگروه هوش مصنوعی، فناوری‌های نرم و صنایع خلاق در زبان و ادبیات فارسی نیز از دیگر برنامه‌هایی است که به طور ویژه در این گردهمایی تشکیل شد و به این موضوع به صورت تخصصی پرداخته شد؛ کارگروه بین‌الملل گردهمایی برای ترویج زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور و آموزش زبان فارسی در سطح بین‌الملل و پیشرفت آن به عنوان زبان علم؛ نیز از دیگر کارگروه‌هایی بود که در برنامه گردهمایی نوزدهم با ۷ سخنرانی (۵ سخنران از دانشگاه‌های داخل از کشور و ۲ سخنران خارجی) برگزار شد همچنین در نشست شبه قاره و افغانستان از حضور و سخنرانی مجازی چندتن از استادان زبان فارسی دیگر کشورها بهره‌مند شدیم.

از دیگر ثمرات گردهمایی نوزدهم تأسیس شعبه انجمن در دانشگاه کاشان و امضای تفاهم‌نامه برای انتشار یک نشریه با همکاری انجمن با عنوان نقد و تحلیل متون ادبی است؛

برای استفاده بیشتر مخاطبان و رفع مشکلات زبان و ادبیات فارسی از اعضای محترم فرهنگستان زبان و ادب فارسی دعوت شد تا با تشکیل میزگرد فرهنگستان زمینه‌های حفظ، بقا و احیای زبان و واژه‌های فارسی و اهمیت آن بیش از پیش روشن شود؛

به دلیل اهمیت آموزش و پرورش در پیشرفت و آینده‌سازی کشور، از اعضای محترم دانشگاه‌های فرهنگیان و مدیرگروه تالیف کتاب‌های درسی و مؤلفان آن‌ها درخواست شد، میزگرد آموزش و پرورش را در روند گردهمایی برگزار کردند؛

از رؤسای کارگروه‌های انجمن و مدیران شعبه‌ها دعوت به عمل آمد تا ضمن ارائه گزارش سالانه از فعالیت‌های خود، راهکارهای پیشنهادی ایشان برای ترویج زبان و ادب فارسی در گوشه و کنار کشور بحث و بررسی شود؛ به دلیل اهمیت نقش مجلات و نشریات در پیشبرد اهداف علمی و گسترش افق‌های دانش، در روند گردهمایی نوزدهم قرار بود برگزاری نشست و میزگرد نشریات برگزار شود که به دلیل عدم حضور رئیس محترم کمیسیون نشریات، آقای دکتر صمد نژاد ابراهیمی به دلیل همزمانی برنامه‌های دیگر برگزار نشد.

با توجه به نقش زبان و ادب فارسی در ارتقای و حفظ فرهنگ ایرانی - اسلامی با انجمن آثار و مفاخر ارتباط برقرار شد و مقرر شد تفاهم‌نامه‌ای بین دو انجمن برای حفظ میراث کهن فرهنگی برقرار شود ازاین رو علاوه بر استفاده از پیام رئیس انجمن مفاخر، جناب آقای دکتر محمود شالویی که به دلیل اشتغالات کاری و جلسات موازی از فیض حضور ایشان محروم شدیم، از معاون محترم انجمن آثار و مفاخر دعوت شد تا در اختتامیه همایش از سخنان ارزشمند ایشان درباره ارتباط دوسویه ادبیات و جامعه و همکاری‌های هر دو انجمن بهره‌مند شدیم؛

در پایان بیانیه نوزدهمین گردهمایی انجمن زبان و ادب فارسی ایران قرائت و برنامه‌ها پایان یافت.

به هر حال تمام تلاش و کوشش خود را به کار بستیم و از مشورت و راهنمایی رئیس و دبیرخانه و مدیران انجمن استفاده کردیم تا شاید بتوانیم قدمی هرچند کوچک در راه پیشرفت و حفظ زبان و ادب و فارسی برداریم که ثمره آن چیزی نخواهد بود جز حفظ فرهنگ و تمدن اسلامی ایرانی.

در پایان صمیمانه مراتب قدردانی و سپاسگزاری خود را از تمام کسانی که ما را در برگزاری نوزدهمین گردهمایی یاری کردند، اعلام می‌کنم و بهترین‌ها را برایشان آرزومندم:

سپاس فراوان از وزیر محترم علوم و تحقیقات فناوری جناب آقای دکتر سیمایی که با تمام مشغله کاری با پیام ارزشمند خود، گرمابخش محفل ما شدند؛ همچنین رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی جناب آقای دکتر حداد عادل که پیام تصویری ارسال کردند؛

وزیر محترم ارشاد به سبب ارسال پیام ارزشمندشان همینطور سپاس بیکران از وزیر محترم امور خارجه جناب آقای دکتر عراقچی و رئیس انجمن آثار و مفاخر، جناب آقای دکتر محمود شالویی که به دلیل تناسب بیشتر پیام ایشان با مراسم اختتامیه، در آن بخش، پیام ارزشمند آن‌ها را به گوش جان خواهیم شنید؛ سپاس ویژه از جناب آقای دکتر سلطانی، رئیس محترم دانشگاه کاشان به عنوان رئیس همایش و کل خانواده دانشگاه کاشان؛

سپاس بیکران از رئیس محترم انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، استاد میرباقری‌فرد که به ما و دانشگاه کاشان اعتماد کردند و اجازه برگزاری این رویداد ادبی ارزشمند را دادند؛

سپاس فراوان از معاون محترم پژوهشی، جناب آقای دکتر خراسانی‌زاده و مدیر محترم پژوهشی، جناب آقای دکتر سلطانی محمدی؛

همچنین از آقای دکتر رسول‌نیا، رئیس محترم دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان که پدیده ما را در برگزاری همایش یاری کردند، سپاسگزارم و از زحمات و رهنمایی‌های ایشان قدردانی می‌کنم؛

سپاس از آقای دکتر محمد خداداد مسئول دفتر ریاست دانشگاه و مدیر روابط عمومی که الحق و الانصاف لطف و خوبی را در حق گردهمایی و ما تمام کردند و فی‌الواقع دین خود را به رشته تحصیلی خود ادا کردند؛

سپاس از همکار فرهیخته خودم، آقای دکتر امیرحسین مدنی، دبیر محترم اجرایی که در کنار امور اجرایی در انجام بخش علمی همایش نیز یاریگری همراه و همدل بودند؛

سپاسگزاری از داورانی که ما را در امر داوری مقالات یاری کردند. داورانی که حتی خود مقاله نفرستاده بودند و با روی باز درخواست و طلب بنده را در امر داوری اجابت کردند؛

همچنین از اعضای دبیرخانه که متشکل از دانش‌آموختگان دانشمند، کوشا و خوش‌فکر دانشگاه کاشان که صمیمانه و بی‌هیچ چشم‌داشت بنده را در این کار خطیر یاری کردند، آقای دکتر سیدمحمد فرید راستگوفر، آقای دکتر عباس شاه‌علی، خانم دکتر مرضیه آبیاری، خانم دکتر مریم آقاجانی و اعضای گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان و دانشجویان خوب و پرتلاشی که در کمیته اجرایی همکاری کردند؛

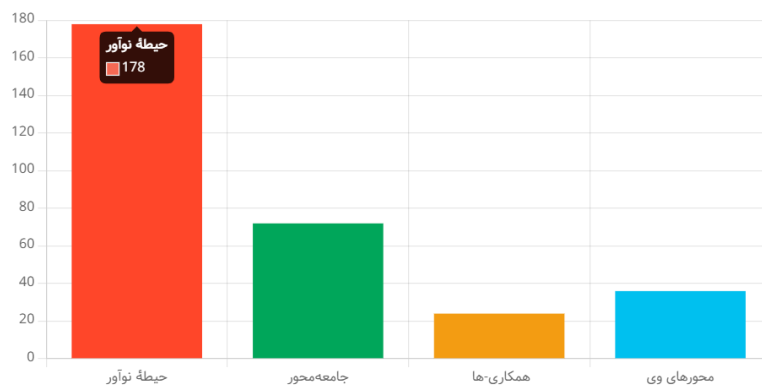
و در پایان از تمام کسانی که ما را یاری کردند به‌ویژه استادان بزرگواری که با تمام مشغولیتی که دارند، رنج راه را بر خود هموار کردند و زحمات پی‌درپی بنده را تحمل کردند و با حضور خود در این گردهمایی روشنی‌بخش طریق

نه‌چندان هموار زبان و ادب فارسی شدند و خواهند بود، سپاسگزاری می‌کنم و در برابر همه سر تعظیم و فروتنی فرود می‌آورم و از کوتاهی‌های ناخواسته خود پوزش می‌طلبم.

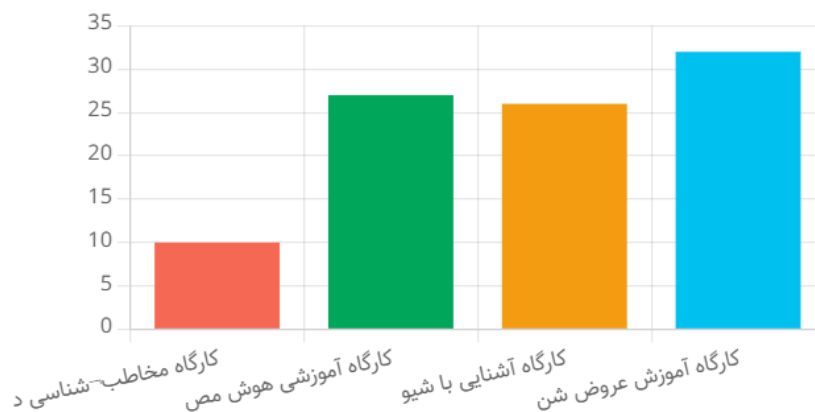
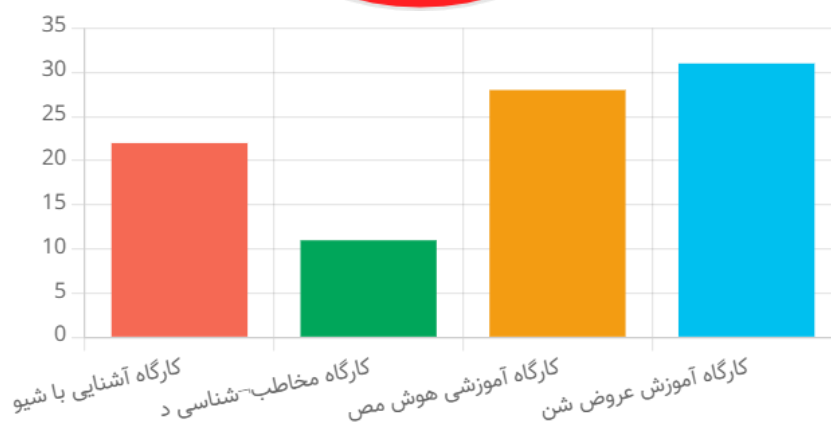
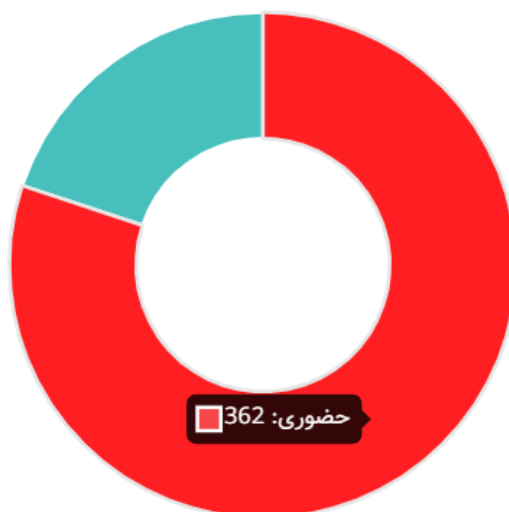
سایه همگی مستدام

دبیر علمی نوزدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

فاطمه سادات طاهری



حضور [362] ■ غیر حضوری [90]



پیام وزیر محترم علوم، تحقیقات و فناوری، جناب آقای دکتر حسین سیمایی صراف
به نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی (دانشگاه کاشان)

زبان، امروزه برای دولت-ملت‌ها حیثیتی راهبردی پیدا کرده است و حفظ و تقویت و اعتبار بخشیدن به آن از حفظ و نگهداری مرزهای جغرافیایی آبی و خاکی مهم‌تر و حیاتی‌تر است؛ باوجود این، زبان در معنای عرفی و حتی علمی‌اش، موجودیت خود را مرهون گفتن و نوشتن است و تا نوشته نشود و به گفتار درنیاید، زبان انگاشته نمی‌شود. از همین رهگذر است که زبان هر ملت با ادبیات آن شکل می‌گیرد و درواقع آثار ادبی و علمی، به زبان، موجودیت و هویت و مانایی می‌بخشند.

زبان فارسی، با حدود ۱۲ قرن پشتوانه آثار ادبی و تاریخی و علمی و دینی و فلسفی، از غنی‌ترین زبان‌های موجود در جهان است. این سخن را انبوه کتاب‌های ادبی و علمی در موضوعات گوناگون که به این زبان نگاشته شده‌اند، اثبات می‌کند. راست این است که زبان فارسی زبان فرهنگ و ذوق و زایش هنر و حکمت و معرفت است و این را شاهنامه فردوسی، پنج‌گنج نظامی گنجوی، تذکره‌الاولیای عطار، حدیقه سنایی غزنوی، اسرارالتوحید، کلیله و دمنه، قابوس‌نامه، تاریخ بیهقی، دیوان شمس، مثنوی مولانا و آثار سعدی و غزل‌های حافظ و صدها نام و اثر بلند دیگر اثبات می‌کند، اما در کنار این آثار ادبی و معرفتی، آثار علمی دانشمندانی هم چون ابوریحان بیرونی، ابن سینا، ربیع‌ابن احمد بخاری، غزالی طوسی، سهروردی، زکریای رازی، خواجه نصیرالدین طوسی، زکریای قزوینی و ده‌ها چهره نامدار دیگر نیز هستند که بسیاری از آثار علمی خود را در دانش ستاره‌شناسی، ریاضیات، پزشکی، کشاورزی، جغرافیا، فقه، کلام و فلسفه به زبان فارسی نوشته و جاودان کرده‌اند؛ بنابراین، توجه به توانایی‌های کم‌نظیر زبان فارسی در پدیدآوردن آثار ارجمند ادبی و هنری، نباید موجب شود تا از ظرفیت‌های علمی و فنی این زبان ریشه‌دار و نجیب و توانمند، برای پدید آوردن آثار ارزشمند علمی در رشته‌های گوناگون دانش‌های روز، غافل شویم. توجه، مراقبت و تقویت این زبان وظیفه همه ایرانیان از هر قوم و دین و مذهبی است و البته نقش و وظیفه مراکز علمی و دانشگاهی و مترجمان و نویسندگان و پژوهشگران رشته‌های مختلف در این خصوص، بسی مهم‌تر و اثرگذارتر است.

رهنمودهای مکرر مقام معظم رهبری برای مراقبت از زبان فارسی و بیم و نگرانی ایشان از «فرسوده شدن این زبان» و یادآوری کاربرد زبان فارسی به عنوان «زبان علم» و استفاده از آن به عنوان بستر تمدن‌سازی، واقع‌بینانه، دل‌سوزانه و شنیدنی و توجه به آن بسیار ضروری است. یکی از راه‌های تحقق این خواسته، به‌ویژه در دانشگاه‌ها و نشست‌های علمی و تولید مقالات و آثار پژوهشی، استفاده حداکثری از زبان فارسی در سخنرانی‌ها و میزگردها و وب‌نشست‌ها و چاپ و انتشار مجلات معتبر علمی به زبان فارسی و امتیاز و اهمیت ویژه دادن به چنین برون‌دادهایی علمی است که زمینه ارتقاء بنیادهای تخصصی و اثربخشی اجتماعی را فراهم می‌آورد.

زبان فارسی، گذشته از این‌که زبان ادب و فرهنگ و دانش مردمان فارسی زبان در طول سده‌های پیاپی است، زبان دوم جهان اسلام و زبان نخست مذهب تشیع نیز هست. درستی این سخن را انبوه آثاری که در حوزه مسایل و موضوعات دینی و مذهبی به این زبان نوشته شده، به خوبی نشان می‌دهد. فقیهان، متکلمان، مفسران، محدثان و عارفان پرشماری آثار خود را به فارسی نگاشته‌اند و امروزه هیچ پژوهشگر و اسلام‌شناس ایرانی و غیر ایرانی پیدا

نمی‌شود که برای مطالعات خود، از دانستن زبان فارسی و مراجعه به آثار این زبان بی‌نیاز باشد؛ و سرانجام این‌که، به رسمیت شناختنِ زبانی واحد و تقویت و پاس‌داشتِ آن، یکی از مهم‌ترین ارکانِ هویت ملی در هر کشور است که از آن به «زبانِ ملی» تعبیر می‌شود و زبان فارسی با گذشت سده‌های پی‌درپی، با انبوه آثار علمی و ادبی و دینی، شایستگی چنین عنوانی را دارد و هم‌چنان زبانِ دانش و فرهنگ و ادبِ مردم این سرزمین با همه تنوع قومی و مذهبی و دینیِ آن‌ها است.

امروزه برای کشور ما و دیگر کشورهای فارسی زبان، توجه به زبان فارسی و تحکیم پایه‌های آن در عرصه‌های گوناگون علمی و فرهنگی و ادبی و هنری و سیاسی، وظیفه‌ای تاریخی و ملی است و برای بقای ملت‌های فارسی زبان اهمیتی راهبردی دارد؛ اکنون که با عنایت الهی و پایمردی مدیریت و همکاران دانشگاه کاشان، نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران در آن دانشگاه و آن شهر تاریخی و فرهنگ‌پرور برگزار می‌شود امید دارد دستاوردهای این گردهمایی متناسب با نیازها و اقتضائات جدید و بهره‌گیری از فناوری‌های نرم، صنایع خلاق و هوش مصنوعی با رویکرد آینده‌نگری در ارتقاء جایگاه علمی زبان و ادبیات فارسی و تعمیق اثربخشی اجتماعی آن نقش داشته باشد و زمینه تعامل علمی و فرهنگی بیش از پیش با کشورهای فارسی‌زبان و مراکز علمی آن کشورها و تشویق آن‌ها به کاربست زبان فارسی به عنوان زبان علم از یک سو، و روزآمد کردن روش‌های فارسی‌آموزی به دانشجویان و دیگر علاقه‌مندان خارجی و تدوین و تنظیم منابع جدید و متناسب با نیازهای تازه فارسی‌آموزان و استفاده از ظرفیت‌های هوش مصنوعی در این حوزه را فراهم سازد.

این جانب ضمن قدردانی از اهتمام برگزارکنندگان این گردهمایی، هیأت مدیره و اعضای انجمن، همکاران دانشگاه کاشان، نویسندگان مقالات، سخنرانان، استادان گرامی، برگزارکنندگان کارگاه‌ها، میهمانان داخلی و خارجی شرکت‌کننده، دانشجویان و دیگر علاقه‌مندان به زبان و ادب فارسی اعلام می‌دارد مجموعه وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، تقویت و گسترش زبان و ادب فارسی را از اولویت‌های اصلی خود می‌شمارد و از مجموعه برنامه‌های پیشنهادی که در جهت انجام رسالت وزارت عتف در این زمینه باشد استقبال می‌کند.

جاودان زی، ای زبان دانش و فرزانیگی

تا به گیتی، نور بخشد آفتاب خاوری

پیام وزیر محترم فرهنگ و ارشاد اسلامی، جناب آقای دکتر سید عباس صالحی
به نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی (دانشگاه کاشان)

زبان فارسی، میراث ارجمند و ماندگار فرهنگ و اندیشه ایرانی است که به برکت ترکیب آموزه‌های گرانسنگ ایرانی و اسلامی، توانسته است مظهر هویت کشور عزیزمان ایران، و یادگار اندیشه‌های والای نیاکانمان باشد. این ویژگی مهم وظیفه ما را برای پاسداری از مرزهای آن، سنگین‌تر می‌کند.

برگزاری نوزدهمین همایش سالانه انجمن ترویج زبان و ادب فارسی در شهر تاریخی و آیینی کاشان، فرصت مغتنمی است تا رسالت تاریخی و فرهنگی این انجمن و کانون‌های مشابه را در امتداد پاسداری از کیان ارزش‌های فرهنگی، زبانی و ادبی به یاد بیاوریم و بر ضرورت حفظ این ارزش‌ها اهتمام ورزیم؛ به‌ویژه اینکه بر رسالت این انجمن در ترویج و تحکیم بنیان‌های زبان فارسی، که به تصریح قانون اساسی و رهنمودهای مقام معظم رهبری (مد ظله العالی)، یکی از شالوده‌های هویت فرهنگی و استقلال کشور محسوب می‌شود، تأکید شده است.

از سالیان پیش که پاسداری از زبان فارسی در تقویم شورای فرهنگ عمومی در روز ۲۵ اردیبهشت قرار گرفت، لزوم همکاری انجمن‌های زبان فارسی با این وزارتخانه بیش از پیش احساس گردید و متقابلاً مسئولان فرهنگی کشور موظف شدند حمایت‌های همه‌جانبه خود را از هر اقدام مؤثری در این مسیر صورت گیرد دریغ نکنند. به این اعتبار و نیز به ضرورت وظیفه و ماهیت این گونه انجمن‌ها، پیشنهاد می‌شود بخشی از رسالت آن‌ها، چه در همایش‌های سالانه و چه در فعالیت‌های جاری انجمن‌ها، به صیانت از مرزهای زبان فارسی در منطقه آسیای مرکزی و به‌ویژه در کشورهای فارسی‌زبان معطوف گردد. بدیهی است وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی به حکم وظیفه از هیچ‌گونه حمایتی جهت گسترش این پوشش منطقه‌ای در راستای اهداف پاسداری از مرزهای زبان فارسی دریغ نخواهد کرد.

بر خود فرض می‌دانم برای اعضای فرهیخته انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، و نیز مسئولان محترم دانشگاه کاشان و ستاد علمی و اجرایی این همایش بزرگ، از درگاه پروردگار توانا توفیق و کامیابی آرزو کنم.

سید عباس صالحی

باسمه تعالی

متن برش ویدئویی از سخنرانی جناب آقای دکتر غلامعلی حداد عادل؛

ریاست محترم فرهنگستان زبان و ادب فارسی

بسم الله الرحمن الرحيم

به حضور محترم استادان شرکت‌کننده در نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی در کاشان سلام عرض می‌کنم و تبریک می‌گویم برگزاری این گردهمایی را به همهٔ دوستداران زبان و ادب فارسی و سپاسگزاری می‌کنم از مدیران محترم این انجمن، ریاست محترم انجمن و از دانشگاه کاشان.

کاشان شهری با تمدن کهن، با دانشمندانی نام‌آور، ادیبانی بزرگ و ستارهٔ درخشانی در آسمان کویر ایران است؛ همیشه منشأ اثر بوده و شاعران بزرگی همانند محتشم کاشانی را در دامن خود پرورده است؛ جا داشت چنین شهری، دانشگاهی معتبر در سطح ملی داشته باشد که خوشبختانه با تأسیس دانشگاه کاشان، این بهره‌مندی از زمینه علمی و فرهنگی و تاریخی این شهر حاصل شد و ان‌شاءالله در سال‌های آینده، کاشان به برکت این دانشگاه و سایر مؤسسات علمی، رونق بیشتری به خود بگیرد.

انجمن ترویج، یک انجمن باسابقه است و بنده بیش از پنجاه سال است که توفیق آشنایی با این مجموعه را داشته‌ام؛ گاهی توفیق حضور در جلسات را هم داشته‌ام؛ امسال هم دوست می‌داشتیم خودم شخصاً شرکت کنم اما مثل بعضی سال‌های دیگر گرفتاری مانع شده؛ چند جمله‌ای برحسب وظیفه و به نشانهٔ ارادت تقدیم دوستان می‌کنم: من خواهش از استادانی که ترویج زبان و ادب فارسی در ایران و در آفاق فارسی‌زبان، وجههٔ همت آن‌هاست، این است که به این موضوع، به صورت مسئله‌محور نگاه کنند؛ یعنی مسائل موجود در ترویج زبان و ادب فارسی را مد نظر قرار بدهند و سعی کنند راه حل، برای حل آن مسائل عرضه کنند؛ مثلاً باید پرسیم که وضع زبان و ادب فارسی در مدرسه‌ها چگونه است؟ ما در فرهنگستان، تلاش می‌کنیم تا حدی، اطلاع حاصل کنیم؛ راه حل بدهیم؛ اما موضوع، وسیع‌تر از آن است که یک دستگاه بتواند به تمام جهاتش اشراف پیدا بکند. خوب است در انجمن ترویج، کتاب‌های درسی را بررسی کنند و اگر پیشنهادی دارند به مسئولان منتقل کنند. شبیه همین کار را می‌شود دربارهٔ وضع آموزش زبان فارسی در دانشگاه‌ها کرد؛ مثلاً اینکه آموزش فارسی عمومی به غیر دانشجویان تخصصی زبان و ادب فارسی چگونه است؟ دانشجویان مهندسی، علوم انسانی، پزشکی و رشته‌های دیگر چقدر فارسی می‌خوانند؟ چقدر این جدی است؟ آیا محتوا خوب است؟ برنامه خوب است؟ آیا دانش‌آموز ما وقتی وارد دانشگاه می‌شود، می‌تواند مقاله بنویسد؟ می‌تواند آنچه را که برای تحصیل دانشگاهی از زبان لازم دارد، با خودش داشته باشد؟ این‌ها و خیلی مسائل دیگر، مسائل موجود امروز زبان فارسی است. حالا ما هم در فرهنگستان، در کار واژه‌گزینی، فرهنگ‌نویسی، گویش‌ها کارهایی می‌کنیم و نظیر این نوع نگاه‌ها و حل مسئله، چیزی است که انتظار می‌رود استادان به آن توجه داشته باشند.

من این فرصت را مغتنم می‌شمارم و عرض می‌کنم که فرهنگستان در چند سال اخیر، سعی کرده رابطهٔ خودش را با دانشگاه‌ها تقویت بکند و علاوه بر اینکه استادانی را از دانشگاه‌های مختلف، به عضویت وابسته و پیوستهٔ فرهنگستان انتخاب کرده، در هر دانشگاهی، یک دفتر ارتباط با دانشگاه به وجود آورده؛ در حال حاضر، نزدیک به پنجاه دانشگاه در سراسر کشور، استادان زبان و ادب فارسی را به ما به‌عنوان مسئول این دفتر، معرفی کرده‌اند و ما بدون اینکه

تشکیلاتی اضافه کرده باشیم و درصدد جلب موافقت مسئولان باشیم و بخواهیم بودجه‌ای بر جایی تحمیل کنیم، توانسته‌ایم امتداد قابل توجهی در دانشگاه‌ها داشته باشیم. این آغاز کار است؛ در طول یکی دو سال اخیر، ما گردهمایی‌ها داشته‌ایم از این استادان و سعی کرده‌ایم باب گفت‌وگو و ارتباط را با دانشگاه‌ها بازکنیم و از طریق این استادان محترم با سایر استادان و با دانشجویان - چه دانشجویان رشته ادبیات فارسی، چه غیر آن‌ها - ما ارتباط برقرار کنیم؛ دستاوردهای فرهنگستان را به اطلاع آن‌ها برسانیم و متقابلاً نظر و پیشنهاد و درخواست آن‌ها را هم دریافت کنیم. این چشم‌اندازی است که ما داریم و قطعاً انجمن ترویج هم می‌تواند در این ارتباط مورد علاقه ما، همکاری داشته باشد و نقش مؤثری داشته باشد. بیش از این، مصدع نمی‌شوم و برای همگان در این گردهمایی، آرزوی توفیق دارم، به‌ویژه از زحمات استاد محترم جناب آقای دکتر میرباقری فرد سپاسگزارم و امیدوارم ایشان بیش از پیش، در خدمات علمی و فرهنگی و ادبی خودشان موفق باشند.

رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی

دکتر غلامعلی حداد عادل

اردیبهشت ۱۴۰۴

بسمه تعالی

برش ویدئویی از متن سخنرانی جناب آقای دکتر محمود شالویی؛

ریاست محترم انجمن آثار و مفاخر فرهنگی

بسم الله الرحمن الرحيم

پارسی گو، گر چه تازی خوش‌تر است عشق را خود صد زبان دیگر است

سلام و درود و عرض ادب و احترام دارم حضور یکایک شما استادان گرامی، فرزندان و فرهیختگان، علاقه‌مندان و مشتاقان به فرهنگ و ادب پارسی. صمیمانه سپاسگزارم از دست‌اندرکاران و برگزارکنندگان این رویداد مهم، انجمن ترویج زبان فارسی، خاصه استاد گرانقدر، جناب آقای دکتر میرباقری و همراهان و همکاران‌شان که طی سالیان متمادی، با برپایی چنین همایش‌هایی توانسته‌اند در جهت صیانت و حفاظت و مراقبت از این دستاورد بزرگ تمدنی ما - زبان و ادب پارسی - اهتمام بسیار را داشته باشند.

انجمن ترویج زبان پارسی، نوزدهمین دوره این برنامه را برگزار می‌کند و در طول دوره‌های گذشته، این توفیق را داشته است که هر چه بیشتر و بهتر در جهت توسعه و تقویت زبان فارسی که برای ما ایرانیان از اهمیت و جایگاه و منزلت والایی برخوردار است، این‌گونه مراقبت‌ها و نگاهبانی‌های شایسته را داشته باشند. حقیقت آن است که زبان ما، فرهنگ ما، شعر ما، داستان و قصه و حکایت‌های ما که با زبان شیرین فارسی بیان شده است و همه علوم و دانش‌هایی که بدین زبان و گفتار و نوشتار تزئین‌یافته و مزین گردیده‌اند، از چنان مزیتی برخوردارند که حتی آنان که با این زبان آشنایی چندانی ندارند، شیفته و شیدای آن می‌شوند. اگر چه طی سالیان گذشته، تلاش‌هایی شده است تا زبان‌های بیگانه در اغلب کشورهای که دارای چنین اصالت و هویتی هستند، رسوخ و نفوذ داشته باشند و فرهنگ و ادب آن سامان را مورد تاراج خویش قرار دهند، اما حق مطلب آن است که دلسوختگان و فرزندان و مشتاقان و علاقه‌مند در هر سرزمینی، از زبان خویش که همانا به مثابه فرهنگ آنان است، پاسداری بسیار نموده و این مراقبت آن‌ها سبب گردیده تا بتوانند آن را از هرگونه تهاجمی که بدان خدشه و آسیب وارد می‌کند، مصون بدارند. خوشبختانه در سرزمین ما - ایران عزیز اسلامی - هم چنین تلاش‌های گسترده‌ای توسط استادان و علاقه‌مندان صورت می‌پذیرد که من لازم می‌دانم از اهتمام یکایک آن‌ها سپاسگزار باشم و اگر چه خود، این توفیق را ندارم که هم‌اکنون در میان شما و در کنار شما باشم و به یکایک شما عرض "خسته نباشید" و "دست‌میرزاد"ی داشته باشم، اما از همین راه دور هم برای شما آرزوی توفیق از درگاه الهی را دارم و این اطمینان را می‌دهم که انجمن آثار و مفاخر فرهنگی از هر گونه حمایت و کمک و همراهی در این باره، دریغ نخواهد کرد و چنین افرادی را که به مانند پاسبانان این حریم زبان‌اند، یاری خواهد نمود. باز هم از جناب آقای دکتر میرباقری و همکاران و همراهان ایشان، دست‌اندرکاران و برگزارکنندگان و سیاست‌گذاران این‌گونه برنامه‌ها، صمیمانه قدردانی می‌کنم و انتظار آن دارم که این برنامه، سبب شود تا نسل‌های امروزی ما، گرایش بیشتری نسبت به زبان پارسی داشته باشند و این زبان را سرلوحه گفتار و نوشتار خویش در همه ابعاد و زوایا قرار دهند؛ به متون فارسی، بیشتر رجوع بنمایند و شعر و نثر پارسی را که با شیرینی جان آن‌ها در هم می‌آمیزد، از برای خویش به‌عنوان گوهری گرابنها نگاه دارند. به امید آن روز که در سرزمین ما، هر یک از ما خود،

پاسبانی برای زبان و ادب پارسی باشیم و قدر این نعمت و این گوهر را بیشتر از هر زمان دیگری بدانیم. از خدای بزرگ، سلامت و سعادت و موفقیت روزافزون برایتان آرزو می‌کنم؛ خاصه در شهر کاشان -این شهر تاریخی و ارزشمند- که چشم هر بیننده‌ای را حیرت‌زده و شگفت‌زده می‌کند و اینک هم که با همایش ارزشمند شما مقرون شده است، به یقین برکات بیشتری را هم به دنبال خواهد داشت.

خدا یار و نگهدارتان.

بیانیه پایانی نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران

(۹-۱۱ اردیبهشت ۱۴۰۴. دانشگاه کاشان)

به نام خدای جهان آفرین حکیم سخن در زبان آفرین

پروردگار مهربان را سپاس می‌گوییم که توفیق داد تا با برنامه‌ریزی، پیگیری و کوشش شبانه‌روزی چندماهه همکاران دانشگاه کاشان، نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، در سه روز پُرکار و این بار با جنبه حضوری پُررنگ‌تر شرکت‌کنندگان، برگزار گردد و اینک به ایستگاه پایانی خود برسد.

شرکت‌کنندگان در گردهمایی نوزدهم، اعم از نویسندگان مقالات و سخنرانان و ارائه‌دهندگان کارگاه‌ها و شنوندگان نشست‌ها، ضمن قدردانی و تشکر از همه برگزارکنندگان، برخی از مهم‌ترین انتظارات خود را برای ترویج و تقویت زبان و ادب فارسی در چشم‌انداز دور و نزدیک به قرار زیر در ۱۰ بند بیان می‌دارند و امید می‌رود در بیستمین گردهمایی انجمن، هم‌سو با این انتظارات و در مسیر تحقق آن‌ها گام‌های بلندتری برداشته شود:

مقام معظم رهبری به مناسبت‌های مختلف بر توجه و احترام و اهتمام به زبان فارسی «به عنوان زبان علم» تاکید داشته‌اند؛ یکی از راه‌های تحقق این خواسته ایشان، اهمیت و اصالت دادن به منابع و متون علمی فارسی و به‌ویژه، توجه به مقاله‌های علمی است که به زبان فارسی در رشته‌های مختلف - به‌خصوص در نشریات غیر علوم انسانی - نوشته و منتشر می‌شوند. در این خصوص لازم است اصلاحاتی نیز در برخی آیین‌نامه‌های دانشگاهی مربوط به امتیاز مقاله‌ها صورت گیرد. برای پیگیری این مهم پیشنهاد می‌شود دبیرخانه انجمن با تنظیم نامه‌ای مراتب را به اطلاع وزارت عتف برساند و تا رسیدن به نتیجه پیگیری کند.

شایسته است همه نهادها و سازمان‌هایی که در سیاست‌گذاری و اجرای برنامه‌هایی که مستقیم و یا غیرمستقیم به زبان و ادبیات فارسی ارتباط پیدا می‌کند، از دیدگاه‌های مشورتی و کارشناسی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی در شعبه‌های استانی و نیز در هیأت مدیره انجمن استفاده کنند و از توان علمی و تخصصی اعضای انجمن برای برنامه‌های فرهنگی خود بهره‌مند گردند. در این راستا، عضویت مدیران شعبه‌های انجمن ترویج در شورای فرهنگ عمومی هر استان اقدامی شایسته است.

لازم است همه دستگاه‌های علمی و فرهنگی کشور بیش از پیش به حمایت موثر از فعالیت‌های انجمن ترویج زبان و ادب فارسی و کوشش برای بالابردن جایگاه و نقش این انجمن در سطح ملی و بین‌المللی اهتمام ورزند؛ به طور مشخص حمایت و همکاری هرچه بیش‌تر دانشگاه‌ها و موسسات آموزش عالی (به‌ویژه معاونت فرهنگی دانشگاه‌ها و انجمن‌های علمی دانشجویی) با شعبه‌های استانی برای برنامه‌ریزی و اجرای فعالیت‌ها، یکی از مهم‌ترین اقداماتی است که در راستای تقویت و پیش‌برد فعالیت‌ها و مأموریت‌های انجمن انتظار می‌رود، انتظاری که شوربختانه از طرف برخی دانشگاه‌ها نادیده گرفته می‌شود.

حذف دروس زبان و ادبیات فارسی از آزمون سراسری با اهداف آموزش زبان فارسی به دانش‌آموزان و استوار کردن پایه‌های هویتی آن‌ها تناسب ندارد و ضروری است هرچه سریع‌تر این کار به روال سابق برگردد. هم‌چنین بسیار

ضرورت دارد که تدریس دروس زبان و ادبیات فارسی در همه مقاطع تحصیلی آموزش و پرورش توسط دانش‌آموختگان زبان و ادبیات فارسی صورت گیرد.

با توجه به اثرگذاری دانش‌های نوین به‌ویژه هوش مصنوعی در پیش‌برد علوم و مهارت‌های شغلی ضروری است از صنایع خلاق و فراوری‌های هوش مصنوعی در مطالعات ادبی و پژوهش‌های رشته زبان و ادبیات فارسی به نحو شایسته استفاده گردد. این امر با برگزاری کارگاه‌های تخصصی و آموزش‌های دیگر توسط انجمن ترویج و سایر مراکز آموزشی دانشگاه‌ها میسر خواهد بود.

راه‌اندازی مرکز آفا (آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان) در برخی از دانشگاه‌ها، اقدام ارزشمندی برای ترویج زبان فارسی است. در این مورد یادآوری چند نکته ضرورت دارد:

الف: برخی دانشگاه‌ها به‌ویژه دانشگاه‌های علوم پزشکی در بعضی شهرها، بی‌آنکه مجوز قانونی تأسیس آفا از وزارت علوم، تحقیقات و فناوری داشته باشند و زیرساخت‌های لازم را برای این کار فراهم کرده باشند (بیش‌تر با هدف درآمدزایی برای دانشگاه مربوطه)، اقدام به راه‌اندازی مرکز آفا نموده‌اند! و روشن است که چنین مراکزی گذشته از تخلف قانونی، نمی‌توانند از کارایی و کیفیت لازم در آموزش زبان فارسی و ایران‌شناسی برخوردار باشند. لازم است در گام نخست کار آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان، همراه با مباحث ایران‌شناسی باشد؛ و در گام دوم زیر نظر و راهنمایی متخصصان این رشته و با مجوز قانونی وزارت علوم انجام گیرد. در این خصوص بسیار ضروری است که از گسترش بی‌رویه مراکز آفا در دانشگاه‌های مختلف، بدون ایجاد زیرساخت‌های لازم و ارزیابی درست سالانه، جلوگیری گردد.

ب: در مواردی دیده می‌شود که مراکز آفا در برخی دانشگاه‌ها، گاه زیر فشار و اجبار بعضی گروه‌های آموزشی و با مسامحه ناموجه مسئولان دانشگاهی، در امر آموزش زبان فارسی به دانشجویان خارجی جدیت لازم را نداشته و تنها به صدور مدرک شرکت و گذراندن دوره‌های آفا بسنده کرده‌اند!! نتیجه عملی و عینی این کار، گاه به سخره گرفتن زبان فارسی و فرهنگ ایرانی و خوارداشت نظام آموزش عالی ایران است. چنین دانشجویانی حتی هنگام فراغت از تحصیل هم نمی‌توانند چند جمله به فارسی سخن بگویند! حال آن‌که دوره زبان‌آموزی باید پیش از ورود دانشجو به درس‌های رشته تحصیلی‌اش باشد و نه پس از دانشجوی شدنش و رفتن به کلاس‌های درس.

ج - لازم است آموزش زبان فارسی حتماً و لزوماً همراه با آموزش ادبیات فارسی و آموزش مباحث ایران‌شناسی صورت گیرد، چرا که به تجربه دیده شده که توجه صرف به مباحث زبان و فارغ از ادبیات، توفیق و کارایی چندانی به دنبال ندارد و از سوی دیگر، شناسایی فرهنگ و تاریخ و تمدن هر کشور در ظرف آثار ادبی آن بهتر و آسان‌تر و مفیدتر خواهد بود.

د - بسیار ضرورت دارد جذب و استخدام اعضای هیأت علمی «آفا» از میان متقاضیانی انجام گیرد که دست‌کم یکی از سه مقطع تحصیلی‌شان زبان و ادبیات فارسی باشد (ترجیحاً دوره کارشناسی). دانش‌آموختگانی که همه مقاطع را در رشته زبان‌شناسی یا زبان انگلیسی گذرانده‌اند، به سبب ناآشنایی با متون و مباحث ادب فارسی و ایران‌شناسی، نمی‌توانند به‌درستی از عهده تدریس و آموزش برآیند و در مراحل عالی‌تر اثرگذاری‌شان بر زبان‌آموزان بسیار کمتر خواهد بود.

انجمن ترویج زبان و ادب فارسی هم‌چون گذشته دست یاری و همکاری خود را به سوی وزارت‌خانه‌ها و سازمان‌هایی که برخی وظایفشان هم‌راستا با مأموریت‌های انجمن است دراز می‌کند؛ وزارت آموزش و پرورش، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی و صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران از جمله این مراکزند. انجمن ترویج در عین حال که کمک‌های این مراکز را برای اجرای مأموریت‌های خود مغتنم می‌شمارد، توان و سرمایه علمی و فرهنگی و تجربه‌های اجرایی خود در شعبه‌های مختلف را در دسترس این سازمان‌ها و نهادها قرار می‌دهد.

وجود کرسی‌های زبان فارسی و ایران‌شناسی در برخی دانشگاه‌های جهان از بهترین ظرفیت‌های موجود جهت ترویج و تقویت زبان و ادب فارسی و ایران‌شناسی در سطح جهانی است که می‌تواند به گفت و گوی (دیپلماسی) فرهنگی ایران کمک فراوانی کند؛ تقویت و گسترش این کرسی‌ها ضرورتی غیر قابل انکار است که وزارت علوم، تحقیقات و فناوری باید بیش از پیش به آن اهتمام ورزد.

از آن‌جا که گردهمایی سالانه انجمن ترویج کارکردی علمی و فرهنگی دارد و موجب تقویت سازمانی انجمن و معرفی آن در سطح جامعه از یک سو، و دیدار و گفت و گوی شرکت‌کنندگان با برخی از چهره‌های علمی و استادان داخلی و خارجی زبان و ادب فارسی از سوی دیگر می‌گردد، لازم و شایسته است ضمن استفاده از ظرفیت بسترهای مجازی، عمدتاً به صورت حضوری و در سه روز کاری برگزار گردد.

با احترام به همه زبان‌های محلی و قومی، اعلام می‌داریم زبان فارسی با پشتوانه عظیم آثار ادبی و هنری و تاریخی خود، برابر قانون اساسی، زبان ملی ما و تنها زبان مشترک همه ایرانیان و زبان دوم جهان اسلام است که متأسفانه در این سال‌ها و به‌ویژه در ماه‌های گذشته با هجوم سازمان‌یافته برخی گروه‌های قوم‌گرا و متمایل به بیگانه روبه‌رو شده است و شوربختانه برخی تصمیمات نسنجیده داخلی در بی‌توجهی به کاربست زبان فارسی و سکوت بعضی دستگاه‌های مسئول در قبال این کارها، موجب جرأت گرفتن این گروه‌ها شده است. درخواست ما این است که با این روندهای ناشایست که تیشه به ریشه هویت ملی ایرانیان می‌زند، برخوردهای جدی قانونی صورت گیرد تا از این پس شاهد چنین اقدامات ضد ملی نباشیم.

در پایان بار دیگر مراتب سپاس و قدردانی خود را از همه همکاران گرامی دانشگاه کاشان برای برگزاری شایسته نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی اعلام می‌داریم؛ به‌ویژه، حمایت‌ها و همراهی‌ها و هم‌دلی‌های ریاست محترم دانشگاه جناب آقای دکتر بهزاد سلطانی، معاون پژوهشی دانشگاه جناب آقای دکتر خراسانی‌زاده، تلاش‌ها و کوشش‌های شبانه‌روزی سرکار خانم دکتر فاطمه‌سادات طاهری، دبیر علمی، جناب آقای دکتر امیرحسین مدنی، دبیر اجرایی گردهمایی نوزدهم، اعضای محترم گروه زبان و ادبیات فارسی و دانشجویان و کارکنان و همکاران کوشایشان که نقش اصلی را در برگزاری و اجرای منسجم آن داشته‌اند، شایسته هرگونه سپاس و قدردانی است. در این راه، البته که حمایت‌ها و راهگشای‌های انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، خصوصاً رئیس گرامی آن، جناب آقای دکتر سیدعلی‌اصغر میرباقری‌فرد و همکارانشان در هیأت مدیره و دبیرخانه انجمن نیز در خور تشکر و ستایش است. درود ما نثار همه این عزیزان باد.

با آرزوی سربلندی برای ایران عزیز و به‌روزی همه کسانی که به زبان فارسی سخن می‌گویند و برای اعتلای بیش‌تر و بهتر آن می‌کوشند.

اعضای کمیته علمی همایش

دکتر مهدی محقق	بنیانگذار انجمن ترویج زبان و ادب فارسی
دکتر محمدجعفر یاحقی	عضو هیأت مدیره انجمن ترویج زبان و ادب فارسی
دکتر علی اصغر میرباقری فرد	رئیس انجمن ترویج زبان و ادب فارسی
دکتر کاووس حسن‌لی	رئیس مرکز حافظ شناسی و عضو هیأت علمی
دکتر فاطمه‌سادات طاهری	دبیر علمی نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی
دکتر امیرحسین مدنی	دبیر اجرایی نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی
دکتر محمدکاظم کهدویی	عضو هیأت علمی
دکتر مهدخت پورخالقی	داور علمی
دکتر ابوالقاسم اسماعیل پور مطلق	داور علمی
دکتر احمد خاتمی	داور علمی
دکتر علی محمد مؤذنی	داور علمی
دکتر رضا اشرف‌زاده	داور علمی
دکتر سید علی قاسم‌زاده	داور علمی
دکتر سجّاد آیدنلو	داور علمی
دکتر محمدرضا شعیری	داور علمی
دکتر فاطمه مدرّسی	داور علمی
دکتر علیرضا مظفری	داور علمی
دکتر علیرضا انوشیروانی	داور علمی
دکتر یحیی طالبیان	داور علمی
دکتر احمد امیری خراسانی	داور علمی
دکتر منوچهر جوکار	داور علمی
دکتر مریم جلالی	داور علمی
دکتر احسان قبول	داور علمی
دکتر محمدرضا صرفی	داور علمی
دکتر مریم شریف‌نسب	داور علمی
دکتر بهجت‌السادات حجازی	داور علمی

داور علمی	دکتر مریم حسینی
داور علمی	دکتر نجمه حسینی سروری
داور علمی	دکتر محمود بشیری
داور علمی	دکتر محبوبه مباشری
داور علمی	دکتر قهرمان شیری
داور علمی	دکتر مهدی محبتی
داور علمی	دکتر محمد پارسانسب
داور علمی	دکتر محمد بهنام‌فر
داور علمی	دکتر علی‌اکبر سام‌خانیانی
داور علمی	دکتر مهیار علوی‌مقدم
داور علمی	دکتر آزاده شریفی‌مقدم
داور علمی	دکتر محمدجواد مهدوی
داور علمی	دکتر حسن دلبری
داور علمی	دکتر محمود حسن‌آبادی
داور علمی	دکتر زهرا ایرانمنش
داور علمی	دکتر قدرت‌الله طاهری
داور علمی	دکتر رضا شجری
داور علمی	دکتر سید محمدفرید راستگوفر
داور علمی	دکتر مرضیه آبیاری قمصری
داور علمی	دکتر زهرا سادات طاهری
داور علمی	دکتر حسین قربان‌پور
داور علمی	دکتر رضا روحانی
داور علمی	دکتر حمید جعفری قریه‌علی
داور علمی	دکتر محمدرضا نجاریان
داور علمی	دکتر اصغر شهبازی
داور علمی	دکتر صفیه توکلی‌مقدم
داور علمی	دکتر وحید مبارک
داور علمی	دکتر حمیدرضا قانونی
داور علمی	دکتر سید احمد مدنی

دکتر علیرضا بافرانی	داور علمی
دکتر عباس شاه‌علی رامشه	داور علمی
دکتر حسنا محمدزاده	داور علمی
دکتر فرشته جعفری	داور علمی
دکتر محمد مشهدی نوش‌آبادی	داور علمی
دکتر محسن سیادتیان	داور علمی
دکتر اصغر جعفری	داور علمی
دکتر نرگس اسکویی	داور علمی
دکتر زهرا نصیری شیراز	داور علمی
دکتر لیلا میرمجربیان	داور علمی
دکتر قدرت‌الله ضرونی	داور علمی
دکتر علی‌اکبر کمالی‌نهاد	داور علمی
دکتر محمدحسن صانعی‌پور	داور علمی
دکتر الیاس نورایی	داور علمی
دکتر علی سلیمی	داور علمی
دکتر سعید باجووند	داور علمی
دکتر حسین سلیمی	داور علمی
دکتر جواد سلیمی	داور علمی
دکتر فرزانه‌سادات علوی	داور علمی
دکتر مریم شریف‌نسب	داور علمی
دکتر احسان پورابریشم	داور علمی
دکتر مهسا پهلوان‌زاده فینی	داور علمی
دکتر امیرعباس رفیعی فاضل	داور علمی
دکتر حسن سوری	داور علمی
دکتر اجمل خکلی	داور علمی
دکتر سعید روزبهانی	داور علمی
دکتر مرضیه همتی	داور علمی
دکتر الهام عربشاهی کاشی	داور علمی
دکتر شهین حقیقی	داور علمی
دکتر مصطفی میردار رضایی	داور علمی
دکتر عاطفه‌سادات میرسعیدی	داور علمی

دکتر رضا قنبری عبدالملکی	داور علمی
دکتر شادی شجیعی	داور علمی
دکتر بهرام شعبانی	داور علمی
دکتر زهرا حیاتی	داور علمی
دکتر فاطمه بنویدی	داور علمی
دکتر حسین شیرخانی	داور علمی
دکتر محمدرضا یوسفی	داور علمی
دکتر علی دلیر	داور علمی
دکتر علیرضا شعبانلو	داور علمی
دکتر زهره سادات ناصری	داور علمی
دکتر عباس زارعی	داور علمی
دکتر مریم آقاجانی	داور علمی
دکتر حسین ایمانیان	داور علمی
دکتر محسن نصیری	داور علمی
دکتر سهرابی نژاد	داور علمی
دکتر فاطمه احمدی نسب	داور علمی
دکتر فرشته محبوب	داور علمی
دکتر محمد پاک‌نهاد	داور علمی
دکتر نسرین گبانچی	داور علمی
دکتر پرویز شبیانی	داور علمی
دکتر محمدرضا موحدی	داور علمی
دکتر فاطمه شکر دست	داور علمی
دکتر مهدی سعیدی	داور علمی
دکتر آرزو یزدان‌پناه کرمانی	داور علمی
دکتر محمود صادق‌زاده	داور علمی
دکتر اعظم منصوری نیک	داور علمی
دکتر صغری نوده	داور علمی
دکتر پرویز شبیانی	داور علمی
دکتر امیر محمد اردشیرزاده	داور علمی
دکتر معصومه صادقی	داور علمی
دکتر غلامحسین حسین‌زاده شانه‌چی	داور علمی



دکتر سید اسماعیل اربب	داور علمی
دکتر مژگان میرحسینی	داور علمی
دکتر هادی طیقه	داور علمی
دکتر زهرا لرستانی	داور علمی
دکتر علی محمد محمودی	داور علمی
دکتر مینا هلالی ستوده	داور علمی
دکتر زهره قرلانی مادوایی	داور علمی
دکتر زینب شیخ	داور علمی
دکتر لیلا هاشمیان	داور علمی
دکتر علی حسن سهراب‌نژاد	داور علمی
دکتر شادی داوری	داور علمی
دکتر زینب طاهریان	داور علمی
دکتر مرتضی عمرانی	داور علمی
دکتر سجاد نجفی بهزادی	داور علمی
دکتر سعید طرزمی	داور علمی

اعضای کمیته علمی خارجی :

دکتر ابوالکلام محمد سرکار	داور علمی
دکتر علیم اشرف‌خان	داور علمی
دکتر امیدالله	داور علمی
دکتر اختر حسین	داور علمی
دکتر جاسم	داور علمی
دکتر حسن عطوی	داور علمی
دکتر عبدالکریم جرادات	داور علمی
خانم دکتر رنا جونی	داور علمی
دکتر سید بطلال اورلو	داور علمی
دکتر علی گوزل یوز	داور علمی
دکتر ییلدیرم	داور علمی
دکتر آیانو ساساکی	داور علمی
دکتر آذرمیدخت صفوی	داور علمی
دکتر اقبال شاهد	داور علمی
دکتر محمد ناصر	داور علمی
دکتر فلیحه زهرا کاظمی	داور علمی

اعضای کمیته اجرایی

رئیس دانشگاه کاشان و رئیس نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی	دکتر بهزاد سلطانی
رئیس انجمن ترویج زبان و ادب فارسی	دکتر علی اصغر میرباقری فرد
معاون پژوهشی دانشگاه کاشان	دکتر حسین خراسانی زاده
دبیر علمی نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی	دکتر فاطمه سادات طاهری
دبیر اجرایی نوزدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی	دکتر امیرحسین مدنی
معاون آموزشی دانشگاه کاشان	دکتر بهرام خوشنویسان
رئیس دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان	دکتر امیرحسین رسول‌نیا
عضو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان	دکتر رضا روحانی
رئیس دانشکده علوم انسانی	دکتر محسن نیازی
رئیس دانشکده معماری و هنر	دکتر مهدی ممتحن
عضو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان	دکتر علیرضا فولادی
عضو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان	دکتر رضا شجری
عضو گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان	دکتر حسین قربان‌پور
عضو گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کاشان	دکتر زهرا سادات طاهری
عضو کمیته اجرایی	دکتر محمد خداداد
عضو کمیته اجرایی	دکتر سید محمدفرید راستگوفر
عضو کمیته اجرایی	دکتر مرضیه آبیاری قمصری
عضو کمیته اجرایی	دکتر مریم آقاجانی
عضو کمیته اجرایی	دکتر عباس شاه‌علی رامشه
عضو کمیته اجرایی	دکتر مرضیه پوربابایی
عضو کمیته اجرایی	آقای محمد شریفی
عضو کمیته اجرایی	آقای حسن بابازاده

فهرست مقالات

نویسنده / نویسندگان	عنوان	صفحه
جلد اول (آ- ح)		
آبیار قمصری، مرضیه شجری، رضا	بررسی آیین‌های کهن فصل گل و گلاب در شهر قمصر	۱
آذرنیا، مرضیه فاضلی، فیروز	پیکرگردانی اسطوره قهرمان در آثار غلام‌حسین ساعدی مطالعه موردی: تاتار خندان	۱۹
آقاجانی، مریم رسول‌نیا، امیرحسین	پرتوهای اندیشه جبران خلیل جبران و سهراب سپهری در قالب نماد	۳۲
ابراهیم‌زاده، محمدرضا بشیری، علی	بررسی تعابیر و اصطلاحات ترجمه ماجده العنانی از «اولدوز و عروسک سخنگو» صمد بهرنگی براساس نظریه موناپیکر	۴۸
ابهری، مهناز	بررسی مشرب عرفانی کمال خجندی	۶۳
احمدی، فاطمه جوزی، مصطفی	بررسی و تحلیل اشعار شمس آقاجانی براساس نقد فرمالیستی	۷۰
احمدی افشار، فاطمه	نقد فرمالیستی ترکیب بند عاشورایی مشفق کاشانی	۹۱
احمدی بغدادآبادی، نجمه	پرچم‌دار بازگشت ادبی؛ فتحعلی خان صبای کاشانی	۱۰۲
احمدی‌نسب، فاطمه پارسا، عبدالله گاراژچی، محدثه	بررسی کاربرد طنز در محتوای کتب درسی دوره ابتدایی	۱۱۳
اردشیرزاده، امیرمحمد	سیمای شبلی در مصیبت نامه عطار	۱۲۸
اریب، سید اسماعیل	ویژگی‌های تألیفی و نمادگرایی درونمایه‌ای در فردگونگی و جهان‌گونگی زبان سپهری	۱۳۸
اسدی، پردیس جلالی، مریم	ادبیات کودک و نوجوان: فوتبال، روایتی الهام‌بخش (با تکیه بر آثار شاخص)	۱۵۶
اسکویی، نرگس	استعاره هستی‌شناختی «باغ» در شعر سهراب سپهری	۱۷۳
اسکویی، نرگس	تحلیل و بررسی منظومه شعری «از مدینه تا مدینه» سروده جودی خراسانی	۱۹۴

۲۰۹	بررسی انسجام دستوری و واژگانی در انشاهای فارسی آموزان عراقی در سطح میانی	اسمعیلی، فاطمه مکارمی، ژاله
۲۲۱	بررسی سبک داستان‌سرایی زنانه در رمان اسرار چهارزن (نوشته فریده عرب‌زاده)	اشرف کاشانی، محمدسجاد
۲۳۶	جمله‌ معترضه در اشعار شاعران نو معاصر	اشرف کاشانی، محمدسجاد
۲۵۱	جملات معترضه در گلستان سعدی شیرازی	اشرف کاشانی، محمدسجاد مشرقی، زهرا
۲۶۳	مقایسه تطبیقی مصباح‌الهدایه عزالدین کاشانی و طریقت‌نامه عماد فقیه کرمانی	اشرفی‌زاده، سجاد دولت‌یاری، وحیده
۲۷۲	بازتاب سازهای موسیقی عهد صفوی در شعر کلیم کاشانی	اصغرنسب، مجتبی کوشان، ایوب فرضی، حمیدرضا
۲۹۳	فارسی دریچه اعتلای فرهنگ، از گذشته تا امروز	افرافر، مریم
۳۱۰	فرایندهای معنازدایی از مفاهیم شرعی در غزلیات سعدی	اکبری‌زاده، محسن ستوده‌نیا، ریحانه
۳۲۲	مقاصد ثانوی جملات خبری و انشائی در غزلیات خواجوی کرمانی	اکبری ونی، زینب رسالت‌پناهی، محمدمصطفی
۳۳۹	ترجمه واژگان قرآنی حمد، کید و مسکین توسط الهی قمشه‌ای، انصاریان و فولادوند (پژوهشی بر اساس تجزیه بر آحاد واژگانی)	امان‌الهی، محمد بشیری، علی
۳۵۶	بررسی و مقایسه بازتاب دنیا در نفحات‌الأنس جامی و تذکره‌الأولیاء عطار	امینی، شهربانو جوزی، مصطفی
۳۷۰	سوررئالیسم و حافظ	امینی، کیمیا باقری خلیلی، علی‌اکبر
۳۹۲	بررسی و تحلیل پارادوکس (متناقض‌نما) در اشعار فاضل نظری	امینی، لایلا جوزی، مصطفی
۴۰۴	تحلیل روایی دو داستان «پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی» مثنوی معنوی براساس زبان شناسی رمزگان رولان بارت	اویسی کیخا، شمس میر، محمد

۴۲۰	بررسی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در «جاودان‌نامه»	ایرانی، فاطمه
۴۳۶	سلسله‌مراتب فاعل در زبان فارسی براساس نظریهٔ جان سعید	ایزدی، الهام
۴۴۶	«بازتاب مراتب قیامت در اشعار فیض کاشانی با تکیه بر آیات و احادیث»	ایمانیان بیدگلی، عباس
۴۶۵	بررسی و تحلیل افسانهٔ مادر دریا	باجووند، سعید
۴۷۴	تحلیل مولفه‌های تربیتی در آثار علیرضا قزوه	بافرانی، علیرضا
		کسایی، کامران
		عسکری، منیژه
۴۹۵	نقد و بررسی داستان‌های کودکان افسانه شعبان‌نژاد	باقریان، ساناز
۵۰۹	مرزشکنی‌های روایی در مثنوی؛ شکست مرزهای قراردادی میان سطوح روایی از نوع مرزشکنی بیرونی در مثنوی	بامشکی، سمیرا
۵۱۹	تحلیل پیرنگ دو منظومه عاشقانه «خسرو و شیرین» و «ویس و رامین» بر مبنای نظریه تزوتان تودوروف	برزگر، مریم
۵۴۲	نقش دفاع مقدس و ادبیات آن در تحکیم هویت ملی ایرانیان	بعاجی، وفا
		شجری، رضا
۵۵۵	بازنمایی نظریات مارکس در شعر شاعران عصر مشروطه در ایران	بندری، مهران
		زارع شاه‌آبادی، اکبر
		رضوان‌نیا، فاطمه
۵۷۱	مطالعه تطبیقی سبک و محتوا در قصیدهٔ مدح نبی(ص) محتشم کاشانی و هاتف اصفهانی	بهان، مریم
		فرید، زهرا
۵۹۱	بازخوانی دشواری‌ها و تصحیح ابیاتی از دیوان صیدی تهرانی	پاک‌نژاد، رحیم
۶۰۳	تحلیل مضامین باب البوم والغراب از کلیله و دمنه نصرالله منشی رویکردی در جهت تحلیل متون نظم و نثر فارسی	پاک‌نهاد، محمد
		قربانی، امیرحسین
۶۲۶	واکاوی آموزه‌های روانشناسی در چنیسرنامه	پروین، محمدجعفر
		حسینی‌کازرونی، سیداحمد

خالق‌زاده، محمدهادی		
۶۴۱	واکاوی شخصیت شیرین در منظومه‌ی خسرو و شیرین از شاهنامه فردوسی	پروین، محمدجعفر جهانی، محمد
۶۵۹	نقد فمینیستی «روز اول قبر» و «انتری که لوطیش مرده بود» از صادق چوبک	پرهیزکار خدیو، هنگامه صادق‌پور، حافظ
۶۷۱	بررسی عناصر داستان در «خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی»	پوردهقان اردکان، رضا
۶۹۰	کارکرد گفت‌وگو در داستان کوتاه «نگاه یک مرغابی» از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» اثر بیژن نجدی	پورمغینمی، حسین گبان‌چی، نسرين
۷۰۰	بررسی اشعار امیرھوشنگ ابتھاج (سایه) از منظر زیبایی‌شناسی	پیران کاشانی، ملیحه جعفری، فرشته
۷۱۳	رناليسم سياسی در اشعار ميرزاده عشقی	پیروی بادی، معصومه طاهری، فاطمه‌سادات
۷۳۱	بررسی ساختاری دوبیتی‌های عباس شاهزیدی	ترابی، عاطفه
۷۴۶	بررسی خودشکوفایی در اشعار سهراب سپهری	توکلی‌مقدم، صفیه
۷۶۱	روایت‌شناسی سه حکایت تاریخ بیهقی از منظر ژرار ژنت	ثابت‌قدم، اعظم نوری صفا، شهرزاد کوپا، فاطمه
۷۷۳	گزاره‌های قالبی در مجموعه تلخون و چند قصه دیگر صمد بهرنگی	ثمرقندی شکارسرای، سیده فاطمه فاضلی، فیروز
۷۸۸	بازتاب ناامنی اقتصادی در شعر نسیم شمال	جزایری، سیده مریم
۷۹۷	نگاهی به تمثیل رمزی در مثنوی طاق‌دیس ملا احمد نراقی	جعفری، فرشته
۸۱۱	تحلیل اندیشه‌های ضد فتودالی در شعر مشروطه با تکیه بر اشعار اشرف‌الدین حسینی، عارف قزوینی و میرزاده عشقی	جعفری قریه‌علی، حمید تیموری، علی
۸۳۴	کودکان در ترجمه تاریخ طبری	جلالی، مریم
۸۴۵	سبک‌شناسی غزلیات سیف فرغانی (مطالعه موردی ۳۰ غزل)	جوان‌بخت، زهرا

۸۶۴	تحلیل گفتمان انتقادی حکایات جنید بغدادی در تذکرة الاولیاء عطار بر اساس رویکرد تئون وندایک	جودار، الهه روحانی، رضا
۸۸۱	موسیقی کناری در شعر اظهري شیرازی	چینی، فریبا طاهری، فاطمه‌سادات
جلد دوم (ح-ش)		
۹۰۴	آیین سنتی سقایان ضیغم در محله طاهرومنصور کاشان، اهمیت حفاظت از میراث فرهنگی ناملموس	حسن‌خانی، عباس عمرانی‌پور، علی
۹۱۹	مقایسه کتاب‌های برگزیده و پرخواننده کودکان از نظر میزان و چگونگی توجه به مولفه‌های مهارت‌های زندگی	حسین‌آبادی، فاطمه حیدری، سکینه رضایی، سمیه
۹۴۱	تطبیق مضمون دادگری در خطابه‌های بر تخت‌نشینی پادشاهان ساسانی در متون دوره اسلامی تا سده ششم هجری	حسین‌زاده، زهرا
۹۵۴	آسیب‌های ترجمه متون تاریخی خارجی به زبان فارسی	حسین‌زاده شانه‌چی، غلام‌حسن
۹۶۳	فضایل شش‌گانه در نظریه مثبت نگر مارتین سلیگمن و بازتاب آن‌ها در اشعار پروین اعتصامی	حقی، مریم
۹۸۴	نجوم و باورهای نجومی در رباعیات مولوی	حقیقی، شهین
۱۰۰۶	بررسی استعاره دستوری گذرایی در رمان گلنار و آیین ره‌نورد زریاب	حمیدزی، راحله
۱۰۱۷	فراگیری کلام خداوند در نگاه عارفانه مولوی، بررسی تطبیقی	حیدری، حسین
۱۰۳۷	نسبت کلام ملفوظ و مکتوب خداوند با حقیقت کلام خدا و زمانمند بودن آن در مثنوی معنوی و متکلمان مسلمان، بررسی تطبیقی	حیدری، حسین
۱۰۵۶	رساله الطیرها گونه‌ای معراج‌نامه رمزی	خدایار، ابراهیم شفیعی، سمیرا
۱۰۷۲	مقایسه حروف اضافه در زبان پشتو و پارسی از دیدگاه ریشه‌شناسی	خکلی، اجمل

۱۰۷۹	بررسی رفتار زبانی شخصیت‌ها در فیلم‌نامه «مادر»، اثر علی حاتمی	خوش حساب، ساناز نورایی، الیاس
۱۱۰۰	نقش ادبیات داستانی در اعتلای فرهنگی و رشد درک علمی	خوش‌رو، رباب شیبانی، پرویز
۱۱۰۶	«استعاره» در فارسی میانه	داوری، شادی
۱۱۳۰	ایماژ و تصویر پردازی در شعر عاشورایی «باز این چه شورش است» اثر محترم کاشانی	دست‌مرد، فرزانه
۱۱۵۰	نگاهی به ادبیت متن در شعر و داستان احمد شاملو	ذکریزاده کارسیدانی، حمیرا میرمیران، سیدمجتبی
۱۱۶۶	پیوند عشق و شعر از نگاه مولانا، سعدی، حافظ، ... و حسین منزوی	راستگوفر، سید محمدفرید راستگوفر راستگوفر، سید محمد
۱۱۸۸	نگاهی به کارکرد پیش‌فرض‌ها در بازشناخت متهمین در بازجویی‌های پلیسی: بررسی موردی فیلم متری شش و نیم	رحمانی، حسین چگنی، مژگان
۱۱۷۹	هدف وسیله را توجیه می‌کند: توجیه بی ادبی در طبقه هفتم غربی	رحمانی، حسین
۱۱۹۲	بررسی تطبیقی مهارت‌های اجتماعی در اخلاق ناصری بر اساس دیدگاه استفنز	زینب، رحمانیان
۱۲۰۷	بررسی تجلی دیو، جن و پری در آینه قرآن و غزلیات شمس	رحیمی، آسیه
۱۲۲۱	پیاده‌سازی نظریه گرایش‌های ریخت‌شکنانه آنتوان برمن در ترجمه رمان رجال فی الشمس از عربی به فارسی (بررسی موردی دو ترجمه از موسوی و غریفی)	رحیمی‌مقدم، زینب بشیری، علی
۱۲۳۶	نقش متون کهن ادبی در تعلیم و تربیت کودکان (با تکیه بر شاهنامه فردوسی، بوستان و گلستان سعدی و مثنوی معنوی)	رسالت‌پناهی، محمدمصطفی نعنافروش، فاطمه
۱۲۴۹	زیبایی‌شناسی تصویر غروب در شعر گذشته و معاصر	رستمی، مهدی رمضانی‌زاده، فاطمه
۱۲۶۴	نماد و نماد پردازی در اشعار علی رضا قزوه	رسولیان آرائی، صدیقه

	احمدی ورزنه، طاهره	
۱۲۹۰	تحلیل استعاره مفهومی درد و درمان در مصیبت‌نامه عطار نیشابوری با رویکرد زبان‌شناسی شناختی	رشیدی رضاآباد، زکیه
۱۳۰۱	بررسی تطبیقی میانوند در زبان‌های فارسی و انگلیسی	رضوانی کاشانی، ریحانه اقبال، ابراهیم
۱۳۲۳	تحلیل زبان شناختی شعر «دو محضر» سروده پروین اعتصامی	رضوانیان، قدسیه سالاریان، زهرا
۱۳۳۷	مقایسه تطبیقی سه ترجمه کتاب «پیرمرد و دریا» اثر ارنست همینگوی از دیدگاه ویرایش و درست‌نویسی	رمضانی‌زاده سیدانی، فاطمه محمودی، علی محمد
۱۳۷۲	فلش فیکشن‌ها و شگردهای شخصیت‌پردازی	روزبهرانی، علی رضا
۱۳۹۸	هنگام گل و مل است و یاران سرمست (بررسی نوز و بهار در رباعیات خیام)	روزبهرانی، علی رضا
۱۴۱۴	بررسی تأثیر افسانه‌های جادویی در آثار فضل‌الله مهتدی برهویت کودکان	زارع، مرضیه
۱۴۲۶	نقد گفتمانی سارا میلز در سطح واژگان زنانه در رمان «روز دیگر شورا» اثر وفی و رمان «آن مادران این دختران» سلیمانی	زارع کهن، معصومه محبوب، پانید
۱۴۴۷	کاربرد نشانگرهای فراگفتمانی زبان فارسی در مقالات علمی پژوهشی علوم انسانی برای نشان دادن مشارکت و تعامل نویسنده	زارعی، عباس
۱۴۶۱	بررسی کارکرد بلاغی وجه در داستان رستم و سهراب	زری‌در، شهاب صباعی، علی
۱۴۸۰	بررسی ساختار روایی دوبار نبرد قهرمان (نبرد رستم با پیلسم و سهراب) در شاهنامه براساس نبرد تیشتر و اپوش	زندیه، معصومه
۱۴۹۷	تحلیل تطبیقی روایت‌شناسی کارکرد داستان‌های درونی‌ای در چهار داستان کلیله و دمنه و مثنوی مولوی	سام‌خانی، علی اکبر محمدی، عبدالله
۱۵۱۱	تحلیل نمونه‌هایی از نمادهای جانوری و اساطیری در حکایات روضه‌الصفاء	سام‌خانی، علی اکبر حسینی، عارفه

۱۵۲۸	تحلیل روانکاوانه شخصیت‌ها و بررسی سیر داستانی رمان سمفونی مردگان براساس آموزه‌های فروید و شاگردانش	سجادی موحد، سیده زهرا کمالی‌نهاد، علی‌اکبر
۱۵۳۹	بازیابی رمزگان رولان بارت در پنج غزل از سعدی	سلطانی، مریم دادورکاشانی، مستوره
۱۵۶۱	تحلیل تطبیقی عنصر مبارزه در شعر پایداری ایران و فلسطین، مطالعه موردی: سپیده کاشانی و سمیع القاسم	سلمانی، شهربانو نقی‌زاده، کوثر غفاری سروستانی، هانیه
۱۵۷۷	تأملی در الگوهای قابل تقلید از قرآن کریم به منزله حقیقتی زبانی در خلق اثر ادبی، هنری	سلیمی، علی ناصری، بهبود
۱۵۹۲	نگاهی انتقادی به نقد معاصر عربی با تأملی در دیدگاه‌های عبدالله غدامی	سلیمی، علی پروانه، علی
۱۶۰۶	بازتاب وطن در اندیشه رحیم معینی‌کرمانشاهی و جبران خلیل جبران	سوری، حسن
۱۶۱۶	بن‌مایه‌های مقاومت و پایداری در شعر علی فوده و محمدتقی بهار	سوری، حسن امجدیان، فرامرز
۱۶۳۰	فقر در آینه شعر مهدی اخوان‌ثالث و معروف رصافی	سوری، حسن اکبری، جهاندار
۱۶۴۳	بررسی مؤلفه‌های فمینیستی در رمان آخرین روزهای زندگی هلاله اثر عطا نهایی	سهراب‌نژاد، علی حسن میرزایی، مجید
۱۶۶۶	تجلی اسطوره در شعر تقی پورنامداریان	سهراب‌نژاد، علی حسن موسی‌نیا، عذرا
۱۶۸۱	استعاره زمان در گلستان سعدی	شاکری، هومان
۱۶۹۲	تحلیل و بررسی جریان سیال ذهن و شیوه شخصیت‌پردازی در کتاب «وقتی مهتاب گم شد»	شجری، رضا
۱۷۱۲	بررسی تطبیقی مفهوم ازخودیگانگی در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی و داستان ملکوت اثر بهرام صادقی براساس مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی	شجعی، شادی جوکاری، مهناز
۱۷۲۷	جستاری در شعر و اندیشه غلامعلی حکیم شیرازی	شرونی، سمیه جابری، سید ناصر

۱۷۴۲	ارتقای جایگاه زبان و ادب فارسی در جهان	شعاعی، مالک موسوی‌نیا، سیدرضا
۱۷۵۳	کنکاشی دربارهٔ رستم	شعاعی، مالک
۱۷۶۹	راوی و شیوه‌های آن در لیلی و مجنون مکتبی شیرازی و مقایسهٔ آن با لیلی و مجنون نظامی	شعبانی، بهرام
۱۷۸۵	جُستاری در مؤلفه‌های ادبیات پایداری ایران باستان	شکردست، فاطمه
۱۸۰۲	مقایسهٔ میزان یادگیری مهارت‌های زبانی دانش‌آموزان یک‌زبانه و دوزبانهٔ استان چهارمحال و بختیاری	شهبازی، اصغر
۱۸۱۸	تحلیل واژگان به کار برده در مجموعه شعرهای آزاد «باد مخابره خواهد کرد» اثر غزال مرادی	شیبانی، پرویز حسینی، هدیه
۱۸۳۴	کاربرد زبان قرآن و حدیث بر دیوان سروش اصفهانی	شیبانی، پرویز کهن‌سال، سعید
۱۸۵۰	دیدار سهراب با فرشته الهام	شیخ‌علیا لواسانی، سمیرا
۱۸۶۱	بررسی ترجمه داستان جنایت نوشته نجیب محفوظ برپایه دیدگاه گارسس	شیخان برزکی، مریم بشیری، علی
جلد سوم (ص - ک)		
۱۸۸۷	تحلیل گفتمانی داستان رعنا و زیبا بر مبنای نظریه زبان‌شناسی انتقادی راجر فاولر	صادقی، فرشته محمدی، داوود
۱۹۰۳	قلب و کارکردهای آن در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی	صادقی، معصومه
۱۹۱۵	نقد اجتماعی سیف فرغانی و تقابل فکری و عرفانی وی با مولانا و طریقت مولویه	صادقی، هادی واحد، اسدالله
۱۹۲۸	تحلیل روایت شناسانه داستان سلامان و ابدال جامی	صافی، حامد
۱۹۴۱	بررسی مولفه‌های غنایی مثنوی گل و نوروز خواجوی کرمانی	صباغ‌زاده، فاطمه میر، محمد
۱۹۵۵	تحلیل روانکاوانه شخصیت‌های «دو منظره» اثرغزاله علیزاده بر اساس نظریه هورنای	صمیمی، سعیده
۱۹۶۹	بررسی تقابل آپولونی و دیونوسی در عروسی خون و سال بلوا	طاهری، زهرا
۱۹۸۵	فضای مجازی و مقولهٔ جنسیت در ادبیات نوجوان	طاهری، زهرا
۱۹۹۴	اثربخشی شعر طاهر آتشی شیرازی از قرآن کریم	طاهری، فاطمه‌سادات

چینی، فریبا	
طاهری، فاطمه‌سادات	نقش تحمیدیه‌سرایی در انعکاس نظام اعتقادی طاهر
چینی، فریبا	آتشی شیرازی
طاهری، قدرت‌الله	دلایل ایجاد فاصله بین ادبیات جامعه و ادبیات
	دانشگاهی در ایران
طاهری، ناهید	بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسه
رضایی، حمید	کر اثر عباس عبدی
طاهریان، زینب	شگردهای طنزآفرینی در غزل‌های سعدی
طرزمی، سعید	اهمیت مقبره‌الشعراى تبریز
طیطة، هادی	پیوند طبیعت و عرفان در اشعار بهرام اردبیلی
ظهراب‌زاده، زهره	تأثیر حکومت نیک و بد بر زمین‌های شاد و ناشاد از
نصیری شیراز، زهرا	دیدگاه ایرانیان باستان و مقایسه آن با حکومت صالحان
جوکار، منوچهر	در اسلام
عابد، ندا	بررسی مقایسه‌ای شرایط نشریات کودک و نوجوان در
	دو دهه هفتاد و هشتاد (۱۳۷۰-۱۳۸۹)
عابدی، سید محمدرضا	بررسی تطبیقی رمان و فیلم رهایی از شائوشنک
اقبالى، فاطمه	
عارفی، عارفه	نقد انواع جمله ساده در دستور زبان فارسی کامیار و
نوری خوشرودباری، محمدعلی	عمرانی
عالی، فاطمه	سیر و تفرج در بوستان باورهای مردمی شعر شهریار
برزگر، نازنین زینب	
عبداله‌پور، نازنین	بررسی نمود ابعاد فرهنگی هافستد در آثار ادبیات
فیروزیان پوراصفهانى، آیدا	کودک، موردپژوهی مجموعه داستان‌های می‌می‌نی
عبداله‌ی تبار، وحید	بازتاب ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار شیرکو
بشیری، علی	بیگس و ابراهیم طوقان
عبدوس، محمدمعین	«تحلیل بینامتنی علی‌نامه و شاهنامه بر مبنای ترامتیت
شکری، یدالله	ژرار ژنت»
عزیزی، فاطمه	بررسی استعاره مفهومی عشق در اشعار نیمایوشیخ
شکری، یدالله	

۲۲۴۶	عزیزی، محمدرضا بررسی و ارزیابی کتاب آموزش نحو متن محور (۱)؛ با تاکید بر روش آموزش ضمنی
۲۲۶۰	عسگریان قمصری، زهرا شجری، رضا گونه شناسی مضامین قرآنی در اشعار علی موسوی گرمارودی
۲۲۸۲	علوی‌زاده، فرزانه‌سادات رضایی، هانیه بررسی آیین جشن سده در منطقه سنخواست در خراسان شمالی
۲۲۹۸	علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان تجلی هنر موسیقی و ابزارهای آن در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی
۲۳۱۷	علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان پیوستگی زبان عرفانی و تفسیر قرآنی در کشف‌الاسرار میبی
۲۳۳۴	علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان مهری مالفجانی، طاهره ریخت‌شناسی قصه عامیانه «دختر نارنجی ترنجی» بر اساس نظریه پراپ و نگاهی به عناصر اسطوره‌ای داستان
۲۳۵۰	علیان، فاطمه دلیر دیسفانی، علی بازنمایی پدیده جنگ در شعر کودک ایران و سوریه
۲۳۶۵	علی‌پور، اسماعیل سبک‌شناسی لایه‌ای فیه ما فیه
۲۳۸۰	علی‌زاده بیگدیلو، منصور بررسی استعاره مفهومی «مگس» در غزل‌های مولوی
۲۳۹۲	علی‌زاده بیگدیلو، منصور پیکرگردانی یک اسطوره (بررسی ریشه‌های باستانی و اساطیری افسانه آل)
۲۴۰۳	علیمی، ماندانا روزبهرانی، سعید موسی‌زاده آهق، طاهره وجوه اشتراک و افتراق مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بیژن نجدی و رمان «گاوخونی» جعفر مدرس‌صادقی
۲۴۱۹	علی‌نژاد مقدم، حمیده خوانش غزل «بهار سوگوار» از هوشنگ ابتهاج براساس نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر
۲۴۲۹	عمرانی، مرتضی نگاهی به ویژگی‌های سبکی اشعار جلال طبیب شیرازی / خوافی
۲۴۵۴	غفاری سروستانی، هانیه سلمانی، شهربانو نقی‌زاده، کوثر تحلیل انگاره زنان و نقش آن‌ها در بیان آزادگی در آثار فروغ فرخزاد و نزار قبانی
۲۴۷۳	غفوری حسن‌آباد، عفت واکوی تصویر گذر زمان و مرگ در سروده‌های نادر نادرپور بر مبنای رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران

علی‌زاده، حمیرا	
۲۴۸۶	بررسی و تحلیل کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه‌های بزرگ جهان (شاهنامه، رامایانا، ایللیاد و ادیسه، انه اید)
۲۵۰۴	فرزانگان، فرهمند
۲۵۱۷	فسایی، جعفر خمر، غلامحسین عباسی فرد، معصومه
۲۵۳۷	فقیه ملک‌مرزبان، نسرين برومند صالح، زهرا
	رویکرد مایرز-بریگز یکی از روش‌های مخاطب شناسی تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌هایی با قلم نوجوانان بر مبنای رویکرد نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز (مطالعه موردی دو دفتر از دفاتر ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)
۲۵۵۲	فیروزی، فاطمه پردل، مرضیه
۲۵۷۱	فیروزیان پوراصفهانی، آیدا آینده‌پژوهی رشته «ادبیات کودک و نوجوان» با تکیه بر روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها
۲۵۸۶	فیروزیان پوراصفهانی، آیدا بررسی استعارات شناختی در مجموعه لالایی‌های خراسان بر اساس دیدگاه لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)
۲۶۰۴	قاضی جیردهی، مرضیه صادق‌پور، حافظ
۲۶۱۷	قانونی، حمیدرضا غلامحسینی، پروین
۲۶۳۶	قبول، احسان رادمرد، عبدالله رجایی، امیر
۲۶۵۲	قربان‌پور آرانی، حسین تفضلی، نرجس
	روان‌پالایی و کاتارسیس در نفثه‌المصدور

۲۶۷۰	بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در رمان‌های «خون خورده» و فرانکشتاین در بغداد: مطالعه‌ای پسااستعماری در ادبیات فارسی و عربی	قربانی مادوانی، زهره
۲۶۸۳	زیبایی و رابطه آن با عشق در نگاه برخی از عارفان شرق و غرب	قریشی، زهرالسادات نجار، عباس
۲۷۰۴	تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر «زمستان» اخوان ثالث بر مبنای نظریه پیر بوردیو	قنبری عبدالملکی، رضا
۲۷۲۰	واکاوی زبان عرفانی در مثنوی سبحة الابرار جامی	قوامی، امین صفایی سنگری، علی
۲۷۳۹	کیفیت زمان پریشی در چند شعر نزار قبانی با تکیه بر نظریه زمان روایی ژرار ژنت	قهرمانی، حورا صفایی سنگری، علی
۲۷۵۳	تحلیل سبک‌شناسانه کتاب «زن آتش» سروده حسنا محمدزاده	کاظمی، داوودرضا
۲۷۷۹	خوانش زنانه از مجموعه اشعار کبری حسینی بلخی	کاظمی، سید عوض علی
۲۸۰۰	تحقیق و تفحصی بر زندگی نامه مصطفی رحماندوست شاعر کودکان	کریم‌پور، پری
۲۸۱۳	نقش مجلات تخصصی در گسترش پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران (بررسی مجله روسی پژوهشنامه زبان و ادبیات روسی)	کریمی ریابی، الهه
۲۸۲۴	تکوین نظام سه‌گانه در آثار خواجه عبدالله انصاری	کمالی‌نهاد، علی‌اکبر جوان‌مرد، مولود
۲۸۴۲	تحلیل فرگشتی رمان پرنده من اثر فریبا وفی	کوچک‌پور، فرزانه اکبری بیرق، حسن
۲۸۵۶	بازتاب چهره شهدای قیام سی تیر ۱۳۳۱ در شعر معاصر	کوه‌نورد، پری‌چهر فلاح، مرتضی پویان، مجید
۲۸۷۱	بررسی مفهوم «پری» در فرهنگ و ادبیات ایران و غرب (یونان و روم)	کهدویی، محمدکاظم حسن‌شاهی، الهام

۲۸۹۱	تحلیل ساختار روایی داستان «باغ ملی» از مجموعه «باغ ملی» نوشته کوروش اسدی براساس الگوی روایی (گریماس و ژنت)	کیانوش راد، مریم بصیری پور، علی
۲۹۰۱	نقد بلاغی اشعار سهراب سپهری (با تکیه بر کتاب حجم سبز)	کیانوش راد، مریم
۲۹۱۳	رابطه بینامتنی برخی حکایت‌های حدیقه‌الحقیقه سنایی با متون پیش از آن	کیانی فر، مریم روزبهرانی، سعید
جلد چهارم (گ-ی)		
۲۹۲۸	واکاوی تطبیقی-کهن‌الگویی مفهوم رؤیا و خواب در رمان‌های ایرانی و آمریکای جنوبی	گبان‌چی، نسرين صالحی مازندرانی، محمدرضا قاسمی پور، قدرت
۲۹۴۳	بررسی آموزش ظرفیت افعال فارسی در درسنامه‌های پرفا براساس دستور وابستگی	گل پور، لیلا بخشی زاده، محمدعلی
۲۹۶۰	بررسی کارکرد نمادهای عشق در رباعیات عرفانی باباافضل کاشانی و شاه نعمت‌الله ولی (باتکیه بر چهار نماد قراردادی: آتش، مستی، دریا، صورت و معنی)	گیلکی، رضا
۲۹۸۰	بررسی تطبیقی داستان‌های شیرزاد حسن و غلامحسین ساعدی	لرستانی، زهرا مرادی، خاطره
۲۹۹۳	بررسی تطبیقی سبک غزلیات جهان‌ملک‌خاتون و خواجه‌ی کرمانی	لرستانی، زهرا رحیمی، زیبا
۳۰۱۱	بررسی و تحلیل رابطه تصویر با متن در گروه سنی الف و ب. «موردکاوی داستان‌های آتش بلوط و یک عالم مداد رنگی»	محبوب، فرشته
۳۰۳۴	پیوند عنصر زمان و کانونی‌سازی با ایدئولوژی در رمان «بیوتن»	محمدزاده، امینه
۳۰۵۳	بررسی تطبیقی ابتدائانه، اسرارالتوحید و سیرت ابن خفیف	محمدزاده، حسنا
۳۰۷۱	رویکردهای وقوعی در غزل‌های نو منوچهر نیستانی	محمدزاده، حسنا
۳۰۹۱	بازتاب فرهنگ عامه در غزلیات فیض کاشانی	محمدنژاد، معصومه

جنیدی، فایزه

۳۱۰۷	مقام اجتماعی شاعر به روایت تذکره‌های فارسی	محمدی شاهرخ آبادی، زهره قربان‌پور آرانی، حسین
۳۱۲۶	علت وجودی قربانی و بلاگردانی در اساطیر ملل	محمدی، ساهره میرمیران، سید مجتبی
۳۱۳۹	تحلیل دو رمان «التهاب» و «موسم آشفستگی» شهریار عباسی با تأکید بر دیدگاه پل تیلیش	محمدی شکبیا، مریم گرچی، مصطفی
۳۱۵۲	بررسی جلوه‌های بلاغی در اشعار عربی هاتف اصفهانی	محمدی مزرعه‌شاهی، مجتبی کریمی مزرعه‌شاه، مهناز
۳۱۷۱	بررسی سبک‌شناسی لایه زبانی غزل‌های هادی رنجی تهرانی	محمودی، علی محمد مهبودی، اورانوس
۳۱۸۹	دگردیسی شخصیت‌های داستان سیاوش براساس نظریه روان‌شناسی تحلیلی یونگ	محوئی خمایی، طاهره صادق‌پور، حافظ
۳۲۱۰	بررسی «واسوخت» در منظومه خسرو و شیرین نظامی گنجه‌ای	مدرس‌زاده، صادق مشهدی، محمد امیر
۳۲۱۹	گستره قضا و قدر و فراق‌کنی آن در مناظرات پروین اعتصامی	مدرسی، فاطمه زاد عباس، سلیمان
۳۲۳۲	نقش سنت‌های ادبی در تصویرسازی شاعران سبک هندی	مظهری صفات، سمیه فرخ‌نیا، مهین دخت
۳۲۴۹	نقد زیست بوم‌گرایانه در رمان نوجوان (با تکیه بر کتاب هفت خوان و خرده‌ای)	منصورصادقی گیلانی، مهسا
۳۲۶۶	دین باوری در غزلیات کلیم کاشانی	موحدی، محمدرضا رجبی، فاطمه کبری
۳۲۸۲	مضامین عرفانی در شعر ابتهاج با تکیه بر غزل «همیشه در میان»	موحدی، محمدرضا نمکی، سبا
۳۲۹۰	تحلیل بن‌مایه‌های مشترک اسطوره‌های ایرانی	موسوی صالحی، سیدحامد ابراهیمی، مختار
۳۳۰۶	بررسی جلوه‌های اغراق در دیوان ملک الشعرای بهار	موسوی گورابی، سیده سارا شکرایبی، محمد

۳۳۲۷	معادل‌سازی نادرست فارسی در علم طبقه‌بندی جانداران	میرتاج‌الدینی، سید منصور
۳۳۳۲	بررسی تقابل‌های دوگانه در داستان «شیخ صنعان» از عطار و «پدر سرگی» از تولستوی براساس نظریه لوی استروس	میرحسینی، مژگان محمدی، زینت
۳۳۴۷	بررسی مقایسه‌ای هنر‌سازهای بیانی مثنوی مخزن‌الاسرار با مثنوی‌های شاهنامه و مصیبت‌نامه	میردار رضایی، مصطفی
۳۳۶۵	بررسی بازتاب پوشش مسلمانان در سفرنامه ناصر خسرو	میرزائی، طاهره
۳۳۷۹	بررسی آکوستیکی فرایند واجی اضافه در لهجه اصفهانی	میرسعیدی، عاطفه‌سادات
۳۳۹۱	تحلیل آموزه‌های اخلاقی-اسلامی در اشعارشاعران سبک هندی و تأثیر آن در شبه قاره هند در گسترش اسلام	میرمجریان، لیلا
۳۴۱۷	نقش زبان‌شناسی زیست‌محیطی در حفظ زبان‌های در خطر ایران: چالش‌ها و فرصت‌ها	ناصری، زهره‌سادات احمدی‌نسب، فاطمه
۳۴۳۴	پزشکی و باورهای درمانی در «هزار حکایت صوفیان»	ناصری، علی خجسته، فرامرز
۳۴۵۳	بررسی پسوندها در گویش هزارگی افغانستان	نجاریان، محمدرضا موسوی، الهام
۳۴۷۲	تحلیل اشعار عربی در منشآت فرهاد میرزا	نجاریان، محمدرضا سعادت‌مند، فرزانه
۳۴۸۸	مؤلفه‌های شعر زنانه در شعر محجوبه هروی	نجاریان، محمدرضا حازم، بسام‌الدین
۳۵۰۹	سیر بررسی فرایند واجی کشش جبرانی	نجف‌زاده، افشار
۳۵۲۵	کشش جبرانی در فارسی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ	نجف‌زاده، افشار
۳۵۳۸	مقایسه کشش جبرانی در فارسی و ترکی آذربایجانی در چارچوب تسلسل‌گرایی هماهنگ	نجف‌زاده، افشار رضی‌نژاد، سیدمحمد عطاری، لطیف

۳۵۵۲	ساختار پیرنگ در داستان‌های بازنویسی کلیله و دمنه (براساس سه بازنویسی آذریزدی، لطف‌الله و شیرازی)	نجفی بهزادی، سجاد
۳۵۷۰	شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایت‌های کلیله و دمنه و متن بازنویسی شده (مطالعه موردی: داستان‌های بازنویسی آذریزدی، لطف‌الله و شیخی)	نجفی بهزادی، سجاد
۳۵۸۱	پیشنهادی برای تدریس فارسی عمومی با توجه به گستره تاریخی و اقلیمی فارسی دری	نصیری، محسن
۳۶۰۱	هویت ملی، آسیب ترجمه به آن و مقابله از راه استخراج علوم‌انسانی از ادبیات فارسی؛ بررسی دو کتاب شیندا بولن	نصیری، محسن
۳۶۱۱	ویژگی‌های سبکی و زبانی در هدایت‌المتعلمین فی الطب	نظام‌دوست، سارا تندکی، خدیجه
۳۶۳۰	جلوه‌های ساده‌نویسی در تاریخ بلعمی (با بررسی لایه‌های پنج‌گانه سبکی)	نعنافروش، فاطمه رسالت‌پناهی، محمدمصطفی
۳۶۴۳	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
۳۶۶۲	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
۳۶۷۳	فردوسی و کهن‌الگوی طرار: بررسی شاهنامه از دیدگاه نقد کهن‌الگویی	نوده، صغرا
۳۶۸۴	واکاوی شخصیت در داستان‌های «سیندخت» و «بافته‌های رنج» براساس نظریه یادگیری شناختی	نورایی، الیاس نورایی، نگار
۳۶۹۴	واکاوی اضطراب‌های بشری در رمان صنم با تکیه بر آرای پل‌تیلیش	نوروزی چلچله، نسرين مصطفی گرجی
۳۷۰۶	بازتاب مهارت‌های زندگی در رمان روح عزیز	نوروزی چلچله، نسرين رضایی، حمید
۳۷۲۰	نقدی بر ساختار و محتوای کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان (مورد مطالعه: کتاب پارسا ۱ و ۲)	نوری، زهرا

۳۷۳۴	نشانه‌شناسی نام شخصیت‌ها در آثار داستانی مصطفی مستور	نیسی، نسرين جوکار، منوچهر پورمظفري، داوود
۳۷۵۶	بررسی توصیفی ساختار دستوری سیاست‌نامه خواجه نظام‌الملک	نیک‌زاد، سهراب جهان‌دیده، عبدالغفور
۳۷۷۶	تحلیل «سفرنامه خاندن قراچورلو» بر اساس الگوی «سفر نویسنده» و وگلر	وحدانی‌فر، امید
۳۷۸۹	تقابلهای دو گانه اسطوره‌ای و اخلاقی بوستان سعدی و دیوان پروین اعتصامی	ورقی، لیلا صادق‌پور، حافظ
۳۸۰۱	کاربرد نظریه ادبی لاکان در شعر از ماست که بر ماست ناصر خسرو قبادیانی	هادی، ملیحه میر، محمد
۳۸۱۷	تحلیل خطای آوایی فارسی‌آموزان در تولید واژه‌های افتاده زبان فارسی (مطالعه موردی فارسی‌آموزان جامعه‌المصطفی)	هاشمی، افتخارسادات
۳۸۳۱	مقایسه تک‌گویی‌های عاشقانه در لیلی و مجنون نظامی و دل‌دادگی شهریار مندنی‌پور	هاشمیان، لیلا کرانی، مهدی
۳۸۴۱	کاربرد زبان در تعلیم و تربیت از منظر سعدی	هامون‌نورد، عرفان ساجدی بازخانه، فاطمه
۳۸۵۵	کاوش در عناصر فرهنگی بازنمایی‌شده در سفرنامه‌های عصر صفویه (شاه سلیمان صفوی) با تکیه بر سفرنامه‌های شاردن، تاورنیه، کمپفر، کارری	هراتی، فرزانه میرمیران، سیدمجتبی
۳۸۷۱	نقد فرمالیستی شعر گفت‌وگویی معاصر در دو حوزه زبان و زیباشناسی	همتی، مرضیه طاهری، فاطمه‌سادات
۳۸۷۱	«مرگ و زندگی از دیدگاه حافظ، سهراب سپهری و فاضل نظری»	هوشیاران، نغمه خاتمی، سیدهاشم فرزانه، سرور
۳۸۹۰	تأثیر لهجه و گویش هرندي بر دیوان جاهل	یوسفی، ابوالفضل کمیلی، مختار
۳۹۰۷	نگاهی به زندگی و شعر جاهل هرندي	یوسفی، ابوالفضل کمیلی، مختار

۳۹۲۵

صبحی بیدگلی شاعر انجمن «مشتاق»

یوسفی، محمدرضا

کاملی، علی

بررسی آیین‌های کهن فصل گل و گلاب در شهر قمصر

مرضیه آبیاری قمصری

مدرس مدعو، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان

marziehabayar@yahoo.com

رضا شجری

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

rshajari@yahoo.co.uk

چکیده

قمصر، پایتخت گل و گلاب ایران دارای قدمتی دیرینه در پرورش گل محمدی، عطر و گلاب‌گیری است و در ایام بهار به‌ویژه ماه‌های اردیبهشت و خرداد شور و هیجان فراوانی در این شهر دیده می‌شود. گردشگران زیادی از گوشه و کنار کشور و یا از سایر ملل برای تماشای مراسم و آیین‌های گلاب‌گیری وارد این شهر می‌شوند. این آیین‌ها از دیرباز تاکنون دست‌خوش تغییرات و تحولاتی شده است؛ به‌گونه‌ای که بعضی از آن‌ها به‌طور کلی از میان رفته‌است. پژوهش پیش رو با هدف بررسی و معرفی این آیین‌های کهن و با استناد به منابع کتبی و شفاهی (روش میدانی و با مصاحبه حضوری از کهنسالان این شهر) انجام گرفته‌است. یافته‌ها حاکی از آن است که در فصل بهار که موسم گل و گلاب می‌باشد، چهار آیین سنتی در این شهر برگزار می‌گردیده که تنها یکی از این چهار آیین به دوران کنونی منتقل شده و سه آیین دیگر متروک گردیده‌است. این آیین‌ها عبارتند از آیین آوازه‌خوانی در گلستان، آیین شیر و چای در گلستان، آیین گل‌غلتان و آیین گلاب صلواتی که امروزه تنها آیین گل‌غلتان به‌صورت نمادین در کارگاه‌های گلاب‌گیری برگزار می‌گردد. لذا ضروری و بایسته است که این گونه آیین‌ها و رسوم کهن را -که دیر یا زود بر اثر زندگی ماشینی امروز به دست فراموشی سپرده خواهد شد - ثبت و ضبط نماییم و با این کار به حفظ هویت ملی و معنوی سرزمین خود یاری‌رسانیم.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عامه، قمصر، گل و گلاب، گل‌غلتان.

۱) مقدمه

از جمله ویژگی‌های سرزمین کهن و پهناور ایران، تنوع‌های قومی موجود در آن است که هریک از این اقوام از فرهنگ، آداب و آیین‌های گوناگونی برخوردارند. آیین‌هایی که اکثر آن‌ها در ایام گذشته رایج بوده‌اند اما در دوران کنونی به اقتضای زمان و دلایل بی‌شمار دیگر به دست فراموشی و نابودی سپرده شده‌اند. یکی از این دلایل، ماشینی شدن زندگی انسان‌هاست. به‌طور کلی تجدد ماشینی امروز و مولید و عوارض آن از قبیل نزدیک شدن راه‌ها و تسهیل امر ارتباط و رواج وسایل گوناگون سمعی و بصری باعث می‌شود که مردم پس از مدتی بی‌اختیار و بی‌آنکه خود بخواهند یا متوجه باشند، گذشته خود را فراموش کنند و خصوصیات محلی و مختصات آباء و اجدادی خویش را از یاد ببرند و مانند مصنوعات ریختگی و قالب گرفته، همگی به یک شکل و ریخت درآیند (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۹). امروزه آشنایی با هریک از این آداب و رسوم مختلف و در عین حال ارزشمند که به غنای هرچه بیشتر فرهنگ این مرز و بوم یاری رسانده‌اند، حائز اهمیت بسیاری است؛ چرا که هریک از این آیین‌ها و سنن بازتاب اندیشه مردم در دوره خاصی از تاریخ هستند که آشنایی با آن‌ها گامی است در جهت حفظ و تقویت هویت ملی ایران. پس نیکو و به‌جاست که این میراث گرانقدر را پاس بداریم؛ چرا که به شهادت تاریخ، فرهنگ مردم هر ملت حافظ کیان و اعتبار آن ملت و سرانجام دژی مستحکم در برابر تهاجمات فرهنگی بیگانه خواهد بود (خیراندیش، ۱۳۸۴: ۲) و ما هرگز نخواهیم توانست پیشرفت‌های امروزی را ارج نهیم و قدرشناسیم، مگر آنکه از گذشته مان آگاه باشیم؛ یعنی بدانیم که دیروز چه بودیم و امروز چه هستیم (ماسه، ۱۳۹۱: پیش‌گفتار).

قمصر، پایتخت گل و گلاب ایران به‌عنوان نقطه‌ای شهری در دامنه‌های کوهستانی جنوب شهر کاشان قرار دارد. این شهر با ۲۵ آبادی دارای سکنه، شامل دو دهستان به نام‌های قهرود و جوشقان قالی است. این شهر در فاصله ۳۰ کیلومتری کاشان و در فاصله ۱۶۰ کیلومتری از شهر اصفهان قرار دارد (اکبری، ۱۳۸۱: ۴). طبق آخرین سرشماری، این شهر دارای حدود ۳۷۰۰ نفر جمعیت ثابت است. کاشان دارای اقلیم گرم‌وخشک است؛ اما قمصر در زمستان نیمه‌خشک و سرد و در تابستان معتدل‌وخشک است. این شهر کوچک به لحاظ قرارگرفتن در دل کوه‌های کرکس از آب‌وهوا و اقلیم بسیار لطیفی برخوردار است که به‌ویژه در فصل بهار و تابستان هوای مطلوب اولین جاذبه طبیعی آن محسوب می‌گردد. طبق نظر عموم متخصصان، قمصر خاستگاه دیرین گل و گلاب است. درباره سابقه تاریخی این محصول در قمصر - به‌علت محیط ناآرام آن - مدارک زیادی در دست نیست؛ اما بر اساس یک دیدگاه «در عصر ملک‌شاه سلجوقی که مسجد میان‌ده قمصر ساخته می‌شد - و هنوز بخش عمده‌ای از محراب گچ‌بری آن پابرجاست - نماینده یکی از اتابکان روم شرقی از دامنه‌های کوه اسبی قمصر مقداری گل سرخ خودرو به شهر دمشق که آن روزها «داماسکوس» خوانده می‌شد می‌برد و در آنجا پرورش داده می‌شود.» (گفت‌وگو با آقای عبدالله عزیززادگان، کارشناس جغرافیای تاریخی) دلیل این ادعا در حال حاضر اطلاق نام «داماسک رز» یا «رزا داماسنا» در فرهنگ لاتین و در زبان کشورهای انگلیسی‌زبان به گل سرخ ایران می‌باشد (اکبری، ۱۳۸۱: ۱۱۰).

با نظر به تاریخچه مذکور، از دیرباز هر ساله هم‌زمان با شکفتن گل‌های محمدی در گلستان‌های شهر قمصر، شور و حالی غیرقابل وصف در اهالی این شهر پدید می‌آید و گل‌چینان هر صبح پس از چیدن گل از گلستان، گل‌ها را روانه کارگاه‌های گلاب‌گیری می‌کنند تا گلاب‌گیران زحمت‌کش، از این محصول کشاورزی بی‌بدیل، گلاب ناب قمصر را تولید نمایند.

بدون شک فصل گل‌وگلاب این شهر در گذشته‌های دور، آیین‌های خاص مربوط به خود را داشته‌است و همین امر پژوهش‌گران را بر آن داشت تا به بررسی و معرفی این آیین‌های باستانی - که اکثر آن‌ها امروزه متروک گشته‌است - بپردازند.

(۲) بیان مسئله

آن‌چه نگارندگان را بر آن داشت تا به ضبط و ثبت این بخش از آداب و رسوم کهن شهر قمصر بپردازند این بود که آیین‌های مرتبط با فصل گل و گلاب در دوران گذشته و آن هم بدون امکانات و تجهیزات امروزی آن، بدون شک در قالب رسوم سنتی خاصی برگزار می‌شده است و پیشینیان نیز خود را ملزم به برپایی این رسوم می‌دانسته‌اند. بنابراین محققان به دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها هستند که این آیین‌های باستانی و کیفیت برگزاری آن‌ها به چه صورت بوده است و آیا امروزه با نظر به تغییر سبک زندگی افراد این رسوم توانسته‌اند با حفظ هویت گذشته خود به زمان حال منتقل گردند یا این که به‌طور کامل فراموش شده‌اند.

(۳) ضرورت تحقیق

ضرورت ضبط و ثبت فرهنگ عامیانه هر منطقه و رساندن آن به دست آیندگان امری غیر قابل اغماض است که پژوهش‌گران این عرصه نباید از آن غافل شوند. بسیاری از این آداب و رسوم نه تنها جذاب و پسن‌دیده، بلکه گنجینه‌های باارزشی از فرهنگ غنی و باستانی شهرمان هستند که از نیاکان برای ما به یادگار مانده‌است. پس ضروری است که ما نیز با امکاناتی که امروزه در اختیار داریم به ثبت این گنجینه‌های غنی فرهنگی و مذهبی یاری‌رسانیم و تا حد امکان از نابودی این آیین‌ها و رسوم کهن که دیر یا زود بر اثر زندگی ماشینی معاصر رخ خواهد داد، جلوگیری نماییم؛ چرا که با این کار به حفظ اصالت و هویت معنوی کشورمان ایران نیز کمک شایانی خواهیم کرد.

(۴) پیشینه

در زمینه فولکلور و مباحث مردم‌شناسی تحقیقات فراوانی در قالب مقالات و کتب صورت گرفته است که کهن‌ترین این تحقیقات متعلق به صادق هدایت است که به‌عنوان راهگشا و پیشاهنگ در این زمینه اصول مدونی را برای این دسته از تحقیقات ارائه داده است و از نخستین نویسندگان و پژوهش‌گرانی است که با فرهنگ عامه مردم ایران برخورد جدی و علمی داشته است (هدایت، ۱۳۷۸: ۹). هم‌چنین آثار ارزشمند دیگری نیز در این زمینه موجود است که از آن میان می‌توان به موارد زیر به‌عنوان مراجع اصلی اشاره نمود:

«فرهنگ عامیانه مردم ایران»، نوشته صادق هدایت، به کوشش جهانگیر هدایت (۱۳۷۸)

«ادبیات عامیانه ایران»، محمدجعفر محجوب (۱۳۸۳)

«زبان و ادبیات عامه ایران»، حسن ذوالفقاری (۱۳۹۴)

با بررسی‌هایی که اختصاصاً در زمینه پیشینه تحقیقات مرتبط، با مراجعه به سایت‌های معتبر علمی، کتب، پایان‌نامه‌ها و مقالاتی که تا حدی با موضوع این پژوهش مرتبط بودند صورت گرفت، آثار پژوهشی‌ای یافت شد که اگرچه در

مورد شهر قمصر و گل‌وگلاب تالیف گشته، ولی با موضوع بررسی شده این تحقیق کاملاً بی‌ارتباط بود، که از آن میان می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد:

کتاب «قمصر (گذشته، حال، آینده)»، هادی اکبری (۱۳۸۱). این کتاب به بررسی مسائل جغرافیایی، پاره‌ای مسائل تاریخی، هم‌چنین مطالعات اقتصادی و گردشگری این شهر پرداخته است. مقاله «بررسی صنعت گلاب‌گیری و اهمیت آن در بخش قمصر کاشان»، پرویز کردوانی و امیرحسین غفار (۱۳۸۳)، اختصاصاً به بررسی صنعت گلاب‌گیری و فعالیت‌های جنبی آن یعنی پرورش گل محمدی، تولید اسانس و عرقیات گیاهی پرداخته است.

مقاله «پیشه گلاب‌گیری در قمصر کاشان»، رکسانا حمیدی (۱۳۸۳)، که صرفاً گزارشی است از نحوه گلاب‌گیری سنتی در شهر قمصر.

در زمینه فولکلور شهر قمصر نیز به غیر از یک پایان‌نامه تحت عنوان «بررسی گویش، فرهنگ و آداب‌ورسوم قمصر» از نگارنده (۱۳۹۲) و نیز مقاله‌ای دیگر با عنوان «آداب ازدواج در تاریخ اجتماعی شهر قمصر» از نگارندگان این پژوهش (۱۴۰۲)، منبعی دیگر یافت نشد که همین امر، ضرورت انجام تحقیقاتی از این دست را بیش از پیش به اثبات می‌رساند.

۵) مبانی نظری پژوهش

۱-۵. فرهنگ

تاکنون تعاریف بسیاری درباره مقوله فرهنگ ارائه شده است که از میان به ذکر یکی از جامع‌ترین آن‌ها بسنده می‌نماییم: در حقیقت فرهنگ شیوه زندگی کردن یک جمع است. شیوه‌ای که بر اساس دستاوردهای مادی و معنوی جمع شکل یافته است. دستاوردهایی که در طول تاریخ به دست آمده‌اند، هنوز اعتبار دارند و در زندگی فرد و جمع جاری‌اند. منظور از دستاوردهای مادی در این تعریف کلیه فنون و محصولات است که جامعه برای پیشبرد زندگی جمعی خود تولید و مصرف می‌کند و منظور از دستاوردهای معنوی، کلیه ارزش‌ها، هنجارها، دانش جمعی، سنن و آداب‌ورسومی است که در طول زمان در زندگی فرد و جمع به دست آمده و به صورت پنهان و آشکار در نحوه ادراک، شناخت و رفتارهای امروزی فرد و جمع جاری است (پاکزاد، ۱۳۸۰: ۳۲).

در خصوص کارکرد فرهنگ نیز می‌توان گفت: فرهنگ تنها شیوه زندگی نیست. به زندگی معنا، محتوا و انبساط درونی نیز می‌بخشد. بسط درونی آن با انبساط و بسط درونی روح آدمی، اندیشه و ذوق و ذائقه او پیوند استوار دارد. در گذشته تفکیک فرهنگ از آیین آسان نبود. فرهنگ همان آیین بود. فرهنگ و آیین در واقع صورت و جلوتی بودند از تحقق امر الهی در زمین. آیین آیین‌دار امر الهی تلقی می‌شد که بشر رسالت و تکلیف آن را بر شانه ایمان خویش احساس می‌کرد (ملاصالحی، ۱۳۷۷: ۷۱).

۲-۵. فرهنگ عامه

قابل ذکر است که فعالیت برای شناخت هر جامعه، چنانچه فقط متکی بر فرهنگ رسمی باشد راه به جایی نخواهد برد؛ حتی شناخت فرهنگ رسمی جامعه هم وقتی مقدور خواهد بود که فرهنگ عامه آن جامعه نیز به درستی بررسی و شناخته شود؛ زیرا فرهنگ عامه متن اصلی زندگی فرد را تشکیل می‌دهد و به دنبال آن در کلیه حالات و رفتار و اندیشه‌های آدمی اثر می‌گذارد (خلیقی، ۱۳۵۶: ۲۶). بنابراین یکی از زیرمجموعه‌های مهم فرهنگ هر ملت، فولکلور یا فرهنگ عامه آن است که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و ادبیات شفاهی بخش‌های مختلف فرهنگ کشورها را دربرمی‌گیرد. در ذکر اهمیت دانش توده یا فولکلور همان بس که فولکلور ما غنی‌ترین منابع زندگی و هنری را با خود دارد؛ چرا که ملت ما ستم‌ها کشیده، رنج‌ها برده و در پهنه دنیای مادی و معنوی خویش دستخوش زیر و بالا‌های فراوانی بوده است؛ بنابراین بیم آن است که با توسعه شهرها و توجه به پدیده‌های هنری غیراصیل غربی، این نمودارهای ارزنده و جاودانی که می‌توانند شالوده‌هایی اطمینان‌بخش برای پی‌افکنی آثار حیرت‌انگیز و همه‌جانبه باشند، از بین بروند (خلعت‌بری لیمایی، ۱۳۸۵: ۵-۲۴).

اصطلاح فرهنگ توده یا فولکلور که نخستین بار در اوت ۱۸۴۶ توسط ویلیام تامس (William Thoms) برای نامیدن دانش عوام به کار گرفته شد، شامل دو بخش است. بخش اول آن یعنی «Folk» به معنای عامه و توده عوام مردم است و بخش دوم «Lore» به معنای دانش، دانستی، مجموعه اطلاعات، معلومات، فرهنگ و موادی است که اساس این علم را تشکیل می‌دهد (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۰-۹). بنابراین راه اصلی شناخت پیشینه یک ملت و صبغه تاریخی و اجتماعی هر منطقه آشنایی با فولکلور آن است. «در حقیقت می‌توان گفت که دنیای فولکلور دنیای زندگی واقعی توده‌هاست. توده‌های مردمی که از دیرباز در آن زیسته، اندیشیده، گریسته، خندیده، شکست خورده و پیروز شده‌اند و همه تجارب را چونان یادگاری ارزنده و گرانبها به نسل‌های بعدی بازسپرده و بدین شیوه روزگار گذرانده‌اند.» (هدایت، ۱۳۴۲: ۹) در خصوص فولکلور کشورمان ایران می‌توان اختصاصاً اذعان داشت که فرهنگ عامه ایران اسلامی با وجود تمامی اختلافات ظاهری، هم‌چون شاخه‌های درختی واحد هستند که از یک ریشه تغذیه می‌کنند و این خود سندی بر پیوستگی و یگانگی فرهنگ ناب این مرز و بوم است (انجوی شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۰).

۳-۵. آداب و رسوم

آداب و رسوم که یکی از مولفه‌های مهم تاریخ اجتماعی به‌شمار می‌رود، بخش اساسی فرهنگ یک جامعه را شکل می‌دهد که میراث گذشتگان است و در دو سطح ملی که به‌صورت گسترده و عمومی رواج دارد و سطح محلی که منحصر به مناطق محدودی است، دسته‌بندی می‌شود (عابدی، ۱۳۹۹: ۹۶). عموماً روش‌ها و عادات فردی به‌صورت «رسم» که پدیده‌ای همگانی است، درمی‌آید و ویژگی‌های جدیدی که محصول رسم‌های اجتماعی است در افراد ظاهر می‌شود. در این هنگام است که می‌توان گفت روش‌های مرسوم به‌وجود آمده است. این روش‌ها را پدران و مادران به کودکان خود می‌آموزند و از این طریق به نسل‌های بعد منتقل می‌کنند. روش‌ها به موازات گذشت زمان، هرچه بیشتر جنبه الزامی به خود می‌گیرد و تکرار آن باعث پیدایش عادات در فرد و آداب و رسوم در جامعه می‌شود (شیخاوندی، ۱۳۸۶: ۱۲۴).

۵-۴. آداب و رسوم شهر قمصر

آداب‌وسنن ریشه در اعتقادات، باورها، ارزش‌ها و نیازهای یک جامعه دارند. در حقیقت ادبیات عامیانه ارزش و اعتبار خود را از پیوندی که با جامعه و واقعیت‌های موجود در آن دارد می‌گیرد، نه از جنبه‌های هنری و زیباشناسی (رحیمی و همکار، ۱۳۹۹: ۶۰). در جوامع دین‌مدار، عنصر دین مهم‌ترین اصل شکل‌گیری آداب‌ورسوم است؛ گرچه که بسیاری از این رسوم در زمان کنونی اجرا نمی‌گردد و اعتقادات نسل‌های معاصر نسبت بدان‌ها سست گردیده است ولی با وجود تمامی این محدودیت‌ها جمع‌آوری و ثبت این آداب‌ورسوم در جوامع مختلف از ارزش والایی برخوردار است. بدون شک مردم شهر قمصر نیز هم‌چون مردم سایر شهرهای کشور، پای‌بند به آداب‌ورسومی بوده‌اند که ابعاد مختلفی داشته است. از جمله این رسوم می‌توان به آداب مربوط به نذری‌ها، آداب ازدواج، زایمان‌ها، عزاداری‌ها، آیین‌های مربوط به فصل گل‌وگلاب و... اشاره نمود (آبیاری‌قمصری، ۱۳۹۲: ۲۱۴-۲۰۰) که در این پژوهش نگارندگان صرفاً به بررسی آیین‌های کهن مرتبط با فصل گل‌وگلاب در قمصر پرداخته‌اند.

۵-۵. گل محمدی (طلای معطر)

گل محمدی با نام علمی *Rosa Damascena* یکی از مهم‌ترین گونه‌های رز است (منوچهری و همکاران، ۱۳۹۴: ۱) که آن را با نام طلای معطر و به‌عنوان گل ملی کشور نیز می‌شناسند و قرن‌هاست که از آن برای استحصال گلاب و سایر مشتقات بهره می‌گیرند. «در شهرستان کاشان، شهر قمصر قدیمی‌ترین و مهم‌ترین مرکز پرورش گل محمدی و تولید عطر و گلاب می‌باشد و از حدود ۴۰ الی ۵۰ سال قبل تاکنون پرورش گل محمدی و گلاب‌گیری از قمصر به دیگر مناطق شهرستان کاشان مانند نیاسر، برزک، سده و کامو انتشار یافته است.» (کردوانی و همکار، ۱۳۸۳: ۱۰۰)

۵-۶. گلاب‌گیری

گلاب یکی از اصلی‌ترین فراورده‌های گل سرخ محمدی است که خواص و کارکردهای بسیاری دارد و در صنایع طبی و دارویی، خوراکی، عطرسازی و... مورد استفاده قرار می‌گیرد. استحصال گلاب از گل سرخ محمدی در گذشته به‌صورت خانگی و سنتی و امروزه به دو شکل سنتی و صنعتی انجام می‌شود. گلاب‌گیری سنتی در این شهر حاصل ذوق و ابتکار عمل پیشینیان می‌باشد که به اختصار بدان می‌پردازیم:

ابزار اولیه گلاب‌گیران عبارت بوده‌است از: (۱) دیگ یا تیمچه و درپوش آن که تغاری سفالین بوده‌است. (۲) پارچ که در گذشته‌های دور کاسه‌ای فلزی کار آن را انجام می‌داده است (عملیات تقطیر گل و آب درون آن صورت می‌گرفته‌است). امروزه پارچ داخل حوضچه آب سرد قرار دارد که کار دستگاه تبرید را انجام می‌دهد. (۳) چهار عدد نی چوبی توخالی که دوبه‌دو در انتها به یک‌دیگر متصل شده‌است. در گذشته از لوله‌هایی ناودان‌شکل برای این کار بهره می‌بردند (بخار آب و گل توسط نی‌ها به پارچ هدایت می‌شود). (۴) حرارت مستقیم از کوره‌های آتش که سوخت آن چوب و خار بوده‌است، اما امروزه این سوخت به‌وسیله گاز تأمین می‌گردد (ر. ک: شکل ۱ و ۲).

نحوه و کارافزارهای گلاب‌گیری از گذشته تا به امروز تفاوت‌های بنیادینی داشته‌است. ولی از آنجا که در این پژوهش هدف ما بررسی آیین‌های سنتی این فصل است، پس نحوه گلاب‌گیری به ابتدایی‌ترین شکل آن را توضیح خواهیم داد:

گلاب در ابتدا درون تیمچه یا دیگ‌های سنگی‌ای که انتهای آن گروی شکل بوده، تهیه می‌شده‌است. به این صورت که آب سرد و گل را درون این تیمچه‌ها ریخته و به آن حرارت می‌داده‌اند. پس از آن سنگی را بر روی تیمچه قرار داده و نهایتاً بر روی سنگ کاسه‌ای فلزی می‌گذاشته‌اند تا قطرات گلاب درون آن جمع شود. پس از آن با آرد گندم و تفاله گل محمدی که پس از گرفتن گلاب به دست می‌آمده است، خمیری درون ظرف جداگانه‌ای تهیه می‌کرده، آن را خوب ورز داده و دور تیمچه را با آن به شکل نواری مسدود می‌کرده‌اند. زمانی که آب و گل به جوش آمد، بخار معطر به در تیمچه برخورد کرده و عمل تقطیر صورت می‌گرفته‌است. این فرایند به این شکل بوده که پس از برخورد بخار با درپوش تیمچه گلاب قطره‌قطره درون کاسه می‌ریخته‌است. بدون شک این سیستم سنتی دارای عیب‌هایی بوده است که رفته‌رفته با برطرف کردن این عیوب و دسترسی به امکانات، فرایند گلاب‌گیری آسان‌تر شده و به شکل امروزی آن درآمده است (آبیاری قمصری، ۱۳۹۲: ۱۷۵).

۶) روش تحقیق

روش گردآوری اطلاعات در پژوهش پیش رو مبتنی بر روش پیمایشی است. در این روش پژوهش‌گران برای جمع‌آوری اطلاعات خام اولیه - با توجه به بررسی آیین‌های کهن - ناگزیر به جامعه آماری اندکی از میان گروه‌های اجتماعی دسترسی داشتند و از میان شیوه‌های مختلف این روش یعنی پرسش‌نامه، مصاحبه و مشاهده - با نظر به به کم‌سواد و یا بی‌سواد بودن این گروه از افراد یعنی کهنسالان و عدم برگزاری این رسوم کهن در زمان کنونی - به روش میدانی و مصاحبه پرداختند. پس از آن بر اساس داده‌های به دست آمده از پرسش‌های شفاهی، به مقایسه تمامی این مصاحبه‌ها و تعیین میزان همبستگی و یکسانی آن‌ها پرداخته و در نهایت به ثبت اشتراکات حاصل از آن به‌عنوان داده‌های قابل استناد مبادرت نمودند.

۷) بحث و بررسی

سنت‌های اجتماعی، آداب و رسوم و باورهای مردم عموماً بازگوکننده و نمایان‌گر روحیات و نفسانیات آن‌هاست و برای پی بردن به این روحیه به ناچار باید فرهنگ عامه یا به دیگر سخن «فولکلور» را شناخت. البته این رفتارها و کردارها در دوران پیدایی خویش نو و تازه بوده‌اند؛ اما با گذشت زمان و همراه با دگرگونی‌های اجتماعی تغییر کرده و به مرور رنگ کهنگی و قدمت به خود گرفته‌اند و در قالب سنت‌ها در سینه تاریخ بایگانی شده‌اند (خیراندیش، ۱۳۸۴: ۱). یکی از مردم‌شناسان ایرانی در حدود سی سال قبل به چنین حقیقت تلخی اشاره نموده است که اگر در حال حاضر بتوان فرهنگ شفاهی ایران را در هفتصد جلد جمع‌آوری کرد، در پنجاه سال آینده حتی هفتاد جلد آن را هم نمی‌توان جمع‌آوری کرد (فرهادی، ۱۳۷۸: ۱۹)؛ چرا که با مرگ هر پیر بومی گنجینه عظیمی از دانش شفاهی نیز همراه وی روی در نقاب خاک می‌کشد. بنابراین این منابع غنی دانش با سرعتی غیرقابل تصور در حال نابودی هستند (سالمی قمصری و همکار، ۱۳۸۹: ۱۵۸).

آداب و رسوم شهر قمصر نیز از این قاعده مستثنا نیست. بسیاری از آیین‌های کهن این منطقه که هریک به سبک و سیاق خاص خود برگزار می‌شده امروزه به دست فراموشی سپرده شده است. از این رو پژوهش‌گران بر آن شدند تا در این تحقیق از میان کلیه این آداب و رسوم، اختصاصاً به بررسی آیین‌های کهن مربوط به فصل گل و گلاب شهر قمصر بپردازند. رویش گل محمدی و استحصال گلاب از آن در این شهر از قدمت بالایی برخوردار است (ر. ک: شکل ۳). بازه زمانی رویش گل در این شهر به روایت عالمی به نام شیخ الاسلام این گونه آمده است که: «از شصت سال قبل تا هذلسنه ۱۳۱۹ ق مقرر بود که در شصت و هفتاد نوروز در قمصر گل می‌شکفت و در امسال سی روز که از نوروز گذشت، گل پیدا شد و در چهل و پنج تمام شد.» در روایت فوق دو نکته حائز اهمیت خاطر نشان گردیده که اولین آن قدمت گل محمدی است که شصت سال قبل از سال مذکور (۱۳۱۹ ق/ ۱۲۸۰ ش) است که مصادف می‌شود با سال ۱۲۲۰ ش و این خود زمان کمی نیست. و دوم اشاره به زمان اوج رشد و شکوفایی گل سرخ در قمصر که مطابق با گفته شیخ الاسلام برابر است با شصت و هفتاد نوروز که مرادف است با آخر اردیبهشت‌ماه و پایان آن نیز دهم خردادماه؛ که این بازه زمانی کوتاه می‌تواند حاکی از تأثیرپذیری شدید گل سرخ از دمای هوا باشد که به گفته اهالی تا همین امروز نیز آغاز رویش گل و اوج آن بستگی به سرما و گرما و به‌طور کلی دمای هوا دارد. هرچه هوا سردتر باشد می‌گویند سال عقب است و هرچه گرم‌تر باشد می‌گویند امسال، سال جلو است و با در نظر گرفتن این اصل، زمان فصل گل می‌تواند متغیر باشد. در مورد قدمت گل و گلاب در قمصر می‌توان از بزرگانی که در ایام قدیم به این شهر سفر کرده و از طبیعت، آب‌وهوا، گل و گلاب آن تعریف کرده‌اند نیز یاد کرد:

ژان شاردن (Jean Chardin)، سیاح و جهان‌گرد فرانسوی سده ۱۷ م که در دوره صفوی به ایران سفر کرده و شرح تجربیات خود از این سفر را در مجموعه‌ای ده جلدی به نام «سیاحت‌نامه شاردن» به رشته تحریر درآورده است، در بخشی از گزارش سفر خود به کاشان در مورد گلاب قمصر می‌نویسد: «از این شربت مطبوع به سرتاسر مشرق‌زمین صادر می‌شود و کشتی‌هایی انباشته از آن به هندوستان عزیمت می‌گردد.» (شاردن، ۱۳۳۶، ج ۳: ۹۱)

یاکوب ادوارد پولاک (Jakob Eduard Polak)، پزشک آلمانی‌ای که به دعوت امیرکبیر برای تدریس طب در دارالفنون به ایران آمده و برای مدتی نیز پزشک مخصوص ناصرالدین‌شاه بود، در سفرنامه خود به نام «سفرنامه پولاک (ایران و ایرانیان)»، از وسعت باغ‌های گل در قمصر صحبت می‌کند (پولاک، ۱۳۶۸: ۳۷۰).

ناصرالدین‌شاه قاجار در «سفرنامه عراق عجم» خود چنین آورده است که: «بالای نراق و اطراف این جلگه به مساحت دو فرسنگ کوه‌های سخت عجیب و غریب دارد که سر کوه‌ها قدری مسطح اما اطرافش مثل دیوار و مانند کوه‌های کلات خراسان خیلی سخت است. پشت سر این کوه‌ها برف زیادی پیدا بود که گفتند کوه‌های قمصر کاشان است که گلاب آنجا معروف است.» (ناصرالدین‌شاه قاجار، ۱۳۶۲: ۲۸)

دهخدا نیز در لغت‌نامه ذیل عنوان «قمصر» چنین آورده است که: «این منطقه، کوهستانی و هوای آن سرد و خوش آب و هواست. در فصل بهار و موسم برداشت گل، عطر گل‌های قصبه از چند کیلومتری به مشام می‌رسد و در آن موقع در حدود هفتاد کارگاه گلاب و عطرگیری دایر می‌گردد و مصرف روزانه هر کارگاه تقریباً ۵۰۰ کیلو گل می‌باشد. گلاب و عطر آن به تمام نقاط کشور حمل و به خوبی معروف است. تابستان‌ها صدها خانوار برای گذراندن تابستان و استفاده از هوای لطیف کوهستانی در قمصر ساکن می‌شوند و بعد مراجعت می‌نمایند (دهخدا، ۱۳۳۹: ذیل قمصر).

بزرگان دیگری نیز در سفرنامه‌های خود از کیفیت مطلوب آب‌وهوا و شهرت گلاب قمصر سخن‌ها رانده‌اند. از جمله: ایرج افشار در سفرنامه‌چۀ خود به نام «گلگشت در وطن» (افشار، ۱۳۸۴: ۵۳۵، ۳-۴۰۲) / سدیدالسلطنۀ مینابی در «التدقیق فی سیرالطریق» (نقل درساطع، ۱۳۸۹: ۴۰۵) / علی اصغر خان حکمت در «ره‌آورد حکمت» (همان: ۷-۵-۴۴۴) و والتر هینتس (walter Hinz) (همان: ۴۳۳).

۱-۷. آیین‌های کهن فصل گل و گلاب

از میان چهار فصل، فصل بهار قمصر از زیبایی و شهرت خاصی برخوردار است. در این فصل فضای شهر از صبحگاهان آکنده از شمیم ملایم گل‌های محمدی است و هوای معتدل و آرامش موجود در آن هر ساله گردشگران فراوانی را به‌ویژه در اردیبهشت‌ماه به خود فرامی‌خواند تا از آب‌وهوای مطبوع و مراسم گلاب‌گیری که به دو شیوۀ سنتی و صنعتی انجام می‌شود بهره‌مندگردند. پس کاملاً به‌جا و برحق است که اهالی این شهر از دیرباز به سرودن اشعاری با مضمون گل سرخ و فصل گلاب‌گیری پرداخته‌اند. از جمله این سروده‌ها شعری است از مرحوم نصرت‌الله خان اربابی که مرتبط با فصل گل و گلاب و بهترین زمان بازدید از این شهر است:

پای اگر نیست بکوشید که با سر بروید	به تماشای گل و بلبل قمصر بروید
نیمۀ اول خرداد بود موقع آن	دیرتر گر شود آن به که نه دیگر بروید
قمصر آید و ببینید همه خرمن گل	نز پی شاخۀ گل این در و آن در بروید
رنگ و بوی گل قمصر به دگر جای جهان	نتوان یافت اگر در همه کشور بروید
سیر گل‌چینی و نظارگی دیگ گلاب	حاصل آیند چو فصل گل احمر بروید
گذرید از وسط شعلۀ دوزخ به بهشت	ماه مرداد ز کاشان چو به قمصر بروید
چار فصلش همه زیباست اگر بتوانید	فارغ از محنت گردون مدور بروید

(اربابی، ۱۳۷۴: ۱-۱۵۰)

برداشت گل محمدی و گلاب‌گیری از دیرباز با آیین‌های مختلفی همراه بوده است که به زمان‌های بسیار دور برمی‌گردد؛ زمانی که هنوز امکانات به شکل فعلی آن موجود نبوده است. شایان ذکر است که قدما گل محمدی را مقدس می‌دانسته‌اند؛ تا جایی که بر این باور بوده‌اند که اولین بوته گل سرخ حاصل عرق جبین پیامبر اکرم (ص) است که بر زمین چکیده و بدل به نهال گل محمدی گشته است. رد پای این باور دینی را در ادبیات و شعر شاعران مطرح نیز شاهدیم:

اصل و نهال گل عرق لطف مصطفاست	زان صدر بدر گردد آنجا هلال گل

(مولوی، ۱۳۷۲، غزل ۱۳۴۸: ۵۲۳)

پژوهش‌گران در این بخش با استناد به داده‌های گردآوری شده - که حاصل مصاحبه میدانی با مردم این منطقه به‌ویژه کهنسالانی است که در گذشته به گلاب‌گیری اشتغال داشته‌اند - چهار آیین کهن فصل گل و گلاب شهر قمصر که تنها یکی از آنها تا زمان کنونی پابرجا مانده است را معرفی و بررسی می‌نمایند. نباید از نظر دور بماند که، تعدد مراسم باستانی این فصل با توجه به اهمیت مقولۀ گل و گلاب، یقیناً بسیار بیشتر از چهار آیینی که در حال حاضر به

دست ما رسیده‌است، بوده؛ ولیکن معرفی همین تعداد محدود از آیین‌ها نیز در جهت حفظ و بقای هویت فرهنگی منطقه از ارزش والایی برخوردار است.

۷-۱-۱. آیین آوازخوانی در گلستان

قدما برای تمام کارهای گروهی خود به آیین‌های مخصوص، ساده و در عین حال جذابی پای‌بند بوده‌اند. یکی از این آیین‌ها آوازخوانی در هنگام کارهای دسته‌جمعی بوده است. پس از مصاحبه‌های صورت گرفته با کهنسالان این منطقه دریافتیم که اهالی از این آوازخواندن که در هنگام کارهای گروهی‌ای نظیر گل‌چینی و برف‌روبی انجام می‌شده است، دو منظور داشته‌اند. اول شکرگزاری خالق بابت نعماتی چون گل سرخ که منبع رزق و روزی آنان بوده و یا بارش نعمت برف که منطقه را از خطر خشکسالی نجات می‌داده است و دیگری سرگرم شدن افراد مشغول به کار برای از یادبردن زمان تا اتمام کار. رسم آوازخوانی در گلستان این‌گونه بوده که یک نفر شعری را با صدای بلند می‌خوانده و سایر گل‌چینان با پاسخ دادن، وی را همراهی می‌کرده‌اند.

بدون شک گل و گلاب‌گیری از موسیقی و ترانه جدا نیست. یکی از زیباترین اشکال طبیعی موسیقی، آواز بلبل در گلستان‌های گل محمدی است. بنابراین شرح ارتباط گل و بلبل در این فصل خالی از لطف نیست.

اهالی با شروع فصل گل شاهد آوازخوانی شبانه‌روزی بلبلان در گلستان هستند و معتقدند که این ترانه‌خوانان کوچک با شروع آوازخوانی خود فرارسیدن موسم گل سرخ را به اهالی نوید می‌دهند و هنگامی هم که دیگر صدای این پرنده به گوش نرسد درمی‌یابند که فصل گل رو به اتمام است. قدما معتقدند این آواز به ظاهر ساده بلبل در دو لحن شوق وصال و غم فراق تعریف می‌شود. از نیمه‌شبان تا صبح به امید وصال گل و شکفتن آن ترانه سر می‌دهد و از صبح که گل‌چینان گلستان را از گل سرخ تهی می‌کنند، از درد فراق ناله سر می‌دهد. رابطه تنگاتنگ گل و بلبل به قدری معروف و در نزد همگان پذیرفته شده است که انعکاس آن را در ادبیات منظوم فارسی نیز شاهدیم. چند بیت زیر از لسان‌الغیب، حافظ شیرازی مهر تأییدی است بر این ارتباط زیبای عاشقانه میان گل و بلبل:

بلبلی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار دشت

گفتمش در عین وصل این ناله و فریاد چیست؟ گفت ما را جلوه معشوق در این کار داشت

(حافظ، ۱۳۸۹، غزل ۷۷: ۱۰۸)

فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود این همه قول و غزل تعبیه در منقارش

(همان، غزل ۲۷۷: ۳۷۵)

صبحدم مرغ چمن با گل نوحسته گفت ناز کم کن که در این باغ بسی چون تو شکفت

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت

(همان، غزل ۸۱: ۱۱۳)

این آوازخوانی بلبل در گلستان گل‌چینان را نیز برای خواندن در هنگام کار به وجد می‌آورده است. آوازاها به دو شکل بوده؛ شکل اول اشعار آیینی و مذهبی، که دلیل آن تقدسی بوده است که برای گل محمدی قائل بوده‌اند و می‌دانستند خانه خدا و اماکن مقدس با گلاب حاصل از این گل شسته خواهد شد. می‌توان از این اشعار به نوعی

چاووشی خوانی نیز یاد کرد که بعد از هر بخش از شعر که توسط یک نفر با صدای بلند خوانده می‌شد، سایر گل‌چینان در جواب او صلوات می‌فرستادند. شکل دوم این آوازاها شامل اشعار فولکلوریک یا محلی بوده است که متأسفانه هیچ‌یک از این اشعار امروزه در دست نیست.

۷-۱-۲. آیین شیرو چای در گلستان

از آنجا که گل‌چینی همه‌روزه قبل از طلوع خورشید آغاز و با شروع روز به پایان می‌رسید (ر. ک: شکل ۵ و ۵)، صبحانه را نیز در همان گلستان می‌خوردند که هم رفع خستگی گل‌چین‌ها و هم لذت صرف صبحانه در طبیعت را به دنبال داشت. صبحانه گل‌چین‌ها عموماً شامل چای، سیب‌زمینی، پنیر و ماحضری از این دست بود. اما گاه این مراسم جنبه تشریفاتی‌تری به خود می‌گرفت و آن زمانی بود که گلاب‌گیران میهمانان خاص خود را به گلستان می‌بردند تا هم از تماشای گل و طبیعت محظوظ شوند و هم صرف صبحانه‌ای دل‌چسب در فضایی عطرآگین را تجربه نمایند. برای برپایی این مراسم صبحانه، میزبان به همراه خانواده خود سماور زغالی و اسباب چای و شیربومی را به گلستان می‌برد و با شیر و چای داغ که نوشیدنی مطبوعی بود و در همان‌جا آماده می‌شد، پذیرایی ویژه‌ای از میهمانان خود به عمل می‌آورد. مهیا ساختن شیر و چای نیز آداب خاص خود را داشت؛ از این قرار که نصف استکان را با شیر و نصف دیگر را با چای پرمی‌کردند و در حین مخلوط شدن شیر و چای مقداری هل به آن می‌افزودند. شیر و چای با قند خورده می‌شد، بنابراین از شکر استفاده نمی‌کردند. این رسم کهن که امروزه متروک گشته است در شعر نصرت‌الله‌خان اربابی که پیش از این نیز به آن اشاره نمودیم چنین آمده است:

شیر چایی به گلستان چو بود رسم محل
صبح با سینی و اسباب سماور بروید
به گلستان چو درآید ببوید گلی
تا از آن سوی دگر جامه معطر بروید

(اربابی، ۱۳۷۴: ۱۵۰)

۷-۱-۳. آیین گل‌غلطان

در گذشته باور مردم قمصر این بوده است که چنانچه فرزندان خود را تا قبل از یک‌سالگی در معرض گل‌های تازه محمدی قراردهند، در بزرگسالی دچار مشکلات آلرژیک و تنفسی شایع در فصل بهار نمی‌شوند. این مراسم تنها مراسمی است که مردم این شهر تا به امروز به‌عنوان یک سنت قدیمی و مفید از آن دفاع می‌نمایند و حتی به‌صورت نمادین هرساله در کارگاه‌های گلاب‌گیری برگزار می‌گردد. لازم به ذکر است که بعد از گذشت چندین و چند سال امروزه آزمایش‌های طب نوین به اثبات رسانده است که این آیین ساده کهن تأثیر بسزایی در آینده بر کودکان خواهد داشت و بسیاری از این اطفال در بزرگسالی به مشکلات تنفسی و آلرژیک فصل بهار دچار نخواهند شد.

پیشینیان هدف دیگری نیز این کار داشتند. آن‌ها معتقد بودند بسیاری از بیماری‌های کودک بر اثر سردی بدن است و طبیعت گرم گل باعث مصونیت او در برابر بیماری‌هاست. قدمت مراسم گل‌غلطان از نظر تاریخ دقیق آن مشخص نیست ولی قدما معتقدند که به زمان میرزا عبدالله حکیم قمصری بازمی‌گردد که در سال‌های دور بسیاری از بیمارها را به رایگان مداوا می‌کرده است. حاج سیاح در خاطرات خود در مورد میرزا عبدالله چنین نوشته است: «شنیده‌بودم که جناب آقامیرزا عبدالله قمصری شخص جلیل‌القدر و عالی‌همتی است که شغل خود را در خدمت بندگان خدا قرار داده،

به همه کس دستگیری می‌کند و مریض‌خانه‌ای در قمصر دارد که مریضان را پرستاری کرده، دوا از خود می‌دهد. بر خود حتم کردم به ملاقات ایشان بروم...» (سیاح، ۱۳۵۶: ۴۹) از کلام حاج‌سیاح چنین برمی‌آید که این حکیم قمصری به‌جز طبابت به امور خیر دیگر نیز مبادرت می‌ورزیده است؛ چنان‌که در ادامه می‌گوید: با این‌که از ملاقات ایشان سیر نشدم، به طرف کاشان حرکت کردیم. راه از کنار نهر جاری بود که همین میرزا عبدالله دو طرف راه را تا کاشان خیابان کرده و درخت‌ها کاشته و نهر در زیر درختان جاری است (همان: ۵۳).

این طبیب قمصری معتقد بود که چنان‌چه سن کودک کمی بیشتر از یک سال هم باشد می‌توان او را میان گل‌ها رها کرد تا در آن بازی کند و غلت بزند. آنچه در برگزاری این مراسم ضروری بوده ارتباط مستقیم کودک با گل‌های محمدی بوده است تا مولکول‌های مواد معطر وارد سیستم تنفسی شده و پادتن مورد نظر ترشح گردد. در نتیجه بدن فرد نسبت به مواد آلرژی‌زای موجود در گل محمدی ایمن شود. جزئیات برگزاری این آیین بدین صورت است که کف اتاقی را با حجم زیادی از گل تازه پرمی‌کردند. مادر کودک فرزندش را برای مدت زمانی در میان گل‌ها قرار می‌داد و افراد حاضر در اتاق تمام بدن کودک را با گل می‌پوشاندند. در این مراسم بیشتر خانم‌ها و یا افراد درجه یک خانواده حضور داشتند و سعیشان بر آن بود تا این آیین در عین سادگی با شکوه و شادی هرچه تمام‌تر برگزار گردد (ر. ک: شکل ۹-۶).

۷-۱-۴. آیین گلاب صلواتی

این آیین نیز یکی دیگر از آیین‌های سنتی و بسیار زیبای فصل گل‌وگلاب بوده که به پاس شکرگزاری از خالق گل‌های محمدی که منبع اصلی رزق و روزی اهالی بوده، انجام می‌شده است.

همانطور که گفته شد در گذشته پیشه اصلی مردم به برکت خاک حاصل‌خیز و رویش گل محمدی در این منطقه، حول محور گلاب‌گیری و یا سایر مشاغل مربوط به آن بوده است. عده‌ای از مردم باغ گل داشتند؛ عده‌ای گل‌چین بودند و برخی در خانه‌های خود به روش سنتی گلاب‌گیری می‌کرده‌اند. اواخر فصل گلاب‌گیری که نزدیک می‌شد، گلاب‌گیران به شکرانه این‌که یک سال دیگر نیز توانستند فصل گل‌وگلاب را به اتمام برسانند و هم‌چنین به جهت ازدیاد خیر و برکت در کار خود، به اطلاع مردم محل می‌رساندند که در روزی مشخص شیشه‌های گلاب خود را بیاورند و نخی که عموماً نخ‌های رنگی قالی بود را-به‌عنوان نشان- به گردن شیشه خود گره بزنند. گلاب‌گیر در فرصتی مناسب شیشه‌ها را پر می‌کرد و در انباری تاریک و به دور از نور قرار می‌داد. مردم کم‌کم می‌آمدند و شیشه‌های گلاب صلواتی را تحویل می‌گرفتند و برای گلاب‌گیر دعای خیر می‌کردند.

قابل ذکر است که در گذشته که امکانات نگهداری از مواد خوراکی کمتر بود، گلاب را برای ماندگاری بیشتر در اتاقک‌های تاریک قرار می‌دادند. هم‌چنین بعدها برخی از اهالی قمصر بدین منظور شیشه‌هایی را به‌صورت دست‌ساز، در فرم‌های متنوع و با نام‌های مخصوص در رنگ‌های تیره تولید می‌کردند (ر. ک: شکل ۱۰). علت ساخت این شیشه‌ها در رنگ‌های تیره قابلیت ماندگاری طولانی‌مدت گلاب در آن‌ها بوده است. به اذعان قدما سه کارگاه شیشه‌گری در قمصر موجود بوده است و حتی یکی از خانواده‌های قدیمی ساکن در این شهر با نام خانوادگی زجاجی (زجاج: شیشه) از بازماندگان صاحبان این شغل در قمصر هستند.

نتیجه‌گیری

کشور پهناورمان ایران از دیرباز بستر هم‌زیستی اقوام مختلف با پیشینه‌های فرهنگی گوناگونی بوده است که در نهایت به یک آبشخور که آن فرهنگ واحد ایرانی است، ختم می‌گردد. لازمه پاسداشت و تداوم این فرهنگ واحد آشنایی تمامی این خرده‌فرهنگ‌های مختلف با یک‌دیگر است. یکی از ابعاد گسترده فرهنگ ملل، فولکلور آن‌هاست که هم‌چون گنجینه‌ای با ارزش از نیاکان به جا مانده و تشکیل‌دهنده بخش اساسی هویت هر ملت است. شوربختانه در دوران کنونی، روزمرگی و زندگی کسالت‌بار افراد باعث خدشه‌دار شدن هویت اصیل ایرانی شده است. بنابراین با توجه به تغییر سبک زندگی و به دست زوال سپرده شدن این عناصر هویت‌بخش، ثبت و ضبط فرهنگ بومی رسالتی است که بر عهده افراد هر جامعه است.

در پژوهشی که شاهد آن بودیم، بخشی از فولکلور شهر قمصر که شامل آیین‌های کهن مرتبط با فصل گل‌وگلاب بود به روش میدانی و پس از مصاحبه با قدمای این شهر، مورد بررسی و تحقیق قرار گرفت که ماحصل آن نتایج زیر بود:

- آیین‌هایی که بدان‌ها پرداختیم امروزه متروک گردیده و دنبال نمی‌شود و یا چنان‌چه برگزار می‌گردد جنبه نمادین و تشریفاتی به خود گرفته‌است. از بین این آیین‌ها تنها مراسم گل‌غلتان است که امروزه نیز در کارگاه‌های گلاب‌گیری - و آن هم نه به شکل گذشته آن - برگزار می‌شود.

- بسیاری از این آیین‌ها ریشه در مذهب و باورهای دینی دارند، که این خود نشان‌دهنده پای‌بندی اهالی این منطقه به عنصر مذهب بوده است.

- امروزه نسل جدید چنین می‌پندارند که بسیاری از رسوم کهن برخاسته از باورهای خرافی، پوچ و چه بسا زیان آور هستند؛ در حالی‌که پس از بررسی دقیق این آیین‌ها دریافتیم که بسیاری از این معتقدات کهن نه تنها بسیار شیرین و دل‌پسند هستند، بلکه می‌توان با ثبت هر آیین، امروزه نیز بسیاری از آن‌ها را احیا نمود تا نسل جدید از آداب و رسوم کهن زادگاه خود و هم‌چنین پیشینه غنی فرهنگی آن آگاه‌گردد و بتواند آگاهی‌بخش نسل‌های بعد از خود نیز باشد.

- همان‌گونه که نگارندگان این پژوهش با وجود تحقیقات فراوان میدانی نتوانستند به بسیاری از اطلاعات کهن هم‌چون اشعار قدیمی دسترسی پیدا کنند و دلیل آن نیز از دست دادن کهنسالان بوده است، چنان‌چه امروز نیز در ثبت این اطلاعات تعلل ورزیم، گنجینه‌های ارزشمند بیشتری از این افراد را از دست خواهیم داد و روزی خواهد رسید که به کوچک‌ترین اسنادی از گذشته و گذشتگان دسترسی نخواهیم داشت.

قردانی

در پایان از مردم خون‌گرم شهر گل‌وگلاب قمصر به‌ویژه قدمای این شهر کمال امتنان را داریم. هم‌چنین تشکر ویژه‌ای از جناب آقای محسن غفاری، سرپرست موزه گلاب قمصر داریم که اگر همراهی‌های صمیمانه ایشان نبود قادر به تکمیل اطلاعات این پژوهش نبودیم.

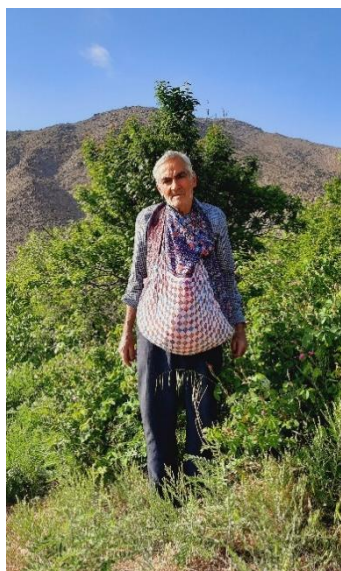
پیوست‌ها



شکل ۲. گلاب گیری سنتی با تغار و نیچه



شکل ۱. گلاب گیری سنتی با تشت و نیچه



شکل ۵. اتمام کار گل چینان با طلوع آفتاب



شکل ۴. دقایق پایانی کار گل چینان



شکل ۳. حاج محمد آبیاری قمصری، گلاب گیر ضیاءالدین طباطبائی (وزیراحمدشاه قاجار) (اشاره به قدمت گلاب گیری در شهر قمصر)



شکل ۷. سی و پنج سال بعد، گل غلتان فرزند خانم غفاری (۱۳۹۳)



شکل ۶. مراسم گل غلتان کودک خردسال، شیرین غفاری (۱۳۵۸)



شکل ۹. مراسم گل غلتان کودک خردسال (چهل سال بعد/ ۱۳۹۸)
(تنها آیین انتقال یافته از گذشته به امروز)



شکل ۸. مراسم گل غلتان خانم الهه یزدانیان (۱۳۵۸)



شکل ۱۰. انواع شیشه‌های گلاب‌گیری در قدیم (از سمت راست: کیلویی، کُپ یا قرابه، کتابی، نیزه‌ای یا بنزینی، اشک گل یا چَتَوَری، عطردان)

منابع

- آبیارقمصری، مرضیه (۱۳۹۲)، بررسی گویش، فرهنگ و آداب و رسوم قمصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، کاشان، دانشگاه کاشان.
- آبیارقمصری، مرضیه و رضا شجری (۱۴۰۲)، «آداب ازدواج در تاریخ اجتماعی شهر قمصر»، دو فصل‌نامه کاشان‌شناسی، دوره ۱۶، ش ۲ (پیاپی ۳۱)، صص ۱۸۰-۱۵۵.
- اربابی، نصرت‌الله (۱۳۷۴)، دیوان موفق، چ اول، تهران: انتشارات اربابی.
- افشار، ایرج (۱۳۸۴)، سفرنامه چه (گلگشت در وطن)، چ اول، تهران: اختران.
- اکبری، هادی (۱۳۸۱)، قمصر (گذشته، حال، آینده)، چ اول، قم: جمال.
- انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۷۱)، گذری و نظری در فرهنگ مردم ایران، چ اول، تهران: اسپرک.
- بهار، محمدتقی (۱۳۶۸)، دیوان اشعار شادروان محمدتقی بهار «ملک الشعرا» (ج ۲)، به کوشش مهرداد بهار، چ ۴، تهران: توس.
- پاکزاد، جهان‌شاه (۱۳۸۰)، «فرهنگ کارشناسی و فرهنگ مردم»، فصل‌نامه مدیریت شهری، ش ۸، صص ۴۱-۳۲.
- پولاک، یاکوب ادوارد (۱۳۶۸)، سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»، تهران: خوارزمی.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹)، دیوان غزلیات، به کوشش خلیل خطیب‌رهبر، چ چهل و نهم، تهران: انتشارات صفی‌علیشاه.
- حمیدی، رکسانا (۱۳۸۳)، «پیشه گلاب‌گیری در قمصر کاشان»، فرهنگ مردم ایران، ش ۲، صص ۱۳۰-۱۲۳.
- خلعت‌بری لیماکی، مصطفی (۱۳۸۵)، «گستره فرهنگ عامه»، نجوای فرهنگ، ش ۱، صص ۳۳-۱۷.
- خلیقی، محمود (۱۳۵۶)، «فرهنگ عامه، خصوصیات، کنش و نقش آن»، فصل‌نامه فرهنگ و زندگی، ش ۲۵ و ۲۶، صص ۲۷-۲۳.
- خیراندیش، سیدمهدی (۱۳۸۴)، «فرهنگ عامه»، حافظ، ش ۲۴، صص ۱-۲.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۹)، لغت‌نامه، زیر نظر محمد معین، تهران: سیروس.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، زبان و ادبیات عامه ایران، تهران: سمت.
- رحیمی، کبری و سعدالله رحیمی (۱۳۹۹)، «درنگی بر فرهنگ مردم»، ماه‌نامه دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی، سال سوم، دوره ۳، ش ۲۳، صص ۶۲-۵۳.
- ساطع، محمود (۱۳۸۹)، کاشان در گذار سیاحان، چ اول، تهران: دعوت.
- سالمی‌قمصری، مرتضی و کاوه فرهادی (۱۳۸۹)، «گوشت‌های از انسان‌شناسی دانش‌ها و فن‌آوری‌های سنتی «کارابزارهای سنتی گلاب‌گیری در قمصر»»، فصل‌نامه علوم اجتماعی (علامه طباطبائی)، ش ۴۸، صص ۱۸۷-۱۵۲.
- سیاح، محمدعلی (۱۳۵۶)، خاطرات حاج سیاح، زیر نظر ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- شاردن، ژان (۱۳۳۶)، سیاحت‌نامه شاردن (ج ۳)، ترجمه محمد عباسی، چ اول، تهران: امیرکبیر.
- شیخاوندی، داور (۱۳۸۶)، جامعه‌شناسی انحرافات و مسائل اجتماعی ایران، تهران: سارنگ.
- عابدی، یونس (۱۳۹۹)، «آداب و رسوم و امنیتی‌شدن پدیده‌های اجتماعی»، پژوهش‌نامه جغرافیای انتظامی، سال ۸، ش ۳۲، صص ۸۹-۱۱۶.
- فرهادی، مرتضی (۱۳۷۸)، «نمایه پژوهش»، ویژه‌نامه‌های دانش‌ها و فن‌آوری‌های سنتی، معاونت پژوهشی و آموزشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ش ۱۲۱۱ (پاییز و زمستان ۱۳۷۸)، ش ۱۳ و ۱۴ (بهار و تابستان ۱۳۷۹).
- کردوانی، پرویز و امیرحسین غفار (۱۳۸۳)، «بررسی صنعت گلاب‌گیری و اهمیت آن در بخش قمصر کاشان»، نشریه پژوهش‌های جغرافیایی، دوره ۳۶، ش ۴۷، صص ۹۵-۱۰۹.
- ماسه، هانری (۱۳۹۱)، معتقدات و آداب ایرانی، ترجمه مهدی روشن‌ضمیر، چ اول، تهران: شفيعی.
- محبوب، محمدجعفر (۱۳۸۳)، ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران)، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران: چشمه.
- ملاصالحی، حکمت‌الله (۱۳۷۷)، «بسط‌پذیری فرهنگ: قابلیت‌ها و ظرفیت‌ها»، نامه فرهنگ، ش ۲۹، صص ۷۳-۶۷.
- منوچهری، رقیه و دیگران (۱۳۹۴)، «مقایسه ترکیبات اسانس و گلاب گل محمدی (Rosa damascene)»، کنگره علوم باغبانی، صص ۶-۱.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۲)، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سیزدهم، تهران: امیرکبیر.
ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۶۲)، سفرنامه عراق عجم (بلاد مرکزی ایران)، تهران: تیراژه.
هدایت، جهانگیر (۱۳۷۸)، فرهنگ عامیانه مردم ایران، تهران: چشمه.
هدایت، صادق (۱۳۴۲)، نیرنگستان، تهران: امیرکبیر.

Investigating the ancient rituals of the rose and rosewater season in Qamsar city

Marzieh Abyar Qamsari (Responsible author)
Reza Shajari

Abstract

Qamsar, the flower capital of Iran, has a long history in the cultivation of roses, perfumes and rose petals, and in spring, especially in the months of May and June, there is a lot of excitement in this city. Many tourists from all corners of the country or from other nations enter this city to watch the getting rosewater ceremonies and rituals. These rituals have undergone changes and transformations since long ago; In such a way that some of them have disappeared altogether. The upcoming research has been carried out with the aim of investigating and introducing these ancient rituals and citing written and oral sources (field method and face-to-face interviews with the elders of this city). The findings indicate that in the spring season, which is the season of flowers, four traditional rituals were held in this city, only one of these four rituals has been transferred to the present era and the other three rituals have been abandoned. These rites include the ritual of chanting in garden, the ritual of milk and tea in garden, the ritual of rolling in flowers and the ritual of free rosewater. Therefore, it is necessary to record such ancient rituals and customs - which sooner or later will be forgotten due to today's machine life - and by doing this, we help preserve the national and spiritual identity of our land.

Key words: people's culture, Qamsar, rose and rosewater, rolling in flowers.

پیکرگردانی اسطوره قهرمان در آثار غلامحسین ساعدی

(مطالعه موردی: تاتار خندان)

مرضیه آذرنیا

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گیلان

Shiva.azarnia@gmail.com

فیروز فاضلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

Drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

چکیده

یکی از مفاهیم رایج در اسطوره‌ها، پیکرگردانی آن‌هاست. هرچند اسطوره‌زدایی در مقطعی از تاریخ مورد توجه قرار گرفت اما به اعتقاد برخی پژوهشگران، رویکرد افراطی به حذف اسطوره‌ها باعث احیای دوباره آن‌ها شد. گاهی این اسطوره‌ها پیکرگردانی می‌شوند. در این مقاله پیکرگردانی اسطوره قهرمان در اثر تاتار خندان غلامحسین ساعدی براساس مفاهیم اسطوره قهرمان، با روش توصیفی-تحلیلی بررسی شد. براین اساس، بن‌مایه‌های این اسطوره در اثر دیده می‌شود اما قهرمان نسبت به قهرمان اسطوره‌ای، حماسی نیست بلکه ناامید و منزوی است. شخصیت مرشد و راهنما در این داستان همراه قهرمان است اما جنبه جادویی و ماوراءالطبیعی ندارد. کهن‌الگوی ملاقات با خدایان نیز دیده می‌شود که در اسطوره کهن، خدایان خود دارای جنبه مثبت و منفی است اما در این اثر به صورت دو زن پیکرگردانی شده‌است. بنابراین پیکرگردانی در این اثر را می‌توان از نوع پیکرگردانی بن‌مایه‌ای دانست.

کلیدواژه‌ها: اسطوره قهرمان، پیکرگردانی، غلامحسین ساعدی، تاتار خندان

۱. مقدمه

بررسی پیکرگردانی اسطوره‌ها یکی از روش‌های خوانش آثار ادبی است که به بازآفرینی اساطیر پرداخته‌اند. بسیاری از اساطیر به عنوان بن‌مایه فکری در ذهن افراد (خودآگاه یا ناخودآگاه) وجود دارند و طبیعی است که در ادبیات و آثار ادبی که آفرینش ذهن نویسنده یا شاعر است بازتاب داشته باشد.

اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌های پریان انواع مختلفی از داستان‌های سنتی‌اند که در سنت‌های شفاهی سراسر جهان وجود دارند. یکی از ویژگی‌های بارز این داستان‌ها اشاعه و انتقال شفاهی آن‌ها از نسلی به نسل دیگر است. بعضی از آن‌ها هنگامی که در یک بستر فرهنگی اشاعه پیدا می‌کنند، وارد ادبیات مکتوب یا از آن خارج می‌شوند. (مخبر، ۱۳۹۶: ۲۲) بسیاری معتقدند که اسطوره پیوندی نزدیک، هرچند ابهام‌آمیز با ادبیات دارد و سرنوشت یکی وابسته به دیگری است. شکل اعتقاد داشت که اسطوره و شعر یکی بوده و از هم جداشدنی نیستند. (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۶۴) اسطوره در ادبیات بازتاب یافته و رمان بر پایه آن نوشته می‌شود. ادبیات و به ویژه رمان در پی روایت آغازین از حوادث، موقعیت‌ها و شخصیت‌های پرورده دست نویسنده است که در این باره از اسطوره‌های باستانی یا تاریخی بهره می‌برد. (صالحی مازندرانی و دیگران، ۱۴۰۲: ۳۰۱).

دلیل استفاده و علاقه نویسندگان و شاعران معاصر از اسطوره، اول به دلیل این است که اسطوره‌ها جلوه‌گاه آرزوها، ترس‌ها و تمایلات نوع بشر هستند که به شکل موجوداتی ماورایی با نیروهای خارق‌العاده در حافظه جمعی بشر نمود پیدا کرده‌اند. کارکرد دیگر اسطوره‌ها این است که از آن‌ها به عنوان گریزگاه روحی انسان یاد می‌شود. (احمدی چناری و احمدی، ۱۳۹۴: ۶۰۵) برخی علت گرایش نویسندگان مدرن و پست مدرن به احیای اسطوره را در افراط اسطوره‌زدایی در عصر مدرنیته می‌دانند. چند دهه پس از رنسانس مدرنیته با پیشتازی اندیشمندان برجسته خود، دکارت و کانت، ویژگی‌های کلیدی افکار آن‌ها یعنی اصالت خرد؛ و فرانسیس بیکن و جان لاک با تاکید بر اصالت تجربه و شالوده افکنی شناخت را بر پایه تجربه‌پیریزی کردند و این به اسطوره‌زدایی می‌انجامد و یکی از پیامدهای آن فردگرایی است. «هرچند اسطوره‌زدایی اسطوره را از پهنه اجتماع واپس زده و راه بازگشت به عصر پسامدرنیته را مسدود می‌کند اما در ساحت رویکرد افراطی در حذف اسطوره‌ها، راه احیای اساطیر گشوده شد و اسطوره‌گرایی به بیرون از اصل فلسفی «در ساحت انکار، اثبات نهفته است» بازیابی شد.» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۳۹-۳۵).

یکی از ویژگی‌ها و موتیف‌های رایج اسطوره‌ها پیکرگردانی (Metamorphosis) آنهاست. پیکرگردانی در معنای ساده، تغییر شکل اسطوره‌هاست که می‌تواند بن‌مایه‌ای یا ظاهری باشد. منظور ما از پیکرگردانی «بن‌مایه‌ای» تغییر ساختارها و ویژگی‌های یک اسطوره در گذر از دوران کهن به دوران معاصر است و تغییراتی که ویژگی‌های آن اسطوره یا اسطوره‌ها می‌پذیرند. در واقع این که اسطوره‌های کهن و بنیادین در ادبیات داستانی معاصر چگونه نمود پیدا می‌کنند و چه جنبه‌هایی از آن‌ها دچار تغییر شده‌اند، موضوع بحث این دسته از پیکرگردانی است. اما از نظر تغییرات ظاهری برای پیکرگردانی تقسیمات و تعاریف زیر ارائه شده است:

برای مثال، پیکرگردانی «تغییر شکل ظاهری و ساختمان و اساس هستی و هویت قانونمند شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراءالطبیعی است که این امر در هر دوره و زمانی غیر عادی به نظر می‌رسد.» (فسایی ۱۳۸۳: ۱۵). یا پیکرگردانی در عالم قصه‌ها عبارتست از تغییر شکل موجودی به موجود دیگر که یکی از موضوعات در خور توجه در حوزه اسطوره‌پژوهی است. (کریمی قره بابا، ۱۳۹۹: ۲۲۳).

بعضی از تعاریف نیز مستقیماً به دگرگونی ظاهری و جسمانی اشاره کرده‌اند: یکی از مسائلی که در ادبیات و به ویژه در داستان‌های حماسی و هم‌چنین ادبیات عامه دیده می‌شود، دگرگونی‌های ظاهری و جسمانی شخصیت‌های داستان است که در ادبیات این مفهوم را پیکرگردانی می‌نامند. (مرادی و حاجی‌آقابابایی، ۱۴۰۰: ۱۴۶). هم‌چنین به انواع مختلفی از پیکرگردانی نیز اشاره شده است از جمله: دگرگونی انسان به حیوان، دگرگونی انسان به اشیاء و دیگر پدیده‌ها (مثلاً تبدیل به سنگ و...)، دگرگونی حیوانات و عفريت‌ها به انسان، دگرگونی خدایان به انسان، دگرگونی اشیاء به پدیده‌های طبیعی و....

پیکرگردانی دلایلی هم دارد: «در پدیده پیکرگردانی به بسیاری از دیدگاه‌های شخصی، اجتماعی، فلسفی، روان‌شناسانه و نیز به گونه‌های تجلی فرهنگی انسان در ادوار مختلف هم‌چون خیال، زبان، ادب، هنر و شرایط و اوضاع و احوال گوناگون سیاسی، اجتماعی، دینی و اخلاقی توجه می‌شود و کمتر موضوع مادی یا ماوراءالطبیعی است که پدیده پیکرگردانی آن را در بر می‌گیرد.» (ذبیح‌نیا عمران، ۱۳۹۵: ۷۶). از آنجایی که اسطوره همواره متولد می‌شود و از شکلی به شکلی دیگر درمی‌آید، یکی از مطالبی است که می‌توان در ادبیات معاصر نیز به بررسی آن پرداخت. غلامحسین ساعدی نیز نویسنده‌ای است که به اسطوره و پیکرگردانی اساطیر توجه داشته است. این مقاله در صدد است پیکرگردانی اسطوره قهرمان را در اثر «تاتار خندان» غلامحسین ساعدی بررسی کند و مشخص کند که پیکرگردانی آن از چه نوعی است.

شیوه گردآوری اطلاعات در این مقاله کتاب‌خانه‌ای و روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی می‌باشد.

۲. پیشینه پژوهش

آثار مرتبط با حوزه پیکرگردانی بسیار متعدد و متنوع است و با بررسی متون مختلف از منظر اسطوره و پیکرگردانی آن، آثار گوناگونی نوشته شده است که اشاره به فهرست طویل آن مقصود مقاله ما نیست. به همین دلیل به برخی از آن‌ها اشاره شده و سپس به معرفی نزدیک‌ترین آثار به موضوع مقاله می‌پردازیم:

در دهه اخیر توجه بیشتری به پیکرگردانی شده است و در زمینه پیکرگردانی پژوهش‌های بسیاری انجام شده است مانند مقاله ذبیح‌نیا عمران (۱۳۹۵) «پیکرگردانی در افسانه‌های جواهر الاسمار» و «پیکرگردانی در افسانه غنایی نل و دمن فیضی دکنی»؛ زمانی و همکاران (۱۴۰۲) در «پیکرگردانی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای آن در افسانه‌های خراسان (با تکیه بر چهار جلد از مجموعه ده جلدی)»؛ کوپال و رنگرز (۱۴۰۲) «تاثیر پیکرگردانی بر تغییر جایگاه شخصیت در پاره‌ای از قصه‌های عامه (با نگرش به نظریه شخصیت از دیدگاه کلود برمون)»؛ قربانی جویباری و شامیان (۱۴۰۲) «ریشه‌های اساطیری و آیین پیکرگردانی در افسانه‌های خراسان جنوبی»؛ فرزی و همکاران (۱۴۰۲) «پیکرگردانی و دگردیسی سنگ شدگی در قصه‌ها و افسانه‌های کردی»؛ محمدی افشار (۱۴۰۱) «تحلیل پیکرگردانی ازدها در ماجراهای گرشاسپ بر اساس نقد کهن‌الگویی» و.... در مورد اسطوره قهرمان آثاری چون مقاله نصراللهی و جنگلی (۱۳۹۶) «تحلیل روان‌شناسی اسطوره قهرمان و رویین تنی در داستان رستم و اسفندیار براساس نظریه‌های آدلر و رادن»؛ احمدی چناری و احمدی (۱۳۹۴) «بازتاب اسطوره قهرمان در شعر انسان‌گرای یوسف الخال و فروغ فرخزاد» و....

در مورد آثار غلامحسین ساعدی پژوهش‌های زیادی از دیدگاه‌های مختلف انجام شده است اما پژوهشی با عنوان «پیکرگردانی» اسطوره‌ها و «اسطوره قهرمان» در آثار ساعدی به چاپ نرسیده است. برخی پژوهش‌های انجام شده عبارتند از مقاله: مجدی (۱۳۹۸) «رنالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی»؛ پورنامداریان (۱۳۸۸) «بازتاب رنالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی»؛ آلبوغیش و گل‌بابایی (۱۳۹۷) «نقد زیست‌بوم گرایانه داستانی کوتاه از غلامحسین ساعدی»؛ کاسی و بصیری (۱۳۹۴) «تحلیل برشتی از داستان خانه‌های شهری غلامحسین ساعدی» و.... هم‌چنین پایان‌نامه: دلبری (۱۳۹۲) «تحلیل شخصیت‌های داستان‌های عزاداران بیل، واهمه‌های بی‌نشان و تاتار خندان و نمایشنامه‌های ضحاک و وای بر مغلوب غلامحسین ساعدی بر اساس نظریه روان‌شناسی آلفرد آدلر»؛ طلایی تقی دیزرج (۱۳۹۲) «تحلیل عزاداران بیل غلامحسین ساعدی» و....

۳. بحث و بررسی

۳-۱. خلاصه رمان تاتار خندان:

رمان تاتار خندان از غلامحسین ساعدی، داستان پزشکی است به نام رضا که بنا به دلایلی افسرده شده است و توان ادامه زندگی در محیط همیشگی را ندارد. او بسیار سردرگم و بی‌حوصله است و به خاطر یک شکست، از شهر و دوستان خود فاصله می‌گیرد و با استعفا از بیمارستان، به سمت یک روستای دورافتاده حرکت می‌کند. به خاطر این تصمیم در ابتدا از طرف رئیس بیمارستان و دوستان و خانواده سرزنش شده و از آن منع می‌شود اما شرایط روحی‌اش باعث می‌شود که در نهایت به سمت آن ده بی‌نام و نشان حرکت کند. دهی که بسیاری از امکانات زندگی شهری را ندارد و مردم و فرهنگ آن با فضای شهری کاملاً متفاوت است. وضعیت روحی او در ابتدای داستان بسیار آشفته است و حوصله ارتباطات اجتماعی و صحبت کردن با اهالی روستا که اتفاقاً خیلی از حضور او خوشحالند را ندارد و از سر اجبار با آن‌ها صحبت می‌کند. اما رفته‌رفته با روستاییان و داستان‌های آن‌ها بیشتر آشنا شده و سرگرم پزشکی و معالجه بیماران مختلفی می‌شود که هر یک از آن‌ها داستان خود را دارند. او ابتدا با شخصیت «حاجی آقا کبیر» که فردی مهربان و بزرگ ده استهم صحبت و به واسطه او با مردم ده آشنا می‌شود. بعد از مدتی کم‌کم به فضای ده و مردم و فرهنگ آنجا عادت می‌کند و به مرور حتی ظاهرش شبیه روستاییان تاتار خندان می‌شود. داستان شخصیت‌های بسیاری دارد که برخی پررنگ‌ترند و هر یک داستانی دارند. بعد از مدتی خانواده شهریبه ده می‌آیند. پدر این خانواده شهری آقای «اشراقی» است که دختری به نام «پری» دارد. شخصیت اصلی با آشنایی با آن‌ها، با پری روبه‌رو می‌شود و عشق شکل می‌گیرد. به واسطه این علاقه پزشک داستان از غم و افسردگی نجات پیدا می‌کند و به عنوان یک «تاتاری» خندان و سرزنده به زندگی برمی‌گردد.

۳-۲. الگوی اسطوره قهرمان

اسطوره قهرمان یکی از پرتکرارترین اسطوره‌هاست. الگوی کلی اسطوره قهرمان به این شکل است که یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطة شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند: با نیروهای

شگفت در آنجا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند. (کمبل، ۱۳۸۵: ۴۰)

در اسطوره سنتی قهرمان، معمولاً قهرمان به سوی سرزمینی ناشناخته دعوت می‌شود و از سرزمینی ناشناخته عبور می‌کند و مراحل سختی را پشت سر می‌گذارد. کمبل از این راه پر از سختی با عنوان «جاده آزمون‌ها» یاد می‌کند که در واقع همان آیین تشریف است. «هنگامی که قهرمان از آستانه عبور می‌کند، قدم به چشم‌انداز رویایی اشکال مبهم و سیال می‌گذارد، گویی که باید یک سلسله آزمون را پشت سر بگذارد. این مرحله، مرحله محبوب در سفرهای اسطوره‌ای است که مایه به وجود آمدن بخش عظیمی از ادبیات جهان، درباره آزمون‌ها و سختی‌های معجزه‌آسا است.» (همان: ۱۰۵). این مرحله درون‌مایه «وظایف خطیر» نام گرفته است.

در اسطوره قهرمان، معمولاً قهرمان این دعوت را رد می‌کند زیرا «اسطوره‌ها و قصه‌های مردمی تمام جهان، به وضوح نشان می‌دهند که علت رد دعوت این است که فرد نمی‌خواهد از چیزهایی که به آن‌ها علاقه‌مند است دست بکشد. او به آینده به عنوان تکرار بی‌وقفه مرگ و زندگی نگاه نمی‌کند بلکه در نظر او، آینده عبارت است از تثبیت نظام ایده‌آل‌ها، ارزش‌ها و اهداف و منافع کنونی که در وضعیتی کاملاً امن قرار خواهند گرفت.» (همان: ۶۸) بنابراین قهرمان در اسطوره چون می‌خواهد در محوطه امن خود بماند از این دعوت سر باز می‌زند و خود او نیست که خواهان تغییر شرایط باشد بلکه با نیروهایی بیرونی و با توجه به سرنوشت و ویژگی‌های فطری که در اوست قدم در راه سفری پرماجرا می‌گذارد.

یکی از نکات کلیدی دیگر در مورد اسطوره قهرمان، داشتن یک راهنماست که قهرمان به کمک او بسیاری از مشکلاتش را مرتفع می‌سازد و این امداد غیبی معمولاً به واسطه خواب و رویا به وی می‌رسد. «بیماری در آغاز معالجه در خواب دید:مقابل غاری تاریک ایستاده بودم و می‌خواستم داخل شوم. ولی از فکر این‌که نتوانم راه بازگشت را پیدا کنم به خود می‌لرزیدم.» امانوئل سوئدبئنگ در کتابش در شب ۲۰-۱۹ اکتبر ۱۷۴۲ می‌نویسد: «در خواب چهارپایانی را می‌دیدم که یکی پس از دیگری می‌گذشتند. بال‌هایشان را گشودند و تبدیل به اژدها شدند. بالای آن‌ها پرواز می‌کردم و یکی از آن‌ها محافظ من بود...» (همان: ۱۰۸). در روان‌شناسی یونگ نیز به رویا اشاره شده است و آن را به ناخودآگاه ارتباط داده و بیان می‌کند آنچه در خواب دیده می‌شود خود فرد است. زبانی که اسطوره با آن بیان مقصود می‌کند نیز با زبان رویا مشابه است. (بیرلین، ۱۳۸۶: ۴۸)

قهرمان پس از طی کردن مراحل سخت، به مرحله «ملاقات با خدایانو» یا نیمه گمشده می‌رسد. این مرحله ازدواج جادویی روح قهرمان با خدایانو یا ملکه جهان است. ملاقات با خدایانو که در تک‌تک زنان تجلی یافته است، آخرین آزمون قهرمان برای به دست آوردن موهبت عشق است و این موهبت چیزی جز لذت بردن از زندگی به عنوان نمونه‌ای کوچک از جاودانگی نیست. (کمبل، ۱۳۸۵: ۱۲۶). همراهی زن با قهرمان در جریان سفر کهن‌الگویی، می‌تواند تصویری نمادین از کامل شدن مرد و زن در مراحل حیات واقعی باشد. (احمدی چناری و احمدی، ۱۳۹۴: ۱۵). پیش نمونه این بن‌مایه آدم و حوا هستند که در اسطوره‌های آفرینش در کتب مقدس یک تن واحد تلقی می‌شوند. (بیرلین، ۱۳۸۶: ۱۰۱). در هنگام ملاقات با خدایانو اگر قهرمان با نگاه هوس‌آلود بخواهد او را تصاحب کند به نابودی او می‌انجامد و در این صورت زن می‌تواند نابودگر باشد.

البته بعضی منابع قهرمان را به «قهرمان جنگجو، قهرمان عاشق، قهرمان در نقش امپراتور مستبد، قهرمان در نقش ناجی و...» (اشکی، ۱۳۹۲: ۵ و ۶) تقسیم‌بندی کرده‌اند که مدنظر مقاله ما نیست.

یکی دیگر از مفاهیم و بن‌مایه‌های اسطوره قهرمان، بن‌مایه سردرگمی و بلاتکلیفی است. وقتی قهرمان به سرزمین ناشناخته می‌رسد، با سردرگمی مواجه می‌شود. «ماجرای سردرگمی قوم بنی اسرائیل در «تیه» به دلیل نافرمانی و افسانه «سیزیف» در یونان باستان، نمونه‌های کهن از میراث اسطوره‌ای این بن‌مایه است.» (چناری احمدی و احمدی، ۱۳۹۴: ۹). در اسطوره قهرمان، معمولاً در هنگامه این سردرگمی قهرمان به غار یا کوهی پناه می‌برد و در آنجا مرشد یا راهنمایی او را می‌یابد که می‌تواند راه را به او نشان دهد یا تن مجروح او را درمان کند. برای مثال «در شرفنامه نظامی، آنجا که اسکندر از فتح دژ دربند بازمی‌ماند به غاری می‌رود که در آن پیری می‌زید و آن پیر با دعایی خاص فتح دژ را میسر می‌کند.» (عزیزی‌فر، ۱۳۹۴: ۱۱۳)

مرحله آخر از مراحل قهرمان به آن می‌رسد مرحله حاصل‌خیزی و رستگاری است. در این مرحله قهرمان که از چالش‌ها و آزمون‌های متعددی عبور کرده، به آگاهی و درکی عمیق از خود و جهان دست می‌یابد و این نه تنها به معنای سهم شدن او در دانش و تجربه‌ای است که برای دیگران سودمند است بلکه در واقع رستگاری قهرمان جایی است که موفقیت فردی به منافع جمعی پیوند می‌خورد.

۳-۳. بررسی پیکرگردانی اسطوره قهرمان در «تاتار خندان»

با توجه به مطالب ذکر شده درباره اسطوره قهرمان و بن‌مایه‌های آن، پیکرگردانی اثر «تاتار خندان» غلامحسین ساعدی را می‌توان از دیدگاه‌های زیر بررسی کرد:

۳-۳-۱. حرکت قهرمان به سرزمین ناشناخته

در اسطوره قهرمان معمولاً با یک اتفاق یا دعوت، قهرمان شروع به حرکت می‌کند و این حرکت به سوی سرزمینی ناشناخته است. او در آنجا با امتحانات و موانع بسیاری روبه‌رو می‌شود و به کمک مرشد و راهنمایی، می‌تواند مراحل را پشت سر بگذارد. «اولین مرحله سفر اسطوره‌ای نشان می‌دهد دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل او را از چهارچوب‌های جامعه به سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند. این قلمرو سرنوشت که هم سرشار از گنج‌ها و هم جایگاه خطرناک است به شکل‌های گوناگون نمایان می‌شود: هم‌چون سرزمینی دور، یک جنگل، قلمرویی در زیر زمین و یا فراسوی آسمان‌ها و جزیره‌ای رمزآلود و...» (کمبل، ۱۳۸۵: ۶۶)

در داستان مورد بحث، قهرمان داستان پزشکی است که به خاطر یک شکست روحی دل از سرزمین آباد (شهر) می‌برد و با خواست و میل خود راهی یک ده بی‌نام و نشان می‌شود. دهی که گویی دنیای دیگری است و حال و هوای مردمان، امکانات، فضا و... کاملاً با شهری که در آن زندگی می‌کرد متفاوت است. «هی گشتم و گشتم و دهی را انتخاب کردم که حتی وزارت‌خانه مربوطه هم نمی‌دانستند کجاست و چه جور جایی است؟ چند خانوار دارد، آب‌وهوایش چگونه است؟ حتی کارمند مسئول آهسته و در گوشی گفت: آقای دکتر، جاهای خیلی بهتری هست چرا میرین اینجا؟» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۱۵) در واقع در این زمان با حرکت قهرمان به سرزمینی ناشناخته مواجه هستیم اما نحوه راهی شدن قهرمان به آن سرزمین مانند قهرمان در اسطوره قهرمان نیست. به این معنی که اگر در اسطوره قهرمان سستی،

عوامل یا حوادث بیرونی باعث حرکت قهرمان می‌شد، در رمان تاتار خندان ساعدی، کشمکش درونی و شکست‌های فردی قهرمان است که او را به سوی این سرزمین ناشناخته سوق می‌دهد: «اوضاع روحی‌ام خیلی افتضاح و قاراشمیشه، تنها چاره اینه که به یه گوشه پرت و دورافتاده بروم و مدت‌ها بیافتم.» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۹). «شب بود که رسیدیم گرمان. یک آبادی کوچک با یک خیابان آسفالتی و چراغ‌های کم نور در اطراف خیابان... فقط من پیاده شدم... مغازه‌ها بسته بود و همه جا سوت‌وکور بود و من نمی‌دانستم کجا بروم...» (همان: ۲۴).

علاوه بر این، برخلاف اسطوره سنتی که قهرمان رد کننده دعوت بود و سرنوشت و عوامل بیرونی چون شاه، یک امداد غیبی و... او را تشویق به ادامه سفر می‌کردند، در این داستان قهرمان خواهان حرکت به سوی سرزمین ناشناخته است اما عوامل بیرونی هم چون رئیس بیمارستان، دوستان و خانواده او مانع این حرکت می‌شوند زیرا نمی‌خواهند که او از زندگی روزمره و عادی فاصله بگیرد یا محیط امن و شناخته شده را رها کند. «حوصله چانه زدن نداشتم. گفتم: محبتی بکنید و بگذارید من مرخص شوم؛ شاید یک روزی پیش بیاید و من دوباره خدمت برسم و آنوقت بتوانم راحت‌تر حرف بزنم. گفت عزیز جان تو در اینجا قید و بندی نداری و مثل همه آزادی. من هم بخاطر خودم و بیشتر به خاطر مریض‌ها نمی‌خواهم تو را از دست بدهم. خداحافظی که می‌کردم هنوز از بهت و حیرت خارج نشده بود.» (همان: ۱۱) یا «بعد خواهرم بود که وقتی شنید کار بیمارستان را ول کرده‌ام با شوهرش آمدند سروقتم. هر دو مبهوت و متعجب، مخصوصاً شوهر خواهرم که همیشه به آخر و عاقبت کارها زیاده از حد فکر می‌کند... من ساکت نشستم تا انبان نصایح و سرزنش‌های رنگ و وارنگش ته بکشد و من نفس راحتی بکشم.» (همان)

شخصیت پیر و راهنما در اسطوره قهرمان، معمولاً ویژگی‌های حماسی و جادویی و رازآلودی دارد. «افرادی که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در اولین مرحله سفر با وجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند (که معمولاً در هیئت عجزه‌ای زشت یا یک پیرمرد ظاهر می‌شود) و طلسمی به رهرو می‌دهد که در برابر نیروهای هیولالوشی که در راه هستند از او محافظت می‌کند.» (کمبل، ۱۳۸۵: ۷۵). معمولاً این راهنما به شکل یک مرد ظاهر می‌شود و حتی ممکن است به شکل جادوگر، چوپان یا آهنگر و... باشد. اما در رمان مورد بررسی ما، این مرشد یکی از افراد ساده روستاست که درباره روستا، مردم، محل زندگی جدید پزشک (قهرمان) و... توضیحاتی به او ارائه می‌کند. او بسیار صمیمی و ساده است. «حاجی» همین شخصیت است: «آنهایی که دم در بودند خبر دادند که حاجی آقا کبیر دارد می‌آید. من منتظر پیرمرد قد بلند و چهارشانه‌ای بودم با کلاه شاپو و ته ریش سفید و شکم پیش‌آمده و تسبیح به دست. اما حاج آقا مرد ریزه‌ای بود با چشم‌های درشت و سبیل سفید و صورت از ته تراشیده با یک مشت کاکل سفید روی سر که معلوم بود هول‌هولکی شانه زده و راه افتاده و با یک تا پیراهن و یک جفت دمپایی پلاستیکی معمولی... با سروصدا و خنده وارد شد...» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۴۰)

بنابراین با این‌که شخصیت راهنما و مرشد در این داستان همراه قهرمان است و بیشترین دیالوگ را با او به خصوص در اوایل داستان دارد، اما جنبه جادویی و ماوراءالطبیعی ندارد. همچنین شخصیت پیر ظاهری عجیب و شگفت‌انگیز ندارد بلکه یک شخص کاملاً معمولی است. او تفاوت خاصی با بقیه مردم ندارد. او به قهرمان اعتماد به نفس و امید می‌دهد تا بر مشکلات خود غلبه کند. او متوجه حالت‌های درونی قهرمان می‌شود اما هیچ‌گاه بیش از حد سوال نمی‌پرسد. در مواقعی با سوالاتی تلنگری به قهرمان می‌زند و سعی می‌کند او را از دنیای تاریک ذهنش به سمت امید راهنمایی کند. هرچند در داستان به این ویژگی او به طور مستقیم اشاره نشده است اما با دیالوگ‌ها مشخص است

که او هم چون راهنمایی، به مرور زمان باعث تغییر حالت درونی قهرمان می‌شود. «حاجی گفت: والله تو را خیلی غصه‌دار می‌بینم. حرف نمی‌زنی. فکر و خیال زیاد داری. خدا می‌داند از چی هست اما من از دیشب تا حال تو این فکر که چه کار می‌شود کرد که شما از این حال بیایی بیرون... یک دفعه ایستاد و با خنده گفت: آها، حالا به چیز بامزه‌ای می‌خواهم نشانت دهم...» (همان: ۶۵).

بنابراین، سفر به سرزمین ناشناخته و پیر و مرشد با ویژگی‌های کهن در این اثر با ویژگی‌ها و تصاویر جدید پیکرگردانی شده‌اند. حتی این سرزمین ناشناخته نیز ویژگی‌های جدیدی دارد. در اسطوره قهرمان، سرزمین ناشناخته سرشار از خطر و آزمون و معمولا شامل نیروهای جادویی و موجودات عجیب و غریب و وقایع غیر معمول است که دنیای عادی را از دنیای اسرار آمیز جدا می‌کند. تاتار خندان به عنوان سرزمین ناشناخته جایی ترسناک با موانع بیرونی بسیار نیست بلکه محلی است که قهرمان با خود و سختی‌ها و مشکلات درونی و ناامیدی خود می‌جنگد و در اصل جنگ و امتحانات و موانع در درون شخصیت قهرمان اتفاق می‌افتد نه در دنیای بیرون.

قهرمان آهسته‌آهسته از دنیای تاریک و از قعر ناامیدی خود، با قرار گرفتن در دنیای جدید و مسائل آن‌ها و بیماران و زندگی متفاوت آن‌ها بیرون می‌آید. به عبارت دیگر، اگر در اسطوره قهرمان کهن، قهرمان باید سرزمین ناشناخته را به سلامت پشت سر می‌گذاشت تا مشکلی از دنیای بیرون را حل کند، این بار قهرمان در این سرزمین نسبتا ناشناخته، دنیای درونی خود را ترمیم می‌کند.

۳-۲-۳. ویژگی‌های قهرمان

قهرمان در اسطوره قهرمان، ویژگی‌ها و کنش‌های منحصر به فردی نیز دارد. ویژگی‌ها و کنش‌هایی هم‌چون: ولادت، نژاد و داشتن نام و لقب مناسب، خصوصیات ظاهری و چهره و اندام زیبا و سرآمد، گذراندن مراحل رشد و سال‌های آرمانی خاص، ویژگی‌های اخلاقی و حضور در صحنه نبرد، نقش قهرمان-پهلوان در نظام اداری و سیاسی و مسائل تعیین کننده بیرونی و موثر در سرنوشت و... بسیاری از این ویژگی‌ها جهانی و برخی ایرانی‌اند. (تشکری و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۳). از دیگر ویژگی‌های قهرمان می‌توان به این موارد اشاره کرد که قهرمانان معمولا ویژگی‌های فرا انسانی دارند و تلاش می‌کنند تا عدل و انصاف را در جهان برقرار سازند و دارای روحیه فداکاری هستند و ممکن است جان خود را فدای آرمان‌های بزرگ کنند. اما قهرمان «تاتار خندان»، شخصی است منزوی، افسرده و ناامید که اتفاقا سعی می‌کند از روستاییان و مسائل آن‌ها دوری کند. «دیگران در سکوت پشت سر ما می‌آمدند. نفس‌های بریده‌بریده، لخلخ کفش‌ها که روی زمین کشیده می‌شد و تاریکی سمجی که حتی فاصله آدم‌ها را پر کرده بود، به یک تشییع جنازه بیشتر شباهت داشت تا ورود یک مهمان و من چنان منگ و بی‌حوصله بودم که حتی نپرسیدم که کجا داریم می‌رویم...» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۴۴) یا «تاتار بالایی‌ها با تاتار پایینی‌ها درگیر شده بودند. مشد عباس که بغل دست من نشسته بود گفت: می‌بینی آقای دکتر؟ این گریان‌ها همیشه خدا می‌خواهند دعوا راه بیندازند... من نمی‌دانستم که راجع به چه چیزی حرف می‌زنند، با این وجود لبخند زدم و گفتم: خب دیگه...» (همان: ۸۴). او یک شخص عادی است و تولد، چهره، ویژگی‌های خاص و... ندارد. هم‌چنین او به خاطر نجات جامعه یا جهان راهی سفر نمی‌شود بلکه برای نجات فکر و روان خود است که به سمت سرزمین ناشناخته حرکت می‌کند.

در اسطوره قهرمان، قهرمان با تضادهای درونی و آزمون‌های پیچیده رو به رو می‌شود و ممکن است دچار دسیسه دشمنانش شود و به این وسیله دچار سردرگمی می‌شود اما در این داستان هیچ رقیب یا دشمن بیرونی برای قهرمان وجود ندارد و تنها دشمن و مانع او، افسردگی است بنابراین دشمن یا دشمنان خارجی و بیرونی و رازآلود به صورت ذهنی و درونی پیکرگردانی شده است. قهرمان در تاتار خندان سرگردانی و سردرگمی نیز دارد اما سرگردانی او نیز در جهان بیرون و کشمکش‌های بیرونی و مادی، به صورت کشمکش‌های درونی و روحی پیکرگردانی شده است.

۳-۳-۳. ملاقات با زن (خدابانو)

قهرمان پس از پشت‌سر گذاشتن آزمون‌ها و موانع در مرحله آخر در منتهی‌الیه زمین، در نقطه مرکزی جهان که اوج حسیض و تاریکی است، با خدایانو که ملکه جهان است ازدواج می‌کند. بانویی که معیار تمام زیبایی‌ها، پاسخی به تمام خواسته‌ها و هدفی موهبت‌آور است و قهرمان را راهنمایی و یاری می‌کند. (نصیری و محمدی فشارکی، ۱۳۹۵: ۲۸۵). در عین حال او مرگ همه میرندگان هم هست. تمام چرخه زندگی از تولد تا نوجوانی، بلوغ، کهن‌سالی، و مرگ در تاب خوردن او شکل می‌گیرد... زن در زبان تصویری اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت پای پیش می‌گذارد. البته خدایانو هرگز نمی‌تواند بزرگ‌تر از رهرو شود اگرچه همیشه نوید می‌دهد که بیشتر و بزرگ‌تر از قدرت درک فعلی اوست. او می‌فریبد و راهنمایی می‌کند. (کمبل، ۱۳۸۵: ۱۲۴-۱۲۲). براساس نظرات کمبل، قهرمان با ملاقات خدایانو و ازدواج جادویی با او به کمال آگاهی می‌رسد اما بعدها به جنبه منفی او (زن در نقش وسوسه‌گر) و تجمل‌گرایی، اصلاح ناپذیری و ناپاکیش پی می‌برد و از او منزجر می‌شود. در واقع خدایانوی اسطوره‌ای هر دو جنبه منفی و مثبت را داراست.

در «تاتار خندان» این کهن‌الگو، به صورت دو زن پیکرگردانی شده است. زن وسوسه‌گر در این اثر «فاطی» است که با یک شهری ازدواج کرده بود و حالا از او جدا شده و به تاتار خندان بازگشته است و به خاطر بیماری‌اش چند مرتبه با پزشک (قهرمان) ملاقات می‌کند و در این ملاقات‌ها با رفتارهای عجیب در تلاش است تا نظر او را جلب کند که پزشک به او اعتنایی نمی‌کند.

بعد از این اتفاق، قهرمان داستان با آقای اشراقی آشنا می‌شود و به واسطه ملاقات با او، با دخترش آشنا می‌شود: «دلم ریخت پایین و گرمای تنی به گونه‌هایم دوید. احساس کردم که گرفتاری شیرینی در راه است و به زودی با جنگلی از رویاهای رنگین و کشمکش‌های بسیار ظریف دست به گریبان خواهم شد.» (ساعدی، ۱۳۷۳: ۲۵۳).

«پری» شخصیتی که پیکرگردانی وجه مثبت‌خدایانوست، دختری است سرزنده و زیبا که قهرمان داستان به واسطه آشنایی با او، رفته‌رفته از دنیای سرد و ناامید کننده خود فاصله می‌گیرد و فضای زندگی‌اش از تاریکی به روشنی می‌گراید. او خوبی و سرزندگی محض است و هرچند هم‌چون خدایانوی اساطیری به قهرمان کمک می‌کند اما بر خلاف او، جنبه منفی ندارد و این جنبه منفی در شخصیت دیگری پیکرگردانی شده است. بنابراین قهرمان با او به «رستگاری و نجات» می‌رسد.

۳-۳-۴. بازگشت

بعد از این مراحل، در اسطوره قهرمان، قهرمان باید به سرزمین اصلی برگردد. «اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدایان و یا خدا را پشت سر داشته باشد، آشکار مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال تمام نیروهای حامی مافوق‌طبیعه حافظ اویند. از سوی دیگر اگر قهرمان برخلاف این عمل کند معمولاً آخرین مرحله چرخه اسطوره‌ای تبدیل به تعقیب و گریزی نشاط آور و اغلب خنده‌دار می‌شود.» (کمبل، ۱۳۸۵: ۲۰۶). سفر قهرمان تلاشی برای یافتن شناخت و تمامیت است و در اکثر نمونه‌های اسطوره‌ای رجعت موفقیت آمیز و پر برکت در اکثر آنهاست. پیروزی و غلبه بر دشمنان نیز پیشین نیز در برخی داستان‌ها نمود دارد. به طور کلی رسیدن به آرامش، سکون و وحدت پس از بازگشت در همه آن‌ها به چشم می‌خورد. مثلاً سیاوش با کیخسرو حیاتی تازه می‌یابد و مرگ نمادین او آغاز دوران کمال کیخسرو می‌شود. زال در مسند یک جهان پهلوان به ایران باز می‌گردد و.... (جهاندوست، ۱۴۰۱: ۱۶۳)

در واقع مرحله بازگشت نشان‌دهنده تکامل قهرمان و تبدیل شدن او به شخصی کامل‌تر است و بازگشت او باعث تغییرات مثبت در دنیای عادی می‌شود مانند نجات مردم، برقراری عدالت یا ارائه دانش جدید. قهرمان هرچند پس از طی مراحل باید بازگردد، اما در این اثر قهرمان به سرزمین اصلی باز نمی‌گردد بلکه خود عضوی از سرزمین ناشناخته می‌شود. به عبارتی چون قهرمان دنیای شخصی و درونی خود را نجات داده است، نیازی به بازگشت ندارد.

نتیجه‌گیری

اسطوره‌ها که ناخودآگاه جمعی و مشترک اقوامند، تنها متعلق به دوره‌های گذشته نیستند بلکه در دوران معاصر نیز بازایی می‌شوند. گاهی این بازایی به صورت پیکرگردانی مطرح می‌شود که می‌تواند ظاهری یا مفهومی باشد. با بررسی تحول و پیکرگردانی اسطوره قهرمان در تاتار خندان اثر غلامحسین ساعدی، می‌توان گفت که این اسطوره پیکرگردانی شده است و این پیکرگردانی بیشتر به صورت مفهومی است. در این اثر قهرمان به سرزمین ناشناخته قدم می‌گذارد اما اولاً این سرزمین ناشناخته ویژگی‌های متفاوتی نسبت به نمونه کهن اسطوره‌ای دارد و ثانیاً موانعی که قهرمان اسطوره‌ای با آن مواجه می‌شد بیرونی و ظاهری و به بیان دیگر در ارتباط با جهان بیرون بوده است اما این موانع در مورد قهرمان تاتار خندان، از نوع درونی و مقابله با ناامیدی و بی‌انگیزگی است. در واقع این سرزمین ناشناخته ویژگی‌های جدیدی دارد. تاتار خندان به عنوان سرزمین ناشناخته جایی ترسناک با موانع بیرونی بسیار نیست بلکه محلی است که قهرمان با خود و سختی‌ها و مشکلات درونی و ناامیدی خود می‌جنگد و در اصل جنگ و امتحانات و موانع در درون شخصیت قهرمان اتفاق می‌افتد نه در دنیای بیرون. بنابراین امتحانات و مشکلات و موانع بیرونی و جادویی به صورت مشکلات و کشمکش‌های درونی پیکرگردانی شده است نکته بعدی این است که قهرمان اسطوره‌ای معمولاً توسط دیگران به حرکت و سفر برای نجات دنیا تشویق یا مجبور می‌شود و قهرمان که نمی‌داند چه در انتظار اوست معمولاً دعوت را رد می‌کند اما در این داستان دعوت‌کننده بیرونی وجود ندارد بلکه قهرمان، خود، راهی این سفر می‌شود و برخلاف سفر قهرمان اسطوره‌ای دیگران او را از ترک نقطه امن و حرکت به سرزمین ناشناخته باز می‌دارند. بنابراین می‌توان گفت ویژگی‌های دعوت‌کنندگان اسطوره‌ای به قهرمان داستان معاصر و ویژگی رد دعوت قهرمان اسطوره‌ای به اطرافیان قهرمان معاصر جا به جا شده و به صورت تغییر ویژگی‌ها پیکرگردانی شده است. دشمنان و رقیب‌های خارجی نیز به

صورت افسردگی و انزوا که درونی می‌باشند پیکرگردانی مفهومی شده است. شخصیت مرشد و راهنمای اسطوره‌ای هم در داستان حضور دارد اما جادویی نیست و با توجه به موانع درونی قهرمان، به صورت غیرمستقیم سعی در غلبه او بر این احساسات منفی دارد. بنابراین شخصیت راهنما و مرشد در این داستان همراه قهرمان است و بیشترین دیالوگ را با او به خصوص در اوایل داستان دارد، اما جنبه جادویی و ماوراءالطبیعی ندارد. علاوه بر این قهرمان هیچ اجباری برای اطاعت از او ندارد.

قهرمان در این اثر هم‌چون قهرمان اسطوره‌ای، حماسی نیست بلکه فردی است بی‌انگیزه و ناامید که خودش علاقه‌ای به بهتر شدن اوضاع ندارد. او سایر ویژگی‌های قهرمانان اسطوره‌ای را نیز ندارد. با توجه به این‌که قهرمان خود راهی این سفر می‌شود، می‌توان گفت سرنوشت باوری به صورت اختیار و اراده آدمی پیکرگردانی شده است. هم‌چنین برخورد او با شخصیت «پری» که نمونه مثبت پیکرگردانی شده خدایانوست، به نجات او از دنیای تاریکش می‌انجامد. برخلاف اسطوره قهرمان که خدایانو دو جنبه مثبت و منفی داشت، در این اثر جنبه مثبت و منفی او در دو شخصیت پیکرگردانی شده است. جنبه مثبت در شخصیت پری و شخصیت منفی در شخصیت فاطی.

به طور کلی می‌توان گفت قهرمان در این داستان به دنبال نجات خود است و جنبه جادویی و حماسی ندارد. هم‌چنین اسطوره قهرمان که بیشتر جنبه ظاهری و در مواجهه با دنیای حقیقی است، به صورت ذهنی و درونی پیکرگردانی شده است. بنابراین پیکرگردانی در این اثر را می‌توان بن‌مایه‌ای دانست.

منابع

- احمدی چناری، علی اکبر و پریسا احمدی (۱۳۹۴). «بازتاب اسطوره قهرمان در شعر انسان‌گرایی یوسف الخال و فروغ فرخزاد»، نشریه کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی، شماره ۱۸، ۲۶-۱
- اپلی، ارنست (۱۳۷۱). *رویا و تعبیر رویا*، ترجمه دل آرا قهرمان، تهران: فردوس
- اشکی، مصیب (۱۳۹۲). «دگرگونی‌های قهرمان در شاه‌نامه»، نشریه زبان و ادب فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد سمنان)، شماره ۱۴، ۳۶-۱
- بیرلین، ج. ف. (۱۳۸۶). *اسطوره‌های موازی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز
- تشکری، منوچهر و محمدرضا صالحی مازندرانی و شیما فاضلی (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل کنش‌ها و ویژگی‌های قهرمان-پهلوان در داستان‌های قهرمانی عامه فارسی و مقایسه آن با شاه‌نامه»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شماره ۸۷، ۹۳-۶۷
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۵). «پیکرگردانی در افسانه‌های جواهرالاسمار»، فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۴، شماره ۸، ۹۰-۷۱
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰). «اسطوره‌های پیکرگردانی در ادبیات و هنر»، نشریه کتاب ماه هنر، شماره ۳۵ و ۳۶، ۶۷-۶۴
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳). «پیکرگردانی در اساطیر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- سزعلی‌پور، جهان‌دوست (۱۴۰۱). «الگوی سفر قهرمان در تعدادی از داستان‌های ایرانی»، پژوهش‌های زبانی و ادبیات کاربردی، دانشگاه ولایت ایرانشهر، سال نخست، شماره ۱، ۱۷۲-۱۷۵
- ساعدی، غلامحسین (۱۳۷۳). *تاتار خندان*، تهران: به نگار
- صالحی مازندرانی، محمدرضا و دیگران (۱۴۰۲). «واکاوی تطبیقی-اسطوره‌ای رمان‌های خانه ادیسی‌ها از فرزانه علیزاده و خانه اشباح از ایزابل آلتنه»، نشریه پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۸۷، ۳۱۹-۳۰۰
- عزیزی‌فر، امیرعباس (۱۳۹۴). «بررسی بن‌مایه‌های اساطیری در داراب‌نامه طرسوسی»، متن‌شناسی ادب فارسی (دانشگاه اصفهان)، دوره جدید، شماره ۴، ۱۱۸-۱۰۱
- قاسم‌زاده، سیدعلی و حسینعلی قبادی (۱۳۹۱). «دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر»، ادب پژوهی، شماره بیست و یکم، ۶۱-۳۳
- کریمی قره‌بابا، سعید (۱۳۹۹). «پیکرگردانی دختر جادو به اژدها در اسکندرنامه نظامی گنجوی»، نشریه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی، شماره ۵۸، ۲۴۸-۲۱۹
- کمبل، جوزف (۱۳۸۵). *قهرمان هزار چهره*، ترجمه شادی خسروپناه، مشهد: گل آفتاب
- مخبر، احمد (۱۳۹۶). *مبانی اسطوره‌شناسی*، تهران: مرکز
- مرادی، مریم و محمدرضا حاجی‌آقابابایی (۱۴۰۰). «پیکرگردانی در نارت‌نامه و هزار و یک شب»، دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۹، شماره ۴۰، ۱۶۸-۱۴۵
- نصیری، جبار و محسن محمدی فشارکی (۱۳۹۵). «بررسی نمود اسطوره قهرمان هزارچهره در حماسه برزنامه بر اساس نظریه جوزف کمبل»، ادبیات و زبانها؛ نشریه نشر پژوهی ادب فارسی، شماره ۳۹، ۲۹۴-۲۷۱

The Metamorphosis of the hero myth in works of Gholamhossein Saedi; case study: Tatar Khandan

Marzieh Azarnia

Master's student in Persian Language and Literature, University of Guilan

Shiva. azarnia@gmail. com

Firooz Fazeli

Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

Drfiroozfazeli@guilan. ac. ir

Abstract

One of the common concepts in myths is their metamorphosis. Although demythologization was a focus during certain historical periods, some researchers argue that excessive efforts to eliminate myths led to their revival. These myths are sometimes transformed. This article examines the transformation of the hero myth in Gholam-Hossein Saedi's *The Laughing Tatar* based on the key concepts of the hero myth using a descriptive-analytical method. The findings indicate that the motifs of the hero myth are present in the work. However, the protagonist, unlike the traditional mythical hero, is not heroic but rather hopeless and isolated. The mentor character in the story accompanies the hero but lacks magical or supernatural qualities. The archetype of meeting the goddess is also observed. In the ancient myth, the goddess embodies both positive and negative aspects, but in this work, she is transformed into two female characters. Thus, the transformation in this work can be categorized as motif-based transformation.

Keywords: Hero myth, Metamorphosis, Gholam-Hossein Saedi, *The Laughing Tatar*

«پرتوهای اندیشه جبران خلیل جبران و سهراب سپهری در قالب نماد»

مریم آقاجانی (نویسنده مسئول)

دکترای زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، کاشان، اصفهان، ایران

aqajanim@yahoo.com

امیرحسین رسول‌نیا

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

rasoulnia@kashanu.ac.ir

چکیده

نام و آوازه سهراب سپهری و جبران خلیل جبران دو شاعر توانای معاصر بر کسی پوشیده نیست که یکی زاده ایران و دیگری در لبنان نقطه عطف آثاری شدند که سالیان سال مورد توجه ادب دوستان قرار گرفت. وجوه تشابه زندگی این دو شاعر، نگارندگان را به یافتن نقاط تلاقی در اندیشه‌های آن‌ها واداشت. یکی از مهم‌ترین موارد مشترک این دو شاعر، نمادپردازی است. با وجود این که هر دو شاعر در عرصه‌ای غیر از نمادگرایی و رمزپردازی بیشتر شناخته شده‌اند، اما هر دو از شاعران و نویسندگانی هستند که در آثارشان از نمادپردازی به شیوه‌های منحصر به فردی استفاده کرده‌اند. در این نوشتار در کنار نمادپردازی‌های فردی به نمادهای اجتماعی آنان نیز که به صورت اصول اخلاقی و انسانی، همدلی و هم‌نوایی با هم‌نوعان و نیز اهمیت قائل شدن برای غم‌ها، شادی‌ها و اندیشه‌های ملی و میهنی جلوه‌گر می‌شود و شعر آن‌ها را در اوج تعهد، انسانیت و اخلاق قرار می‌دهد، توجه شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر فارسی و عربی، سهراب سپهری، جبران خلیل جبران، نمادپردازی، اجتماع.

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی یا الأدب‌المقارن یکی از مهم‌ترین مباحثی است که امروزه با اهداف و حوزه فعالیت خود توجه پژوهشگران زیادی را به خود جلب کرده است. ظهور ادبیات تطبیقی به نیمه اول قرن نوزدهم باز می‌گردد اما این نوع ادبیات مانند سایر پدیده‌ها ظهور ناگهانی و بدون پیشینه نداشته است؛ بلکه آنچه اکنون به عنوان ادبیات تطبیقی مطرح می‌شود، ادبیاتی است که بی‌تأثیر از ادبیات یونان و ادبیات لاتین نبوده است (غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۱۹). در ادبیات تطبیقی کشورهای مختلف مکاتب متعددی برای این دانش مهم مطرح کرده‌اند اما از بین مکاتب مطرح‌شده مکتب آمریکایی که اساس خود را بر پایه نقد جدید قرار داده در بین مکاتبی چون مکتب فرانسه و سلافی مناسب‌ترین مکتب شناخته شده است. زیرا مکتبی است که حاصل لقاح بین ادبیات تطبیقی و نقد جدید است (عبود، ۱۹۹۹: ۲۶۵). در این پژوهش تطبیقی نگارندگان به مکتب ادبیات آمریکایی توجه کرده‌اند.

در عرصه ادبیات هر ملت، شاعران و نویسندگانی که در یک زمان واحد و یا در زمان‌های مختلفی زیسته‌اند، از سبک یک‌دیگر تأثیر و تأثر پذیرفته‌اند. این تأثیر و تأثرات گاه به صورت ناآگاهانه، با وجود فاصله زمانی، بر اثر نزدیک بودن طرز تفکر صورت می‌گیرد و گاه به دلیل هم‌زمانی و یا دوستی دو شاعر یا نویسنده آگاهانه یا ناآگاهانه به وجود می‌آید.

جبران و سهراب هر دو به نوگرایی پرداختند. جبران به نثر شعری که خود ابداع کننده آن بود و سهراب به قالب‌های شعر نو نیمایی روی آوردند. از میان هنرها علاوه بر شعر به موسیقی و نقاشی علاقه خاصی داشتند و خصوصاً در زمینه نقاشی به تبحر خاصی دست یافتند آن‌گونه که گویی نقاشی را نزدیک‌ترین هنر به شعر می‌دانستند. گرایش به عرفان در هر دو دیده می‌شود. البته عرفانی که خاص خود آن‌ها است و شاید نتوان عرفان آن‌ها را به گروه یا ملت خاصی نسبت داد. هر دو ازدواج نکردند اما دچار بودند و «دچار یعنی عاشق». و بالاخره هر دو با بیماری، فروغ فرخنده زندگیشان به خاموشی گرایید. در مورد این دو شاعر بزرگ که یکی زاده بشرای لبنان و دیگری اهل کاشان است و هیچ استنادی به دیدار این دو نابغه ادب معاصر عربی و فارسی وجود ندارد، بسیار جای شگفتی است که تا این حد به هم شباهت داشته باشند.

۱-۱ سوال پژوهش

آنچه در این پژوهش نگارندگان به دنبال پاسخ‌گویی به آن هستند:

۱. چگونه سهراب سپهری و جبران خلیل جبران از نمادها برای انتقال اندیشه‌های خود استفاده کرده‌اند؟

۲. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در آثار جبران و سهراب می‌توان یافت؟

۱-۲ پیشینه پژوهش

تاکنون در مورد این دو شاعر مقالات متعددی نوشته شده که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

- ملاابراهیمی، عزت، رشیدی، خدیجه، و سن سبلی، بی بی راحیل (۱۳۹۲) بررسی تطبیقی طبیعت‌گرایی در اندیشه‌های سهراب سپهری و جبران خلیل جبران، مجله ادب عربی (دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران)، ۵

(۱)، ۲۳۵-۲۱۳. نویسندگان در این مقاله طبیعت‌گرایی در آثار دو ادیب را مورد بررسی قرار داده‌اند که به مثابه آرمان‌شهر است. این دو ادیب در این آرمان‌شهر برای رسیدن به ملکوت، وحدت و دوری از شهر آراسته به ظواهر صنعتی، در تکاپو هستند. از نتایج این پژوهش آن است که در این میان، سپهری به طبیعت نزدیک‌تر است و در اندیشه خود دیدگاهی متضاد نسبت به طبیعت ندارد و سرانجام در آرمان‌شهر خود به آرامش روحی می‌رسد. اما جبران علی‌رغم طبیعت‌ستایی‌اش، گاهی در ظاهر، به ذم پدیده‌های طبیعت می‌پردازد و با مکاشفه اسرار طبیعت، خود را نسبت به محقق ساختن آرمان‌شهر در دل طبیعت عاجز می‌بیند.

- احمدیان، حمید، و جعفری زاده، عالیه. (۱۳۹۱). دین و تکتگرایی دینی نزد جبران خلیل جبران و سهراب سپهری. ادبیات تطبیقی (ادب و زبان نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان)، ۳ (۶)، ۳۱-۵۴. در این مقاله دیدگاه جبران و سهراب درباره دین و تکتگرایی دینی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. نگارندگان معتقدند با اندکی تأمل در آثار این دو ادیب در می‌یابیم که اندیشه‌های آن‌ها به ویژه اندیشه‌های دینی‌شان اگرچه یکسان نیست اما به هم نزدیک است.

با توجه به متعدد بودن پژوهش‌ها در این زمینه، پرداختن به نمادپردازی این دو ادیب و تطبیق آن در اشعارشان کمتر مورد توجه قرار گرفته است که در این جستار، نگارندگان در حد توان به بررسی این موضوع می‌پردازند.

۲. بیان مسئله

نماد (symbol) یک اصطلاح است که افزون بر معانی قراردادی و آشکار و روزمره دارای معانی متناقض نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست... یک کلمه یا یک نماد هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه خود داشته باشد. (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶) این کلمه هرگز نمی‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود. نماد نوعی نشانه است که مدلول خود را آشکارا نشان نمی‌دهد و همواره هاله‌ای از ابهام بر آن سایه می‌افکند و به همین دلیل نیازمند تأویل است. در زبان فارسی «نماد» به معنی نمود یا نمودن است. «نماد برگردان فارسی واژه فرنگی سمبل است و در لاتین به شکل symbolum علامت هویت و شناسایی است» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۳۵/۱). نماد تصویری، رساننده معنایی سرّی و شناختی غیرمستقیم است.

رمز چیزی است از جهان شناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیرمحسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره می‌کند؛ به شرط آن‌که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. بنابراین می‌توان رمز را نشانه‌ای از واقعیتی ناپیدا برشمرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۲).

می‌توان گفت نمادپردازی انتخاب تشبیهاتی برای اندیشه‌های شاعرانه است. ژان موتاس می‌گوید: «شعر نمادین می‌کوشد تا ایده‌ها یا مُثُل (به تعبیر افلاطون) را به شکلی ملموس درآورد» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۵). هدف نمادگرایی رسیدن به فراسوی واقعیت است. شکی نیست که شاعر از واقعیت به عنوان نقطه شروع استفاده می‌کند. یکی از مجال‌هایی که شاعران چیره‌دست می‌توانند مخاطب را با نوعی غافلگیری و شگفتی روبه‌رو سازند، دخل و تصرف در نمادهای به‌کارگرفته شده در متن شعری خود است. حال این نماد ممکن است یک شخصیت سنتی و کهن باشد و یا برگرفته از محیط اطراف.

جهان منظومه‌ای از نشانه‌ها و علائم است که تنها هنرمندان با فهم و ادراک برتر خود می‌توانند آن‌ها را دریابند و تفسیر نمایند. این سبک از معدود دیدگاه‌هایی است که نمادگرایان را به عرصهٔ عرفان نزدیک می‌کند. زیرا نمادگرایان به دنبال دنیایی فراتر از دنیای واقعی‌اند که می‌توان با استفاده از زبان رمز و نماد این دنیا را تصویر کرد. شاعر در رمز از احساسات خود پوشیده سخن می‌گوید به طوری که از ورای متن می‌توان به معنای دیگری غیر از ظاهر کلام اندیشید. رمز معنای پوشیده و مخفی است که ما در جستجوی آن هستیم و در نهایت قصیده‌ای است که بعد از خواندن در خود آگاه ما شکل می‌گیرد (یوسف شهاب، ۱۳۴۳: ۲۰۰). شاعر با به کارگیری نمادها از صریح‌گویی رهایی می‌یابد و در ضمن در امان ماندن از سرزنش و شرایط ارباب و خفقان، مخاطب را به فعالیت و تلاش در پی یافتن مقصود وادار می‌کند. سهراب و جبران از جمله شاعرانی هستند که آثارشان بیشتر در وادی غیر از رمزگرایی معرفی شده است اما نمادپردازی در شعرشان جایگاه خاصی دارد. جبران و سهراب هر دو به نوگرایی پرداختند. جبران به نثر شعری که خود ابداع‌کنندهٔ آن بود و سهراب به قالب‌های شعر نو نیمایی روی آوردند. از میان هنرها علاوه بر شعر به موسیقی و نقاشی علاقهٔ خاصی داشتند و خصوصاً در زمینهٔ نقاشی به تبحر خاصی دست یافتند؛ آن‌گونه که گویی نقاشی را نزدیک‌ترین هنر به شعر می‌دانستند. گرایش به عرفان در هر دو دیده می‌شود. البته عرفانی که خاص خود آن‌ها است و شاید نتوان عرفان آن‌ها را به گروه یا ملت خاصی نسبت داد. هر دو ازدواج نکردند اما دچار بودند و «دچار یعنی عاشق». و بالاخره هر دو با بیماری، فروغ فرخنده زندگیشان به خاموشی گرایید. در مورد این دو شاعر بزرگ که یکی زادهٔ بشرای لبنان و دیگری اهل کاشان است و هیچ استنادی به دیدار این دو نابغهٔ ادب معاصر عربی و فارسی وجود ندارد، بسیار جای شگفتی است که تا این حد به هم شباهت داشته باشند.

۳. نمادپردازی در اشعار سهراب

نماد گرایی در آثار سهراب به دو دسته تقسیم می‌شود:

نمادهایی که فردی هستند و سهراب با احساسات لطیف شاعرانه از آنچه در طبیعت می‌بیند تصویری انتزاعی می‌سازد و با واقعیت درمی‌آمیزد؛ و نوع دوم نمادهای اجتماعی است که این موضوع در مقابل کسانی مطرح می‌شود که او را شاعری غیرمتعهد و فردگرا پنداشته‌اند.

در هردو نوع نمادی که سهراب به کارگرفته، وجوه مشترکی دیده می‌شود:

اول: آنکه طبیعت در صدر نمادها قرار می‌گیرد و تقریباً بار تمام نمادهای سهراب را به دوش می‌کشد.

دوم: نمادهای سهراب برگرفته از عقاید و اندیشه‌های اوست که ریشه در تفکرات عرفانی و فلسفی او دارد.

سوم: با وجود تمام تأثیرپذیری‌های سهراب از طبیعت و تفکرات عرفانی، شیوه‌ای که سهراب به کار می‌گیرد هم‌چون جبران شیوهٔ خاص خود او است که از یک جوشش درونی سرچشمه گرفته است.

سهراب نمادهایش را با گنگی و ابهام بیان می‌کند که این یکی از اصول سمبولیسم است. بدون شک این ابهام، عمدی است، زیرا او قصد دارد مخاطب را به تأمل وادار کند و نمادهایش به اندازه تمام مخاطبانش تفسیر و تعبیر داشته باشد. بیهوده نیست که آندره ژید می‌گوید: بیش از آنکه اثرم را برای دیگران تشریح کنم، مایلم که دیگران این اثر را برایم تشریح کنند. (سیدحسینی، ۱۳۸۰: ۵۴۴)

اکنون به بررسی نمادهای سهراب در اشعارش می‌پردازیم:

۳-۱ نمادهای فردی

محیط طبیعی کاشان در زندگی سهراب کاملاً مؤثر بوده است. سپهری در محیط خانوادگی آرام و سالم توأم با عشق و محبت پرورش یافت و در آغوش کویر زمزمه‌های جویبار را شنید؛ اما اگرچه سهراب از خاک خشک و خشن کویر برخاسته بود، خویشاوندیش با طبیعت همان همبستگی عاشقانه با خاک، خورشید وسط ظهر تابستان، سنگ‌های سوزان، درختان تشنه، بوی خاک باران‌خورده و خانه‌های کاه‌گلی است و بیشتر شعرهایش یک تابلوی نقاشی است که درون‌مایه آن، عمدتاً صحنه‌هایی است که کاملاً ایرانی است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۰). در این قسمت به نمونه‌هایی از سمبولیسم فردی و ادراک شاعر از پدیده‌های طبیعی اشاره می‌نماییم.

گل سرخ زیباترین نمادی است که سهراب آن را به کارگرفته است. گل سرخ در نظر صاحب‌نظران رمزی‌ترین گل در مغرب زمین است و معنای آن این است که کاسه گل سرخ، مثل پیمانه زندگی و جام حیات و قلب گل، برانگیزنده رؤیای عشقی بهشت آیین است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۰۱). گل سرخ اساساً رمز کمال است و از این رو به هرچیز کامل و متعالی از قبیل دل، بهشت و معشوق دلالت دارد (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۳۱). در شعر سهراب گل سرخ نماد حقیقت و ذات خداوند است. «من مسلمانم، قبله‌ام یک گل سرخ» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۲) با همین نماد سهراب خود را از شناخت ذات خداوند ناتوان می‌بیند. «کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ» (همان، ۲۶۴) و در حیرت عارفانه‌اش شناور می‌شود. «کار ما شاید این است که در افسون گل سرخ شناور باشیم» (همان).

عرفان جزء جدانشدنی شعر سهراب است. او مراحل سلوک را با همین اشعارش می‌پیماید و با این که سخت تحت تأثیر عرفان هند نقاشی می‌کرد و شعر می‌سرود اما فرهنگ عرفان اسلامی و ایرانی بر بنیاد فکری او تأثیر منحصر به فردی دارد. یکی از رموزی که سهراب آن را به کار گرفته، شراب است که رمز خاص عرفان است. این شراب، شراب محبت است که عارفان قبل از آن که درخت تاکی وجود داشته باشد، از آن نوشیده‌اند و سرمست شده‌اند. سهراب نیز به تقلید از آنان از شراب محبت الهی می‌نوشد تا از هستی مادی فانی شود. به کارگیری این نماد را در اشعار ابن فارض شاعر و عارف قرن ششم و نیز سعدی می‌توان دید:

شربنا علی ذکر الحبيب مدامه سکرنا بها من قبل أن یخلق الکرم (ابن فارض، بی تا: ۸۲)
همه عمر برندارم سر از این خمار مستی که هنوز من نبودم که تو در دلم نشست (سعدی، ۱۳۷۴: ۷۴۱)
و سهراب می‌سراید:

شراب باید خورد و در جوانی یک سایه راه باید رفت، همین (همان: ۲۷۶).
شراب را بدهید / شتاب باید کرد: / من از سیاحت در یک حماسه می‌آیم / و مثل آب / تمام قصه سهراب و نوش دارو را / روانم (همان: ۲۷۹).

سهراب برای پیمودن مسیر سالکی و عاشقی انگار راهنمایی طلب می‌کند که زیباترین معانی عرفانی را القا می‌کند و به تقلید از منطق الطیر عطار هدهد را به عنوان راهنما برمی‌گزیند.
کجاست سمت حیات؟ / من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد؟ / و گوش کن که همین حرف در تمام سفر / همیشه پنجره خواب را به هم می‌زد (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۷۷).

تصاویر شعری سهراب غالباً رمزی است و باید تفسیر شوند اما خود این تعبیر پیوستگی و هماهنگی دارند. به عنوان مثال این که سهراب در تاریکی به فکر یک بره روشن باشد که خستگی او را بخورد، در ظاهر کلماتی عجیب است.

من در این تاریکی / فکر یک بره روشن هستم / که بیاید علف خستگی‌ام را بچرد (همان: ۳۴۰).

در تفسیر این شعر نوشته‌اند: «تاریکی، مضمون و تا حدی تصویر اصلی شعر است. تصاویر بره روشن و چریدن علف خستگی یا تصاویر امتداد تر بازوها و معنی کردن آب برای بوته نورس مرگ و... هر یک در قاب مشخص تصویری خود، منفرد باقی می‌ماند. این تصاویر گرچه زیباست، اما مخلوق زنده‌ای نیست. این تصاویر باید در محیطی از ارتباطها و تداعی‌ها ارائه می‌شد. شعر در بردارنده بندهای متفاوت است و تصاویرش هم، تصاویری است متوازن» (براهنی، ۱۳۵۸: ۵۲۳). اما به نظر می‌رسد تاریکی و روشنی در این شعر که نمادی از مرگ و زندگی است، در کنار هم تداعی شده‌اند. سهراب در این شعر کاملاً خوش بین است و اگرچه مرگ را در همه جا می‌بیند اما در کنار آن رویش ریشه‌ها و باران هستی بخش را نیز یادآور می‌شود.

نیلوفر یکی از نمادهای پرتکرار شعر سهراب است که ریشه در تفکرات عرفانی او دارد و مظهر کمال است زیرا نیلوفر با وجود رویدن در باتلاق به گل و لای آغشته نمی‌شود و همواره به سوی خورشید در حرکت است. «همان‌گونه که گل پاک و خوشبوی نیلوفر در گل و لای باتلاق می‌روید نه در خاک و برگ تازه یک دشت، معرفت پاک بوداگری نیز از زمینه آرایش هواهای دنیوی سر می‌زند» (رجب زاده، ۱۳۷۴: ۷۶). گروهی نیلوفر را کنایه از اسراری می‌دانند که بعدها سهراب را متحول کرد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۲۸). به عنوان نمونه نیلوفر در شعر زیر رمز شکوفایی و بیداری است و آن‌گونه که صاحب‌نظران معتقدند این بیداری نشان کمال اندیشه انسان است (عابدی، ۱۳۷۶: ۱۳۹).

در پس درهای شیشه‌ای رؤیاها/ در مرداب بی ته آینه‌ها/ هر جا که من گوشه‌ای از خودم را مرده بودم / یک نیلوفر روییده بود (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

به اعتقاد هندوها در لحظه تولد بودا، گل نیلوفری از زمین می‌روید و بودا به درون آن گام می‌نهد تا به ده جهت فضا خیره شود (متحدین، ۱۳۵۵: ۵۲۵). این اعتقاد در شعر سهراب نیز نمود یافته است:

نیلوفر روئید / ساقه‌اش از ته خواب شفافم سر کشید... / چشمانم را در ویرانه خواب گشودم / نیلوفر به همه زندگیم پیچیده بود / در رگ‌هایش، من بودم که می‌دویدم / هستی‌اش در من ریشه داشت / همه من بود (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۱۰).

سیب یکی دیگر از نمادهای سهراب است. سیب سپهری، زندگی آگاهانه طبیعی، بدوی و رمز اشراق است (امتی، ۱۳۷۲: ۹۲). سهراب سیب را به عنوان نمادی از معرفت و آگاهی به کار می‌گیرد. داستان سیب سهراب از باغی آغاز می‌شود که در طرف سایه دانایی است. باغی که جای گره خوردن احساس با گیاه است و در آن باغ درختان سیبی است که مایه خشنودی سهراب است و سهراب در انتظار روزی است که بیاید و برای کسانی که سبدهایشان پر از میوه خواب است، سیب سرخ معرفت را به ارمغان بیاورد.

صدا خواهم در داد: / ای سبدهاتان پر خواب! / سیب آوردم، سیب سرخ خورشید (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۰۱)

۳-۲ نمادهای اجتماعی

موارد ذکر شده تنها نمونه‌هایی از رمزپردازی فردی سهراب است که بیشتر او را در سلوک عرفانی‌اش یاری می‌دهند اما نمادگرایی او به همین جا ختم نمی‌شود و نباید تصور کرد که شعرهای سهراب تنها فردگرا و بی‌اعتنا به مسائل روز است.

سهراب به جریان‌ات خاص سیاسی پای‌بند نبود و به دلیل دوری‌اش از دنیای سیاست و تعهد به آن، به عنوان «بچه بودایی اشرافی» یا «شاعر برج عاج‌نشین» که با ذهن و زبان کودکان و گاه زنانه، ساده‌لوحانه در جست‌وجوی «حضور هیچ ملایم» بوده (براهنی، ۱۳۵۸: ۵۱۱-۵۲۲)، معرفی شد. طرفداران این نظریه معتقدند که تعهد سیاسی ایجاب می‌کرد که مخاطب از خود بپرسد: «اگر لوله تفنگی یا تپانچه‌ای بر شقیقه راست آقای سپهری گذاشته می‌شد و هر لحظه امکان آن بود که ماشه چکانده شود، آیا آقای سپهری باز هم دست و رویش را در حرارت یک سیب شست و شو می‌داد؟ آیا در دنیایی که همیشه در تهدید خودکامگان قرار گرفته است، می‌توان پاسبان‌ها را به هیئت شاعران دید؟» (همان: ۵۲۱) با این دیدگاه است که کسانی چون اسماعیل علاء، سهراب را هم‌طراز شاعران موج نو و حتی او را پدر شعر موج نو معرفی کنند (نوری علاء، ۱۳۷۵: ۴۳). اما اگر تعهد را به معنای پیوستن به حزب خاص و مبارزه‌طلبی و مخالفت‌ورزی تعبیر نکنیم و آن را پای‌بندی به اصول اخلاقی و انسانی و هم‌نوایی با هم‌نوعان تعریف نماییم، پاره‌ای از اشعار سهراب در زمره اخلاقی‌ترین اشعار متعهد ادب معاصر به شمار می‌رود.

در نتیجه این تغییر دیدگاه دکتر براهنی نظر خود را در مورد شعر سهراب این‌طور بیان می‌کند: طبیعی است که سهراب سپهری با عرفان سر و کار دارد و شاعری بسیار صمیمی است. من در گذشته با عارف بودن در عصر ما مخالف کرده‌ام. در آن وقت‌ها من یک شاعر اجتماعی بودم و اعتقاد بر این بود که در چنین دورانی شاعر باید همیشه در سنگر زندگی کند و در چنین مکانی نمی‌شد شعر سپهری را تأیید کرد. من امروز آن‌گونه نمی‌اندیشم. امروز احساس می‌کنم که شاعر نباید تنها برای یک دوران خاص شعر بگوید بلکه او باید بتواند برای دوران دیگر هم شعر را زنده نگه داشته باشد (همان: ۲۷۱). حق با فروغ فرخزاد است که درباره سهراب گفته است: او از شهر و زمان و مردم خاصی صحبت نمی‌کند، او از انسان و زندگی حرف می‌زند و به همین دلیل وسیع است (یوسفی، ۱۳۶۹: ۵۶۳). آری، آنان که حقیقت وجودی سهراب را درک کردند دغدغه‌هایش در مورد انسان را دریافتند. سهراب از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، سخن می‌گوید و اعتراض و نارضایتی‌اش را نسبت به این جامعه بیان می‌کند.

«شهر پیدا بود/ رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ / سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس/... / پسری سنگ به دیوار دبستان می‌زد» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۹). یا زمانی که می‌سراید:

«هنوز شیهه اسبان بی‌شکیب مغول‌ها/ بلند می‌شود از خلوت مزارع ینجه/... / و در کرانه «هامون» هنوز می‌شنوی:/ بدی تمام زمین را فراگرفت....» (همان: ۲۸۶)

او وضعیت نابهنجار جامعه‌اش را به خوبی درک می‌کند. «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» (همان: ۲۴۲). از دورویی‌ها بیزار است و آرزو می‌کند تا مردم یک‌دل و یک‌رنگ شوند:

«من اناری را می‌کنم دانه، به دل می‌گویم/ خوب بود این مردم دانه‌های دلشان پیدا بود» (همان: ۳۰۵).

او بیزاری‌اش را از واعظ‌صفتانی که مانند درخت بی‌ثمر هستند و پند و امثالشان بی‌محتوا و مانند سبدهای توخالی است، را در اشعاری نشان می‌دهد و از لفظ‌پردازان پرگو و پرادعا متنفر است و آن‌ها را با زبانی طنزآلود قاطر و اشتر

می‌خواند. صاحب‌نظران نیز قاطر را کنایه از افرادی می‌دانند که فقط لفاظی می‌کنند و معنی آفرین نیستند. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۷۱)

«قاطری دیدم بارش همه «انشا» / اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال» / عارفی دیدم بارش «تنهاها یاها»» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۷)

در این جامعه است که افسردگی و مرگ سایه افکنده و جغد لانه کرده است. «شاخه‌ها پژمرده است / سنگ‌ها افسرده است / رود می‌نالد / جغد می‌خواند» (همان: ۳۴).

همان‌طور که «در ادبیات عرفانی ما «کوف» جغد رمز عزلت نشینی سالکان طریقت است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۷۹)، در شعر سپهری نیز جغد نماد شومی، نحوست، اندوه، ویرانی و مرگ است. از این جاست که سهراب به دنبال مدینه فاضله‌ای است تا در آن آرامش یابد به همین علت سعی می‌کند تا خانه‌ای در مدینه فاضله که در طرف دیگر شب است، بسازد. خانه سمبل نوعی زندگی خاص و دستگاه فکری او است. «من با تاب، من با تب / خانه‌ای در طرف دیگر شب ساختم / من در این خانه به گم‌نامی نمناکی علف نزدیکم» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۵۳).

سهراب در مدینه فاضله‌ای که می‌سازد به آرمان ایده‌آلی خود دست می‌یابد از این رو با این‌که اهل کاشان است اما شهر خود را در آن سوی دریاها جستجو می‌کند. «پشت دریاها شهری است / که در آن پنجره‌ها روبه تجلی باز است / بام‌ها جای کبوترهایی است / که به فواره هوش بشری می‌نگرند / ... / خاک موسیقی احساس تو را می‌شنود / صدای پر مرغان اساطیر می‌آید در باد» (همان: ۳۲۱).

بعد انسانی شعر سهراب بسیار بالاتر از بعد سیاسی است؛ زیرا او در تلاش است تا انسان‌ها را از درون بیدار کند و به همین دلیل می‌گوید: «شب سرودش را خواند / نوبت پنجره‌هاست» (همان: ۳۲۰).

سهراب از پنجره به عنوان نماد دوستی، ارتباط مردم با یک‌دیگر، آگاهی از درد دل هم‌دیگر و کم کردن فاصله استفاده می‌کند. او با هنرمندی پنجره را در مقابل دیوار که نماد فاصله و دوری است، به کار می‌گیرد. «هر چه دیوار از جا خواهم برکند / ... / پای هر پنجره‌ای شعری خواهم خواند» (همان: ۳۰۲).

در اشعار او اشارات دینی و اسطوره تکرار می‌شود. پس می‌کوشد تا اشعارش زمزمه‌ها و اوراد دینی و عرفانی باشد که مخاطب آن‌ها نیز اهل رازند. جان‌مایه بیشتر شعرهای سهراب روشنی، آب، گیاه و بیداری اشراقی است.

«باز شد درهای بیداری / پای درها لحظه وحشت فرولغزید / سایه تردید در مرز شب جادوگر گسست از هم / روزن رؤیا بخار نور را نوشید» (همان: ۱۳۶).

آمدن منجی‌ای که درهای بیداری را باز کند و او را از ظلمت شب نجات دهد و به صبح برساند و بشریت را رهایی بخشد، در اشعار سهراب نمود یافته است. آنجا که می‌گوید:

«یک نفر آمد / تا عضلات بهشت / دست مرا امتداد داد / یک نفر آمد که نور صبح مذاهب / در وسط دگمه‌های پیرهنش بود / از علف خشک آیه‌های قدیمی / پنجره می‌بافت / یک نفر آمد کتاب‌های مرا برد / روی سرم سقفی از تناسب گل‌ها کشید / عصر مرا با دریچه‌های مکرر وسیع کرد / میز مرا زیر معنویت باران نهاد» (همان: ۳۵۴).

او در انتظار این منجی است تا بیاید و انسان‌ها را از خستگی عصر پولاد و سیمان برهاند و با سرنوشت تر آب آشنا کند:

«در این کوچه‌هایی که تاریک هستند/ من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم/ من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم/ بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است/ مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد/ مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات/ اگر کاشف معدن صبح آمد؛ صدا کن مرا/ و آن وقت حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم و افتاد/ حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم و تر شد/ در آن گیر و داری که چرخ زره پوش از روی رؤیای کودک گذر داشت» (همان: ۳۴۷).

«.... و من در طلوع گل یاسی از پشت انگشت‌های تو بیدار خواهم شد» (همان).

با این گفتار مشخص می‌شود که سپهری از شاعرانی است که در اشعارش به زیبایی به انسان، دردها و دغدغه‌هایش توجه دارد. شعر سهراب را می‌توان با برخورداری از پشتوانه اندیشه، آگاهی، تعمق و تأملی که در ورای آن نهفته است، دارای صبغه رمزگرایی اجتماعی دانست. از نظر ادبی نیز شعر سهراب، شعری تصویری است که معانی مورد نظر خود را در قالب تصاویر به مخاطب منتقل می‌کند. این تصاویر گاه سمبلیک هستند که مخاطب در پی فهمیدن آن به تلاش واداشته می‌شود تا مقصود شاعر را ورای کلمات بیابد.

۴. نمادپردازی در آثار جبران

جبران بانی مدرسه رمانتیک شرقی است. (شعبان، ۱۳۸۱: ۱۶۶) اما از آنجا که او یک ادیب منحصر به فرد است در نویسندگی خود به یک شیوه عمل نمی‌کند و در اشعارش رگه‌هایی از سبک‌های دیگر چون سمبولیسم را می‌توان دید. صاحب نظران ادب عربی، او را تبلور مکتب نمادگرایی در ادبیات عربی می‌دانند. (همان: ۱۶۹) او ضمن آنکه برای شاعر آزادی فکری، بیانی و دینی قائل است، شعر و ادبیات را رسالتی برای مردم می‌داند؛ زیرا در محبت انسانی خود، وطن را فراموش نکرد و در محبت وطن، عشق به انسان را.

جبران نثر شعری را ابداع نمود که بسیاری از تصاویر ادبی خود را از محیط لبنان و از موضوعاتی چون ظلم اجتماعی، استبداد سیاسی و بهره‌کشی ارباب رعیتی الهام گرفت. (قبعین، بی تا: ۳۵) او با دیدی حساس و منتقدانه به طبقات گوناگون جامعه می‌پردازد و ثروتمندان و ظالمان آماج حملات او واقع می‌شوند.

اسلوب رمزی جبران مبتنی بر گفت‌وگو است و خیال خلاق او، معانی و وجدانیات انسانی را به تصویر می‌کشد. (خفاجی، ۱۹۸۶: ۳۷۷) جبران در بسیاری از موارد از قصه برای بیان مسائل فردی و اجتماعی استفاده می‌کند. اما هدفش قصه‌گویی نیست بلکه هدفش آن است که از زبان قهرمان داستان یا راوی شاهد ماجرا که خود جبران است، به تبلیغ عقاید و افکار و نظرات خود بپردازد. حرفه او داستان‌نویسی نیست. او آمده تا پیامی را به جهانیان برساند. از این رو پیام بر حوادث غلبه دارد. نکته قابل توجه در آثار جبران آن است که او در تمام صحنه‌ها همراه مخاطب است و لحظه‌ای او را رها نمی‌کند تا مخاطب برداشتی آزاد داشته باشد و قضاوت کند، بلکه خود او حکم صادر می‌کند و مخاطب را به هدف مورد نظر می‌رساند.

رمزی که جبران به کار می‌گیرد، رمزی رمانتیکی است که از عاطفه، خیال و موسیقی نشأت گرفته و خواننده را با نردبانی به سوی ماوراء هدایت می‌کند که البته این مسیر خالی از مه نیست. (الفاخوری، ۱۹۹۵، ۲: ۲۴۱) عمر فروخ نیز معتقد است که جبران اسلوب‌های متعددی را در شعرش به کار می‌گیرد و نشرش را بر پایه اسلوب خیالی رمزی بنا می‌نهد. (فروخ، ۱۹۶۵: ۳۰۵) جبران در حقیقت در نثر شعریش برای خیال بیش از لغت اهمیت قائل است؛ زیرا

می‌خواهد به قلمرو ناشناخته‌ها پا بگذارد. در این راه او رموز و پیچیدگی‌هایی را به کار می‌گیرد که خیالش را نیز ممتاز می‌کند.

مسائل قومی، فکری، اجتماعی و هنری در آثار جبران با هم قابل بررسی است. او در «الأجنحه المتکسره»، «الأرواح المتمرده»، «عرائس المروج» و «العواصف» چهره‌ای متمرّد و ناراضی است. در «دمعه و ابتسامه» رؤیایی سرگردان است. در «المجنون»، «السابق» و «المواكب» در چهره حکیمی ژرف‌اندیش ظاهر می‌شود و در «النبي» رهبری بشارت‌دهنده است. (طنسی، ۱۹۸۸: ۲۱)

جبران در الأجنحه المتکسره که سرشار از احساس و صور و رنگ‌های رمانتیکی است، تصاویری از زندگی اجتماعی در لبنان ارائه می‌دهد و به فسادهای موجود در این جامعه اشاره دارد. او در این اثر که آن را در پی شکست عشقش به دختری به نام «حلا ضاهر» نوشته است، عامل اساسی ناکامی خود را در اختلاف شدید طبقاتی بین خانواده خود و خانواده حلا و نیز دخالت کاهن مسیحی برای دسترسی به ثروت پدر حلا می‌داند. (جبران، المجموعه الکامله، ۱۹۳۴: ۱۷-۱۹) این کتاب فریاد اعتراض آمیزی نسبت به ثروتمندان و دین مردانی است که به اسم دین در پی دنیای خود هستند. «بال‌های شکسته» تصویرسازی جبران از زنان شرقی است که همواره مورد ظلم و ستم قرار می‌گیرند و هیچ گونه آزادی برای آن‌ها قابل تصور نیست. سلمی کرامه که شخصیت اصلی این داستان است رمزی از قربانیان شهوت به دست مردان و ریاکاران اهل دین مسیحی است. «سلمی کرامه کالکثیرات من بنات جنسها اللواتی یذهبن ضحیه ثروه الوالد و امانی العریس» (همان: ۱۹۰)

جبران در این مجموعه از تصاویر پنهان جامعه خود پرده برمی‌دارد و حقایق تلخ را برملا می‌کند. جبران با همین روحیه متمرّد و عصیانگر به نوشتن مجموعه «العواصف» می‌پردازد. العواصف طوفان‌هایی است که از اعماق وجود جبران برمی‌خیزد تا بر ضد اعتقادات و عادات قدیمی که آزادی انسان‌ها را در بند کرده، طغیان کند. در نظر او، زندگی بشریت با بندهای ذلت و خواری بسته شده است. «أثما الناس عبید الحیاء و هی العبودیة التي تجعل ایامهم مکتنفه بالذل والهوان» (همان: ۳۵۶) در نظر او انسان حاضر، برده شرایط شده است و هیچ امیدی به اصلاح او نیست مگر آنکه گذشته خود را ویران سازد.

تمرد و عصیان جبران با انگیزه پیروزی حقیقت و ترسیم زندگی ایده‌آل است که به صورت ادبیاتی دل‌انگیز بیان می‌شود. (مقدسی، ۱۹۸۸: ۲۴۲) او در مجموعه العواصف تن دادن به سنت‌ها و آداب غلط را مورد نکوهش قرار می‌دهد و هنگامی که وارد خانه‌های ثروتمندان و نیز فقیران می‌شود در هر دو گروه مشاهده می‌کند که فرزندان با غذای بردگی و عبودیت تغذیه می‌شوند و لباس‌هایی که می‌پوشند، لباس گردن نهادن به خواری و ذلت است.

«دخلت منازل الأغنیاء الأفواء و أکواخ الفقراء الضعفاء فرأیت الأطفال یرضعون العبودیه مع اللبن و الصبیان یتلقون الخضوع مع حروف الهجاء و الصبایا یرتدین الملابس المبطنه بالإنقیاد و الخنوع و النساء یهجن علی أسرّه الطاعة و الإمثال». (جبران، المجموعه الکامله، ۱۹۳۴: ۳۵۶)

فقر، ظلم و تفاوت طبقاتی روح سرکش او را به درد می‌آورد و می‌سراید:

«نحنُ أبناءُ الکآبه / و انتمُ أبناءُ المسرات / نحن نبکی و دموعنا تنسكبُ فی قلبِ الحیاء / مثلما یتساقطُ الندی من أجفانِ اللیل فی کبدِ الصباح / اما انتم مبتسمون...» (جبران، العواصف، ۱۹۸۸: ۳۲)

تمرد در نظر جبران، خارج شدن از ذات به آنچه بهتر و بالاتر است، می‌باشد. جبران در داستان «البنفسجه الطموح» با بهره‌گیری از نمادهای طبیعی داستان گل بنفشه‌ای را مطرح می‌کند که می‌خواهد از سطح زندگی خاکی، فراتر رود. او در واقع با طرح این داستان بر ضد آداب و رسوم جامعه‌اش عصیان می‌کند. بنفشه بلندپرواز با وجود مخالفت‌ها از طبیعت می‌خواهد که آرزویش را برآورده کند.

«انما القصد من الوجود الطموح إلى ما وراء الوجود. و ما زلت اتمرد على نفسي و اتشوق إلى ما ليس لي حتى انقلب تمردی إلى قوه فعاله و استحالی شوقی إلى اراده مبدعه» (جبران، المجموعه الكامله، ۱۹۳۴: ۴۷۱).

در پی برآورده شدن آرزویش، طوفانی شدید او را از پا در می‌آورد. اما او از این که طعم آزادی را چشیده، شاد است.

«أنا أموت الآن اموت و فی نفسي ما لم تكنه نفس بنفسجه من قبلی. اموت و أنا عالمه بما وراء المحيط المحدود الذي ولدت فيه. و هذا هو القصد من الحیاء. هذا هو الغرض الكائن وراء عرضیات الأيام و اللیالی.» (همان)

بنفشه بلندپرواز نماد انسان آزاده‌ای است که تا رسیدن به آزادی از همه چیز می‌گذرد و برای رسیدن به هدف از جان دست می‌شوید. انسان معاصر نیز اگر می‌خواهد به آزادی برسد باید در مقابل مخالفت‌ها ایستادگی کند و خود را از قید و بندها برهاند و قدم اول آن است که خود اراده کند.

جبران به عنوان یک داستان پرداز فعال، وارد قصه‌ها و تصاویر ادبی‌اش می‌شود و کم‌کم نارضایتی از اوضاع جامعه را به گوش خواننده می‌رساند. یکی از زمینه‌های اصلی نثر شعری جبران همان‌گونه که اشاره شد توجه به مسائل زنان در جامعه شرقی است. او به رنج‌هایی که زن در اثر بی‌عدالتی‌های مردان می‌برد کاملاً واقف است و نیمی از هنرش را برای تجسم دردها و آلام آن‌ها به کار می‌گیرد. در بسیاری از آثار جبران «زن» نقش اصلی را ایفا می‌کند. او در نهایت به جامعه‌ای که زن را وسیله عشرت می‌داند و او را از حقوق انسانی‌اش محروم کرده، معترض است. جبران در «عرائس المروج» عقاید مردم را نسبت به زنان از زبان قربانی داستان بیان می‌کند. نکته شایان ذکر آن است که زن، قهرمان داستان او نیست بلکه نقش یک قربانی را بازی می‌کند. او برای جامعه نابه سامان از حضور این زنان استفاده کرده است. زیبایی گفتار جبران آنجا است که دردهای این قشر را از زبان خود آن‌ها بیان می‌کند و گویی می‌خواهد شعله اعتراض را در وجود زنان روشن نماید. «أنا كالأبرص الساكن بين القبور» (جبران، المجموعه الكامله، ۱۹۳۴: ۶۴) او معتقد است که زن شرقی اگر گناهی مرتکب می‌شود، گناه خود او نیست بلکه فقر و فساد جامعه او را به گناه وادار می‌کند.

این موضوع که چرا مسائل و مشکلات زن در آثار یک مرد تا این حد مهم است، بحث قابل توجهی است که به زندگی شخصی جبران بازمی‌گردد. قهرمان‌های زندگی و افرادی که جبران آن‌ها را بسیار ستایش نموده، اغلب زنانی هستند که با او ارتباط نزدیک داشته‌اند و همه آن‌ها در پیشرفت جبران تأثیر بسزایی ایفا نموده‌اند. او دوران کودکی‌اش را در شرایطی گذراند که با فقر استخوان‌سوز و اختلافات جان‌کاه بین مادری مظلوم و پدری الکلی، دست و پنجه نرم کرد. فداکاری‌های مادر برای رسیدن به شرایط بهتر تصاویر زیبای از خودگذشتگی را در ذهن جبران باقی گذارد. خواهر بعد از مادر ایثارگرانه از او حمایت کرد. حضور ماری‌هاسکل و می‌زیاده نیز باعث شد که او تا پایان عمر نسبت به زن دیدی مثبت و قدرشناسانه داشته باشد.

جبران برای رساندن پیام خود به الگو نیازمند است و قهرمان داستان‌هایش الگوهایی هستند که با مردم جامعه به هم‌دردی می‌نشینند. او قهرمان داستان‌هایش را از میان روستاییان و چوپانانی انتخاب می‌کند که فقر و یژگی بارز آنان است. مکان وقوع حوادث نیز وطنش لبنان است. جبران حتی در زمانی که دور از وطن است، در غم وطن می‌سوزد و آزادی و رسیدن به شرایط ایده‌آل را برایش آرزومند است. در حقیقت قضیه وطن عربی هم چون ستاره‌ای فروزان در آسمان آثارش می‌درخشد.

کاهنان گروهی هستند که مورد اعتراض شدید جبران قرار می‌گیرند. جبران با تورات، انجیل و حتی قرآن کریم آشنایی داشته است و صحت این ادعا را می‌توان از آثارش دریافت. آنجا که در داستان خلیل کافر به آیات انجیل استناد می‌کند. (جبران، الأرواح المتمرده، ۱۹۸۸: ۱۰۰، ۱۱۲، ۱۴۶) و یا در مقاله «نشید الإنسان» که داستان را با آیه ۱۲ سوره بقره آغاز می‌کند. (جبران، دمه و ابتسامه، ۱۹۸۸: ۱۱۲)

او هم‌چنین از پیشوای شیعیان حضرت علی (ع) تمجید نموده و از صور بلاغی نهج‌البلاغه تأثیر پذیرفته است. (الحاوی، ۱۹۸۲: ۳۰۱) این نشان‌دهنده آن است که افکار او به دور از تعالیم الهی نبوده است. این تعالیم به‌ویژه در مورد مسیحیت در آثارش جلوه خاصی می‌یابد. به گونه‌ای که خود جبران می‌گوید: یسوع از مدت‌ها پیش به افکارم چنگ می‌انداخت. او بزرگ‌ترین حقیقت بشری است. (الفاخوری، ۱۹۹۵، ۲: ۲۲۴) با این تعالیم است که او هرچه در کاهنان مسیحی نگاه می‌کند، به دوری آن‌ها از تعالیم حقیقی الهی بیشتر پی می‌برد و اعتقاد دارد که آنچه آنان انجام می‌دهند تنها ظاهرسازی‌های پوشالی است. نمونه بارز این موضوع در داستان «الأجنحه المتكسره» است که کشیش برای رسیدن به ثروت فارس کرامه، سلمی را مجبور به ازدواج با پسرش می‌نماید. جبران، کاهن را مظهر ظلم چیره شده و او را لفاظ پرادعا معرفی می‌کند که تنها از دین سخن می‌گوید ولی به آن عمل نمی‌کند. کاهن در واقع شخص ریاکاری است که به پوست و قشر دین بسنده کرده و با عوالم روحانی کاملاً بیگانه است.

مهارت جبران ایجاد وحدت بین هنر و زندگی با استفاده از رمزگرایی، خیال پردازی و عاطفه لطیفی است که به الفاظش طنین خوش و دل‌نواز می‌دهد. نثر او گرچه دارای وزن و قافیه نیست اما در عین حال میراث‌دار تعبیر عاطفی، مجازی و آهنگ شعر است. او در تعبیری چون «الغباوه مهد الخلو و الخلو مرقد الراحة» (جبران، الأجنحه المتكسره، ۱۹۸۸: ۲۸) ایجازوار به بیان این مطلب می‌پردازد که غفلت و نادانی در طول زندگی انسان را از تفکر و تجزیه و تحلیل مسائل و تلاش برای اصلاح امور و تغییر آن و گام برداشتن در جهت پیشرفت باز می‌دارد.

جبران از زندگی انسان‌ها به تنگ آمده از این رو در پی مدینه فاضله و جامعه ایده‌آل خود برمی‌آید. او برای معرفی مدینه فاضله به طبیعت پناه می‌برد. طبیعتی که رمز همه خوبی‌هاست.

در اسلوب رمزی جبران طبیعت و مظاهر آن مثل جنگل، باغ، بهار و گل حضوری بارز دارد. او در قصیده «المواكب» به جنگل بار مثبت معنوی می‌دهد و آن را به عنوان رمز جامعه ایده‌آل خود انتخاب می‌کند. گل نیز رمزی از سعادت ناشی از این زندگی ایده‌آل است. (رسول‌نیا، ۱۳۷۲: ۱۲۶) به عنوان مثال او در کتاب «دمعه و ابتسامه» این گل را چنین معرفی می‌نماید: «أنا كلمة تقولها الطبيعة ثم تستردها و تخفيها طيَّ قلبها ثم تقولها أنا نجم هبط من النجمه الزرقاء على بساط أخضر أنا هديه المحبين أنا اكليل العرس أنا آخر عطيه من حي إلى ميت» (جبران، المجموعه الكامله، ۱۹۳۴: ۳۲۸)

جبران در پی یافتن مدینه فاضله‌اش به سیر و سلوک عرفانی می‌پردازد و در داستان «ارم ذات العمداء» تصویری خیالی از دنیایی ارائه می‌دهد که در مقایسه با دنیای واقعی جنبه آرمانی دارد. شهری که تنها با مکاشفه و معرفت می‌توان به آن دست یافت. در این راه مرشد و پیر طریق که آمنه العلویه نام دارد، چراغ راه را در دستان جبران می‌گذارد تا با شوق و تحمل رنج و سختی به تکامل روحی برسد. زین‌العابدین عارف شیعه ایرانی نیز نقش واسطه را بر عهده دارد. او در این داستان اعتقاداتش در مورد وحدت وجود، وحدت ادیان، جاودانگی روح و نیز یگانه‌پرستی را بیان می‌نماید. (جبران، المجموعه الكاملة، ۱۹۳۴: ۶۵۶) جبران در این داستان با ایجاد فضای متافیزیکی با بهره‌مندی از نمادها در قالب دیالوگ به بازگویی اندیشه‌ها و گرایش‌ات صوفیانه‌اش می‌پردازد. البته جبران بیشتر انسان‌گرا است تا عارف به تمام معنای شرقی، چرا که او در عرفانش شیوه‌ای خاص خود دارد.

جبران تجربیات عارفانه‌اش را در «النبی» به اوج می‌رساند و نقش پیامبری را ایفا می‌کند که رسالت خود را رساندن مردم به سعادت می‌داند. از این‌رو به بازگو کردن خوبی‌ها می‌پردازد و مردم را به آن تشویق می‌کند و در آخرین دیدارش به سؤالات آنان در مورد عشق، کار، خوردن و نوشیدن، آموزش، فرزندان، سخن گفتن، زیبایی،... و مرگ پاسخ می‌دهد. او در واقع در النبی در نقش یک مصلح اجتماعی ظاهر می‌شود.

النبی شاهکار ادبی جبران است. او اورفلیس را به عنوان شهر پیامبر برگزیده است. پیامبری که نامش مصطفی است و همواره در انتظار بازگشت است (جبران، النبی، ۱۹۸۸: ۴۳). شهر اورفلیس رمز دنیا و بیرون شدن از بهشت لقا است و انتظار مصطفی برای بازگشت، رمز اندوه دائمی انسان تا اتصال مجدد به منشأ هستی است. برگزیدن یکی از نام‌های پیامبر اسلام برای النبی نشان دهنده آن است که جبران در کنار شناخت پیامبر اسلام، به حقیقت یکی بودن ادیان و وحدت و یگانگی خداوند ایمان دارد. او در النبی با دیدی عارفانه به هستی و انسان خوش‌بین است و اعتقاد دارد که همه انسان‌ها در یک مسیر در حرکت هستند تا به ذات الهی‌شان واصل شوند.

۴. برآیند

سهراب و جبران در کلمه زاده شدند، در کلمه زیستند و در کلمه جان سپردند. آن‌ها با حضورشان از زمین زیبای ما دیدار کردند و هنگامی که ما را ترک کردند، زندگیمان را ژرف‌تر و زیباتر ساختند. آن‌ها شاعر مردم بودند و می‌خواستند آدم‌ها را با ریشه‌هایشان آشنا کنند. از بررسی نمادپردازی در آثار سهراب و جبران می‌توان دریافت که هر دو شاعر ارتباط عمیقی با طبیعت دارند، اما جبران بیشتر به جنبه‌های فلسفی و معنوی آن می‌پردازد. در حالی که سپهری به سادگی و خلوص آن توجه می‌کند. هر دو از سفر به عنوان نمادی محوری استفاده کرده‌اند؛ اما روی کرد جبران به سفر معنوی و جاودانگی نزدیک‌تر است. در حالی که سپهری آن را ابزار شناخت و آرامش می‌داند. به طور کلی می‌توان در تطبیق بین این دو شاعر مواردی از شباهت‌ها و تفاوت‌ها را این‌گونه بیان کرد:

الف) شباهت‌ها

طبیعت در آثار هر دو به عنوان نماد به کار گرفته شده است. هر دو آن‌ها نشانه‌ای از شر و بدی در طبیعت نمی‌بینند و برای همه اجزای آن سهم مساوی با انسان قائل هستند و این موضوع آن‌ها را به سوی شخصیت بخشیدن به عناصر سوق می‌دهد. گرچه سهراب در استفاده از نمادهایی که از طبیعت بر می‌گزیند، سهم بیشتری را به خود اختصاص

می‌دهد. جبران طبیعت را به عنوان نمادی از وحدت و یگانگی وجود مطرح می‌کند. او اغلب درخت، دریا، و باد را به عنوان نمادهایی برای بیان ارتباط انسان با کل جهان می‌بیند و سهراب سپهری برای بیان عمق معنایی از سادگی‌های طبیعت بهره می‌برد. گل، آب، و آسمان به عنوان نمادهایی است که او به آن‌ها معنای عمیق‌تری می‌بخشد و اغلب به آرامش درونی اشاره دارد.

وطن و میهن‌پرستی در کنار هم‌نوایی با هم‌نوعان و شریک غم آن‌ها شدن در آثارشان به وضوح دیده می‌شود و در رمزهایی که به کار می‌گیرند نگران انسان و سرنوشت او هستند. هر دو در پی مدینه فاضله‌ای هستند تا خود و هم‌نوعان‌شان را از دغدغه‌ها و دردها برهانند و در بیان جامعه ایده‌آل از رموز عارفانه بهره می‌گیرند.

هر دو حتی در رمزهایشان کمال‌گرا هستند. به عنوان نمونه سهراب نیلوفر را به نشانه کمال برمی‌گزیند و جبران بنفشه بلندپرواز را در مسیر کمال قرار می‌دهد. در اشعار سپهری، سفری نمادین برای یافتن حقیقت وجود دارد. این سفر نمادی از تلاش مستمر انسان برای یافتن معنای زندگی است. اشعار و متون جبران مملو از ارجاعات به روح و معنویت انسان است. او از نمادهای روحانی استفاده می‌کند تا سفر درونی انسان به سوی تکامل معنوی را به تصویر بکشد.

شعر آن‌ها انسانی و فرازمانی است و مختص زمان و مکان محدودی نیست بلکه آنقدر ذخیره دارد که وقتی خوانده شود، برای همه تاریخ‌ها و همه اجتماعات حرفی برای گفتن داشته باشد. شخصیت‌بخشی به عناصر از اصول نمادپردازی هر دو شاعر است.

ب) تفاوت‌ها

نمادها و رمزهای سهراب در دو دیدگاه فردی و اجتماعی قابل بررسی است. حال آنکه نمادگرایی جبران به گونه‌ای است که مسائل فردی را با مسائل فکری، سیاسی و حتی دینی درمی‌آمیزد و هر یک از آثارش بیانگر جنبه‌ای از جنبه‌های روح او است.

شعر سهراب کمتر رنگ اجتماعی دارد و بیشتر نمادهای به کارگرفته شده از سوی او تجریدی، فلسفی و غنایی است در حالی که اجتماع و جامعه در صدر نمادهای جبران قرار می‌گیرد.

اغلب آثار جبران که نماد را در برگرفته به صورت داستان و روش گفت‌وگو بیان شده است. در صورتی که سهراب غالباً تصویرگر است.

رمزهایی که سهراب به کار می‌گیرد، دیرفهم است و به تلاش بیشتری نسبت به نمادهای جبران نیاز دارد. از این‌رو، تعبیر و تفسیر رمزهای سهراب بسیار متعدد است و بستگی به درک و نظر خواننده دارد. سهراب مخاطب خود را در پی یافتن مقصود و درک نمادها آزاد می‌گذارد اما جبران تا لحظه آخر همراه او می‌ماند تا مخاطب را به قضاوتی که موردنظر نویسنده است، برساند.

منابع

- ابن الفارض، عمر (د. ت) دیوان. بیروت: مطبعة الثقافة.
- امتی، محبوبه (۱۳۷۲ش). «جلوه‌های رمزی و اساطیری زن شعر سپهری». تهران: مجله فرزانة، شماره اول.
- براهنی، رضا (۱۳۵۸ش). طلا در مس. چاپ سوم، تهران: کتاب زمان.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) خانه‌ام ابری است (شعر نیما از سنت تا تجدد). تهران: مروارید.
- چدویک، چالز. (۱۳۷۵) سمبولیسم. ترجمه مهدی سبحانی، تهران: نشر مرکز.
- الحاوی، خلیل (۱۹۸۲م). جبران خلیل جبران. ترجمه إلى العربية: سعید فارس باز. بیروت: دار العلم للملایین.
- خفاجی، عبدالمنعم (۱۹۸۶م). قصة الأدب المهجري. بیروت: دارالکتاب.
- خلیل جبران، جبران (۱۹۸۸م). الأجنحة المتكسرة. الطبعة الثانية. بیروت: مؤسسة نوفل.
- الأرواح المتمردة. الطبعة الثانية. بیروت: مؤسسة نوفل.
- دمعة و ابتسامة. الطبعة الثانية. بیروت: مؤسسة نوفل.
- العواصف. الطبعة الثانية. بیروت: مؤسسة نوفل.
- (۱۹۳۴م). المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية. بیروت: دارصادر.
- دوبوکور، مونیک (ش. ۱۳۷۳) رمزهای زنده جان. ترجمه: جلال ستاری. تهران: نشر مرکز.
- رجب زاده، هاشم (۱۳۷۴ش). چنین گفت بودا. تهران: اساطیر.
- رسول‌نیا، امیرحسین (۱۳۷۲ش). بررسی آثار و افکار جبران خلیل جبران. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹ش). هشت کتاب. چاپ اول، تهران: بهزاد.
- سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۷۴ش). کلیات. از روی نسخه تصحیح شده محمدعلی فروغی، حواشی محمود علی درویش. تهران: جاویدان.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۰ش). مکتب‌های ادبی. چاپ یازدهم، تهران: نگاه.
- شعبان، یوسف (۱۳۸۱ش). آیین‌های روح. ترجمه: افشین افشاری و رضا ثمری. تهران: قطره.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴ش). دفتر روشنائی. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲ش). نگاهی به سپهری. چاپ هشتم، تهران: صدای معاصر.
- شوالیه، ژان گریان آلن (۱۳۸۵) فرهنگ نمادها. ترجمه: سودابه فضایی. تهران: جیحون.
- طنسی، زکا (۱۹۸۸م). بین نعیمه و جبران، الطبعة الثالثة، بیروت: مکتبة المعارف.
- عابدی، کامیار (۱۳۷۶ش). از مصاحبت آفتاب. تهران: نشر ثالث.
- عبود، عبده (۱۹۹۹م). «الأدب المقارن و الاتجاهات النقدية الحديثة». مجله عالم الفكر، المجلد الثامن و العشرون. العدد الأول.
- غنیمی هلال، محمد (۱۳۷۳ش). ادبیات تطبیقی. ترجمه: سید مرتضی آیت الله زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر.
- الفاخوری، حنا (۱۹۹۵م). الجامع فی تاریخ الأدب العربی، الطبعة الثانية، بیروت: دارالجليل.
- فروخ، عمر (۱۹۶۵م). المنهاج الجديد فی الأدب العربی. الطبعة الأولى، بیروت: دارالعلم.
- قبعین، ریموند (د. ت) النزعة الروحية فی ادب جبران و نعیمه. بیروت: دارالفکر.
- متحدین، ژاله (۱۳۵۵ش). «نیلوفر». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، شماره سوم، سال دوازدهم، شماره پیاپی ۴۷.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸ش). هدایت و سپهری. چاپ دوم. تهران: هاشمی.
- مقدسی، أنیس (۱۹۸۸م). الاتجاهات الأدبية فی العالم العربی الحديث. الطبعة الثامنة، بیروت: دارالعلم للملایین.
- نوری علاء، اسماعیل (۱۳۷۵ش). «حجم سبز» باغ تنهایی. به کوشش حمید سیاهپوش. چاپ چهارم، تهران: سهیل.
- یوسف شهاب، اسامة (۲۰۰۰م). الحركة الشعرية النسوية فی فلسطين و الأردن. الطبعة الأولى، عمان: وزارة الثقافة.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹ش). چشمه روشن: دیداری با شاعران. چاپ دوم، تهران: علمی.
- یونگ، گوستاو کارل (۱۳۷۷) انسان و سمبول‌هایش. ترجمه محمود سلطانی، تهران: انتشارات جامی.

The rays of thought of Sohrab Sepehri and Khalil Gibran in the form of a symbol

Abstract

Khalil Gibran and Sohrab sepehri, two well-known Contemporary poets, one born in Lebnon the other in Iran, have created literary works that have intrigued the people intersreted in literature. Their similar life and background led us to find the commonalities of their thoughts. A commonality of the two is the use of symbolism. Though the two are known for works in other areas, Symbolism plays a great part in their works. In this article, besides individualistic symbolism, we have dealt with the social symbolism of their works, which realize in the form of ethical principles, having sympathy for mankind, as well as attaching importance to griefs, joys, and national norms and customs.

Keywords: Sohrab sepehri, Gibran Khalil Gibran , symbol, society, symbolism

بررسی تعابیر و اصطلاحات ترجمه ماجده العنانی از «اولدوز و عروسک

سخنگو» صمد بهرنگی براساس نظریه مونا بیکر

محمد رضا ابراهیم‌زاده

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی، دانشگاه کاشان

m.r.ebrahimzade110@gmail.com

علی بشیری

استادیار زبان و ادبیات عربی، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان

A.bashiri@kashanu.ac.ir

چکیده

بدون تردید یکی از چالش‌های مهم ترجمه، برگردان اصطلاحات از یک‌زبان به زبان دیگر است؛ زیرا اصطلاحات دارای بار فرهنگی و نشان‌دهنده آداب و سنت‌های یک جامعه هستند؛ بنابراین مترجم باید در ترجمه این عبارات دقت زیادی به خرج دهد. داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» نوشته صمد بهرنگی از رشته داستان‌هایی است که مملو از اصطلاحات و تعابیر است این داستان و سایر داستان‌های صمد بهرنگی توسط ماجده العنانی در مجموعه‌ای به نام «خوخه و الف خوخه» ترجمه شده است. برای برگردان اصطلاحات مونا بیکر روش‌هایی مثل: حفظ صورت و معنا، حفظ معنا و تغییر صورت، دگرگونی، حذف و... را ارائه داده است. این پژوهش بر آن است با توجه به این نظریه، برگردان عربی را با متن اصلی بررسی نماید. یافته‌های این پژوهش که به روش توصیفی - تحلیلی به‌دست آمده، نشان می‌دهد مترجم داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» به روش تغییر صورت و حفظ معنا تمایل بیشتری داشته است؛ به این صورت که با فهمیدن معنای کنایی اصطلاح، اقدام به ترجمه آن کرده و در این بین گاهی از دگرگونی و حذف و روش تحت‌اللفظی بهره گرفته است که منجر به نادیده‌گرفتن بار اصطلاحی و معنای درست آن تعبیر شده است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه اصطلاحات، اولدوز و عروسک سخنگو، صمد بهرنگی، ماجده العنانی، مونا بیکر.

مقدمه

«ترجمه» برگردان متنی از زبان مبدأ به زبان مقصد بدون کوچک‌ترین افزایش یا کاهش در صورت و معناست. این تعریف دقیق است، اما صرفاً جنبه نظری دارد، زیرا هیچ پیامی را نمی‌توان بدون تغییر در صورت و معنا از زبانی به زبان دیگر منتقل کرد (صفوی، ۱۳۷۱). یکی از چالش‌های ترجمه، برگردان اصطلاحات و تعابیر از زبانی به زبان دیگر است؛ زیرا اصطلاحات به دلیل دارا بودن بار فرهنگی، ترجمه مخصوص خود را می‌طلبد، چرا که این عبارات معرف آداب و رسوم و خلق و خوی یک ملت است. (مهدوی و آیتی، ۱۳۹۸)

مترجم با اذعان به این که اصطلاحات بخش مهمی از متن را تشکیل می‌دهند باید کار خود را آغاز کند. سخنی که با استفاده از اصطلاح بیان می‌شود در خواننده تأثیر بیشتری می‌گذارد و اصطلاحات تنها ناقل اطلاعات نیستند، بلکه در برانگیختن عواطف و احساسات، ادراک زیبایی و یادآوری زمینه‌های تاریخی - فرهنگی نیز مؤثرند. اصطلاح سبب می‌شود که انسان به جامعه هم‌زبان و میراث فرهنگی خود تعلق خاطر بیشتری احساس کند. اصطلاح آن چیزی است که همه اهل زبان به آن آشنایند و با آن انس و الفت نزدیک دارند؛ بنابراین مترجم باید سعی کند در برگرداندن اصطلاحات موجود در متن کمال امانت را رعایت کند. (غفار تجلی، ۱۳۸۶)

ردپای تعابیر و اصطلاحات در داستان‌ها به وضوح دیده می‌شود؛ اما سبک نوشتاری بعضی نویسندگان تکیه زیادی به تعابیر و اصطلاحات دارد و موجب می‌شود تا خواندن این دست از قصه‌ها، حس و حال بیشتری را به خواننده منتقل کند. یکی از این نویسندگان، صمد بهرنگی نویسنده محبوب و زبردست سال‌های نه‌چندان دور ایران زمین است. داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» یکی از داستان‌های صمد بهرنگی است که مخاطب آن کودکان هستند اگرچه نویسنده از آن به عنوان وسیله‌ای برای مقاصد سیاسی و اجتماعی بهره گرفته و در نوشتار خود، از اصطلاحات و تعابیر زیادی استفاده کرده است. آثار صمد بهرنگی توسط خانم ماجده العنانی در کتابی با عنوان «خوخه و الف خوخه» به زبان عربی بازگردان شده است. این پژوهش به دنبال آن است تا برگردان عربی داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» را با زبان اصلی آن و با تکیه بر نظریه مونا بیکر مورد بررسی قرار دهد؛ بنابراین هدف این پژوهش، بررسی میزان موفقیت مترجم در برگردان اصطلاحات و تعابیر این داستان است و پرسش‌هایی که در این راستا مطرح می‌شود، عبارت است از: نویسنده به چه میزان در برگردان اصطلاحات و تعابیر فارسی به زبان عربی موفق بوده است؟ و طبق نظریه مونا بیکر چه روشی را اتخاذ کرده است؟

۱. پیشینه و ضرورت پژوهش

آثار صمد بهرنگی جزء برجسته‌ترین آثار در حوزه کودک و نوجوان تلقی می‌شود. با این حال با گذشت این همه سال آن‌طور که باید در زمینه بررسی ترجمه آثار صمد بهرنگی به زبان عربی شاهد تألیفات جامع و فراگیری نبوده‌ایم و فقط شاهد آثاری در نقد و بررسی آثار وی در ادبیات فارسی هستیم. از جمله پژوهش‌هایی که در نگارش این پژوهش به عنوان پیشینه مورد استفاده قرار گرفت می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله «بررسی عناصر شخصیت و حادثه در داستان «اولدوز و عروسک سخنگو» از صمد بهرنگی» توسط شهرزاد رادمنش به رشته تحریر درآمده است. نگارنده این مقاله با بررسی دو عنصر شخصیت و حادثه، در داستان «اولدوز و

عروسک سخن‌گو» از صمد بهرنگی بر آن بوده است تا دریابد آیا برداشت صفات ارزشی و ضدا ارزشی، محصول شخصیت‌پردازی است یا به حوادث و گره‌های داستان وابسته است.

مقاله «ترجمه فرانسوی اصطلاحات و مقوله‌های فرهنگی عادت می‌کنیم اثر زویا پیرزاد بر اساس دیدگاه مونا بیکر و پیتر نیومارک» توسط وجیهه سادات مهدوی و اکرم آیتی نوشته شده است. هدف این مقاله بررسی و چگونگی انتقال اصطلاحات و عناصر فرهنگی عادت می‌کنیم اثر زویا پیرزاد از فارسی به فرانسه توسط مترجم مشهور فرانسوی کریستف بالایی با استفاده از الگوی مونا بیکر و پیتر نیومارک، همچنین ارائه تقسیم‌بندی و راهبردهایی برای ترجمه این نوع از عبارات و کلمات، بررسی میزان بسامد هر یک از راهبردها و میزان موفقیت مترجم، هدف این تحقیق بوده است.

مقاله «واکوی ترجمه اصطلاحات بر پایه صافی فرهنگی (موردپژوهی: ترجمه عربی سلیم عبدالامیر حمدان از رمان‌های شازده احتجاج و آینه‌های درد در هوشنگ گلشیری)» توسط علی‌رضا عرب‌عامری و فرشته افضلی نگاشته شده است. این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی در پی آن است که شیوه کاربرد صافی فرهنگی را در ترجمه عربی سلیم عبدالامیر حمدان از دو رمان «شازده احتجاج / الامیر احتجاج» و «آینه‌های درد / مرایا الذات» هوشنگ گلشیری که سرشار از تعبیرهای اصطلاحی است، ارزیابی کند و نشان دهد نحوه کاربرد صافی فرهنگی از سوی مترجم این دو اثر به چه میزان با ویژگی‌های بافتی در نظام مقصد تناسب دارد.

مقاله «بررسی ترجمه ماجده عنانی از «نون و القلم» جلال آل‌احمد بر اساس نظریه تعادل اصطلاحی بیکر» توسط زهره قربانی مادوانی انجام شده است. این پژوهش بر آن است تا با توجه به چارچوب نظریه تعادل اصطلاحی بیکر، برگردان عربی را با متن اصلی مورد بررسی قرار دهد یافته‌های این تحقیق که به روش توصیفی - تحلیلی به دست آمده است نشان می‌دهد مترجم داستان «نون والقلم» به رویکرد حفظ معنا و تغییر صورت بیشتر راغب است؛ به این صورت که با گاهی با دریافت معنای کنایی اصطلاحات، اقدام به ترجمه کرده و در این بین به دلیل تشخیص ندادن برخی اصطلاحات به ترجمه تحت‌اللفظی آن‌ها اقدام کرده است که منطقی و شفاف به نظر می‌رسد، اما در واقع با توجه به بافت عبارت، غلط و نادرست است.

آن‌گونه که مشخص است تا به حال پژوهشی درباره ترجمه داستان «اولدوز و عروسک سخن‌گو» به زبان عربی صورت نگرفته است، همین خلاء موجب شد تا نویسنده در این باره به تحقیق و پژوهش بپردازد. ضرورت پژوهش آن جا مشخص می‌شود که صمد بهرنگی، در «داستان اولدوز و عروسک سخن‌گو» اصطلاحات و تعبیر زیادی را به کار گرفته است و همین باعث شده تا مترجم این اثر، از روش‌های مختلفی برای برگردان تعبیر و اصطلاحات به زبان عربی استفاده کند که در پژوهش پیش‌رو این روش‌ها طبق نظریه مونا بیکر، علاوه بر ارزیابی این ترجمه به دوستداران حوزه ترجمه کمک می‌کند با معادل عربی بسیاری از تعبیر و اصطلاحات آشنا شوند.

۲. چارچوب نظری

۲-۱. اصطلاح چیست؟

اصطلاح در واقع در اثر توافق جمعی از مردم برای استفاده از یک عبارت در معنای مشخص به وجود آمده است به همین دلیل در هر زبان تعداد زیادی از این توافقات و قراردادهای وجود دارد که برای متکلمان آن زبان مفهوم است؛ اما

ممکن است برای دیگران مفهوم نباشد (معروف، ۱۳۸۹: ۴۱). هر اصطلاح از مجموعه‌ای از کلمات تشکیل شده که در کنار هم دارای یک معنا هستند و تجزیه این اصطلاح به واژگان، معنایی در برنخواهد داشت به همین خاطر اصطلاح یک واحد مجزا به حساب می‌آید و این کل واژگان در کنار یک‌دیگر است که اصطلاح را به وجود می‌آورد (صفری، ۱۳۹۸: ۱۴۹). «اصطلاحات در طبقه‌بندی زبانی به مجموعه‌ای از کلمات و عبارات نمادین گفته می‌شود و حداقل از دو کلمه تشکیل می‌شود که از معنای کلمات به تنهایی نمی‌توان معنای کل عبارت را درک کرد؛ زیرا آن به عنوان یک واحد معنایی عمل می‌کند» (بیکمن و کالو، ۱۹۷۴: ۱۲۱ به نقل از مهدوی، ۱۳۹۸: ۱۶۲).

موضوعی که در ترجمه اصطلاحات و تعابیر از اهمیت بالایی برخوردار است این است که این اصطلاحات و عبارت‌ها نمایانگر فرهنگ و آداب و رسوم زبان مبدأ است به همین خاطر مترجم باید دقت زیادی در ترجمه آن‌ها به خرج دهد؛ زیرا یک اشتباه کوچک ممکن است موجب ابهام و برداشت غلط شود. بیکر معتقد است ترجمه هنری دقیق و البته سخت است و ترجمه اصطلاح بیش از هر چیز دیگری نیازمند این است که مترجم هم صحت و درستی آن را و هم تأثیرات و نکات بلاغی آن زبان را در نظر بگیرد (بیکر، ۱۳۹۸: ۸۹)؛ بنابراین مترجم باید مسئولیت امانت‌داری در ترجمه به درستی انجام دهد تا بتواند معنای اصطلاحات را به خوبی و به دور از اشتباه انتقال دهد.

۲-۲. ترجمه اصطلاحات: معضلات

از نظر بیکر معضلات عمده دخیل در ترجمه اصطلاح‌ها و عبارات را می‌توان به شرح زیر خلاصه کرد:

الف- ممکن است یک اصطلاح یا عبارت ثابت هیچ معادلی در زبان مقصد نداشته باشد؛ بنابراین، غیرواقع‌بینانه خواهد بود که متوقع باشیم تا اصطلاح‌ها و عباراتی را در زبان مقصد پیدا کنیم که معادل و اصطلاح‌ها و عبارات زبان مبدأ باشند.

ب- یک اصطلاح یا عبارت ثابت، ممکن است همتای مشابهی در زبان مقصد داشته باشد، اما بافت کاربردی آن می‌تواند متفاوت باشد.

ج- یک اصطلاح می‌تواند در زبان مبدأ به کار برده شود که هر دو معنای تحت‌اللفظی و اصطلاحی هم‌زمان مدنظر باشد (همان: ۸۹-۸۴).

۲-۳. راهکارهای ترجمه اصطلاحات

در هر زبان اصطلاحات زیادی به کار می‌رود که روش ترجمه آن تحت تأثیر شرایط مختلفی است. این حالت‌های مختلف موجب می‌شود تا مترجم در دوراهی قرار بگیرد برای همین مترجم باید با توجه به نوع متن و هدف ترجمه فن مناسب را برای ترجمه خود انتخاب کند. مونا بیکر یکی از افرادی است که حالت‌های مختلف ترجمه را تفکیک نموده است (صفری، ۱۳۹۸: ۱۵۲). از نظر «بیکر» می‌توان اصطلاحات را به شیوه‌های زیر تجربه ترجمه کرد:

۱- استفاده از اصطلاحی با معنا و صورت مشابه: وقتی که اصطلاحی که در زبان مقصد وجود دارد، همان معنایی زبان مقصد را رسانده و حتی کلمه‌های استفاده‌شده اصطلاح در هر دو زبان معادل یک‌دیگر باشند.

- ۲- استفاده از اصطلاح با معنای مشابه ولی صورت متفاوت: غالباً امکان دارد که اصطلاح یا عبارتی ثابت را در زبان مقصد یافت که دارای معنایی مشابه با اصطلاح یا عبارت ثابتی است که در زبان مبدأ به کار رفته است، اما دارای مقولات و اثرگانی متفاوتی باشد.
- ۳- قرض‌گیری اصطلاح زبان مبدأ: می‌توان در بعضی موارد، برخی اصطلاحات را به همان صورت اصلی خود در برخی بافت‌ها به عاریه گرفت.
- ۴- ترجمه از طریق دگرگونی: این راهکار رایج‌ترین روش ترجمه اصطلاح‌ها است. البته ممکن است در اصطلاحی متناسب و یا معادلی در زبان مقصد یافت نشود یا کاربرد زبان اصطلاحی در متن مقصد صلاح نباشد که دلیل آن، تفاوت‌های رجحان سبکی زبان‌های مبدأ و مقصد باشد.
- ۵- ترجمه با نادیده‌گرفتن بار اصطلاحی عبارت: این راهکار حاوی ترجمه‌کردن تنها معنای تحت‌اللفظی یک اصطلاح در بافتی است که خوانش ملموس را مجاز می‌کند تا کاربرد طنز یک‌زبان را.
- ۶- ترجمه‌کردن با حذف کل اصطلاح: یک اصطلاح را مثل یک کلمه‌ای مجزا می‌توان بعضی اوقات به طور کل در متن مقصد حذف کرد. علت حذف، این است که آن اصطلاح، اولاً در زبان مقصد هیچ معادل نزدیکی ندارد، ثانیاً نمی‌توان معنای آن را به‌آسانی و به دلایل سبکی تغییر داد (همان: ۹۰-۱۰۴).
- مونا بیکر معتقد است: «به نظر می‌رسد اولین استراتژی که توصیف شده (پیداکردن اصطلاحی با معنی و صورت یکسان در زبان مقصد) بهترین راه حل باشد، ولی الزاماً همواره مورد این نیست. مسائل مربوط به سبک، سیاق سخن، و تأثیر بلاغی را نیز باید مدنظر داشت» (همان: ۹۰).
- با در نظر گرفتن همه تکنیک‌های ترجمه می‌توان به این نتیجه رسید که هر تکنیکی در شرایط خاصی کاربرد دارد و هیچ‌گاه یک تکنیک پاسخگوی نیاز مترجم در همه شرایط نیست؛ مثلاً دگرگویی یا حذف اصطلاح برای همه شرایط کاربرد ندارد. فرایند ترجمه یک امر نسبی است و هیچ‌گاه مطلق به شمار نمی‌رود. به‌طور کلی می‌توان نوع متن و هدف ترجمه را معیار قرار داد و باتوجه‌به آن روش مناسب برای ترجمه را برگزید (صفری، ۱۳۹۸: ۱۵۷).

۳. کاربست نظریه مونا بیکر

الف - استفاده از اصطلاحی با معنا و صورت مشابه:

- این راهکار اصطلاحاتی را نشان می‌دهد که بعد از ترجمه، صورت و معنای زبان مبدأ را حفظ می‌کند. این موضوع نشان‌دهنده نزدیکی و اشتراک بین اصطلاحات زبان مبدأ و مقصد است.
- نمونه اول: «زن بابا گفت: حالا گاو به جهنم» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۰)
- ترجمه: «قالت زوجه الأب: فلتذهب البقره الى الجحيم» (العناني، ۱۹۸۰: ۴۳)
- اصطلاح «به جهنم» در جایی به کار می‌رود که بخواهند بگویند آن چیز بی‌اهمیت است. (فرهنگ کنایات سخن، ۱۳۸۳: ۳۷۹) از آن‌جاکه چنین اصطلاحی در زبان مقصد، یعنی عربی نیز به همین صورت به کار برده می‌شود مترجم را ملزم به حفظ صورت و معنا کرده است.
- نمونه دوم: «پاهام سنگینی می‌کرد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۶)
- ترجمه: «كنت أحس بثقل في قدمي» (العناني، ۱۹۸۰: ۵۰)

اصطلاح «پاهایم سنگینی می‌کند» به حالتی گفته می‌شود که فرد احساس سفتی، وزن داشتن و خستگی در پاهایش می‌کند. این اصطلاح به موضوعی اشاره می‌کند که در زبان عربی هم رایج است؛ بنابراین مترجم از واژه «بثقل» به معنای به سنگینی استفاده کرده است (معلوف، ۱۳۹۹: ۲۱۱)

- نمونه سوم: «از تعجب بر جا خشک شدند» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۱)

ترجمه: «تجمدوا فی اماکنهم» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۵)

اصطلاح «خشک زدن» به معنای بی‌حرکت شدن و ثابت ماندن در جای خود از شدت حیرت، ترس و... است. (انوری، ۱۳۸۳: ۵۰۷). مترجم برای این اصطلاح از فعل «تجمّد» استفاده کرده است که در فرهنگ لغت برای نمونه این فعل آمده است که تجمّد الرجل فی مکانه: یعنی مرد در جایش خشک شد یا مرد در جایش ساکن شد (مختار عمر، ۲۰۰۸: ۳۹۰). این ترجمه نشان می‌دهد مترجم هم صورت و هم معنا را به صورت مشابه به کار برده؛ زیرا این اصطلاح در زبان مقصد نیز متداول بوده است و برای ترجمه آن صورت و معنا را حفظ نموده است.

- نمونه چهارم: «خواب از سرش پرید» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۰)

ترجمه: «فطار النوم من عینیه» (العنانی، ۱۹۸۰: ۶۷)

«خواب پریدن» اصطلاحی متداول است که به معنای این است که فردی که قصد خواب دارد؛ اما خوابش از بین می‌رود و اصطلاحاً خواب از وی دور می‌شود در این موقع می‌گویند خواب از سرش پرید. با توجه به ترجمه عربی این اصطلاح معلوم است که این اصطلاح همان‌گونه که در زبان مبدأ کاربرد دارد در زبان مقصد نیز استفاده می‌شود به همین خاطر مترجم صورت و معنای اصطلاح را حفظ کرده و در ترجمه خود به کار گرفته است.

- نمونه پنجم: «چیزی به عقلشان نرسید» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۴۶)

ترجمه: «لم یصل تفکیرهما إلی شیء» (العنانی، ۱۹۸۰: ۸۹)

این اصطلاح به این معناست که فرد یا افراد علی‌رغم فکرکردن و تعقل درباره موضوعات به نتیجه و راهکار و چاره‌ای نمی‌رسند در این مواقع گفته می‌شود که عقلشان به جایی نرسید. برای ترجمه این اصطلاح در زبان عربی، مترجم هم صورت و هم معنا را حفظ کرده و آورده و تغییری در آن ایجاد نکرده است.

ب- استفاده از اصطلاح با معنای مشابه ولی صورت متفاوت:

در شرایطی که پیدا کردن معادلی که از لحاظ معنا و صورت یکسان باشد ممکن نیست مترجم از معادلی بهره می‌گیرد که معنا را منتقل کند؛ اما صورت آن با اصطلاح متن مبدأ متفاوت باشد. (صفری، ۱۳۹۸: ۱۵۳).

- نمونه اول: «اولدوز دستپاچه شد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۸)

ترجمه: «فاضطرب اولدوز» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۰)

اصطلاح دستپاچه شدن به معنای مضطرب و سراسیمه شدن، دست و پا گم کردن و هول شدن است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۸۴۵). که در ترجمه عربی، مترجم از فعل اضطرب کمک گرفته است. مترجم در این جا معنای اصطلاح را گرفته و آن را در قالب واژگانی جدید آورده است زیرا دست‌پاچه شدن به همین صورت واژگانی در زبان عربی معادلی ندارد بنابراین مترجم از معنای آن برای معادل‌یابی بهره گرفته است.

- نمونه دوم: «زیاد پایی‌اش نباشد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۸)

ترجمه: «لاترصدھا» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۱)

اصطلاح «پایی شدن» در لغت‌نامه به معنای اصرار ورزیدن و دنبال کردن کاری است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۵۳۲۳) که در ترجمه این اصطلاح فعل «تَرَصَّدَ» آمده است که این فعل به معنای زیر نظر قراردادن، مراقب بودن است (مصطفی، ۱۹۸۹: ۳۴۸). چیزی که از بافت جمله می‌توان متوجه شدن این است که در اینجا منظور نویسنده از زیاد پایی‌اش نباشد این است که کاری به کار او نداشته باشد و چند روزی او را به حال خودش رها کند. مترجم در ترجمه این اصطلاح معنای آن را بدون تغییر حفظ کرده و فقط صورت آن را تغییر داده است.

- نمونه سوم: «زن‌بابا از کوره در رفت» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۴۳)

ترجمه: «استشاطت زوجة الأب غضباً» (العنانی، ۱۹۸۰: ۸۶)

از کوره در رفتن به معنی به حد اعلا عصبانی شدن (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۶). این اصطلاح در مواقع بسیاری در روزمره به کار برده می‌شود و نشان‌دهنده عصبانیت زیاد و ناگهانی است. ریشه این اصطلاح از جایی است که هنگام گداختن آهن سرد باید آن را تدریجاً حرارت دهند تا گداخته شود و به صورت مذاب درآید اما اگر این آهن به صورت اتفاقی در معرض حرارت بالا قرار گیرد سخت گداخته و منفجر می‌شود و به بیرون از کوره پرتاب می‌گردد یا اصطلاحاً در می‌رود. (پرتوی آملی، ۱۳۶۹: ۵۴) معادلی که مترجم در برگردان این تعبیر به کار گرفته است عبارت «استشاط غضباً» می‌باشد این عبارت در معجم التعبير الاصطلاحي فی العریة المعاصرة این‌طور معنا شده است: «اشتد غضبه فجأة، تعبیر مجازی عن شدة الغضب» یعنی به طور ناگهانی عصبانی شد، بیان مجازی از خشم شدید (محمد داود، ۲۰۰۳: ۴۰). با توجه به معانی اشاره شده مشخص است که مترجم معنای اصطلاح از کوره در رفت را گرفته و با تغییر صورت آن معادل این اصطلاح را در زبان مقصد آورده است.

- نمونه چهارم: «دفعه می‌زد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۴۷)

ترجمه: «يمشط الخيوط» (العنانی، ۱۹۸۰: ۹۰)

دفعه یا دفته زدن یک اصطلاح قالیبافی است و به وسیله‌ای گفته می‌شود که شبیه شانه است و با آن پودهای قالی یا پارچه را می‌کوبند تا محکم شود (انوری، ۱۳۸۱: ۳۲۲۸). این اصطلاح در هر دو زبان مبدأ و مقصد استعمال دارد از این جهت خوانندگان زبان مقصد با این واژه بیگانه نیستند و در معجم آمده است که دفعه وسیله‌ای است آهنی که گره‌ها و نخ‌ها را به وسیله آن تثبیت می‌کنند (تونجی، ۱۹۸۰: ۲۷۳). مترجم در ترجمه این اصطلاح عبارت یمشط الخيوط یعنی نخ‌ها را شانه می‌زد را آورده تا معنای اصطلاح برای خواننده واضح و روشن باشد. در ترجمه این اصطلاح مترجم معنای اصطلاح را دریافت و با تغییر صورت آن ترجمه را به خوانندگان ارائه کرده است.

- نمونه پنجم: «من پدرت نیستم که بتوانی سرش را شیره بمالی» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۷)

ترجمه: «فأنا لست أباك الذي تستطعين الضحك عليه» (العنانی، ۱۹۸۰: ۷۷)

سر کسی را شیره مالیدن به معنای فریب‌دادن و دل‌خوش کردن او به وعده‌ها و صحبت‌های موهوم است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۲۱۰). در ترجمه این اصطلاح از عبارت «ضحك عليه» استفاده شده که در معجم اللغة العربية المعاصرة در ذیل عبارت «ضحك على فلان» آورده است: «خدعته و غشه» یعنی او را فریب داد (مختار عمر، ۲۰۰۸: ۱۳۴۸). مترجم در ترجمه این اصطلاح صورت اصطلاح را در زبان مقصد تغییر داده؛ ولی معنای اصطلاح را که فریب‌دادن است حفظ کرده و معادل معنایی درستی برای اصطلاح مورد نظر انتخاب نموده است.

- نمونه ششم: «از ما بهتران» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۱)

ترجمه: «أَنَّهُمَا مِنَ الْجَانِ» (العناني، ۱۹۸۰: ۶۹)

از ما بهتران در اصطلاح عامیانه به جنیان اطلاق می‌شود (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۶). مترجم در داستان با فهم درست، از ما بهتران را باتوجه به سبک و سیاق و مفهوم جمله، معنای از ما بهتران را که همان اجنه است برداشت کرده و در ترجمه خود از واژه «جان» به معنای جن استفاده کرده است. در این جا از ما بهتران یک اصطلاح مرسوم در فرهنگ زبان مبدأ است که کاربردی به این صورت در زبان مقصد ندارد به همین خاطر مترجم صورت اصطلاح را در ترجمه تغییر داده است.

- نمونه هفتم: «دیگر چرا جنقولک بازی درمیاری؟» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۱)

ترجمه: «لماذا لم تكفی عن مثل هذه الحركات الجنونية» (العناني، ۱۹۸۰: ۶۹)

اصطلاح جنقولک بازی به معنای هیاهوی و سخنان مسخره آمیز است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۷۸۷۸). این اصطلاح برای مسخره بازی، کارهای بی معنی، سبک و دیوانه وار نیز به کار می‌رود. از این جهت مترجم برای ترجمه اصطلاح مورد اشاره از «الحركات الجنونية» استفاده کرده است که تمامی معانی بالا را می‌تواند در بر بگیرد؛ ولی صورت آن را متناسب با زبان مقصد تغییر داده است.

- نمونه هشتم: «زاغ سیاه اولدوز را چوب بزند» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۶)

ترجمه: «تَلَصَّصَ عَلَيَّ اُولدُوز» (العناني، ۱۹۸۰: ۷۶)

اصطلاح «زاغ سیاه کسی را چوب زدن» زمانی به کار می‌رود که کسی به طور پنهانی کارهای فرد دیگری را زیر نظر گرفته باشد و او را تعقیب نماید (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۱۷۸). در ترجمه این اصطلاح مترجم فعل «تَلَصَّصَ عَلَيَّ» را آورده است که معنای آن پاییدن، زیر نظر گرفتن و دید زدن است. در ترجمه این اصطلاح مجده العنانی اصطلاح «زاغ سیاه کسی را چوب زدن» را با حفظ معنای آن که زیر نظر گرفتن و به صورت پنهانی پاییدن است را حفظ کرده و صورت آن را مطابق با زبان مقصد آورده است.

- نمونه نهم: «اولدوز دلش در سینه اش ریخت» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۷)

ترجمه: «خافت اولدوز» (العناني، ۱۹۸۰: ۷۷)

این اصطلاح در بین مردم بسیار متداول است به این صورت که می‌گویند: فلانی دلش ریخت. این اصطلاح به معنای اضطراب و وحشت و دلهره ناگهانی در اثر شنیدن خبر بد است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۱۴۰). این اصطلاح بار استعاری و تصویری در خود دارد؛ یعنی در این اصطلاح دل به دیواری تشبیه شده که فرومی‌ریزد که فروریختن این دیوار موجب ترس و وحشت می‌شود. برای این اصطلاح مترجم معنای ترس و وحشت را حفظ کرده و صورت اصطلاح را در ترجمه تغییر داده و اصطلاح را با فعل «خافت» ترجمه نموده است.

- نمونه دهم: «از پنجره چشم دوخت به آسمان» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۵)

ترجمه: «ثَبَّتَ عَيْنِيهَا بِالْإِنْفَازَةِ وَأَخَذَتْ تَنْظُرَ إِلَى السَّمَاءِ» (العناني، ۱۹۸۰: ۴۹)

اصطلاح «نگاه دوختن» یعنی خیره به کسی یا چیزی نگاه کردن در اصطلاحی مشابه گفته می‌شود نگاه او خشک شد که همین معنا را می‌دهد و به معنای خیره شدن وثابت ماندن نگاه است (انوری، ۱۳۸۳: ۱۶۲۹). این اصطلاح در

زبان مقصد به همان‌گونه‌ای آمده است که در زبان مبدأ به کار برده می‌شود. از این جهت مترجم از فعل ثبت استفاده کرده که به معنای استوار و ثابت شد می‌باشد (انیس، ابراهیم و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۹۲).

- نمونه یازدهم: «داری کفرم را بالا می‌آوری» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۲)

ترجمه: «تقومین بإخراجی عن طوری» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۶)

«کفر کسی را بالا آوردن» یعنی او را به شدت خشمگین کردن. این اصطلاح اوج عصبانیت را نشان می‌دهد. مترجم در ترجمه این عبارت از اصطلاح «تقومین بإخراج عن طوری» استفاده کرده است در معجم ذیل اصطلاح «خرج عن طوره» آمده تفاوت باحالت همیشگی‌اش و ترک عادت به سبب خشم و غضب (محمدداود، ۲۰۰۳: ۲۵۳). همان‌طور که پیداست این اصطلاح معنای تغییر حالت را می‌رساند و نشان‌دهنده این است که فرد در حال عصبانی شدن و خروج از حالت عادی است. اصطلاح زبان مبدأ نیز نشان‌دهنده اوج خشم و ناراحتی است. مترجم هم‌چنین می‌توانست برای این اصطلاح از معادلی هم‌چون «بلوغ قمه الغضب» استفاده کند که در معجم به معنای کفر کسی را بالا آوردن آمده است (علوب، ۱۹۹۶: ۳۲۵).

ج- قرض‌گیری اصطلاح زبان مبدأ:

گاهی اوقات اصطلاحی در زبان مبدأ وجود دارد که در زبان مقصد هم دارای معادل است؛ اما به دلایلی باید آن را به همان صورت تکرار کنیم در این موقعیت مترجم از تکنیکی به نام قرض‌گیری استفاده می‌کند در این حالت مترجم سعی دارد اصطلاح را دست‌نخورده بیاورد. در این شرایط مترجم با استفاده از الفبای زبان مبدأ یا فن آوانویسی اصطلاح را به زبان مقصد منتقل می‌کند. نکته مهم درک آن دچار اشتباه شود در این حال مترجم می‌تواند با اضافه کردن اطلاعات در حاشیه به خواننده کمک کند تا منظور و مقصود اصطلاح را بهتر متوجه شود (صفری، ۱۳۹۸: ۱۵۴).

در ترجمه ماجده العنانی از داستان اولدوز و عروسک سخنگو، نمونه‌ای برای این روش در ترجمه ایشان یافت نشد فلذا در این قسمت موردی ذکر نگردیده است.

د- ترجمه از طریق دگرگونی:

در این روش صورت یا معنای اصطلاحات زبان مبدأ یا هر دوی آن در ترجمه به زبان مقصد تغییر می‌کند. در ترجمه ماجده العنانی از داستان اولدوز و عروسک سخنگو این مورد به‌ندرت یافت می‌شود که در ادامه به آن اشاره خواهد شد.

- نمونه اول: «ولش کنید کپه مرگش را بگذارد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۳)

ترجمه: «إهملیها، ولتذهب إلى الجحیم» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۷)

واژه کپه به معنای توده روی هم انباشته شده و هر چیز توده‌ای و گنبدی‌شکل است هم‌چنین به خوشه‌های گندم و جو که در وقت خرمن کوفتن، کوفته نشده کپه یا کفه می‌گویند (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۱۵۹). در اصطلاح کپه مرگش را بگذارد نوعی تحقیر و استخفاف و اهانت و دشنام وجود دارد. گاه نیز اشخاص از روی غضب و اوقات تلخی این لفظ را درباره خود یا دیگران استعمال می‌کنند (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۳۱۸). ممکن است حالت کنایی این اصطلاح ناشی از

آن باشد که شخصی که از فرط خستگی سرش سنگینی می‌کند بدنش به حالت توده و گنبد در می‌آید که به چنین حالتی که می‌گویند از این جهت این اصطلاح بدین صورت استعمال پیدا کرده است. در ترجمه این اصطلاح العنای صورت و معنا را تغییر داده است و دگرگونی رقم زده؛ زیرا در ترجمه، عبارت «ولتذهب إلى الجحيم» را آورده است که معنای آن برود به جهنم است که با اصطلاح زبان مبدأ هیچ تناسب و هماهنگی ندارد.

- نمونه دوم: «نشینی به روده‌درازی» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۱)

ترجمه: «لاتجلسی کثیراً و تتحدثی» (العنای، ۱۹۸۰: ۴۴)

اصطلاح «روده‌درازی» به معنای پرحرفی و وراجی کردن است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۱۷۱). باتوجه به این معنا مشاهده می‌کنیم که مترجم در ترجمه این اصطلاح از فعل «تحدث» یعنی سخن گفتن استفاده کرده است که معنای اصطلاح را به درستی منتقل نمی‌کند و صورت و معنا را دگرگون کرده است بهتر بود مترجم به جای این فعل از عبارت‌هایی چون ثرثرة، لت و رعی استفاده می‌کرد (علوب، ۱۹۹۶: ۲۱۵).

- نمونه سوم: «بو برد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۶)

ترجمه: «عرفت» (العنای، ۱۹۸۰: ۴۱)

اصطلاح «بو بردن» به معنای حدس زدن، تخمین کردن و از قرائن و شواهد چیزی را فهمیدن است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۲۳). از آنجاکه بو بردن بر پای حدس و گمان شکل می‌گیرد و هنوز تبدیل به یقین نشده است بهتر بود مترجم به جای استفاده از فعل «عرفت» از معادل‌هایی چون: أدرك، لعب الفأر فی عبه، تسنم الخبر، اشم الأمر استفاده می‌کرد (علوب، ۱۹۹۶: ۸۸).

- نمونه چهارم: «شب چله» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۵۰)

ترجمه: «ليلة الغابة، ليلة الخلوة الصغيرة» (العنای، ۱۹۸۰: ۹۴)

شب چله یا همان شب یلدا به آخرین شب پاییز و اولین شب زمستان گفته می‌شود که یکی از جشن‌های مهم ایرانیان به شمار می‌رود. در این شب خانواده‌های ایرانی دور هم جمع می‌شوند و این شب را سپری می‌کنند. از آنجاکه این سنت مربوط به فرهنگ ایرانیان است مترجم نتوانسته بود برای آن معادلی پیدا کرده و آن را به زبان مقصد برگرداند به همین خاطر با دگرگونی صورت و معنا از معادل‌هایی استفاده کرده بود که بیانگر معنای اصطلاح در زبان مقصد نیست. بهتر بود مترجم با توجه به این که معادلی برای شب چله نیافته در پاورقی به توضیح و تشریح این تعبیر می‌پرداخت.

- نمونه پنجم: «به جنب و جوش افتادند» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۲۹)

ترجمه: «اندمجت معهما» (العنای، ۱۹۸۰: ۶۶)

جنب و جوش به معنای تلاش و تقلا، حرکت و کوشش و فعالیت است (فرهنگ لغات عامیانه، ۱۳۴۱: ۷۲). اصطلاح به جنب و جوش افتادند یعنی به حرکت و تقلا افتادن و روی پا نماندن. در ترجمه این اصطلاح مترجم از فعل اندمج به معنای ادغام شدن، تلفیق شدن و یکی شدن استفاده کرده (معلوف: ۲۰۰۰: ۴۸۱) و عبارت اندمجت معهما یعنی: با هم ادغام شدند. آنچه مشخص است تفاوت صورت و معنای این ترجمه با اصطلاح زبان مقصد است. مترجم در

ترجمه این اصطلاح دگرگونی رقم زده است در حالی که می‌توانست برای جنب‌وجوش معادل‌های فراوانی مثل: النشاط، السعی، الفعالية، همه، حركة و... بهره ببرد.

- نمونه ششم: «جا خوش کرده بودند» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۸)

ترجمه: «كانوا يشعرون بالراحة في اماكنهم» (العناني، ۱۹۸۰: ۵۲)

این اصطلاح کنایه از: بسیار ماندن در جایی، اقامت در جایی که قاعدتاً نباید زیاد در آنجا ماند. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۷۳۳۹) «كانوا يشعرون بالراحة في اماكنهم» جمله‌ای است که مترجم برای اصطلاح «جاخوش کرده‌اند» انتخاب نموده که معنای آن می‌شود آن‌ها در جای خود احساس راحتی می‌کردند در این ترجمه هم صورت زبان مبدأ تغییر کرده است و هم معنای صحیح اصطلاح منتقل نشده است؛ زیرا ترجمه بار معنایی منفی اصطلاح را نمی‌رساند و فقط گویای احساس راحتی است و بخش کنایی اصطلاح که بسیار ماندن در جایی که نباید ماند را نادیده گرفته است.

- نمونه هفتم: «ته توی کارش را دریاورد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۶)

ترجمه: «تکشف سرها» (العناني، ۱۹۸۰: ۷۶)

ته تو درآوردن یعنی تحقیق کردن و به حقیقت امری رسیدن در نتیجه تحقیق و تجسس (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۶۲). این اصطلاح زمانی کاربرد دارد که کسی قصد دارد درباره موضوعی جستجو کند و این جستجو را تا رسیدن به اصل ماجرا ادامه می‌دهد. برای ترجمه این اصطلاح پرکاربرد مترجم معنای این اصطلاح را که به کنه کاری رسیدن و کشف اصل موضوع است را به همراه صورت اصطلاح دگرگون ساخته و به صورت «تکشف سرها» آورده که عبارت «کشف سر» در معجم به معنای افشاکردن آمده است (علوب، ۲۰۱۰: ۵۴۵). ترجمه این اصطلاح نشان می‌دهد که مترجم بار معنایی جستجو و تجسس برای رسیدن به اصل مطلب را در ترجمه اصطلاح فوق لحاظ نکرده و از عبارتی استفاده کرده است که افشاگری و فاش ساختن موضوع را بیان می‌کند.

ه- ترجمه با نادیده گرفتن بار اصطلاحی عبارت (تحت اللفظی):

در این روش مترجم صورت زبان مبدأ را می‌آورد و بهتر است در پاورقی به توضیح و شرح آن اصطلاح بپردازد که در ترجمه العنانی این اتفاق صورت نگرفته است و صرفاً صورت زبان مبدأ در ترجمه اصطلاح ذکر شده و شرحی از آن ارائه نشده است که همین موضوع باعث می‌شود خواننده نتواند معنای حقیقی اصطلاح را درک کند و تصویری از آن را در ذهن خود ترسیم نماید.

- نمونه اول: «زن‌بابا داد زد: نیم‌وجبی» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۲)

ترجمه: «فصاحت زوجة الأب قائلة: يا نصف الشبر» (العناني، ۱۹۸۰: ۴۶)

در داستان از اصطلاح «نیم‌وجبی» استفاده شده است که منظور همان شخصیت اصلی داستان «اولدوز» است که توسط زن‌بابا به این گونه خطاب می‌شود معنای تحت‌اللفظی آن کودک کوتاه‌قامت با جثه کوچک است و معنای متداول این اصطلاح همراه با نوعی تحقیر و دشنام است که به کودکان گفته می‌شود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۹۹۷). مترجم برای این اصطلاح عبارت «نصف الشبر» را آورده است که به همان صورت مبدأ است و معنای تحت‌اللفظی اصطلاح موردنظر است درحالی‌که نیم‌وجبی بار معنایی بیشتری به همراه دارد و نباید صرفاً معنای کوتاه‌قامتی آن منتقل گردد؛ بلکه باید

همراه با توضیحات بیشتری باشد تا بتوان معنای حقیقی که علاوه بر کوتاه‌قامتی، جسارت و شرارت نهفته در معنای اصطلاح را نیز به مخاطب برساند.

- نمونه دوم: «هی به من می‌گویی با این زردنبو کاری نداشته باشم» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱۳)

ترجمه: «لاتزال تقول لی ألا یكون لی شأن مع هذه الصفراء» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۶)

اصطلاح زردنبو به کسی که دارای چهره‌ای زردرنگ به علت ضعف یا بیماری خصوصاً برای کودکان اطلاق می‌شود (انوری، ۱۳۸۱: ۳۸۴۷). در پس معنای ظاهری این اصطلاح، علاوه بر ضعف و رنگ‌پریدگی، یک نوع توهین و تحقیر نیز نهفته است که باید مترجم آن را در ترجمه خود لحاظ کند. برای ترجمه این اصطلاح مترجم از واژه «صفراء» یعنی زرد استفاده کرده است و در ترجمه به صورت زبان مبدأ یعنی همان رنگ زرد اکتفا کرده و اشاره‌ای به رنگ‌پریدگی، ضعف و بار معنایی اصطلاح نکرده است درحالی‌که می‌توانست در شرح و توضیح اصطلاح از واژه‌هایی مثل شاحب و مصفر الوجه (علوب، ۱۹۹۶: ۳۲۲) استفاده کند تا معنای اصطلاح، تداعی و تصویر بهتری در ذهن مخاطب ایجاد کند.

- نمونه سوم: «این جور چیزها آمد نیامد دارند» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۴۹)

ترجمه: «هذه الأشياء سواء الحسن منها أو السيء» (العنانی، ۱۹۸۰: ۹۳)

تعبیر «آمد نیامد دارد» یعنی وقوع واقعه‌ای که احتمال سعد یا نحس بودن در آن باشد. (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۴). این اصطلاح نشان‌دهنده اعتقادات و باورهای یک جامعه است که اصطلاحاً بعضی چیزها را خوش‌یمن و بعضی چیزها را بدیمن می‌دانند از این جهت در بین مردم این اصطلاح که فلان چیز آمدونیامد دارد به کار می‌رود. بدون شک این اصطلاح به این صورت در کشورهای عربی به کار نمی‌رود به همین دلیل مترجم بار معنایی اصطلاح را در نظر نگرفته است و صرفاً با آوردن معادلی تحت‌اللفظی و منطبق با صورت اقدام به ترجمه اصطلاح نموده و از معادل «سواء الحسن منها أو السيء» استفاده کرده که به معنای «این چیزها برابر است خویش و بدش» است.

د) ترجمه کردن با حذف کل اصطلاح:

ممکن است در متن مبدأ اصطلاحی به کار رود که نه قرینه‌ای در زبان مقصد دارد و نه این‌که در زبان مقصد کاربردی دارد. در این حالت مترجم می‌تواند اصطلاح را حذف کنند. البته اگر بتواند معنای آن را انتقال دهد بهتر است؛ چون به متن مبدأ وفادار مانده است. مترجم می‌تواند از تکنیک «جبران» هم استفاده کند؛ به این معنی که اصطلاح را در جای اصلی حذف کند و در جای دیگری از متن که مناسب می‌داند معنی آن را بیاورد.

- نمونه اول: «کورمال کورمال از صندوق‌خانه بیرون آمد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۱)

ترجمه: «خرجت من المخزن» (العنانی، ۱۹۸۰: ۴۰)

اصطلاح کورمال کورمال به معنای گام‌های کوتاه و با احتیاط برای جلوگیری از افتادن و سقوط است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۳۳۷). در ترجمه این اصطلاح، مترجم از حذف اصطلاح استفاده کرده است و فقط فعل خرجت به معنای بیرون آمد را ترجمه کرده است و قید کورمال کورمال را ترجمه نکرده است درحالی‌که می‌توانست از معادل‌هایی چون اختبط، عاث، سلک من غیر هدی استفاده کند (نجفی ایوکی و میراحمدی، ۱۳۹۵: ۳۲۳).

- نمونه دوم: «بعد از شب چله اولدوز پاک در مانده شد» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۵۱)

درمانده شدن به معنای پریشانی، عجز و ناچاری است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۶۵۵). در ترجمه این بخش اصطلاح مذکور به‌طور کلی حذف شده و مترجم بلافاصله بعد از عبارت «بعد الیلة الخلوۃ الصغیره» به سراغ ترجمه جمله بعد می‌رود و هیچ اشاره‌ای به درمانده شدن نمی‌کند.

- نمونه سوم: «به رو (دمرو) افتاده بود» (بهرنگی، ۱۳۸۵: ۳۸)

ترجمه: «قد وقعت» (العنانی، ۱۹۸۰: ۹۳)

اصطلاح دمرو افتادن به معنای به رو خوابیدن یا به روی افتادن بر زمین است (جمال زاده، ۱۳۴۱: ۱۴۵). این اصطلاح در ترجمه ماجده العنانی به‌صورت «قد وقعت» آمده است؛ یعنی فقط افتاده بود از زبان مبدأ ترجمه شده و واژه دمرو ترجمه نشده است و مترجم آن را در زبان مقصد حذف نموده است. این در حالی است که مترجم می‌توانست از معادل‌هایی هم‌چون مَقْلُوب، مَعكُوس و النَّوْم عَلَى الصَّدْر وَالْبَطْن استفاده کند (سبهبانی، ۲۰۰۸: ۳۳۱).

- نمونه چهارم: «اگر زیر زمین هم باشد، باز می‌توانند نقب بزنند بروند سراغش»

ترجمه: «حتی ولو کانت تحت الأرض فإنه يستطيع إحضارها و الإتيان بها»

نقب‌زدن به معنای راهی در زیرزمین تعبیه‌کردن و مخفیانه و از زیرزمین به جایی رخنه‌کردن و به آنجا راه‌یافتن است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۶۵۴). در ترجمه عبارت فوق، مترجم همه عبارت‌ها را ترجمه کرده است؛ اما در ترجمه‌اش اثری از ترجمه اصطلاح نقب‌زدن نیست و در این جا از روش حذف اصطلاح بهره گرفته است. مترجم در این موقعیت بهتر بود در صورتی که اصطلاح فوق، معادلی در زبان مقصد ندارد معنای آن را در ترجمه بیاورد؛ مثلاً از عبارت «حَفَرَ به معنای حفرکردن» یا «اختراق، تسلل، تغلغل و نفاذ به معنای رخنه‌کردن» استفاده کند (علوب، ۱۹۹۶: ۲۰۹).

نتیجه‌گیری

بررسی ترجمه اولدوز و عروسک سخنگو و تطابق آن با اصطلاحات و تعبیر نشان از این دارد که ماجده العنانی از میان روش‌های صورت‌بندی‌شده از سوی مونا بیکر برای ترجمه اصطلاحات به روش حفظ معنا و تغییر صورت رغبت بیشتری دارد. اصطلاحات این دسته از حیث معنا در زبان مقصد وجود داشته؛ اما مترجم صورت آن را تغییر داده و در ترجمه خود استفاده کرده. دسته دیگر از اصطلاحات هم از لحاظ معنا و هم از لحاظ صورت تفاوتی باهم نداشته‌اند که گواه آن است که بسیاری از اصطلاحات میان زبان فارسی و عربی مشترک هستند. به همین خاطر مترجم فقط با تبدیل آن اصطلاح از زبان فارسی به زبان عربی ترجمه آن اصطلاح را ذکر کرده است. در برخی از موارد مترجم به ترجمه تحت‌اللفظی اصطلاحات اکتفا کرده که همین موضوع موجب شده نتواند معنای حقیقی اصطلاح و بار معنایی آن را به خوانندگان انتقال دهد. در بعضی موارد هم مترجم صورت و معنا را به‌کلی دگرگون کرده و اصطلاح در زبان مبدأ با ترجمه آن در زبان مقصد به‌طور کلی متفاوت است. به‌ندرت در مواردی مترجم به‌جای ترجمه اصطلاح آن را به‌طور کلی حذف کرده و بار پیدا کردن معادل آن اصطلاح در زبان مقصد را از روی دوش خود برداشته است.

در مجموع به نظر می‌رسد مترجم با آن که زبان فارسی، زبان مادری‌اش نبوده است؛ اما تا حدی نسبت به اصطلاحات و تعبیر زبان فارسی شناخت داشته است به همین جهت در ترجمه برخی از این اصطلاحات تا حدودی موفق عمل کرده است.

منابع

- انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن
- انوری، حسن. (۱۳۸۳). *فرهنگ کنایات سخن*. تهران: سخن
- انیس، ابراهیم و دیگران. (۱۳۸۶). *فرهنگ المعجم الوسیط*. ترجمه محمدبندرریگی. تهران: اسلامی
- بهرنگی، صمد. (۱۳۸۵). *الدوز و عروسک سخنگو*. تهران: جامه دران
- بیکر، مونا. (۱۳۹۳). *به عبارت دیگر*. تهران: نشر راهنما
- بیکن و کالو (۱۹۷۴). نقل در مهدوی، وجیهه سادات؛ آیتی، اکرم (۱۳۹۸) ترجمه فرانسوی اصطلاحات و مقوله‌های فرهنگی عادت می‌کنیم اثر رویا پیرزاد براساس دیدگاه مونا بیکر و پیتر نیومارک. نشریه علمی پژوهشهای زبان و ترجمه فرانسه دوره ۲، شماره ۲ (پیاپی ۳)، ۱۸۰-۱۵۷
- پرتوی آملی، مهدی. (۱۳۶۹). *ریشه‌های تاریخی امثال و حکم*. ج ۲. تهران: انتشارات سنائی
- تجلی، غفار. (۱۳۸۶). *اصطلاحات و تعبیرات در ترجمه*. ج ۹. تهران: انتشارات سمت
- التونجی، محمد. (۱۹۸۰). *المعجم الذهبی*. ج ۲. بیروت: دارالعلم الملايين
- جمال زاده، محمدعلی. (۱۳۴۱). *فرهنگ لغات عامیانه*. تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین
- رادمنش، شهرزاد. (۱۳۹۴). بررسی عناصر شخصیت و حادثه در داستان «اولدوز و عروسک سخن گو» از صمد بهرنگی. مطالعات ادبیات کودک سال ششم پاییز و زمستان ۱۳۹۴ شماره ۲ (پیاپی ۱۲)، ۷۲-۴۷
- سبهانی، رئوف. (۲۰۰۸). *المعجم الفُصی*. بیروت: دار المحجة البيضاء
- صفری، سعید. (۱۳۹۸). *نقد ترجمه در مطالعات ترجمه: نظریه تا عمل*. ج ۱. تهران: انتشارات آوین مهر
- صفوی، کوروش. (۱۳۷۱). *هفت گفتار درباره ترجمه*. ج ۱. تهران: نشر مرکز
- عرب عامری، علی‌رضا و فرشته افضلی. (۱۴۰۱). واکاوی ترجمه اصطلاحات بر پایه صافی فرهنگی (موردپژوهی: ترجمه عربی سلیم عبدالأمیر حمدان از رمان‌های شازده احتجاج و آینه‌های دردار هوشنگ گلشیری). پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی سال دوازدهم بهار و تابستان ۱۴۰۱ شماره ۲۶، ۱۳۵-۱۶۳
- علوب، عبدالوهاب. (۲۰۱۰). *الفارس*. ج ۱. قاهره: مرکز القومی للترجمة
- علوب، عبدالوهاب. (۱۹۹۶). *الواعد*. ج ۱. مصر: لونجمان
- قربانی مادوانی، زهره. (۱۳۹۸). بررسی ترجمه ماجده عنانی از «نون و القلم» جلال آل احمد براساس نظریه تعادل اصطلاحی بیکر. پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ۹ (۲۱)، ۲۰۳-۲۲۸
- محمد داود، محمد. (۲۰۰۳). *معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة*. قاهره: دار غریب
- مختار عمر، احمد. (۲۰۰۸). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. قاهره: عالم الكتب
- معلوف، لويس. (۲۰۰۰). *المنجد في اللغة العربية المعاصرة*. ج ۱. بیروت: دار المشرق.
- معلوف، لويس. (۱۳۹۹). *فرهنگ بزرگ جامع نوین ترجمه المنجد*. مترجم احمد سیاح. تهران: انتشارات اسلام
- معین. محمد و سیدجعفر شهیدی. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران
- مهدوی، وجیهه سادات؛ آیتی، اکرم (۱۳۹۸) ترجمه فرانسوی اصطلاحات و مقوله‌های فرهنگی عادت می‌کنیم اثر رویا پیرزاد براساس دیدگاه مونا بیکر و پیتر نیومارک. نشریه علمی پژوهشهای زبان و ترجمه فرانسه دوره ۲، شماره ۲ (پیاپی ۳)، ۱۸۰-۱۵۷
- نجار، محمد علی، مصطفی، ابراهیم، زیات، احمد حسن، و عبدالقادر، حامد. ۱۹۸۹-۱۳۶۸. *المعجم الوسیط*. ج ۲. استانبول - ترکیه: دار الدعوة.
- نجفی ایوکی. علی و سیدرضا میراحمدی. (۱۳۹۵). *فرهنگ تعابیر متداول*. ج ۲. کاشان: دانشگاه کاشان.

A Study of the Interpretations and Terms in Majida Al-Anani's Translation of 'Oldooz and the Talking Doll' by Samad Behrangi Based on Mona Baker's Theory. "

"Undoubtedly, one of the major challenges of translation is conveying idiomatic expressions from one language to another, as idioms carry cultural significance and reflect the customs and traditions of a society. Therefore, the translator must exercise great care when translating these expressions. "

"The story 'Oldooz and the Talking Doll,' written by Samad Behrangi, is part of a series of stories filled with idioms and expressions. This story, along with other works by Samad Behrangi, has been translated by Magda Al-Anani in a collection titled 'Khawkha and the Thousand Hawkhas. '"

"Mona Baker has proposed methods for translating idiomatic expressions, such as preserving both form and meaning, preserving meaning and altering form, transformation, omission, and others. This research aims to examine the Arabic translation in comparison with the original text based on these theories. "

"The findings of this research, obtained through a descriptive-analytical method, indicate that the translator of the story 'Oldooz and the Talking Doll' has shown a stronger inclination towards the method of altering form while preserving meaning. In this approach, the translator interpreted the idiomatic meaning and translated accordingly, sometimes employing transformation, omission, and literal translation, which led to overlooking the idiomatic connotation and the correct meaning of the expression. "

Keywords: translation of idioms, Oldooz and the Talking Doll, Samad Behrangi, Magda Al-Anani, Mona Baker. "

بررسی مشرب عرفانی کمال خجندی

مهناز ابهری

دبیر و پژوهشگر ادبیات

m11557.abhari@yahoo.com

چکیده

بسیاری از تذکره‌نویسان و شارحان احوال کمال خجندی (وفات ۸۰۳ ق) از او به عنوان شاعری عارف و برخوردار از مرتبه ولایت و ارشاد نام برده اند، علاوه بر این درون‌مایه اشعار او نیز نشان دهنده دل‌بستگی او به آموزه‌های عرفانی و صوفیانه است. با این حال اطلاعاتی که غالب نویسندگان تذکره‌ها درباره گرایش و معتقدات عرفانی او به دست داده‌اند با همه سودمندی نمی‌تواند به درستی نوع و ابعاد مشرب عرفانی او را معرفی کند تا فی‌المثل معلوم شود که آیا او پیرو مشرب اهل صحو بود یا از جمله اهل سکر به شمار می‌آمد؟ و اگر در زمره اهل سکر شمرده می‌شد مشخصاً به کدام شاخه از این جریان گسترده عرفانی و صوفیانه تعلق داشت؟ در مقاله‌ای حاضر کوشیده‌ایم تا با استفاده از منابع نزدیک به عصر کمال خجندی، به‌ویژه منابعی که در تبریز، شهر محل اقامت او، نوشته شده، گرایش عرفانی و مشرب صوفیانه او را مشخص سازیم و نشان دهیم که وی به کدامیک از مشرب‌های عرفانی گرایش داشته است. یافته‌های مقاله مؤید آن است که کمال خجندی در عین تعلق خاطر به موازین و آموزه‌های اهل سکر، از جمله آن گروه از عارفانی بوده است که جمال حق را در سیمای زیبارویان متجلی می‌دید و به حلقه صوفیان جمال‌پرست منسوب بود.

کلیدواژه‌ها: کمال خجندی، عرفان، تصوف، اهل سکر، جمال‌پرستی.

مقدمه

اشعار باقی‌مانده از کمال خجندی به تنهایی شاهد مورداعتمادی برای تأیید گرایش او به عرفان و تصوف است. با این حال از طریق این شعرها به آسانی نمی‌توان مکتب و مشرب عرفانی او را تشخیص داد. از این جهت برای دستیابی به نوع گرایش عرفانی و صوفیانه او ناگزیر باید از منابع دیگر استمداد طلبید. ازجمله منابعی که در این مورد می‌تواند اطلاعات مفیدی در اختیار پژوهنده حالات کمال در تعیین مشرب عرفانی او قرار دهد کتاب‌های تذکره شعرا و عرفاست. اطلاعات ثبت‌شده در این آثار نیز البته به یک اندازه سودمند نیست بعضی از آن‌ها به اختصار به موضوع مورد بحث ما اشاره کرده‌اند و از پرداختن به جزئیات و تعیین نوع گرایش و مشرب عرفانی وی صرف نظر کرده‌اند. به عنوان مثال عبدالرحمن جامی در کتاب نفحات الانس خود به این نکته اشاره کرده است که شیخ را درجه ولایت و ارشاد بوده و شاعری دون مرتبه او بوده است. جامی پرداختن کمال را به شعر برای ستر حال و پنهان داشتن مرتبه عرفانی خود دانسته و نوشته است که توجه او به شعر از آن روی بود تا ظاهر مغلوب باطن نشود و از عبودیت باز نماند (جامی، ۱۳۷۰: ۶۰۹). در تذکره الشعرا دولت‌شاه سمرقندی هم به برخی اطلاعات مفید در مورد مرتبه عرفانی او می‌توان دست یافت. او درباره ورود کمال به تبریز می‌نویسد مدت کوتاهی پس از آنکه او در تبریز مقیم شد "شیخ را جمعیت و شهرت عظیم دست داد و اکثر بزرگان شهر مرید شیخ شدند" (دولت‌شاه، بی تا: ۳۶۴) این سخن دولت‌شاه سمرقندی نشان می‌دهد که با وجود پیران و مشایخ بزرگی در تبریز آن زمان، کمال خجندی از چنان مرتبه و منزلتی در عرفان و تصوف برخوردار بوده که بزرگان شهر دست اردت به او داده بودند. دولت‌شاه در جای دیگر کتاب خود به این نکته هم اشاره کرده است که شیخ به مدح ملوک و شاهان التفاتی نداشت (همان، ۳۶۷) از این اشاره دولت‌شاه هم می‌توان به زهد و استغنائی کمال و بی‌اعتنایی او به جاه و جلال دنیوی و صاحبان مسند و مقام پی برد. با این حال چنان‌که در جای دیگر به تفصیل بحث شده است «گرچه این اشارات و تأکیدات تذکره‌پردازان بیش و کم می‌تواند معرف مرتبت عرفانی و استغراق او در حق باشد، اما مشرب عرفانی و سلوک صوفیانه وی را به درستی و وضوح نشان نمی‌دهد. برخی اشارات نظیر آنچه دولت‌شاه در باب عدم التفات شیخ به مدح ملوک آورده است، و یا آنچه مؤلف روضه اطهار درباره ترک تجرید کمال نوشته است، گرچه در نوع خود آگاهی‌های سودمندی را در شناخت اندیشه و مشرب او به دست می‌دهد، اما برای شناسایی دقیق گرایش عرفانی او کافی به نظر نمی‌رسد.» (صدری نیا، ۱۳۷۸: ۹۶).

کمال و گرایش اوایی

آنچه سبب دشواری در تعیین مشرب عرفانی کمال می‌شود از جمله آن است که به درستی معلوم نیست که او به کدام یک از سلسله‌های تصوف تعلق داشته است. در آثاری که به طور مختصر یا مفصل به زندگی او اشاره شده در این مورد سخنی گفته نشده است. (دولت‌شاه، ۳۶۴؛ حشری تبریزی، ۱۳۷۱: ۶۳؛ هدایت، ۱۳۳۹: ۵۶).

هم‌چنین در این مورد که وی تحت مراقبت و تربیت کدام‌یک از مشایخ تصوف قرار گرفته و به کدام پیر دست ارادت داده بود و یا از چه کسی خرقه گرفته بود، سخنی در تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات نیامده است و سکوت منابع متقدم و متأخر در این باب بر دشواری تعیین مشرب عرفانی او افزوده است. در میان آثاری که در آن‌ها به احوال کمال پرداخته شده، کتاب روضات الجنان و جنات الجنان نوشته حافظ حسین کربلایی تبریزی (وفات، ۹۹۷ق) از جمله منابع سودمندی است که اطلاعات ارزشمندی را در اختیار جستجوگران نوع تصوف و عرفان کمال خجندی قرار

می‌دهد. کربلائی که اطلاعات خود را اغلب از پیران معاصر کمال البته با یک یا دو واسطه به دست آورده است دربارهٔ عدم وابستگی او به سلسله خاصی از سلسله‌های تصوف سخن گفته و او را "اویسی" معرفی کرده است (کربلائی تبریزی، ۱۳۸۳: ۵۱۰) و ضمن نقل حکایتی از مناسبات معنوی کمال با سلطان‌العارفین بایزید بسطامی به میان آورده و از قول ناقل ماجرا که پیر مورد وثوق وی بوده نوشته است که "تأمل نمودم که میانهٔ سلطان‌العارفین و شیخ کمال وجه ربط چه باشد، به خاطر رسید که چون هر دو اویسی‌اند رابطه همین خواهد بود. کربلائی پس از آن با استناد به کلام شیخ فریدالدین عطار نیشابوری به تعریف اویسیان پرداخته و نوشته است که "قومی از اولیا باشند که مشایخ طریقت و کبرای حقیقت ایشان را اویسیان نامند و ایشان را در ظاهر به پیر احتیاج نبود زیرا که ایشان را حضرت رسالت صلی‌الله علیه و آله و سلم در حجر عنایت خود پرورش می‌دهند، بی واسطهٔ غیری چنان‌که اویس را داد رضی‌الله عنه و این عظیم مقامی بود و بس عالی تا که را این جا رساند (همان، ۵۱۰-۵۱۱؛ قس. عطار، ۱۳۷۲: ۲۸-۲۹). از سخن حافظ حسین کربلائی چند نکته قابل استنباط است، نخست این‌که در روزگار حیات او یعنی در قرن دهم هجری، کمال خجندی از حرمت و مقام بسیار ارجمندی نزد متصوفه و مشایخ تبریز برخوردار بوده است، چنان‌که مرتبهٔ معنوی او را در حد بایزید بسطامی و حتی چنان‌که از حکایتی که پیش از این به آن اشاره شد، برمی‌آید برتر از سلطان‌العارفین بایزید بسطامی می‌دانستند. دیگر این‌که برای حافظ حسین و پیران او از جمله صفی‌الدین شاه مجتبی بن امیر بدرالدین احمد لاله که وی اغلب اطلاعات خود را دربارهٔ مشایخ تبریز از او کسب کرده است، پیر طریقت کمال خجندی شناخته شده نبوده است و به همین جهت او را اویسی می‌دانسته‌اند. بی‌تردید اگر کمال در تبریز به سلسله‌ای تعلق داشت حافظ حسین از طریق مشایخ خود بر این موضوع اطلاع می‌یافت و همان‌گونه که دربارهٔ دیگران عمل کرده است در مورد او نیز عمل می‌کرد و از ذکر مشایخ و طریقت صوفیانهٔ او خودداری نمی‌ورزید. در این مورد که آیا او پیش از ورود به تبریز در هنگام اقامت در خجند و یا در شهر چاچ تحت تربیت پیری بوده است یا نه اطلاع خاصی از تذکره‌ها به دست نمی‌آید، از این جهت ناچار باید به قول حافظ حسین کربلائی اعتماد کرد و کمال را اویسی به شمار آورد. با این حال اویسی شمردن کمال نه تنها مشرب عرفانی او را به درستی معرفی نمی‌کند بلکه بر دشواری موضوع نیز می‌افزاید، زیرا اگر مشخص می‌شد که او به کدام سلسله صوفیانه وابستگی داشته و تحت تعلیم کدام یک از پیران تصوف بوده، تعیین مشرب عرفانی او به مراتب آسان‌تر می‌نمود.

کمال خجندی و مشرب عرفان اهل سکر

تأمل در اشعار کمال آشکارا این نکته را تأیید می‌کند که از میان دو جریان عام عرفانی، او پیرو مشرب عرفان اهل سکر بوده است که از آن به عرفان عاشقانه نیز تعبیر کرده‌اند (نک. مرتضوی، ۱۳۶۵: ۱۴). در عرفان اهل سکر چنان‌که می‌دانیم عشق مقوله‌ای اساسی و محوری است، هستی مظهر تجلی حق است و چون خدا زیباست هستی نیز برخوردار از زیبایی است: انّ الله جمیل و کلّ جمیل من جمال الله. از سوی دیگر برخلاف عرفان اهل صحو که مبتنی بر خوف و ترس از خدا و در نتیجه زهد و عزلت است، عرفان اهل سکر برحب الهی و دوست داشتن خدا تأکید دارد و به همین سبب اساس رابطه بنده و خدا بر عشق و انس و دوستی استوار است، چنین رابطه‌ای است که در این مشرب عشق را در جایگاه بلندی می‌نشانند. «وسعت اندیشه و ذوق سلیم و لطف تفکر و عمق نظر و سنت‌شکنی و مسند براندازی و مخالفت با ریاکاری» (همان جا) از جمله خصوصیات پیروان این مشرب عرفانی بوده است.

اشعار کمال در کلیت خود دربرگیرنده چنین تلقی و رویکردی است. در جای‌جای سروده‌های او می‌توان حضور عشق را شاهد بود. از نظر او خدا نور مطلق است و هستی از پرتو او نورانی است دل آدمی نیز از چراغ رخ دلبر نور می‌گیرد، برای کسی که عاشق حق است مرگی وجود ندارد، مرگ خود آغاز زندگی دوباره است. زاهدانی که تنها به ظواهر دین توجه دارند این حقایق را درک نمی‌کنند، اگر از این حقایق بویی برند اشتغال به ظواهر را به کنار می‌نهند. این قبیل مضامین در بسیاری از اشعار او بازتاب یافته است غزل زیر از آن جمله است.

دل چراغی است که نور از رخ دلبر گیرد/ ورمیرد ز غمش زندگی از سر گیرد
صفت شمع به پروانه همی باید گفت/ کاین حدیثی است که با سوختگان درگیرد
مفتی ار فکر کند در ورق رخسارش/ بشکند خانه و ترک خط و دفتر گیرد
ساقیا باده بگردان که ملولیم ز خویش/ تا زمانی ز میان هستی ما برگردد
به ادب زن در میخانه که فرآش حرم/ آستان بوسه‌زنان صحبت این در گیرد
گر از آن لب بچشد چاشنی ای، زاهد شهر/ به خرابات مغان آید و ساغر گیرد
بهر تیر نظری سینه سپر کرد کمال/ که به هر زخم تو او لذت دیگر گیرد

(خجندی، ۱۳۷۵: ۱۴۳)

با توجه به شواهد و قرائن بسیاری که از دیوان اشعار کمال و هم‌چنین از اقوال تذکره‌نویسان به دست می‌آید در این‌که کمال به عرفان اهل سکر گرایش داشته است نمی‌توان تردید کرد. او بارها در سروده‌هایش خود را عاشق می‌نامد، عاشقی که در عشق به کمال رسیده و به مقامی دست یافته است که در جهان کسی عالی‌مقام‌تر از او نیست:

میفشان از کمال ای بی وفا دست/ کز او عاشق نیابی جان‌فشان‌تر

(همان، ۲۲۴)

تا گشته‌ای مقیم بر آن آستان کمال/ کس نیست در جهان ز تو عالی‌مقام‌تر

(همان، ۲۲۴)

با وجود اطمینان در انتساب کمال به مشرب سکر، هنوز یک نکته در این زمینه مبهم و نیازمند تحقیق و ایضاح است و آن این‌که او به کدام‌یک از گرایش‌های درونی مکتب سکر تعلق خاطر داشته است؟ برای توضیح این مطلب باید اشاره کنیم که هرچند اهل سکر هستی را جلوه‌ای از جمال حق می‌پنداشتند و در نتیجه آن را زیبا می‌دیدند زیرا که معتقد بودند "کلّ جمیل من جمال الله" با این حال برخی از آنان به زیبارویان و صاحبان حسن و جمال تعلق خاطر و توجه خاص داشتند و جمال معشوق ازلی را در آئینه زیبارویان زمینی می‌جستند. این توجه به صاحب‌حسنان سابقه دیرینه‌ای در میان متصوفه داشت. ظاهراً نخستین‌بار ابوحنبلان دمشقی، از شاگردان ابوعبدالله سالمی، مسئله حلول حق را در جسم زیبارویان مطرح کرده است. چنان‌که نوشته‌اند او و یارانش هرچا خو برویی را می‌دیدند با این پندار که خداوند در او حلول کرده است، بر او سجده می‌کردند" (هجویری، ۱۳۸۴: ۷۴۵، تعلیقات مصحح). همین اعتقاد ابوحنبلان دمشقی به حلول، موجب طرد وی از جرگه صوفیان شده است، چنان‌که علی بن عثمان هجویری در کتاب کشف‌المحجوب، آنجا که از فرقه‌های متصوفه سخن می‌گوید، چند گروه از جمله حلمانیان، یعنی پیروان ابوحنبلان دمشقی، را در شمار فرقه‌های مطرود ذکر می‌کند (هجویری، ۲۰۰۹).

بررسی تاریخ تصوف و گرایش‌ها و مشرب‌های درون آن نشان می‌دهد که جمال‌پرستی در ادوار بعد از ابوحنبلان دمشقی از حیث بنیادهای نظری دست‌خوش دگرگونی شده است و گروهی از متصوفه درعین حال که مسئله حلول را مردود می‌دانستند، با توجیهی متفاوت از ابوحنبلان دمشقی، همچنان توجه تامی به زیبارویان داشتند. همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم این گروه از صوفیه بر آن بودند که سیمای زیبارویان محل تجلی جمال معشوق ازلی است، ازاین جهت نه تنها نگاه کردن به چهره و جمال آنان گناه شمرده نمی‌شود، بلکه عین ثواب است. سعدی شیرازی که دل در گرو چنین اندیشه‌ای داشت و در عین حال خود را مفتی نظربازان و صاحب‌نظران می‌دانست (سعدی، ۱۳۸۰: ۲۴۳) به صراحت یک مفتی فتوا می‌دهد (همان، ۶) و می‌گوید:

که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد / خطا بود که نبیند روی زیبا را

می‌دانیم که همواره در طول تاریخ تصوف عارفان نامداری بوده‌اند که بدین مشرب گرایش داشته‌اند. نه تنها درباره تمایل احمد غزالی، اوحالدین کرمانی، فخرالدین عراقی به زیبارویان داستان‌های شگفت‌آوری نقل کرده‌اند، بلکه از عشق و دلبستگی بزرگانی مانند روزبهان بقلی، شیخ نجم‌الدین کبری و محی‌الدین بن عربی به معشوقان زمینی نیز مکرر سخن گفته‌اند. (دراین باره، نک، غزالی، ۱۳۷۰: مقدمه مصحح؛ عراقی، مقدمه دیوان؛ کربلائی تبریزی، ج ۱/ ۵۰۴ به بعد).

آنچه شواهد گوناگون نشان می‌دهد گرایش کمال خجندی به مشرب جمال‌پرستی است. درجای دیگر توضیح داده شده است که "سودمندترین آگاهی‌ها را در باب مشرب عرفانی کمال، در روضات الجنان و روضه اطهار می‌توان یافت، حافظ حسین کربلائی و به تبع او ملاحشری تبریزی بر جمال‌پرستی و توجه تام شیخ به صاحب حسان تأکید ورزیده‌اند. از خلال نوشته‌های آنان به وضوح می‌توان دریافت که شیخ، جمال محبوب حقیقی را در آئینه جمال معشوق مجازی ملاحظه می‌کرد و در نتیجه باید او را پیرو همان مشرب عرفانی دانست که پیش از وی نامدارانی مانند احمد غزالی، فخرالدین عراقی، اوحالدین کرمانی و بسیاری دیگر از آن پیروی کرده بودند. " (صدری‌نیا، ۱۳۷۸: ۹۷)

حافظ حسین کربلائی علاوه براین که به صراحت از توجه تام حضرت شیخ به صاحب حسان سخن می‌گوید و حکایت دلبستگی شیخ را به جوانی تبریز نقل می‌کند (کربلائی تبریزی، ج ۱/ ۵۰۳) آنجا که از رسیدن شیخ زین‌الدین ابوبکر خوافی به حضور کمال سخن به میان می‌آورد، به تعارض تزهّد او با عرفان کمال و نظر پاک وی بر جوانان تأکید می‌کند. کربلائی تبریزی از قول پیرخود صفی‌الدین شاه مجتبی به نقل از پدر خویش، امیر بدرالدین احمد لاله می‌نویسد "حضرت شیخ زین‌الدین ابوبکر خوافی قدس سرّه به تبریز که تشریف آورده، به اراده ارادت و مریدی حضرت شیخ (کمال) آمده‌اند، از روی اعتقاد و اخلاص، چون به خدمت شیخ رسیده‌اند تزهّد و تقشّف مومنی الیه با کمال عرفان و نظر پاک ایشان بر جوانان راست نیامده دل به مریدی حضرت شیخ نتوانسته است نهادن، از خدمت شیخ به ملازمت حضرت شیخ اسماعیل سیسی قدس الله سرّه رسیده بی‌نهایت معتقد گشته و میل ارادت ایشان نموده. (همان، ۵۰۲)

ازاین تأکیدات حافظ حسین آشکارا برمی‌آید که از نظر او و پیران تبریز، کمال به عنوان جمال‌پرست و پیرو مشرب عرفانی بعضی از عرفای گذشته شناخته می‌شد. کربلائی در ادامه سخن خود درباره توجه شیخ به صاحب حسان کوشیده است با استناد به احوال و آثار بزرگان تصوف و عرفان نظیر محی‌الدین بن عربی، روزبهان بقلی شیرازی، شیخ نجم‌الدین کبری و شیخ عبدالرزاق کاشانی و دیگران عدم مغایرت این نوع دلبستگی‌ها را با شریعت و مشرب مشایخ تصوف و عرفان اثبات کند (نک، همان، ۵۰۴-۵۰۸).

ملا حشری تبریز نیز در کتاب روضه اطهار علاوه بر این که مانند کربلائی معتقد است که شیخ جمال محبوب حقیقی را درآیینۀ جمال معشوق مجازی ملاحظه می‌کرد (حشری تبریزی، ۱۳۷۱: ۶۶) دربارهٔ نحوهٔ وفات شیخ نیز داستانی را نقل می‌کند که مؤید تعلق کمال خجندی به مشرب جمال‌پرستی است (همان جا). از میان اشعار کمال نیز می‌توان نمونه‌های مختلفی را برای تأیید گرایش او به مشرب جمال‌پرستی یافت او بارها در دیوانش خود را نظرباز می‌نامد که اشارهٔ آشکاری است به توجه او به زیبارویان. از جمله در مطلع غزلی می‌گوید:

ما چو قطع نظر از روی نکو نتوانیم / دل به بیهودهٔ بدگوی چرا رنجانیم

و در پایان همین غزل به صراحت از رندی و نظربازی خود سخن می‌گوید:

خلق گویند که رند است و نظر باز کمال / هرچه گویند به روی تو که صد چندانیم

(خجندی، ۳۰۷-۳۰۸)

درجای دیگر باز به روشنی از نظربازی خود سخن می‌گوید:

گرچه رندیم و نظر باز مکن عیب کمال / این هنر بس که نه صوفی و نه دانشمندیم

(همان، ۳۰۴)

او مانند دیگر هم مسلکان خویش معتقد است که نظربازی او از نوع دیدن انعکاس حق در روی و عارض خوبرویان است، سخن او صریح است:

دید عکس جان در آن عارض کمال / عکس گل در آب دیدن می‌توان

(همان، ۳۱۹)

این سخن کمال گویی پاسخی است غیرمستقیم و ضمنی به آن انتقاد شمس تبریزی به اوحدالدین کرمانی، هم مشرب چند قرن پیش کمال خجندی که وقتی اوحدالدین محو جمال زیبارویی بود و شمس به عتاب پرسیده بود که چه می‌کنی؟ و او پاسخ داده بود که ماه را در طشت همی‌بینم. و شمس با انکار گفته بود اگر دمل بر گردن نداری در آسمانش بین. (فروزانفر، ۱۳۶۱: ۵۳).

در هر حال با در نظر داشت همهٔ آنچه که گفته شد، می‌توان گفت که کمال خجندی در شمار آن گروه از صوفیان اهل سکر بود که به مشرب جمال‌پرستی گرایش داشت و جمال معشوق حقیقی را در سیمای معشوق مجازی می‌دید.

نتیجه‌گیری

از بررسی شعر کمال خجندی و اقوال تذکره‌نویسان و شارحان احوال وی می‌توان به نتایج زیر دست یافت:

- ۱- همهٔ مستندات نشان می‌دهد که کمال خجندی در عصر خود و در اعصار بعد به عنوان شاعری عارف مسلک شناخته می‌شد حتی با استناد به شعر او شاعری را در مرتبتی فروتر از مقام عرفانی وی می‌شمردند.
- ۲- بررسی درون‌مایهٔ شعر کمال مؤید گرایش او به عرفان اهل سکر است و تأکید بر عشق با استنباط خاصی که شاعر از آن دارد او را در ردیف شاعران معتقد به عرفان عاشقانه قرار می‌دهد. اشارات تذکره‌ها به حالات و سلوک وی نیز همین استنباط را مورد تأیید قرار می‌دهد.
- ۳- سروده‌های کمال و نیز اقوال تذکره‌نویسان و به طور خاص حافظ حسین کربلایی تبریزی که موثق‌ترین اطلاعات را از طریق پیران تبریز دربارهٔ وی آورده است و نیز آنچه به تبع وی ملا حشری تبریزی در روضهٔ الاطهار نقل کرده

است می‌توان به این نتیجه رسید که کمال خجندی همانند احمد غزالی، اوحدالدین کرمانی و فخرالدین عراقی به مشرب جمال‌پرستی تمایل داشت و جمال معشوق حقیقی را در سیمای معشوق مجازی مشاهده می‌کرد.

منابع

- جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۰) نفحات الانس، تصحیح دکتر محمود عابدی، انتشارات اطلاعات، تهران.
- حشری تبریزی، ملا محمد امین (۱۳۷۱) روضه اطهار، تصحیح عزیز دولت آبادی، انتشارات ستوده، تبریز.
- خجندی، کمال (۱۳۷۵) دیوان کمال خجندی، تصحیح عزیز دولت آبادی، نشر مجمع بزرگداشت کمال خجندی، تهران
- دولتشاه سمرقندی (بی تا) تذکره الشعرا، تصحیح محمد عباسی، کتابفروشی بارانی، تهران.
- سعدی، مصلح‌الدین (غزلیات سعدی، تصحیح و توضیح کاظم برگ نیسی، شرکت انتشاراتی فکر روز، تهران.
- صدری نیا، باقر (۱۳۷۸) سیمای کمال درآیینۀ تذکره‌ها، ایران شناخت، ش ۱۲.
- غزالی، احمد (۱۳۷۰) مجموعه آثار احمد غزالی تصحیح احمد مجاهد، انتشارات دانشگاه تهران.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۱) زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد مشهور به مولوی، انتشارات زوآر، تهران.
- کربلایی تبریز، حافظ حسین (۱۳۸۳) روضات الجنان و جنات الجنان، تصحیح جعفرسلطان القرایی، انتشارات ستوده، تبریز.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۶۵) مکتب حافظ، انتشارات توس، تهران.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۴) تصحیح محمود عابدی، انتشارات سروش، تهران.
- هدایت، رضا قلیخان (۱۳۳۹) مجمع الفصحا، تصحیح مظاهر مصفا، انتشارات امیر کبیر، تهران.

بررسی و تحلیل اشعار شمس آقاجانی بر اساس نقد فرمالیستی

فاطمه احمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور

matin.hosseinzadeh@gmail.com

مصطفی جوژی

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

mostafa.jozi@yahoo.com

چکیده

شمس آقاجانی از شاعران نوپرداز و خوش قریحه روزگار معاصر است که به واقع می‌توان وی را از شاعران و منتقدان تاثیرگذار دهه ۷۰ به شمار آورد. ما در این مقاله بر آنیم تا با روش توصیفی - تحلیلی برخی از اشعار آقاجانی را از دیدگاه نقد فرمالیستی تجزیه و تحلیل کنیم. فرمالیسم، قرائت تنگاتنگ شعر با استفاده از عوامل درون‌متنی، در سایه پرداختن به کارکرد تکنیک‌های ادبی آن و دریافت هم‌پیوندی اجزا است که با دوری از ملاحظات تاریخی و اجتماعی و با فکری مستقل و گشت‌وگذار در ساحت معنایی خود اثر میسر می‌شود. شمس آقاجانی از شاعران نوپرداز دهه هفتاد است و از آنجا که آشنایی او با رضا براهنی، مستقیم و تا حد درک کارگاه‌های "براهنی" بوده است و با آموزه‌های مهم‌ترین پژوهشگر نقد فرمالیستی ایران، شعر سروده است، به نظر می‌رسد واکاوی اشعار و نگاه او از منظر فرمالیسم تا حد زیادی خواننده را با شیوه و ساختار اشعار وی آشنا سازد. در این پژوهش به توصیف و تحلیل چند شعر که به طور تصادفی از کتاب‌های "راوی دوم شخص"، "مخاطب اجباری" و "گزارش ناگزیری" انتخاب شده‌اند، پرداخته‌ایم و پس از خوانش شعر، ضمن بیان آشنایی‌زدایی‌ها و هنجارگریزی‌ها و نوع کارکرد نماد و تکرار و دیگر صناعات ادبی، جایگاه صورت و معنا را در شعر شمس آقاجانی بررسی و به ساختار و عوامل انسجام اشعار وی اشاره کرده‌ایم. حاصل پژوهش نشان می‌دهد با واکاوی ساختار اشعار و تحلیل و نقد فرمالیستی آن‌ها، برجستگی و وجوه جمال‌شناختی اشعار آشکار می‌گردد و هر آنچه برای دریافتن مفهوم شعر بدان نیاز است از دل همین واژگان و شکل و صورت شعر جلوه‌گر می‌شود؛ بدون آنکه به عوامل برون‌متنی از تاریخ و زندگی‌نامه نیازی باشد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، شمس آقاجانی، آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی، نماد.

مقدمه

شمس آقاجانی، شاعر و ناقد ادبی، در چهارم تیرماه ۱۳۴۷ در شهرستان فریدون‌کنار چشم به جهان گشود. وی در رشته کارشناسی مهندسی برق (گرایش مخابرات) از دانشگاه شیراز فارغ‌التحصیل شد. سپس به تهران آمد و در آنجا در سال‌های ۱۳۷۱ تا ۱۳۷۵ در کارگاه شعر رضا براهنی شرکت کرد و همیشه اشعار و نقدهای وی مورد توجه بود.

«مخاطب اجباری»، «چرا آخرین درنا باز می‌گردد»، «راوی دوم شخص» و «گزارش ناگزیری» مجموعه شعرهای این شاعر است. نخستین مجموعه این شاعر با عنوان «مخاطب اجباری» در سال ۱۳۷۷ توسط نشر خیام به بازار عرضه شد و از طرف هیئت داوران کانون شعر فراپویان به عنوان یکی از سه اثر برگزیده دهه هفتاد معرفی شد.

«سخن رمز دهان» و «درس‌های ادبی» از دیگر آثار اوست. آقاجانی در حوزه تئوری شعر یکی از فعالان این حوزه بود و مانند براهنی جزو کسانی است که در دو وجه فعالیت ادبی خود را دنبال می‌کند: یعنی هم نقد می‌نویسد و شعر خودش و دیگران را تئوریزه می‌کند و هم می‌سراید.

زبان شعری آقاجانی زبانی ساده و در عین حال چندساحتی و چندظرفیتی است. با شنیدن و خواندن قطعات شعرش می‌توان به سادگی به این مفهوم سرراست رسید. یکی از مهم‌ترین کتاب‌های او که از قضا در دهه ۹۰ در حوزه تئوری شعر مطرح بود «سخن رمز دهان» است که مورد توجه منتقدان قرار گرفت و بارها خوانده شد. ایشان در سن ۵۵ سالگی پس از تحمل یک دوره بیماری کرونا در تاریخ ۱۷ شهریور ۱۴۰۲ درگذشت.

در قرن حاضر، علاقه به پژوهش‌های زبان‌شناسانه و روی‌کرد فرمالیستی به متون ادبی به صورت چشم‌گیری افزایش یافته است. آقاجانی در مصاحبه‌ای در مورد عمده مباحث مطرح شده در کارگاه رضا براهنی می‌گوید «ابتدا کمی از نیچه (مثلاً زایش تراژدی)، تفکر سیستماتیک در غرب، زبان‌شناسی فردینان دوسوسور، و... خواندیم و بلافاصله وارد مبحث فرمالیسم شدیم. اصل مقالات و نوشته‌های مهم‌ترین فرمالیست‌های روس از قبیل آخن باوم، تینیانف، تودوروف، اشک洛夫سکی، رفرماتسکی، موکاروفسکی، میخائیل باختین و... را بررسی کردیم. به دلیل طرح مباحث مدرنیسم، پست مدرنیسم، و... در سطح جامعه موقتاً بحث فرمالیسم را (البته به اصرار اعضا و علی‌رغم میل دکتر براهنی) قطع کردیم که متأسفانه هرگز فرصت نشد به آن برگردیم» (baangnews.net تاریخ دسترسی ۱۴۰۳/۰۲/۲۵)

برای این‌که بتوانیم درک کنیم که هستی چگونه شکل گرفته است بهتر است ببینیم که زبان چگونه شکل گرفته است نوع تشکل زبان می‌تواند نوع تشکل هستی را آشکار کند اما کدام زبان؟ اینجاست که هایدگر از اصیل‌ترین شکل زبان (شعر) صحبت می‌کند و بین فلسفه و تفکر ناب از یک سو و زبان شعر از سوی دیگر، رابطه یگانه‌ای برقرار می‌کند. (آقاجانی، ۱۳۹۸: ۲۰)

زبان شاعرانه، اصیل‌ترین زبانی است که ارتباط هستی‌شناسانه ما را با جهان و با یک‌دیگر برقرار می‌کند جایی که زبان در مقطع زایش خود قرار می‌گیرد خلق می‌کند و می‌نامد. شعر در کار دمیدن روح است به این زبان مستعمل و فاصله گرفته از هستی و اصالت خود. (همان: ۳۰)

رضا براهنی با شناخت ظرفیت‌های زبان و عناصر ایجاد زیبایی در کلام، به روش منحصر به فرد خویش برای سرودن شعر دست یافته و توانسته بود با خلق واژه‌های جدید، استفاده مناسب از ظرفیت‌های زبانی و جسارت در ایجاد تغییرات نحوی، تصاویر بدیع و تاثیرگذاری برای خواننده به نمایش بگذارد. باید دید این ویژگی‌ها تا چه اندازه در شعر شمس آقاجانی دیده می‌شود. در این مقاله سعی شده به تحلیل فرمالیستی برخی از اشعار شمس آقاجانی که

به طور تصادفی از کتاب‌های "راوی دوم شخص"، "مخاطب اجباری" و "گزارش ناگزیری" انتخاب شده‌اند، پردازیم. وی در خصوص ضرورت تحلیل و تفسیر شعر خود بعد از تحلیل شعر "ری را" اثر نیما، چنین می‌گوید: «...حالا با این اطلاعات بیرون از شعر که نمی‌دانیم چقدرش مهم یا حتی درست است برویم سراغ خود شعر که پیچیدگی‌های عجیبی دارد و به هیچ تفسیر و معنا کردنی به طور کامل روی خوش نشان نمی‌دهد». (همان: ۳۳)

مروری بر تفکر فرمالیست‌ها

فرمالیسم روسی یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزه بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی است. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در خلال سال‌های ۱۹۲۰ شکفت. نقد فرمالیستی با بی‌واسطگی می‌تواند جان‌مایه‌ای که کلمات را در شعر به صدا درآورده است، دریابد. به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست. آنان اثر ادبی را شکل و فرم محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد. معادل فرمالیسم روسی یا رهاورد فرمالیسم در نقد ادبی در غرب نقد نو و در زبان‌شناسی زبان‌شناسی هم‌زمانی است. (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۵)

فرمالیسم، یعنی اهمیت دادن به صورت و ساخت و هنر چیزی جز همین کار نیست... وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۱)

به عقیده فرمالیست‌ها، هنر و ادبیات از واقعیت جداست و اثر را باید به وسیله خود اثر، به دور از رویدادهای تاریخی و زندگی واقعی خالق آن، بررسی و نقد کرد. (رک: شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۶۴)

فرمالیست‌ها به ادبیات به عنوان یک مقوله صرفاً زبانی می‌نگرند و تنها راه رسیدن به معنای مورد نظر صاحب اثر را، فرم و شکل اثر ادبی می‌دانند. از دیدگاه آنان هر عنصری که سخن را از زبان معیار دور کند و از روزمرگی آن بکاهد، هنجارگریزی است و می‌توان این عناصر را به دو دسته موسیقایی و زبان‌شناسی تقسیم کرد. گروه موسیقایی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های مختلف صوتی می‌شود و در دسته زبان‌شناسی عناصری مانند استعاره، حس‌آمیزی، کنایه، مجاز، صفت، باستان‌گرایی، آشنایی‌زدایی قاموسی، آشنایی‌زدایی نحوی و... قرار می‌گیرند. (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۹)

فرمالیست‌ها مروج این دیدگاه بودند که برای نقد متن و پی بردن به معنای آن منتقد باید همه توجه خود را صرفاً به خود متن معطوف کند و نه چیزی بیرون از متن (مانند نیت یا احساس مولف، میزان اثرگذاری متن در جامعه، بحث درباره اوضاع تاریخی و اجتماعی زمان نگارش اثر). نقد فرمالیستی یا نقد نو برخلاف نقد سنتی درون مبنا و عینی است و به تبیین روشمند معنای اثر ادبی می‌پردازد در واقع آنچه در شعر اهمیت دارد عبارت است از مجموعه پیچیده‌ای از تنش‌ها و تباین‌هایی که نهایتاً به هماهنگی و هم‌نوایی می‌رسند. از نظر آنان یگانه راه تبیین این‌که شعر چه اندیشه‌ای را بیان می‌کند این است که منتقد توضیح بدهد شعر چگونه آن اندیشه را از راه متبلور کردن در شکلس بیان می‌کند. (رک: پاینده، ۱۳۹۹: ۲۳-۳۷) بر این اساس نحوه به کارگیری زبان، توسط هنرمند، با نوع به کارگیری آن از سوی دیگران متفاوت است. هنرمند سعی دارد تا اسیر محدودیت‌های مفهومی زبان عادی نشود. (رک: میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۸۷)

آشنایی‌زدایی از مؤثرترین عوامل تشخیص و برجستگی زبان است. فرآیند برجسته‌سازی دو گونه است: یکی قاعده‌افزایی و دیگری هنجارگریزی یا قاعده‌کاهی. قاعده‌افزایی اعمال قواعدی اضافی بر زبان هنجار است و بر حسب توازن، در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی بررسی و طبقه‌بندی می‌کند. پدید آمدن هر یک از این توازن‌ها وابسته به گونه‌ای از تکرار کلامی هستند. (رک صفوی، ۱۳۸۳، ج ۲: ۳۶)

قاعده‌افزایی، حجاب عادت را از برابر دیدگان می‌زداید و واقعیت اشیا را به گونه‌ای تازه‌تر بر خوانندگان عرضه می‌دارد. یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی در مکتب فرمالیسم روس است. در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌گردد. لیچ (Leech) برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر می‌داند. (صفوی ۱۳۸۰: ۴۰)

قاعده‌کاهی کاهش قواعدی است که در زبان خودکار وجود دارد و به دو شکل صورت می‌گیرد: یکی برحسب انتخاب بر روی محور جانشینی و دیگری برحسب ترکیب بر روی محور هم‌نشینی. عملکرد صنعت‌هایی مانند تشبیه و استعاره روی محور جانشینی است و صنعت‌هایی مانند ایهام، تناسب و تضاد روی محور هم‌نشینی تحقق می‌یابند. واژگان، اصطلاحات، تعبیر ناآشنا و سایر عوامل از یک‌نواختی کلام می‌کاهد و از پیش‌بینی جلوگیری می‌کند. به این ترتیب، در پدید آوردن سبک ادبی اهمیت بسیار دارد، به صورتی که بسیاری آن را اساس سبک ادبی می‌دانند. البته در این مورد بین صاحب‌نظران اتفاق نظر وجود ندارد.

سوسور زبان را یک نظام صوری می‌داند که از ارزش‌هایی با روابط متقابل صورت بسته است. این ارزش‌ها به واسطه تفاوت‌هایی که با یک‌دیگر دارند تعریف می‌شوند به بیان دیگر عناصر زبانی ویژگی‌های ذاتی اثباتی و خود معرفی ندارند که به واسطه آن‌ها به طور اثباتی تعریف شوند بلکه فقط به واسطه تفاوتی که با عناصر زبانی دیگر دارند یعنی به واسطه ویژگی‌های سلبی خود ماهیتی اثباتی پیدا می‌کنند. (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸)

پیام‌هایی که ادراک ما از جهان دریافت می‌کند تدریجاً جهان را به تصورات قالبی و کلیشه‌هایی بدل می‌سازد که ما عنایتی به آن‌ها نمی‌کنیم. راه حل افزودن بر نظامی است که ادراک می‌کنیم و این را شعر فراهم می‌آورد. شک洛夫سکی این نظریه را گسترش می‌دهد و موکداً مطرح می‌کند که هنر کلامی باید با پیچیده کردن ساختار خود به این افزایش نظم دست یابد. باید فرم‌ها را مبهم گرداند تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد.... فرمالیست‌ها پیش‌تر رفتند مطرح کردند که فرم‌ها در نهایت بیش از حد پیچیده می‌شوند و قواعد خودشان سد راهشان می‌شوند ساده شدن و نو شدن به مدد نقیضه را ایجاب می‌کنند که این نقیضه خود خواص سوری آن‌ها را عریان می‌گرداند؛ بدین ترتیب آنان یک نظریه دیالکتیکی تغییر ادبی به وجود می‌آورند که در آن فرم‌ها ضد فرم‌ها را می‌زایند و به سنتزی جدید می‌انجامند. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۴۴)

نویسنده، برداشت و خوانش خود را از هر شعر نگاشته و کوشیده است به خوانش‌های متصور دیگر هم اشاره کند هر چند باز هم ممکن است خواننده نشانه‌هایی را دریابد که از چشم نویسنده دور مانده باشد.

بررسی و تحلیل فرمالیستی اشعار شمس آقاجانی

در این بخش به بررسی و تحلیل برخی از اشعار آقاجانی بر مبنای نقد فرمالیستی می‌پردازیم:

وقتی که در اتاق جیغی عجیب بلند شد
 من در سه گوشه‌اش نشسته بودم کسی نبود
 آنکه شش‌هایش سرطانی است تومورهای مغزی را دوست ندارد
 و همیشه می‌گوید سمت چپش تاریک است
 کسی چه می‌داند تو روزی چشم‌های درشتی داشتی
 تو چرا کج نشسته‌ای شمس؟
 مثل این قاشق کج نشسته‌ای توی استکان
 من اگر واقعاً کج می‌نشستم تو راستم می‌دید؟
 آنکه تومورهای مغزی دارد دندان‌هایش کلید می‌شوند
 من تمام کلیدهای در جیبم به درد قفل کردن می‌خورند
 تو مسخره‌ام کردی با کلیدهایم
 پس چگونه زنده بمانم تومورهای لعنتی
 من از خجالت به جایی نگاه کردم
 که هیچ کلیدی نبود
 تو یکریز بدیهی‌تر از من بودی
 ولی من از تاریکی می‌ترسم زن!
 بسته نمی‌شوند هرگز دو چشمی که از تاریکی می‌ترسند
 مگر در شرایط خاص
 خصوصاً اگر درشت هم باشند
 مگر در شرایط خاص
 پس کلیدی هم هست که با آن جهان را قفل می‌کنند
 با دست‌های چروکیده آنکه بین تو با زندگی داوری کرد
 و یک جانبه داوری کرد
 خسته بود و داوری کرد
 کارت‌های زردش تمام شد آخرای شب و گلایش گرفت
 با این‌که حنجره‌اش خیلی بزرگ بود
 جیغی کشید بلند و از آن دو بیرون رفت
 من در سه گوشه‌اش نشسته بودم کسی نبود. (مخاطب اجباری، ۵:۱۳۷۷)
 تکرار عبارت «مگر در شرایط خاص» بی‌علت نیست. شعر در فضایی بحرانی شکل می‌گیرد. مسابقه‌ای نفس‌گیر و
 داوری و کارت‌های زرد نشانه‌های خطر و پیش‌آگاهی از اتفاقی ناخوشایندند.
 عباراتی مانند نشستن در سه گوشه، تشبیه مخاطب به قاشقی که کج در استکان نشسته، حرف زدن با تومورهایی که
 دوست داشتنی نیستند آشنایی‌زدایی می‌کنند.

کاربرد عباراتی مانند جیغ، سرطان، تومور، تاریک، مسخره، خجالت و خسته انسجام معنایی در محور عمودی را برقرار می‌کند و تقابل قفل و کلید نیز تقریباً تا پایان شعر ادامه دارد.

شاعر شرح موقعیت دشوار و مبہوت‌شده خود را از یک اتاق آغاز می‌کند. اولین آشنایی با اتاق به واسطه صدای جیغی است که در ادامه می‌فهمیم جیغ عجیبی بوده و نیز شاعر ادعا می‌کند که در هر سه گوشه اتاق نشسته بوده! با همین مقدمه مخاطب شعر را رها نخواهد کرد و درصدد یافتن پاسخی برای سوالات خود خواهد بود.

"من در سه گوشه‌اش نشسته بودم کسی نبود" شاعر در اتاق تنهاست علت آنکه می‌گوید در سه گوشه‌اش نشسته بودم شاید به سبب یگانگی با یک شخصیت یا اشخاصی است که در گذشته‌ای نه چندان دور در آن اتاق حضوری مشقت بار داشته‌اند: کسی که شش‌هایش سرطانی است و تومورهای مغزی را دوست ندارد و مدام می‌گوید سمت چپ سینه‌اش و جایگاه قلبش تاریک است.

چرا باید کسی که شش‌های سرطانی دارد درباره تومور مغزی صحبت کند و بگوید آن را دوست ندارد و چرا در سمت چپ سینه‌اش احساس راحتی و سلامت نمی‌کند.

در ادامه از شخص دیگری صحبت می‌شود تومور مغزی دارد و دندان‌هایش کلید می‌شوند. با توجه به گفته شاعر می‌توانیم احتمال دهیم که همان شخصی که شش‌های سرطانی دارد دچار تومور مغزی شده و شوک حاصل و انکار چنین موقعیتی باعث شده قلب او هم تاریک و وحشت‌زده گردد.

واگویه‌های آمیخته با تاسف شاعر از دیدن دوست یا خویشاوندی را که اسیر بیماری‌های صعب‌العلاج گشته و حالا کسی باور نمی‌کند که او روزگاری چشم‌های درشت و زیبایی داشته است در شعر می‌شنویم. گویی در عیادت از فرد بیمار، دوستی به طور غیرمستقیم به شمس تذکر می‌دهد که خودش را نبازد: "تو چرا کج نشسته‌ای شمس؟" و شاعر از بیان علت افسردگی خود طفره می‌رود و برای عوض کردن فضا در حضور بیمار سوال را با سوال جواب می‌دهد "اگر من اگر واقعا کج می‌نشستم تو راستم می‌دید؟"

"آن‌که تومورهای مغزی دارد دندان‌هایش کلید می‌شوند" وضعیت بحرانی، با استفاده از عبارت کلید شدن دندان‌ها که به معنی قفل شدن دهان است توصیف می‌شود. کلید، معنای قفل را می‌رساند و نمایان کردن این تناقض یکی از گزیرایی‌های این شعر است. قفلی که شاعر بسیار مشتاق است تا آن را باز کند و کلیدی برای آن شرایط ندارد و افسوس را این گونه بیان می‌کند "تو مسخره‌ام کردی با کلیدهایم".

مخاطب همان دوستی است که از دست رفتن شاعر را پشیمان کرده است و آن‌قدر درمانده شده است که تومورهایش را خطاب می‌کند: پس چگونه زنده بمانم تومورهای لعنتی! و شاعر شرمگین است که در افق دیدش هیچ کلید و راه فراری نیست.

واژه تاریکی که در این شعر درباره بدیهی بودن مرگ است سه بار به کار رفته است. وحشت از تاریکی مرگ. شرایط خاص و ویژه‌ای باعث می‌شود چشم‌های متوفی که روزگاری درشت و زیبا بودند از وحشت تاریکی و عارض شدن مرگ باز بمانند.

علاوه بر آنکه برای بیرون آمدن از شرایط راهی پیدا نشد به نظر می‌رسد حالا با از دست رفتن بیمار و با دست‌های چروکیده متوفی، همه جهان هم قفل شده است.

همراهی کردن با دوست بیمار تا پایان راه باعث شده گوینده زوایای جدیدی از تقابل مرگ با زندگی را ملاحظه کند و اختارهایی هم دریافت کند: "کارت‌های زردش تمام شد. در سطرهای پایانی متوجه می‌شویم جیغ عجیب مربوط به محتضر عزیز و لحظه مرگش بوده است: "جیغی کشید و از آن دو بیرون رفت " شاید منظور از "آن دو" چشمان محتضر است که باز مانده بود.

از مهتابی تا خانه تو
تکه‌تکه باید می‌رفتم اما
چه کسی می‌دانست؟
"تکه‌تکه درست می‌شود جای نگرانی نیست اما...
"یک تکه بی تو بودن
سهم من است از تو
شرم آغوش من می‌شوی یا کنار زمان بخوابم!
به پایت نرسیده بودم
که چشمت را از دست دادم
از دست دادم
"خواهش می‌کنم ارزشی ندارد"
قدمت
بشکنند
هر پلی که بین ما کشیده نشد
تو را در دست داشتم
که خود را به جا نهادم و رفتم
و همین که برگشتم
دیدم که عشق را جا گذاشته‌ای
سه دانه اشک برایت جدا کرده‌ام
یکی برای هر فصل.
زمستان را به پنجره نگاه کن
خدا نگهدارت،
تو"
فرستی به گریه نمی‌دهند
این دانه‌های سپید اما
قسم به زیباییات روزی
از خودم انتقام می‌گیرم (همان: ۷)

عبارت "مہتابی" در معنای اتافکی مسقف و یا ایوانی که برای تماشای ماه ساخته شده است به کار رفته است و معنای ضمنی تابش نور ملایم و زرد ماه را نیز در فضای عاشقانه شعر متبادر می‌سازد هم‌چنین با توجه به عبارت "تکه‌تکه" به هلال ماه که هر شب قدری بر آن افزوده می‌شود هم می‌توان نظر داشت.

تناقض در معنای "یه تکه بی تو بودن، سهم من است از تو" کلام را اثرگذار کرده است.

شاعر از نهایت خواستن معشوق می‌گوید: "شرم آغوش من می‌شوی یا کنار زمان بخوابم" کنار زمان خوابیدن کنایه از مرگ است و شاعر می‌گوید یا باید همراه تو باشم و تو را در آغوش داشته باشم یا عمرم بدون تو به پایان برسد. تکرار عبارت "از دست دادم" حس افسوس را به خوبی منتقل می‌کند و آرزوی شکستن پل‌هایی که گوییده را به محبوبش نرساندند خشم و اوج درماندگی و نفرین بیهوده را به خوبی نمایان می‌کند و البته نوشتن "قدمت بشکند" در واقع شکستن خود این عبارت و آوردن آن در دو خط جداگانه و زیر هم در صورتی که شاعر می‌توانست عبارت را در یک سطر جای دهد تاکید و غیظ گوییده را از آنچه اتفاق افتاده بهتر نشان داده است.

عاشق، از همه واسطه‌های عام و خاص بین خود و محبوبش که نخواستند و یا نتوانستند این دو را به هم برسانند خشمگین است و همه را به یک چشم می‌بیند و برای هیچ یک استثنا قائل نشده است: "هر پلی که بین ما کشیده نشد".

شاعر می‌گوید "تو را در دست داشتم" که نشانگر امید فراوان به انجام وصلت و آغاز نیک ماجرای عاشقی است و شاعر با معشوق خود احساس یگانگی پیدا کرده است و تمام خود را نزد محبوبش جا می‌گذارد و از دیدن مهربانی یار لذت می‌برد همان‌گونه که این احساس یگانگی از جانب معشوق هم بازگو شده است و در پایان پیام به جای نام خود می‌گوید "تو"

فرجام این دلدادگی دوجانبه جدایی است که شاعر خود را برای آن نمی‌تواند ببخشد و محبوب هم‌دانه‌های اشک را برای عاشق به یادگار گذاشته است و ادامه داستان با گریه خواهد بود و برف نماد پاکی و معصومیت است که در پایان شعر و بعد از باریدن اشک‌ها خواهد بارید. محبوب برای هر یک از سه فصل ابتدای سال اشکی جدا کرده است اما برای زمستان دانه اشکی در نظر نگرفته است. در فصل پایانی عاشق باید به پنجره نگاه کند و نظاره‌گر بارش برفی باشد که همه چیز را با سفیدی خود می‌پوشاند زیرا باید بعد از آن زندگی دوباره آغاز گردد. عاشق هم باید به سوگواری برای عشق پایان دهد و شروع تازه‌ای را رقم بزند هرچند عاشق هنوز به زیبایی محبوبش قسم می‌خورد و می‌خواهد از خودش که برای وصال کوتاهی کرده انتقام بگیرد.

پیش‌تر گفتیم که در عبارت "قدمت بشکند هر پلی که بین ما کشیده نشد" عاشق، هیچ یک از مقصران را نمی‌بخشد و حالا در فرجام شعر در می‌یابد که خودش نیز مخاطب این مضمون است. او خودش را هم نمی‌بخشد و به این درک و خودآگاهی رسیده است که مقصر اصلی خود اوست.

در اتاق رئیس نشسته‌ام و...

از درون همیشه به بیرون می‌آمد پیشترها

راهی نبود اصلاً

حرف‌های دل و

جرات لب‌هام

خانم منشی در اتاق بغل

سرتا پای مرا با چند کلمه تایپ می‌کند

... تق تق تتق تق... _ تق تق

اقرا

در آغاز کلمه بود

نمی‌خوانی؟

تق تق تتق... تق تق... تق

خیلی وقت نیست که نماز می‌خوانم

بر قبله خم

خیلی وقت نیست که خم می‌شوم

زیر عشق

خیلی وقت پیش...

دو دستت که در دست‌های آسمان بود کدام یک از دست‌هایت خطا نکرد؟

خانم منشی ناقصم نکنی

عشق را با دست سوم برداشتن همین است دیگر

دست دوم شده‌ای پسر خوب!

کدام لحظه زیبا نبودی (که قدر بقیه را بدانم) مگر به آن لحظه می‌رسیدم

نه این‌که بخوام سرش داد بکشم نه

اینکه اکنون تلخم

این، که بود؟

اینکه اکنون پرتم

بار دیگری هم خواهد بود؟

لطفاً خواب را هم اضافه کنید خانم

هذیان را

سر سردرگم را

ببخشید یک لحظه! تق... تق

تمام شدی پسر خوب! (همان: ۸)

شروع شعر با آشنایی‌گریزی است. زیرا در محیطی اداری به ویژه در اتاق رئیس اداره که معمولاً سنخیتی با شعر

ندارد آغاز می‌شود و بعد از آن مخاطب می‌خواهد بداند چه چیزی پیشترها از درون به بیرون می‌آمد؟ اشاراتی به

افکاری که در حال انتظار برای انجام کار توسط منشی، ذهن گوینده را در بر می‌گیرد وجود دارد.

شاید مقصود گوینده، جوششی است که قبلاً در او بوده است و به راحتی بر زبانش جاری می‌شده است: "راهی نبود اصلاً، حرف‌های دل و جرات لب‌هام؛ چیزی که اکنون میسر نمی‌شود و یا شهادت گفتنش وجود ندارد و در تقابل با آن است که هم‌زمان در اتاق بغل، خانم منشی همه سرتاپای گوینده را در چند کلمه تایپ می‌کند. تلاش برای شفاف شدن نزد خود و وادار کردن خود به گفتن ادامه دارد: "اقرار، در آغاز کلمه بود، نمی‌خوانی؟" نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود و در این گفت‌وگوی درونی یک‌باره خواندن به نماز خواندن تغییر می‌یابد آن هم به قبله خم و خم شدن زیر عشق.

دست‌هایی که در گذشته در دست‌های آسمان بودند یادآور حالت قنوت و نمازی است که پیش‌ترها خوانده می‌شده است و از نوع حقیقی و نه به قبله خم و خم شدن زیر عشق بوده‌اند. مخاطب انتظار دارد سوال را این‌گونه بشنود کدام یک از دست‌هایت خطا کرد؟ اما انتخاب فعل مطابق با قاعده معمول نیست و شاعر می‌پرسد: "کدام یک از دست‌هایت خطا نکرد؟" پاسخ احتمالی این است که هر دو دست خطا کرده‌اند و در سطرهای بعدی با ترکیب‌سازی جدید "دست سوم" روبه‌رو می‌شویم: "عشق را با دست سوم برداشتن همین است دیگر" در واقع دو دستی که خطا کرده‌اند مجاز به برداشتن عشق نبودند و از طرفی شاعر این‌گونه عشق ورزیدن خود را که در اولویت قرار نگرفته تا با دست اولی که خطا هم نکرده باشد برداشته شود را زیر سوال می‌برد.

پراکنده‌گویی شاعر به اقرار خودش وجود دارد و به پرت بودن خودش و هذیان‌گویی و سر در گمی اشاره کرده است اما آنچه باعث انسجام شعر می‌شود استفاده از واژگانی با محوریت معنای خواندن و نوشتن و کلمه است: کلمه، تایپ، تق تق (صدای تایپ)، نماز، اقرار، منشی (با نوشتن و کلمات سر و کار دارد). در اتاق رییس با آشفتگی ذهنی ناشی از خطاهایی که در راه عشق رخ داده‌اند کوتاهی عمر نیز هویدا می‌شود "تمام شدی پسر خوب!" همه چیز خاتمه پیدا می‌کند قبل از آنکه بتوانی به اوضاع سامانی بدهی.

همان‌طور که می‌بینیم شاعر تصور می‌کند همه وجود و زندگی او در قالب چندین کلمه ریخته می‌شود از یک سو دغدغه کامل بودن را دارد "خانم منشی ناقصم نکنی" و از سویی به منشی تذکر می‌دهد برای کامل کردن او عبارات "خواب" و "هذیان" و "سرِ سردر گم" را اضافه کند؛ عباراتی با مضمون غفلت و پریشانی و سرانجام ناتوانی و تسلیم. کاربرد عبارت "دست دوم" برای انسانی که عشق را با "دست سوم" برداشته است. هم اشاره ضمنی است به این نکته که منزلت‌ها براساس میزان اهمیت قائل شدن افراد برای عشق به دست می‌آید.

تعویض پیشانی

روزی که سرنوشت‌مان را در باغچه پیگیری می‌کردی

گفته بودی اگر سبز شد که هیچ

وگرنه...

خلاصه داشتی کارهای آبی می‌کردی

من داشتم انسان شناس بزرگی می‌شدم

با تمرکز بر خطوط چهره‌ات

همین که دیدم راه ورود بسته است

چین ناخوانده‌ای پرید وسط پیشانی
وقتی هم کار به جاهای باریک کشید
نتیجه یک چین دیگر بود
و خدای من!
از آن روزها چه مانده است؟
و از من که هرگز نفوذی در خطوط باریک نداشته‌ام
می‌شود یک نفر پیشانی‌اش را عوض کند؟
پی کار را گرفتی و من
تاثیر موهای پریشان را بر عقاید
هرگز انکار نکرده‌ام
و دو تا چشمی که عیناً دو مصیبتند
وقت پیگیری
و خدای من!
از آن روزها چه مانده است؟
من به درون موهای تو گم می‌کنم خودم را
و این اواخر
سر می‌کشم لباس‌های نپوشیده‌ات را بلکه بپوشم قهوه‌ای بی‌نظیر لحظه‌های آبی را
پر شدم
پر شدم از اشک‌های بی‌دلیل
پر شدم
مرا کنج خانه با خودت تنها کن
من دارم انسان شناس بزرگی می‌شوم
آن باغچه دارد سبز می‌شود؟!
وگر نه...

سرنوشت ما از این صحنه‌ها زیاد ندارد (گزارش ناگزیری، ۱۳۹۰: ۳۱)

تعویض پیشانی شاید تعویض سرنوشت است و شاید بناست سرنوشت مخاطب با سرنوشت شاعر عوض شود و ممکن است شعر روایت حرکتی از جوانی به میان‌سالی باشد و تمام این‌ها وابسته به خوانش ویژه هر مخاطب است. برای درک هم‌پیوندی‌های داستان اول آنکه "پیشانی" مجاز است از سرنوشت و کلمه "روزی" در ابتدای شعر نیز در معنای رزق و روزی با کلمه سرنوشت، ایهام تناسب دارد.

"وگر نه...": شکاف درون‌متنی و سفیدخوانی شعر را نمایان می‌کند. اگر آنچه کاشته شده سبز شود شگون دارد "وگر نه...": سبز نشدن آن سرگردانی و اضطراب را با خود خواهد داشت. بین کلمات آبی، قهوه‌ای و صورتی (که در

شعر وجود ندارد اما از کلمه صورت در ذهنمان نمود می‌یابد (ایهام تناسب وجود دارد. قهوه‌ای روی صورت ما را به یاد کک و مک می‌اندازد. وقتی مخاطب شعر دارد کارهای آبی در باغچه انجام می‌دهد و کک و مک صورتش بیشتر می‌شود احتمالاً در روزی تابستانی گفت‌وگوی بین او و شاعر رقم خورده است.

"من داشتم انسان‌شناس بزرگی می‌شدم با تمرکز بر خطوط چهره‌ات": مخاطب شعر، تجسم انسانیت است که با تمرکز بر خطوط چهره‌اش می‌توان انسان‌شناس بزرگی شد اما راه ورود بسته است چون محبوب روی خوش نشان نمی‌دهد یا پی بردن به عمق وجود و خواسته او آسان نیست چنین ناخوانده‌ای به وسط پیشانی افتد. اما گفته نشده است بر پیشانی کدام یک. بنابراین با ابهام فرمالیسم روبه‌رو هستیم.

"وقتی هم کار به جاهای باریک کشید نتیجه یک چین دیگر بود" یعنی عمری بر شاعر و محبوبش گذشته و شاعر با وجود گذر زمان نتوانسته در محبوب نفوذ کند.

حال می‌پرسد: "می‌شود یک نفر پیشانی‌اش را عوض کند؟" شاعر می‌خواهد راه شناخت خود را به درون محبوب از مسیر بدن و چشم و خطوط پیشانی بیابد و متوجه می‌شود که همین اندام، راه را بر او بسته است. آنچه که مانع می‌شود همان بدن است و همان موها و تاثیر موهای پریشان است و تشبیه موهای پریشان به عقاید پریشان نیز وجود دارد. حسن تعلیل آن که عقاید پریشان من به واسطه موهای پریشان توسست

"دو تا چشم که عیناً دو مصیبت‌اند" ایهام تناسب بین چشم و عین وجود دارد. تکرار کلمه "پیگیری" و هم‌چنین تکرار عبارت "خدای من" باعث انسجام و وحدت اندام‌وار متن می‌شود هم‌چنین تکرار کلمه "پیشانی" یک بار در پیشانی متن و یک بار در وسط شعر.

در عبارت "سر می‌کشم لباس‌های نپوشیده‌ات را" آرایه حس‌آمیزی وجود دارد برای نوشیدن جامد غیرنوشیدنی و هم‌چنین هنجارگریزی در آن وجود دارد چون عبارت سر کردن معنای پوشیدن دارد اما در اینجا سر می‌کشم در معنای پوشیدن به کار رفته است.

تفاوت سرکشیدن یعنی خوردن و نوشیدن با تن کردن آن است که در وقت نوشیدن، آن خواستنی را وارد وجود خود می‌کنیم اما در تن کردن آن را بر روی جسم می‌کشیم شاید به این خوانش باید برسیم که بیرونی‌ترین حالت تو را درونی‌ترین حالت خودم می‌کنم تا جلوی حرکت زمان را بگیرم بلکه آن لحظه‌های آبی را که داشتیم در خود نگه دارم سر کشیدن منجر به پر شدن شده است: "پر شدم از اشک‌های بی‌دلیل".

"مرا در کنج خانه با خودت تنها کن": در رسالت شاعری مهم است که شاعر بتواند واژه‌سازی کند و برجسته‌سازی اتفاق افتاده است. در خلوت کردن با کسی حتماً دو نفر در آن حضور دارند ولی وقتی می‌گویند مرا با خودت تنها کن من تنها هستم ولی هم‌زمان تو را هم با خودم و در درون خودم دارم.

"من دارم انسان‌شناس بزرگی می‌شوم، آن باغچه دارد سبز می‌شود و گرنه سرنوشت ما از این صحنه‌ها زیاد ندارد". برداشت‌های متفاوتی از این بخش ممکن است وجود داشته باشد. یک خوانش این است که لحظه‌هایی که من با خیال تو تنها هستم لحظه‌های زیادی نیست. هم‌چنان که سرنوشت سبب شده است که حتی در خیال هم لحظه‌هایی که حس می‌کنم تو در وجود من تجسد عینی پیدا کرده‌ای کم باشد.

خواب کبری

نمی‌توانی خیلی هم تدریجی عاشقم شوی

بر علیه پاهای تو شورش کنم؟

گناه به این درشتی!

تا این‌که خواب دیدم یک بسته مار کبری سر به سرم می‌گذارد

من زنی را بغل کرده فرار می‌کردم

تا به آنجا که خواب‌هایم پر از مار کبری شد

و به تدریج

مار خواب‌های کبری شدم (همان: ۳۳)

مار می‌تواند نمادی از نیروهای ناخودآگاه، ترس‌های عمیق، یا جنبه‌هایی از شخصیت باشد که شما نمی‌خواهید یا نمی‌توانید به طور کامل بپذیرید. بازی با کلمات خواب و مار و کبری در شعر مشهود است. هیبت مار کبری که موجودی ترسناک است در این شعر به کالایی بسته‌بندی‌شده تقلیل یافته که آزار دادنش در حد به سر به سر گذاشتن است و این همان آشنایی‌زدایی است.

در ابتدای شعر با توجه به عبارت "بر علیه تو شورش کنم؟" به نظر می‌رسد شاعر خودش مار شده است که می‌تواند علیه پاها شورش کند و احتمالاً نیش بزند و نیز خود را در مقایسه با دیگری شعر که بلند قامت است حقیر می‌بیند. تشبیه مضمری که شاعر خود را به مار تشبیه کرده و معشوق را بالا بلند یاد کرده است.

به جای کاربرد صفت بزرگ برای "گناه"، صفت درشت به کار برده شده است که با زبان غیر رسمی شعر از قبیل آن که عبارت نادرست "بر علیه" را آورده است سازگاری دارد و گونه‌ای طنز را پدید آورده و هم‌چنان از هنجار می‌گریزد.

"من زنی را بغل کرده فرار می‌کردم" شاعر در خواب خود در حال نجات زنی است ولی در عالم واقع این خود اوست که به آن زن نیاز دارد.

در ما فضیلتی نبود

اما تو هر دوتایش را داشتی

تنهایی

به اندازه‌های مختلف

نامرتب

و اتاقی از آن خود (روایت دوم شخص، 13:1394)

کتاب "اتاقی از آن خود" مقاله‌ای بلند و تأثیرگذار، نوشته "ویرجینیا وولف" است و درباره آزادی‌های سلب‌شده زنان، عدم وجود درآمد و مکانی مستقل برای آن‌ها صحبت می‌کند که به عقیده او باعث شده اغلب زنان نتوانند استعدادهای ادبی خود را به شکلی شایسته شکوفا سازند.

در نگاه اول، زاویه دید دوم شخص، تکرار حرف "ت"، افعالی در زمان گذشته و فعل منفی "نبود" که حسرت را تداعی می‌کند به چشم می‌آیند و نیز کاربرد هم‌زمان "نبود" "تنهایی" "نامرتب" و "اتاقی از آن خود" فضایی سرد و افسرده را تداعی می‌کنند.

آیا منظور از "هر دوتا" دو فضیلت است و شاعر "تنهایی" و "داشتن اتاقی برای خود" را فضیلت‌های جداگانه دانسته است در حالی که به نظر می‌رسد این دو یک سبک زندگی را نشان می‌دهند. با توجه به مضمون کتابی که عنوان آن درخط آخر شعر آمده است، شاعر، تنهایی و داشتن اتاقی برای خود را باعث رفع محدودیت و ایجاد استقلال و فرصتی برای آفرینندگی می‌داند.

خوانش‌های دیگرشعر این گونه است:

تو به اندازه هر دوی ما فضیلت داری...

"تنهایی" درمعنی بدن‌ها و تن‌ها.

گویی لازمه داشتن تن‌هایی به اندازه‌های مختلف، داشتن شجاعت بوده است و در اتاقی که از آن مخاطب شاعراست این وجوه مختلف شخصیت اجازه حضوری دل‌خواه و حتی نامرتب دارند بنابراین دارای یک طرح کلی روایی است و دارای محور عمودی و انسجام است.

در پایان باید گفت شاعر سعی بر نوشتن شعر به سبک هایکو را داشته است اما به لحاظ موتیف و ابژه متاسفانه نتوانسته است کارآمد باشد.

چشم دیگر

با این همه ترفندی که به دست‌هایم زدی
مشکل از دست من بود که غالباً می‌لرزم
برای بستن پلک‌هایت زمان مناسبی است
که با عمق مناسبی که چشم سومت دارد
بیچاره‌ها فقط،

قناعت به دو چشم زیبا می‌کنند

از شرم اندامت چه بهتر که زیر زمینم

این نامه را به جمعیت مورچگان جهان رونوشت می‌کنم

روی زمین خبری نیست "آدم‌ها خسته‌اند

و دل به دریچه‌های وامانده

بسته‌اند"

و از سر ناچاری

طبیعی است بی‌مهابا به عمق هر چیزی نفوذ کنم

کرمکی بیابم

در حضور مورچگان سرزنشش کنم

و همین که بخواهم سر را با افتخار.....

برای بستن پلک‌هایت زمان مناسبی است

تو هم چنان باش

علی رغم این دست‌های بی‌عرضه که شاید..... (که البته بعید است)

تو هم چنان باش (همان: ۱۷)

عبارت "غالبا می‌لرزم" برجسته‌سازی است و عبارت "با این همه ترفندی که به دست‌هایم زدی" اشاره به تلاش بسیاری است که برای جلوگیری از لرزش دست‌های شاعر به کار رفته است و او اکنون اعتراف می‌کند این‌که دست‌هایش هنوز می‌لرزد مشکل خودش است و دیگر آن حسی که باید از دست مخاطبش به او منتقل شود انتقال نمی‌یابد

در عبارت "از شرم اندامت چه بهتر.." تاکید روی هستی خود شاعر است که جایی از آن می‌لنگد و بستن پلک‌ها هم طبیعی است، زیرا کسی که بخواهد چشم سومش فعال شود باید اول، دو چشم را ببندد و تمرکز روی چشم سوم داشته باشد و عمیق شود.

"بیچاره‌ها فقط قناعت به دو چشم زیبا می‌کنند" بستن چشم‌ها ناشی از تمرکز گرفتن برای فعال شدن چشم سوم است. منظور از "بیچاره‌ها" کدام فاعل است و چه کسانی هستند که به دو چشم زیبا قناعت می‌کنند؟ فاعل همان پلک‌ها است؛ چشم سوم پلکی نیاز ندارد.

"از شرم اندامت چه بهتر که زیر زمین" ارتباط بین زیر زمین بودن خود شاعر و چشم سوم مخاطب وجود دارد. "روی زمین خبری نیست و آدم‌ها خسته‌اند و دل به دریچه‌های وامانده بسته‌اند" چشم‌ها، همان دریچه‌های وامانده هستند. بنابراین دریچه‌های وامانده استعاره از چشم‌ها هستند و شاعر ناچار است که از سطح گذر کند و به عمق وارد شود؛ مانند زمانی که به زیر زمین می‌رود و یا نامه می‌نویسد.

"کرم‌کی بیابم در حضور مورچگان" شاعر به عمق چیزی باید نفوذ کند مانند کرم کوچکی که به عمق چیزها می‌رود.

"در حضور مورچگان سرزنش کنم" زیرا من از آن مورچه، عمیق‌ترم. با این قرائت، تشبیه تفضیل وجود دارد و دارای طنز و ریش‌خند نیز هست.

"و همین که بخواهم سر را با افتخار...." سفیدخوانی سه نقطه‌ها، شکاف‌های متن هستند که نویسنده باید خودش تشخیص دهد با چه عبارتی آن را پر کند. چرا سرم را با افتخار بلند کنم؟ زیرا می‌خواهم کرم را سرزنش کنم.

"علی‌رغم این دست‌های بی‌عرضه که شاید... (که البته بعید است)": چرا دست‌ها بی‌عرضه هستند؟ چون نمی‌توانند جلوی لرزش اندام من را بگیرند. سفیدخوانی: شاید بتوانند جلوی لرزش اندام را بگیرند که البته بعید است. خوانش اول این‌گونه است. که از شرم اندامت چون اندام تو قوی است و من ضعیف هستم و تو را می‌بینم شرمگین می‌شوم. خوانش دوم: مخاطب شاعر مرده است و حالا شاعر می‌لرزد چون با مرگ مواجه شده است و نامه‌ای به مورچه‌ها و کرم که به دوستش. هجوم می‌آورند می‌نویسد و آن‌ها را سرزنش می‌کند که چرا به سمت او می‌آیند.

دست‌ها بی‌عرضه هستند، چون دلم می‌خواهد تو را زنده کنم و نمی‌توانم. اما عنوان شعر "چشم دیگر" است؛ چشمی که رفته است و باید آن را در عمق جستجو کنم و باید عمیق شوم.

در تناقض بین خطوط اول شعر، جایی که شاعر، مرگ دوستش را پذیرفته است و می‌گوید "برای بستن پلک‌هایت زمان مناسبی است" و تکرار عبارت "تو هم چنان باش" در پایان شعر، خواننده تصویر انسانی را خواهد دید که برای ماندن کسی که رفته است اصرار می‌کند.

نه

قشری بود

نفوذی کردم به افشار مختلفش

زن بود و سیاه و زیبا نبود

گفتم خدایا اگر می‌ریزد نه

از لابلای خسته من برقی گذشت

که اکنون می‌ریزد از جهات فراوان تو

اگر می‌ریزد نه

ساعت مرتباً در حال ۸ است

که داری در من نفوذ سختی می‌کنی

[چرا مدتی است گریه نکرده‌ام؟]

حسی را که لای روزنامه‌ها گم شد

یعنی دوباره ممکن است؟!]

مگر نه این روزها چیزی به چیزی نمی‌رسد؟

و همان قدر هم که می‌رسد می‌ریزد

چه کرده‌ای با من؟

از وجدی که بلافاصله آمدی

ولو شده‌ام در لایه‌های مختلف

و هر تکه از من به تکه‌های دیگر نمی‌رسد چه کرده‌ای با من

دعا می‌کنم این بار هم بگذرم

تو سعی کن مرا به هم برسانی

البته اگر باز هم می‌ریزد

نه (گزارش ناگزیری، ۱۳۹۰: ۲۱)

عبارت "زن بود و سیاه و زیبا نبود" را به دو شکل می‌توان خواند. اگر بخوانیم: زن بود ولی سیاه و زیبا نبود پارادوکس خواهد داشت زیرا زیبایی عموماً با سفیدی همراه است. خوانش منطقی‌تر این است که: زن بود و سیاه بود و زیبا هم نبود.

شاعر خودش را با تشبیه مضمر به آب یا قطرات آب و چیزی که قابل ریختن باشد تشبیه کرده است. مایع سیالی که قابلیت ریختن و قابلیت نفوذ کردن دارد. عناصری که باعث انسجام متن شده‌اند: نفوذ، ریختن، می‌ریزد، نفوذ کردن،

گریه کردن "همان قدر هم که می‌رسد می‌ریزد": آب و مایعات هستند که روی آن اضافه کنیم سرریز می‌شود و ولو شدن که خاصیت مایع است. مایع سیال که اقشار مختلف می‌تواند نفوذ کند از حالت جماد خارج شده است "چرا مدتی است گریه نکرده‌ام حسی را که لای روزنامه‌ها گم شد":

شاعر خود را مایع سیالی می‌بیند که می‌تواند به اقشار مختلف نفوذ کند؛ در واقع از حالت جمادی خارج شده است. بعد می‌پرسد "چرا مدتی است گریه نکرده‌ام" مخاطب شاعر به چیزی غیر انسانی تشبیه شده است و وجود شاعر به آن مخاطب نفوذ داشته ولی الان نفوذ نمی‌کند و به جایی رسیده است که سرریز و لبریز می‌شود. مؤلفه‌های وجودی شاعر در وجودش جذب نمی‌شود بلکه از جهات مختلف مخاطبش سرریز می‌کند. شاعر می‌گوید من چنین چیزی را نمی‌خواهم. وجود قشری جذب کننده مخاطب تبدیل به غریبال شده و از اطرافش می‌ریزد و زمان هم متوقف شده است چون مرتباً در حال ۸ است.

"که داری در من نفوذ سختی می‌کنی" نوعی تبدل و استحاله صورت گرفته است: منی که خودم می‌خواستم نفوذ کنم الان تبدیل به چیزی شده‌ام که در من نفوذ می‌شود. گریه کردن زیاد شاعر باعث شده است خود را به مایع تشبیه کند. یعنی سراسر اشک است. "در من نفوذ سختی می‌کنی" یعنی از وجود همیشه گریان به وجود سخت بدون گریه تبدیل شده‌ام و منعطف نیستم

"یعنی دوباره ممکن است؟! مگر نه این روزها چیزی به چیزی نمی‌رسد؟" تنهایی شاعر را نشان می‌دهد که به آن حس گم‌شده نمی‌رسد "از وجدی که بلافاصله آمدی" از اشتیاقی که بلافاصله آمدی ولو شده‌ام آن‌چنان به تو رسیده‌ام که دیگر تکه‌های من به هم نمی‌رسد نمی‌توانم خودم را جمع کنم. در عبارت "دعا می‌کنم این بار هم بگذرم" بازی زبانی وجود دارد. (فورگراندینگ) غالباً می‌شنویم که گفته می‌شود "دعا می‌کنم این بار هم بگذرد" اما اینجا گفته شده است "بگذرم" چون زمان در حال هشت است. شاعر امیدی به زمان ندارد که بگذرد. اگرچه زمان نمی‌گذرد خودش است که عوض می‌شود و خواهد گذشت. تو که معشوق و مخاطب هستی می‌توانی متصلم کنی. چون تو لایه‌های من را از هم گسیخته‌ای، می‌توانی باز به هم برسانی. "اگر می‌ریزد نه": در عین حال این به هم رساندن دوباره آغاز از هم گسیختگی خواهد بود. "نه" تاکید بر این است که قرار نیست این به هم رساندن قطعی و ماندگار باشد و برای همین تاکید، شروع و پایان شعر با "نه" است.

اداری

قرار نبود می‌هم‌چنان بخشی
در این مسیر پر از قصه‌های پر زحمت
که تا آخر شان را بارها به چشم دیده‌ام
کجایی تو از کجای تنم می‌آیی؟
نه تجربه کافی نیست من بچه زرننگ تاریخم
تایید نمی‌کنم آنچه را که مکتوب نباشد
بنویس، بنویس فدای تو ام
من دستور اقدام می‌دهم.

به تصویب چشم‌های تو رسیدنم اتفاقی بود
 به دست‌های بی طرفت،
 به رغم این همه روزهای یک طرفه
 -اگر چه کتبی بود-
 اخراجت می‌کنم به فضای دو بعدی
 قرار نبود
 بازی چند رنگ صورت و ابرو!
 قرار نبود که هی هم‌چنان بخشی
 گفתי بارها آمده‌ای، صدای قشنگی داری (و این که من نمی‌شنوم تقصیر تو نیست)
 مکتوب بفرماید صداها از گلوی تو می‌آید
 بعد که صدایت بلند شد
 دستور اقدام می‌دهم
 در این فضای دو بعدی
 باز هم تویی که اقدام کرده‌ای
 و با اطلاع خودم،
 این هم تقاضای کتبی. (همان: ۱۵)

به نظر می‌آید شعر در فضای عاشقانه اتفاق می‌افتد ولی این فضا اصلاً فضای طبیعی نیست. در واقع فضای مجازی و دوبعدی و میان کاغذها است. وجود نام شعر (اداری) و کلماتی مثل مکتوب، دستور، اقدام، کتبی، تصویب، تقاضا و اطلاع، باعث انسجام شعر است و تاکید بر خشک بودن فضا را در همان ابتدای شعر در عبارت "قرار نبود هی هم‌چنان بخشی" نشان داده است.

شعر لایه‌های مختلفی دارد و به شکلی استعاری مراحل صدور حکمی در یک اداره را با آفرینش شعر مقایسه می‌کند. الهام شعر با عبارت "صدایی که از درون می‌آید" نمود یافته است. شاید کلید گشایش در پایان شعر عبارت "تقاضایی کتبی" باشد.

یک پارادوکس در کل شعر وجود دارد و آن هم تقابل فضای خشک اداری با روابط عاشقانه است. فضای اداری، دارای تکرار است احتمالاً منظور از قصه پرزحمت، رفت و آمد در اتاق‌های یک اداره است. همان بوروکراسی اداری. "کجایی تو از کجای تنم می‌آیی" تا اینجا شعر فضای خشک پرتکرار اداری را می‌بینیم. اما اینجا یک تلنگر و برجسته‌سازی وجود دارد. همه چیز قرار نیست اداری باشد. "تجربه کافی نیست من بچه‌زرنگ تاریخم". علت آنکه شاعر خود را زرنگ می‌داند این است که عقیده دارد حتماً باید مطالب نوشته شود و به مخاطب درونی یا بیرونی خود تاکید می‌کند زرنگ است و تاکید می‌کند همه چیز باید نوشته شود.

"من دستور اقدام می‌دهم، بنویس بنویس: فدای توام". جای چنین عبارتی در یک غزل یا نامه عاشقانه است ولی در یک فضای اداری نشسته است. بنابراین در شعر طنز ظریفی هم وجود دارد. عشق را در قالب یک نامه اداری مکتوب می‌کند. "به تصویب چشم‌های تو رسیدنم اتفاقی نبود" از دریچه یک نگاه خشک اداری به عشق نگاه می‌کند. به

تصویب چشم‌های تو رسیدنم اتفاقی نبود. قسم می‌خورم به دست‌های بی‌طرفت. مقصود از جاده مستقیم و یک‌طرفه بدون برگشت محکوم بودن به زندگی اداری است. ولی من برخلاف این مسیر یک طرفه تو را اخراج می‌کنم به فضای دو بعدی و کاغذی. (اخراج کردن در معنای تبعید کردن به کار رفته است که نوعی آشنایی‌گریزی است) و بر تو مهر بایگانی می‌زنم.

این‌جا ما فقط صدای شاعر را می‌شنویم؛ در واقع با مونولوگ سر و کار داریم. مونولوگ هم در وقت تنهایی اتفاق می‌افتد و گویای تنهایی عمیق شاعر است. راوی یک نفر است ولی ما چند شخصیت داریم. روایت را شاعر می‌گوید ولی از مسیر شخصی که صدایش را می‌شنویم پشت پرده را هم می‌بینیم: "قرار نبود بازی چند رنگ صورت و ابرو". معشوقش صحبت می‌کند، برافروخته می‌شود، ابروهایش در هم می‌رود و فضا، سه بعدی شده و جلوه واقعی‌تری به خود می‌گیرد.

"قرار نبود هی هم‌چنان بخشی": این خشکیدن با فعل خشکیدنی که در ابتدای شعر آمد فرق دارد. در آن زندگی هم هست. "مکتوب بفرماید صداها از گلوی تو می‌آیند": خود شاعر دچار روزمرگی و نسیان شده است. در نتیجه باید همه چیز را مکتوب کند و شهادت بدهد صداها مال معشوق است. در این فضای دو بعدی باز هم تویی که اقدام کردی و با اطلاع خود؛ این هم تقاضای کتبی. تا اینجا در واقع درخواست می‌کرد از ارباب رجوع ولی حالا برعکس شده و جای معشوق و ارباب رجوع یکی شده است. دستور کتبی می‌داد که ارباب رجوع بنویسد همه جزئیات و صورت و درون را.

"باز هم تویی که اقدام کرده‌ای": برعکس شده است. از یک بالا دستی که داشت دستور می‌داد نه تنها تبدیل به یک پله پایین‌تر از خودش شده بلکه از آن هم کمتر و در واقع جایگاهی مثل یک شی را گرفته است. "من را اقدام کردی" عموماً انسان دستوری را و درخواستی را اقدام می‌کند: من تبدیل به خواست و طلب و تقاضا شده‌ام. رابطه بین تقاضا و خود شاعر این است که خود شاعر سراپا تبدیل به تقاضا شده است.

نتیجه‌گیری

اشعار شمس آقاجانی مخاطب خاص خود را دارند. مخاطبی که برای دریافت معنا از پس تقابل‌ها و تضادها و پراکنده‌گویی‌ها صبور است و به یک قرائت بسنده نمی‌کند و با اندیشه‌ورزی و کشف نمادها و ابهام و ابهام‌ها، لایه‌های معنایی پنهان فضای شعر را در قرائت‌های دوم و سوم درک می‌کند و به تبع آن به ترکیب‌های تازه، و آرایه‌های ادبی و تصاویر شاعرانه نظیر تکرار، تشبیه مضمّر، استعاره، حس‌آمیزی و مجاز دست می‌یابد. نمونه‌های قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی موجود در اشعار کارکرد بلاغی اشعار را مضاعف می‌سازد و مخاطب را به لایه‌های درونی اندیشه شاعر رهنمون می‌سازد. بنابراین، فرم در اشعار شمس آقاجانی برجسته‌تر جلوه می‌کند و نقد و تحلیل آن را از دیدگاه فرمالیستی لازم و ضروری می‌سازد.

منابع

- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) در آمدی بر ساختارگرایی در ادبیات (ترجمه فرزانه طاهری). تهران: آگاه
- آقاجانی، شمس. (۱۳۷۷). مخاطب اجباری. تهران: خیام
- (۱۳۹۴). راوی دوم شخص. تهران: بوتیمار
- (۱۳۹۰). گزارش ناگزیری. تهران: بوتیمار
- (۱۳۹۸). درس‌های ادبی. تهران: مانیا هنر
- پاینده، حسین. (۱۳۹۹). نظریه‌ها و نقد ادبی تهران: سمت. ج ۱.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). سفر در مه تهران: نگاه
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا (ترجمه زبوی). تهران: آگاه
- شایگان فر، حمید رضا، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، چ اول، تهران، دستان. ۴
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، چ سوم، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵) نقد ادبی: میترا
- صفوی، کوروش. (۱۴۰۲). نظریه‌ها و نقد ادبی تهران: علمی
- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۷)، و میمنت میر صادقی (ذوالقدر)، واژه نامه هنر داستان نویسی، ج اول، تهران، مهنار.

Analysis and Review of Shams Aghajani's Poems Based on Formalist Criticism Abstract

Shams Aghajani is a contemporary poet known for his innovative style and is regarded as one of the influential poets of the 1970s. This article employs a descriptive-analytical method to analyze Aghajani's poetry through the lens of formalist criticism, which emphasizes close reading and focuses on internal textual factors while disregarding historical and social contexts. Influenced by Reza Baraheni, a prominent figure in formalist critique in Iran, Aghajani's works reveal a unique style and structure. The research randomly selects several poems from the collections "Second Person Narrator," "Compulsory Audience," and "Inevitable Report," examining techniques of defamiliarization, norm-breaking, symbols, repetition, and their interplay between form and meaning. The findings indicate that a formalist analysis illuminates the aesthetic aspects of Aghajani's poetry, revealing that the meaning and significance of the poems emerge intrinsically from the text itself, independent of external historical or biographical influences.

Keywords: Formalist criticism, Shams Aghajani, defamiliarization, foregrounding, symbol

نقد فرمالیستی ترکیب‌بند عاشورایی مشفق کاشانی

فاطمه احمدی افشار

دانشجوی ارشد ویرایش و نگارش دانشگاه کاشان

Afshar.fatemeh1378@gmail.com

چکیده

فرمالیسم یکی از انواع نقد ادبی است که به بررسی شکلی و صوری متن، فارغ از مسائل تاریخی، روانی و اجتماعی می‌پردازد و هنجارگرایی و آشنایی‌زدایی، از جمله مهم‌ترین اصول این نظریه می‌باشند که به اشکال مختلف به کار می‌روند. پژوهش حاضر، با استفاده از روش کتاب‌خانه‌ای، توصیفی-تحلیلی، به نقد فرمالیستی ترکیب‌بند عاشورایی مشفق کاشانی می‌پردازد. مشفق کاشانی، شاعر و غزل‌سرای معاصر است که از جایگاه والایی در میان شعرا و محافل ادبی برخوردار است. نتایج این بررسی بیانگر آن است که زبان مشفق در این ترکیب‌بند، با به‌کاربردن آشنایی‌زدایی و هنجارگرایی، برجستگی خاصی یافته و سبک و سیاق ویژه‌ای به شعر وی داده است.

کلیدواژه‌ها: نقد فرمالیسم، آشنایی‌زدایی، هنجارگرایی، مشفق کاشانی، ترکیب‌بند عاشورایی.

مقدمه

نقد فرمالیسم، از جمله مهم‌ترین رویکردهای قرن بیستم است که در سال ۱۹۱۴ با انتشار رساله‌ای به نام «رستاخیز واژه» توسط ویکتو شک洛夫سکی اعلام موجودیت کرد و انجمن زبان‌شناسی مسکو در سال ۱۹۱۵ تأسیس شد که با نام فرمالیسم معروف شدند که امروزه یکی از مکاتب مهم نقد ادبی است (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۳۱).

فرمالیست‌ها در بررسی آثار ادبی به شکل و فرم اثر بسیار اهمیت می‌دادند و آشنایی‌زدایی را در نقد پایه‌ریزی کردند. آشنایی‌زدایی، موجب به تاخیر انداختن و گسترش مفهوم متن و در نتیجه لذت بیشتر خواننده می‌شود.

منتقدان فرمالیسم هم‌چون بسیاری از ناقدان قبل و بعد از خود، از وحدت جدایی‌ناپذیر محتوا و صورت و هم‌چنین از محال بودن خط‌کشی میان عناصر زبانی و اندیشه‌هایی که در آن‌ها بیان شده است، دفاع کرده‌اند. در زمینه تحلیل و نقد شعر، فرمالیست‌ها به ما نشان داده‌اند که شعر درخور تحلیل تفضیلی است و می‌توان شعر را با استفاده از صنایع شعری بررسی کرد (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۶۷).

فرمالیسم، تأکید خود را بر مشخصه‌های اصلی ادبیات گذاشت. این جنبش در ابتدای فعالیت خود، از طریق بازنمایی معایب نقدهای سنتی و سمبولیستی در بررسی آثار ادبی، بر لزوم تحلیل علمی متون ادبی تأکید کرد. فرمالیست‌ها با استفاده از یافته‌های دانش «زبان‌شناسی» که از نظر بهره‌گیری از زبان، مهم‌ترین فصل مشترک را با ادبیات داشت، بسیاری از رموز «ادبیت» را کشف و ابزارهای علمی و عینی مختلفی را برای تحلیل متون ادبی ارائه کردند که استقبال زیادی را در پی داشت (تودروف، ۱۳۸۵: ۱۰).

فرمالیسم‌ها بر این باورند که هنر قبل از هر چیزی، یک شیوه است و شیوه روش‌مند نیست، بلکه موضوع هنر است، بنابراین چیزی که نویسنده می‌گوید چندان مهم نیست تا این‌که به چه شکلی بگوید. فرمالیسم تأثیر مشهودی بر نقد جدید دارد (کادن، ۱۳۸۰: ۱۶۷).

دریافت فرمالیست‌ها از فرم، با همین دو طرحی که برای تحلیل آثار ادبی می‌دهند عیان می‌شود، لذا مفهوم فرم در نگاه آن‌ها، ارتباط تمام عناصر با یک‌دیگر است (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰). بر این اساس «همه اجزای یک اثر هم‌چون صورت خیال، وزن عروضی، ردیف، قافیه، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ قرائت شعر یا داستان، صنایع بدیعی به ویژه ایهام، تناسب، تضاد و تلمیح و... جزء شکل محسوب می‌شوند (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۴۳).

«لیچ» زبان‌شناس انگلیسی، فرآیند هنجارگرایی در متن را به هشت بخش تقسیم می‌کند که عبارتند از:

- ۱- واژگانی: ساخت واژگان تازه با گریز از شیوه‌های رایج زبان معیار؛
- ۲- نحوی: گریز از قواعد حاکم بر نحو زبان، جابه‌جا کردن سازه‌های تشکیل‌دهنده، برهم‌زدن آرایش قواعد زبان هنجار به منظور برجسته‌سازی زبان؛
- ۳- زمانی: به کار بردن سازه‌هایی که در زبان خودکار رایج نیستند و در واقع به انواع باستان‌گرایی در زبان، اعم از کاربرد واژگان مرده، کم کاربرد، مخفف‌ها و... است؛
- ۴- سبکی: عدول از نظام حاکم بر نوشتار با کاربرد واژه‌های محاوره‌ای، عامیانه و برخی اصطلاحات روزمره؛
- ۵- گویشی: به کار بردن واژگان یا نحو گویش محلی شاعر و زیست بوم او در شعر که در زبان معیار وجود ندارد؛
- ۶- نوشتاری: در مصراع‌بندی شعر نو کاربرد دارد؛ به گونه‌ای که شاعر برای برجسته‌سازی به صورت بصری زمینه‌سازی کند؛

۷- آوایی: سرپچی شاعر از قواعد آوایی زبان و استفاده از صورت‌های آوایی که در زبان روزمره معمول نباشد. ادغام، قلب، تشدید، تخویف، تسکین و ... از موارد این نوع هنجارگریزی است؛ البته به شرط آنکه در جهت حفظ جلوه‌های موسیقایی شعر به کار گرفته شوند.

۸- معنایی: هم‌نشینی واژه‌ها برخلاف قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار و تبعیت نحو شعر از قواعد خاص دنیای ذهنی شاعر و نیز شکل و شیوه ساخت و استفاده از تصاویر شعری بر این نوع هنجارگریزی تأثیر دارد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۵-۵۰)

در این پژوهش برآنیم تا ترکیب‌بند عاشورایی مشفق کاشانی را بر اساس نقد فرمالیستی، مورد بررسی قرار دهیم.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به شیوه کتاب‌خانه‌ای، توصیفی - تحلیلی به گردآوری و تجزیه و تحلیل مطالب پرداخته است. ابتدا مطالب براساس روش کتاب‌خانه‌ای گردآوری می‌شوند و سپس به تجزیه و تحلیل اطلاعات به شیوه توصیفی، تحلیلی می‌پردازد.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی اشعار مشفق کاشانی تا کنون پژوهش‌های زیادی انجام شده است، ولی هیچ یک از آن‌ها به نقد فرمالیستی ترکیب‌بند عاشورایی ایشان نپرداخته‌اند و این موضوع از این نظر بدیع و تازه می‌باشد. با این حال پژوهش‌های زیر می‌تواند در زمینه مفاهیم نظری و پیشینه ادبیات یاریگر ما باشد:

خاوری (۱۳۹۰) در کتابی با عنوان «به رنگ آینه»، به بررسی زندگی‌نامه مشفق کاشانی و هم‌چنین جایگاه وی در میان پژوهش‌ها پرداخته است.

هنرور (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل سبک ادبی و زبانی اشعار مشفق کاشانی (با تکیه بر غزلیات) به بررسی غزلیات مشفق در سه سطح فکری، زبانی و ادبی پرداخته است.

مختصری درباره مشفق کاشانی

عباس کی‌منش متخلص به مشفق و معروف به «مشفق کاشانی» از ماندگارترین و معروف‌ترین چهره‌های معاصر به‌ویژه در حوزه غزل‌سرایی است که در سال ۱۳۰۴ دیده به جهان گشود (برقی، ۱۳۷۳: ۳۳۰۴). سبک شعری مشفق عراقی است و در بیشتر اشعارش از این سبک بهره جسته است، با این وجود در برخی اشعارش رد پای سبک هندی دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵).

سخن مشفق زلال و دلکش و شورانگیز و روشن است و دارای مضامین و معانی رنگین، ظریف و احساس برانگیز است. شیوه سخن او تلفیقی از سبک عراقی و هندی است. سروده‌های آغاز جوانی وی بیشتر به سبک عراقی نزدیک است و برخی از غزل‌های معاصر او به شیوه سبک هندی است (مشفق کاشانی، ۱۴۰۰: ۸).

ترکیب‌بند دوازده‌بندی عاشورایی مشفق که تضمینی از ترکیب‌بند محتشم است، یکی از زیباترین اشعار و ترکیب‌بند‌های معاصر به شمار می‌رود.

بحث و بررسی

در ادبیات، آشنایی‌زدایی معمولاً با کاربرد هنجارگریزی در کلام صورت می‌گیرد. هنجارگریزی همان انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار و عدم مطابقت و هماهنگی با زبان متعارف است، هرچند در این تعریف هر گونه انحراف از زبان مورد نظر نیست و هر گونه گریز از هنجار را نمی‌توان عامل برجسته‌سازی یا آشنایی‌زدایی شمرد (صفوی، ۱۳۷۳: ۵).

هنجارگریزی معنایی

«عناصر تخیل در شعر و مفاهیم و تصاویر ساخته‌شده به‌وسیله آن‌ها سبب هنجارگریزی‌های معنایی می‌شود. هم‌نشینی واژه‌ها بر مبنای قواعد حاکم بر زبان معیار محدودیت‌هایی دارد که مانع بیان روشن و کامل مفهوم ذهنی شاعر می‌شوند؛ بنابراین با استفاده از آرایه‌ها و صنایع ادبی در شعر به هنجارگریزی و برجسته‌سازی می‌پردازد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۹۷).

با توجه به آنچه ذکر شد می‌توان گفت همه عناصر خیال در یک شعر از جمله تشبیه، استعاره، تشخیص، و به عبارتی همه صنایع ادبی به کار رفته در یک اثر، هنجارگریزی را به وجود می‌آورند.

هنجارگریزی با تشبیه

در این بیت فتنه به موج مانند شده و حادثه از نظر سرعت و ویرانگری چون تندباد و امید از نظر روشنی به صبح تشبیه شده است و به صورت اضافه تشبیهی آمده است.

از موج فتنه چشم جهان غیرت یم است

وز تندباد حادثه پشت فلک خم است

صبح امید چون شب تاریک مظلّم است (کاشانی، ۱۳۹۰: ۱).

چراغ امید و اختر شادی تشبیه دارند.

روشن به راه دید چراغ امید نیست

کس را هوای شادی و گفت و شنید نیست

زین ابر تیره اختر شادی پدید نیست (همان: ۳)

باغ حیات و زورق شهادت تشبیه دارد.

باغ حیات را پس ازین اعتدال نیست (همان)

در زورق شهادت و ایثار تا نشست

گرداب حادثات در این بیت تشبیه دارند.

گرداب حادثات بر او راه چاره بست (همان: ۱۱).

کارگاه هستی و کوی محبت تشبیه دارند.

در کارگاه هستی، تا نقش ما، زدند

آزادگان، به کوی محبت لوا، زدند (همان).
 مشرق سنان در این بیت تشبیه دارد.
 تن‌ها، جدا زیپکر و در خاک شد نهان
 سرها چو مهر سرزده از مشرق سنان (همان: ۱۶).
 در این بیت حرکت سریع مردم به سمت خیمه‌ها به سیل مانند شده است.
 آن قوم بی‌خبر ز خداوند، داد جوی
 کردند سیل‌گونه، به سوی خیام، روی (همان: ۱۸).
 سرو قامت تشبیه دارد که به صورت اضافه تشبیهی آمده است.
 آن دم که سرو قامتش از پای افتاد (همان: ۱۰۰).

هنجارگریزی با استعاره

شمس کهکشان ولا و تاج هل اتی استعاره از حضرت علی (ع) است.
 در خاک تیره روی چو بنهفت مرتضی
 آن شمس کهکشان ولا، تاج هل اتی (همان).
 آفتاب دین استعاره از امام حسین (ع) است.
 سر بر زند ز معرکه، آن آفتاب دین
 از آستان عدل، سحرگاه واپسین (همان: ۳۱).
 باد خزان استعاره از مصیبت و مشکل و غم است.
 تا از چمن بهار طربخیز، پا کشید
 باد خزان به گلشن آل علی، وزید (همان: ۲۲)

هنجارگریزی با تشخیص

گره بر جبین انداختن برای گردون که بی‌جان است صنعت تشخیص دارد.
 هر جا نشان محنت و مردم به غم قرین
 افکنده‌اند غلغله تا چرخ هفتمین
 گردون فکنده بس گره از درد بر جبین (کاشانی، ۱۳۹۰: ۲).
 سر به گریبان بردن خورشید تشخیص دارد.
 خورشید برده سر به گریبان غم فرو (همان)
 رخ گردون در این مصراع دارای صنعت تشخیص است.
 داغی نشسته بر رخ گردون، که تا ابد
 زین جانگداز واقعه، هرگز نمی‌رود (همان: ۷)

گوش چرخ و چشم دهر دارای صنعت تشخیص هستند.
 نشینده گوش چرخ، چنان تلخ داستان
 نادیده چشم دهر، چنین ظلم در جهان (همان: ۹)
 فتنه گر بودن که از صفات انسانی است برای چرخ تشخیص است.
 می‌خواست چرخ فتنه‌گر، این گنبد کبود
 تا رشته حیات برآید ز تار و پود (همان: ۱۵).
 چشم زمانه، دل آسمان، چهره گردون و روی زمین تشخیص دارند.
 چشم زمانه، خون ز دل آسمان فشاند
 روی زمین، ز ابر سیه‌فام تیره ماند!
 گردون به چهر خویش غبار محن نشاند (همان: ۲۲).
 سر کشیدن خورشید تشخیص دارد.
 خورشید سر کشد ز گریبان روز حشر
 در موقف حساب، به میزان روز حشر (همان: ۳۰)
 اشک ستاره دارای صنعت تشخیص است.
 اشک ستاره بر فلک هفتمین فشان (همان: ۹۸).
 جگر سنگ تشخیص دارد.
 آنسان گریست، تا جگر سنگ آب کرد
 از آب‌دیده، خانه هستی خراب کرد (همان: ۹۵).
 آشفته‌گی دجل و گریستن نیل تشخیص دارد.
 آشفته ماند دجله و، در خود گریست، نیل
 از جوش ماند کوثر و، افسرد سلسبیل (همان: ۸۷).

هنجارگریزی با تلمیح

اشاره به بریدن سر امام حسین در واقعه کربلا
 افتاد تا، ز بام شبستان کربلا
 خور، چون سر بریده، به دامان کربلا
 خون خدا، گرفت گریبان کربلا (کاشانی، ۱۳۹۰: ۵).
 اشاره به تشنگی و عطش حضرت ابوالفضل در روز عاشورا
 تا از چمن بهار طربخیز، پا کشید
 باد خزان به گلشن آل علی، وزید
 روزی که تشنه‌لب، به لب آب شد شهید (همان).
 اشاره به داستان در آتش افکندن حضرت ابراهیم (ع)

این داغ، شعله بر دل و جان خلیل زد
موسی به ناله آمد و کوس رحیل زد
فریاد یا حسین علی، جبرئیل زد (همان: ۲۵).

هنجارگریزی با کنایه

کمر بر میان بستن کنایه از آماده شدن برای کاری است
گر خود حسین بود بر آن قوم میهمان
بر قتل او کمر، ز چه بستند بر میان؟ (همان: ۶).
سر از تن جدا شدن و جان از تن جدا کردن به معنای ایثار و فداکاری بیش از اندازه است.
در راه دوست سر ز تن افکند و جان زدست (همان)

هنجارگریزی معنایی گستره وسیعی را شامل می‌شود و همه مواردی که به خیال مرتبط است در این حیطه جای می‌گیرد. تشبیه، استعاره، کنایه، تشخیص، تلمیح و... در این حوزه جای می‌گیرند. در این ترکیب‌بند، شاعر به دلیل این که می‌خواهد عمق حادثه را نشان دهد، از عناصر خیال بسیار بهره برده است که بیشتر این عناصر تشخیص و تشبیه است. تشبیهات به کار رفته به صورت اضافه تشبیهی آمده‌اند و همین موجب زیبایی بیشتر کلام شده است. نوآفرینی شاعر در خلق تشبیه‌ها بدیع و تجربه نشده موجب هنجارگریزی شده است.

هنجارگریزی زمانی

واژه نژند به معنای غمگین و ناراحت در بیت زیر

در باغ خلد، حضرت زهرا، نژند شد

احمد، گریست زار و علی، دردمند شد (کاشانی، ۱۳۹۰: ۸)

افغان به معنای ناله در بیت زیر

کز خوف خصم، در حرم افغان بلند شد

روزی که دشت ماریه دریای خون شدی (همان).

مغاک در معنای گودال و چاله در بیت زیر

با آن دل شکسته و آن جسم چاک چاک

آن آیت الهی، آن جان تابناک

افتاد هم‌چو مهر جهانتاب در مغاک (همان: ۱۵)

در بخش هنجارگریزی زمانی، شاعر با استفاده از معادل کهن واژگان آشنایی‌زدایی کرده است. کاربرد افعال، حروف و کلمات در شکل کهن آن که امروزه دیگر استفاده‌ای ندارد، در صورتی که منجر به برجستگی و تولید زیبایی در شعر شود، هنجارگریزی زمانی است. کاربرد واژگان نژند در معنای غمگین و ناراحت، افغان در معنای ناله و آوا و مغاک در

معنای چال و گودال از جمله واژگان کهنی است که شاعر در این شعر از آن‌ها بهره گرفته است که به نظر می‌رسد به منظور بیان و نشان دادن عمق حادثه کربلا آن‌ها را به کار برده است.

هنجارگریزی نحوی

در بیت زیر ترکیب «فتنه به پا کردن» با فاصله ذکر شده‌اند:

هر فتنه‌ای که کرد به پا، روزگار کرد

روز حسین و آل علی شام تار کرد

در مصراع زیر «م» مفعولی به پایان فعل اضافه شده است.

شرم آیدم از آن چه که این کج‌مدار کرد (همان: ۹۰).

در بیت زیر جابه‌جایی ارکان جمله صورت گرفته است.

در نینوا، نبود چو آبی به غیر اشک

اطفال را سؤال و جوابی به غیر اشک (همان: ۱۸).

در بیت زیر حذف فعل صورت گرفته است.

هر جا نشان محنت و مردم به غم قرین (همان: ۳)

در بیت زیر ارکان جمله جابجا شده و فعل در ابتدای جمله آمده است.

افکنده‌اند غلغله تا چرخ هفتمین (همان: ۶).

در این مصراع اجزای عبارت «سر به گریبان فرو بردن» با فاصله ذکر شده‌اند.

خورشید برده سر به گریبان غم فرو (همان: ۹).

در بیت زیر صفت قبل از موصوف آمده است. واقعه جانگداز به صورت جانگداز واقع شده است.

زین جانگداز واقعه، هرگز نمی‌رود (همان: ۲۵).

در بیت زیر شاعر به جای فعل سوم شخص مفرد «شد»، «شدی» را به کار برده است.

روزی که دشت ماریه دریای خون شدی

جان‌های پاک از تن خاکی برون شدی (همان: ۱۵).

در این ترکیب‌بند، با توجه به تلفیق شعر و داستان، ترکیب و چینش واژگان و حروف به صورت به هم ریخته و تجربه نشده آمده است. هنجارگریزی نحوی گاه به صورت جابه‌جایی ارکان جمله، گاه به صورت جابه‌جایی ترکیبات و عبارات و در مواردی به صورت شکل جدیدی از افعال دیده می‌شود. این موارد موجب بیگانگی شعر با معیارهای معمول زبان می‌شود و به میزانی که تخیل و عناصر خیال‌انگیز در شعر تازگی دارد و موجب برجسته‌سازی و در نتیجه هنجارگریزی در شعر می‌شود، گریز از اشکال دستوری و معیارهای زبانی نیز تازگی دارد.

هنجارگریزی واژگانی

واژه کج‌مدار

شرم آیدم از آن چه که این کج‌مدار کرد (همان: ۹۰).

واژه طرب‌خیز

تا از چمن بهار طرب‌خیز، پا کشید (همان: ۲۲).

واژه کفر آشنا

کفر آشنا، ز عترت طه نکرده شرم (همان: ۳۰).

واژه ستم‌گستر

ناکرده شرم خیل ستم‌گستر آورند (همان: ۲۵).

واژه دادجوی

آن قوم بی‌خبر ز خداوند، داد جوی (همان: ۲۸).

واژه تاب‌گیر

زین تاب‌گیر معرکه، برخاست، های و هوی (همان: ۲۸).

واژه شعله‌خیز

شب شعله‌خیز با نفس آتشین رسید (همان: ۳۲).

هنجارگریزی واژگانی در نمونه‌های فوق به این شکل است که شاعر ترکیباتی ابداعی آورده است، ترکیباتی که پیش از این به کار نرفته‌اند و ساخته ذهن شاعر است. به عبارت دیگر این نوع هنجارگریزی در شعر مشفق، به صورت چپ‌نشین تجربه نشده واژگان به کار رفته است.

نتیجه‌گیری

نقد فرمالیسم یا صورت‌گرایی، یکی از نظریه‌های ادبی معاصر است که بسیار مورد توجه منتقدان بوده است. نتیجه این پژوهش با عنوان «نقد فرمالیستی ترکیب‌بند عاشورایی مشفق کاشانی» بیانگر آن است که این شاعر در این اثر ارزش‌مند بسیار به هنجارگریزی توجه داشته است. در این ترکیب‌بند به هنجارگریزی زمانی، معنایی، نحوی و واژگانی توجه شده است که بیشتر آن‌ها منطبق با نظر صاحب‌نظران است. بیشتر هنجارگریزی‌های مشفق کاشانی در این ترکیب به

حوزه معنایی اختصاص دارد که شامل کاربرد تشبیهات، تشخیص، کنایه، تلمیح و استعاره است. به نظر می‌رسد کاربرد بیشتر هنجارگریزی معنایی به این دلیل است تا فضای روایت یا فضای داستان منطبق شود، هم‌چنین مواردی از هنجارگریزی زمانی نیز در این ترکیب‌بند مشاهده می‌شود که به نظر می‌رسد شاعر قصد داشته است این واقعه را با به کار بردن واژگان کهن به واقعیت نزدیک‌تر سازد. هنجارگریزی نحوی نیز در این ترکیب‌بند مشاهده می‌شود که بیشتر شامل جابه‌جایی و حذف واژگان است که می‌توان گفت به دلیل رعایت وزن و قافیه در شعر امری طبیعی است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- تقوی، علی (۱۴۰۰)، مشفق کاشانی، تهران: سوره مهر.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۵)، نظریه ادبیات، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران.
- شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد ادبی)، تهران: نشر داستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات ایران، تهران: سخن.
- صفوی، کورش، ۱۳۷۳، از زبان‌شناسی به ادبیات، تهران: نشر چشمه.
- علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران: سمت.
- کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰)، فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کاشانی، مشفق (۱۳۹۰)، صلا‌ی غم، تهران: سوره مهر.

abstract

Formalism is one of the types of literary criticism that examines the form and form of the text, regardless of historical, psychological and social issues, and norm avoidance and defamiliarization are among the most important principles of this theory, which are used in different forms. The present research, using the library, descriptive-analytical method, deals with the formalistic criticism of the Ashurai verse composition of Mushfaq Kashani. Mushfiq Kashani is a contemporary poet and lyricist who enjoys a high position among poets and literary circles. The results of this research show that Mushfaq's language in this stanza composition, by using defamiliarization and avoidance of norms, has found a special prominence and has given a special style and context to his poetry.

پرچم‌دار بازگشت ادبی؛ فتحعلی‌خان صبای کاشانی

نجمه احمدی بغدادآبادی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

na.ahmadi2020@yahoo.com

چکیده

این پژوهش به بررسی شخصیت ادبی فتحعلی‌خان صبای کاشانی، شاعر برجسته دوره بازگشت ادبی، می‌پردازد. او به عنوان پیوندی به عصر هاتف شناخته می‌شود و در قالب‌های مختلف شعری مانند مثنوی، قصیده و غزل آثاری چون دیوان اشعار، خداوندنامه و شهنشاه‌نامه را خلق کرده است. تسلط او بر زبان‌های فارسی و عربی و توانایی‌های فکری‌اش باعث شده تا دیگران او را ستایش کنند. ساختار این پژوهش شامل بررسی سبک بازگشت ادبی، زندگی‌نامه و سبک شاعری صبای کاشانی و نیز تحلیل آثارش است. مخصوصاً خداوندنامه که حماسه‌ای مذهبی در بیان معجزات پیامبر اسلام و دلیری‌های حضرت علی (ع) است. صبای کاشانی به رغم آگاهی از فنون و قواعد شعری، گاهی از اصول زبانی نیز عدول می‌کند که نشان‌دهنده کاستی‌های زبانی است. از نظر کاربرد واژگان، در شعر او انواع ذکر از قبیل جنگاور و اژدها دیده می‌شود، که بر غنای زبانی خداوندنامه می‌افزاید. از جهات نحوی نیز، ویژگی‌هایی چون حذف فعل و استفاده از ساختارهای خاص مشاهده می‌شود. هر چند صبای کاشانی تلاش کرده است قواعد شاعری را رعایت کند، اما در عمل، هنر او کمتر تأثیرگذار و گیرایی دارد. با این حال، نشان می‌دهد که مهارت‌هایی در فنون ادبی دارد و در برخی موارد نوآوری‌هایی هم ارائه می‌دهد. از نظر محتوایی، موضوعات مذهبی در شعرش اهمیت دارند و انعکاس آموزه‌های شیعه در اثر ملموس است. به طور کلی، خداوندنامه تقلیدی هنرمندانه از حماسه‌ای با موضوع دینی به شمار می‌رود. همچنین سوالاتی مطرح می‌شود درباره نقش علمی و ادبی او در دوره بازگشت ادبی و ویژگی‌های آثارش. به طور کلی، آثار صبای کاشانی نمایانگر وضعیت اجتماعی، سیاسی و اخلاقی ایران در دوره قاجار هستند. این تحقیق به روش تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای انجام شده است و باز نمود اجمالی نقش صبای کاشانی در شعر فارسی و دوره بازگشت ادبی است. همچنین نیاز به پژوهش‌های بیشتری در مورد این شاعر مهم احساس می‌شود.

کلیدواژه‌ها: صبای کاشانی، بازگشت ادبی، شعر، فتحعلی‌شاه، شاعری.

۱. مقدمه

شعر فارسی قبل از استقرار سلسله قاجار و در دوره حکومت شاهان صفوی عمدتاً به مدح و منقبت اولیای دین و مذهب تشیع منحصر بود. با استقرار سلسله قاجار شعر درباری و کلاسیک ایران دوباره بر صدر نشست. در نیمه دوم قرن دوازدهم هجری، شاعران دوره قاجار به دلایل تاریخی، اجتماعی و ادبی، نهضتی ادبی را علیه سبک هندی به راه انداختند. زیرا سبک هندی در میان شاعران سلاطین عثمانی، به ویژه پادشاهان گورکانی هند، در شعر فارسی نفوذ کرده بود. هدف آن‌ها نجات شعر فارسی از تباهی و فقر انحطاط صفوی و بازگشت ادبی به سبک و شیوه سخن قدیم بود (حمیدی، ۱۳۶۴: ۱۴). گرچه شعر دوره قاجار بازگشت به سبک پیشینیان بوده، به لحاظ جمیع شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی و رکورد بازار شعر و شاعری که از زمان افشاریه و زندیه به دوره قاجار به ارث رسید. بار دیگر روحی دوباره به پیکر شعر فارسی دمیده شد. اشعار دوره قاجار به دودسته تقسیم می‌شود. دوره اول هم زمان با مرگ کریم‌خان و انقراض زندیه، سال صدور مشروطیت و مرگ مظفرالدین‌شاه، دوره دوم انقراض قاجاریه. در دوره اول شعر و شاعران در قید دربار بوده‌اند اما در دوره دوم هم شعر و هم شاعران از قید دربار آزاد شدند (همان: ۱۵).

۲. ضرورت و پیشینه پژوهش

در مورد موضوع این مقاله، پژوهش کامل و مفصلی انجام نشده است. با وجود این که نویسندگانی آثاری در این زمینه ارائه داده‌اند، اما تعداد پژوهش‌ها بسیار کم است. پژوهش‌های مرتبط با این موضوع شامل مقاله اکبر شاملو و کاظم دزفولیان در سال ۱۳۸۸ درباره ویژگی‌های زبانی شعر دوره بازگشت ادبی، و هم‌چنین مقاله احمد خاتمی و همکاران در سال ۱۳۸۹ چرایی این بازگشت از دیدگاه نظریه فوکو می‌شود. دیگر تحقیقات شامل بررسی‌های اصغر شهبازی و امیرحسین سعیدی پور در سال ۱۳۹۸ درباره اشعار این دوره و مقالاتی از جمشید ترابی و محمود مهرآوران در سال ۱۴۰۲ در مورد شاخص‌های زبانی و بلاغی در آثار صبای کاشانی است. هم‌چنین، محمدرضا نجاریان و حمیدرضا نفر در سال ۱۳۹۱ به بررسی شیوه‌های تقلید صبای کاشانی پرداخته‌اند. در مجموع، تحقیقاتی درباره دیگر آثار صبای کاشانی انجام نشده است.

۳. روش تحقیق

روش مطالعه و پژوهش در این مقاله به صورت تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای انجام شده است.

۴. زمینه‌های پیدایش بازگشت ادبی

شعر فارسی از قرن هفتم به بعد بر اثر حملات مغول و تأثیر عمیق آن بر اوضاع اجتماعی و ادبی ایران، به درون‌گرایی و یا پرداختن به مسائل ذهنی روی آورد. به گونه‌ای که در غزل این دوره تنها تصویری خیالی از معشوق در بعد زمینی و یا آسمانی در اندیشه شاعر وجود دارد. ملک‌الشعرای بهار معتقد است «حقیر شمردن خود در برابر معشوق هر چند در دوره عراقی توجیهی عرفانی می‌توان برای آن یافت اما در دوره صفویه یک نوع انحطاط ذاتی گوینده در مقابل معشوق یا ممدوح بود و این حالت یکی از آثار شوم تسلط مغول و نشر تصوف بود.» (بهار، ۱۳۵۱: ۵۳). اواخر دوره

صفویه در عهد شاه سلطان حسین، سبک هندی، مراحل تنزل خود را طی می‌کرد. جامعه در آشفتگی به سر می‌برد و شعرا ارتباط چندانی با اجتماع نداشتند و در ذهن و خیال خود زندگی می‌کردند. از سوی دیگر حمله افغان‌ها به ایران و تاراج کتاب‌خانه‌های آن، اوضاع نابسامانی را ایجاد کرده بود که گویا دیگر کسی در اندیشه شعر و شاعری نبود. آذر بیگدلی در سخن از افکار معاصران می‌گوید: «سال‌هاست که به علت انقلاب زمانه یک‌باره رسوم شاعری فسخ و شعرا از کثرت اندوه مسخ و عزیمت شعر را فسخ کرده‌اند، تفریق بال و حال به حدی است که کسی را حال خواندن شعر نیست تا به گفتن چه رسد» (آذریبگدلی، ۱۳۷۸: ۴۵۵). شاعران و نویسندگان این دوره در پریشانی احوال، در گوشه فراغتی به مطالعه در دیوان‌های شعر و تمرین در روش سخن سرایی قدما می‌کوشیدند.

۵. ویژگی‌های زبانی و فکری شعر بازگشت

به طور کلی زبان شعر در دوره بازگشت تحت تأثیر شعر دوره عراقی است. شعرا تا حدود زیادی مبنای سخن خود را بر پیروی از آن روزگار قرار داده‌اند. شعرای دوره بازگشت هر چند تلاش نموده‌اند زبان شعر خود را به روزگار گذشته مخصوصاً عراقی نزدیک گردانند، اما نشانه‌هایی در اشعار آن‌ها دیده می‌شود که نمایانگر تأثیرپذیری از زبان عصر خود و تا حدودی شعر دوره صفویه است. بازگشت به زبان روزگار گذشته مستلزم مطالعه در دیوان اشعار شاعران گذشته است. زبان شعر دوره بازگشت خام و ابتدایی است و به دور از اشکالات صرفی و نحوی نیست. کاربرد واژگان عامیانه، کاربرد واژه‌های عربی، استفاده از کلمات پر بسامد از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر دوره بازگشت محسوب می‌شوند. از مهم‌ترین درون‌مایه‌ها و مضامین شاعران دوره بازگشت ادبی دینداری است. دین در اشعار شاعران حضوری پررنگ دارد. «آن‌چه از تاریخ قاجار به دست می‌آید این است که پادشاهان قاجار عموماً تمایلات دینی داشته‌اند» (خاتمی، ۱۳۸۰: ۵۴). آقا محمدخان قاجار از جمله پادشاهانی بود که در او عنصری از دیانت شدید که به کهنه‌پرستی متمایل بوده وجود داشته (همان: ۵۴). تصوف و عرفان که از دیرباز در ادبیات ایرانی جلوه‌گری داشته، در شعر شعرای دوره بازگشت ادبی نیز به چشم می‌خورد. گرچه عرفان و تصوف دوره بازگشت ادبی، جاذبه‌های دوره گذشته را ندارد (همان: ۲۱۹). مرثیه‌سرایی یکی از ویژگی‌های اصلی شاعران این دوره بوده، می‌توان آن را نمودی از دین‌باوری شاعران و تجلی این امر در شعر آنان به شمار آورد و علاقه شاهانی مانند فتحعلی‌شاه در رواج آن بی‌تأثیر نبوده است.

۶. فتحعلی خان صبا

فتحعلی خان متخلص به صبا از بازماندگان امرای دنبلی آذربایجان است که نسب خود را با سی و یک تن به یحیی بن خالد برمکی می‌رساند اگر چه تاریخ ولادتش معلوم نیست، اما مطابق سخنان تذکره‌نویسان، در کاشان به دنیا آمده و دوران کودکی را در همان‌جا سپری کرده است و بعد از آموزش‌های اولیه در سلک شاگردان صباحی بیدگلی - یکی از شاعران معاصر زندیه - درآمده و با توجه به ذوق و استعداد خود و تحت تأثیر اشعار استادش اقدام به سرودن اشعاری نموده است. وی به روزگار جوانی و به وساطت عم فاضل و شاعر خود به دربار فرمانروایان زندیه در شیراز راه یافته و اشعار زیادی در مدح امرای زندیه به ویژه لطف‌علی خان سروده است. که قصیده «لامیه» او در مدح این شاه جوان از معروف‌ترین این سروده‌ها به شمار می‌رود. با شکست و قتل فتحعلی خان زند و حاکمیت آقا محمدخان قاجار بر ایران، بسیاری از وابستگان دربار زندیه مورد غضب خواجه تاجدار واقع شدند. برخی به قتل رسیدند و برخی نیز

از ترس جان فراری شدند. فتحعلی‌خان صبای کاشانی یکی از این فراریان بود که از ترس جان، دیوانی را که در مدح لطفعلی‌خان سروده بود، از بین برد. به هنگام حاکمیت باباخان (فتحعلی‌شاه بعد) در شیراز کم‌کم خود را به وی نزدیک کرد و باباخان که خود طبع شعر داشت او را مورد حمایت خود قرار داد و در عزیمت به تهران برای جلوس بر تخت پادشاهی این شاعر را نیز ملتزم رکاب خود نمود. صبا در جشن تاج‌گذاری فتحعلی‌شاه قصیده‌غرایبی با مطلع زیر سرود: «در آفتاب کزان تازه شد زمین و زمان / یکی به کاخ حمل شد یکی به گاه کیان»

این قصیده سخت مورد پسند شاه واقع شد و در نتیجه کار صبا بالا گرفت، به گونه‌ای که به او لقب ملک‌الشعرایی و عنوان خانی و منصب احتساب‌الملکی داده شد. حکومت قم و کاشان و کلیدداری آستانه قم از دیگر مناصب او بود و سپس با سمت پیش خدمت و ندیم مخصوص شاه روانه دربار شد و تا سال مرگش - ۱۲۳۸ قمری - در آنجا حضور داشت و پس از پنجاه و نه و یا شصت سال زندگانی در تهران بدرود حیات گفت (آرین پور، ۱۳۵۴: ۲۲). فتحعلی‌خان صبای کاشانی را می‌توان حلقه اتصال به عصر هاتف و شاخص‌ترین شاعر سبک بازگشت دانست. صبا در مثنوی، قصیده و غزل دست داشت. مهم‌ترین آثار وی در این قالب‌های شعری عبارتند از: دیوان اشعار، خداوندنامه، عبرت‌نامه (به تقلید از تحفه‌العراقین)، گلشن صبا و شهنشاه‌نامه.

۱-۶. سبک شاعری صبا

فتحعلی‌خان صبا، عضو انجمن ادبی سوم دوره بازگشت یعنی انجمن ادبی خاقان و از ائمه مکتب بازگشت و یکی از چند شاعر بزرگ عصر زند و قاجار بود (شمس لنگرودی، ۱۳۷۵: ۱۲۵). در قصیده و غزل از شیوه صباحی بیدگلی و آذر بیدگلی پیروی می‌کرد. شعرش هر چند از لحاظ لطافت بیان به پای اشعار آن دو نمی‌رسد ولی از لحاظ لفظ و عبارت، از کلام آن‌ها استوارتر می‌نماید. در طرز مدیحه، شعر او گاهی سبک مسعود سعد را به خاطر می‌آورد، اما لطف کلام و روانی سخن مسعود در کلام صبا دیده نمی‌شود. روش صبا به ویژه در قصیده‌سرایی، سرمشق بیشتر سخن‌سنان روزگار وی بوده است. با این حال، در شعر او برخی مسامحه‌ها و ناپختگی‌های انشایی و دستوری و پاره‌ای سهل‌انگاری‌ها در استعمال الفاظ و ترکیبات به چشم می‌خورد. مضمون قصاید او عموماً مدح و وصف و اندکی هم مناجات و منقبت و محتوای غزلیاتش، عشق و هجران و سوز و گدازهای معمول در نزد عامه شاعران است در مجموع راجع به صبا باید پذیرفت که تسلط او بر زبان فارسی و عربی و حضور ذهن و قدرت و سرعت فکر او نسبت به دیگر شاگردان مکتب بازگشت از او چهره متمایز و ممتازی ساخته است (همان: ۱۲۶). تذکره‌نویسان در مورد تعداد ابیات اشعار صبا با اختلاف سخن گفته‌اند. رضاقلی‌خان در روضه‌الصفای ناصری مجموعه ابیات او را یک‌صد هزار بیت ذکر نموده (هدایت، ۱۳۳۹: ۳۴۲) و دیگری تعداد اشعار او را چهارصد هزار بیت گفته است (صبا، ۱۳۴۱: ۳۵) علاوه بر این ادعا شده که مثنوی هفت‌پیکر و لیلی و مجنون او در سفری مفقود گردیده است. سخن‌سنجانی و از آن میان معاصران صبا، سبک و مکتب شعری او را ستوده و برای او به سبب بنیان نهادن مکتب جدید شعر و احیای نظم فارسی مقامی هم‌چون رودکی و فردوسی قایل شده‌اند (حمیدی، ۱۳۶۴: ۱۹) رضاقلی‌خان هدایت در تذکره ریاض‌العارفین در مورد مقام ادبی صبا می‌نویسد:.... هفت‌صد سال است که چنین سخن‌گستری در گیتی نیامده و سال‌هاست کسی دم از همسری وی نزده جمعی از ارباب انصاف مثنوی وی را بر مثنوی حکیم فردوسی ترجیح نهند (هدایت، ۱۳۱۶: ۴۵۸). فاضل‌خان گروسی هم او را به لحاظ شعری برتر از فردوسی دانسته (اقبال آشتیانی، ۱۳۲۸:

(۱۴۴) و صاحب مجمع محمود هم او را در قصیده و مثنوی، هم‌پایه فردوسی و انوری خوانده است و نوشته «مرا اعتقاد این است که تا این پایه و مایه شاعری تا به امروز آشکار گردیده و در نهان آسمان نیز چنین صاحب قدرتی موجود نیست» (صبا، ۱۳۴۱: ۲۸).

از فتحعلی‌خان صبا چندین مثنوی باقی مانده که عبارتند از: ۱. خلاصه‌الاحکام یا رساله شک و سهو نماز ۲. مثنوی عبرت‌نامه که به چند قسمت تقسیم می‌شود: قسمت اول خطاب به شاه، قسمت دوم خطاب به صاحب شرع، قسمت سوم خطاب به شمشیر شاه، بعد خطاب به خنجر شاه، خطاب به صدر اعظم و خطاب به خود و در ختم سخن و خاموشی ۳. مثنوی تحفه‌العراقین که دارای تعقید و ابهام است و مقصود گوینده آشکار نمی‌گردد. ۴. مثنوی گلشن صبا که به تقلید از بوستان سعدی به نظم آمده است. ۵. شاهنشاهنامه که به پیروی از شاه‌نامه فردوسی در باب فتوحات و جنگ‌های فتح‌علی‌شاه گفته شده است و نام کتاب را خود فتح‌علی‌شاه، شاهنشاهنامه گذاشته است. ۶. خداوندنامه کتاب منظوم و مفصلی است که اشعار آن وقف بر توصیف غزوات پیامبر و جنگ‌های علی (ع) شده. داستان‌هایی که در این کتاب به نظم آمده با آنکه غالباً حقیقت داشته با خرافات آمیخته گشته است. (حمیدی، ۱۳۶۴: ۲۹)

اگر چه صبا در سرودن انواع شعر و به‌ویژه قصیده‌سرایی توانا بوده و به لحاظ کثرت اشعار و حوصله سخن‌سرایی در میان شاعران قاجار کم‌نظیر است اما، به نظر می‌رسد نظر معاصرانش درباره مقام شعری او تا حدی اغراق‌آمیز باشد خود صبا نیز گویندگان هم‌عصر خود را چیزی نشمرده و خود را پیمبر سخن‌نامیده و دیگران را در برابر خود چون ذره در مقابل آفتاب تصور نموده است:

شهریارا نظم را جز وزن باید نکته‌ای / کرمک شب‌تاب در تاب و به تاب است آفتاب

دیگران را با وجود من وجودی مختفی است / در سها نوری است تا در احتجاج است آفتاب

صبا حتی خود را با فردوسی و انوری مقایسه کرده و خود را در بدیع بودن اشعارش بالاتر از آن‌ها دانسته است:

دانای طوس و مرد ابیورد بر سزای / در باغ نظم آن دو، چو بیرک‌دیورم

در معنی بدیع و به عزت مقدم / در صورت بیان، گر از آنان مؤخرم (حمیدی، ۱۳۶۴: ۲۰)

صبا کار ستایشگری را به خصوص در مورد فتح‌علی‌شاه از تمجید و تعظیم گذرانده و تا حد غلو و گزافه‌گویی جلو رفته به گونه‌ای که اوصافی مافوق بشری برای او قایل شده است:

کس نظیر گوهرش در مخزن فطرت نیافت / این گهر آورده است آن مخزن مقفل کرده‌اند

آفتابی است کش انوار خدایی پرتو / آسمانی است کش آثار الهی محور

ابوالمظفر فتح‌علی‌شه آنکه به حق / بود به بار خدایان بزرگ بار خدا

صفاتش مظهر ذات خدایی / به ذات او صفات کبریایی

جز شه‌نشا روا نیست از آنک هست / از صورت و معنی به خداوند جناس

(صبا، ۱۳۴۱: ۱۲، ۱۱۱، ۷۶۸، ۲۳۷، ۱۵۲)

صبای کاشانی، فتح‌علی‌شاه را پیرو امام حسین (ع) می‌داند:

پیرو فرمان یزدان، پیشوای دین حسین / ماه برج مصطفی و در درج مصطفی (صبا، ۱۳۴۱: ۳۸)

فتح‌علی‌شاه نیز صبا را در برابر این همه ستایش‌ها بی‌نصیب نمی‌گذاشته و جوایز و صله‌های فراوانی به او بخشیده است. نوشته‌اند که فتح‌علی‌شاه در برابر هر بیت از شاهنشاهنامه که بالغ بر چهل هزار بیت تخمین زده شده، یک مثقال

طلا به او بخشیده و در این باره به صبا گفته است که محمود غزنوی به فردوسی وعده داد و عمل نکرد اما ما بدون این که وعده‌ای داده باشیم وعده سلطان محمود را در مورد تو عمل کردیم (همان: ۳۶).

گریبایدوف وزیرمختار روسیه هم در سفرنامه خود در خصوص صله‌بخشی فتح‌علی‌شاه به صبا نوشته است: فتح‌علی‌شاه شاعر که حدود شصت سال دارد مردی است مؤدب، متواضع و خوش‌صورت. آهسته سخن می‌گوید و دوست دارد که نقل حکایت کند. شاه به قصد پاداش یک قصیده مشتی الماس در دهانش انداخت (آرین پور، ۱۳۵۴: ۲۲). درون‌مایه و مضامین اشعار صبای کاشانی در بخش آموزه‌های تعلیمی اخلاقی به صورت پراکنده به بی‌وفایی دنیا، ذم نخوت و غرور انسان‌ها، شرم از خوردن مال ارامل و ایتم، نکوهش زرق و سالوسی، خون مردم خوردن و زهده‌فروشی، شنیدن پند پیران و نکوهش نفس اشاره کرده است. صبای کاشانی در بحث تعلیم اخلاقی باور دارد نصیحت‌کننده باید اول به پند و اندرز خود اعتقاد قلبی داشته باشد:

صبا چند آرای اندرز و پند / تو را پند آن‌گاه شود سودمند

توانی دهی پند فرزند خویش / که پذیرفته باشی همه پند خویش (صبا ۱۳۴۱: ۸۱۴)

صبای کاشانی اکثر مضامین تعلیمی و اخلاقی خود را در حکایات و در قالب مثنوی بیان کرده است:

نصیحت یکی خواند بر ساده‌ای / دل از می‌پرستی ز کف داده‌ای

که زنهار در بزم مستان مرو / به عشرت‌گاه می‌پرستان مرو (صبا، ۱۳۴۱: ۸۱۳)

۶-۲. خداوندنامه و مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری آن

خداوندنامه، مفصل‌ترین حماسه دینی و منظومه‌ای است نزدیک به ۱۲۰۰۰ بیت در بحر متقارب، از لحاظ محتوا و فکری، مشتمل بر تاریخ زندگی حضرت رسول (ص) و غزوه‌های ایشان است. منظومه، پس از ستایش خداوند و ذکر آفرینش نور حضرت رسول و حضرت علی (ع) به آفرینش آدم و حوا و شیت می‌پردازد و پس از آن داستان زندگی نیاکان حضرت رسول (ص)، از جمله هاشم و عبدالمطلب و عبدالله، گزارش می‌شود. بخش اصلی منظومه، درباره زندگی حضرت رسول (ص) از تولد تا درگذشت ایشان است از جمله روزگار کودکی، ازدواج ایشان، ولادت حضرت فاطمه (س)، معجزات و کرامات ایشان و سپس بعثت، معراج، هجرت به مدینه و ازدواج حضرت علی (ع) با حضرت فاطمه (س) (صفا، ۱۳۸۹: ۳۸۶).

صبای کاشانی از نظر شاخص‌های زبانی در سرودن این منظومه، وام‌دار اصطلاحات و ترکیبات و لغات شاه‌نامه فردوسی است. خداوندنامه سرشار از لغات کهن است و بسیاری از تعبیرات، ترکیبات و واژگان از فردوسی گرفته شده است. با توجه به این که شعرای دوره بازگشت، مقلد شاعران قدیمی و در حقیقت صنعت‌گرانی چیره‌دست بودند که یک مشت الفاظ و عبارات پرآب و تاب و گزاف را در قالب‌هایی ریخته و تحویل صاحب کار می‌دادند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۹).

در خداوندنامه صبا مواردی از ضعف تألیف و مخالفت قیاس صرفی دیده می‌شود. تقدیم صفت بر موصوف، تقدیم معدود بر عدد، حذف فعل، استعمال فعل ماندن به صورت متعدی، مقدم داشتن «می» بر «ن» نفی و... از دیگر ویژگی‌های نحوی فخامت و صلابت زبان خداوندنامه است که فتح‌علی‌خان صبا سروده خویش را بدان آراسته است. هم‌چنین وی از ترکیبات حماسی‌ای مانند: جنگاور، رزم‌آور، گردن‌کش، کینه‌خواه، ازدها و... در موارد بسیاری بهره برده است.

صبای کاشانی نیز با مهارت، در احیای زبان و نظم فارسی کوشیده و در حد خود در زنده نگه داشتن زبان فارسی حائز اهمیت است. خداوندنامه او نیز داستان زندگی پیامبر و غزوات ایشان و حضرت علی (ع) را با این ویژگی زبانی متمایز روایت می‌کند. غزوه‌های گزارش شده در این منظومه عبارتند از: بدر، بنی قینقاع، بنی سلیم، سویق، بنی غطفان، احد، خندق، بنی غریظه، بنی مصطلق، خیبر، ذات السلاسل، حنین و تبوک. بخش پایانی اثر، درباره خلافت حضرت علی (ع) و دو جنگ جمل و صفین است که گویا اثر، ناتمام مانده است. واپسین عنوان منظومه، ذکر ماجرای لیل الهربیر در جنگ صفین است. این متن از نظر موضوع در گروه حماسه‌های دینی یا مذهبی (شمیسا، ۱۳۸۳: ۶۷) جای می‌گیرد. از مهم‌ترین ویژگی‌های ادبی خداوندنامه، ایجاز است و صبا با رعایت اصولی مانند: استفاده از افعال ساده به جای مرکب، استفاده از ردیف‌های ساده و کوتاه، بهره‌گیری از صفات جانشین موصوف، ایجاز را رعایت کرده و معانی وسیع را در کمترین عبارات گنجانده است. صبا کاشانی در اکثر بیت‌ها قافیه‌های بلند را به کار می‌گیرد که با منطق زبان حماسی خداوندنامه، هماهنگی کامل دارد و به شعر او جان می‌بخشد. اما از نظر میزان کاربرد کلمات ردیف، بسیار کم حجم است. تشبیهات فراوان با وجوه شبه زیبا بهره‌فراوانی گرفته شده است که بر خیال انگیزی شعر افزوده است. تشبیهات حسی به حسی در شعر وی نسبت به سایر موارد به میزان بیشتری استعمال شده‌اند. تکراری و سهول بودن استعاره‌ها، کاربرد کم و ضعیف اغراق و مبالغه، فراوانی کنایه از موصوف و صفت و فعل، به کارگیری آرایه تکرار، جناس، سجع، مراعات‌النظیر، تضاد، ایهام، لف و نشر در اشعارش دیده می‌شود. در میان انواع کنایه‌ها، کنایه ایما بیشتر مورد توجه قرار گرفته و در انواع تلمیحات نیز شاعر تلمیحات دینی و قرآنی را به علت گرایش مذهبی و تفکرات دینی، بیشتر از سایر تلمیحات بیان کرده است.

۳-۶. شاهنشاهنامه

تذکره‌نویسان زمان سرودن این منظومه را هنگامی دانسته‌اند که صبا در رکاب فتح‌علی‌شاه، و در جنگ‌های دوره یکم ایران و روس عازم منطقه جنگی شده است. اینان اضافه نموده‌اند که در سال ۱۲۳۸ ه. ق فتح‌علی‌شاه که برای شرکت در جنگ روانه آذربایجان شده بود، صبا را با خود به این سفر برده است. اما وی به علت بیماری در چند فرسخی زنجان ناچار شد به تهران برگردد. و در همین بازگشت بود که از طرف شاه مأمور شد تا منظومه‌ای به وزن شاهنامه فردوسی و در مورد جنگ‌های ایران و روس به نظم درآورد. این تذکره‌نویسان نوشته‌اند که صبا این کار را در مدت سه سال به انجام رسانید (آرین پور، ۱۲۵۴: ۲۲). از آنجایی که که دوره اول جنگ‌ها در همین سال ۱۲۲۸ ق. به پایان رسید و متعاقب آن عهدنامه ننگین گلستان به ایران تحمیل شد، می‌توانیم سال پایان سرودن شاهنشاهنامه را ۱۲۳۱ ق. در نظر بگیریم و این بدان معناست که این منظومه هم‌زمان با جنگ سروده نشده است. این منظومه به گمان سراینده آن تاریخ واقعی و حقیقت محض است، هیچ‌گاه به روزها و سال‌های وقوع حوادث اشاره نمی‌کند اما مضمون آن‌ها نشان می‌دهد که شاعر تنها حوادث سال‌های آغازین جنگ را دنبال کرده و از پرداختن به حوادث سال‌های میانی و پایانی جنگ خودداری کرده است. مسلماً پرداختن به حوادث پایانی جنگ از اعتبار حماسی منظومه او می‌کاسته و حماسه او مبدل به مرثیه‌ای غم‌افزا می‌گشته و شاهنشاهنامه او بر خلاف دیگر شاهنامه‌ها که پایانش خوش است، پایانی خوش نمی‌یافت. در مورد تعداد ابیات شاهنشاهنامه بین تذکره‌نویسان اختلاف وجود دارد. رضاقلی‌خان هدایت در روضه‌الصفای ناصری (هدایت، ۱۳۳۹: ۳۸۴) و یحی آرین‌پور در کتاب خود از صبا تا نیما تعداد ابیات این منظومه را

چهل هزار بیت ذکر می‌کنند (آرین پور، ۱۲۵۴: ۲۲). اما عده‌ای هم تعداد ابیات آن را هفتاد هزار بیت ذکر می‌کنند (همان: ۲۳). نسخه چاپ شده این سروده تنها حدود پنج هزار و پانصد بیت دارد. این سروده را فتح‌علی‌شاه نامگذاری کرده است:

به نامش چو این نامه کردم تمام / شهنشاهنامه شهنش کرد نام
به فرمانش همایون‌نامه‌ای آراستم دلکش / که از شاهنشاه دوران شهنشاه نامه نام آن (حمیدی، ۱۳۶۴: ۸۱۴).

نتیجه‌گیری

سبک بازگشت در پی انحطاط ادبیات در اواخر دوره صفویه به وجود آمد. شاعران این دوره به دلیل فقر فرهنگی و ضعف در ادبیات، به شیوه‌های قدیمی روی آوردند و به سبک‌های خراسانی و عراقی توجه کردند. هرچند آن‌ها نوآوری خاصی در شعر فارسی نداشتند، اما اهمیت آن‌ها در این است که توانستند زبان شعر را از ضعف‌های دوران سبک هندی نجات دهند. اگر این نهضت شکل نمی‌گرفت، زبان شعر فارسی ممکن بود بیشتر دچار سستی شود. شعر فارسی قبل از دوره قاجار بیشتر به مدح اولیای دین و مذهب تشیع مربوط می‌شد. با روی کار آمدن سلسله قاجار، شعر کلاسیک دوباره اهمیت پیدا کرد. در نیمه دوم قرن دوازدهم هجری، شاعران قاجار به دلایل مختلف، اعتراضاتی به سبک هندی که در شعر فارسی رایج شده بود، آغاز کردند. آن‌ها می‌خواستند شعر فارسی را از سیر نزولی دوران صفوی نجات دهند و به سبک قدیم برگردند. با وجود این بازگشت به سبک پیشینیان، شعر دوره قاجار تحت تأثیر شرایط اجتماعی، فرهنگی و سیاسی آن زمان قرار داشت. اشعار این دوره به دو بخش تقسیم می‌شود: دوره اول که با مرگ کریم‌خان و پایان زندیه و نیز صدور مشروطیت و مرگ مظفرالدین‌شاه هم‌زمان بود، و دوره دوم که به انقراض قاجار مربوط می‌شود. در دوره اول، شاعران وابسته به دربار بودند، در حالی که در دوره دوم، آن‌ها آزادی بیشتری داشتند.

فتح‌علی‌خان صبای کاشانی به عنوان حلقه‌ای برای اتصال به عصر هاتف و یکی از مهم‌ترین شاعران سبک بازگشت شناخته می‌شود. و به خاطر تعداد زیاد اشعارش در میان شاعران قاجار کم‌نظیر است.

آثار مهم او شامل دیوان اشعار، خداوندنامه، عبرت‌نامه، گلشن صبا و شهنشاهنامه است. وی یکی از اعضای انجمن ادبی خاقان و شاعران بزرگ عصر زند و قاجار است. او در شعر خود از شیوه‌های صباحی بیدگلی پیروی می‌کند و در قصیده‌سرایی سبک و مهارت قابل توجهی دارد، اگرچه برخی نواقص و سهل‌انگاری‌ها در شعرش دیده می‌شود. مضامین اشعار او شامل مدح، وصف و موضوعات عاشقانه است و او به زبان فارسی و عربی تسلط دارد. در مورد تعداد ابیات اشعار صبا اطلاعات متناقضی وجود دارد، با برخی منابع تعداد ابیات او را تا چهارصد هزار بیت ذکر کرده‌اند. معاصران او او را ستایش کرده و او را به اندازه‌ای بزرگ دانسته‌اند که با شاعرانی نظیر فردوسی و رودکی مقایسه می‌شود. به رغم توانایی‌های صبا، برخی از انتقادات به اغراق در قضاوت‌های معاصران او اشاره می‌کنند. صبا در مدح فتح‌علی‌شاه، به تمجید شدید از او پرداخته و او را دارای صفات مافوق بشری توصیف کرده است. فتح‌علی‌شاه نیز در مقابل خدمات صبا، جوایز و بخشش‌های بسیاری به او داده است. در شاعری و ستایش از شاه، صبا به حدی غلو کرده که فتح‌علی‌شاه نیز به این ستایش‌ها توجه داشته و جوایز قابل توجهی به او عطا کرده است. در حوزه آموزه‌های اخلاقی، اشعار صبا به بی‌وفایی دنیا، غرور و نخوت انسان‌ها، و اهمیت پند و اندرز اشاره دارد و معتقد است

که نصیحت‌کننده باید به پند خود اعتقاد قلبی داشته باشد. خداوندنامه یک حماسه دینی و منظومه‌ای است که فتح‌علی‌خان صبا، به زندگی پیامبر اسلام (ص) و غزوه‌های ایشان می‌پردازد. این اثر ابتدا به ستایش خداوند و حضرت رسول و حضرت علی (ع) می‌پردازد و سپس داستان زندگی نیاکان ایشان مانند هاشم و عبدالمطلب و عبدالله را روایت می‌کند. بخش اصلی شعر شامل زندگی حضرت رسول از تولد تا درگذشت ایشان، از جمله کودکی، ازدواج، ولادت حضرت فاطمه (س)، معجزات و بعثت، معراج، هجرت به مدینه و ازدواج حضرت علی (ع) با حضرت فاطمه (س) است. صبا کاشانی، شاعر این اثر، از لغات و اصطلاحات شاه‌نامه فردوسی بهره برده و با زبانی کهن، داستان‌های زندگی پیامبر و غزوات را روایت می‌کند. غزوه‌های ذکر شده در این اثر شامل غزوه‌های بدر، احد، خندق و گودال‌های دیگر است. پایان اثر نیز به خلافت حضرت علی (ع) و دو جنگ جمل و صفین اشاره دارد، که به نظر می‌رسد اثر ناتمام مانده است. تذکره‌نویسان معتقدند که صبا این اثر را زمانی سروده که در کنار فتح‌علی‌شاه در جنگ‌های ایران و روس شرکت داشته است.

منابع

- آذر بیگدلی، لطفعلی (۱۳۷۸). آتشکده آذر، تصحیح میر هاشم محدث، تهران.
آرین پور، یحیی (۱۳۵۴). از صبا تا نیما، جلد اول، تهران.
اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۲۸). مجله یادگار، سال پنجم، شماره اول و دوم، ص ۱۴۴.
بهار، محمد تقی (۱۳۵۱). بهار و ادب فارسی، به کوشش محمد گلبن، تهران: انتشارات فرانکلین.
حمیدی، مهدی (۱۳۶۴). شعر در عصر قاجار، چاپ ۱، تهران: گنج کتاب.
خاتمی، احمد (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات دوره بازگشت ادبی، جلد ۱، تهران: پایا.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
شمس لنگرودی (۱۳۷۵). مکتب بازگشت، تهران: مرکز.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). انواع ادبی، ویرایش چهارم، تهران: میترا.
صبا، فتحعلی خان (۱۳۴۱). دیوان اشعار، تصحیح محمد علی نجفی، تهران: سپهر.
صفا، ذبیح الله (۱۳۸۹). حماسه سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.
هدایت، رضا قلی خان (۱۳۱۶). تذکره ریاض العارفین، تهران: کتابخانه مهدیه.
..... (۱۳۳۹). تاریخ روضه الصفای ناصری، جلد ۹، تهران: بی تا.

abstract

This research examines the literary personality of Fath Ali Khan Sabai Kashani, a prominent poet of the literary revival period. He is known as a link to the Hatef era and has created works such as *Divan Çaşar*, *Khuddhannameh* and *Shahanshahnameh* in various poetic forms such as *Mathnavi*, *Qasideah* and *Ghazal*. His mastery of Persian and Arabic languages and his intellectual abilities have made others praise him. The structure of this research includes examining the literary revival style, biography and poetic style of Sabai Kashani as well as analyzing his works. Especially *Khuddhannameh* which is a religious epic in describing the miracles of the Prophet of Islam and the bravery of Imam Ali (AS). Despite his knowledge of poetic techniques and rules, Sabai Kashani sometimes deviates from linguistic principles, which indicates linguistic shortcomings. In terms of vocabulary, his poetry includes various forms of mention such as warrior and dragon, which add to the linguistic richness of the God-Name. In terms of syntax, features such as the omission of verbs and the use of special structures are also observed. Although Sabai Kashani has tried to observe the rules of poetry, in practice, his art is less impressive and attractive. However, he shows that he has skills in literary techniques and in some cases offers innovations. In terms of content, religious themes are important in his poetry and the reflection of Shiite teachings is tangible in the work. In general, the God-Name is considered an artistic imitation of an epic with a religious theme. Questions are also raised about his scientific and literary role in the period of literary revival and the characteristics of his works. In general, Sabai Kashani's works reflect the social, political, and moral situation of Iran during the Qajar period. This research was conducted analytically using library resources and provides a brief overview of Saba Kashani's role in Persian poetry and the literary revival period. There is also a need for further research on this important poet.

Keywords: Sabai Kashani, literary return, poetry, Fath Ali Shah, poetry

بررسی کاربرد طنز در محتوای کتب درسی دوره ابتدایی

فاطمه احمدی نسب

استادیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

f.ahmadinasab@scu.ac.ir

عبدالله پارسا

دانشیار گروه علوم تربیتی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

abd.parsa@scu.ac.ir

محدّثه گاراژچی

کارشناس ارشد برنامه‌ریزی درسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

G.mohadese20@gmail.com

چکیده

پژوهش کیفی حاضر با هدف بررسی کاربرد طنز در محتوای کتب درسی دوره ابتدایی انجام گرفته است. کتاب‌های آموزشی درس فارسی و مطالعات اجتماعی دوره ابتدایی به عنوان نمونه پژوهش به روش نمونه‌گیری هدف‌مند مطلوب برگزیده شدند. در ابتدا مضامین طنزآمیز موجود در محتوای کتب شناسایی شدند و سپس از طریق تحلیل محتوای کیفی بر اساس دو وجه روان‌شناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی مورد تحلیل و توصیف قرار گرفتند؛ به این صورت که روی‌کرد تحلیل محتوای قیاسی اساس کار تحلیل محتوا در نظر گرفته شد و تمامی مقولات مربوط به هر دو وجه روان‌شناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی در یک ماتریس مفهومی تنظیم شد تا راهنمای کار تحلیل‌گران باشد. طنزهایی که وجه روان‌شناختی-اجتماعی داشتند با توجه به سه نظریه برتری، رهایی و ناسازگاری دسته‌بندی شدند و طنزهایی که وجه زبان‌شناختی داشتند در چهار دسته صرف، نحو، آوا و معنا جای گرفتند. نتایج پژوهش نشان داد که کتب درسی در استفاده از مضامین طنزآمیزی که ابعاد روان‌شناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی دارند، به خوبی عمل کرده‌اند، هر چند به لحاظ کمیت، بسیار کم ارزیابی شدند. تعداد و تنوع ابعاد مختلف روان‌شناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی طنز در کتاب‌های فارسی بیشتر از کتاب‌های مطالعات اجتماعی گزارش شد. در رابطه با وجه روان‌شناختی-اجتماعی نیز طنزهای حاوی بعد برتری، مطلوب ارزیابی شدند؛ زیرا از هرگونه درون‌مایه منفی قومی، جنسیتی، سیاسی و غیره مبرا هستند. هم‌چنین در بعد ناسازگاری، مطلوبیت طنزها از این جهت است که راه را برای پرورش خلاقیت در دانش‌آموزان باز می‌کند.

کلیدواژه‌ها: طنز، کتاب‌های آموزشی مقطع ابتدایی، زبان‌شناسی، نظریه برتری، نظریه ناسازگاری، نظریه رهایی و تسکین.

مقدمه و بیان مسأله

طنز، نوعی بیان ادبی است که ماهیتی خنده‌انگیز دارد و در مخاطب ایجاد حس لذت و سرور می‌کند. در طنز، معنا و مفهومی وجود دارد که با آنچه در ساختار بیان می‌شود متفاوت است. این ویژگی هنری طنز در بیان مقاصد و انتقال پیام به مخاطبان به نحوی شایسته، اثرگذار است؛ به شرطی که مخاطب به معنای آن پی ببرد و مقصود طنزگو یا طنزنویس را دریابد. به طور کلی طنز، پدیده‌ای چندبعدی و بین رشته‌ای است که یافتن تعریفی واحد از آن تقریباً غیرممکن است؛ چرا که فیلسوفان، روان‌شناسان، زبان‌شناسان، جامعه‌شناسان، نویسندگان و شاعران، هریک تعریفی متناسب با زمینه مطالعاتی خود از مفهوم طنز ارائه می‌کنند (افشارکهن، ملکی، مهرمحمدی، مهاجر، و ضیائی مهر، ۱۳۹۵). به‌عنوان مثال، افلاطون طنز را یکی از احساسات دوسویه انسانی محسوب کرده که آمیزه‌ای از درد و لذت است. کرافورد^(۱۹۹۴)، طنز را ارتباط کلامی و غیرکلامی می‌داند که شناختی مثبت یا پاسخی مؤثر از سوی مخاطبان تولید می‌کند. از دیدگاه زبان‌شناختی، اتاردو و راسکین (۱۹۹۱)، طنز را رفتاری می‌دانند که از طریق ابزارهای زبانی و غیرزبانی از دو طرف گفت‌وگو سر می‌زند. باتوجه به مفهوم اثربخشی آموزشی و نقشی که جذابیت محتوا در یادگیری دارد، طنز نیز ممکن است بتواند دست‌یابی به اهداف مورد نظر برای یادگیری را تسهیل کند. در همین رابطه مطالعات مارتین (۲۰۰۷) نشان می‌دهد که استفاده از طنز آموزشی به ایجاد نگرشی مثبت نسبت به آموزش و یادگیری در فرد، بالارفتن انگیزه یادگیری و بهبود عملکرد تحصیلی منجر می‌شود. هم‌چنین لازم است که روح شادی و نشاط بر برنامه‌های درسی به‌ویژه کتاب‌های درسی به‌عنوان ابزار غالب برای ارائه محتوای آموزشی حاکم باشد تا محتوایی جذاب و لذت‌بخش به یادگیرندگان ارائه شود که به نظر می‌رسد طنز بتواند نقش مؤثری به سبب ماهیت خنده‌انگیز آن، در تحقق این امر ایفا کند. کاربرد طنز در کتاب‌های درسی و ضرورت آن موضوعی است که در نظام آموزشی ما مغفول مانده و نیازمند بررسی و پژوهش است.

در نظام متمرکز آموزشی کشور ما، کتاب‌های درسی به‌خاطر نقشی که در تعیین محتوا و خط‌مشی آموزشی دارند از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. محتوای آموزشی در قالب کتاب درسی ارائه می‌شود و بیشترین فعالیت‌های آموزشی در چارچوب این رسانه صورت می‌گیرد. متکی بودن معلمان به کتب درسی، تحقق بخشیدن بیشتر اهداف آموزشی از طریق آن‌ها، محدود بودن امتحان و ارزشیابی به محتوای این کتب، نامناسب بودن شرایط آموزشی و کمبود امکانات که باعث عدم استفاده از سایر رسانه‌ها و روش‌های تدریس می‌شود، همگی از جمله دلایل اهمیت و ضرورت توجه به این رسانه آموزشی در کشور ما هستند (نیک‌نفس و علی‌آبادی، ۱۳۹۲). با توجه به این جایگاه ویژه لازم است که دست‌اندرکاران طراحی و تألیف کتاب‌های درسی ضمن توجه به اصول طراحی و سازماندهی محتوای آموزشی، محتوایی جذاب و بانشاط را طراحی کنند. یکی از این راه‌ها استفاده از طنز در طراحی و تدوین کتاب‌های درسی است تا با ارائه محتوای طنزآمیز بتوانند به اثربخشی آموزش کمک کنند.

به طور کلی، به‌کارگیری طنز در تعاملات روزمره ممکن است برای ایجاد سرگرمی و تفریح باشد؛ اما با توجه به شرایط و موقعیت‌های خاص، می‌توان از طنز به‌منظور دستیابی به طیف وسیعی از اهداف ارتباطی و آموزشی استفاده کرد که فراتر از صرفاً ایجاد حس طنز و سرور در مخاطب است (ضیائی مهر، ۱۳۹۳). لذا محققان و متخصصان تعلیم و تربیت با توجه به نقش و اهمیت طنز در آموزش، تحقیقات قابل‌توجهی را به نقش و اثرات طنز در فرایند یاددهی - یادگیری اختصاص داده‌اند. بسیاری از پژوهش‌های انجام شده بر اثرات مثبت طنز بر محیط‌های آموزشی، به‌ویژه نقش

مفید آن در افزایش انگیزه و یادگیری پرداخته‌اند (برایانت، کمیسکی، کرین و زیلمان، ۱۹۸۰؛ آیلور و اپلینگر، ۲۰۰۳؛ فرایمر، وانزر و ویتاسزیک، ۲۰۰۸؛ فرایمر و وسر، ۲۰۰۱؛ گورهام و کریستوفل، ۱۹۹۰). هم‌چنین مطالعات دیگری نیز کاربرد طنز در دستیابی به طیفی گسترده از نتایج مثبت مانند افزایش اثربخشی آموزشی (برک، ۲۰۰۰؛ انگلرت، ۲۰۱۰؛ وانزر، ۲۰۰۲)، کاهش اضطراب دانش‌آموزان و ایجاد لذت و آرامش بیشتر در محیط کلاس درس (نیولیپ، ۱۹۹۱؛ کوروبکین، ۱۹۸۸؛ کر، مولستد و دوناو، ۱۹۹۹) و تشریح محتوای آموزشی (داونز و همکاران، ۱۹۸۸) را مورد بررسی قرار داده‌اند. در مقابل، برخی از محققان (وانزر، فرایمر و ایروین، ۲۰۱۰؛ توروک، مک موریس و لین، ۲۰۰۴؛ گورهام و کریستوفل، ۱۹۹۰؛ به نقل از ضیایی مهر، ۱۳۹۳) نیز بر این باورند که انواع خاصی از طنز ممکن است در محیط آموزشی نامناسب باشند و پیامدهای منفی مانند ایجاد محیط یادگیری ناراحت‌کننده و ناآرام برای برخی از دانش‌آموزان و کاهش انگیزه نسبت به یادگیری در پی داشته باشند.

وانزر و همکارانش (۲۰۱۰) با طرح نظریه فرایند طنز آموزشی، به چگونگی تسهیل یادگیری از طریق طنز آموزشی پرداخته‌اند. بر اساس این نظریه، تسهیل یادگیری از طریق طنز منوط به آن است که دانش‌آموزان عدم تطابق در محتوای طنز را آگاهانه دریافت و درک کنند. در غیر این صورت ممکن است به‌جای درک طنز، به دلیل ارزیابی مبهمی که از پیغام طنز دارند دچار سردرگمی و بی‌مفهومی شوند. شناسایی طنز موجود در پیغام سبب افزایش توجه دانش‌آموزان می‌گردد که به این منظور لازم است آن‌ها انگیزش و توان لازم را برای پردازش مفاهیم آموزشی داشته باشند. از این رو توجه به دو شاخص ارتباط و تناسب طنز آموزشی مهم است. منظور از ارتباط، مرتبط بودن طنز به محتوای آموزشی است که می‌تواند انگیزش و توان پردازش پیام را افزایش دهد و منظور از تناسب، آن است که طنز بتواند عکس‌العمل عاطفی گیرنده را تحت تأثیر قرار دهد.

فلاسفه معروفی هم‌چون افلاطون، ارسطو، هابز، شوپنهاور و کانت بیش از ۲۰۰۰ سال پیش نظریه‌های روان‌شناختی - اجتماعی طنز را مطرح کردند. در این حوزه همواره سه نظریه غالب وجود دارد که بیانگر سه نوع کارکرد متفاوت طنز، شامل نظریه برتری، نظریه ناسازگاری و نظریه رهایی هستند.

نظریه برتری که به نظریه خصومت یا بی‌اعتبار کردن نیز معروف است، به ویژگی منفی و تهاجمی طنز که اغلب برای تحقیر و بی‌اعتبار کردن مخالفان خاص به کار می‌رود، اشاره می‌کند (ضیایی مهر، ۱۳۹۳). این نظریه به زمان افلاطون در قرن پنجم پیش از میلاد برمی‌گردد. افلاطون جدی‌ترین منتقد باستانی خنده، آن را به مثابه عاطفه‌ای می‌دید که باطل‌کننده خویش‌داری عقلی است. او معترف بود که خنده، حس خوبی به آدمی می‌دهد؛ با این حال لذتش آمیخته به بدجنسی نسبت به افرادی است که به آن‌ها می‌خندیم (موریل، ۲۰۰۹: ۳۵، ترجمه فرجامی و جعفری، ۱۳۹۲). افلاطون و ارسطو، دو چهره سرشناس این نظریه بر این باورند که خنده، وسیله ابراز قدرت و برتری است؛ بنابراین هرگاه ما در برابر خطاهای دیگران می‌خندیم به معنی تحقیر و نشان دادن حقارت آن‌ها تلقی می‌شود (ضیایی مهر، ۱۳۹۳). بر اساس این نظریه آدم‌ها به کاستی، شکست یا ناکارآمدی دیگران می‌خندند (ولف، اسمیت و موری، ۱۹۳۴). عدم انطباق به توانایی درک پیام‌های نهفته در طنز اشاره دارد. ریشه نظریه ناسازگاری یا عدم انطباق به تعمق‌اتی در باب خنده اثر فرانسیس هاجسون در سال ۱۷۵۰ برمی‌گردد. اما این نظریه در آراء کانت، شوپنهاور و کی‌یرکگور هم به شکلی مرتبط و در عین حال متمایز بیشتر شرح داده می‌شود (کریچلی، ۲۰۰۲: ۱۲، ترجمه سمی، ۱۳۸۴) و امروزه نظریه غالب طنز در فلسفه و روان‌شناسی است. در حالی که نظریه برتری، عامل خنده را حس برتری نسبت به دیگری

می‌داند، در تئوری ناسازگاری، حسی ناسازگار عامل خنده است (موریل، ۲۰۰۹: ۴۳ ترجمه فرجامی و جعفری، ۱۳۹۲). مفهوم عدم انطباق در این نظریه به تفاوت بین آنچه که افراد انتظار دارند و آنچه که دریافت می‌کنند اشاره دارد (ضیایی مهر، ۱۳۹۳). اکثر پژوهشگران نیز این عدم انطباق را به عنوان عنصر اصلی در ایجاد طنز معرفی می‌کنند. در توضیح این نظریه می‌توان گفت که تجربیات انسانی از الگوهای آموخته شده پیروی می‌کند؛ یعنی آنچه را که قبلاً تجربه کرده‌ایم ما را برای برخورد با آنچه که تجربه خواهیم کرد، آماده می‌کند. اما گاه چیزی را حس می‌کنیم که اجزاء و ویژگی‌هایش الگوهای ذهنی ما را نقض می‌کند (موریل، ۲۰۰۹: ۴۴ ترجمه فرجامی و جعفری، ۱۳۹۲). در واقع انتظارات طبیعی ما را به هم می‌زند و گاه نتایج غیرمترقبه‌ای را به وجود می‌آورد که برای ما تعجب‌برانگیز و خنده‌دار است (شوپنهاور، ۱۸۱۹). برلین (۱۹۶۰) اظهار می‌دارد که نظریه عدم انطباق به علت و چگونگی خنده‌دار بودن یک موضوع در سطح شناختی و ادراکی می‌پردازد. یعنی توانایی درک مفهوم پیام طنز در گرو درک تضاد و عدم انطباق موجود در چنین پیامی است.

نظریه‌هایی نیز که مبتنی بر کارکردهای روانکاوانه طنز است، به بررسی عواطف و احساسات ناشی از حوادث طنزآمیز می‌پردازد. این نظریه با انتشار «کتاب لطیفه‌ها و رابطه آن‌ها با ناخودآگاه» اثر زیگموند فروید در سال ۱۹۰۵ شناخته‌تر شد. فروید سرشناس‌ترین چهره این نظریه، در این کتاب شرح داد که انرژی آزاد یا تخلیه شده در خنده به این دلیل لذت‌بخش است که از میزان انرژی که در مواقع معمول برای مهار یا سرکوب فعالیت روانی به کار می‌رود می‌کاهد (کریچلی: ۱۱ ترجمه سمی، ۱۳۸۴). به طور کلی از نظر فروید، لطیفه‌سازی و بذله‌گویی فرایندی ناخودآگاه است که طی آن ما به افکار و عواطفی که معمولاً سرکوب‌شان می‌کنیم اجازه ورود به ذهن می‌دهیم. او می‌گوید ما به طور طبیعی از انرژی روانی خود استفاده می‌کنیم تا افکار و احساسات خشونت‌آمیز و جنسی خود را سرکوب کنیم در حالی که وقتی شوخی می‌کنیم بدون هیچ سانسوری آن افکار و احساسات را به خودآگاهمان می‌آوریم، که این نوعی ذخیره انرژی روانی است؛ همان انرژی‌ای که ما به طور طبیعی برای مهار این افکار و احساسات فرا می‌خوانیم در حالی که غیرضروری تشخیص داده شده و ما آن را در قالب خنده رها می‌کنیم.

طنز از دیدگاه زبان‌شناختی نیز مورد توجه قرار گرفته است. در این زمینه اکثر تحقیقات مربوط به علل یا منابع ایجاد طنز به حوزه‌های معناشناسی، نحو، واج‌شناسی و منظورشناسی طنز محدود شده‌اند (ضیایی مهر، ۱۳۹۳). برخی از پژوهشگران مانند (همپلن، ۲۰۰۳؛ نوریک، ۱۹۹۳) به معرفی ویژگی‌های نحوی طنز پرداخته‌اند. بنا به استدلال همپلن (۲۰۰۳)، دانش نحوی به شنونده کمک می‌کند تا پیام حاوی ابهام و در نتیجه منظور گوینده را درک کند. از جمله عوامل نحوی که ممکن است به خلق طنز بیانجامد، استفاده از کلیشه‌های نحوی مانند (افعال چندکلمه‌ای، کلمات هم‌نشین، اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها، نقل‌قول‌ها)، ترکیبات غیردستوری که به تلاقی مقوله‌های دستوری و جابه‌جایی آن‌ها در جملات دلالت دارند، و پیچیدگی نحوی یا ابهام است که این ابهام ممکن است منشأ تولید طنز در زبان قرار گیرد. این تجزیه و تحلیل نحوی طنز می‌تواند به درک درست از استراتژی‌های خاص مورد استفاده برای ایجاد طنز که از طریق دستکاری و جابه‌جایی اجزای ساختاری زبان صورت می‌گیرد، کمک کند. زبان، فرایندی است که از درک و دریافت سخن آغاز می‌شود و به تولید کلام معنادار می‌انجامد. ادبیات، تولیدی مرکب و چندسطحی است که واج، واژه، معنا و نحو، سطح و جنبه هنری را نیز شامل می‌شود. در واقع کارکردهای هنری زبان در قالب ادبیات هستند و انگیزه زیباشناسانه که یکی از علل گرایش به طنز به عنوان نوعی اثر ادبی است، به کارکردهای هنری زبان مربوط

می‌شود که در اهداف مصوب تعلیم و تربیت نظام جمهوری اسلامی در قالب ساحت زیباشناختی تعریف و دسته‌بندی شده‌اند. چنین درکی از نحوه ایجاد طنز، دارای مفاهیم کاربردی متعدد و مهمی است که می‌توان آن‌ها را در تدوین و تولید محتوای برنامه‌های درسی برای جذاب کردن محتوای آموزشی مورد استفاده قرار داد؛ لذا با توجه به نقش و اهمیت استفاده از طنز در امر یادگیری و آموزش، پژوهش حاضر درصدد است از طریق تحلیل محتوا، وضعیت مضامین طنزآمیز موجود در کتاب‌های درسی را به لحاظ دو وجه روانشناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی تبیین کند.

اهداف پژوهش

پژوهش حاضر با دو هدف شناسایی مضامین طنزآمیز موجود در کتاب‌های درسی دوره ابتدایی که ابعاد روان‌شناختی-اجتماعی دارند و هم‌چنین شناسایی مضامین طنزآمیز موجود در کتاب‌های درسی دوره ابتدایی که ابعاد زبان‌شناختی دارند، به انجام رسیده است.

پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر در راستای اهداف پژوهش در صدد پاسخ به دو پرسش زیر برآمده است:

پرسش ۱. وضعیت مضامین طنزآمیز محتوای کتاب‌های درسی دوره ابتدایی از لحاظ ابعاد روان‌شناختی-اجتماعی چگونه است؟

پرسش ۲. وضعیت مضامین طنزآمیز محتوای کتاب‌های درسی دوره ابتدایی از لحاظ ابعاد زبان‌شناختی چگونه است؟

روش پژوهش

باتوجه به ماهیت طنز و تأکید بر مفاهیم مستتر در آن و به‌طورکلی ویژگی دوپهلوگویی در طنز، در این پژوهش برای بررسی وضعیت مضامین طنزآمیز کتاب‌های درسی دوره ابتدایی، روش تحلیل محتوای کیفی برگزیده شده است، به‌این‌ترتیب که پس از بررسی کتب درسی، مضامین طنزآمیز موجود در محتوای آن‌ها شناسایی شد و سپس بر اساس دو بعد روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی مورد تحلیل قرار گرفت. در مراحل انجام تحلیل محتوا به ترتیب؛ ابتدا مسئله پژوهش مشخص و در گام دوم به تدوین سؤالات و اهداف پرداخته شد. پس از تعریف متغیرها در گام سوم، که به لحاظ روان‌شناختی-اجتماعی شامل (برتری - رهایی - ناسازگاری) و به لحاظ زبان‌شناختی شامل (آوا - صرف - نحو - معنا) هستند و توضیحات مربوط به آن‌ها در ماتریس مفهومی (جدول شماره ۱) قرار دارد، اقدام به نمونه‌گیری و سپس، انتخاب واحدهای تحلیل و زمینه شده است. قلمرو مطالعه شامل کلیه کتب درسی دوره ابتدایی است که با استفاده از روش نمونه‌گیری هدف‌مند مطلوب، کتاب‌های فارسی و مطالعات اجتماعی دوره ابتدایی به دلیل تناسب و مرتبط بودن آن‌ها با مسئله و اهداف پژوهش انتخاب شدند. به‌این‌ترتیب مضامین طنزآمیز کتاب‌های فارسی و مطالعات اجتماعی پایه اول تا ششم شناسایی و مورد تحلیل قرار گرفتند.

واحد تحلیل، شخص یا چیزی است که مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هولستی (۱۹۶۸، ترجمه سالارزاده امیری، ۱۳۷۳) پنج نوع واحد تحلیل را بیان کرده است (کلمه یا نماد - مضمون یا تم - شخصیت یا کارکتر - پاراگراف - مورد یا

عنوان). اما متداول‌ترین واحد تحلیل در تحلیل محتوای کیفی که در این پژوهش نیز مدنظر است، مضمون است. مضمون‌ها واحدهای پرارزشی هستند که در تحلیل محتوا مد نظر قرار می‌گیرند. در واقع، مضمون همان معنای خاصی است که از یک کلمه، جمله یا پاراگراف مستفاد می‌شود. در این پژوهش تمام نمادها و نشانه‌های موجود در کتاب‌های درسی اعم از متون، تصاویر، اشکال، فعالیت‌ها و... بررسی و مضامین طنزآمیز موجود در آن‌ها شناسایی و تحلیل شدند. هم‌چنین کتاب درسی به‌عنوان واحد زمینه که واحدی بزرگ‌تر از واحد تحلیل است، تعیین شد.

در گام پنجم، پس از تعریف مفاهیم باید قواعد شفافی برای طبقه‌بندی مقولات تعیین می‌شد تا کدگذاران بتوانند واحدهای موردنظر را درون طبقات مربوطه جای دهند. برای این منظور دستورالعمل کدگذاری تنظیم شد. فرایند کدگذاری در تحلیل محتوای کیفی با توجه به مسئله یا هدف پژوهش به دو شیوه استقرایی یا قیاسی صورت می‌گیرد که در این پژوهش، کدگذاری به شیوه قیاسی انجام شده است. در رویکرد قیاسی، پژوهشگر با مفروض گرفتن برخی تعاریف و تعمیم‌ها به‌عنوان طبقات، محتوای موردنظر را به‌صورت کیفی تحلیل کرده و به دنبال یافتن مصادیقی از تعاریف و تعمیم‌ها در کل محتوا است (فردانش، ۱۳۸۷). در پژوهش حاضر مؤلفه‌های مربوط به دو بعد روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی، طبقاتی هستند که کدهای یافت شده از محتوای کتب درسی در درون آن‌ها جای می‌گیرند و هرکدام به‌صورت جداگانه توصیف و تحلیل می‌شوند. در گام آخر به تحلیل یافته‌ها و نتیجه‌گیری پرداخته شد. جدول زیر ماتریس مفهومی تحلیل محتوای قیاسی را نشان می‌دهد.

جدول شماره ۱- ماتریس مفهومی تحلیل محتوای قیاسی

رویکرد	مقولات	توضیحات
روان‌شناختی - اجتماعی	برتری	طنزی که هدف آن دست انداختن دیگران باشد. طنزی که ضعف‌ها و خطاهای دیگران را به‌سخره می‌گیرد. طنزی که عیب‌ها و نواقص دیگران را به‌سخره می‌گیرد. طنزی که برای تخریب و یا تحقیر دیگران به کار می‌رود. طنزی که شکست‌ها و ناکامی‌های دیگران را به‌سخره می‌گیرد. طنزی که برای بی‌اعتبار کردن مخالفان خاص به کار می‌رود. طنزی که فرد یا شخصی را هدف قرار می‌دهد. طنزی که گروه سیاسی یا مذهبی خاصی را هدف قرار می‌دهد. طنزی که گروه قومیتی خاصی را هدف قرار می‌دهد. طنزی که جنسیت (مرد و زن) را هدف قرار می‌دهد.
رهایی/تسکین		طنزی که جنبه تفریح و یا سرگرمی دارد. طنزی که جذابیت آن سبب جلب‌توجه می‌شود. طنزی که موجب نشاط و شادی می‌شود. طنزی که موجب رهایی از فشار و استرس می‌شود. طنزی که سبب رفع خستگی می‌شود.
ناسازگاری (عدم انطباق)		طنزی که بیانگر اتفاق و حالتی خلاف واقع است. طنزی که حاصل اتفاقی تعجب‌برانگیز است. طنزی که بیانگر اتفاقی ناگهانی و غافلگیرکننده است. طنزی که با رویدادهای معمول و رایج در تضاد است.
زبان‌شناختی	آوا و واج	طنزی که حاصل تغییر آوا، جا به‌جایی دو صدا یا حذف آن باشد

صرف	طنزی که حاصل تغییری است که از تقطیع یا برش‌های نابه‌جای واژه حاصل شود
نحو	طنزی که حاصل تغییر یا ابهام در سطح نحو باشد (تغییری فراتر از واژه که در سطح جا به‌جایی کلمات در جمله است)
معنا	طنزی که حاصل برداشت‌های متفاوت معنایی از واژه است

پایایی تحلیل محتوا

یکی از روش‌های تعیین پایایی در پژوهش‌های کیفی محاسبه ضریب کاپا است که میزان توافق بین دو ارزیاب را محاسبه می‌کند. در این پژوهش جهت تعیین میزان توافق نظر پژوهشگر و تحلیلگر دیگر نسبت به طنزهای موجود در کتاب‌های درسی، از روش کاپا استفاده شده و میزان آن $0/63$ محاسبه گردید که این میزان توافق، قابل قبول است.

یافته‌ها

در ذیل یافته‌های مرتبط به هر پرسش پژوهش ارائه می‌گردد:

در پاسخ به پرسش اول پژوهش، نمونه‌هایی از ابعاد زیر قابل ذکر است:

۶-۱. بعد برتری

درس «لاک‌پشت و مرغابی‌ها» در کتاب فارسی پایه اول، داستان دو مرغابی و یک لاک‌پشت است که در کنار آب‌گیری زندگی می‌کردند. یک روز به علت گرم شدن هوا تصمیم گرفتند که از آنجا بروند. دو مرغابی چوبی را به متقار گرفتند و از لاک‌پشت خواستند که با دهانش چوب را بگیرد تا بتواند با آن‌ها برود و در راه هر کس هرچه گفت جواب ندهد. در همین حال کلاغ و جغد آن‌ها را دیدند و گفتند: «لاک‌پشت شده پرنده!». در ادامه داستان، لاک‌پشت هنگام پرواز ناگهان فریاد زد «پریدم که پریدم!» و چون دهان باز کرد به زمین افتاد. عبارت «پریدم که پریدم» نشان‌دهنده سهل‌انگاری لاک‌پشت است؛ چرا که مرغابی‌ها به او گفتند که در راه پرواز صحبت نکند. این قسمت از داستان، چون بیانگر ضعف و خطای لاک‌پشت است و شکست و ناکامی او از پرواز را مورد هدف قرار می‌دهد، مضمونی طنزآمیز است که به لحاظ روان‌شناختی - اجتماعی، در بعد برتری قرار می‌گیرد.

۶-۲. بعد ناسازگاری

حکایت «راز جعبه» در کتاب فارسی پایه سوم، در رابطه با شخصی است که نزد حکیمی می‌رود و از او می‌خواهد که راز خوشبختی و پیروزی را به او بیاموزد.

«حکیم به او جعبه‌ای می‌دهد و به او می‌گوید: «در این جعبه نباید باز شود». شخص با شگفتی جعبه را می‌گیرد و به راه می‌افتد. در راه به این فکر می‌کرد که درون جعبه چیست و چرا نباید در آن را باز کند. وقتی به خانه رسید صبرش تمام شد، در جعبه را باز کرد و ناگهان موشی از درون آن بیرون پرید».

این بخش از داستان مضمون طنزآمیزی دارد که به لحاظ روان‌شناختی - اجتماعی بعد ناسازگاری را شامل می‌شود چرا که در اینجا آن شخص انتظار داشت رازی برای او نوشته باشد ولی موش از جعبه بیرون پرید و این اتفاق انتظارات

آن شخص را بر هم می‌زند و به عبارتی با انتظارات او مطابقت ندارد و موجب غافلگیری شخص می‌شود و طنز ایجاد می‌کند.

۳-۶. بعد رهایی

کتاب مطالعات اجتماعی پایه ششم، در درس مربوط به «مصرف انرژی» بخشی از محتوای درس در رابطه با مصرف برق و صرفه‌جویی است. در این قسمت در حاشیه کتاب، تصویر کاریکاتور آقای نمایش داده شده که در خانه روی مبل نشسته و از وسایل برقی منزل در بیشترین حد مصرفی آن‌ها استفاده می‌کند. به نظر می‌رسد قرار گرفتن چنین تصویری در حاشیه کتاب که مرتبط با موضوع درسی است، سبب جلب توجه بیشتر دانش‌آموزان به موضوع درسی و ماندگاری بهتر آن شود. هم‌چنین می‌تواند برای لحظاتی جو شادی و خنده را بین آن‌ها ایجاد کند. در نتیجه موجب رفع خستگی آن‌ها می‌شود و به این دلیل به لحاظ روان‌شناختی - اجتماعی، در بعد رهایی قرار می‌گیرد.



در خصوص پرسش دوم در حیطه‌های زیر نکاتی ارائه می‌شود:

۴-۶. آواشناسی و واج‌شناسی

در کتاب فارسی پایه ششم، «داستان دوستان هم‌دل»، داستان یک پسر شیرازی به نام یونس است که به تازگی با خانواده‌اش برای زندگی به تبریز آمده‌اند.

«وقتی به مدرسه می‌رود دوستانش به زبان ترکی صحبت می‌کنند و او متوجه نمی‌شود. اما پس از مدتی تا حدودی ترکی یاد می‌گیرد. یک روز بعد از زنگ آخر با دوستانش به سمت خانه به راه افتاد. یکی از دوستانش به او گفت ما امروز عصر فوتبال داریم شما هم بیا. یونس هم برای این‌که نشان دهد ترکی بلد است گفت: «ساعات نچه گلیم؟» (ساعت چند می‌آیم؟). یکی از دوستانش لبخندی زد و گفت: «شما می‌گوی: ساعات نچده گلیم؟». (ساعت چند پیام؟). یونس خندید و گفت: «خب، ساعات ن.... چ.... ده گلیم؟» و کلمه «نچده» را خیلی سخت و بریده‌بریده گفت. چون اشتباه لفظی یونس در نتیجه عدم انطباق واجی، ایجاد شده و به نوعی انحراف از الگوی رایج تلفظ به شمار می‌آید، بنابراین حس و تجربه طنز را احتمالاً در خواننده به وجود می‌آورد و طنز آن به لحاظ زبان‌شناختی در زمره طنزهای آوایی قرار می‌گیرد.

۵-۶. صرف

در کتاب فارسی پایه چهارم، در حکایت «لقمان را گفتند ادب از که آموختی؟» گفت: «از بی ادبان» /bi/ پسوند منفی ساز است و کلمه ادب را به متضاد آن (بی ادب) تبدیل کرده و باعث تضاد معنایی شده است. در نتیجه به لحاظ زبان‌شناختی، هم‌زمان طنز صرفی و معنایی ایجاد کرده است.

۶-۶. نحو

در کتاب فارسی پایه دوم، در داستان «چوپان درستکار» به ضرب‌المثل «قطره قطره جمع گردد وانگهی دریا شود» اشاره شده است. چون ضرب‌المثل‌ها در زمره کلیشه‌های نحوی هستند، در اینجا این ضرب‌المثل نیز به لحاظ زبان‌شناختی در زمره طنزهای نحوی قرار می‌گیرد.

۷-۶. معنا

در کتاب فارسی پایه سوم، در داستان مورچه ریزه :
«معلم مورچه ریزه به او گفته بود که باید خانواده‌ات را ببینم چون وضع درس و مشقت نگرانم کرده! مورچه ریزه هم با نگرانی به خانه برگشت. وقتی که مادرش او را برای ناهار صدا زد، مورچه ریزه با خود گفت: «دلی که پر از غصه است دیگر جایی برای غذا ندارد».
در اینجا دو معنایی واژه «دل» ایجاد طنز کرده است؛ چرا که از هر دو معنای آن استفاده شده است؛ یکی به معنای شکم و دیگری به معنای جایگاه عواطف و احساسات. در نتیجه مضمون طنزآمیز آن به لحاظ زبان‌شناختی در زمره طنزهای معنایی قرار می‌گیرد.

تبیین یافته‌های تحقیق

به‌طور کلی بررسی محتوای کتاب‌های درسی دوره ابتدایی نشان می‌دهد که میزان استفاده از عنصر طنز در طراحی محتوای آموزشی کتاب‌ها، به نسبت آثار مثبت و کارکردهای مختلفی که پژوهش‌های متعدد برای طنز آموزشی قائل هستند، بسیار کم است. به طوری که در برخی از کتب هیچ گونه طنزی یافت نمی‌شود. در این تحقیق محتوای کتاب‌های فارسی و مطالعات اجتماعی اعم از متون، تمرین‌ها، شکل‌ها و تصویرها مورد بررسی قرار گرفت و مضامین طنزآمیزی که ابعاد روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی داشتند، شناسایی شدند. طبق نتایج، در ۶ کتاب فارسی پایه اول تا ششم و کتاب‌های مطالعات اجتماعی پایه پنجم و ششم مواردی از مضامین طنزآمیز شناسایی گردید؛ اما در کتاب‌های مطالعات اجتماعی پایه سوم و چهارم مضمون طنزآمیزی یافت نشد. هم‌چنین در بین کتاب‌های فارسی، بیشترین تعداد طنز به پایه سوم (۱۴ مورد) و کمترین تعداد طنز به پایه پنجم و ششم (هرکدام ۲ مورد) اختصاص داشت و در مجموع تنها ۵ مورد طنز در کتاب‌های مطالعات اجتماعی وجود داشت که تنها مربوط به پایه پنجم و ششم بود. با توجه به وجود میزان فراوانی طنز در این کتاب‌ها، صرف نظر از ابعاد روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی آن‌ها، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که اگر کتاب‌های درسی پایه‌های مختلف دوره ابتدایی را به لحاظ میزان استفاده

از طنز بر روی یک پیوستار قرار دهیم و آن را به سه قسمت تقسیم کنیم، بیشترین فراوانی به ترتیب به ۱- پایه سوم و چهارم ۲- پایه دوم و اول ۳- پایه پنجم و ششم تعلق دارد.

- پایه ششم و پنجم > پایه اول و دوم > پایه چهارم و سوم +

این پراکندگی در تعداد و هم‌چنین ابعاد مضامین طنزآمیز مشاهده شده در کتب پایه اول تا ششم، نشان‌دهنده یک عدم توازن غیرمنطقی در کاربرد طنز آموزشی است؛ به طوری که هیچ‌گونه ارتباط خاصی بین تعداد و ابعاد مضامین طنزآمیز موجود در این کتاب‌ها با پایه تحصیلی دانش‌آموزان وجود ندارد. اما در دو کتاب فارسی و مطالعات اجتماعی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفتند، مشخص شد که تعداد و تنوع ابعاد مختلف روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی طنز در کتاب‌های فارسی بیشتر از کتاب‌های مطالعات اجتماعی است و یکی از دلایل احتمالی مبنی بر وجود این یافته، به ماهیت و موضوع کتاب فارسی مربوط می‌شود، چرا که کتاب فارسی با تکیه بر رویکرد برنامه زبان‌آموزی علاوه بر آموزش مهارت‌های زبانی، به مهارت‌های فرازبانی و قلمرو تولیدی زبان هم می‌پردازد و طنز کلامی یا نوشتاری، عنصری است که از طریق بازی‌های زبانی به‌ویژه به لحاظ ابعاد زبان‌شناختی، ظرفیت آموزش هر دو مهارت زبانی و فرازبانی را دارد و به‌نوعی در خدمت این دو قرار می‌گیرد. همانطور که در یافته‌های بخش کیفی نیز مشهود است مضامین طنزآمیز موجود در کتاب‌های فارسی دوره ابتدایی همه ابعاد زبان‌شناختی اعم از حوزه صرف، نحو، معنا و واج را پوشش داده و در تمام این حوزه‌ها حداقل یک مورد طنز گنجانده شده که بیشترین آن‌ها در حوزه نحو قرار دارد. علت فراوانی بیشتر مضامین طنزآمیز در حوزه نحو، بیشتر مربوط به وجود ضرب‌المثل‌ها و کلیشه‌های نحوی موجود در داستان‌ها، اشعار و حکایات موجود در کتاب‌های فارسی است. اما به نظر می‌رسد که هدف از گنجاندن این مضامین طنزآمیز در کتاب‌های فارسی بیش از آنکه پرداختن به ظرفیت طنز و توجه به کارکردهای مختلف آن باشد، آشنایی دانش‌آموزان با ضرب‌المثل‌های فارسی، توانایی کاربرد آن‌ها و در نهایت پرورش قوه درک متن است که بررسی اهداف درس فارسی در کتب راهنمای معلم نیز این موضوع را تأیید می‌کند. از طرفی وجود انواع آرایه‌های ادبی، انواع جناس، تضاد، تشبیه و... در شعرها و داستان‌های کتب فارسی فرصت بیشتری را برای استفاده از طنز آموزشی فراهم کرده که این موضوع نیز وزن بیشتری به ابعاد زبان‌شناختی طنزها می‌دهد. این در حالی است که یک مضمون طنزآمیز علاوه بر ابعاد زبان‌شناختی می‌تواند دارای ابعاد روان‌شناختی - اجتماعی نیز باشد. برای مثال به‌نظر می‌رسد که تقریباً تمام طنزها دارای بعد رهایی هستند؛ چرا که بر مبنای این نظریه، خنده ناشی از طنز به دلیل رهایی از انرژی عصبی است که بدن آن را مازاد تشخیص داده یا ناشی از عواطفی است که یک محرک طنزآمیز برمی‌انگیزاند. این بعد از طنز بیشتر در تصاویر طنزآمیز و کاریکاتورها وجود دارد و در کتب درسی نیز نمونه‌هایی از آن در کتاب مطالعات اجتماعی پایه ششم مشهود است، بدین صورت که معمولاً تصویر طنزآمیز یا کاریکاتور در کنار موضوع اصلی درس نمایش داده شده و مرتبط با موضوع درس، پیام‌های آموزشی آن را به‌صورت طنزآمیز به تصویر می‌کشد. به نظر می‌رسد که چنین طنزهایی که حاوی بعد رهایی هستند، هم‌سو با نتایج پژوهش‌های (کر، ۲۰۰۲؛ بوسمن، ۲۰۰۹؛ ابودان، ۲۰۰۹؛ گردلغنی، ۲۰۰۷)، کارکردهایی از طنز آموزشی نظیر (جلب‌توجه و رفع خستگی، تجدید قوا و رهایی از فشار ناشی از دشواری برخی مطالب آموزشی) را محقق می‌کنند.

اما در رابطه با بعد برتری، بیشتر مضامین طنزآمیز موجود در کتب درسی شامل دست انداختن افراد، بی‌اعتبار کردن آن‌ها و نشان دادن خطا و اشتباه است که در کتاب فارسی بیشتر در قالب حکایت، نکاتی پندآموز، از طریق درون

مایه طنز بیان می‌شوند و در کتاب مطالعات اجتماعی پنجم و ششم نیز دو مورد عکس گنجانده شده که پیام آموزشی درس مورد نظر را در کنار متن اصلی آن، به گونه‌ای طنزآمیز نشان داده است که به لحاظ روان‌شناختی - اجتماعی حاوی بعد برتری است. این گونه تصاویر در کتب فارسی هم مشاهده شده و به نظر می‌رسد بیشتر برای تأکید بر پیام اصلی درس نمایش داده شده‌اند. به نظر می‌رسد این شیوه ارائه سبب می‌شود که مطالب آموزشی و نکات اصلی درس در ذهن دانش‌آموزان بهتر ماندگار شوند و محتوای آموزشی به شکل جذاب‌تری منتقل شود. نکته‌ای که در این رابطه قابل توجه است، عدم وجود مضامین طنزآمیزی است که گروه‌های خاص شخصیتی، قومی، جنسیتی، سیاسی و... را هدف قرار دهد؛ چرا که با توجه به تحقیقات (وانزر و همکاران، ۲۰۰۶؛ فرامیر و همکاران، ۲۰۰۸) طنزهایی که توهین‌آمیز و یا پرخاشگرانه باشند یا به هدف تحقیر یا بدنامی دیگران به کار روند، به‌عنوان طنز آموزشی نامناسب و منفی قلمداد شده که آثار منفی و نامطلوبی در فرایند آموزش و یادگیری دانش‌آموزان دارد. در نتیجه از به کار بردن این نوع طنزها در محتوای کتب درسی مدارس باید پرهیز کرد و همانطور که بررسی کتب درسی نشان می‌دهد، مضامین طنزآمیزی که در کتاب‌های مطالعات اجتماعی و فارسی وجود دارد و به لحاظ روان‌شناختی - اجتماعی حاوی بعد برتری هستند، از چنین درون مایه‌های منفی مبرا هستند. در نتیجه به لحاظ بعد برتری، مطلوب ارزیابی می‌شوند.

همان‌طور که در بخش مبانی نظری تحقیق بیان شد، نظریه ناسازگاری (عدم تجانس یا عدم انطباق) طنز نیز رویکردی روان‌شناختی - اجتماعی دارد و به تضادها و رویدادهای غیرمعمول و غیررایج اشاره دارد که اغلب ناگهانی، غافلگیرکننده و تعجب‌برانگیز هستند. مک‌گی (۱۹۷۹) به‌عنوان یکی از پیش‌گامان حوزه طنز بر اهمیت این عنصر تأکید کرده و معتقد است عدم تجانس، زیرساخت هر نوع طنزی است. این بعد از طنز در کتاب‌های درسی به نسبت بعد برتری کمتر و به نسبت بعد رهایی بیشتر به چشم می‌خورد و همه طنزهای حاصل از آن مربوط به کتاب‌های فارسی است که با موضوع‌هایی هم‌چون «افتادن از آسمان»، «زیربغل گذاشتن کتاب توسط مورچه»، «پريدن راز از جعبه»، «تب‌دار بودن زرد آلو»، و «ارزن پهن کردن روی طناب» دیده شده است. این مضامین طنزآمیز که هم در قالب متن و هم در قالب طنز تصویری ارائه شده‌اند، اغلب بیانگر رویدادی مغایر با تجارب دانش‌آموزان و طرحواره‌های ذهنی آنان است و همین تضادهای موجود در مضامین طنزآمیز است که موجب خنده دانش‌آموزان می‌شود و محتوای آموزشی را نزد آنان جذاب و بانشاط می‌کند. به نظر می‌رسد تضادهای موجود در این مضامین راه را برای اندیشیدن دانش‌آموزان به راه‌های غیرمعمول هموار می‌کند و سبب می‌شود که آن‌ها مسائل را از زوایای گوناگون ببینند و درست در همین نقطه است که طنز با خلاقیت پیوند می‌خورد، چرا که خلاقیت نیز به توانایی نگرش متفاوت به موضوعات و ارائه راه‌کارهای جدید اشاره دارد و طنز حاصل از تضاد و ناسازگاری می‌تواند از این طریق شرایط را برای پرورش خلاقیت و داشتن ایده‌های تازه در دانش‌آموزان فراهم کند. در تأیید این نگاه، آرتورکسلر (۱۹۶۴؛ به نقل از افشارکهن، ۱۳۹۵) نیز طنز را یکی از اشکال فعالیت خلاقانه انسان معرفی می‌کند که توانایی تداعی هم‌زمان دو مفهوم غیرمرتبط را در بر می‌گیرد. هم‌چنان که مارتین (۲۰۰۷) نیز معتقد است، قرار گرفتن در معرض طنز، موجب افزایش سیالیت، انعطاف‌پذیری، اصالت و به‌طور کلی خلاقیت می‌شود و تولید طنز نیز دربرگیرنده تفکر خلاق، ناهماهنگی، شگفت‌زدگی و نوآوری است که همه این‌ها از طریق نظریه عدم تجانس قابل تبیین هستند.

در مجموع می‌توان گفت که کتب درسی در استفاده از مضامین طنزآمیزی که ابعاد روان‌شناختی - اجتماعی و زبان‌شناختی دارند به‌خوبی عمل کرده‌اند؛ چرا که هر یک از یافته‌های حاصل از بررسی کتب، در قالب این ابعاد قابل

تحلیل بوده و به‌طور کلی همه ابعاد روان‌شناختی - اجتماعی (برتری، رهایی، ناسازگاری) و زبان‌شناختی (صرف، نحو، معنا، واج) را پوشش داده‌اند. هرچند به لحاظ تعداد و فراوانی، بسیار کم ارزیابی می‌شوند.

نتیجه‌گیری

تربیت نیروی انسانی توانمند، روشن‌فکر، ماهر و خلاق که بتواند آینده کشور را به بهترین شکل رقم بزند از مهم‌ترین اهداف هر نظام آموزشی به شمار می‌رود. برای رسیدن به این مهم تمام ابعاد و عناصر نظام آموزشی از جمله برنامه درسی رسمی باید به بهترین شکل برای تحقق این هدف طراحی شود. از طرفی امروزه گسترش فناوری و به نوعی تبدیل شدن دنیا به دهکده جهانی و همین‌طور ظهور عصر انفجار اطلاعات، تمام ابعاد زندگی بشر را تحت تأثیر قرارداده و رنگ و بویی نوین به همه چیز بخشیده است که آموزش نیز از این قضیه مستثنی نیست. از این‌رو لازم است که در نظام آموزشی، محتوای برنامه‌های درسی و روش‌های تدریس نیز از این تغییر و تحول عقب نمانند و برنامه‌ریزان درسی به سمت بازنگری در عناصر برنامه درسی تمایل پیدا کنند.

یکی از مواردی که در بازنگری و طراحی برنامه‌های درسی باید مورد توجه قرار گیرد، هم‌خوانی عناصر برنامه درسی با نیازها و ویژگی‌های سنی، جسمی و روانی دانش‌آموزان است. کودکان در دوره ابتدایی اغلب پرنرژی و پرجنب و جوش و خواهان شادی و نشاط هستند. به نظر می‌رسد محتوای کلیشه‌ای و یک‌نواخت در کتاب‌های درسی و در برخی موارد حجم زیاد و دشواری مطالب درسی، استرس‌های ناشی از قرار گرفتن در برخی موقعیت‌های کلاس درس یا اضطراب ناشی از امتحانات در برخی از دانش‌آموزان و همچنین عدم آرامش خاطر و احساس صمیمیت در روابط معلم و دانش‌آموز، مانع شاد بودن دانش‌آموزان است و ممکن است فضای آموزشی را برای دانش‌آموز ناخوشایند و کسل‌کننده کند. در نتیجه لازم است که ویژگی شادی و نشاط بر روح برنامه درسی حاکم شود و یکی از این راه‌ها پرداختن به ظرفیت طنز در طراحی محتوای کتب درسی است تا فرایند یادگیری برای دانش‌آموزان جذاب‌تر و یادگیری و یادآوری محتوای درسی بهتر رخ دهد.

نتایج تحقیقات مختلف در رابطه با آثار طنز آموزشی، حاکی از فواید متعددی در فرایند یادگیری دانش‌آموزان است که بررسی این موضوع به‌کارگیری طنز در برنامه درسی مدارس، به‌ویژه کتب درسی را ضروری می‌نماید. با نگاه کلی بر یافته‌های این پژوهش و همچنین بررسی مضامین طنزآمیز به لحاظ کمی، باید گفت که مضامین طنزآمیز موجود در کتب درسی با این‌که هر دو بعد روان‌شناختی-اجتماعی و زبان‌شناختی را شامل می‌شود و اهداف طنز آموزشی را تا حدودی محقق می‌کند؛ اما لازم است که بیشتر و بهتر به آن پرداخته شود. به این معنی که بیشتر به‌جای گنجاندن طنز در کتب درسی، محتوای آموزشی طنزآمیز طراحی شود. محتوای آموزشی طنزآمیزی که با اهداف و پیام‌های آموزشی مرتبط باشد و جذابیت آن بتواند دانش‌آموزان را نسبت به موضوعات درسی علاقه‌مند کند. همچنین لازم است که با ویژگی‌های سنی و فرهنگی دانش‌آموزان متناسب باشد به گونه‌ای که مضامین آن برای دانش‌آموزان سنین و پایه‌های مختلف قابل درک باشد تا امکان پردازش پیام طنزآمیز در دانش‌آموزان ایجاد شود. این نکته در طراحی محتوای آموزشی طنزآمیز بسیار حائز اهمیت است؛ چرا که اگر طنزی برای دانش‌آموزان قابل درک نباشد آنان را سردرگم کرده و نتیجه‌ای معکوس می‌دهد (وانزر و همکاران، ۲۰۱۰). این موضوع هم‌چنین شامل طنزهای نامناسب نیز می‌شود. طنزهایی که ممکن است پرخاشگرانه، توهین‌آمیز و تحقیرکننده باشند و گروه‌های جنسیتی یا قومی

دانش‌آموزان را هدف قرار دهند، نامناسب تلقی شده و باید از آن‌ها اجتناب کرد. در نتیجه لازم است که علاوه بر آگاهی برنامه‌ریزان درسی، مؤلفین کتب درسی، معلمان و...، نسبت به ضرورت طنز آموزشی و اهمیت آن، چگونگی کاربرد طنز در محتوای برنامه‌های درسی نیز موردتوجه قرار گیرد.

طبیعتاً هرآنچه که قرار است در محتوای برنامه درسی گنجانده شود، لازم است با اهداف کلان و خرد اسناد مهم آموزش و پرورش، هم‌چون سند برنامه درسی ملی و سند تحول بنیادین آموزش و پرورش کشور هم‌راستا باشد. بررسی این اسناد حاکی از آن است بهره‌گیری از ظرفیت طنز به‌عنوان یک هدف تربیتی مغفول مانده است. اما در نظر گرفتن اهداف دیگر هم‌چون تربیت نسلی با نشاط و خلاق، برنامه درسی پویا، انعطاف‌پذیر و نشاط‌آفرین، برخورداری از رویکردهای نوآورانه در برنامه‌ریزی درسی، استفاده از ابزارها و شیوه‌های علمی و اثربخش، راه را برای ورود طنز به حوزه برنامه‌های درسی باز می‌کند. از طرفی در سند برنامه درسی ملی ضرورت و کارکرد تربیت و یادگیری فرهنگ و هنر، ایجاد شوق و نشاط، ذوق زیباشناسی، قدرت تخیل و خلاقیت عنوان شده است و چنانچه محتوای آموزشی سوار بر مرکب طنز باشد، می‌تواند دستیابی به این اهداف را محقق کند.

بنابراین به‌نظر می‌رسد یکی از عوامل مؤثر در تولید برنامه درسی آمیخته به طنز، توجه به آن در سطح اهداف موجود در اسناد مهم آموزش و پرورش است. زیرا محتوا وسیله‌ای برای تحقق اهداف است و همواره متناسب با اهداف انتخاب و طراحی می‌شود. در نتیجه چنانچه در سطح اهداف به ظرفیت طنز پرداخته شود، محتوای آموزشی نیز متناسب با آن در قالب طنز طراحی می‌شود و از این طریق طنز می‌تواند در برنامه درسی به کار رود و راه‌گشای چالش‌ها و نابسامانی‌های آموزش باشد. لذا می‌توان پیشنهاد داد که با توجه به این‌که مضامین طنزآمیز موجود در کتاب‌های درسی به لحاظ کمیت و هم‌چنین کاربرد انواع طنز و جنبه‌های مختلف آن، پراکنده ارزیابی شدند، لازم است که در گنجاندن محتوای طنزآمیز در کتب درسی پایه‌های مختلف دقت عمل بیشتری صورت گیرد تا مضامین طنزآمیز از جنبه‌های مختلف متناسب با سن و درک دانش‌آموزان باشند. به طوری که یک توازن منطقی متناسب با ویژگی‌های سنی دانش‌آموزان در پایه‌های مختلف، در رابطه با کاربرد طنز در کتب درسی برقرار گردد.

منابع

- افشارکهن، زهرا، و ملکی، حسن، و مهرمحمدی، محمود، و مهاجر، یحیی، و ضیایی مهر، علی. (۱۳۹۵). ریاضیات: عبور از طنز به خلاقیت. دو فصلنامه نظریه و عمل در برنامه درسی. دوره ۴، شماره ۸، ۲۷-۵۰.
- ضیایی مهر، علی. (۱۳۹۳). کاربرد طنز آموزشی در فرایند یاددهی - یادگیری: تسهیلات ویژه برای یادگیرندگان زبان دوم. فصلنامه تعلیم و تربیت. دوره ۳۰، شماره ۱۲۰، ۳۱-۶۰.
- فردانش، هاشم. (۱۳۸۷). طبقه بندی الگوهای طراحی سازنده گرا بر اساس رویکردهای یادگیری و تدریس. فصلنامه مطالعات تربیتی و روان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد. ۲، ۲۱-۵.
- کریچلی، سیمون. (۱۳۸۴). درباب طنز. ترجمه سهیل سمی. تهران: ققنوس.
- موریل، جان. (۱۳۹۲). فلسفه طنز. ترجمه محمود فرجامی و دانیال جعفری. تهران: نی.
- نیک نفس، سعید، و علی آبادی، خدیجه. (۱۳۹۲). نقش تحلیل محتوا در فرایند آموزش و طراحی کتاب‌های درسی. مجله جهانی رسانه. دوره ۸، شماره ۱۶، ۱۵۰-۱۲۴.
- هولستی، ال. آر. (۱۳۷۳). تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی. (ترجمه نادر سالارزاده امیری). تهران: دانشگاه علامه طباطبائی (تاریخ انتشار به زبان اصلی ۱۹۶۹)

- Aboudan, R. (2009). Laugh and learn: humor and learning a second language. *International Journal of arta and Science*. 3 (3): 90-99 (2009).
- Attardo, S. , & Raskin, V. (1991). Script theory revis (it) ed: Joke similarity and joke representation model. *Humor-International Journal of Humor Research*, 4 (3-4), 293-348.
- Berlyne, D. E. (1960). *Conflict, arousal, and curiosity*. New York: McGraw-Hill
- Bossman, D. (2009). The role of classroom humor in shaping and maintaining significant teacher-student relationship in a middle-level classroom. For the degree of master of arts. May, 2009.
- Crawford, C. B. (1994). Theory and implications regarding the utilization of strategic humor by leaders. *Journal of Leadership Studies*, 1 (4), 53-68.
- Frymier, A. B; Wanzer, M. B; Wojtaszczyk, (2008). Assessing Students' Perceptions of Inappropriate and Appropriate Teacher Humor. *Communication Education*, Volume 57, Issue 2 April 2008 ,pg 266-288.
- Girdlefanny, S. (2007). Using humor in the classroom: lenrning may be serious business, but that doesn't mean you can't have a little fun along the way. [www. Acteonline. org](http://www.Acteonline.org).
- Hempelmann, C. (2003). Paronomasic puns: Target recoverability towards automatic generation. PhD Dissertation, Purdue University.
- Kerr, M. (2002). Adding humor to high-tech presentations has some serious advantages. *Presentations*; 16, 11; ABI/INFORM Global
- Martin, R. A. (2007). *The psychology of humor: An integrative approach*. Oxford: Elsevier Academic Press.
- McGhee, P. E. (1979). *Humor: Its origin and development*. San Francisco: Freeman.
- Norrick, N. R. (1993). *Conversational joking: Humor in everyday talk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Schopenhauer, A. , (1819). *The world as will and idea* (R. B. Haldane & J.
- Wanzer, M. , B. , Frymier, A. , B. , Wojtaszczyk, A. , M. , & Smith, T. (2006). Appropriate and inappropriate uses of humor by teachers. *Communication Education*, 55, 178-196.
- Wanzer, M. B. , Frymier, A. B. , & Irwin, J. (2010). An explanation of the relationship between instruction humor and student learning: Instructional humor processing theory. *Communication Education*, 59, 1-18.
- Wolff, H. A. , Smith, C. E. , & Murray, H. A. (1934). The psychology of humor. *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28 (4), 341.

Investigating the use of humor in the elementary school textbooks

Abstract

The aim of this study was to investigate the use of humor in the content of elementary school textbooks. The method was qualitative and Persian and social studies textbooks of elementary school were selected as the research samples were gathered by the desired purposive sampling method. First, the humorous themes in the content of the books were identified and then analyzed and the qualitative content analysis was done based on both psychological-social and linguistic aspects. The results showed that textbooks were acceptable in terms of humorous themes and they enjoy psychological-social and linguistic dimensions, although they were evaluated very little in terms of quantity. Findings showed that these humore texts are not biased racially, linguistically, sexually or ethnically.

Keywords: humor, Persian textbooks, Social studies textbooks, Elementary schools, Linguistics, Superiority, Incongruity, Relief

سیمای شبلی در مصیبت‌نامه عطار

امیرمحمد اردشیرزاده

دانشگاه فرهنگیان، پردیس حضرت رسول اکرم اهواز

ardeshirzadeh53@yahoo.com

چکیده

موضوع این مقاله «سیمای شبلی در مصیبت‌نامه عطار» می‌باشد. عطار برای بیان افکار و اندیشه‌های عرفانی خود، از عرفا و شیوخ در قالب داستان و حکایت بهره می‌گیرد و همگان به خصوص سالکان راه را به پیروی از احوال و اقوال آن‌ها تشویق می‌کند.

در این مقاله به معرفی شبلی، صوفی و عارف قرن سوم و چهارم، که مورد توجه و احترام بزرگان تصوف بود پرداخته شده است. وی عاشق مجنون و عارف بلند مرتبه‌ای است که در حال و علم بی‌همتا بود. نکته‌ها و اشارات و رموز و عبارات و ریاضات و کرامات فراوانی از وی نقل شده است. عطار در مصیبت‌نامه به ذکر حکایاتی از زبان وی می‌پردازد و بدین ترتیب اندیشه‌ها و باورهای عرفانی خود را گاه به زبانی ساده و گاه رمزی بیان می‌کند. در این مقاله کوشش شده تا به تفسیر، تحلیل و شرح داستان‌ها که هرکدام تقریباً یک تمثیل رمزی می‌باشند توجه شده و به رمزها و نمادهای نهفته در آن‌ها اشاره شود. هرکدام از این حکایت‌ها به گونه‌ای با اصول و سیر و سلوک عرفان گره می‌خورند که عطار با شگردی خاص از زبان شبلی به مقام‌های رضا، توکل، صبر و موضوعاتی دیگر هم‌چون: کمال در عمل، عاشقی و ترک هوشیاری برای بیان مسایل خود استفاده می‌کند که در این مقاله به آن‌ها اشاره شده است. عطار در مصیبت‌نامه، شبلی را رمز عارف عاشق و بلندمرتبه می‌داند.

کلیدواژه‌ها: عطار، شبلی در مصیبت‌نامه، عارفانه‌ها و سخنان شبلی، شبلی از نگاه عطار، رفتار و سلوک شبلی.

۱. مقدمه

در مصیبت‌نامه با شخصیت‌های فراوانی از جمله عرفا و شیوخ روبه‌رو می‌شویم. عطار به کمک آن‌ها اندیشه‌های عارفانه خود را به آسانی القا می‌کند و آن‌ها را سالاران طریقت و رهبران حقیقت می‌داند و می‌خواهد سالکان راه را به پیروی از احوال و اقوال آن هاتشویق کند.

یکی از این چهره‌ها در میان عرفا و شیوخ، شبلی بغدادی است. عطار در حکایات خود با توجه به جایگاه و اهمیت شبلی و نیز زمینه مشترک باورها در بین خود و شبلی به بیان رموز عرفان می‌پردازد.

شبلی عطار کسی است که وی شریعت و طریقت را به گونه‌ای در قصه‌های خود در قالب شبلی برای نیل به حقیقت فراهم می‌سازد. از طرف دیگر، عطار در بیان حکایات خود از زبان شبلی درس‌هایی را که موجب تزکیه و تطهیر نفوس به شمار می‌رود؛ به شکلی رمزی ذکر می‌کند و مضمون هر کدام از حکایت‌ها به گونه‌ای با مراحل سیر و سلوک ارتباط پیدا می‌کند.

در این مقاله قصد داریم به بررسی سیمای شبلی در مصیبت‌نامه عطار بپردازیم و به رموز عارفانه‌ای که عطار در اغلب مواقع برای ذکر کرامات و اندیشه‌های والای معنوی و عرفانی عارفان در حکایات خود مورد توجه داده، بنگریم و فواید اخلاقی و دریافت‌های عرفانی و مراحل سیر و سلوک را که برای بیان حقیقت در خلال حکایات آمده بررسی تحلیل و ذکر کنیم.

هرچند گاهی نقل این گونه حکایت‌ها سبب عدم پذیرش منطقی می‌باشد، اما لطایف و فواید حاصل از آن‌ها از عرفا و شیوخ به ویژه شبلی در جای خود جالب و قابل ملاحظه است.

۲. پیشینه تحقیق

پیش از بررسی و تحلیل حکایات مصیبت‌نامه عطار از زبان شبلی جا دارد که در این باره نگاهی به کوشش‌های دیگر پژوهشگران داشته باشیم.

بدیع‌الزمان فروزان‌فر در کتاب «شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین بن محمد عطار نیشابوری» ضمن بررسی هر یک از کتاب‌های عطار، گذرا هریک از حکایت‌ها را به شکل کلی مورد توجه داشته است. (فروزان‌فر، ۱۳۷۴: ۳۴۸).

کتاب «دریای جان» از دیگر پژوهش‌هایی است که توسط هلموت ریتز و به ترجمه دکتر عباس زریاب خویی و دکتر مهرآفاق بایوردی در این زمینه به چاپ رسیده است. این پژوهشگر آلمانی در کتاب خود به تقسیم‌بندی موضوعی حکایات و قصص و تمثیلات پرداخته و به گونه‌ای به ریشه‌یابی مفاهیم اساسی اندیشه عطار توجه داشته است. (ریتز، ۱۳۸۸: ج ۱ و ۲).

در کتاب مصیبت‌نامه عطار از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در بخش تعلیقات به ترجمه و پیشینه حکایات و تطبیق آن‌ها با دیگر آثاری که از آن‌ها ذکری به میان آمده، اشاره شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۷۱)

در عناوین یادشده به تحلیل و بررسی حکایات پرداخته نشده است؛ بلکه نگاهی گذرا و ذکری مختصر از آن‌ها شده است.

نگارنده ضمن ارج نهادن به پژوهش‌های دانشوران در پژوهش‌های پیشین به بررسی و مطالعه سیمای شبلی در تمامی آثار عطار پرداخته است. اما در این مقاله به طور ویژه به بررسی و تحلیل حکایات و ارتباط آن‌ها با مراحل سیر و سلوک و نیز بیان رمزی و نمادین آن‌ها از نگاه عطار در مصیبت‌نامه توجه داشته است. تحلیل و بررسی موشکافانه حکایات از زبان شبلی که قبلاً در هیچ تحقیقی به آن‌ها اشاره نشده است نیز جمع‌بندی حکایات و پیوند آن‌ها با اندیشه‌های عطار در سیر و سلوک عارفان از اهداف این مقاله می‌باشد.

۳. شبلی Shebli

رفت شبلی ابتدا پیش جنید/ گفت هستم، پای تا سر، جمله قید. (عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۰)

ابوبکر دلف بن جحدر^۱ یا دلف بن جعفر، جحدر بن دلف، دلف بن جحدر^۲ عارف معروف قرن سوم و چهارم، به سال ۲۴۷ (ه.ق) در بغداد از مادر بزاد. اصل ویاز مردم شبله^۳ است، که یکی از دیه‌های اسروشنه خراسان بود. پدرش حاجب بزرگ خلیفه عباسی بود. خود وی مدتی حکومت دماوند داشت و سپس حاجب موفق خلیفه عباسی شد. آن‌گاه مشاغل دیوانی را ترک گفت و به عبادت پرداخت. عاقبت در مجلس خیر نساج^۴ از بزرگان تصوف توبه کرد و مصاحبت جنید بغدادی را برگزید. شبلی به جز ضیاع و عقار، شصت هزار دینار از پدر به ارث برده بود که همه را در راه خدا بخشید. وی از محمد بن مهدی بصری روایت حدیث می‌کرد. شبلی به عربی شعر می‌گفته است. به سبب بسیاری مجاهده و اعمال خارق‌العاده، مردم وی را دیوانه می‌پنداشته‌اند و مکرر او را به تیمارستان بردند. او ۸۸ سال عمر کرد و در سال ۳۳۴ (ه.ق) درگذشت. جسد شبلی را در مقبره خیزران بغداد به خاک سپردند. از او جمله‌ها و عبارات عارفانه بسیار ماثور است.^۵

در آغاز کار دیوانی داشت و نیز والی دماوند بود. تا حدود ۴۰ سالگی از جزئیات زندگی و وقایع حیات وی چیزی نمی‌دانیم جز این‌که عطار در تذکره‌الاولیاء گوید: «در آن وقت که امیر دماوند بود، از بغداد او را نامه‌ای رسید یا امیر ری! او با جمعی به حضرت خلیفه رفتند و خلعت خلیفه بستند. چون باز می‌گشتند مگر امیر را عطسه‌ای آمد. به آستین جامه خلعت، دهن و بینی پاک کرد. این سخن به خلیفه گفتند که شبلی چنین کرد. خلیفه بفرمود تا خلعتش برکشیدند و قفایش بزدند و از اعمال امارتش معزول کردند. شبلی از آن متنبه شد. اندیشه کرد که کسی که خلعت مخلوقی را دستمال می‌کند، مستحق عزل و استخفاف می‌گردد و خلعت ولایت بر او زوال می‌آید، پس آن کس که پادشاه عالم را دستمال کند با او چه کنند؟ در حال به خدمت خلیفه آمد. گفت چه بود؟ گفت: ایها الامیر! تو که مخلوقی نمی‌پسندی که با خلعت تو بی‌ادبی کنند و معلوم است که قدر خلعت تو چند بود؟ پادشاه دو عالم مرا خلعتی داده است از دوستی و معرفت خویش که هرگز نپسندد تا من آن را به خدمت مخلوقی دستمال کنم. پس برون آمد.» (عطار، ۱۳۹۳: ۵۳۷)

در کشف‌المحجوب آمده است: «ابوبکر بن دلف بن جحدر الشبلی (رض) از بزرگان و مذکوران مشایخ بود. روزگاری مهذب و وقتی مطیب داشت با حق تعالی و وی را اشارات لطیفست و ستوده. از وی همی‌آید که روزی به بازار اندرآمد قومی گفتند هذا مجنون، وی گفت: «انا عندکم مجنون و انتم عندی اصحاء فزادنی الله فی جنونی و زاد فی صحتکم» من به نزدیک شما دیوانه‌ام و شما به نزدیک من هشیار. جنون من از شدت محبت است و صحت شما

از غایت غفلت. پس خداوند اندر دیوانگی من زیادت کناد تا قُربم بر قُرب زیادت شود و در هوشیاری شما زیادت کناد تا بُعدتان بر بُعد زیادت گردد.» (هجویری، ۱۳۷۶: ۱۹۶)

از شبلی کتابی باقی نمانده است ولیکن سخنان وی که به «اشارات و شطحیات» معروف است، در اغلب کتاب‌های عرفانی و صوفیانه نقل شده است.

۴. سخنان شبلی

در تذکره‌الاولیاء آمده است: «وقتی او را دیدند پاره‌ای آتش بر کف نهاده می‌دوید، گفتند: کجا می‌روی؟ گفت: می‌روم که آتش در کعبه زخم تا خلق به خدای کعبه پردازند.» (عطار، ۱۳۹۳: ۶۱۹)

و نیز گفته‌اند: «یک روز چوبی در دست داشت، هر دو سر آن آتش گرفته. گفتند: چه خواهی کرد؟ گفت می‌روم تا به یک سر این، دوزخ را بسوزانم و به یک سر بهشت را، تا خلق را پروای خدا پدید آید.» (عطار، ۱۳۹۳: ۶۱۷)

۶. عارفانه‌ها و سخنان شبلی

۱. ۶. گفته‌اند: «وقتی شبلی شنید که در بازار بغداد یکی می‌گفت خیار^۷ ده تا به دانگی فریاد برآورد که: چون خیار ده تا به دانگی بود، حال اشرار خود چگونه بود؟» (کاشانی، ۱۳۶۷: ۱۹۳)

۲. ۶. نیز گفته‌اند: «روزی شبلی پیش یکی از ابنای دنیا فرستاد و از وی چیزی دنیوی طلب داشت. آن کس در جواب گفت که: دنیا هم از او طلب که آخرت طلبی. شبلی جواب فرستاد که تو خسیسی و دنیا خسیس، و خدای شریف است و آخرت شریف. خسیس از خسیس جویم و شریف از شریف!» (کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۱۳)

۳. ۶. و نیز گفته‌اند: «وقتی، شخصی پیش شبلی رفت و از کثرت عیال شکایت کرد. شبلی گفت: به خانه خود برگرد و هرکس را روزی او برخدا نیست برانش!» (سراج، ۱۹۱۴: ۴۰۰)

۴. ۶. نقل است که وقتی بر جنید شد، جنید اندوهگین بود. گفت چه بوده است؟ جنید گفت: «من طلب وجد» شبلی گفت: «لا، بل من وجد طلب» او گفت هر که طلب کند یابد؛ شبلی گفت نه، هرکه یابد، او طلب کند»^۸.

۵. ۶. بخل نه کار دینداران است و نه خُلق دوستان. شبلی را پرسیدند زکات چند باید داد؟ گفت: بر مذهب فقیهان از دویست درم پنج درم، و بر مذهب ما جمله دویست درم دادنی است. گفتند این را در شرع، اصلی باید، گفت: ابوبکر هرچه داشت همه درباخت آن روز که مصطفی (ص) از یاران صدقه خواست. عمر نیمه مال آورد و گفت: یا رسول‌الله تصدقتُ بنصف مالی و ترکْتُ النصف لعیالی و لِيَ عِنْدَ اللَّهِ أَجْرٌ. ابوبکر هرچه داشت همه را آورد و گفت: یا رسول‌الله تصدقتُ بجمع مالی و لِيَ عِنْدَ اللَّهِ مَزِيدٌ. عمر گفت نیمه مال بدادم و مرا به نزدیک خدای مزد است؛ ابوبکر گفت همه بدادم و از آن خدای بر من افزونی است»^۹.

۷. شبلی از نگاه عطار

در هر حال عطار از شبلی با احترام و اعتقاد یاد می‌کند و نسبت به پیران دیگر صوفیه، در برابر او سر ارادت به آستان تربیت معنوی وی می‌نهد و او را از ارکان طریقت می‌شمارد و از معدود عارفان و صوفیانی می‌داند که در بزرگی و

حشمت معنوی کسی به پای وی نرسید. حتی از خود جنید نقل شده که گفته است: «هر قومی بزرگی دارد و شبلی بزرگ این قوم است»^{۱۰}.

۸. ۳. شبلی در مصیبت نامه

۸. ۳. ۱. شبلی و مقام رضا

روزی شبلی بر سرای دیوانگان رفت. جوانی شیدا نزد او آمد و گفت: ای شبلی، تو مردی روشن و آگاهی، سحرگاهان که با خدا مناجات می‌کنی از زبان من به خدا بگو که چرا مرا چنین سرگردان و بی‌قرار کرده‌ای؟ از پدر و مادر دور و بی‌نوا و ژنده‌پوشم کردی؟ آبرویم را بردی، در غریبی رهایم کردی و بر جانم آتش افکندی و بر آن آب محبت نیفشاندی و اکنون سراپایم را به زنجیر بسته‌ای؟!

شبلی گریان و اشک‌بار بیرون رفت. جوان قدری به هوش آمد و زار گریست و سپس فریاد زد: ای شبلی، گفته‌های مرا به خدا مگو، می‌ترسم بدتر کند و بگوید چرا شکر نکردی و اعتراض کردی؟ زیرا او کار خودش را می‌کند و من هرچه بگویم هیچ است.

من نخواهم خواست از حق هیچ چیز / زآن‌که با او درنگیرد هیچ نیز. (عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۸)

پیام عطار از این حکایت این است که دیوانگان با تجارب حزن‌انگیز خود، خدا را خیلی خوب می‌شناسند و سر تسلیم در برابر اعمال خدا فرود می‌آورند. گاهی نیز گستاخانه وی را تهدید می‌کنند، اما آنچه بر سر ایشان می‌آید تأثیر مستقیم خداوند در سرنوشت آن‌ها است و سر و کارشان مستقیم با خداست. عطار در این حکایت به هفتمین مقام از مقامات یعنی «رضا» اشاره می‌کند. دکتر سید جعفر سجادی در فرهنگ اصطلاحات عرفانی (ص ۴۱۶) می‌گوید: «رضا در نزد عارفان عبارت از رفع کرامت و تحمل مرارت احکام قضا و قدر است.» بنابراین عطار این گونه بیان می‌کند که استقبال از حکم و قضای الهی سبب خوشی و شادمانی می‌شود و دیده‌ی رضا باعث غفلت و نادیدن عیب‌هاست و همه چیز به این دو اصل بر می‌گردد که: فعلی از سوی خدا به انسان و فعلی از سوی انسان به خدا می‌باشد. بنابراین آن چه خدا می‌کند باید خشنود بود و در آن چه ما انجام می‌دهیم باید اخلاص پیشه کنیم.

۸. ۳. ۲. شبلی و کمال در عمل

روزی شبلی از جایی می‌گذشت. دید کسی را بر دار کرده‌اند. پرسید: این کیست؟ گفتند: دزد بسیار ماهری بود که بارها دزدی کرده تا این که خلیفه او را بر دار کرد. شبلی پای آن دزد را بوسید. یکی گفت: چرا بر پای دزد بوسه زدی؟ گفت او در دزدی کامل گشت تا جایی که جان بر سر آن داد، او شایسته این احترام است.

مرد باید خواه خاص و خواه عام/ کو بود در فن و کار خود تمام

ذره‌ای گر نیک‌نامی بایدت/ در همه کاری تمامی بایدت

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۲۳)

پیام عطار از این حکایت این است که حتی گناه‌کاران می‌توانند در حال و هوای خود، سرمشقی برای «کمال در عمل» باشند. نتیجه این که شبلی با بوسیدن پای دزد در حقیقت پای استقامت و پایداری را می‌بوسد و این که سالک در راه خدا، باید از مشکلات نهراسد و با ثبات و استواری قدم بگذارد.

۸. ۳. ۳. شبلی و عاشقی

شبلی آن کز مغز معنی راز گفت / این حکایت از برادر باز گفت
گفت بود اندر دبیرستان شهر / میرزادی یوسف کنعان شهر

تو همی محجوب از خود مانده‌ای / تا ابد معیوب از خود مانده‌ای
چون توئی تو برافتد از میان / تو بمانی بی حجاب جاودان

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۹۵)

پیام عطار از این حکایت این است که عاشق همیشه جانباز و فداکار است و شرط عاشق آن است که هرچه معشوق دوست دارد او نیز دوست داشته باشد تا کمال اتحاد در اوج نظام ایجاد شود.

۸. ۳. ۴. شبلی و مقام توکل

شبلی از دهی می‌گذشت. دید دو کودک بر سر جوی دعوا می‌کنند. جلو رفت و از آن‌ها خواست تا گردو را بشکنند تا مغز آن را بین آن دو تقسیم کند. وقتی شکست دید که میان‌تهی است. پس آهی کشید و بسیار گریه کرد.

هاتفی گفتش که ای شوریده‌حال / گر تو قسّامی هلا قسمت کن آن
چون نه‌ای صاحب‌نظر خامی مکن / بعد از این دعوی قسّامی مکن

(عطار، ۱۳۸۶: ۲۹۸)

پیام عطار از این حکایت این است که وجود ما و دعوای ما میان‌تهی است و انسان نباید ادعای قسّامی و پخش‌کنندگی ارزاق را داشته باشد. هم چنین عطار تلویحاً می‌گوید که سالک نباید غرور داشته باشد حتی اگر به مقام شبلی هم برسی نباید ادعا کنی و غرورشکنی لازم است. زیرا دنیا خیلی پیچیده‌تر از آن است که تو درک می‌کنی. وقتی انسان کاملی هم‌چون شبلی از عهده شناخت یک گردو بر نمی‌آید، تو را با شناخت هستی چه کار؟

همان‌طور که می‌دانیم نخستین درجه توکل، اطمینان انسان به عنایت و رزاق بودن خداوند است. سالک اطمینان دارد که خداوند آنچه را ضمانت کرده است، به جا خواهد آورد. این باور حالت معمولی و عادی توکل می‌باشد. خداوند رزق را برای تمام بندگان و آفریدگانش تامین کرده است؛ «ان الله هو الرزاق ذوالقوه المتین» (سوره ۵۱، آیه ۵۱)

بنابراین انسان باید اعتماد و توکل به ضامن روزی خود کند و نگران روزی نباشد؛ زیرا این نگرانی خطاست و از ایمان به دور است.

۸. ۳. ۵. شبلی و ترک هوشیاری

شبلی را در بند کشیدند و به بیمارستانش بردند. قومی در پیش او آمدند و گفتند این دیوانه است. او گفت: من به نزدیک شما دیوانه‌ام و شما هشیار، حق تعالی دیوانگی من و هشیاری شما را زیادت کند تا به سبب آن دیوانگی مرا قربت بر قرب بیفزاید. پس خلیفه کسی را فرستاد که تعهد او بکند. بیامدند و به ستم دارو به گلوش فرو می‌کردند. شبلی گفت: شما خود را رنجه مدارید که این نه از آن درد است که به دارو درمان پذیرد.

هرکجا دردی بود درمان‌پذیر / آن نباشد درد کان باشد زحیر

جان اگر نبود مرا جانان پس است / داروی من درد بی درمان پس است

(عطار، ۱۳۸۶: ۳۱۱)

پیام عطار از این حکایت این است که درد مجذوبان قابل علاج نیست و هم‌چنین به اصل رایجی در عرفان توجه دارد و آن ترک هشیاری است. زیرا با این هوشی که در دنیا برای معامله و کسب جاه و نام و مال استفاده می‌کنیم، بیداری فایده‌ای در جهت شناخت حقیقت هستی ندارد.

۸. ۳. ۶. شبلی و مقام صبر

شبلی پیش جنید آمد و گفت: «گوهرآشنایی بر تو نشان می‌دهند، یا ببخش یا بفروش.» جنید گفت: «اگر بفروشم تو را بهاء آن نبود و اگر بخشم آسان به دست آورده باشی و قدرش ندانی. هم‌چون من قدم از سر ساز و خود را در این دریا درانداز تا به صبر و انتظار گوهرت به دست آید.

لیک هم‌چون من قدم از فرق کن / خویش در بحر ریاضت غرق کن

تا در آن دریا به صبر و انتظار / آیدت آن گوهر آخر با کنار

(عطار، ۱۳۸۶: ۴۴۱)

پیام عطار این است که معرفت به صبر و انتظار به دست آید. عطار در این حکایت به پنجمین مقام از مقامات تصوف یعنی «صبر» اشاره می‌کند. صبر نشانه ایمان و استقامت مومن می‌باشد. عارف با ترک شکایت از سختی بلا نزد غیر، خود را با بلا سازگار می‌کند به گونه‌ای که از آمدن آن باکی ندارد. در اینجا نیز عطار به نوعی از صبر که «صبر از مراد» است اشاره می‌کند.

در مصباح‌الهدایه درباره صبر آمده است: «صبر سه نوع است: صبر نفس، صبر قلب و صبر روح. صبر نفس دو گونه است: صبر از مراد و صبر بر مکروه. صبر قلب هم دو گونه است: صبر بر مکروه و صبر از مراد. صبر روح هم دو گونه است: صبر بر مکروه و صبر از مراد و هر یک نوعی خاص و شرحی جداگانه دارد.» (کاشانی، ۱۳۶۷: ۳۷۹)

۹. رفتار و سلوک و اندیشه‌های شبلی

۹. ۲. رفتار و سلوک و اندیشه‌های شبلی در مصیبت‌نامه عطار

انسان نباید ادعای قسّام بودن و پخش‌کننده ارزاق را داشته باشد. (مصیبت‌نامه، ۱۳۸۶: ۲۹۸)

درد مردان خدا دردی نیست که با دارو درمان پذیرد. (مصیبت‌نامه، ۱۳۸۶: ۳۱۱)

گناه‌کاران می‌توانند در حال و هوای خود حتی سرمشقی برای «کمال در عمل» باشند. (مصیبت‌نامه، ۱۳۸۶: ۲۲۳)

نتیجه‌گیری

با بررسی چهره‌های عرفا و شیوخ در مصیبت‌نامه عطار در می‌یابیم که عطار این چهره‌ها را در قالب حکایت و داستان برای بیان تفکرات و باورهای عرفانی خود استفاده می‌کند.

شیخ عطار در اغلب مواقع و به شکل رمزی، به ذکر کرامات و اندیشه‌های والای معنوی و عرفانی عارفان توجه دارد و کمتر به ترجمه احوال آن‌ها می‌پردازد؛ به نحوی که برای خواننده مطالب، متضمن عبرت یا محرک علاقه به طریقه آن‌ها شود.

جستار حاضر نگرش و پوششی است در حکایت‌های عطار از زبان شبلی یا به بیانی بهتر کشف راز و رمز جاودانگی اندیشه‌های عطار از سوی شبلی، عارف قرن سوم و چهارم که اغلب فواید اخلاقی و دریافت‌های عرفانی آن‌ها را در بر دارد. هرچند که گاهی نقل این‌گونه حکایات سبب عدم پذیرش منطقی می‌باشد اما لطایف و فواید حاصل از حکایات از زبان شبلی، در جای خود جالب و احیاناً قابل ملاحظه است.

نکته دیگر درس‌هایی است که موجب تزکیه و تطهیر نفوس به شمار می‌رود و این خود هدف تربیت در نزد عرفا و شیوخ به خصوص بوده است.

در بین عرفا و شیوخ مصیبت‌نامه، در شرح حال شبلی سخن را به سر حد اعجاز کشانیده و داد فصاحت داده و قلم سحرانگیز خود را در بیان سر اخلاص عمل و نقش مسئولیت انسان در رهایی از تعلقات که مقدمه نیل به کمال می‌باشد معرفی می‌کند.

با توجه به اهمیت و جایگاه شبلی در نزد عطار و باورها و زمینه‌های مشترک موجود بین هر دو، طرح حکایت از زبان شبلی به این منظور است که وقتی حقیقت دنیا خود را از نظر کسانی مثل شبلی پنهان می‌کند دیگر جایی برای دیگر کسانی که هیچ مقامی را طی نکرده‌اند نمی‌ماند و رابطه این حکایات با اصول عرفانی پیوند می‌خورد. بررسی موشکافانه حکایات به منظور نیل به رهیافت ترین رموز عارفانه در این قلمرو صورت گرفته است و آنچه را که عطار در نگرش خود برای به تصویر کشاندن در ذهن خود داشته از لابه‌لای حکایات بررسی، تحلیل و ذکر شده‌اند.

شبلی در عشق صوفیانه به حدی بوده است که او را عاشق مجنون دانسته‌اند و مدتی وی را در بیمارستان بغداد بستری کرده‌اند.

عطار در مصیبت‌نامه وی را مظهر عارف عاشق و عارف بلندمرتبه می‌داند. عارف عاشقی که عطار عبارات و سخنان خود را در قالب داستان و به شکل رمز برای رسیدن به حقیقت و طی مراحل سلوک به وسیله وی بیان می‌کند. در پایان باید گفت با بررسی ژرف ساخت حکایات به این نتیجه می‌رسیم که عطار اصول و مراحل سیر و سلوک و رموز عرفانی را در جهت دریافت‌های عرفانی و اخلاقی برای خوانندگان از زبان شخصیت‌های عرفانی به ویژه شبلی به خوبی بیان کرده است و در نتیجه حکایات را عمیق، خواندنی‌تر و جذاب می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- نام او را برخی، جعفر بن یوسف نیز نوشته‌اند و بنا بر گفته ابن خلکان بر سنگ مزار وی در بغداد هم چنین ثبت شده است. (وفیات الاعیان، ۱۹۹/۱).
- ۲- در نفحات الانس جامی ص ۱۸۰، ابوبکر جعفر بن یونس آمده و در کشف المحجوب و رساله قشیریه، دلف بن جحدر، ص ۱۹۵ و ۱۷۱.
- ۳- شبله = هی قریه من قری اسروشنه و هی مدینه عظیمه وراء سمرقند من بلاد ماوراءالنهر، (یاقوت، معجم البلدان، ۲۵۶/۳).
- ۴- «کنیت او ابوالحسن بود. اصل او از سامره بود، به بغداد نشستی. وی از اقران استاد نوری بود. فارس عیسی گوید که نام او محمد بن اسماعیل السامری است.» طبقات الصوفیه، ص ۳۵۵.
- ۵- تلخیص از فرهنگ فارسی، دکتر محمد معین، اعلام، ج ۵، ص ۸۸۶.
- ۶- المائده/۵۴.
- ۷- خیار: غیر از میوه معروف، معنی نیکان است و اینجا منظور همین معنی نیکان است.
- ۸- تذکره الاولیاء، عطار، ۱۳۹۳: ۵۴۴.
- ۹- میدی، کشف الاسرار در تفسیر آیه «والذین یکنزون الذهب و الفضه و لا ینفقونها فی سبیل الله...».
- ۱۰- عطار، تذکره الاولیاء، ۶۲۴.
- ۱۱- کاشانی عزالدین محمود، مصباح الهدایه، ص ۳۹۲.

منابع

قران کریم

- الذهبی، شمس‌الدین (۱۹۸۹) تاریخ الاسلام و وفیات المشاهیر والاعلام. تحقیق عمر عبدالسلام تدمری، بیروت: دارالکتب العربی.
- انصاری هروی، شیخ عبدالله (۱۳۸۶) طبقات الصوفیه. محمد سرور مولایی، تهران: توس.
- حموی، یاقوت بن عبدالله (۱۹۷۹) معجم البلدان. بیروت: دارصادر.
- ریتز، هلموت (۱۳۸۸) دریای جان. ترجمه عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۹۳) فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
- سراج، ابونصر (۱۹۱۴) اللع فی التصوف. تحقیق رنولد الن نیکلسون، لندن: پرل.
- عراقی، فخرالدین (۱۳۹۰) لمعات. تهران: مولی.
- عطار، فریدالدین (۱۳۹۳) تذکره الاولیاء. تصحیح محمد استعلامی، تهران: انتشارات زوآر.
- ، --- (۱۳۸۶) مصیبت نامه. محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- فروزان‌فر، بدیع الزمان (۱۳۸۹) شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری. تهران: انتشارات زوآر.
- قشیری، ابوالقاسم (۱۳۹۱) رساله قشیریه. تصحیح بدیع الزمان فروزان‌فر، تهران: انتشارات زوآر.
- کاشانی، عزالدین محمود (۱۳۶۷) مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. تصحیح استاد جلال‌الدین همایی، تهران: انتشارات بی‌تا.
- معین، محمد (۱۳۶۴) فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.
- میددی، رشیدالدین ابوالفضل (۱۳۶۴) کشف الاسرار و عدّه الابرار. به کوشش علی اصغر حکمت، تهران: ابن‌سینا.
- نیری، محمد یوسف، اردشیرزاده، امیرمحمد (۱۳۹۵) «سیمای شبلی در منطق الطیر و دیگر آثار عطار». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا). ۸. ۲۸. ۹-۴۱.
- هجویری، علی (۱۳۷۶) کشف‌مقدمه قاسم انصاری، تهران: طهوری.

Shebli's expression in Mosibat- Nameh of Attar

Abstract

The topic of this study is “Shebli's expression in Mosibat- Nameh of Attar”. Attar uses scholars and mystic authorities in patterns of stories and tales in order to express his own mystic thoughts. He encourages everyone to follow their deeds and their thoughts. The present study investigates the characteristics of Shebli as a mystic of the fourth and fifth century who was of interest for great Sufi scholars. He is a high ranking lover and a unique knowledgeable man. Many intellectual points, advices, phrases and also miracles have been attributed to him. Attar visualizes him in Mosibat- Nameh in stories and expresses his own thoughts and ideas sometimes in simple ways and sometimes in very complicated and secret ones. In this study, we have tried to analyze these stories which have been narrated in enigmatic forms. We have attempted to uncover the hidden secrets and symbols behind the lines. Every one of these tales and stories, used by Attar to in very special ways refers to principle or life style of mystic scholars quoted from shebli. He refers to the stations of reliance, satisfaction and patience and other subjects such as perfection of act, adoration, abandonment of vigilance to express his problems. Attar knows Shebli as the secret sign of lover and high ranking mystic in Mosibat-Nameh.

Keywords:Attar, Shebli's expression in Mosibat- Nameh, mystical phrases and shebli's words, Shebli in view of Attar, Shebli's deeds and behaviors.

ویژگی‌های تألیفی و نمادگرایی در فردگونه‌ی و جهان‌گونه‌ی

زبان سپهری

سید اسماعیل آریب

هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب

se_arib@azad.ac.ir

چکیده

سهراب سپهری، شاعر معاصر ایرانی از آن دسته اندیشه‌ورزانی است که توانسته در دو سطح فردگونه‌ی و جهان‌گونه‌ی ادبی افق‌های نوینی را به ادبیات مدرن فارسی معرفی نماید. برای بررسی هریک از ویژگی‌های فردگونه و جهان‌گونه تلاش شده تا از روش‌های نقد متناسب با گفتمان شعری شاعر استفاده شود. برای تحلیل فردگونه‌ی سبکی و ویژگی‌های تألیفی از روشی نظام‌مند که «نمادگرایی درون‌مایه‌ای» نام دارد و برای آشکارسازی وجوه مشترک زبانی و جهان‌گونه‌ی ادبی اندیشه‌ی شاعر از روش تحلیل گفتمان مبتنی بر مقابله و مطابقت استفاده شده است. بررسی‌های این مقاله بر سه هدف اصلی متمرکز است. هدف نخست، رمزگشایی از اکسپرسیونیسم شاعر در به‌کارگیری مفاهیم بکری هم‌چون «هیچستان»، «واحه»، «ندای آغاز»، و.... هدف دوم، ارائه تصویری روشن‌گرانه از جهان‌گونه‌ی مفاهیمی که شاعر در لایه‌های درونی و پنهان کلام شعری خود به‌کار می‌برد و هدف سوم، تحلیل خاستگاه‌های مفاهیم جهانی به همان جهان‌گونه‌ی است که شاعر ایرانی و شاعران انگلیسی‌زبان تلاش کرده تا به جهانیان معرفی کنند. در این بررسی‌ها آثار مطرح شاعر و چندین شعر شناخته‌شده از شاعران برجسته انگلیسی‌زبان مورد استفاده قرار گرفته است. تحلیل گونه‌ی فردی زبان شاعر نشان داد که گفتمان حاکم بر نمادگرایی درون‌مایه‌ای اشعار شاعر گویای نوعی جدامانندگی از اصل و تلاش برای رجعت به روزگار وصل است. تحلیل زبان جهان‌گونه‌ی شاعر نشان داد که وی با بسیاری از شاعران جهان در معرفی مفاهیمی هم‌چون «هجرت مکنونی»، «مادر آرمانی»، سفر به مغاک‌های درون»، «مرگ به مثابه آرامش» و «غریبگی با زندگی»، راه یکسانی را در پیش گرفته است.

کلیدواژه‌ها: ویژگی‌های تألیفی، نمادگرایی درون‌مایه‌ای، فردگونه‌ی زبانی، جهان‌گونه‌ی زبانی، اکسپرسیونیسم سپهری، رویکردهای نقد ادبی.

۱. مقدمه

سهراب سپهری از آن دسته شاعران معاصری است که اشعارش مملو از استعارات بکر و دست‌اولی است که محصول اندیشه، باورها، مکنونات قلبی و تجربه شخصی و تنهایی اوست. تجربه وی در مشاهده و لمس شهودی از جهان پیرامون و درونش منحصر به خود اوست و نمادگرایی و زبانی که در اشعارش به کار می‌گیرد معرف گونه و سبکی مفرد از آمل، مکاشفات و مغاک‌های تنهایی‌اش است. لمس او از زندگی، چنان تازه و زلال است که وی، لاجرم برای ابراز آن می‌بایست ترکیباتی سحرآمیز و بکر را در لابه‌لای ابیاتش به کار می‌گرفت. به نظر می‌رسد برای درک عمیق نمادگرایی، استعاره‌ها، ترکیبات کلامی، فاصله میان ظاهر و باطن مفاهیم به‌کاررفته در آثار برجسته سپهری، تکیه بر اسلوب باسمة‌ای هم‌چون، عرفان، تصوف و استمرار سبک خراسانی و دیگر چارچوب‌هایی از این دست، تنها باعث می‌گردد، بخش عظیمی از رازهای نهفته در آثارش برای شیفتگان زبان این شاعر، هم‌چنان سربه‌مهر مانده و ما وامی‌مانیم و فهم راز افسون گل سرخش. مؤلف در این مقاله سعی کرده برای رمزگشایی و درک حقیقت برخی از مفاهیم رازآلود آثار نغز و بدیع شاعر، از شیوه‌های مدرن نقد هم‌چون، نقد روان‌شناختی مبتنی بر آراء زیگموند فروید و تحلیل درون‌مایه‌ای مبتنی بر مقابله با دیگر آثار ادبی استفاده کند. مؤلف سعی دارد با استعانت از این نوع روش‌شناسی، به اهداف زیر دست یابد:

۱. ۱ رمزگشایی از زبان و مفاهیم منحصربه‌فرد یا همان اکسپرسیونیسم ناخودآگاه سپهری در اشاره به مفاهیمی هم‌چون ندای آغاز، هیجستان، واحه، کفش، زندگی، مرگ، آرامش و.... و نیز روشنگری درباره ارتباط این نوع نمادگرایی درون‌مایه‌ای (exponentialism) با سلوک شاعر در ضمائر ناخودآگاه خویشتن خویش.

۱. ۲ نشان‌دادن اشتراکات زبانی و مفهومی برخی از آثار سپهری با دیگر شاعران غربی تحت عنوان جهان‌گونگی زبانی یا نشانه‌های جهانی ادبیات.

۱. ۳ معرفی مفاهیمی تجریدی هم‌چون «هجرت مکنونی»، «مادر آرمانی»، «غریزه آرامیدن در سرزمین مرگ» و «غریبگی با زندگی» به عنوان نشانه‌هایی از جهان‌گونگی مفاهیم ادبیو رایج در فردگونگی منحصربه‌فرد شاعران و اندیشه‌ورزان ادبیات مدرن جهان.

۲. سپهری از نگاه سنت‌گرایان

اگر به سیاق مکاتب ادبی غرب، مکتب اکسپرسیونیسم (expressionism) را بیان مکنونات هنری و منحصربه‌فرد هنرمند، به گونه‌ایی که در سبک و منش، شباهتی به هیچ شعر پیش از خود نداشته و تنها انعکاس‌دهنده عوالم درونی وی باشد، بدانیم، لاجرم باید آثار برجسته سپهری را در این چارچوب قرار داده و نقد و بررسی کرد. لیکن در این عرصه، بسیار مشاهده می‌گردد، نه تنها شخصیت او، بلکه عمده آثارش را در زمره قدما قرار داده و اکثراً او را ادامه‌دهنده راه تصوف و عرفان شاعران سنتی شعر زبان فارسی معرفی می‌کنند. صالح حسینی در کتاب «نیلوفر خاموش» می‌گوید «سهراب می‌خواهد با نفی عادت‌ها و تازه کردن نگاه، تعین‌ها را از میان بردارد. چه، وقتی تعین‌ها از میان برداشته شود، همه چیز در هم گره می‌خورد و یگانه می‌شود. همه چیز آیات خدا می‌شود. آفریده‌های خدا از تبعیض و تمایز رها می‌شوند.»

با استفاده از همین دست‌نقدها، دستگاه فکری سپهری را بسیار نزدیک به فلسفه کریشنا مورتی (Jiddu Krishnamurti, 1895-1986) و تفکرات کهن هندی (پانتئیسم) و ژاپنی و چینی انگاشته‌اند. هم‌چنین گفته‌اند: «عرفان سهراب سپهری ادامه زنده همان عرفان مکتب اصیل ایرانی یعنی مکتب مشایخ خراسان (در مقابل مکتب مشایخ عراق) است و آرای او به آرای بزرگانی از قبیل ابوسعید ابوالخیر و مخصوصاً مولانا شبیه است.» (نگاهی به سپهری، سیروس شمیسا، ۱۳۷۰، ص ۲۰). از لحاظ تأثیرپذیری او از مکاتب غربی نیز گفته‌اند: «به نظر می‌رسد که فلسفه مکتب امپرسیونیسم (impressionism) هم در زیربنای اشعار سپهری جایی داشته باشد.» (همان‌جا، ص ۲۱).

عبدالعلی دستغیب، در کتاب «باغ سبز شعر» برخی از آثار سپهری را متأثر از عناصر فلسفی اوپانیشادها و ذن بودیسم می‌داند (که از نظر کلامی پُر از ناهماهنگی تصاویر و پراکندگی صور ادراکی است). و گاهی او را رمانتیست و گاهی هم سوررئالیست می‌خواند. دستغیب می‌گوید «او گرایش تندی به هنر بصری ژاپنی و چینی و عرفان هندی نشان می‌دهد (ص ۱۵)».

رضا براهنی در کتاب «طلا در مس»، می‌نویسد «بیشتر اشعار او شعربندهای مختلف است، تصاویرش متوازی است، چند تصویر پراکنده را کنار هم می‌چیند، شاعر بزرگ شکل‌دهنده‌ای نیست، خون پرشور و هیجان را در خود حس نکرده است (ص ۵۲۴)». شفیع کدکنی نیز بر همین منوال معتقد است: «شعر سپهری زنجیره‌ای است از مصاربع مستقل که عامل وزن، بدون قافیه، آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد و به ندرت دارای ساخت (structure) است. داریوش آشوری نیز بر این باور است که طبیعت‌ستایی سپهری به ظاهر چیزی از طبیعت‌ستایی رومانتیسیسم اروپایی در خود دارد اما، ریشه‌هایش از درون‌مایه‌ای عمیق‌تر آب می‌خورد و آن عرفان شرقی است. صالح حسینی نیز نتیجه می‌گیرد از جنبه پویایی، آثار سپهری در جنبه‌های عرفانی و طبیعت‌ستایی و بدوی‌گرایی نمود می‌یابد و در آن، هنر به صورت دریافت‌های اشراقی و تخیلی دیده می‌شود و حقیقتی برتر از واقعیت و منطق اینجا و اکنون را بیان می‌کند.

دستغیب می‌گوید «طبیعت در آثار رمانتیست‌ها به صورت معبد در می‌آید و پیاله‌ای می‌شود برای دیدن عکس رخ یار، یعنی تجلی ذات خداوندی در ذره‌ذره جان جهان. در شعر سپهری هم طبیعت معبد است. در این معبد یا مسجد، قبله، گل سرخ است و جانماز، چشمه. وی هم‌چنین تأکید دارد سپهری را اساساً باید نمادگرا یا سوررئالیست شمرد نه شاعری رمانتیک. وی می‌گوید «این شاعر بیشتر سوررئالیست است و حتی جایی که درباره واقعیت‌های انسانی و نمودها تفکر می‌کند یا تصویری ارائه می‌دهد، به صورت اسطوره‌گرایی در می‌آید که بدوی‌ترین باورهای بشری را بزک می‌کند و به بازار می‌آورد که «حقیقت چنین است»، یا «حقیقت این است»».

۳. نقد روشمند

درحالی‌که بسیاری از منتقدان ایرانی بر این باورند که اندیشه‌های هر هنرمند ایرانی را پس از هرگونه توضیح و تفسیری الزاماً باید به یکی از عارفان گذشته یا مشایخ مشهور نسبت داد و کم و بیش آن‌ها را از ریشه مشترک دانست، اسلوب نقد غرب بیشتر تلاش می‌کند تا به هنرمند هویتی مستقل داده و او را از منظر خود او تفسیر کند. به نظر می‌رسد این ویژگی روش نقد غربی به دلیل برخورداری از متدلوژی‌ای باشد که در بررسی‌های ادبی ایرانی‌ها کمتر به چشم می‌خورد. توضیح آنکه متدلوژی غربی چگونه عمل می‌کند از محدوده توضیحات این مقاله خارج است، اما تنها می‌توان به این نکته اشاره کرد که این متدلوژی در عملکرد خود می‌کوشد اگر نکته‌ای، اندیشه‌ای و یا هر ویژگی دیگری برای

نخستین بار در آثار هنرمندی به کار آمده باشد، آن را همان‌گونه که هست بنگرد و توضیح دهد، نه آنکه آنرا تنزل و تقلیل داده، تراش‌کاری کرده و نهایتاً چیزی شبیه به آراء گذشتگان درآورد.

تحلیل‌های موجود از شعر «ندای آغاز» مصداق بسیار واضحی از این نوع باور و نقد ادبی است. درحالی‌که قریب به اتفاق آنچه مفسران ایرانی تا به حال دربارهٔ سپهری گفته‌اند، مبنی بر آنکه وی ادامهٔ زندهٔ همان عرفان مکتب اصیل ایرانی یعنی مکتب مشایخ خراسانی است که می‌پندارد او در آثارش تقرب به خداوند را می‌جوید، به نظر می‌رسد، وی بیشتر، من خود، اصالت خویشتن و اعماق ناپیدای خود را می‌جوید. این اندیشه که هرآن‌کس که در بستر یا جغرافیای شرق متولد می‌شود، باید شرقی‌نگریسته و تحلیل شود، اندیشه‌ای ناقص و سترون است که منجر به جفای به هنرمند می‌گردد. شاید بهتر باشد که پیش از هر نقدی، هنرمند را انسانی هم‌چون خود و منحصر به خود پنداشته تا بتوان درکی کامل‌تر و تازه‌تر از او یافت. هر انسانی، چه شرقی و چه غربی می‌تواند دردمند، مردد، عاشق، پرشور و حتی سالک باشد و نباید آنرا، تعلق ارضی او را مبنایی برای حذف برخی از این مفاهیم قرار داده و برای درک آنچه آفریده، او را در مداری بسته و محاق گذشته‌گان قرار داد. این نوع نقد چیزی جز ناآگاهی، جزم اندیشی، گمراهی و کج‌راهی به بار نخواهد آورد.

۳. ۱ لزوم استفاده از اسلوب‌های مدرن نقد ادبی در تحلیل اکسپرسیونیسم ناخودآگاه سپهری

هدف مؤلف این مقاله آن نیست که عرفانی بودن اندیشهٔ سپهری را انکار کرده، یا دلایلی برای رد آن بیاورد. تعبیر یا نقد آثار ادبی می‌تواند براساس چارچوب‌های فکری و رویکردهای گوناگونی صورت گیرد که هیچ‌کدام الزاماً، رادع یا مؤید دیگری نیست. مؤلف معتقد است هم‌آیی و چینش (juxtaposition) نمادها، استعارات بدیع، ایماژها، حس‌آمیزی‌ها و خرق‌عادت‌های حسی و معنایی در آثار سپهری از چنان ویژگی و لحنی برخوردار است که بیشتر نمود روان‌کاوانه داشته و با آرای اصول نقد مبتنی بر ضمائر ناخودآگاه، آمال دوران جنینی، تمنای مرگ، مادر آرمانی و غیره سازگاری دارد. در این مقاله دلایلی متکی بر اصول متدلوزیک نقد، یعنی بهره‌گیری از نظام تحلیلی نمادگرایی درون‌مایه‌ای (exponential analysis) آورده می‌شود تا نشان دهد شاعر الزاماً هم‌چون طریقت عارفان و مسلک صوفیان به دنبال تقرب و عبودیت خالصانه‌تر پروردگار نبوده و تنها می‌خواسته با سرودن شعر به عنوان ابزاری برای جستجو در خویشتن خویش، پای در مسیری گذاشته که او را به اعماق ناپیدا و اسرارآمیز درون خود رهنمون کند. درست به مانند عملی که یک روان‌درمانگر (psychiatrist) با بیمار خود می‌کند. با این تفاوت که این بار، روان‌کاو و بیمار هر دو خود شاعر هستند و او این کار را با خود می‌کند.

۳. ۲ نمادگرایی درون‌مایه‌ای

در نظام تحلیلی و نقد ادبی مبتنی بر نمادگرایی درون‌مایه‌ای، شناخت و تحلیل نمادها (symbols) نقش مهمی دارد. کمپوزیسیون (composition) شکل‌گرفته از نمادها، موتیف‌ها (motifs) یا جریانات محرک درون اثر، درون‌مایه‌های فرعی، الگوهای تصویری، معنایی یا مفهومی و ایماژها (images) در بافتی که بوجود می‌آورند تحلیل شده تا درون‌مایهٔ غایی اثر، خود را هویدا سازد. بنابراین، در این رویکرد، تجزیه و تحلیل نمادها و کشف و توضیح نوع همبستگی و وابستگی آن‌ها به یک‌دیگر، راهی است برای دستیابی به درون‌مایهٔ اصلی اثر.

۴. زبان جهانی ادبیات و نشانه‌های مشترک در آثار ادبی

نگاهی عمیق به آثار ادبی ملل گوناگون نشان‌دهنده وجود نوعی وحدت در میان مفاهیم مورد علاقه شعرا و نویسندگان است. کشف این وحدت که به صورت به‌کارگیری مشترک مفاهیمی هم‌چون زیبایی زندگی، عشق، فضائل اخلاقی، مرگ و غیره خودنمایی می‌کند، کار سختی نیست، لیکن گاهی اشارات چنان مجرد و درونی‌اند که نمی‌توان به‌سادگی به رازشان پی‌برد و غالباً، شبیه به درون‌مایه‌های عامیانه و پرتکرار فرض شده، حقیقت درونی نشانه‌های اثر هرگز برملاء نمی‌گردد. استفاده از چارچوب‌های نقد مدرن، هم‌چون نقد روان‌شناختی (psychological approach)، نقد اسطوره‌شناسانه (mythological approach)، نقد نمادگرایی درون‌مایه‌ای (exponential approach)، صورت‌گرایانه (formalistic approach)، بینامتنی (intertextual approach) و غیره می‌تواند به کشف مفاهیم تازه و مجرد کمک کند. تجزیه و تحلیل‌های مقابله‌ای (comparative analysis) نیز می‌تواند، مفاهیمی را که در تاریکی پنهان شده و خود را به آسانی هویدا نمی‌سازد، آشکار کرده و آن‌ها را در کنار نشانه‌های مشابه آثار نویسندگان و شاعران سرزمین‌های دیگر مورد نقد و بررسی قرار دهد.

این مقاله سعی دارد با استعانت از رویکرد «نمادشناسی درون‌مایه‌ای» (exponential analysis) و تجزیه و تحلیل مقابله‌ای آثاری از سهراب سپهری، ویلیام باتلر ییتز (1865-1936) William Butler Yeats، ماتیو آرنولد (1809-1849) Edgar Allan Poe، رابرت فراست (1874-1963) Robert Frost و ادگار آلن پو (1809-1849) Edgar Allan Poe، مفهوم بدیع در ادبیات جهانی را که اشاره به حسی عمیقاً درونی، ظریف و شاعرانه دارد کشف کرده و نشان دهد چگونه حس‌هایی مشترک، شاعرانی را که در اعصار گوناگون می‌زیسته‌اند، بی‌آن‌که خود بدانند، در زیر پوست جهان به هم مرتبط کرده است.

۵. تحلیل نمادگرایی و درون‌مایه‌ای آثار سپهری: هجرت مکنونی

«ندای آغاز» از آثار شاخص شاعر معاصر ایرانی سهراب سپهری است. این اثر را می‌توان، به‌طور کلی، نمونه‌ای بارز از مجموع اندیشه‌ها و مکنونات این شاعر دانست. آنچه تاکنون در شرح این شعر گفته شده، حاکی از آن است که این شعر «شرح کوتاه انگیزه سفری است که از شهر خواب و غفلت و زندگانی متعارف به سوی مرزهای بیداری و روشنی و دگرگونه زیستن» (نگاهی به سپهری، سیروس شمیسا، ۱۳۷۰، ص ۱۹۶). صفاتی هم‌چون سفر به فراسو (ص ۱۹۵)، سفر روحانی (ص ۱۹۵) از جمله دیگر تحلیل‌هایی هستند که به این شعر نسبت داده شده است.

عمده آثار سپهری، اشعاری هم‌چون «ندای آغاز»، «واحه‌ای در لحظه»، «پشت دریاها»، «آب»، «در گلستانه» و «صدای پای آب» و غیره، اندیشه‌ای اسرارآمیز از سفر، رفتن، مهاجرت و پرواز کردن است و او اغلب در این عزیمت‌ها به نقاطی می‌رسد که پُر است از آرامش و سکون و سکوت. این درون‌مایه (theme) بارها در اشعار او تکرار شده چنان‌که می‌توان آن را درون‌مایه اصلی غالب آثار وی قلمداد کرد. اما این درون‌مایه زمانی معنی روشنی می‌یابد که نمادهایی را که وی در اکثر آثارش تکرار کرده، هم‌چون تکه‌های یک پازل سردرگم، کنار یک‌دیگر قرار داده و از هم‌آیی و برآیند آن‌ها مکنونات ذهنی و آمال درونی شاعر را شناسایی کنیم.

۶. نمادشناسی شعر «ندای آغاز»

در شعر «ندای آغاز»، شاعر در واقع، شعر خود را با دو واژه «ندا» و «آغاز» شروع می‌کند. ندایی از درون که او را فرامی‌خواند و به مبدأ خویشتن و آغاز رستن رهنمون می‌کند. وی بلافاصله، گویی که همواره انتظار این لحظه را می‌کشیده، به صدایی درونی که نامش را می‌خواند، با عبارت «کفش‌هایم کو؟» عزمش را برای رفتن جزم می‌کند. او این صدا را می‌شناسد زیرا پیش‌تر بارها و بارها این صدا را شنیده است. این صدا به او جان و قوت می‌بخشد درست به‌مانند هوا که حیات را به برگ ارمغان می‌دهد. او زمان را برای هجرت مناسب می‌بیند، زیرا که «مادر در خواب است». عبارت «مادر در خواب است»، در لحظه‌ای از شعر ادا می‌شود که گویی وی قصد هجرت به دنیایی دیگر دارد. دنیایی که مادران حتی از تصور آن برای فرزندانشان وحشت دارند. او مانعی برای رفتن نمی‌بیند زیرا که همه نزدیکانش، همه آنانی که می‌توانستند سد راهش شوند در خوابند. صدای تیک‌تیک ساعت را هم‌چون مرثیه‌ای برای مرگ می‌شنود که به او گوشزد می‌کند باید تعجیل کنی. حتی نسیم خنکی که در زیر پتو به صورتش می‌وزد، نهیب می‌زند، بلند شو که زمان رفتن فرا رسیده است. نسیم کویری بوی هجرت می‌دهد و از درون بالشی که سر بر آن نهاده همه‌آواز چلچلگانی را می‌شنود که در حال مهاجرت به زادگاه خویش هستند. پتو، بالش و همه‌اشیایی که در دور و برش قرار دارند، در خود نشانی از هجرت و رفتن دارند. حتی کاسه‌آبی که در کنارش قرار دارد، تا صبح، مأوایی برای هجرت آسمان خواهد شد. پس با خود تکرار می‌کند: «باید امشب بروم»، (با تاکید بر واژه «امشب»). اما، چرا؟ چرا باید برود؟ مگر این دنیا چه عیبی دارد؟ چرا این همه تعجیل، چرا همین امشب؟ سپس وی دلایلش را برای هجرت بیان می‌کند و گویی می‌خواهد بین دنیای ما مردم عادی و دنیای من شاعر تمایز ایجاد کند. وی با ساختن عامدانه عباراتی که با منطق و زندگی متعارف روزمره در تعارض است نشان می‌دهد بنیان‌ها، دیدگاه‌ها و احساساتش در دنیای متعارف همگان جایی ندارد و او به دنیایی و مکانی، از جنسی دیگر تعلق دارد. پس باید برود و در رفتن باید چنان تعجیل کند که ثانیه‌ای را از دست ندهد.

«...»

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود

هیچ‌کس از دیدن یک باغچه مجذوب نشد

هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت

من به اندازه یک ابر دلم می‌گیرد

وقتی از پنجره می‌بینم حوری

-دختر بالغ همسایه-

پای کم‌یاب‌ترین نارون روی زمین

فقه می‌خواند.

«...»

شاعر، پس از برشمردن عیوب دنیای دیگران و سطح نازلی که مردم در آن زیست می‌کنند، شمه‌ای از دنیای محبوب و مطلوب خود را به تصویر می‌کشد و لحظه‌هایی را وصف می‌کند که فقط در اکسپرسیونیسم آثار او و دنیای درونی او به وقوع می‌پیوندد: «لحظه‌هایی که می‌توان در آن پرواز کرد و به اوج رسید؛ هم‌بستر شدن شاعره‌ای با آسمان و شب‌هایی که با طلوع انگور صبح می‌شوند». زبانی که در این تصاویر به‌کاررفته، مبین گونه‌فردی (idiosyncrasy) زبان وی است و سبک منحصربه‌فرد و مستقل خود را داراست. این سبک زبانی در عمده آثار سپهری جاری و ساری است.»

چیزهایی هم هست، لحظه‌هایی پر اوج
مثلاً شاعره‌ای را دیدم
آن‌چنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟
....»

سپهری که در دو بخش قبلی شعر، دنیای متفاوتی را که در آن سیر می‌کند به طور واضح نشان داده بود، در قسمت پایانی، بر مفهوم «تنهایی» تاکید می‌کند و برای نشان دادن مقصد نهایی هجرتش از دو نماد «درختان حماسی» و «وسعت بی‌واژه» استفاده می‌کند. برای درک این دو عبارت به عنوان استعاره‌هایی بکر، باید آنان را در کنار دیگر نمادهای شعر قرار داده و از هم‌آیی آن‌ها به مفهومی واحد دست یافت.

به طور کلی، نمادهای به‌کار رفته در این اثر که هم‌آیی آن‌ها می‌تواند به یک درون‌مایه واحد تبدیل شود عبارتند از:
ندا: نیروی غریزه، ضمائر ناخودآگاه، آوای درون

آغاز: مادر آرمانی (emblematic mother)؛ رجعت به رحم مادر؛ جستجوی امنیت و آرامش ابدی؛

کفش: ابزار یا نمادی برای ابراز اندیشه هجرت، کندن و رفتن؛

مردم شهر: زندگی روزمره آدمیان؛ دنیای غیرقابل تحمل؛ روزمرگی؛

مرثیه: مرگ؛ آواز مردگانی که زندگان را به دنیای مرگ دعوت می‌کنند؛

هجرت: تغییر مکان زندگی، مأوا گزیدن در حریمی امن؛ حرکت در درون به سوی نقطه آغاز؛ رفتن به مبدأ؛

بالش: مأوای کنونی؛ آرامش و آسودگی؛

آب: ناخودآگاه، درون، امیال ناخودآگاه؛

آواز چلچله: دعوت به هجرت و سفر، آرزوی سفر؛

بازترین پنجره: با بلندترین صدا؛ با وضوح کامل؛

جنس زمان: درکی ناممکن از زمان برای آدم‌ها در دنیای متعارف؛

مجدوب باغچه شدن: عملی بیهوده در زندگی متعارف انسان‌ها و حسی متعالی برای آرزومندان هجرت؛

لحظه‌هایی پر اوج: ناب‌ترین تجربه زیستن، شهوت ناب زیستن؛

تخم گذاشتن آسمان: ثمره عشق به و عشق‌ورزی با آسمان، تصویری ناممکن در دنیای روزمره آدم‌ها؛

طلوع انگور: شکفتن و رخ‌نمایی کوچک‌ترین مظاهر دنیا، اتفاقی بی‌ارزش در دنیای متعارف آدم‌ها؛

چمدان: وسیله‌ای برای هجرت و سفر، نماد سفر؛

پیراهن تنهایی: خویشتن خویش؛ نبود هم‌سفر، تنهایی در مغاک؛

درختان حماسی: نقطه دور آغاز؛ مبدأ؛ رجعت به آغاز؛ سفر به مبدأ، بازگشت به گذشته‌های دور؛

وسعت بی‌واژه: دنیای غیرقابل‌وصف، حریم امن؛ امن‌ترین و آرام‌بخش‌ترین مکان دنیا، بهشت آرمانی.

۷. مادر آرمانی (emblematic mother) رجعت به حریم امن

اما ماهیت این هجرت، این میل به رفتن و دستیابی به تنهایی و عزلت و آسایش چیست، چگونه آغاز می‌شود و به کجا می‌انجامد؟ آنچه مسلم است حس هجرت به خویشتن، تمایلی است ناخودآگاه که در همه آدم‌ها چه بدانند، چه ندانند، وجود داشته و کشش‌های خاص خود را دامن می‌زند، لیکن، شاعران و دیگرانی که به لحاظ هنر و غنای حسی‌شان بیشتر در دنیا‌های انتزاعی، ذهنی و مجازی سیر می‌کنند، بهتر می‌توانند با بهره‌گیری از توانایی‌های زبانی خود به توصیف این حس پرداخته و دیگران را از سحرانگیزی آن متحیر سازند. روان‌کاوان علی‌الخصوص، آن‌هایی که با دیدگاه روان‌شناختی زیگموند فروید آشنایی دارند، بر این باورند که آدمی همواره در طول زندگی، از درون، تحت تاثیر ضمائر و غرایز ناخودآگاهی است که به تدریج در درونش تکامل یافته و همه امیال و رفتار و کردارش را تعیین می‌کند. این نیروهای هدایت‌کننده سرچشمه‌های پیچیده و متنوعی دارند که عمدتاً در ایام کودکی و به‌ویژه در دوران جنینی شکل گرفته‌اند.

روان‌کاوان تأکید دارند که خاطرات برآمده از این دوران، یعنی دوره‌ای که جنین در رحم مادر خود در حال رشد و نمو است و تمامی نیازهای جسمانی و روحی جنین از طریق بند ناف و محیط مغذی و پر از آرامش، امنیت و آسایش رحم مادر بی‌هیچ دغدغه‌ایی تامین می‌شود، می‌تواند به صورت نیروهای روانی ناخودآگاه در آمده که بعدها رفتار فرد را تحت‌الشعاع خود قرار دهد. منظور از «خاطرات جنینی» خاطرات شیرین و بی‌واژه‌ای است که روان‌شناسان آن‌را لحظات بهشتی جنین می‌نامند: «... رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند... (سپهری)». این حافظه ناخودآگاه و این خاطرات مربوط به ماه‌های اولیه شکل‌گیری، رشد و نمو جنینی است که در شکم مادر خود در کنار طپش آرامش‌بخش قلب مادر، از طریق بند ناف، بی‌آن‌که برای خواستن مجبور به تمنا شود، در محیطی که نه خبری از گرما است و نه سرما، نه تشنگی می‌داند چیست، نه گرسنگی، نه رنجی و نه دردی و نه کمی و نه کاستی و نه ترس و نه دلهره‌ای. هرچه هست لذت است و شیرینی و آرامش و آسایش و امنیت. درست به‌مانند بهشت.

شیرینی این دوران که بسیار به بهشت برین می‌ماند و خلاف بهشت‌های وعده داده شده، بهشتی است که آدمی آن را یک‌بار واقعاً در رحم مادرش تجربه کرده، می‌تواند درواقع، تبدیل به خاطره‌ای ناخودآگاه گردد که آدمی بعدها در کشاکش زندگی مدنی، یعنی زمانی که وظایف زندگی اجتماعی او را در معرض سرکوب نیازها و تمایلات حیاتی‌اش قرار می‌دهد، در آرزوی بازگشت به آن دوران باشد. این خاطرات و احساسات جسمی و روحی به‌جامانده از دوران

جنینی که در طول زندگی، پس از به دنیا آمدن دیگر هرگز تکرار نخواهد شد، در ذهن فرد تبدیل به ضمیری ناخودآگاه شده و تا آخر عمر بر رفتار، تمایلات، احساسات و رویاهای او حکم‌فرمایی خواهد کرد. غالباً انسان، بی‌آن که خود بداند، در همه احوال عمر، در اعماق ناخودآگاه خود، به دنبال جایی است که بتواند در آن لختی بیاساید و به آرامش دست یابد. در پرتو همین دیدگاه، شاید این بیت از دفتر اول مثنوی معنوی مولانا، و اشاره وی به روزگار وصل خویش، مفهومی آشنا برای مان به همراه آورد.

هر کسی کو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش (مولانا)

روان‌کاوان این کشش را در آدمی بسیار قوی می‌دانند و برای توصیف آن از اصطلاحاتی هم‌چون «تمنای رجعت به رحم» یا گاهی هم «مادر آرمانی» (emblematic mother) و حتی (the womb love) استفاده می‌کنند. نه تنها در ضمیر ناخودآگاه انسان بلکه تقریباً همه موجودات زنده، خود را تکه‌ای جدا شده از بدن مادر حس می‌کنند که در زمان وصل از همه نعم و مواهب زیستی برخوردار بوده‌اند. در این ضمیر، جنین مادر، مبدأ حیات، ازل و آغاز حس می‌شود که شاید بتوان برای برخوردار شدن مجدد از آن سفری را به سوی آن آغاز کرد.

نمادگرایی سپهری در اشاره به این مفهوم ناخودآگاه متأثر از آرزوی رجعت به حریم امن دامن مادر یا همان مادر آرمانی بسیار برجسته و غیرقابل اغماض است. عباراتی هم‌چون «ندای آغاز»، «وسعت بی‌واژه»، «چه کسی بود صدا زد، سهراب؟»، «آشنا بود صدا...»، «بالش من...»، «درختان حماسی»، «پشت هیچستان چتر خواهش باز است»، سر تپه معراج شقایق»، «در این تنهایی، سایه نارونی تا ابدیت جاری است»، «چینی نازک تنهایی من»، «پشت دریاها شهری است» توصیفاتی هستند که اشاره به فضای پر از امنیت و آرامش حیات جنینی دارند.

۸. اندیشه هجرت در شعر «جزیره اینیزفری» اثر ویلیام باتلر ییتز (انتشار ۱۸۸۸)

البته سپهری تنها کسی نیست که به این نوع هجرت اندیشیده است. نمونه دیگر چنین اندیشه هجرتی را می‌توان در اثری با عنوان (The Lake Isle of Innisfree) اثر ویلیام باتلر ییتز دید. گفتنی است که بسیاری از عبارات و اصطلاحات به‌کاررفته در این شعر انگلیسی مشابه مفاهیمی است که سپهری به‌کار می‌برد و درونمایه آن نیز به‌نظر همان است که به‌طورمثال، در «ندای آغاز» و یا «واحه‌ای در لحظه» منظور شاعر ایرانی بوده است.

شکل و ترکیب این واژه انگلیسی - ایرلندی (Innisfree) به عنوان یک اسم مکان، که شاعر قصد انجام یک سفر در درون خویش به آنجا را دارد، حاوی نکاتی قابل تأمل است. اینیزفری جزیره‌ای است بسیار کوچک و خالی از سکنه در کشور ایرلند که شاعر تابستان‌های کودکی‌اش را آنجا می‌گذرانده. این جزیره مناظر زیبای دارد و افراد محلی و گردشگران به خاطر شهرت آن به سکوت و آرامش به آنجا می‌روند. علی‌رغم آنکه ظاهر واژه این‌طور نشان می‌دهد که ترکیبی است از سه واژه In (Inn), Is, free, باید توجه کرد که اصل واژه ایرلندی است و به صورت Inis Fraoigh نوشته و تلفظ می‌گردد و به معنی «جزیره پوشیده از بته» است. این واژه در انگلیسی مدرن به صورت Innisfree نوشته می‌شود.

در تحلیل آثار ادبی با چارچوب نمادگرایی درون‌مایه‌ای، به‌جای توجه به معنایی قاموسی (denotative meaning)، ضمنی (connotative meaning) یا تاریخی (etymological meaning) واژگان، بیشتر به نقش نمادین (symbolic perception) آن توجه می‌شود. از آنجایی که مفهوم کلی متن شعر بر محور «رفتن، مکانی دور از دسترس، دوری از

شلوغی شهر، صدای شورانگیز پرواز پرندگان، صدای آب، امنیت و آرامش» می‌گردد، اجزای واژه Innisfree را هم می‌توان، به منظور قرار گرفتن در وحدت مفهومی کلیت شعر، به صورت Inn یا In، is و free مورد تحلیل قرار داد، هرچند در توضیح این واژه تاکید شده که هیچ ربطی به مفهوم آزادی و رهایی ندارد. این نکته نیز قابل ذکر است که گرچه در توضیحات لغت‌نامه‌ای آمده که این واژه علی‌رغم صورت غریب خود ربطی به مفهوم آزادی و رهایی ندارد، باید پذیرفت گاهی تلقی شاعران از واژه‌ها آن‌چنان که زبان‌شناسی حکم می‌دهد نیست. شاملو در شعر «ترانه آبی» (کتاب «دشنه در دیس») واژه «آبی» را مفهومی از وطن تلقی کرده و برای شرایط سرزمین ایران را در آن به تصویر می‌کشد.

حال، چه واژه in را «درون»، و چه آن را inn به معنای «مسافرخانه» در نظر بگیریم، ترکیب واژه Innisfree را می‌توانیم اشاره‌ای به درون و رهایی و آرامش موجود در آن تلقی کنیم که شاعر در مکاشفه‌ای روحانی با خود، آرزوی رفتن و رسیدن به آنجا را در ذهن می‌پروراند. شرحی که باتلریتز از این مکان می‌دهد بسیار شبیه به آن وصفی است که سپهری با استفاده از واژه «هیچستان»، در شعر «واحه‌ای در لحظه»، و با عبارت «پشت دریاها»، در شعری دیگر ارائه می‌دهد. باتلر برای رسیدن به آرامشی درونی و معنوی، چیزی به‌مانند آن بهشت برینی که در دوران جنینی از آن برخوردار بوده، قصد رجعت دارد و می‌خواهد به اینزفیری برود و می‌گوید: I will arise and go now.

سهراب هم می‌خواهد برای رسیدن به همین آرامش به «پشت هیچستان»، «پشت دریاها»، «رو به آن وسعت بی‌واژه» و «درختان حماسی» برود و در جایی می‌گوید: «باید امشب بروم» زیرا که «بالش من پُر آواز پَر چلچله‌هاست». باتلر بیتز می‌خواهد در فضای «پَر از آهنگ پَر زنبورها»، And live alone in the bee-loud glade. تنهای تنها به زندگی ادامه داده و سهراب می‌خواهد در «تنهایی سایه نارونی تا ابدیت» جاری شود.

انگیزه درونی بیتز برای رجعت به چنین مکانی را می‌توان به سادگی در روحیه و آرمان‌های شکل‌یافته در کودکی‌اش یافت. او در کودکی زمان زیادی را در منطقه اسلیگو Sligo در ایرلند سپری کرده و منظره و طبیعت زیبای آنجا به‌ویژه در ناحیه لاف‌جیل Lough Gill و جزایر دور و بر آن تاثیر بسیار عمیقی بر او داشته است. از سویی دیگر سبک و طرز زندگی بیتز نشان می‌دهد وی همواره در جستجوی زندگی‌ای آرام و به‌دور از هیاهوی شهرهای شلوغ و پرجمعیت بوده است. دوران کودکی همواره نمادی از خلوص، سادگی و معصومیت بوده است و تمایل بیتز برای رجعت به اینزفیری را تلاشی نوستالژیک برای بازگشت به چنین دورانی تعبیر کرد. صمیمیت میان اعضای خانواده زمانی که با هم در اسلیگو زندگی می‌کردند را می‌توان دلیلی دیگر، بعد از این همه سال، برای زنده ماندن خاطره پاک این دوران در ذهن شاعر دانست. همان‌طور که سهراب نیز، در یکی از شهودی‌ترین لحظات شعر «ندای آغاز» مادرش، خواهرش، پروانه و منوچهر، برادرش، و حتی همه مردم شهر را به یاد می‌آورد.

تکرار نمادها و درونمایه‌ها در آثار متعدد نه تنها مؤید اصالت و ریشه‌دار بودن چنین اندیشه‌ای در ذهن و روان شاعر است و بلکه نشان‌دهنده جوشش این آرزو در مغاک‌های ناخودآگاه درونش است.

باتلر بیتز شعر دیگری با درون‌مایه‌ای تقریباً مشابه با عنوان (Sailing to Byzantium)، دارد که به معنی «سفر دریایی به بیزانس» است. در این شعر نیز شاعر از اسم مکان «بیزانس»، هم‌چون، «هیچستان»، «اینزفیری» یا «پشت دریاها» به عنوانی حریمی امن و مقصد هجرت استفاده می‌کند و آرزوی خود را برای هجرت و زندگی در آن دنیای آرمانی برملاء می‌سازد.

روی هم رفته، این نوع آثار را که نمونه‌های آن در ادبیات جهان کم نیست، شاید بتوان «ادبیات هجرت» یا «هجرت مکنونی» نام نهاد؛ اثری ادبی که هنرمند می‌کوشد در آن و یا با آن، دست به سفری درونی زده، به جایی هم‌چون Innisfree؛ «هیچستان» یا به «پشت دریاها» قدم نهاده تا در آنجا همانند لحظات بهشتی دوران جنینی، تنهایِ تنها، لختی و یا برای همیشه بیاساید و آرام گیرد. آرزو و رویایی رازآلود که تنها با غور در عوالم درون و رجعت به درون ناخودآگاه شاعر امکان‌پذیر می‌گردد و گرچه شاعر در شهری شلوغ و پر رفت و آمد زیست می‌کند (...) «و منوچهر و پروانه و شاید همه مردم شهر» (...) اما ناگهان ندایی او را برای رجعت به درون فرا می‌خواند (...) «کفش هایم کو؟... باید امشب بروم» (...).

۱. ۸ هجرت مکنونی در شعر «ساحل دُور» (Dover Beach) اثر ماتیو آرنولد

توصیف چنین لحظاتی در بند اول شعر «ساحل دُور» نیز به وضوح پیداست.

The sea is calm to-night
The tide is full, the moon lies fair,
Upon the straits, on the French coast, the light,
Gleams, and is gone, the cliffs of England stand,
Glimmering and vast, out in the night air!

در این بند از شعر، شاعر صحنه‌های آرام و روح بخشی را از ساحل و دریا با عباراتی هم‌چون «دریای آرام» (calm sea)، «صخره‌های درخشان» (glimmering cliffs)، «بندر آرام» (tranquil bay)، و «هوای شیرین شبانه‌گام» (sweet night air) ترسیم کرده است.

“... ”

Only, from the long line of spray
Where the sea meets the moon – blanchèd land,
Listen! You hear the gating roar
Of pebbles which the waves draw back and fling
At their return, up the high strand
Begin, and then again begin,
With tremulous cadence slow, and bring
The eternal note of sadness in.
“... ”

بند دوم این شعر که با واژه شوم only آغاز می‌گردد به لحاظ برخورداری از عباراتی که برخلاف عبارت بند اول، بار مفهومی منفی داراست در تضاد با بند اول قرار گرفته و زمینه‌ای دلخراش و مأیوس‌کننده به وجود می‌آورد. نکته قابل تأمل دیگر این است که تمامی ایماژهای به کار رفته در بند اول، دیداری (image visual) است، به این معنی که خواننده برای درک ایماژهای بند اول باید از حس باصره خود مدد جسته و صحنه‌های شعر را در حافظه دیداری خود جسته و بازسازی نماید و به عکس، ایماژهای بند دوم تماماً شنیداری (auditory image) هستند، به این مفهوم که خواننده باید برای دریافت مفاهیم بند دوم، بتواند صحنه‌های شرح داده شده را با قوه شنیداری خود بازسازی کرده و آنرا به اصطلاح، در گوش خود حس کند.

در اینجا می‌توان با نگاهی مبتنی بر نقد روان‌شناختی و با در نظر گرفتن رفتارهای ناخودآگاه تحت تأثیر دوران جنینی شاعر، دلیل این تغییر جهت، یعنی تغییر حس‌آمیزی از ایماژهای دیداری به ایماژهای شنیداری را توضیح داد.

برای منتقد ادبی که با اسلوب نقد روان‌کاوانه به تحلیل می‌پردازد باید جای تأمل باشد که چرا آن قسمت از شعر، (بند اول)، که از ایماژ دیداری استفاده می‌کند، پیش از آن قسمتی که از ایماژهای شنیداری (بند دوم) استفاده می‌کند آمده است؟ سؤال مهم دیگر آن است که چرا شاعر در پایان بند دوم، نغمهٔ حزن و اندوه را جاوید و ابدی دانسته است؟ و سرانجام، چرا ایماژهایی که دیداری هستند دل‌پذیر و روح‌نواز توصیف می‌شوند، درحالی‌که ایماژهای شنیداری تلخ و شوم نشان داده شده‌اند؟

نغمهٔ جاوید حزن (the eternal note of sadness) به عنوان ایماژی دیداری مبین آن است که شاعر می‌اندیشد هرچند هوای شب دل‌انگیز است و دریا آرام، امواج همیشه آرام نیستند و هوا همیشه مطبوع نیست. به همین سبب، آنچه در باورهای ناخودآگاه آدمی ثبت و ضبط شده، آن است که زندگی در بطن خود تلخ و گزنده است. در آن قسمت از شعر که از حزن و اندوه صحبت به میان می‌آید شاعر به یاد نمایش‌نامه‌نویس بزرگ یونان، سوفکل (Sophocles) می‌افتد که در حدود دو هزار سال پیش همین صدای حزن و اندوه امواج دریا را شنیده است. آیا همین زمان طولانی، برای ابدی بودن نغمهٔ حزن و اندوه کافی نیست؟ سوفکل در نوشته‌هایش حزن و اندوه زندگی بشری را با عباراتی هم‌چون «فراز و نشیب ناگزیر بی‌نواپی آدمی» توصیف کرده است. مشهورترین تراژدی جهان، اثر سوفکل، با عنوان «اودیپ شاه» (Oedipus Rex)، با این نواي گروه هم‌سرایان خاتمه می‌یابد که «هیچ‌کس نباید تا آن دم که به سرزمین مرگ پا می‌گذارد، خود را سعادت‌مند بداند، جز آنکه در آن دم به گذشته‌اش بنگرد و ببیند که هیچ‌گاه درد ندیده است». همان سرنوشتی که اودیپ، قهرمان داستان سوفکل را به خاک سیاه نشانده، ما را نیز به خاک سیاه خواهد نشانید. به همین دلیل، زیگموند فروید (Sigmund Freud 1856-1939) برای بیان حالت روانی خاصی که کشف کرده بود از نام اودیپ، برگرفته از همین تراژدی استفاده کرد، حالت روانی ناخودآگاهی که در وجود همهٔ آدمیان قرار دارد.

اگر مجبور نبودیم برای ساخت جامعه‌ای سالم که در آن همگان بتوانند در کنار یک‌دیگر با امنیت زندگی کنند، امیال سرکش خود را سرکوب و آنان را در صندوقچهٔ درون خود محبوس کنیم، ما هم حتماً دچار گناه پدرکشی، زناي با محارم و غیره می‌شدیم. حس و ترس از گناه و ناهنجاری، عرصه را بر هوس‌ها و امیال مخل جامعه تنگ می‌کند. از طرفی، سختی و درد مجازات‌های وجدان و درون، آدمی را از دست‌زدن به جنایت و دست‌اندازی به محارم باز می‌دارد. همین تردید، یعنی دست به گناه بردن یا سرکوب امیال باعث می‌گردد تا آدمی هیچ‌گاه نتواند از زندگی خویش رضایت داشته باشد، زیرا هر سو که برود چه دست به گناه بزند و چه خود را سرکوب کند، چیزی در درون، مجازاتش می‌کند، او را می‌رنجانند و رنجور می‌کند. به همین رو است که شاعر در مقابل دریایی که ایستاده چیزی نمی‌شود، جز «نغمهٔ ابدی حزن و اندوه».

اکنون می‌توان با نکته‌سنجی بیشتری به تحلیل موضوع پرداخت. متخصصان علم روان‌شناسی همگی اذعان دارند که در دوران طفولیت و کودکی، حس‌های لامسه و بینایی از دیگر حس‌ها اهمیت بیشتری دارند. حس شنوایی نیز بعد از این دو حس، اهمیت خود را می‌یابد. در نتیجه، آنچه اتفاق می‌افتد آن است که کودک در دوران اولیهٔ رشد، در آغوش گرم همیشه‌حاضر و تأمین‌کنندهٔ مادر، از طریق حس‌های لامسه و دیداری با مفاهیمی هم‌چون امنیت، اطمینان خاطر، آرامش و تسلی درد آشنا می‌گردد. در مراحل بعدی رشد، تجربه‌ای که به واسطهٔ حس شنیداری می‌آموزد تجربهٔ تلخ شنیدن واژه «نه!» است. هنگامی که ارتباطات منظم و تعامل با دیگران در محیط زندگی آغاز می‌گردد، آنچه از طریق حس شنیداری تجربه می‌کند، چیزی نیست جز هشدار، اخطار و پاسخ‌های رد که همه امیال و نیازهایش را سرد و

خاموش می‌گرداند. احتمالاً، به همین سبب است که شاعر مفاهیم دلپذیر و آرامش‌دهنده را با ایماژهای دیداری، و مفاهیم تلخ و هشدار دهنده را در بند دوم شعر، با ایماژهای شنیداری توصیف می‌کند. این حالت در دیگر قسمت‌های شعر نیز دیده می‌شود. آنچه اکنون می‌توان نتیجه گرفت آن است که شاعران نیز هم‌چون همه دیگر آدمیان برای بیان تصاویر و مفاهیم اشعار خود تحت تأثیر نیروهای ناخودآگاه درون خود هستند، بی‌آن‌که خود بدانند. حال می‌توان فهمید که اولاً، مراد شاعر از عزیمت، هجرت و رفتن، در ادبیات به اصطلاح «هجرت به خویشتن خویش» چیست و ثانیاً، او در درون ناخودآگاه خود چنین آرزویی دارد.

در نمونه‌ای دیگر، ویلیام باتلر ییتز در بند اول شعرش، با عنوان The Lake Isle of Innisfree می‌گوید:

“I will arise and go now, and go to Innisfree
And a small cabin build there, of clay and wattles made;
Nine bean rows will I have there, a hive for the honey-bee;
And live alone in the bee-loud glade.
...”

«دیگر به پا خواهم خاست و سفر آغاز خواهد کرد، سفری به جزیره اینیزفری
و در آنجا از خشت و شاخ و برگ درختان کلبه‌ای کوچک به پا خواهم کرد
و آنجا نه ردیف دانه خواهم کاشت و کندوی عسلی خواهم ساخت
و تنهای تنها در میان آن فضای پراهنک زنبورها زندگی خواهم کرد.»

حال مقایسه کنید با قطعه‌ای از شعر «ندای آغاز» که در آن سهراب می‌گوید:

«باید امشب بروم

باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم

و به سمتی بروم که درختان حماسی پیدااست

رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.»

هر دو این شاعران، علاوه بر تأکید بر رفتن و عزیمت به اتوپای (Utopia) آرمانی، بر نکته مهم دیگری نیز تأکید می‌کنند؛ این‌که تنها باید با تنهایی خود سفر کنند. تأکید بر مفهوم تنهایی نکته‌ای است که درک ما را از تنهایی جنینی کامل‌تر می‌کند. به‌راستی، آن، چه زمانی بوده که ما در تنهاترین وضعیت زندگی خود بوده‌ایم. در عرف زندگی اجتماعی و عادات زیستی، تنهایی و تنها زیستن بودن امری زینده شمرده نمی‌شود و تمام تلاش آدم‌ها در طول تمدن‌ها این بوده که بیاموزند چگونه گرد هم بیایند و هم‌زیستی کنند. مسلم است که در چنین وضعی تنها ماندن و تنها زیستن عملی ضد اجتماع تلقی می‌گردد. اما روحیه پروازگرانه و بی‌پروای شاعر که از همین زیستن در اجتماع و عرف‌های حاکم بر آن که بر سرکوب امیال حیاتی تأکید می‌کند به ستوه آمده، و لحظات خوش و رؤیایی دوران جنینی و رجعت به دنیای پراغوش و مهربان مادری مبدل به نیرویی اغواکننده و هدایت‌گری می‌شود که دائم شاعر را به سوی خود فرامی‌خواند و از او می‌خواهد که به آغاز خود برگردد: «کفش‌هایم کو؟». و این‌گونه است که شعر، عنوان «ندای آغاز» می‌یابد، ندایی که او را به نقطه آغاز (بهشت برین دوران جنینی) فرا می‌خواند:

«چه کسی بود صدا زد: سهراب؟»

و یا وقتی که باتلریتز می‌گوید:

I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by the shore;
While I stand on the roadway, or in the pavements grey,
I hear it in the deep heart's core.

«دیگر به پا خواهم خاست و سفر آغاز خواهم کرد، چراکه همه شب و روز

می‌شنوم که موج تن دریا می‌کوبد آرام ترنمی به لب ساحل

وقتی که در جاده‌ای یا بر سنگ‌فرشی خاکستری می‌ایستم

صدایش را از مغاک‌های درون، از قلبم می‌شنوم.»

۹. مرگ به مثابه آرامش

بعضی دیگر هم برای رسیدن به این هدف ممکن است مسیری به غیر از سفر و هجرت برگزینند و مرگ را انتخاب کنند. فروید می‌گوید غریزه مرگ، غریزه‌ای است ناخودآگاه که در همه موجودات زنده وجود دارد و آن‌ها را برای رجعت به حالتی غیر حیاتی ترغیب می‌کند تا بدان طریق به همه آلام زندگی پایانی ابدی بدهد. تمایل به مرگ و وصف لذات سحرانگیز آن را می‌توان در آثار متعددی دید. مقابله ابیاتی از سهراب و رابرت فراست شاعر آمریکایی شباهت‌های حیرت‌انگیزی را نشان می‌دهد. رابرت فراستدر شعر کوتاه Stopping by the Woods on a Snowy Evening در وصف مرگ عبارات بسیار اغوا کننده‌ای به کار می‌برد که حتی ممکن در ایجاد تمایل به خودکشی موثر باشد. او می‌گوید:

“The woods are lovely, dark and deep.”

بسیاری از منتقدان بر این باورند که در این جمله از شعر واژه "woods" نماد دنیای مرگ است. شاعر که در یک روز برفی، سوار بر اسبی است و خیره به منظره روستایی که از برف پوشیده شده نگاه می‌کند، با خود می‌گوید «اسبم از این‌که در این سرما و در این نقطه توقف کرده‌ام باید بسیار متعجب شده باشد». در حقیقت، شاعر مکاشفه‌ای درونی با ناخودآگاه خود آغاز می‌کند و سکوت و سفیدی و پاکی محیط اطرافش او را وارد عوالمی می‌کند که گویی پیش‌تر در جایی تجربه کرده و اکنون انگار ندایی او را به رجعت به درون، به آغاز، فرا می‌خواند. لیکن شاعر که در آن لحظه، درک آگاهانه‌ای از تجربه واقعی دوران جنینی ندارد، این حس را تمایل به مرگ تلقی کرده و به خود می‌گوید، «نه، زیرا که هنوز کارهای ناتمام بسیاری دارم». سیروس شمیسا (۱۳۷۰) می‌نویسد: «به نظر من جنگل سمبل مرگ و آرامش و ملکوت و روحانیت است، یعنی یک مشبه صریح ندارد و نباید آن را مانند استعاره حمل بر مشبه خاصی گرفت.» سپهری نیز در شعر خود عباراتی به کار می‌برد که می‌تواند اشاره به مرگ یا رجعتی درونی شبیه به پا گذاشتن به سرزمین مرگ تعبیر شود. وی بلافاصله پس از آنکه قصدش را برای رفتن با عبارت «باید امشب بروم» اعلام می‌کند، مادرش را به یاد می‌آورد و با تاکید بر واژه «امشب» می‌گوید «مادرم در خواب است». وی شاید در این عبارت قصد داشته مادرش را مانعی عاطفی برای سفری شاعرانه به سرزمین مرگ معرفی کند؛ رفتاری که به‌طور طبیعی از همه مادران این دنیا انتظار می‌رود. استفاده از عبارات «مرثیه»، «سمت درختان حماسی»، «وسعت بی‌واژه» نیز می‌تواند اشاره به دنیای مرگ باشد.

تمنای مرگ در آثار ادگار آلن پو نیز بسیار برجسته است. در آثار وی، آرزوی مرگ و تمایل به در گور خفتن پیش از مرگ به روشنی مشهود است. پرینسس ماری بوناپارت (Princess Marie Bonaparte 1882-1962) در کتاب «تعبیری روان‌کاوانه از زندگی و آثار ادگار آلن پو» (۱۹۴۹) می‌نویسد:

«در حقیقت، سرنوشت، ادگار آلن پو را محکوم کرده بود تا همیشه در سوگ و عزا باشد. عشق او به وصال مادری که رخت از جهان بر بسته بود او را نه تنها برای همیشه از لذت عشق‌های زمینی منع کرده بود بلکه شادی و تن‌درستی را نیز بر او و اطرافیانش حرام کرده بود. او که همواره خود را به مرگ وفادار نگه داشته بود، پیش از وداع جز به دو چیز نمی‌اندیشید: بهشت و گور؛ و این بستگی به آن داشت که کدام را بخواهد: روح گم‌کرده‌اش را و یا جسمش را.»

۱۰. غریبگی با زندگی

یکی دیگر از دلایلی که می‌توان برای تمایل شاعران به هجرت و سفرهای درونی برشمرد، به گواۀ عباراتی که در اشعارشان به کار می‌برند، غلیان حسی است شبیه به حس غریبگی با دنیا، زندگی، روزمرگی و زیستن متعارف. این حس را می‌توان با کلماتی هم‌چون نوستالژی، یادافسوس و غم غربت یا حس عدم تعلق نیز توصیف کرد. به درستی نمی‌دانم در کدام اثر کارلوس کاستانیدا (Carlos Castañeda 1925-1998) بود که خواندم، دون خوان Don Juan، شخصیت اصلی داستان، اعتقاد داشت مکان‌ها یا خوبند یا بد. این حس شاید برای شاعران آشناتر باشد. گاهی می‌بینیم که شاعر احساس می‌کند به مکانی که در آن زیست می‌کند تعلق ندارد و با آن‌که در هیچ سفری نیست اما با دنیایی که در آن می‌زید سر ناسازگاری می‌یابد و تنفس در آن دنیا را قابل تحمل نمی‌بیند.

«...»

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم

حرفی از جنس زمان نشنیدم

هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود

کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد

«...»

شاعر از این رو، عزم سفر می‌کند و برای ورود به دنیایی از جنسی دیگر تعجیل می‌کند (باید امشب بروم). البته واضح است که حس نوستالژی یا عدم تعلق و حس هجرت به خویشتن بسیار به هم نزدیک بوده و غالباً با هم بروز می‌کنند، چنان‌که در یک اثر معمولاً می‌توان این دو را با هم دید.

نتیجه‌گیری

سهراب سپهری با انتشار آثارش برای نخستین بار چنان افق‌های بکری را بر سپهر شعر معاصر فارسی گشود که تقریباً تمامی منتقدانی را که دستی بر آتش داشتند ترغیب به تحلیل و اظهار عقیده درباره‌ی ویژگی‌های آثارش کرد. عده‌ای او را در زمره‌ی قدما دسته‌بندی کرده و دیگران او را ادامه‌دهنده‌ی راه تصوف و عرفان توصیف کردند. منتقدانی هم بودند که بین دستگاه فکری سپهری و تفکرات اندیشه‌های کهن هندی، چینی و ژاپنی خط و ربطی قائل بودند. به اعتقاد برخی دیگر از صاحب‌نظران تأثیرات مکاتب ادبی هم‌چون امپرسیونیسم، رمانتیسم و سوررئالیسم نیز در زیربنای فکری

آثارش مشهود است. در این مقاله اما سعی شد با تاکید بر هویت انحصاری شاعر و ویژگی‌های ذاتی و بکر آثارش، کاملاً مستقل و رها از باسمة‌های فکری پیش از او، آفاق نوین آسمان اندیشه‌هایش، یعنی فردگونگی و جهان‌گونگی اندیشه و کلامش مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

بررسی نظام‌مند کلام سپهری نشان می‌دهد که زبانش هم‌چون دیگر شاعران و نویسندگان از ویژگی‌های منحصربه‌فردی برخوردار است. نمادگرایی درون‌مایه‌ای رویکردی است که با تحلیل نمادها؛ درون‌مایه‌های فرعی، الگوهای تصویری، معنایی یا مفهومی و ایماژها سطح فردگونگی زبان شاعر را به صورت عینی نشان می‌دهد. از سویی دیگر، بررسی تمایلات، تمناها و حوزه روانی تصاویر ساخته شده در شعر با استعانت از رویکرد نقد ادبی روان‌شناسانه کمک می‌کند تا منبع، منشأ و خاستگاه گزاره‌ها و تصاویر حاکم بر شعر هویدا گردد. در رمزگشایی این سبک تألیفی که در این مقاله اکسپرسیونیسم ناخودآگاه نامیده شده درمی‌یابیم مخزن اسراری که شاعر از آن تصویرگری، مفاهیم ادراکی و نمادهای حسی را برمی‌گزیند، آثار پیشینیان، مکاتب ادبی غربی و تمایل او به این یا آن شاعر خاص نیست، بلکه وی در پاسخ به محرک‌های روان‌تانه جسم و روحش و نیز از اعماق و لایه‌های ناخودآگاه و نیمه‌آگاه ذهن خویش کلام و نماد برمی‌چیند و بر بوم شعرش کلامی قرین به نقاشی به تصویر می‌کشد. گرچه این تمایلات روان‌شناختی ناخودآگاه در همه انسان‌ها کم و بیش یکسان است، این تنها عوالم ذهنی و تجربیات شناختی و حسی یک شاعر است که می‌تواند چنان صحنه‌ای پرتصویر از واژگان به تصویر بکشد که رگ و ریشه همه آن‌ها در انسجامی ذی‌حیات متصل به تکه‌ای از جسم و ذهن و روح شاعر باشد. خلق عباراتی هم‌چون «هیچستان، واحه، ندای آغاز و...» به وضوح نشانگر آن است که وی نه تنها در روان آگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه خود نقطه آغاز و وصل خود را می‌بیند و حس می‌کند، بلکه با آن زیست کرده و حتی بر نقطه انصالش نیز شهود دارد.

بررسی زبان شاعر در چارچوب‌های نام برده شده مشخص ساخت که عمده نمادآفرینی، تصویرسازی‌ها و درون‌مایه‌های اصلی کلام شاعر تمایلاتی ذهنی نیمه‌آگاهانه‌ای است که به اصطلاح تمایل به هجرت و یا رجعت به حریم امن نامیده می‌شود. منتقدان ادبی روان‌کاو به آن «بازگشت به مادر آرمانی» می‌گویند. عبارات متعددی در آثار شاعر به طور صریح، تلویحی یا استعاره‌ای به این تمایل و حس روانی اشاره دارد. این جنبه از ویژگی زبان شاعر را می‌توان زبان‌گونگی شعر سپهری نامید.

از دیگر سو، تحلیل برخی از آثار ادبیات جهان در اشعاری هم‌چون «جزیره اینیزفری»، «سفر دریایی به بیزانس»، ساحل دُور» و «توقف در غروب برفی در کنار جنگل»، نشان می‌دهد که اندیشه شاعر ایرانی مشترکات زیادی با اندیشه‌های به تصویرکشیده در آثار این شاعران جهان دارد. «هجرت مکنونی»، «رجعت به اصل خویش»، «مرگ به مثابه آرامش» و «غریبگی با زندگی» و «دلزدگی از حیات ناسوتی» از جمله این مفاهیم مشترک با ادبیات جهان است. این نوع اشتراک مفهومی را نباید الزاماً تأثیرپذیری از دیگران یا جریان‌ها تلقی کرد، بلکه می‌توان آن‌را برخوردار از حس، تمایل، درد و تمنای مشترک بشری دید و تحلیل کرد. اشاره به این مفاهیم نشان می‌دهد سپهری توانسته در سپهر اشعارش خود را هم‌چون یک انسان کامل با تمامی نیازهای درونی و بیرونی‌اش به تصویر بکشد. این جنبه از ویژگی زبان شاعر را می‌توان جهان‌گونگی شعر سپهری نامید.

منابع

- آتش، منوچهر. (۱۳۸۲) سهراب شاعر نقش‌ها. تهران. انتشارات آمیتیس.
- آشوری، داریوش؛ امامی، کریم؛ معصومی همدانی، حسین. (۱۳۶۶). پیامی در راه. تهران. انتشارات طهوری.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. تهران. انتشارات زریاب.
- پریدخت، سپهری. (۱۳۷۸). سهراب مرغ مهاجر. تهران. انتشارات کتابخانه طهوری.
- پریدخت، سپهری. (۱۳۹۲). هنوز در سفرم. تهران. انتشارات فرزانه روز.
- حسینی، حسن. (۱۳۶۷). بیدل، سپهری و سبک هندی. تهران. انتشارات سروش.
- حسینی، صالح. (۱۳۷۹). نیلوفر خاموش: نظری به شعر سهراب سپهری. تهران. انتشارات نیلوفر.
- حسینی، صالح. گل‌های نیایش: شعر و نقد سهراب سپهری. تهران. انتشارات نیلوفر.
- حقوقی، محمد. (۱۳۷۰). شعر زمان ما - سهراب سپهری. تهران. انتشارات نگاه.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۵). باغ سبز شعر: نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری. تهران. انتشارات آمیتیس.
- سپهری، سهراب. (۱۳۶۸). هشت کتاب. تهران. انتشارات کتابخانه طهوری.
- سید حسینی، رضا. (۱۳۵۷). مکتب‌های ادبی. انتشارات کتاب زمان.
- شاه‌میری، رضا. (۱۳۸۰). آواز حقیقت: اکتشافی جدید و بیاد ماندنی از سه منظومه بی‌نظیر سهراب سپهری تهران. انتشارات نخل دانش
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). نگاهی به سپهری. انتشارات مروارید.
- صبحی، نازخند؛ کلکی، بیژن؛ سرامی، قدمعلی. (۱۳۸۸). تا انتها حضور. تهران. انتشارات عود.
- وکیلی، شهره. (۱۳۷۸). حافظ پدر، سهراب سپهری پسر، حافظان کنگره عرش. تهران. انتشارات شرکت نشر البرز، پیکان.
- Bonaparte, Marie, Princess. (1949). The life and works of Edgar Allan Poe: A Psycho-Analytic Interpretation. London: Imago.
- Claudia C. Morrison. (1968). Freud and the Critic. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Jones, Ernest. (1949). Hamlet and Oedipus. Garden City, N. Y. : Doubleday. Anchor Books.
- Thomas R. Arp; Greg Jhonson. (2006). Perrin's Literature: Structure, sound, and sense. Boston: Thomson Wadsworth.
- Wilfred L. Guerin; Earle G. Labor; Lee Morgan; John R. Willingham. (2005). A handbook of critical approaches to literature. Vintage Art Inc. London.

The Expressionistic and Exponential Characteristics in Sepehri's Idiosyncratic and Universalistic Idiolect

Abstract

Sohrab Sepehri, a contemporary Iranian poet, stands as a distinguished ideator who has successfully introduced new visions to modern Persian literature at both the levels of expressive idiosyncrasy and literary universality. To examine the idiosyncratic discourse and universalistic characteristics of his work, methods of criticism appropriate to the poet's poetic discourse have been employed. The analysis of his stylistic idiosyncrasy and compositional characteristics has been conducted through a literary critical approach termed "exponential analysis." Additionally, to elucidate the commonalities and the literary universalities of the poet's exclusive literary obsessions, a discourse analysis method based on comparative and accommodative analysis has been utilized. The article focuses on three primary objectives. The first objective is to decipher the poet's expressionism in employing novel concepts such as "nothingness," "oasis," and "call of the beginning." The second objective is to provide an enlightening depiction of the universality of the concepts embedded within the inner and embedded layers of his poetic rhetoric. The third objective is to analyze the origins of the universal concepts that both the Iranian poet and English poets have endeavored to introduce to the world. In these analyses, the poet's prominent works and several well-known poems by distinguished English-speaking poets have been examined. The analysis of the poet's idiosyncratic style reveals that the discourse governing the thematic symbolism in his poems indicates a sorrowful separation from the origin and an eternal attempt to return to that primeval point. Furthermore, the analysis of the poet's use of universal commonalities demonstrates that he has followed a similar path to many poets worldwide in introducing novel concepts such as "inner migration," "emblematic mother," "journey to the within," "death as peace," and "foreignness to life."

Keywords: Expressionistic characteristics, Exponentialism, Idiosyncrasy, Sepehri's expressionism, Literary critical approaches.

ادبیات کودک و نوجوان: فوتبال، روایتی الهام‌بخش (با تکیه بر آثار شاخص)

پردیس اسدی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات کودک و نوجوان ارشد دانشگاه شهید بهشتی

Pardis.assadi2000@gmail.com

مریم جلالی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شهید بهشتی

ma-jalali@sbu.ac.ir

چکیده

فوتبال به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین ورزش‌ها در سطح جهانی، به عرصه‌های مختلفی از جمله ادبیات کودک و نوجوان راه یافته‌است. این پژوهش به بررسی تأثیر فوتبال بر ادبیات کودک و نوجوان پرداخته و نشان می‌دهد که نویسندگان چگونه از این ورزش به‌عنوان ابزاری برای خلق آثار استفاده کرده‌اند. در این مقاله، با تحلیل پنج اثر شاخص ادبیات کودک و نوجوان که فوتبال محوریت آن‌هاست، به بررسی ابعاد مختلف این ورزش نظیر تعارض، همکاری، دوستی و اخلاق ورزشی پرداخته شده است. نتایج نشان می‌دهند که فوتبال می‌تواند به‌عنوان موضوعی مؤثر در آموزش ارزش‌های اجتماعی و اخلاقی، تقویت خلاقیت و تخیل، ایجاد انگیزه از طریق داستان‌پردازی و ادبیات، در خوانندگان عمل کند. کلیه آثار مورد بررسی، با رویکردهای مختلف به موضوع فوتبال پرداخته و آن‌را با درون‌مایه‌های اجتماعی، ماجراجویانه و تاریخی به شیوه‌ای جذاب و آموزنده برای مخاطب ارائه داده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک و نوجوان، روایت داستانی، فوتبال.

مقدمه

فوتبال از دیرباز، به‌عنوان ورزشی پرطرفدار در عرصه‌های مختلف ورود پیدا کرده که یکی از این عرصه‌ها، ادبیات است. ورود فوتبال به ادبیات نشان‌دهنده گسترش نفوذ آن در دنیای تخیل و داستان‌پردازی است. نویسندگان بسیاری از فوتبال به عنوان ابزاری برای روایت داستان‌های انسانی استفاده کرده‌اند، زیرا فوتبال سرشار از تعارض، هیجان و لحظات احساسی است. برخی رمان‌ها، فوتبال را به عنوان عنصر مرکزی روایت خود به‌کار برده‌اند و از طریق زمین فوتبال، به زندگی شخصیت‌ها و مسائلی چون دوستی، رقابت و برد و باخت پرداخته‌اند.

جذابیت فوتبال و مفاهیم وابسته به آن، توجه نویسندگان کودک و نوجوان را هم به خود جلب کرده است. پرداختن به فوتبال در ادبیات کودک و نوجوان رویکردهای متنوعی دارد که در هرکدام از آنها تلاش می‌شود تا جنبه‌های مختلف این ورزش و پیام‌های آن به گروه سنی کودک و نوجوان منتقل شود. در دسته‌ای از آثار، به قصد تقویت خلاقیت و تخیل کودکان، فوتبال با عناصر تخیلی و هیجان‌انگیز ترکیب می‌شود. در دسته‌ای دیگر، فوتبال به عنوان ابزاری برای آموزش ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی استفاده می‌شود. این کتاب‌ها معمولاً روایت‌های ساده‌ای از کودکان درگیر با مشکلات زندگی اند که از فوتبال برای یادگیری مهارت‌های زندگی بهره می‌برند. آثار دیگر در زمینه فوتبال، زندگی‌نامه‌ها و داستان‌های الهام‌بخش و مبتنی بر واقعیت هستند. روایت زندگی بزرگان فوتبال یا تیم‌های موفق، برای کودک و نوجوان الهام‌بخش است. این دسته از آثار با تمرکز بر تلاش و سخت‌کوشی و عبور از موانع در مسیر موفقیت نوشته می‌شوند و هدف خلق آن‌ها، ایجاد انگیزه و الگوسازی مثبت برای کودک و نوجوان است. نوع دیگر پرداختن به فوتبال در داستان‌ها، سبب شکل‌گیری داستان‌هایی با ماجرای تیمی و گروه‌های دوستی می‌شود و محوریت آن‌ها بر تعاملات گروهی، حل اختلاف‌ها و تقویت حس همکاری است. برخی آثار با به‌کار بردن فوتبال، داستان‌های معمایی و ماجراجویی خلق می‌کنند تا به مهارت حل مسئله بپردازند و حس کنجکاوی و هیجان را در مخاطب کم‌سال تقویت کنند. انواع دیگری از آثار، داستان‌های طنز فوتبالی‌اند و موقعیت‌های خنده‌دار و کمیک در دنیای فوتبال را روایت می‌کنند. گاهی نویسنده‌ها از محور فوتبال برای نوشتن داستان‌های خانوادگی بهره می‌برند. در این داستان‌ها، فوتبال بهانه‌ای برای روایت روابط خانوادگی و ابزاری کمکی برای حل مسائل است.

ادبیات کودک و نوجوان به دلیل قدرت تأثیرگذاری که دارد، می‌تواند آموزه‌های ارزشمند و انسان‌دوستانه را که مطابق با اخلاق ورزشی هم هست، به شیوه‌ای جذاب و قابل فهم منتقل کند و نسل جوان را از جنبه‌های منفی فوتبال دور کند. پژوهش حاضر اهمیت زیادی دارد زیرا با توجه به محبوبیت فوتبال، نسل‌های جوان بسیاری از آن به عنوان یک الگوی رفتاری و اجتماعی پیروی می‌کنند. از طرفی علی‌رغم محبوبیت جهانی فوتبال و وجود تعدادی از کتاب‌ها در زمینه‌های مختلف ورزشی، هنوز در زمینه فوتبال کتاب‌های زیادی منتشر نشده و بررسی کتاب‌های موفق در این زمینه و تولید آثار جدید می‌تواند این خلأ را پر کند و به تولید محتوای باکیفیت در این حوزه کمک کند.

در این پژوهش، پنج کتاب با گروه سنی ۹ تا ۱۸ سال، که فوتبال موضوع مستقیم آن هاست، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. مجموعه «ته‌جدولی‌ها» (۱۳۹۷)، دارای روایت داستانی است. «تاریخ دیوانه فوتبال» (۱۴۰۲) به صورت جستاری تاریخی، تاریخچه فوتبال ایران، از ابتدای شکل‌گیری تیم تا حضور در جام جهانی قطر را روایت می‌کند، مجموعه سه‌جلدی «جادوی فوتبال» (۱۴۰۳) و مجموعه «مدرسه فوتبال» (۲-۱۴۰۱)، روایت‌هایی مستند از وقایع فوتبال هستند و کتاب «پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت» (۱۴۰۳)، ماجرای واقعی پسری است که فوتبال

زندگی او را نجات می‌دهد. در ادامه، داستان و ویژگی‌های هر کتاب معرفی شده و نمونه‌ها از منظر چند مؤلفه با هم مقایسه شده‌اند.

پیشینه پژوهش

بحث بازنمایی و روایت فوتبال در ادبیات کودک و نوجوان، مبحثی نوین است و پژوهش‌های انجام گرفته پیرامون آن، انگشت‌شمار هستند. در ادامه چند نمونه پژوهشی معرفی می‌شوند:

اوتیب هانسون، پژوهشگر و شاعر، در کتاب خود با عنوان «فوتبال به منزله ادبیات: خوانشی نشانه‌شناختی» (۲۰۲۰)، فوتبال را پیوستار معنایی می‌داند که قابلیت ورود به ژانرهای مختلف ادبیات را دارد. زمین فوتبال در جایگاه طرح داستانی و یا صحنه نمایش است و بازیکنان، شخصیت‌هایی هستند که در این بستر نقش‌آفرینی می‌کنند. اگرچه این پژوهش قابلیت‌های ادبی فوتبال را بررسی کرده، به نحوه بازنمایی ادبی آن برای کودک و نوجوان نپرداخته است. کن وینوگراد، در مقاله «زندگی‌نامه‌های ورزشی فوتبال‌بست‌های آفریقایی-آمریکایی: نژادپرستی بی‌رنگی در ادبیات کودکان» (۲۰۱۱)، به بررسی سوگیری‌های نژادی در زندگی‌نامه فوتبال‌بست‌ها پرداخته و نحوه بازنمایی نژاد برای کودکان را مورد مطالعه قرار داده. وینوگراد در کارش، کودکان و تأثیرپذیری‌شان را در نظر گرفته؛ اما تنها نوع خاصی از ادبیات فوتبالی (زندگی‌نامه) و بازنمایی یک مؤلفه (نژاد) را مطالعه کرده.

سارا هارداستاف، در مقاله «هویت، بازنمایی و بلوغ در داستان‌های فوتبالی برای کودکان» (۲۰۲۰)، به توصیف نحوه بازنمایی هویت و تکامل در داستان‌های فوتبالی انگلیسی زبان برای مخاطب کودک، پرداخته. پژوهش او نشان می‌دهد که ساختار، مضمون و نوع شخصیت‌هایی که بیانگر مفهوم تکامل و بلوغ هستند، در بسیاری از داستان‌های فوتبالی تکرار می‌شوند. از میان پژوهش‌های ذکر شده، این مورد به پژوهش فعلی ما نزدیک‌تر است.

در ایران، پژوهشی به نحوه به‌کار گرفتن فوتبال توسط ادبیات، برای مخاطب کودک و نوجوان، اختصاص نیافته است؛ بنابراین پژوهش فعلی از این نظر، کاری نوین است. این پژوهش قصد دارد این بررسی را بر روی پنج کتاب کودک و نوجوان که در این زمینه نوشته شده‌اند، انجام دهد.

روش پژوهش: در این پژوهش، پنج اثر منتخب از ادبیات کودک و نوجوان، که شامل آثار ترجمه‌ای و تألیفی می‌شود، به روش توصیفی-تحلیلی، مطالعه می‌شوند. هدف از این کار، بررسی نحوه استفاده از محور فوتبال در ادبیات این آثار است تا مشخص شود که این ورزش، چگونه علاوه بر نقش سرگرم‌کننده‌اش، در خدمت آموزش ارزش‌ها به مخاطبان قرار گرفته است. در این پژوهش، آثار مورد نظر براساس مؤلفه‌هایی چون نوع ادبی، محتوا، شخصیت و زاویه دید، تحلیل و پردازش می‌شوند.

تحلیل داده‌ها:

۱-۱ معرفی آثار و نوع ادبی

«ته‌جدولی‌ها» (۱۳۹۷)، یک مجموعه داستانی ده جلدی از روبرتو سانتیاگو، به ترجمه سعید متین و تصویرگری انریکه لورنسو است که نشر هوپا آن را به چاپ رسانده است. مجموع کتاب‌ها درباره یک تیم فوتبال دبستانی است

که همیشه ته جدول هستند و با هم پیمان بسته‌اند که تا عمر دارند با هم بازی کنند و هیچ چیز از هم جدایشان نکند. کتاب برای گروه سنی ۱۰ تا ۱۵ سال نوشته شده و با نگاهی طنز و واقع‌گرا به ماجراجویی‌های ورزشی تیم نونهالان می‌پردازد و در ادامه داستان، مخاطب و بازیکنان تیم را درگیر معماهایی می‌کند که گره آن به دست بازیکنان باز می‌شود. این تیم که سوت‌آلتو نام دارد با ماجراجویی‌هایی روبه‌رو می‌شود که هر جلد شرح این ماجراجویی‌ها و نحوه مقابله با مشکلات را شرح می‌دهد. برای نمونه، ماجرای جلد دوم مجموعه که «راز هفت گل به خودی» نام دارد در ادامه بیان می‌شود.

مکان وقوع داستان در اسپانیا است. ته‌جدولی‌ها در اتفاقی باورنکردنی دعوت شده‌اند تا در یک دوره مسابقات بین‌المللی شرکت کنند که بهترین تیم‌های نونهالان دنیا در آن شرکت دارند و به طور ناباورانه از تمام مسابقات بدون زدن گل، سربلند بیرون می‌آیند. در این میان اتفاقاتی برای تیم سوت‌آلتو می‌افتد که آن‌ها را درگیر مسائلی مهم‌تر از آمار و نتایج فوتبالی می‌کند.

کتاب «پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت» (۱۴۰۳)، نوشته کیتی اسمیت میلوی، ترجمه بتول فیروزان و به تصویرگری دلبلیو اونز، توسط نشر اطراف به چاپ رسیده است. این کتاب هم‌چون سایر کتاب‌های کودک و نوجوان نشر اطراف، به آشنایی مخاطب کم‌سال با جهان اطرافش اهمیت می‌دهد. در اینجا، داستان واقعی نوجوانی را روایت می‌کند که به دلیل جنگ، از پدر و مادرش جدا شده و مدتی در اردوگاه پناهندگان زندگی می‌کند. او هیچ دوستی ندارد و زندگی و آینده او زیر سایه تاریک جنگ، تیره و تاریک است تا این‌که یک بازی فوتبال، دنیایش را عوض می‌کند. استعداد او در بازی شناسایی می‌شود و به عنوان کاپیتان تیم شروع به بازی می‌کند، در تیم دوست پیدا می‌کند و با هم‌کلاسی قلدرش که پیش از این، دشمنی داشت، آشتی می‌کند. ماجرای دثو که شخصیت اصلی داستان است، برخاسته از زندگی واقعی بنجامین نازبوناکیرای آفریقایی است. او که در ده سالگی با خانواده‌اش مجبور به ترک خانه می‌شود، چند ماه در جنگل سرگردان است و عاقبت به اردوگاهی وارد می‌شود که شرح آن در داستان آمده.

بنجامین و شخصیت الهام‌گرفته‌شده از او، در اردوگاه با مشکلاتی چون کمبود منابع، دار و دسته خلاف‌کارها و ناامنی روبه‌رو هستند. سازمانی به نام «سازمان حق بازی» از آن اردوگاه دیدن می‌کند. به باور این سازمان، بازی به کودکان یاد می‌دهد در برابر بیماری‌ها از خود محافظت کنند و درسشان را ادامه دهند. بنجامین از کودکی عاشق به هم بافتن برگ‌های موز و درست کردن توپ فوتبال بود. بنجامین آخر سر، عضو داوطلب سازمان حق بازی در اردوگاه می‌شود و پس از مدتی سمّت مربیگری تیم را به دست می‌آورد که به او اعتماد به نفس بیشتری می‌دهد و فرصت این را که به آینده خودش بیندیشد. در ادامه او فعالیت‌های فوتبالی برای کودکان محلی کشورش ترتیب می‌دهد، پانصد و بیست مربی تربیت می‌کند که به نوجوانان کمک می‌کنند تا در زمین بازی به جای ترس و نگرانی، هم‌دلی و کار گروهی را تجربه کنند.

کتاب «تاریخ دیوانه فوتبال» (۱۴۰۲)، نوشته عبدالله مقدمی و به تصویرگری مسعود شجاعی طباطبایی است که نشر طلایی به چاپ رسانده. این کتاب تألیف ایران است و با نگاهی طنزآمیز، تاریخچه فوتبال در ایران، از زمان شکل‌گیری تیم ملی تا حضور در جام جهانی قطر را تعریف می‌کند. پیش از تشکیل تیم ملی ایران، ماجرای شکل‌گیری فوتبال در جهان روایت شده است. «تاریخ دیوانه فوتبال»، غیرداستانی و جستاری تاریخی است.

کتاب غیرداستانی «مدرسه فوتبال» (۱۴۰۲)، نوشته الکس بلوس و بن لیتلتن، با ترجمه شهلا انتظاریان و تصویرگری اسپایک گرل، توسط نشر ایران‌بان به چاپ رسیده است. جلد اول کتاب با عنوان «چگونه فوتبال دنیا را می‌چرخاند»، داستان‌ها و اطلاعات خواندنی تاریخی، تغذیه‌ای، مد، عکاسی، ریاضی، فناوری، نمایش‌نامه و... در ارتباط با فوتبال در اختیارمان می‌گذارد. این کتاب درست مانند مدرسه، برنامه درسی برای آموزش فوتبال دارد که برخلاف تصور معمول از آموزش فوتبال، بیشتر مباحث تئوری هستند. برای مثال روز چهارشنبه، زنگ چهارم، نمایش‌نامه‌نویسی و ارتباط آن با فوتبال به شکلی طنزآمیز به تصویر کشیده شده: شباهت فوتبالیست‌ها به هنرپیشه‌ها، انواع شادی گل بازیکنان که پیش از بازی برای آن آماده می‌شوند و شبیه به تمرین بازیگری است، انواع تشویق‌های تماشاچیان که استادیوم را به صحنه تئاتر نزدیک می‌کند، حالت چهره بازیکن‌ها و مربی جلوی دوربین، تمارض‌ها و تقلب‌ها. در پایان هر زنگ کلاسی، پرسش‌ها و تمرین‌هایی برای خواننده طراحی شده. هم‌چنین در هر زنگ درسی، بهترین شاگرد کلاس معرفی شده. کتاب به شیوه‌ای خلاقانه اطلاعات مفید و گسترده‌ای درباره فوتبال می‌دهد که این موضوع را حتی برای کودکان غیرفوتبالی جذاب ارائه می‌دهد و چون کودکان تمایل دارند دانستی‌های خود را با هم به اشتراک بگذارند، این کتاب می‌تواند علاقه آنان را به مطالعه جذب کند. در انتهای کتاب، راهنمایی برای معلمان و تسهیلگران آورده شده تا با تقسیم بچه‌ها در چند گروه و معرفی کتاب و فعالیت‌هایش، خواندن را برای آن‌ها به کاری لذت بخش تبدیل کنند.

مجموعه سه‌جلدی «جادوی فوتبال» (۱۴۰۳)، نوشته مت اولدفیلد و ترجمه بهنام جعفرزاده است که انتشارات پرتغال آن را به چاپ رسانده. این مجموعه، روایت‌های غیرداستانی عجیب و غریب، واقعی و مستند فوتبال را با زبانی شیرین و ساده بیان می‌کند. از بزرگ‌ترین تیم تاریخ فوتبال زنان گرفته تا بازیکنی که در زمین بازی خودش را به مردن زد. این کتاب هم با اطلاعات جالبی که می‌دهد، کشش و جذابیتی برای خواننده کم سال دارد که به سختی می‌تواند آن را کنار بگذارد و از طرفی به دلیل عجیب و بکر بودن اطلاعاتش، میل به اشتراک گذاشتن را فراهم می‌آورد.

۱-۲ محتوا و درون‌مایه

اندیشه نهفته در ساختار داستان، درون‌مایه و محتوای آن را می‌سازد. یک راه برای درک درون‌مایه آثار انتخابی پژوهش، ارجاع به موضوع آن‌هاست (محمدی، ۱۴۰۱). موضوع‌هایی که نویسندگان این آثار به آن‌ها پرداخته‌اند، به چندین دسته تقسیم می‌شوند:

۱-۲-۱ درون‌مایه اجتماعی و اخلاقی-تربیتی

این نوع درون‌مایه، در ادبیات کودک و نوجوان، بسیار پرکاربرد است. فوتبال، یکی از پدیده‌های اجتماعی است و پدیده‌های مثبت و منفی آن، جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در آثار مورد نظر این پژوهش، حواشی فوتبال، طرفداری، مسائل خانوادگی، مدرسه، پیروزی‌ها و شکست‌های تیمی که سبب سربلندی یا شرمندگی کشورها می‌شود، از مسائل اجتماعی‌اند که با بررسی جزئیات هریک، می‌توان آن‌ها را در دسته‌بندی‌های دیگری چون روان‌شناختی، سیاسی، اخلاقی و تعلیمی و... هم جای داد.

جلد دوم از مجموعه داستانی «ته‌جدولی‌ها» با عنوان «راز هفت گل‌به‌خودی»، درون‌مایه‌های اجتماعی پررنگی دارد که حاصل ادغام دنیای فوتبال و دنیای نوجوانی است. اتحاد تیمی بازیکنان سوتوآلتو و پیمانی که برای ماندن در تیم

با هم بسته‌اند و حفظ آن پیمان در شرایط دشوار مسابقات، پیام مهمی درباره اهمیت دوستی، وفاداری و کار گروهی منتقل می‌کند. داستان به مخاطب می‌گوید که اتحاد می‌تواند از تفاوت‌های فردی فراتر رود و موفقیت‌هایی غیرمنتظره رقم بزند.

دعوت تیمی ضعیف و ته‌جدولی، یعنی سوت‌آلتو، به مسابقات بین‌المللی و مواجهه آن‌ها با تیم‌هایی که از حمایت مالی و امکانات بی‌نظیری برخوردارند، به تفاوت طبقاتی و اقتصادی اشاره دارد. سوت‌آلتو لباس و کفش مناسب برای شرکت در مسابقات را ندارد. ورود چنین تیمی به عرصه مسابقات جهانی، اهمیت تلاش و اراده را نشان می‌دهد که ناممکن را ممکن می‌کند؛ از طرفی از ویژگی‌های مثبت فوتبال که یکی از دلایل جذابیت آن‌هم به‌شمار می‌آید این است که در آن، تیم‌های ضعیف هم فرصتی برای نشان دادن خود پیدا می‌کنند و نتیجه تقابل‌ها از پیش قابل پیش‌بینی نیست. این ویژگی به بازیکنان تیم و مخاطبانی که ماجراهای آن را دنبال می‌کنند، فرصتی می‌دهد تا شانس خود را در چالش‌ها محک بزنند:

«من گفتم احتمالش خیلی زیاد است که ببرندمان، حتی با تعداد گل زیاد. شاید اصلاً یک نتیجه تاریخی و مایه رسوایی شود، ولی بازی را تقدیمشان نمی‌کنیم. آلیسیا هم گفت که ما تیم کوچکی هستیم، ولی این فرصت را داریم که به دنیا نشان بدهیم که همیشه قوی‌ترها برنده نمی‌شوند. همه‌مان شروع کردیم به خودمان روحیه دادن و گفتن این‌که تا آخرش می‌جنگیم و باید تلاش خودمان را بکنیم. غمبرک یهو گفت: ولی ما که حتی پیراهن و کفش هم نداریم» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، ص ۵۶).

بازیکنان مختلط تیم و حضور شخصیت‌هایی از ملیت‌ها و فرهنگ‌های مختلف، پیامی درباره پذیرش تفاوت‌ها، برابری جنسیتی و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز ارائه می‌کند.

رفتار مدیر برنامه‌های بازیکنان و مربیان تیم‌های قدرتمند، به ویژه در قسمتی که تلاش می‌کنند بازیکنان تیم ضعیف را خریداری کنند، نقدی بر تجارت زدگی فوتبال است که کودک و نوجوان را با مفهوم اخلاق ورزشی و خطرات دنیای سودمحور آشنا می‌کند.

حضور مادر فرانسیسکو در تمام لحظات سفر، و سپس پیوستن دیگر اعضای خانواده او و والدین دیگر بازیکنان به مسابقات، اهمیت خانواده در شرایط اضطراب‌آور و نقش آن‌ها در امید بخشیدن به کودک و نوجوان را نشان می‌دهد. دخالت مادر فرانسیسکو در قوانین بازی در اثر نگرانی‌اش، به شکلی طنزآمیز مطرح شده که چالش‌های رفتار والدین با فرزندان و تفاوت نسلی را برجسته می‌کند.

در داستان، اشاراتی به عشق لطیف دوران نوجوانی و تلاش برای تحت تأثیر قرار دادن دیگری و علاقه‌مند کردن او، دیده می‌شود و بلوغ عاطفی نوجوان را به تصویر می‌کشد. این علاقه به شکلی ملایم تصویر شده:

«یک عالمه فکر از کله‌ام گذشت. بدون این‌که بدانم چرا، به النا فکر کردم که هلنا نوشته می‌شد ولی النا خوانده می‌شد. و دیگر نتوانستم فکر کنم. لوسین گفت: سؤال داری یا نه؟ خیلی مطمئن گفتم: آره. نفس عمیقی کشیدم و پرسیدم: می‌خواهی النا را ببری تیم خودتان؟ این چیزی بود که از لوسین پرسیدم. از یک میلیون چیزی که می‌توانستم بپرسم، پرسیدم می‌خواهد النا را ببرد توی تیم خودشان یا نه. شاید یک عده‌ای باشند که درک نکنند چرا این را پرسیدم. به این دسته از افراد فقط یک چیز می‌توانم بگویم. اگر النا را با آن جفت چشم‌های باورنکردنی‌اش که درشت‌ترین

چشم‌های دنیا بود، می‌شناختند و می‌دانستند چقدر مهم است که دوست‌ها کنار هم باشند و باهم فوتبال بازی کنند، شاید درک می‌کردند (سانتیاگو، ۱۳۹۷، صص ۲۵۳ و ۲۵۴).

نویسنده داستان «پسری که با برگ موز فوتبال به راه انداخت» به موضوعات اجتماعی مهمی پرداخته که با زندگی واقعی میلیون‌ها کودک در سراسر جهان ارتباط دارد. محوریت داستان بر تجربه شخصیت اصلی -دئو- از جنگ، آوارگی و جدایی از خانواده در سن پایین شکل گرفته. اردوگاه پناهندگان به‌عموان سرپناهی موقتی و ناامن، تصویری است از بحران‌های جنگ که بر اهمیت و ارزش صلح و امنیت تأکید می‌کند. در این بحران اجتماعی، ورزش، به‌ویژه فوتبال که ماهیت آن گروهی است، ابزاری است که برای بازسازی امید، ارتباط و تقویت روحیه کودکان به کمک می‌آید. یک مسابقه فوتبال، نه تنها زندگی و مسیر شخصی دئو را تغییر می‌دهد، که سبب ترمیم ارتباط او با دوستش هم می‌شود. همه این‌ها نشان‌دهنده قدرت ورزش در ایجاد اجتماع‌های کوچک و بزرگ است.

درون‌مایه اجتماعی داستان، با معرفی فعالیت‌ها و بازی‌های گروهی که در آخر کتاب آمده‌اند، بیشتر خودشان را نشان می‌دهند. تأکید بر نقش ورزش گروهی در کاهش ترس، خشم و تقویت مهارت‌هایی چون رهبری، دوستی و جلب اعتماد، پیام مهم داستان است.

حضور سازمان حق بازی و تلاشی که برای فراهم آوردن شرایط بازی در پناهگاه می‌کند، بر مفهوم عدالت اجتماعی و حقوق کودکان تأکید دارد. این بخش داستان به ما می‌گوید که به نیازهای اساسی کودکان -به‌ویژه در شرایط بحرانی- لازم است بیشتر توجه شود.

تغییر و تحول دئو از کودکی آواره و ناامید، به مربی و رهبر ورزشی، نشان‌دهنده تأثیر اجتماع در توانمندسازی فردی است و اهمیت حمایت و اعتماد به کودکان را نشان می‌دهد.

درون‌مایه اجتماعی کتاب «تاریخ دیوانه فوتبال» بیشتر در ملی‌گرایی و روایت قهرمانانه از تیم ملی ایران، به چشم می‌خورد:

«نمونه‌ای از متن کتاب: «اصلاً این تیم ملی اسمش که می‌آید، آدم یک جورهایی مو بر تنش سیخ می‌شود. رگ‌های غرورش باد می‌کند و دوست دارد بلند شود و مثل بازیکن‌های تیم، دستش را روی سینه بگذارد، سینه‌اش را سپر کند، سرش را بالا بگیرد و با یک حالت خاصی سرود ملی را بخواند.» (مقدمه، ۱۴۰۲، ص ۲۳).

نویسنده با برجسته کردن پیروزی‌های تیم ملی در مسابقات و رجزخوانی با تیم‌های دیگر، سعی در برجسته‌سازی هویت ملی و حس تعلق جمعی داشته؛ زیرا فوتبال در بسیاری از جوامع، از جمله ایران، بخشی از هویت اجتماعی مردم است؛ البته می‌توان نقدی بر نگاه جانبدارانه و تعصب‌آمیز نویسنده نسبت به تیم خودی و تلاش او در خنداندن مخاطب در شرایطی که تیم حریف بازنده است، وارد کرد. طنز کتاب در رجزخوانی و شوخی با تیم‌های دیگر، به طور ضمنی فرهنگ تعصبات افراطی را نشان می‌دهد که در عین سرگرم‌کنندگی، هشدار جدی درباره پیامدهای منفی رقابت ناسالم و اخلاق غیر ورزشی است.

کتاب در بخش‌های مختلف با اشاره به وقایع تاریخی مانند جنگ‌ها و تأثیر آن‌ها بر فوتبال، هم‌چنین سیاست‌های بی‌رحمانه فوتبال که خود سبب درگیری و تعارض‌هاست، لایه‌های سیاسی و اجتماعی به متن اضافه می‌کند. این بخش‌ها نشان می‌دهند فوتبال فراتر از یک ورزش است.

طرح مشکلات فوتبال ایران، مانند مدیریت ناکارآمد، باخت‌های سنگین، نبود تاکتیک، واکنش‌های نامناسب تماشاچیان بعد از باخت‌های سنگین و...، ابعاد مهمی از درون‌مایه اجتماعی را منعکس می‌کند. رفتارهای جمعی در فوتبال از سوی طرفداران و مخالفان، چون رجزخوانی‌ها و اعتقادات عجیب و غریب تماشاچی‌ها، بازتابی از فرهنگ‌ها، باورها و خرافات مردم مناطق مختلف است.

کتاب «مدرسه فوتبال» در نگاه اول، اثری آموزشی و سرگرم‌کننده به نظر می‌رسد، اما درون‌مایه‌های اجتماعی فراوانی دارد؛ برای مثال با بررسی موضوعات متنوعی چون مد و فشن، و مرتبط ساختن آن با فوتبال-برای مثال در نوع پوشش هر تیم- بخشی از هویت اجتماعی را مورد توجه قرار می‌دهد و نشان می‌دهد که فوتبال چگونه با مد و فرهنگ عمومی پیوند خورده؛ یا برای مثال بحث درباره فناوری‌های مورد استفاده در فوتبال که به دلیل رعایت انصاف بیشتر در حق تیم‌ها به کار گرفته می‌شوند و هم‌چنین ذکر اشتباهات گاه و بی‌گاه فناوری‌ها که محدودیت‌های تکنولوژی را هم از نظر دور نمی‌دارد و بر لزوم اهمیت تحلیل انسانی در استفاده از این فناوری‌ها تأکید دارد.

کتاب هم‌چنین به وسیله ادغام فوتبال با برنامه‌های درسی مدرسه، نشان می‌دهد که چگونه می‌توان ورزش را با جنبه‌های تئوری، خلاقانه و آموزشی پیوند داد. زنگ‌های درسی مدرسه مانند نمایش‌نامه‌نویسی و ریاضیات، کودکان را در علاقه‌مند شدن به درس و از طرفی به درک عمیق‌تر مفاهیم مرتبط با فوتبال و زندگی اجتماعی سوق می‌دهد. این روشی نوآورانه برای ادغام آموزش و ورزش است. ارائه داستان‌های تاریخی درباره تیم‌ها، اهمیت تاریخ در شکل‌گیری باشگاه‌ها و هویت اجتماعی و تیمی، مشخص می‌شود.

راهنمای انتهای کتاب برای انجام گروهی فعالیت‌ها، طرح پرسش‌هایی از درس‌ها به شکلی طنزآمیز، علاوه بر تأکید بر آموزش و کسب اطلاعات متنوع، باعث می‌شود که کودکان طعم کار تیمی را بچشند.

درون‌مایه‌های اجتماعی در مجموعه سه‌جلدی «جادوی فوتبال»، با توجه به اطلاعات دست اول و عجیب و غریبی که پیرامون مسائل فوتبالی ارائه می‌کند، بسیار هستند. این کتاب نیز با دادن اطلاعات از تاریخچه تیم‌ها و نحوه شکل‌گیری رسوم مختلف در فوتبال، جنبه اجتماعی دارد:

«چیزی نگذشت که ضربه سر بخش بزرگ‌تری از فوتبال شد و به همین دلیل دیگر پوشیدن کلاه در زمین بازی کمی مشکل بود. البته خارج از زمین، این کلاه‌ها سوغاتی جالبی برای بازیکنان بودند تا به دوستان و خانواده‌شان پزش را بدهند و سنت کلاه هدیه دادن هم به همین ترتیب ادامه پیدا کرد. در سال ۱۸۸۶، ان. ال جکسون، عضو کمیته اتحادیه فوتبال انگلیس، حتی قانون جالبی هم از آن ساخت: به همه بازیکنان انگلیس که در دیدارهای ملی آینده به میدان خواهند رفت، کلاه سفید ابریشمی که گل سرخی جلوی آن گل‌دوزی شده، اهدا خواهد شد. این کلاه، کلاه ملی نامیده می‌شود.» (اولدفیلد، ۲۰۱۹، ص ۲۵).

یکی از نکات مثبت در این کتاب، به اشتراک گذاشتن جنبه‌هایی از فوتبال است که معمولاً در حاشیه‌اند. خواندن این دست اطلاعات در خوانندگان کودک و نوجوان، میل به اشتراک گذاشتن را تقویت می‌کند و فرهنگ تبادل دانسته‌ها و خواندن را ترویج می‌کند که در دنیای مدرن امروز، به دلیل نقش پررنگ رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی، بی‌اهمیت شده است.

۱-۲-۲ درون‌مایه سفرنامه و ماجراجویی

ساختارهایی که سفر و تغییر مکان، از مشخصه‌های اصلی آن است در «راز هفت گل به‌خودی» و «پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت»، دیده می‌شوند و کنش‌های سفر و آنچه که در اثر سفر و جابه‌جایی پیش می‌آید، تعیین‌کننده محتوای داستان است (محمدی، ۱۴۰۱). در نمونه اول، در مسیر سفر به رقابت‌های بین‌المللی فوتبال، تیم سوتوال‌تو به بنیدروم می‌رود. در مسیر سفر و در شهر جدید، برای شخصیت‌ها ماجراهایی رخ می‌دهد. کارکرد نهایی سفر در این داستان، با انگیزه ورزش، بازی و تفریح است:

«توی اتوبوس بودیم به مقصد بنیدروم برای شرکت توی مسابقات چندجانبه فوتبال. اولین بار بود که تیم سوتوال‌تو توی رقابت‌های چندجانبه شرکت می‌کرد! در طول سال تحصیلی، توی لیگ نونهالان بین مدارس بازی می‌کنیم، ولی آن قبول نیست، چون همه دبستان‌های منطقه توی لیگ هستند. مسابقات بنیدروم، مسابقات واقعی بود. [...] پدر کامونیاس توی شهرمان یک شرکت گردشگری دارد. برای همین همه کارها را خودش راست و ریس کرد. ولی گویا هدیه‌اش یک کم عجیب بود، چون باید پول سفر را پدر و مادرهای خودمان می‌دادند.» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، صص ۲۰ و ۲۱)

در پایان مسابقات، بازگشت تیم سوتوال‌تو بیان نمی‌شود و ادامه داستان و ماجراهای بعدی، به جلد بعد محول می‌شود.

در «پسری که با برگ موز فوتبال به راه انداخت»، شخصیت اصلی که برگرفته از زندگی بنجامین است، در سن ده سالگی، مجبور به ترک خانه و فرار به پناهگاه می‌شود. سفر در این داستان به اجبار صورت می‌گیرد. داستان با سفر دئو و خانواده‌اش در تاریکی شب شروع می‌شود. ماجراهایی که برای او اتفاق می‌افتند، از جمله سختی‌های زندگی در پناهگاه، تحمل دزدی‌ها و زورگویی‌ها و درنهایت برگزاری مسابقات فوتبال، حاصل این سفر اجباری‌اند که داستان را شکل داده‌اند. این سفر در انتهای داستان پایان می‌یابد و دئو به محل زندگی اولش بازمی‌گردد:

«بعد از چند سال، بالاخره امنیت دوباره برقرار شد. دئو، رمی و بقیه آوارگان به خانه‌هایشان برگشتند و لوکول بسته شد. دئو چند نفر از اعضای خانواده‌اش را که در اردوگاه دیگری زندگی می‌کردند، پیدا کرد و حالا خیلی خوشحال است. آن‌ها در همان قطعه زمینی که قبلاً در آن کشاورزی می‌کردند، دوباره خانه‌ای ساختند و مثل گذشته، سیب‌زمینی شیرین و لوبیا و موز کاشتند» (اشمیت، ۱۴۰۰، ص ۲۸).

به کار بردن ساختار سفرنامه‌ای در داستان، سبب تحریک کنجکاوی و تخیل مخاطب می‌شود. مخاطب همراه با شخصیت‌ها به سفر و ماجراجویی می‌پردازد و با مکان‌ها، فرهنگ‌ها و ایده‌های جدیدی آشنا می‌شود، ترغیب می‌شود که در زندگی واقعی خود هم به دنبال یادگیری و کسب تجربه‌های جدید باشد. ماجراها و معماهایی که در طول سفر مطرح می‌شوند، به کودک و نوجوان کمک می‌کنند تا مهارت‌های تفکر نقادانه و حل مسئله را بیاموزند:

«اگر می‌خواستیم چیزی کشف کنیم، اولش باید خودمان دست‌به‌کار می‌شدیم و تحقیق می‌کردیم. تنها راه همین بود. فردای آن روز، صبح زود بیدار شدیم. [...] به هم‌دیگر نگاه کردیم. همه‌مان داشتیم به یک چیز فکر می‌کردیم. اگر لوسین راست گفته بود و سرِ بازی‌ها تبانی شده بود، چی؟ هابرماس به گابریله دستور داده که بگذارد بهش گل بزنند؟ اگر این‌طور بود، قضیه خیلی جدی بود» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، صص ۱۸۰، ۱۸۲).

ساختار سفرنامه‌ای در داستان باعث می‌شود اطلاعات جغرافیایی، تاریخی یا علمی به شکلی غیرمستقیم به مخاطبان ارائه شود:

«روزهای آرام و معمولی، لوکول تقریباً مثل یک روستا است. بازارچه‌ای در مرکز اردوگاه هست که مردها و زن‌ها آنجا سبزیجات، حصیرهایی از پوست ذرت، و زیورآلات مهره کاغذی می‌خرند و می‌فروشند» (اشمیت، ۱۴۰۰، ص ۱۱). هم‌چنین اطلاعاتی از زبان کشورهای دیگر می‌دهد:

«مری به زبان روندی به بچه‌ها گفت «مواراموتسه؟» یعنی بازی کنیم؟ «اگو! اگو!» بله! بله!» (اشمیت، ۱۴۰۰، ص ۱۷). رشد و تحول فردی و گروهی شخصیت‌ها در طول سفر، باعث می‌شود کودک و نوجوان نیز که با او در این مسیر همراه بوده‌اند، فرایند رشد ذهنی را طی کنند و به درک بهتری از خود برسند:

«چندماه گذشت و پسرهای لوکول در تمام این مدت با برگ‌های درخت موز، توپ می‌ساختند و با هم بازی می‌کردند. بچه‌هایی که زمانی از هم می‌ترسیدند، حالا با هر توپ و هر بازی با هم می‌خندیدند. اردوگاه هنوز مشکلاتی داشت اما دیگر هیچ بچه‌ای احساس تنهایی نمی‌کرد. حالا همه آن‌ها عضو یک تیم بودند و امیدشان به یوبو، یعنی امروز، بود و نه به اجو، یعنی فردا» (اشمیت، ۱۴۰۰، ص ۲۷).

«لوسین، بهترین بازیکن دنیا، به النا پیشنهاد داده بود برود تیم آن‌ها و النا رد کرده بود. آلیسیا و فیلیپه آن شب عروسی‌شان بود. با یک دختر ترکیه‌ای و کلی بازیکن از جاهای مختلف دنیا آشنا شده بودم. [...] تنها گلی که توی مسابقات زده بودیم، گل به‌خودی بود. با این حال، کل نیمه دوم را پیش‌رو داشتیم تا یک مسابقه واقعی برگزار کنیم. فینال رقابت‌ها. جلوی بهترین بازیکن‌های دنیا. مطمئناً دیگر هیچ‌وقت چنین فرصتی نصیبمان نمی‌شد. باید هرچه داشتیم، رو می‌کردیم. باید گروهی بازی می‌کردیم و سعی می‌کردیم گل بزنیم» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، ص ۲۸۸).

در نمونه سوم، به تجربیات افراد در یک رویداد ورزشی اشاره شده است. این پاراگراف به ما می‌گوید افراد از کشورهای مختلف در یک رقابت ورزشی جمع شده‌اند و با هم تعامل دارند و می‌تواند نشان‌دهنده جهانی شدن ورزش و تبادل فرهنگی میان کشورها باشد. حضور لوسین و تأثیری که او بر بازیکنان سوتوالتو می‌گذارد، نشان می‌دهد که ورزشکاران مشهور چگونه می‌توانند بر تصمیمات افراد تأثیر بگذارند. به علاوه اشارات کتاب به مکان‌هایی چون بنیدروم در اسپانیا و ترکیه، اطلاعاتی جغرافیایی درباره محل وقوع داستان‌ها می‌دهد و نشان می‌دهد که چگونه مکان‌های مختلف می‌توانند به تجارب شخصیت‌ها شکل بدهند.

۳-۲-۱ درون‌مایه تاریخی و زندگی‌نامه‌ای

یکی دیگر از درون‌مایه‌هایی که در ادبیات کودکان به کار می‌رود، درون‌مایه تاریخی و نیز درون‌مایه زندگی‌نامه‌ای است که بخشی از تاریخ را روایت می‌کند و به روایت زندگی شخصی مهم می‌پردازند. در ارتباط با کتاب‌های فوتبالی کودک و نوجوان، این درون‌مایه به اشکال مختلف دیده می‌شود (محمدی، ۱۴۰۱). این درون‌مایه به کودک و نوجوان کمک می‌کند تا با گذشته فوتبال و تاریخ آن -هم‌چنین وقایع تاریخی دیگر که بر فوتبال اثرگذار بوده‌اند- آشنا شود، نسبت به آن‌ها نگاهی انتقاده و پرسش‌گرانه داشته باشد و علل و پیامدهای رویدادها را تحلیل کند، با چالش‌ها و رنج‌های انسان‌ها در شرایط دشوار تاریخی، هم‌دلی داشته باشد، ارزش‌های اخلاقی چون عدالت، شجاعت و ایستادگی را به

شکلی غیرمستقیم آموزش ببیند، از شخصیت‌های اثرگذار الهام بگیرد و با شنیدن قصه‌های مختلف تاریخی، دیدی گسترده‌تر به دنیا پیدا کند.

در ادامه چند نمونه از اطلاعات تاریخی در کتاب‌های منتخب، آورده شده:

«در یک روز تابستانی در اوت ۱۹۱۴، جنگ جهانی اول آغاز شد و هزاران سرباز جوان و شجاع بریتانیایی ثبت‌نام کردند تا برای دفاع از کشورشان علیه آلمان بجنگند. خانواده‌هایشان امیدوار بودند آن‌ها تا کریسمس به خانه برگردند، اما خیلی زود مشخص شد که جنگ خیلی بیشتر از این حرف‌ها طول خواهد کشید. [...] در شب کریسمس، افسری آلمانی خواستار آتش‌بس شد تا همه بتوانند در آرامش کریسمس را جشن بگیرند. [...] و... فوتبال! بله، این‌طور که تعریف کرده‌اند، در بعضی نقاط جبهه غربی، سربازان بی‌آن‌که زبان مشترکی برای سخن گفتن داشته باشند، از طریق ورزش موردعلاقه‌شان باهم ارتباط برقرار کردند. طبق روایت‌ها، ناگهان یک توپ فوتبال پیدا شد و هرکدام از سربازان در زمین یخ‌زده آن را به‌سمتی شوت کردند. خیلی زود با کلاه‌ها و کت‌هایشان دروازه ساختند و بازی را آغاز کردند» (اولدفیلد، ۱۴۰۱. صص ۱۰، ۱۱، ۱۲).

این بخش به مخاطبان یادآوری می‌کند که حتی در شرایط سخت و دشوار، انسانیت و دوستی می‌تواند بر خصومت‌ها غلبه کند. این دیدگاه به‌ویژه برای نوجوانان که در حال شکل دادن به هویت اجتماعی و انسانی خود هستند، ارزشمند است.

«دروگبا در سال ۱۹۷۸ در ساحل عاج، در ساحل غربی قاره آفریقا، به دنیا آمد. وقتی خیلی کوچک بود، شرایط کشورش بحرانی و میزان فقر و جنایت روبه افزایش بود. [...] دیدیه کوچک در پنج سالگی سرزمین مادری‌اش را ترک کرد و تصمیم گرفت هم در اروپا و هم در کشور ساحل عاج، ستاره فوتبال شود. [...] دروگبا کارش را در باشگاه کوچکی به نام لو مان در دسته دوم فرانسه شروع کرد. قدم بعدی حضور در گنگام بود. سپس در ۲۰۰۳، دروگبا سرانجام به انتقالی که آرزویش را داشت، رسید و به مarseille رفت...» (اولدفیلد، ۱۴۰۱. صص ۱۴ و ۱۵)

این بخش از اطلاعات به زندگی دروگبا، فوتبالیست مشهور، و شرایط اجتماعی کشورش اشاره دارد. روایت زندگی دروگبا و چالش‌هایی که در دوران کودکی با آن‌ها مواجه بود، به نوجوانان این نکته را یادآوری می‌کند که موفقیت‌های بزرگ معمولاً با تلاش و فداکاری به دست می‌آید. شرایط بحرانی کشور ساحل عاج و افزایش فقر و جنایت، واقعیت‌های تلخی هستند که نوجوانان باید با آن‌ها آشنا شوند تا بتوانند ارزش‌های انسانی مانند امید، تلاش و مقاومت را درک کنند. هم‌چنین، سفر دروگبا به اروپا و موفقیت‌های او در فوتبال، به نوجوانان الهام می‌دهد که می‌توانند با تلاش و کوشش از موانع عبور کنند و به آرزوهای خود برسند.

۱-۳ شخصیت‌ها

از عناصر کلیدی در ادبیات داستانی، شخصیت است. در کتاب‌های منتخب، شخصیت‌ها، انسانی هستند که در مجموعه ته‌جدولی‌ها، ما به ازاء خارجی دارند و پرداخته ذهن نویسنده‌اند. شخصیت‌های اصلی-بازیکنان تیم-کودک‌اند و شخصیت‌های فرعی-شامل مربی‌ها، داور، والدین، راننده اتوبوس-بزرگسال هستند.

به دلیل درون‌مایه ماجراجویانه کتاب، شخصیت‌ها ماجراجو، برون‌گرا و برتری‌طلب هستند. کرانه شخصیتی، به دلیل طولانی بودن داستان، وسیع است و تناسب میان دو جنس دختر و پسر در آن رعایت شده. از ویژگی‌های برجسته

این کتاب، این است که یک فرد به تنهایی قهرمان نیست، بلکه گروهی از افراد هم‌سن، با دو جنسیت متفاوت، در رقابت‌ها تلاش می‌کنند. حتی هدایت تیم، به شیوه معمول، بردوش یک سرمربی نیست، بلکه دو سرمربی - یک مرد و یک زن - با هم دیگر تیم را رهبری می‌کنند. حضور بزرگسالان (والدین، سرمربیان و...)، فضایی برای ارتباط و گفت‌وگو میان نسل‌های مختلف و چالش‌هایشان ایجاد کرده و راه برای تفاهم میان این دو گروه، هموار شده. در اثر، میان شخصیت‌ها، تقسیم طبقاتی و اجتماعی وجود دارد. تفاوت‌های بازیکنان تیم‌های ثروتمند و تیم سوتوال‌تو که از نظر قدرت مالی و ورزشی ضعیف است، در تفکر و ظاهر و پوشش شخصیت‌ها نشان داده شده.

شخصیت‌های «ته جدولی‌ها» مطلق نیستند و نمی‌توان آن‌ها را در دسته قطب‌های منفی و مثبت قرار داد و این ویژگی، داستان را به واقعیت نزدیک‌تر کرده. شخصیت‌ها تحت تأثیر سن، شرایط اضطراب‌آور بازی‌ها، ضعف و بحران، رفتارهای متفاوتی از خود نشان می‌دهند:

«باید قبل از این که بروم توی آب، انگشت‌های پایم را بزنم به آب. این هم یکی از وسواس‌هایی است که دارم. برادرم از آن آدم‌هایی است که همیشه بدو می‌رود سمت آب و با سر شیرجه می‌زند تویش. می‌گوید من ترسو هستم و مثل بچه کوچولوها رفتار می‌کنم، ولی برایم فرقی نمی‌کند او چه می‌گوید. من اول باید انگشتم را بکنم توی آب. [...] من نه ماهیچه‌های آن‌چنانی دارم، نه قدم یک و هشتاد است و نه حتی پوستم برنزه است، چون پنج دقیقه هم نیست که لب ساحلم، ولی خیلی چیزهای دیگر دارم، چیزهایی که الان خیلی به درد نمی‌خورد و من هم نمی‌گویم، چون عشقم نمی‌کشد، ولی خیلی مهم‌تر از قد و هیکل و این‌هاست» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، صص ۲۴ و ۲۷).

در «پسری که با برگ موز فوتبال به راه انداخت»، شخصیت‌ها انسانی‌اند و ما به ازاء خارجی دارند. دئو بر اساس ویژگی‌های شخصیت بنجامین شکل گرفته و بخش زیادی از داستان براساس تجربه پناهندگان شرق آفریقا است. دئو کودکی ده ساله است و هم‌تیمی‌ها و دوستان دیگرش نیز کودکانند. یک بزرگسال در داستان حضور مؤثر دارد که مسبب شکل گرفتن تیم فوتبال و اتحاد میان کودکان آنجا می‌شود.

دئو شخصیتی غالباً درون‌گرا است و به دلیل شرایط آوارگی و جنگ، از جامعه زده شده و در مدرسه با هم‌کلاسی‌هایش ارتباط خوبی ندارد. دئو شخصیتی مطلق دارد، همیشه آرام، صبور و مثبت است. به دلیل کوتاه بودن داستان، شخصیت‌های مختلف با جزئیات پردازش نشده‌اند و روند تغییرات حاصل شده در زندگی‌شان سریع است. کرانه شخصیت‌ها گسترده نیست و تمرکز بر زندگی شخصی دئو است؛ در نتیجه قهرمان واحد است.

در سه کتاب «تاریخ دیوانه فوتبال»، «مدرسه فوتبال» و «جادوی فوتبال»، ساختار داستانی وجود ندارد و شخصیت‌ها انسانی و واقعی‌اند که زندگی، آمار فوتبالی و ویژگی‌ها و عملکردشان بیان شده:

«در سال ۲۰۰۷، ایوان کلاسنیچ، مهاجم کرواسیایی، دچار مشکل کلیه شد و مادرش تصمیم گرفت یکی از کلیه‌های خودش را به او بدهد، اما بدن ایوان آن را پس زد. سپس پدرش یکی از کلیه‌هایش را داد و موفقیت‌آمیز بود. بهبودی کلاسنیچ به قدری بود که توانست در یورو ۲۰۰۸ برای کرواسی بازی کند و دو گل بزند و در نتیجه، اولین بازیکن با پیوند کلیه، در یک مسابقه مهم شد. اما متأسفانه کلیه پدرش هم در سال ۲۰۱۶ از کار افتاد و اکنون کلاسنیچ در فهرست انتظار سومین اهداکننده است» (بلوس و لیتلتن، ۱۴۰۱، ص ۱۷).

۱-۴ زاویه دید

هر داستانی از یک زاویه خاص روایت می‌شود. راوی داستان زاویه روایت را تعیین می‌کند و زاویه راوی را نویسنده تعیین می‌کند (محمدی، ۱۴۰۱، ص ۲۴۹).

در «راز هفت گل به خودی» از مجموعه ته‌جدولی‌ها، زاویه دید، اول‌شخص است و از زبان شخصیت اصلی - فرانسیسکو گارسیا کاسیاس - روایت می‌شود. در این شیوه، من نویسنده، با من شخصیت همراه می‌شود، در این حالت روایت هم‌سان و از نوع درونی است:

«قلبم آن‌قدر تند می‌زند که هر لحظه ممکن است بترکد. هیچ‌وقت توی عمرم این‌قدر تند ندیده‌ام، حتی وقتی برایم پاس بلند می‌فرستند و باید مدافع‌های حریف را پشت سر بگذارم و قبل از دروازه‌بان، خودم را برسانم به توپ. از بس دویده‌ام، یادم نمی‌آید کی شروع کردیم. احساس می‌کنم پاهایم سوراخ شده و شش‌هایم دارد می‌سوزد. ولی نمی‌توانم بایستم. بدو، بدو، بدو. پشت سرم را نگاه می‌کنم. آن‌جاست. دارد بهم می‌رسد» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، ص ۷).

در این شیوه، وجود نویسنده، به وجود شخصی اصلی پیوند خورده است. شخصیت اصلی فقط یکی است و در تمام داستان، روایت از زاویه دید او بیان می‌شود.

از آن‌جایی که راوی، خود، یکی از شخصیت‌های داستان است، در بیان حالت‌های درونی شخصیت‌های دیگر، محدود است، اما می‌تواند ظاهر و ویژگی‌های بیرونی آن‌ها را بیان کند:

«مثل این‌هایی بود که توی تبلیغ‌های تلویزیون نشانشان می‌دهند. بور، لبخند به لب، با دندان‌های خیلی سفید و چشم‌های آبی. مایوی خیلی قشنگی پوشیده بود و از من بلندتر بود» (سانتیاگو، ۱۳۹۷، ص ۳۱).

در «پسری که با برگ موز فوتبال به راه انداخت»، شیوه روایت از زبان سوم شخص است. این شیوه رایج‌ترین شکل روایت در ادبیات داستانی کودکان است. در این شیوه، حضور نویسنده برجسته است و داستان را از زبان خود روایت می‌کند، از همه چیز آگاه است و به خلوت ذهن شخصیت‌ها رسوخ می‌کند، اما خود در داستان کنشی ندارد، بنابراین روایت از نوع ناهم‌سان و دانای کل است:

«دئو هم دوید و وقتی بالاخره در دل جنگل ایستاد، تنها و وحشت‌زده بود. [...] دل دئو برای خانواده‌اش تنگ شده و دعا می‌کند که سلامت باشند. [...] دل دئو برای وقت‌هایی که با دوستانش فوتبال بازی می‌کرد، تنگ شده است» (میلوی، ۱۴۰۰، صص ۶، ۹، ۱۲).

در کتاب «تاریخ دیوانه فوتبال»، شیوه روایت از زبان اول شخص، است. کتاب مورد نظر روایت داستانی ندارد و به شکل جستاری تاریخی، اطلاعات مختلفی از تیم ملی ایران به مخاطبان می‌دهد:

«سال ۱۳۵۰، زمان بازگشت شکوهمندانه گودزیلا... ببخشید! تیم ملی بود. تیم ملی فوتبال ایران در این سال توانست با پشت سرگذاشتن رقبا، جواز حضور در المپیک ۱۹۷۲ مونیخ را به دست بیاورد. بالاخره از دست مکزیکی‌ها خلاص شده بودیم. در این بازی‌ها دو بار، دو بر صفر کویت را بردیم و یک بار با کره شمالی صفر-صفر مساوی کردیم. بقیه بازی‌ها ماند برای بعد از جام ملت‌های آسیا؛ اما ما، پیش‌پیش، بقیه‌اش را برایتان تعریف می‌کنیم.» (مقدمی، ۱۴۰۲، ص ۶۷).

کتاب «مدرسه فوتبال» دو راوی به نام‌های الکس فرفره بلوس و بن دست به کارت لیتلتن دارد که در داستان شخصیت مربی را برعهده دارند. در صفحات اول کتاب این دو مربی معرفی شده‌اند و سپس برنامه درسی دانش‌آموزان

در مدرسه فوتبال ترسیم شده است. بخش‌هایی از کتاب به شکل کمیک، گفت‌وگوی میان دو مربی / راوی است. سپس زمانی که با مخاطب شروع به صحبت می‌کند، زاویه دید کتاب، اول شخص است:

«به اولین درس از برنامه هفتگی مدرسه فوتبال خوش آمدید. با چیزی جالب و شگفت‌انگیز شروع می‌کنیم! موضوع درس امروز پی پی است. فوتبالیست‌ها دستگاه گوارش بدن را خیلی جدی می‌گیرند. آن‌ها نه تنها باید غذای مناسب بخورند بلکه باید متناسب و سلامت بمانند» (بلوس و لیتلتون، ۱۶۰۱. ص ۹).

شیوه روایت در «جادوی فوتبال»، از زبان سوم شخص است. راوی در ماجراهای تاریخی که بیان می‌کند، حضور ندارد (ناهم‌سان) و گاهی به ذهن شخصیت‌ها ورود می‌کند و محدودیتی ندارد، بنابراین از نوع دانای کل است:

«بسته‌ها پر از بازی، شیرینی، شکلات و شال‌های بافتنی برای گرم نگه داشتن سربازان در طول زمستان بودند. مردم بریتانیا در خانه‌هاشان به این فکر می‌کردند که آیا عزیزانشان در روز کریسمس هدیه‌های خود را باز می‌کنند. یعنی نمی‌شد آن جنگ بی‌امان را حداقل به مدت چند ساعت متوقف کرد؟ [...] بریتانیایی‌ها همه دل‌تنگ خانه بودند و دیگر طاقت جنگیدن نداشتند» (اولدفیلد، ۱۴۰۱. صص ۱۰ و ۱۱).

۱-۵ گزارش و نتایج بازی

یکی از بخش‌های مهم و اساسی در هر بازی فوتبال، گزارش بازی و نتیجه نهایی در آن بازی است. کتاب‌های منتخب پژوهش، معمولاً به این بخش، یعنی گزارش فوتبال توجه ویژه‌ای دارند. این گزارش‌ها علاوه بر جذابیت داستان، تأثیر مستقیمی بر روند داستان و نتایج آن دارد. نتایج بازی‌ها هم می‌توانند پیام و اثری خاص در داستان به جا بگذارند و احساسات مخاطبان را تحت تأثیر قرار بدهند.

نود دقیقه مسابقه فوتبال در «راز هفت گل به خودی» با تصاویر کمیک گزارش شده:

در این تصاویر ضمن گزارش لحظه بازی (آفسایدها، خطاها، ضربات کات دار و...)، نظر بازیکن و مربی راجع به صحنه‌ای مهم بازی هم بیان شده است. این‌گونه گزارش کردن فوتبال، تعلیق را تقویت می‌کند و باعث می‌شود تا لحظه‌های حساس، برای چند لحظه در یک قاب متوقف شود و داستان شبیه به صحنه آهسته موقعیت‌های حساس فوتبالی شود.

در جاهایی از کتاب هم، گزارش بازی در قالب نوشتار و بدون تصویر است و در این صورت بازی از زبان شخصیت اصلی روایت می‌شود:

«من از یارگیری فرار کردم و پشت دفاع در آمدم و توپ، صاف آمد جلوی پایم. پاسی بود مثل پاس‌های استادانه ژاوی با این تفاوت که ژاوی پاس نداده بود، توپ داده بود. من آنجا بودم و داشتم می‌رفتم توی محوطه جریمه. دوباره تک و تنها بودم و تونی هم آن نزدیکی‌ها نبود که گل را از چنگم در بیاورد. افتادم روی زمین و به داور نگاه کردم. ولی داور هیچ کجا نبود. داد زدم: «داور! پناستی بود!» ولی صدایم را نشنید چون درازبه‌دراز افتاده بود وسط زمین» (سانتیگو، ۲۰۱۵، صص ۱۲۷ و ۱۲۸).

در این جلد از مجموعه ته‌جدولی‌ها، تیم سوتوآلتو در تمام مسابقات بدون زدن گل و با گل به خودی تیم‌های حریف، برنده بازی می‌شود و به فینال مسابقات راه می‌یابد. در فینال، تیم حریف بازهم گل به خودی می‌زند تا بر اساس شرط‌بندی قبل بازی، تیم سوتوآلتو را برنده کند، اما فرانسیسکو -شخصیت اصلی داستان- که ترجیح می‌دهد

به جای بردن، جوان‌مردانه فوتبال بازی کند، در یک موقعیت مشابه، به تیم خودش گل می‌زند تا مسابقه مساوی شود و دو تیم از نو، بازی سالمی را از سر بگیرند. نویسنده، از نیمه دوم بازی و نتیجه چیزی نمی‌نویسد و داستان در شرایطی تمام می‌شود که فرانسيسكو وسط زمین به سفر عجیبشان فکر می‌کند و بابت دوستی و اتحاد با هم‌تیمی‌هایش، و حتی بابت تک‌گلی که وارد دروازه خودی کرده، خوشحال و راضی است. داستان با این نوع روایت به مخاطب کمک می‌کند تا درک کند فراتر از آمار و ارقام و جایزه، مسائلی مهم‌تر وجود دارند و با ناتمام گذاشتن گزارش بازی آخر و نامعلوم بودن برنده، حس کمال‌گرایی را در مخاطب تعدیل می‌کند.

گزارش تک‌بازی در کتاب «پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت» از زبان راوی سوم شخص و صرفاً گزارشی است از اتفاقات بازی به زبانی ساده: «دئو تند و تیز دریبل زد و از ایوان رد شد. بازیکن دیگری از تیم بی‌پیراهن به سمتش آمد. دئو وانمود کرد می‌خواهد شوت کند ولی با توپ این طرف و آن طرف رفت و از او هم گذشت. مربی فریاد زد «خطا، ضربه آزاد برای پیراهن‌پوش‌ها». رمی توپ را با زانو گرفت و به سمت دروازه دریبل زد.» (میلوی، ۲۰۲۰، ص ۱۵).

تک‌بازی گزارش شده در این داستان، با برد تیم پیراهن‌پوش‌ها- یعنی تیمی که دئو کاپیتان آن است- پایان می‌یابد. این تک‌برد در زندگی دئو تغییر ایجاد می‌کند، از طرفی باعث شروع دوستی‌اش با رمی و تغییر روحیه تدریجی او در اردوگاه می‌شود و دیگر این‌که مسیر آینده او را رقم می‌زند.

در کتاب «مدرسه فوتبال»، گزارش کاملی از بازی ارائه نشده زیرا نتیجه و عملکرد بازیکنان اهمیت ندارد و تنها اتفاقات جالب بازی‌ها، از کل بازی گلچین شده‌اند: «در سال ۲۰۰۳ و در بازی‌های جام کنفدراسیون‌ها و در حین بازی کامرون مقابل کلمبیا، مارک ویوین فوئه، هافبک تیم کامرون، روی زمین افتاد و پس معلوم شد فوئه در تمام عمرش به نوعی بیماری قلبی دچار بوده که تشخیص داده نشده است. به دنبال مرگ فوئه، فیفا راهکارهایی برای سلامت بازیکنان ارائه داد تا مطمئن شود دیگر هیچ مرگی به دلیل شرایط قلبی ناشناخته رخ ندهد.» (بلوس، ۲۰۱۶، ص ۳۸)

در کتاب‌های مجموعه‌ای «جادوی فوتبال»، مت اولد فیلد نویسنده، بازی‌ها را به شکلی خلاصه و در حد ارائه نتیجه بیان می‌کند که حالتی اخباری به نوشته‌هایش می‌دهد: «اریکسون در اولین بازی‌اش در مقام سرمربی، کول را برای ترکیب اصلی انتخاب کرد و این مهاجم منچستر یونایتد، جایگاهش را برای دو دیدار دیگر در مقدماتی جام جهانی حفظ کرد: پیروزی ۲-۱ بر فنلاند و به دنبال آن پیروزی ۳-۱ در خانه آلبانی.» (اولد فیلد، ۲۰۱۹، ص ۱۴۰).

در کتاب «تاریخ دیوانه فوتبال» تقریباً تمامی جستارهای آن گزارش‌هایی از بازی‌های مختلف و رویارویی ایران با رقیبانش است. گزارش‌ها از لحظه‌لحظه بازی نیستند و نتیجه و زندگان گل و یا اتفاقات مهم و جالب را پوشش می‌دهند.

در دنیای فوتبال، گزارش بازی‌ها تنها یک ثبت نتیجه یا توصیف اتفاقات نیست، بلکه ابزاری برای انتقال احساسات، ارزش‌ها و پیام‌های عمیق‌تر به مخاطب، به‌ویژه نوجوانان است. شخصیت‌های داستان‌ها، از فرانسيسكو در «راز هفت گل به خودی» که جوان‌مردی را بر پیروزی ترجیح می‌دهد، تا دئو در «پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت» که با پیروزی‌اش دوستی جدیدی پیدا می‌کند، به نوجوانان یادآوری می‌کنند که در زندگی نیز انتخاب‌های ما موثر است. این داستان‌ها می‌آموزند که در دنیای واقعی نیز مانند دنیای فوتبال، گاهی اوقات باید به جای دنبال کردن موفقیت‌های ظاهری، به ارزش‌های انسانی توجه کنیم. در ضمن، گزارش‌هایی که به نکات غیرمعمول یا جالب بازی‌ها می‌پردازند،

مانند مرگ مارک ویوین فوئه یا ماجرای لوئیس مورنو، نشان می‌دهند که فوتبال می‌تواند بستر مناسبی برای طرح مسائل اجتماعی و انسانی باشد. این موارد به نوجوانان این پیام را می‌رسانند که ورزش، فراتر از یک بازی، یک زبان جهانی است که می‌تواند به بررسی و بهبود جامعه کمک کند.

نتیجه‌گیری

این مقاله، به بررسی جایگاه و روایت فوتبال در ادبیات کودک و نوجوان پرداخته است و از طریق تحلیل پنج اثر شاخص به این نتیجه می‌رسد که فوتبال، به دلیل جذابیت و پرمخاطب بودن، بستری غنی برای آموزش، سرگرمی و ایجاد انگیزه در کودک و نوجوان است و به عنوان ابزاری مؤثر در داستان‌پردازی، قابلیت انتقال پیام‌های اخلاقی و اجتماعی را دارد که مفاهیم مختلفی مانند اتحاد تیمی، برابری جنسیتی، پذیرش تفاوت‌ها و اخلاق ورزشی و... را شامل می‌شوند. تنوع در ارائه آثار فوتبالی برای کودک نوجوان - استفاده از قالب داستان، جستار، زندگی‌نامه - بر تقویت علاقه کودکان به مطالعه و تبادل نظر و گفت‌وگو درباره اطلاعات کتاب‌ها، کمک می‌کند. به دلیل ماهیت گروهی و تیمی ورزش فوتبال، قهرمان داستان‌هایی که با محوریت فوتبال نوشته شده‌اند، اغلب گروهی‌اند و سبب می‌شوند تا مخاطب، اهمیت و ارزش کار و تلاش جمعی را بهتر درک کند. شخصیت‌های کتاب‌ها، نماینده تلاش و پشتکاراند. در آخر گزارش بازی‌ها و نتایج حاصل از آن‌ها بررسی شده‌اند؛ گزارش لحظات بازی به وسیله کلمات و تصاویر، در ایجاد حس تعلیق و کشش داستان مؤثرند و نتایج فوتبالی در آن‌ها با اهداف خاصی رقم خورده‌اند تا اخلاق و برخورد مناسب با پیروزی و شکست، ارجحیت دوستی و کار گروه بر آمار و ارقام در رقابت‌ها و مبارزه با کمال‌گرایی مفرط را بیاموزند.

با توجه به کمبود آثار فوتبالی برای کودک و نوجوان، تولید محتوای جدید و غنی در این زمینه می‌تواند به افزایش علاقه‌مندی این گروه سنی، به مطالعه و تقویت ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی کمک کند. استفاده از بستر فوتبال برای آموزش غیرمستقیم مفاهیم، می‌تواند راهبردی مفید برای نویسندگان و مربیان باشد. مقاله حاضر، بر اهمیت بررسی این موضوع تأکید می‌کند و پیشنهاد می‌دهد که فوتبال، ظرفیت بیشتری برای گسترش در ادبیات کودک و نوجوان دارد.

منابع

- بلوس، الکس و لیتلن، بن، (۱۴۰۲)، مدرسه فوتبال: چگونه فوتبال دنیا را می‌چرخاند، ترجمه شهلا انتظاریان، ۲۰۱۶، تهران: ایران‌بان
- سانتیاگو، روبرتو، (۱۳۹۷)، راز هفت گل به خودی، ترجمه سعید متین، ۱۹۶۸، تهران: هوپا
- اسمیت میلوی، کیتی، (۱۴۰۰)، پسری که با برگ موز فوتبال راه انداخت، ترجمه بتول فیروزان، ۲۰۱۷، هران: ادامه
- اولدفیلد، مت، (۱۴۰۱)، جادوی فوتبال: داستان‌های واقعی اما ابرنکردنی در دنیای فوتبال، ترجمه بهنام جعفرزاده، ۲۰۱۹، تهران: پرتقال
- محمدی، محمد هادی، (۱۴۰۱)، روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: چپستا
- مقدمی، عبدالله، (۱۴۰۲)، تاریخ دیوانه فوتبال: فوتبال ایران و جهان در گذر زمان، تهران: طلایی
- Hardstaff. S, (2020), Identity, Representation, and Coming-of-Age in Football fiction for children, 44 (2), 181-190.
- Hanson, U, (2020), Football as literature: A semiotic reading, Washington DC: Academic Press
- Winograd. K. (2011), Sports biographies of African American football players: The racism of colorblindness in children's literature, 14 (3), 331-349.

Children's Literature: Football, an Inspirational narrative (Relying on Prominent Works)

Football, as one of the most popular sports globally, has found its way into various fields, including children's literature. This study examines the impact of football on children's literature, highlighting how authors have used this sport as a tool for creating literacy works. By analyzing prominent works of children's literature centered around football, the article explores various aspects of the sport, such as conflict, cooperation, friendship, and sportsmanship. The findings demonstrate that football can serve as an effective subject for teaching social and moral values, fostering creativity and imagination, and motivating readers through storytelling and literature. All the works analyzed approach the theme of football from different perspectives, presenting it in engaging and educational ways through social, adventurous, and historical themes for their audience

استعاره هستی‌شناختی «باغ» در شعر سهراب سپهری

نرگس اسکویی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

noskooi@yahoo.com

چکیده

استعاره حجمی به عنوان یکی از ابزارهای تفهیم است که به کمک زبان می‌آید تا مفاهیم انتزاعی را تبیین کند. در ادبیات هر ملت استعاره، به ویژه استعاره از نوع مفهومی - حجمی، کاربردهای فراوان دارد. شاعران و نویسندگان، بسیاری از مفاهیم ذهنی خود را به وسیله این نوع از استعاره بیان می‌کنند. جایگاه استعاره حجمی زمانی پراهمیت جلوه می‌کند که شاعران و نویسندگان ژرف‌اندیش و فیلسوف آن را به کار می‌گیرند تا مفاهیم هرمنوتیکی و تجربیات جهان ذهنی و یا کشفیات شهودی خود را تبیین کنند. سهراب سپهری در زمره شاعرانی است که بسیاری از مفاهیم دنیای ذهنی خود را از طریق این نوع استعاره‌ها بیان می‌کند. این پژوهش در پی آن بوده است تا با بهره‌یابی از روش توصیفی-تحلیلی، انواع استعاره‌های حجمی بر ساخته با نگاشت باغ را در شعر سهراب سپهری مورد بررسی قرار دهد. دستاوردهای تحقیق، ناظر است بر این نتایج که سهراب سپهری مفاهیم ادراکی و اشراقی بلندی چون عشق، معشوق، هستی، عالم غیب و مواردی از این دست را در شعر خود به کمک استعاره حجمی باغ بیان کرده است.

کلیدواژه‌ها: استعاره حجمی، نگاشت، باغ، هشت کتاب، سهراب سپهری

مقدمه

از نظر زبان‌شناسان شناختی «استعاره ابزار اصلی شناخت مفاهیم انتزاعی و یکی از فرایندهای اصلی در شناخت است» (هوشنگی، سیفی، ۱۳۸۸: ۱۴). «در زبان‌شناسی شناختی دیگر استعاره‌ها به آرایه‌های ادبی محدود نمی‌شود، بلکه فرایندی شناختی است که در ذهن رخ می‌دهد. در این دیدگاه جدید، استعاره ابزاری زبانی است که می‌تواند به ادبیات و سایر دانش‌ها که به نحوی با زبان ارتباط دارند، کمک کند. در این میان زبان‌شناسانی مانند جورج لیکاف و مارک جانسون استعاره را پدیده‌ای فقط زبانی نمی‌دانند، بلکه برای آن ماهیتی ادراکی و مفهومی قائل شده‌اند؛ به این معنا که استعاره در بنیان خود فرایندی شناختی و ذهنی است که در زبان نمودار می‌شود.» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۲)

دلیل وارد شدن استعاره در انواع حوزه‌ها مفید بودن آن در انتقال بسیاری از مفاهیم است. مفاهیمی که به طور مستقیم قابل انتقال نیستند. بشر با کمک استعاره می‌تواند انواع پدیده‌های هستی خود را درک کند و علاوه بر آن درک درستی از فرهنگ ملل داشته باشد. بخش عظیمی از فرهنگ ملت‌ها از طریق استعاره‌ها منتقل می‌شود؛ در نظر انسان، استعاره هم‌چون ابزار مفیدی، در شناخت و درک پدیده‌ها و امور نقش مهمی دارد. اهمیت استعاره فقط در کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ بلکه هر استعاره‌ای یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیره رفتاری براساس آن برنامه‌ریزی می‌شود. در این نوع از استعاره فرایندی شناختی پا به عرصه می‌گذارد و استعاره تنها به میدان بلاغت محدود نمی‌شود.

مطابق این دیدگاه، استعاره برحسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا و با تکیه بر ساخت واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرد و در جولان فکری و تخیل نقش مهمی ایفا می‌کند. هم‌چنین تعداد زیادی از طبقه‌بندی‌ها و استنباط‌های ما بر اساس استعاره‌ها صورت می‌گیرد و بسیاری از مفاهیم، به ویژه مفاهیم انتزاعی از طریق انطباق استعاری اطلاعات و انتقال دانسته‌ها از زمینه‌ای به زمینه دیگر نظم پیدا می‌کند. به این ترتیب، توجه به استعاره‌های مفهومی، به ویژه از این نظر اهمیت دارد که تبیین جدیدی از کارکرد مغز در برخورد با جهان پیرامون در اختیارمان می‌گذارد» (هاشمی، ۱۳۹۲: ۴).

سهراب سپهری، در میان شاعران معاصر، چهره‌ای شاخص شمرده می‌شود. سپهری از معدود شاعرانی است که دستگاه فکری خاص خود را دارد و برای فهمیدن زبان شعر وی باید آشنایی کامل با کلید آن ساختمان فکری آشنا بود. او اگر چه در شکستن وزن و قافیه شعر سنتی پیرو نیما است، اما از نظر محتوا، راهش از نیما و شاعران پس از او جداست. سپهری دارای تفکر جدید است، و در این تفکر از عرفان اسلامی فرهنگ هند و چین باستان، نیز تأثیر پذیرفته است، اما در کل دارای جهان‌بینی، اندیشه و بیان مخصوص به خود است. شعرش در بسیاری از مواقع تجربیدی، فلسفی و غنایی است و به مانند شاعران اجتماعی در مناسبت‌های مختلف سیاسی و اجتماعی کشور، شعری سروده است و تعهدش از رنگ دیگری است. او نسبت به عاطفه، طبیعت، اخلاق با دیدی کلان و وسیع می‌نگرد. سهراب شاعری درون‌گرا و به عبارتی دیگر در قلمرو ماورای روان‌شناسی (para psych-dogy) سیر می‌کند که با مباحث عرفانی بیشتر قابل تطبیق است. «شعر سپهری نسبت به اخلاق، عاطفه و طبیعت تعهد دارد» (شریفیان، داربیدی، ۱۳۸۶: ۹۳).

بیان مساله و سوالات تحقیق

سهراب برای بیان اندیشه‌های ویژه و تازه خود، بیشترین بهره را از استعارات مفهومی می‌برد تا دنیای تجربیدی خود را به تصویر بکشد. از این راه می‌توان به هدف کاربرد استعاره‌های حجمی یا مفهومی در شعر سهراب هم پی‌برد. سهراب سپهری بیشترین مفاهیم انتزاعی به ویژه مفاهیم عرفانی را در قالب نمادها و استعاره‌ها بیان کرده است. از این رو بررسی استعاره‌های حجمی در شعر وی می‌تواند ما را به درک روشنی از شعر سپهری سوق بدهد. یکی از استعارات پرکاربرد در شعر عرفانی-طبیعت‌گرای سهراب، استعاره باغ است؛ مساله اصلی این مقاله، تحقیق پیرامون این استعاره و تبیین کارکردهای هرمنوتیکی آن در شعر سپهری است. حل مساله تحقیق از طریق پاسخ‌گویی به این سوالات مقدور خواهد بود:

الف) سپهری از باغ در مفهوم‌سازی کدام تجربه‌های حسی و شخصی استفاده نموده است؟

ب) چه گزاره‌هایی با استعاره شناختی باغ در شعر سهراب یافت می‌شود؟

بحث و بررسی

استعاره مفهومی

از دیدگاه زبان‌شناسان تعریفی که از استعاره ارائه گردید تفاوتی قابل لمس با تعریف ادیبان داشت، زبان‌شناسان، استعاره را عاملی می‌دانستند که می‌توانست در تغییر در حوزه زبان نقش مهمی داشته باشد: «استعاره به عنوان یکی از انواع قیاس معنایی که به تغییر معنی می‌انجامد، به عنوان یکی از جنبه‌های مهم رفتار زبانی مورد بررسی قرار گرفت. استعاره [از دیدگاه زبان‌شناسان] مشتمل است بر یک فرآیند انتقال در ادراکات مفهومی از طریق تشابه، به این ترتیب که الفاظ موجود در زبان در معنی جدید به کار گرفته می‌شوند. (تواکو، دیگران، ۱۳۸۳: ۲۱)

اساس رابطه در استعاره مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می‌گیرد که به آن «انگاره» می‌گویند. انگاره‌ها یکی متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع است که اغلب مفهومی و عینی و ملموس است و ارگان دیگر دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست‌کم نسبت به قلمرو منبع) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می‌شود، به این ترتیب، انگاره‌ها به مثابه ساختارهای بنیادین، طرح‌های تصویری ذهن و الگوهای ارتباطی بین مفاهیم موجود در ذهن انسان هستند که کشف و دستیابی به آنها موجب پرده‌برداری از بسیاری پیچیدگی‌های معنایی و درک آسان‌تر ارتباط میان عبارت‌ها و پدیده‌ها خواهد شد. (همان: ۹۳). لیکاف و جانسون اساس این رابطه را که به شکل تناظره‌ای میان دو مجموعه صورت می‌گیرد «نگاشت» می‌نامند.

بی‌شک این دو عنصر باید در حوزه مفاهیم باشند به معنی دیگر، یک مفهوم به کمک یک مفهوم دیگر شناخته شود: «در استعاره مفهومی، یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر فهمیده می‌شود این با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیده دیگر متفاوت است، چنان‌که حوزه مفهومی غذا، شامل خامی و پختگی، جویدن و قورت دادن و خوردن، استفرغ کردن و بالا آوردن و موارد بسیاری از این قبیل است. هم‌چنین حوزه مفهومی اندیشه نیز علاوه بر اندیشه، شامل فکر، شنیدن حرف، کتاب، پراکنده‌گویی و مانند آن می‌شود. بنابر این استعاره مفهومی

صرفاً نمایان‌گر فهم حوزه‌های مفهومی براساس یک‌دیگر است و بر مصادیق زبانی آن‌ها دلالتی ندارد. «(هوشنگی و سیفی، ۱۳۸۸: ۱۳ - ۱۲).

استعاره حجمی

در میان انواع استعاره‌های مفهومی، یکی از این استعاره‌ها در متون ادبی بازتاب وسیعی دارد. با توجه به موضوع پژوهش و عنوان کردن «استعاره باغ در هشت کتاب سهراب سپهری» این امر به نظر می‌رسد که تبیین مفهوم این نوع از استعاره برای بررسی موضوع پژوهش امری لازم است. لذا در این مجال به برخی از مفاهیم این نوع از استعاره اشاره می‌شود: طرحواره حجمی یکی از مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری انگاره لیکاف جانسون است. به اعتقاد جانسون و لیکاف تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال «حجم» بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی را برای او امکان‌پذیر می‌سازد، پس انسان می‌تواند خود را مظروف ظرف تخت، اتاق، خانه و مکان‌هایی که دارای حجم بوده و می‌تواند نوعی ظرف تلقی شود، بپندارد و این تجربه فیزیکی را به مفاهیم دیگری که به لحاظ جوهری یا مفهومی حجم‌ناپذیرند، بسط دهد و در نتیجه طرحواره‌های انتزاعی از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید آورد» (محمدی آسیابادی، ۱۳۹۱: ۹۹)

برای روشن شدن این مفهوم می‌توان مثالی از لیکاف را آورد که به طور روشن استعاره حجمی را تبیین می‌کند: «برای نمونه لیکاف در جمله به «دام ازدواج افتادن یا از دام ازدواج جستن» برای ازدواج که مفهوم ذهنی است، حجمی قائل شده است که کسی به داخل آن کشیده یا از آن بیرون می‌جهد. به عقیده لیکاف و جانسون، ما بدن خود را همواره هم به صورت ظرف و هم به صورت مظروف تجربه می‌کنیم. عناصر اصلی طرحواره حجمی عبارت‌اند از: درون، محدوده و بیرون.» (همان: ۱۰۰)

در استعاره‌های حجمی ظرف و مظروف از جایگاه عمده‌ای برخوردارند. به این شکل که یک مفهوم انتزاعی باید قابلیت قرارگیری در یک ظرف را داشته باشد به معنی دیگر در استعاره حجمی نویسنده مفهوم انتزاعی را طوری در ذهن خود متصور می‌شود که همانند ظرف است: «ساختار درونی این طرحواره مثل هر طرحواره تصویری دیگری به نحوی مرتب شده است که منجر به یک نتیجه‌گیری منطقی می‌شود: هرچیزی یا درون یک ظرف است یا بیرون آن ظرف: اگر الف که یک ظرف است، درون ظرف ب باشد و ج درون ظرف الف باشد؛ در نتیجه ج درون ظرف ب است. برای نمونه "حوزه دید" را به منزله ظرف تصور می‌کنیم، مثلاً این چیز در دید یا دیدرس یا بیرون از دید یا دیدرس است. روابط فردی را نیز بر حسب ظرف می‌فهمیم، مثلاً در بین ما، در میان ما، بیرون از ما (همان) به این ترتیب طرحواره حجمی (ظرف و مظروفی) طرحواره تصویری است که بر اساس آن یک مفهوم انتزاعی به مثابه ظرفی تلقی می‌شود که دارای جهت‌های بیرون و درون است. بر اساس طرحواره حجمی، وقتی گفته می‌شود: الف شبیه ب است، این بدان معناست که الف و ب، به کمک تجربه بدنی ما در ارتباط و در ردیف هم قرار گرفته‌اند؛ یعنی در جنبه وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را بر حسب چیزی دیگر در جهان قرار داده و شناسایی کرده است. از آنجا که بدن انسان، محل قوای مدرکه است و رابطه شباهت از طریق همین قوا ادراک می‌شود، بدن ما ساختاری است که یک چیز را در پیوند با چیز دیگر قرار می‌دهد.» (همان: ۱۰۲)

برای روشن شدن این معنای این نوع از استعاره ناگزیریم از دنیای ادبیات به ویژه از آثار شاعری نام ببریم که در آثار خود تا حد ممکن توانسته مفاهیم انتزاعی خود را در قالب استعاره‌ها بیان کند. بی شک این شاعر جز مولوی نخواهد بود. مولوی از جمله شاعرانی است که در تکیه بر مفاهیم انتزاعی دارد و بیشتر اشعار وی در انتقال مفهوم‌های انتزاعی‌اند از این رو رد پای استعاره‌های مفهومی به‌ویژه استعاره حجمی در شعر او به روشنی به چشم می‌خورد. واژه «دل» از جمله مفاهیم انتزاعی است که در آثار مولوی به کمک استعاره حجمی معنا شده است. مخاطب شعر مولوی از طریق استعاره حجمی به مفهوم و درک مولانا از «دل» دست می‌یابد:

یکی از مهم‌ترین مفاهیم معنوی و انتزاعی، مفهوم «دل» است، که براساس طرحواره حجمی و از طریق تعمیم‌های استعاری، به مثابه ظرف و مکان عمل می‌کند. از آنجایی که از طریق طرحواره حجمی برای این مفاهیم انتزاعی و باطنی می‌توان حجم قائل شد، بهتر است از تعبیر مکان‌واره به جای مکان استفاده شود.

عرفان و استعاره‌های مفهومی

می‌توان بین مفاهیم عرفانی و استعاره مفهومی رابطه معنی‌داری برقرار کرد. اهدافی که یک عارف از طرح مباحث عرفانی دارد با اهداف استعاره مفهومی پهلوی می‌زند:

«ماهیت زبان عرفانی به گونه‌ای است که سبب می‌شود هدف عارف از کاربرد استعاره با هدف دیگران متفاوت باشد، اگر "شناخت" (عرفان) یافتن پیوند میان پدیده‌های هستی و جای دادن آن‌ها در ساختار منظم ذهنی باشد، عرفان نیز به تناسب معنای خود نوعی فعالیت شناختی به شمار می‌آید و استعاره‌هایی که در این حوزه به کار گرفته می‌شود، نقش شناختی دارد.» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۴). برای روشن شدن این مطلب می‌توان "عشق" را به عنوان یکی از مباحث مهم دنیای عرفان، مثال زد. عشق در دنیای عرفان مفهومی کاملاً انتزاعی است و درک آن به صورت مستقیم، امری دشوار و گاه غیر ممکن است: «مطالعه متون ادب عرفانی نشان می‌دهد هر چند مفهوم یا تصور عشق در معنای کلی مفهومی انتزاعی است، در زبان عرفان درجه تجرد آن بیشتر از زبان عامیانه فارسی و زبان‌های دیگر است. در زبان‌های غیر عرفانی، این مفهوم مانند تمام احساسات بشری است و بین انسان رخ می‌دهد، اما مفهوم عشق در ادبیات عرفانی رابطه انسان و خداست. این امر در الگوبرداری‌های استعاری از حوزه‌های مختلف بر این مفهوم جهت تجردزدایی و عینی‌سازی، تأثیر می‌گذارد. از این رو، مطالعه این نوع ارتباط بین مفاهیم مجرد و عینی - که متأثر از نظام فرهنگ عرفانی است - ممکن است استعاره‌های موجود را در انتهای پیوستار قراردادی بودن قرار دهد، به گونه‌ای که فهم ارتباط را از سوی مخاطب بدون دانش استعاری عرفانی تا حدود زیادی مختل کند.» (پور ابراهیم و غیاثیان، ۱۳۹۲: ۶۱)

لذا می‌توان گفت که استعاره مفهومی در دنیای عرفان نقشی اساسی دارد و رابطه تنگاتنگی با عرفان دارد. به عبارت دیگر، شاید بدون کمک گرفتن از استعاره شناختی، نتوان راه به دنیای عرفان گشود و مفاهیم انتزاعی آن را درک کرد: استعاره‌ها ابزاری مناسب هستند که می‌توانند قدرت ادراک ما را از جهان افزایش دهند. (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۲)

هدف عارفان از استفاده استعاره مفهومی برای بیان مفاهیم و ادراکات خود، به کوشش در آوردن نیروی اندیشه انسان‌ها است. عارفان قصد دارند تا با تبیین مفاهیم انتزاعی عرفانی توسط استعاره، طالبان راه را به سوی تعالی سوق بدهند:

«استفاده مکرر از استعاره‌ها در قلمرو فلسفه و عرفان شرقی، کارکردی شناختی و ادراکی یافته است، تا آنجا که حتی در قلمرو شعر، حکایت و داستان‌های عرفانی نیز صورت‌بندی ادراک و بیان تجربه عرفانی به کمک استعاره صورت می‌گیرد. هدف استعاره در گفتمان عرفان واداشتن به تفکر و ایجاد انگیزه آگاهانه و خلاق از طریق طرح چنگاژه‌ها به قصد تعالی‌گرایی و کشف واقعیاتی است که پنهان مانده‌اند و یا آن قدر آشکارند که پنهان‌اند.» (بارسلونا، ۱۹۹۶: ۱۳۷)

زبان عرفان زبان روشن منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد؛ بلکه حاوی مطالبی است که باید به گوش اهل آن برسد لزوماً هرکسی توانایی زبانی داشته باشد نمی‌تواند حقیقت آن را درک کند. اینجاست که استعاره رسالت پیام‌رسانی را برعهده می‌گیرد و تلاش می‌کند تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند.

این‌گونه است که گاه شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند و از ابزار استعاره بهره می‌گیرد.» (بهنام، ۱۳۹۲: ۹۶)

باغ و جایگاه آن در قرآن و متون عرفانی

وَ ادْخُلِ الَّذِينَ آمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ تَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ. (ابراهیم: ۲۳)

معنی: و کسانی که ایمان آورده و کارهای شایسته کرده‌اند به بهشت‌هایی درآورده می‌شوند که از زیر [درختان] آن جویبارها روان است که به اذن پروردگارشان در آنجا جاودانه به سر می‌برند و درودشان در آنجا سلام است.

«باغ با طبیعت خود و تسلط عناصر تلطیف‌کننده مانند آب و درخت و آسمان که در روایات به این خصیصه آن‌ها اشاره شده است، در آن انسان را از تحجر دنیوی رهایی بخشیده و او را به نهاد و فطرت خود نزدیک می‌کند. چنان‌که گویی رفتن در باغ مانند سلوک عارفانه‌ای است که با هر قدم انسان از صافی معنوی می‌گذرد و در انتها با رسیده به مقام انتها جامه دنیا از تن می‌کند.» (پور جعفر و وثیق، ۱۳۸۷: ۲۷) از این‌رو است که در دنیای عرفان و به‌ویژه در متون عرفانی باغ دارای اهمیت صد چندانی است. این واژه در قالب نمادها در متون ادبی - عرفانی خود نمایی می‌کند... با توجه به این‌که مباحث عرفانی در زمره مفاهیم انتزاعی هستند نمی‌توان به طور مستقیم به شرح و توصیف آن‌ها پرداخت و از اینجاست که در متون عرفانی، حتی در آثار هنری - عرفانی اعم از نقاشی و مجسمه‌سازی و... نقش استعاره‌های مفهومی بسیار پررنگ می‌شود. شاعران عارف با بهره‌گیری از نمادها و سمبل‌ها می‌توانند بسیاری از مفاهیم انتزاعی عرفان را در آثار خود تبیین کنند. یکی از بارزترین و پرسامدترین این استعارات، "باغ" است. دقت در متون عرفانی این نکته را ثابت می‌کند که باغ و مشتقات آن، و واژه‌های مترادفش در متون عرفانی از جایگاه پر اهمیتی برخوردارند و عارفان با انواع روش‌های ادبی به نحو احسن بسیاری از مفاهیم انتزاعی دنیای عرفان را توسط این استعاره، برای مخاطبان آثارشان انتقال داده‌اند. انتخاب "باغ" به عنوان ابزار از سوی شاعران، برای بیان مفاهیم ذهنی دلایل متعددی می‌تواند داشته باشد یکی از مهم‌ترین این دلایل، پیوند واژه "باغ" با طبیعت است. طبیعت و عناصر آن یکی از پرفریت‌ترین مضامینی است که می‌توان در قالب آن‌ها بسیاری از معانی را بیان کرد و باغ از برجسته‌ترین مظاهر

طبیعت است که توسط شاعران و نویسندگان کشف شده تا به وسیله آن احساسات و تمایلات و از مهم‌تر مفاهیم انتزاعی بازگو شود:

«شاعران و عارفان که به طور کلی از ذهنی حساس و درکی هنری برخوردارند، به کشف شباهت‌های جنبه‌های مختلف خلقت علاقه بسیار داشتند. از این‌رو خیلی زود شروع به تفحص در رابطه انسان و طبیعت کردند، و بلافاصله به کشف شباهتی بنیادی میان رفتار انسان و حالت باغ نایل آمدند.» (قبادی، ۱۳۸۸: ۴۲)

چه شباهت‌هایی بین مفاهیم عرفانی و واژه باغ وجود داشت که شاعران عارف آن را برای بیان ذهنیات خود به کار گرفتند؟ برای پاسخ دادن به این سؤال باید گفت:

«مگر قرآن بر امکان رستاخیز و احیای انسان با آوردن مثال‌هایی از طبیعت استدلال نکرده است؟ که زمین مرده در بهار احیا می‌شود و به گیاهان سبز و گل‌های زیبا مزین می‌گردد، استخوان‌های اموات نیز که ظاهراً در زیر خاک پوسیده است، در روز قیامت دوباره جان می‌گیرد. بنابراین، شباهت‌های انسان و طبیعت و مظهر شاخص طبیعت، یعنی باغ، بسیار است و دست‌آویزی برای شاعران تا به سرودن اشعار فراوانی در مورد طبیعت و باغ بپردازند.» (همان)

از این‌رو است که متون عرفانی مملو از واژه‌های باغ و گلشن و جنت است. این واژگان به صورت نمادین به بیان مفاهیم عرفانی پرداخته‌اند و از عهده این مهم نیز به خوبی بر آمده‌اند. به عنوان مثال در شعرهای حافظ می‌توان رد پای این نماد را به عینه مشاهده کرد. در بیت زیر "جان" به عنوان مفهومی انتزاعی، با نماد گلشن توصیف شده است:

زخاک کوی تو هرگه که دم زند حافظ نسیم گلشن جان در مشام ما افتد

(حافظ، ۱۳۶۹: ۲۱۲)

جان فدای دهنش باد که در باغ نظر چمن‌آرای جهان خوش‌تر از این غنچه نیست

(همان: ۸۷)

در شعر عطار نیز می‌توان نمونه‌های بسیاری مشاهده کرد که شاعر واژه باغ را به عنوان نماد مفاهیم انتزاعی به کار برده است. در بیت زیر دل یکی از این مفاهیم است که با واژه باغ توصیف شده است:

ای گل باغ دلم پرده برانداز از روی ورنه چون گل ز تو صد پاره کنم پیرهنم

(عطار، ۱۳۷۹: ۳۴۵)

در بیت زیر مفهوم انتزاعی کفر و ایمان با واژه باغ تعریف شده است:

اندر این باغ کفر و ایمان را چون بهار و خزان همی یابم

(همان: ۳۵۶)

محبوب ازلی به عنوان معشوق در شعر سنایی جلوه خاصی دارد و شاید سنایی اولین شاعری باشد که حضرت حق را به عنوان معشوق وارد شعر خود کرده است. اما او برای تبیین سیمای این معشوق بارها از واژه باغ استفاده می‌کند:

کفر درهم شده را پرده ایمان کردن ای گل باغ الاهی ز که آموخته‌ای

(همان: ۳۴۵)

نمونه‌هایی از این دست، در متون عرفانی به ویژه در اشعار عرفانی بسیار به چشم می‌خورد که پرداختن به همه آن‌ها از حوصله این بحث خارج است.

سپهری، شاعر تجربه‌های تجریدی

«سپهری، در مقام یک شاعر نوپرداز عارف، در پی ترویج مذهب، عرفان یا نظرات اخلاقی نیست. او اساساً شاعر است و صرفاً شعر می‌سراید. ذات شعر سپهری عارفانه است و از این رو مدام از رویدادهای ساده زیست به سوی اندیشه‌های آن سوی واقعیت می‌رود و گاه در اندیشه‌های مجرد سیر می‌کند» (دستغیب، ۱۳۵۳: ۱). از این رو سهراب برای بیان اندیشه‌های مجرد خود ناگزیر است به دامن نماد و استعاره و تمثیل متوسل شود. لذا برای این کار طبیعت را برمی‌گزیند. هر چند نمادها در شعر او از تنوع بسیاری برخوردار است اما طبیعت و عناصر آن در شعر سپهری از بسامد بالایی برخوردار است. شاعر با استفاده از عناصر طبیعت دنیایی از نمادها را در شعر خود جمع می‌کند که در نوع خود کم نظیر است:

«در میان شاعران نوگرا، سهراب سپهری، با طبیعت و تصاویر آن انسی غریب دارد. شاعری است که طبیعت را خوب می‌شناسد. در شعر او باغ، گل، گیاه، سبزه، درخت، شقایق و شب‌بو جان می‌گیرند و به سماع و پای‌کوبی می‌پردازند؛ سهراب تضادی در طبیعت نمی‌بیند؛ به نظر او در طبیعت همه چیز چنان است که باید باشد، مهم این است که ما برای دیدن حقیقت چشم‌ها را شستشو دهیم.» (رسمی، ۱۳۸۹: ۵۹)

در نظر سهراب سپهری: «عناصر طبیعت، به معنای واقعی، زنده‌اند و جان دارند. یعنی اگر شاعری به سنگ جان می‌بخشد و هدفش این است که شعر را سرشار از خیال کند، سپهری باور دارد که سنگ هم جان دارد؛ نه این که برای زیبایی شعر به عناصر طبیعی جان داده باشد. شبیه این دیدگاه را در شعر عرفانی کلاسیک داریم. به این معنا که از دیدگاه عارفان ما، جمادات هم به تعبیر مولانا "سمیع‌اند و بصیرند و هشانند" همین تعبیر عرفانی را سپهری هم دارد.» (خدایور و حدیدی، ۱۳۸۹: ۷۷)

از میان عناصر طبیعت "باغ" برجسته‌ترین عنصری است که به صورت نمادین در شعر سهراب خوش می‌درخشد. وحدت، عشق، بهشت، عالم غیب و ده‌ها مورد از این دست مفاهیم انتزاعی هستند که توسط استعاره باغ در شعر سپهری تبیین شده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان به مفهوم ذهنی بهشت در قالب استعاره باغ در شعر زیر اشاره کرد. در شعر زیر شاعر از مکانی سخن می‌گوید که پیش از پا گذاشتن در عالم محسوسات، آدمی در آن رها بود. این مکان که مفهومی انتزاعی است توسط استعاره باغ توصیف شده است.

«سهراب سپهری در هشت کتابش آمدن از باغ بهشت را در شعر "باغی در صدا"، با بیانی نو مطرح می‌کند.» (شرقی و تیموری، ۱۳۹۱: ۹۸)

درباغی رها شده بودم

نوری بی رنگ و سبک بر من می‌وزید

آیا من خود بدین باغ آمده بودم....

آیا پیش از این زندگی‌ام فضایی دیگر داشت؟ (سپهری، ۱۳۶۹: ۸۵)

و در ادامه باغ را در مفهوم استعاره عالم غیب در نظر می‌گیرد:

سفری دیگر، ای دوست

و به باغی دیگر

بدرود

بدرود، و به همراهت نیروی ای به بهشت خدایی می‌داند

این جاست، آید، پنجره بگشایید، ای من و دگر من‌ها

صد پرتو من درآب!

مهتاب، نیلوفرهاست، به بهشت، به خدا درهاست (همان: ۱۱۴)

در قطعه زیر مفهوم انتزاعی هستی را با استفاده از استعاره باغ تبیین می‌کند:

سرچشمه رویش‌هایی، دریایی، پایان تماشایی

تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد...

این سو تاریکی مرگ، آن سو زیبایی برگ. این‌ها چه، آن‌ها چیست؟ (همان: ۱۲۸)

سهراب اهل کاشان است که خود بهشتی در کنار کویر و باغ‌های بهشت‌گونه‌اش معروف است - دارد او متأثر از این

فضا مسلمانی و خدا خواهی‌اش را این گونه در دامان باغ سر می‌دهد:

من مسلمانم

قبله‌ام یک گل سرخ

جانمازم چشمه، مهرم نور

دشت سجاده من

من نمازم را وقتی می‌خوانم

که اذانش را باد، گفته باشد سرگلدسته سرو

من نمازم را، پی تکبیره الاحرام علف می‌خوانم... ..

کعبه‌ام بر لب آب،

کعبه‌ام زیر افاقی‌هاست

کعبه‌ام مثل نسیم، می‌رود باغ به باغ، می‌رود شهر به شهر

حجرالاسود من روشنی باغچه است. «(همان: ۱۸۷)

«سپهری در ورای باغ و درخت، خدا را می‌بیند و رسیدن به او را نهایت تلاش انسان می‌داند

تو اگر در تپش باغ خدا را دیدی، همت کن

بگو ماهی‌ها، حوضشان بی‌آب است

باد می‌رفت بر سر وقت و چنار

من به سر وقت خدا می‌رفتم

... باید دوید تا ته بودن

باید به بوی خاک فنا رفت

باید به ملتقای درخت و خدا رسید. (همان: ۱۴۵) «(شرقی و تیموری، ۱۳۹۱: ۱۲۰)

هم‌چنان که ملاحظه می‌شود سپهری با استفاده از واژه باغ، و با بهره‌گیری از استعاره مفهومی باغ حالات شهودی خود را بیان می‌کند: «سراینده به منظور این که دیگران را در حالات شهودی خود سهیم سازد، تعبیر و تصاویر عجیب می‌آورد، استعاره‌های غریب به کار می‌برد و به واژگان یاکوبسن "آشنایی زدایی" می‌کند.» (همان)

استعاره حجمی باغ در هشت کتاب سهراب سپهری

- نگاشت «باغ، ازل است»

۱- در باغی رها شده بودم

نور بی‌رنگ و سبک بر من می‌وزید.

آیا من خود بدین باغ آمده بودم

و یا باغ اطراف مرا پر کرده بود؟

هوای باغ از من می‌گذشت

و شاخ و برگش در وجود می‌لغزید

آیا این باغ

سایه روحی نبود

که لحظه‌ای بر مرداب زندگی خم شده بود؟

شاعر از دنیای سخن می‌گوید که هنوز آفرینش در عالم خاکی صورت نگرفته بود. زمان بی‌آغازی که آدمی هنوز

در قالب تن در نیامده بود و چون روحی در ازل رها بود.

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: ازل

اشتراکات دو حوزه: ۱- رهایی ۲- مکان بودن باغ ۳- وجود هوا ۴- وجود شاخ و برگ

هم‌چنان که آدمی در باغ رها و آزاد است و باغ به عنوان مکانی تعریف شده است که می‌تواند در آن قدم گذاشت

و وجود هوا و شاخ و برگ و درخت جزو لوازم آن است زمان بی‌آغاز و به تعبیری عالم ارواح نیز به مثابه باغی است

که روح بدون گنجیدن در چارچوب تن، در آن رها بود.

۲ - ناگهان صدایی باغ را در خود جا داد صدایی که به هیچ شباهت داشت (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۰۸)

مبدأ وجود: باغ حوزه مقصد: ازل

اشتراکات دو حوزه: وجود صدا

هم‌چنان که باغ تحت تاثیر رحمت حق به منصه ظهور می‌رسد در ازل یا عالم روحانی هم به مثابه باغی است که

از صدای رحمت حق پا به آفرینش در عالم خاک نهاد.

۳ - وزشی برخاست

دریچه‌ای برخیرگی ام گشود

روشنی تندی به باغ آمد

باغ می‌پژمرد

و من به درون دریچه رها می‌شدم (همان: ۱۰۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: ازل یا عالم ارواح

اشتراکات دو حوزه: وجود روشنی و پژمردن باغ

هم‌چنان که باغ می‌تواند به مدد آفتاب روشن شود و گاه ممکن است پژمرده گردد، با خلقت آدمی بر کره خاکی

هم، عالم روحانی به مثابه باغ رنگ دنیا گرفت و رو به پژمردگی نهاد.

۴- از باغ دیرین، عطری به چشم تو می‌نشست

کنار مکان بودیم، شبنم دیگر سپیده همی بارید

(همان: ۱۹۸)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: ازل

اشتراکات دو حوزه: وجود عطر

هم‌چنان که باغ دارای عطر و بوی است، زمان بی‌آغاز یا ازل نیز به مثابه باغی است که عطرش به عنوان نشانه آن

عالم در چشم آدمی دیده می‌شود.

- نگاشت «باغ، سرشت آدمی است»

۱- و نگوییم که شب چیز بدی است

و نگوییم که شب تاب ندارد خبر از بینش باغ (سپهری، ۱۳۶۹: ۲۹۳)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: سرشت آدمی

اشتراکات دو حوزه: وجود بینش و روشنی

شب می‌تواند بر باغ حاکم باشد اما باغ روشنی دارد و سرشت آدمی به مثابه باغی است که دارای بینش و روشنی

است.

۲- و به آنان گفتم

هر که در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند (همان: ۳۷۵)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: سرشت آدمی

اشتراکات دو حوزه: چوب

هم‌چنان که از باغ، چوب حاصل می‌شود و چوب خبر از درخت سبزی دارد که پیش‌تر بوده است، سرشت آدمی

هم به مثابه باغی است که در وجود آدمی وجود دارد و خبر از روحانی بودن و سرسبزی بعد غیبی وجود انسان دارد.

۳- آسمان به اندازه آبی

سنگ چین‌ها، تماشا، تجرد

کوچه باغ فرارفته تا هیچ (همان: ۴۴۸)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: سرشت آدمی

اشتراکات دو حوزه: پی‌انتهایی باغ

هم‌چنان که باغ، بی‌انتهای می‌تواند باشد سرشت آدمی مهم به مثابه باغی است که می‌تواند تا مرز فنا فی‌الله، برود و انتهای برای آن تعریف نشده است.

- باغ، عالم غیبی است.

۱- ناگهان رنگی دمید

پیکری روی علف‌ها افتاده بود

انسانی که شباهت دوری با خود داشت باغ در ته چشمانش بود (سهراب سپهری، ۱۳۶۹: ۱۰۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: بعد غیبی یا روحانی انسان

اشتراکات دو حوزه: وجود علف

هم‌چنان که باغ مملو از علف است، روح یا بعد غیبی انسان به مثابه باغی بود که در متنی علف (هستی) از عمق چشمانش پیدا بود.

۲- روی باغ‌های روشن پرواز می‌کنم.

چشمانم لبریز علف‌ها می‌شود.

و تپش‌هایم با شاخ و برگ‌ها می‌آمیزد

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیبی

اشتراکات دو حوزه: روشنی و وجود شاخ و برگ

هم‌چنان که باغ روشن است و دارای شاخ و برگ است عالم غیب نیز به مثابه باغی است که روشنی همه جای آن را فرا گرفته است.

۳- در نهفته‌ترین باغ‌ها، دستم میوه چید

و اینک، شاخه نزدیک! از سرانگشتم پروا مکن (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۵۸)

شاعر به عالم وحدت یا عالم غیب که وحدت در آن است راه پیدا کرده است.

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب یا وحدت

اشتراکات دو حوزه: وجود میوه

هم‌چنان که باغ، سرشار از نعمت‌هایی چون میوه است و می‌توان از آن متنعم شد، عالم وحدت نیز به مثابه باغی است که شاعر از فیض حق در آن عالم بهره‌مند شده است.

۴- بیداریات را جادو می‌زند،

سیب باغ تو را پنجه دیوی می‌رباید

و قصه نمی‌پردازم

در باغستان من، شاخه بارور خم می‌شود (همان: ۱۶۳)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب یا وحدت

اشتراکات دو حوزه: شاخه بارور

هم‌چنان که در باغ، شاخه بارور ارزش دو چندان دارد، در عالم وحدت نیز به مثابه باغی است که در آن انسان‌های رشد یافته و متعالی ارجمندند.

۵- بیداریام سربسته ماند: من خوابگرد راه تماشا بودم

و همیشه کسی از باغ آمد، و مرا نوبر وحشت هدیه کرد.... (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۷۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب

اشتراکات دو حوزه: وجود نوبرانه

هم‌چنان که باغ نوبرانه دارد، عالم غیب هم به مثابه باغی است که به من نوبر وحشت هدیه می‌کند تا موجب بیداری من شود.

۶- باز آمده‌ام بسیار، وره آوردم: تیناب تهی.

-سفری دیگر، ای دوست، و به باغی دیگر

-بدرود (همان: ۲۱۶)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب

اشتراکات دو حوزه: سفر کردن

هم‌چنان که در باغ سیر و سفر می‌کنند عالم غیب نیز به مثابه باغی است که سفر کردن به آن مورد توصیه شاعر است.

۷- خواهم آمد، گل یاسی به گدا خواهم داد

زن زیبای جذامی را، گوشواری دیگر خواهم بخشید

کور را خواهم گفت: چه تماشا دارد باغ!

(همان: ۳۳۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم روحانی

اشتراکات دو حوزه: تماشا کردن

هم چنان که باغ تماشایی است عالم روحانی هم به مثابه باغی است که شاعر نشانه‌هایی از آن جا آورده و کور را که قادر به دیدن نیست به دیدن عوالم روحانی فرا می‌خواند چون مشاهده عالم ارواح دیده باطن می‌خواهد نه چشم ظاهری.

۸- نرسیده به درخت

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است (همان: ۳۵۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب

اشتراکات دو حوزه: سرسبزی

باغ سرسبز است و عالم غیب یا روحانی به مثابه باغی است که طراوات از آن می‌بارد.

*مقدمه رسیدن به خانه دوست و معرفت حق، پا گذاشتن در عالم روحانی است.

۹- سینه آب در حسرت عکس یک باغ

می‌سوزد. (همان: ۴۳۴)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: عالم غیب یا روحانی

اشتراکات دو حوزه: تصویر باغ در آب

هم چنان که تصویر باغ در آب منعکس می‌شود، دل نیز در حسرت تصویر عالم غیبی است که به مثابه باغ در دل منعکس شود.

۱۰- باغ سبز تقرب

تا کجا کویر

صورت ناب یک خواب شیرین؟ (همان: ۴۵۳)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: وحدت حق، تقرب به حق

اشتراکات دو حوزه: سرسبزی

باغ سرسبز و سرشار از زندگی است و تقرب به حق هم به مثابه باغی است که زندگی در آنجا معنا می‌شود.

- باغ، هستی است

۱- از پنجره

غروب را به دیوار کودکی‌ام تماشا می‌کنم

... این دیوار، روی درهای باغ سبز فرو ریخت. (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۳۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: سرسبز بودن، وجود زر

باغ، سرسبز است و در دارد هستی شاعر هم به مثابه باغی است که سبز است اما دنیای کودکی در هستی شاعر، از بین رفته است.

۲- من از شادی باغ زمرد کودکی به راه افتاده بودم.
آیین‌ها انتظار تصویرم را می‌کشیدند (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۵۲)
حوزه مبدأ: باغ
حوزه مقصد: هستی کودکانه (دنیای کودکانه)
اشتراکات دو حوزه: وجود شادی
باغ، شادی آفرین است و کودکی و دنیای کودکی به مثابه باغ زمگون یا سبزی است که شادی برجسته‌ترین مشخصه آن است.

۳- در باغ ناتمام تو، ای کودک! شاخسار زمرد تنها نبود
بر زمینه هولی می‌درخشید (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۷۶)
حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی
اشتراکات دو حوزه: ناقص و ناتمام بودن
هم‌چنان که باغ ممکن است ناقص و ناتمام باشد، دنیا و هستی انسان نیز به مثابه باغی است که هنوز به مرحله رشد کامل نرسیده است.

۴- باغ باران خورده می‌نوشتید نور
لرزشی در سبزه‌های تر دوید
او به باغ آمد، درونش تابناک
سایه‌اش در زیر و بم‌ها ناپدید (سپهری، ۱۳۶۹: ۱۸۰)
حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی
اشتراکات دو حوزه: نور و روشنی، جاری شدن فیض حق
هم‌چنان که باغ روشن است و حضور معشوق روشنی آن را دو چندان می‌کند هستی هم به مثابه باغی است که با بازتاب صفات محبوب تابناک، روشنی از آن می‌بارد.

۵- شاخه خم می‌شد، به راهش هست بار،
او فراتر از جهان برگ و بر
باغ، سرشار از تراوش‌های سبز
او، درونش، سبزتر، سرشارتر (همان: ۱۸۱)
حوزه مبدأ: باغ
حوزه مقصد: هستی
اشتراکات دو حوزه: وجود برگ و بار، سرسبزی

باغ مملو از برگ و بار است و سرسبزی در آن موج می‌زند هستی هم به مثابه باغی است که مستعد رویش است و سرزندگی و سبزی هستی بازتاب سرسبزی محبوب ازلی است (طراوت هستی در سایه بازتاب صفات حق است)

۶- در پی صبحی بی‌خورشیدیم، با هجوم گل‌های می‌کنیم؟

جویای شبانه نابیم، با شبیخون روزن‌ها چه کنیم؟

آن سوی باغ، دست‌ها به میوه بالا نرسید (همان: ۲۰۲)

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: وجود مرزی فراتر از حصار باغ

هم‌چنان که باغ دیواری دارد و آن سویی برای باغ تعریف می‌شود هستی هم به مثابه باغی است که آن سوی آن

عالم روحانی است که دسترسی به معرفت حق (میوه بالا) دشوار است.

۷- نه تو می‌پایی، و نه کوه. میوه این باغ: اندوه، اندوه

گو بتراد غم، تشنه بسویی تو، افتد گل، بویی تو. (همان: ۲۳۳)

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: وجود میوه

هم‌چنان که باغ، میوه دارد و هستی هم به مثابه باغی است که به دلیل نپاییدن عناصر آن، میوه اندوه دارد.

۸- ای همه هشیاران! بر چه باغی در نگشودیم، که عطر

فریبی به تالار نهفته ما نریخت؟ (همان: ۲۱۰)

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: فریب کاری

باغ به واسطه زیبایی‌هایش دل فریب است و هستی به مثابه باغی است که دل را می‌فریبد.

۹- اندوه، اندوه نگاه: بیدای چشم، بی‌برگی است.

-من، سبدی می‌کن، سفری دو باغ (همان: ۲۱۶)

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: سیر کردن

هم‌چنان که سیر کردن در باغ معرفت و آشنایی‌ها را از باغ افزونی می‌بخشد، هستی هم به مثابه باغی است که باید

در آن سیر کرده به معرفت دست یافت.

۱۰- سرچشمه رویش‌هایی، دریایی، پایان تماشایی

تو تراویدی: باغ جهان تر شد، دیگر شد (همان: ۲۲۳)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: تر و خیس شدن هم‌چنان که باغ با بارش، تر و خیس می‌شود هستی هم با بارش جهت محبوب و تراویدن معشوق ازل، تر و خیس می‌شود.

۱۱- هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود

کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد (همان: ۲۹۱)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: تماشا کردن و مجذوب شدن

هم چنان که تماشای باغ دیده را مجذوب می‌کند هستی هم به مثابه باغی است که کسی از تماشای زیبایی‌های آن مجذوب نشد.

۱۲- در باغ

یک سفره مأنوس

پهن

بود....

دیدم که درخت، هست

وقتی که درخت هست

پیداست که باید بود. (همان: ۴۱۸)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: درخت

باغ، درخت دارد و هستی به مثابه باغی است که معرفت سبان درخت در آن وجود دارد.

۱۳- یک نفر باید از این حضور شکبیا

با سفرهای تدریجی باغ چیزی بگوید (همان: ۴۴۱)

۱۴- یک نفر باید از این حضور شکبیا

با سفرهای تدریجی باغ چیزی بگوید (همان: ۴۴۱)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هستی

اشتراکات دو حوزه: تغییر و تحول

هم‌چنان که باغ پیوسته در حال دگرگونی و تحول است، هستی هم به مثابه باغی است که سفر در آن همان دگرگونی و تغییر است. هستی پیوسته در حال سفر و تحول است.

مفاهیم متعدد و استعاره حجمی باغ در شعر سپهری

در شعر سپهری گاه مفاهیمی به چشم می‌خورد که بسامد آن‌ها در کل اشعار سهراب بسیار کم است اما شاعر این مفاهیم را با استفاده از ابزار استعاره مفهومی تبیین کرده است. از این‌رو در این بخش از نوشتار به این مفاهیم انتزاعی که با استعاره مفهومی بیان شده‌اند و تعداد آن‌ها هم از تعداد انگشتان دست تجاوز نمی‌کند آورده می‌شود:

۱- باغ، زمان است

در باغ زمان، تنها نشدیم. ای سنگ و نگاه، ای و هم و درخت، آیا نشدیم؟ (سپهری، ۱۳۶۹: ۲۲۲)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: زمان

اشتراکات دو حوزه: سنگ و درخت.

۲- باغ: فنا است

آنی بود، درها وا شده بود

برگی نه، شاخی نه، باغ فنا پیدا شده بود (همان: ۲۳۹)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: فنا

اشتراکات دو حوزه: برگ و شاخ

۳- باغ، هماهنگی است

من از تو پریم، ای روزنه باغ هم آهنگی کاج و من و تر:

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: هم آهنگی

اشتراکات دو حوزه: وجود درخت کاج و ترس

هم چنان که باغ دارای کاج است و ترسی به زوایای پنهان باغ حاکم است هم آهنگی هم به مثابه باغی است که

هراسی در بطن آن برای به منصه ظهور رسیدن، وجود دارد.

۴- باغ، زندگی است

باغ‌ها در طرف سایه دانایی بود (همان: ۲۷۵)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: زندگی

اشتراکات دو حوزه: وجود سایه

هم چنان که باغ سایه دارد، زندگی ما هم به مثابه باغی است که دانایی در آن سایه افکنده است.

باغ‌ها جای گره خوردن احساس و گیاه... (همان: ۲۷۵)

حوزه مبدا: باغ حوزه مقصد: زندگی

اشتراکات دو حوزه: وجود گیاه و رویش

هم‌چنان که باغ گیاه دارد و رویش در آن جاری است، زندگی ما هم به مثابه باغی است که احساس با رویش در آن پیوند می‌خورد. (احساس نقش مهم در رویش زندگی دارد)
باغ ما شاید، قوسی از دایره سبز سعادت بود (همان: ۲۷۵)
حوزه مبدأ: باغ
اشتراکات دو حوزه: سرسبزی

۵- باغ، عمر است

سفر ما به در باغ چند سالگی‌ام بود
وایستادم تا دلم قرار بگیرد (همان: ۳۱۵)
حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: عمر
اشتراکات دو حوزه: سفر و وجود دار
با سفر کردن می‌توان به باغ رفت و عمر مانند باغی است که دار دارد و با سفر روحانی می‌توان مقاطع مختلف عمر را سیر کرد.

۶- باغ، فاصله‌ها است.

کجا هراس تماشا لطیف خواهد شد.
و ناپدیدتر از راه یک پرنده به مرگ؟
-و در مکالمه جسم‌ها مسیر سپیدار
چقدر روشن بو!
-کدام راه مرا می‌برد به باغ فواصل؟ (همان: ۳۲۷)
حوزه مبدأ: باغ
حوزه مقصد: فاصله‌ها یا فواصل
اشتراکات دو حوزه: وجود راه
هم‌چنان که برای رسیدن به باغ راهی وجود دارد، فواصل نیز به مثابه باغی هستند که شاعر به دنبال یافتن راه رسیدن به آن‌ها است.

۷- باغ، معرفت است.

و آن وقت من، مثل ایمانی از تابش «استوا» گرم،
تو را در سرآغاز یک باغ خواهم نشانید
حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: معرفت

۸- باغ، اساطیر است.

روی زمین‌های محض

راه برو تا صفای باغ اساطیر. (همان: ۴۰۳)

حوزه مبدأ: باغ حوزه مقصد: اساطیر

اشتراکات دو حوزه: صفا

باغ، صفا دارد و دنیای اسطوره‌ها هم به مثابه باغی است که مملو از صفا و طراوت است.

نتیجه‌گیری

سهراب سپهری، عوالم تجریدی و شهودی را در شعر خود توصیف می‌کند و به ناچار برای بیان بسیاری از مفاهیم ذهنی خود از استعارات مفهومی بهره می‌یابد. یکی از استعارات مفهومی - حجمی پرکاربرد در شعر سپهری، باغ است و او برای بیان بسیاری از مفاهیم انتزاعی از باغ مدد جسته است. عالم غیب و مقام وحدت، عشق و هستی و زمان بی‌آغاز، سرشت آدمی و مواردی از این دست از جمله مفاهیمی تجریدی و شهودی هستند که سهراب سپهری آن‌ها را در قالب استعاره مفهومی بیان کرده است. باغی که در شعر سپهری ترسیم شده است اهورایی و آسمانی است. در قالب زمان و مکان نمی‌گنجد و انسان را با خود به قلب اساطیر می‌برد. لذا حامل بار معنایی متعدد و متنوع است که می‌تواند به یاری شاعر بشتابد و مفاهیم ذهن شاعر را به نحو احسن به مخاطبان انتقال بدهد.

منابع

قرآن کریم

- اکو، اومبرتو و دیگران (۱۳۸۳) استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی، به اهتمام فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.
- بارسلونا، آنتونیو (۱۳۷۸) استعاره و مجاز با رویکردی شناختی، مترجم فرزانه سجودی، تهران: نقش جهان.
- بهنام، مینا (۱۳۸۹) «استعاره مفهومی نور در دیوان شمس»، فصلنامه نقد ادبی، س: ۳، ش: ۱۰، صص ۹۱-۱۱۴.
- پورابراهیم، شیرین و مریم غیاثیان (۱۳۹۲) «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهوم‌سازی عشق» فصلنامه نقد ادبی، س: ۶، ش: ۲۳، صص ۵۹-۸۲.
- پورجعفر، محمدرضا و وثیق، بهزاد (۱۳۸۷) «تصویر باغ و عناصر منظر در قرآن با تأکید بر سوره الرحمن»، نشریه باغ نظر، ش: ۹، س: ۵.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۹) دیوان، تصحیح قاسم غنی، تهران: بی‌نا.
- خدایور، هادی و سمیرا حدیدی. (۱۳۸۹). «عرفان سهراب سپهری»، مطالعات نقد ادبی، ش ۱۹، صص ۳۷-۵۶.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۳) «سهراب سپهری و عرفان جدید»، دوره ۱۰، ش ۱۱.
- رسمی، سکینه (۱۳۸۹) «هم پیوندی درخت و اشراق و بازتاب آن در شعر سهراب سپهری». «نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۲۲۰، صص ۴۳-۶۵.
- سپهری، سهراب (۱۳۶۹) هشت کتاب، تهران: سخن.
- سنایی، ابوالمجد آدم (۱۳۸۷) دیوان غزلیات سنایی، تصحیح مدرس رضوی، تهران: امیرکبیر.
- شرقی، علی و تیموری، محمد (۱۳۹۱) «کاوشی پیرامون تأثیر عبارت قرآنی بر باغ‌سازی ایرانی»، نشریه علوم و تکنولوژی محیط زیست، دوره چهاردهم، شماره یک، صص ۱۲۷-۱۴۰.
- شریفیان، مهدی (۱۳۸۴) «نماد در اشعار سهراب سپهری» نشریه ادبستان، مهریز، س: ۱، ش: ۳.
- شریفیان، مهدی و داربیدی، یوسف (۱۳۸۶) «بررسی سمبل‌های سیب، کبوتر، گل سرخ و نیلوفر در اشعار سهراب سپهری». «نشریه ادب و زبان (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان)، شماره ۲۱ (پیاپی ۱۸)، صص ۵۹-۸۴.
- عطار، شیخ فریدالدین (۱۳۷۹) دیوان عزلیات و قصاید عطار، تصحیح مهدی مدائنی و مهران افشاری، تهران: اساطیر.
- قبادی، حسینعلی (۱۳۸۸) آیین آیین؛ سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی، تهران: نشر دانشگاه تربیت مدرس.
- لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۸۳) استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم.
- محمدی آسیابادی، علی و طاهری، معصومه (۱۳۹۱). «بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی». «نشریه پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۲۳، صص ۹۵-۱۲۳.
- هاشمی، زهره (۱۳۹۲) «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، نشریه ادب پژوهی، ش: ۱۲، صص ۱۱۹-۱۳۹.
- هوشنگی، حسین و محمود، سیفی پرگو (۱۳۸۸) «استعاره‌های مفهومی در قرآن از منظر زبان‌شناسی شناختی» نشریه پژوهش‌نامه علوم و معارف قرآن کریم، ش: ۳، صص ۹-۳۴.

تحلیل و بررسی منظومه شعری «از مدینه تا مدینه» سروده جودی خراسانی

نرگس اسکویی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بناب

n.oskooi@bonabiau.ac.ir

چکیده

افصح الشعرا میرزا عبدالجواد جودی خراسانی، شاعر آیینی سرای قرن سیزدهم هجری است که اغلب عمر ادبی - هنری خود را مصروف سرودن اشعار در مدح و منقبت اولیای دین، به‌ویژه مرثیه سیدالشهدا نموده است. جودی جزو شاعرانی است که در ایام حیات، به‌جهت محتوای اشعار، معروفیت عام و محبوبیت تام می‌یابند. از این‌رو مرثیه و نوحه‌هایش مخاطبان و متقاضیان بسیاری داشته است که با حضور در منبر شعری او (در خانه و حجره قنادیش) از او تقاضای مرثیه‌سرایی و نوحه‌خوانی می‌نمودند. در میان دیوان شعری جودی، منظومه مستقلی با عنوان «از مدینه تا مدینه» وجود دارد. پیش و پس از جودی نیز نویسندگان و گویندگانی چند، کتب و منظومه‌هایی با این عنوان تالیف نموده‌اند که اغلب مستندات تاریخ عاشورا را به ترتیب تاریخی و به زبان هنری روایت می‌کند. مسأله اصلی تحقیق حاضر، بررسی منظومه «از مدینه تا مدینه» جودی خراسانی برای معرفی بیشتر این منظومه و نظایر آن و نیز تحلیل برخی ویژگی‌های این اثر بوده است. در این تحقیق از روش توصیفی و تحلیل محتوای قیاسی و استدلالی استفاده شد. نتایج حاصل از تحقیق آن است که منظومه جودی، اگر چه به بسیاری از جزییات واقعه عاشورا (مثل اعلام اشخاص و جغرافیایی) و اتفاقات این رویداد (حتی باورهای خرافی موجود پیرامون آن) اشاره می‌کند، اما نمی‌توان آن را یک اثر مستند تاریخی به‌شمار آورد. گفتمان اصلی جودی در این منظومه، گفتمان حسی-عاطفی و منظور اصلی آن اثرگذاری بر احساسات مخاطب به‌قصد گریستن بر حسین و یارانش است. جودی برای تحقق منظورهای گفتمانی خود از زبان ساده و تصویری، زبان بدن، ایجاد موقعیت‌های دراماتیک، توصیف صحنه‌های غم‌بار و نیز تحلیل عواطف خویشاوندی (علی‌الخصوص احساسات زنانه) به‌شکل هنرمندانه بهره برده است.

کلیدواژه‌ها: جودی خراسانی، ادبیات آئینی، از مدینه تا مدینه، حماسه کربلا.

۱- مقدمه

جودی خراسانی، شاعر آیینی‌گو و تعزیت‌سرای قرن سیزدهم هجری است. این عنوان (شاعر آیینی) کاملاً برازنده اوست، چرا که در تورق دیوان جودی، جز مدح و منقبت و مرثیه پیامبر اسلام و اهل بیت ایشان و چهارده معصوم و نیز بزرگداشت مناسبت‌های مذهبی مثل عید غدیر و قربان و فطر و نظایر آن، مضمون دیگری وجود ندارد. بیشترین حجم اشعارش، اختصاص به شعر عاشورایی و سوگواری بر حسین و یارانش دارد. از زندگی این شاعر اطلاعاتی اندک در یک مقاله دانش‌نامه‌ای (دانش‌نامه جهان اسلام/مدخل جودی خراسانی/ نوشته فریده جهانی مقدم/ جلد ۱۱/ صص ۳۳۸-۳۳۹) مضبوط است: اهل روستای عنبران از توابع طرqbه در خراسان رضوی بوده است در جوانی به مشهد رفته و حرفه‌اش شیرینی‌پزی بوده (مغازه قنادی داشته). یعنی از طریق شعر و نزدیکی به دربار و مدح و مجیز این و آن را گفتن، امرار معاش نمی‌کرده. نکته جالبی که در تذکره‌ها -و مقاله فوق‌الذکر- در مورد زندگی جودی نقل شده است، این که: نوحه‌خوانان و مداحان اهل بیت و مردم عادی، زن و مرد، دسته‌دسته به خانه و مغازه او می‌آمده‌اند و از او طلب اشعار عاشورایی و نوحه می‌کرده‌اند و او نیز با چشم گریان اشعار رثایی خود را قرائت می‌کرده و سوگواران حسینی را می‌گریانده است.

حسین. کدام حسین؟ آن که حلق تشنه او
کنار نهر فرات آب خورد از خنجر
حسین. کدام حسین؟ آن که چون به خون غلطید
شکافت پهلویش از نیزه، خولی کافر
حسین. کدام حسین؟ آن که روی سینه او
نشست شمر لعین از قفا بریدش سر
حسین. کدام حسین؟ آن که تا چهل منزل
سرش به نیزه بدی پیش محمل خواهر
حسین. کدام حسین؟ آن که جودی از غم او
گرفته هم‌چو سمندر مقام در آذر
(جودی، ۱۳۷۵: ۳۲۰)

برخی از منتقدین ادبی مثل عبدالجواد ادیب نیشابوری این شکل زیست و شعرگویی او را نپسندیده‌اند و خرده گرفته‌اند که اگر این گونه، ذوق هنریش را فدای مردم عامی، شعر و مضامین عامیانه و نوحه حسینی نمی‌کرد، می‌توانست در شعر، علی‌الخصوص شعر عرفانی جایگاه خوبی به دست آورد؛ اما انتخاب جودی، این گونه شعری است و تا آخر عمر هم به این طریقه شاعری و مردم‌داری خاص خود (که در خانه‌اش بروی همه عزاداران حسینی باز بوده) پایبند مانده. هم‌چنان که روی سنگ مزارش هم این بیت حک شده است:

بعد مردن گر شکافی قبر جودی را ببینی / سر به زانوی مصیبت تا صف محشر نشسته. (همان، ۱۰۵)

بنابراین وقتی سخن از جودی خراسانی می‌رود، با شاعری سر و کار داریم که تمام عمر هنری خود را مصروف سوگواری شهدای کربلا و ارادت‌ورزی به سید و سالار شهیدان نموده است؛ به واسطه شأن و حرمتی که یک عمر مرثیه‌سرایی و سوگ امام شهید برای جودی به همراه داشته، علاوه بر این که در حیات قدر دیده و بر صدر نشسته و

عارف و عامی پامنبری جلسات سوگواریش بوده‌اند، بعد از وفاتش به سال ۱۳۰۲ ه. ق، جسدش را در بارگاه امام هشتم و در جوار شیخ بهایی دفن کرده‌اند که این مقام را - که شامل هر کسی نمی‌شود- نیز وام‌دار سوگواری‌های بسیارش بر واقعه کربلاست.

دیوان اشعار جودی (شامل سه هزار بیت) به فرمان ناصرالدین شاه در سال ۱۲۹۹ ه. ق در چاپ‌خانه سنگی آستان قدس رضوی چاپ شده و در سال ۱۳۰۳ در مشهد تجدید چاپ می‌شود. جودی در بند سیزدهم از ترکیب‌بند ۱۴ بندی - که بنا بر عرف رایج مرثیه‌سرایان فارسی‌گو در استقبال از ترکیب‌بند مشهور عاشورایی محتشم کاشانی - در سوگ سالار شهیدان سروده است، ضمن سوگند دادن خداوند به حرمت و عزت ۱۴ معصوم (در ده بیت از همه این مکرمان نام می‌برد و خداوند را به حق هر یک سوگند می‌دهد)، برای حفظ و بقای حکومت ناصر دعا نموده است (اگر بتوان این شعر را مدحی به‌شمار آورد، در نوع خود بسیار جالب و منحصر به فرد است چون تمام جزئیات آن، شعر آیینی و مذهبی-شیعی است و تنها در بیت آخر از شاه ممدوح نام می‌برد):

یارب به حق ختم رسل فخر کاینات / کز ذات اقدس است ورا مظهر صفات
یارب به حق شاه ولایت علی که عقل / در علم او به عالم ایجاد مانده است
یارب به حق بنت نبی آن که عصمتش / در حضرتش بیسته ره وهم از جهات...
پاینده دار خسرو انجم سپاه را / سلطان عصر، ناصر دین پادشاه را

(همان، ۵۸۷)

جودی خراسانی در قالب‌های شعری متفاوت و متنوع مثل غزل، قطعه، قصیده و مثنوی و ترکیب‌بند برای واقعه کربلا مرثیه و نوحه گفته است؛ اما بیشترین حجم دیوان شعر او و بخش اعظم مراثنی او را منظومه از مدینه تا مدینه تشکیل می‌دهد. از قرن سیزدهم تا روزگار ما، کتب و رسالات و منظومه اشعار متعددی با عنوان از مدینه تا مدینه تالیف شده که هدف اصلی آن ذکر جزئیات تاریخی واقعه کربلا و سوگواری بر این مصیبت بوده است. مثل از مدینه تا مدینه (مقتل عاشورایی) تالیف محمد مهدی تاج لنگرودی، از مدینه تا مدینه (مقتل الحسین) سید محمدجواد ذهنی تهرانی، با کاروان حسینی از مدینه تا مدینه (۶ جلد) علی شای و نجم‌الدین طبسی، چراغ صاعقه از مدینه تا مدینه سروده علی انسانی با مقدمه سید علی موسوی گرمارودی و از مدینه تا مدینه با کاروان نور، چاپ اول ۱۴۰۳ مجموعه شعر سروده محمد پورامانی است. و تمرکز اصلی این بحث نیز بر منظومه از مدینه تا مدینه جودی خراسانی بوده است.

۱-۱- بیان مسأله و سوالات پژوهش

مسأله اصلی تحقیق حاضر بررسی و تحلیل ویژگی‌های ساختاری، مشخصات سبکی و منظوره‌های گفتمانی منظومه «از مدینه تا مدینه» جودی خراسانی به قصد شناسایی بیشتر و دقیق‌تر این اثر و همچنین مقایسه آن با ویژگی‌های عمومی مقاتل با عنوان «از مدینه تا مدینه» است. زیرا هم‌چنان که ذکر شد، کتب متعددی با این عنوان تالیف شده‌اند که ویژگی عمومی آن‌ها مستند و تاریخی بودن آن در کنار زبان روایی هنری است. حل مسأله اصلی پژوهش از مسیر پاسخ دادن به سوالات زیر محقق خواهد شد:

-منظومه از مدینه تا مدینه جودی خراسانی از چه ساختاری برخوردار است؟

- ویژگی‌های سبکی و هنری پربسامد این اثر کدام است؟
- گفتمان اصلی موجود در منظومه «از مدینه تا مدینه» جودی خراسانی چیست؟
- جودی برای ایفاد منظوره‌های گفتمانی خود از چه ابزارهای ادبی و بیانی استفاده کرده است؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

داوودی‌مقدم در مقاله دانش‌نامه‌ای (مندرج در دانش‌نامه جهان اسلام جلد ۱۱) با عنوان «جودی خراسانی»، با ارائه اطلاعاتی پیرامون نحوه زیست و آثار جودی (برگرفته از تذکره‌های هم‌عصر شاعر) این شاعر را معرفی نموده است. خاوری (۱۳۰۹) در مقاله «جودی خراسانی»، با دیدگاه انتقادی به شعر جودی خراسانی پرداخته است. به اعتقاد وی، جودی استعداد و ذوق خوبی در زمینه شعر عرفانی داشته است که اهتمام به مرثیه‌سرایی، فرصت تقویت این گونه هنری و گفتمانی را از جودی گرفته است. ضیایی نیری (۱۴۰۰) در رساله دکتری با عنوان بررسی تطبیقی اشعار عاشورایی فارسی و ترکی، مرثیه جودی را در زمره شاعران پارسی‌گو (نظیر عثمان سامانی و خوشدل تهرانی) با مرثیه‌سران ترک‌زبان (هم‌چون نیر تبریزی، بیضای اردبیلی، شاهی اردبیلی و دیگران) مقایسه و تحلیل نموده است. اما منظومه از مدینه تا مدینه، تاکنون در هیچ پژوهشی، مستقلاً مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته است و مقاله حاضر حکم نخستین را دارد.

۱-۳- روش کار

پس از تهیه منابع لازم و مطالعه پیشینه تحقیقاتی در موضوع پژوهش حاضر، منظومه از مدینه تا مدینه چندین بار به دقت مطالعه و نمونه‌های لازم برای ارائه داده‌ها و تحلیل آن، در فیش‌های جداگانه ثبت شد. در مرحله بعد فیش‌ها طبقه‌بندی و بر اساس مختصات ساختاری، سبکی و گفتمانی تقسیم‌بندی، ارزیابی و جهت ارائه تنظیم گردیدند. پس از آن برای ارائه داده‌ها از روش توصیفی و تحلیل محتوای استدلالی و قیاسی استفاده گردید. هم‌چنین برای هر یک از داده‌ها، دلایل و مستندات مکفی از اشعار جودی، ذکر شد.

۲- بحث و بررسی

نوشتن آثاری با عنوان «از مدینه تا مدینه» و ترکیب‌یافته از مستندات تاریخی واقعه کربلا همراه با روایت‌های عاطفی از این رویداد، در بین اندیشمندان، پژوهشگران و شعرای عرب و فارس رایج بوده است. این دسته آثار که ادامه سنت مقتل‌سرایی و مقتل‌نویسی در ادبیات عرب و فارسی است، از دوره قاجار و هم‌زمان با استقبال اهل ادب و عامه مردم به ادبیات و هنر آیینی و رسوم سوگواری ماه محرم (به‌ویژه نمایش تعزیه و شبیه‌خوانی) رواج بیشتری یافت. به نظر می‌رسد هدف از تدوین و تالیف و یا سرودن چنین آثاری، حفظ شأنیت و سندیت تاریخ وقایع عاشورا از صدر تا ذیل بوده است. زیرا ارادت و محبت عامه مردم به امام حسین و کثرت آثار هنری، ادبی، نمایشی و نظایر آن به‌اندازه بوده است که همواره بیم راه یافتن انحراف در واقعیت تاریخی این رویداد و نیز آمیختن باورهای عاطفی عامیانه با اصل ماجرا وجود داشته است. به بیان دیگر، تمایل روایت‌گران حادثه عاشورا (در هر مقام و جایگاهی از خطیب و روضه‌خوان

تا شبیه‌خوان) به اثرگذاری بیشتر بر عواطف مخاطب، محرکی برای داستان‌پردازی و یا انواع اغراق و مبالغه‌ها در این مسیر بوده است؛ از این حیث، نگارش آثاری به‌شکل ممزوجی از وقایع مستند تاریخی، همراه با روایت‌گری هنری و عاطفی، می‌توانسته است راه حل مناسبی برای پیشگیری از نفوذ خرافات و گزافه‌گویی‌ها به اصل حادثه باشد.

نگاهی به فهرست مطالب آثاری که عنوان «از مدینه تا مدینه» دارند، نشان‌گر پای‌بندی پدیدآورندگان آثار به اصل روایت از مبدا حرکت کاروان امام حسین از مدینه تا بازگشت اسرا و باقی‌ماندگان کاروان از کربلا به مدینه است. مثلاً در کتاب نگارش یافته توسط ذهنی تهرانی (۱۳۸۹) با عنوان «از مدینه تا مدینه»، فهرست مطالب از این قرار است: «تاریخ ولادت با سعادت حضرت امام حسین و وقایع مربوط به آن و احادیثی که در این باب وارد شده؛ ذکر مناقب و فضائل و خصائص حضرت امام حسین؛ چگونگی بیعت گرفتن معاویه از مردم برای یزید؛ حرکت سید مظلومان از مدینه منوره به مکه معظمه؛ ترجمه مختصری از احوالات جناب حضرت مسلم بن عقیل؛ حرکت حضرت مسلم بن عقیل به جانب کوفه؛ حرکت حضرت اباعبدالله‌الحسین از مکه معظمه به طرف عراق؛ رسیدن اردوی کیوان‌شکوه به زمین پر بلا یعنی کربلاء و وقایع و حوادث در آن تا شب عاشوراء؛ در توصیف شب عاشوراء؛ وقایع هولناک شب یازدهم؛ نقل کلام مرحوم محدث قمی در منتهی‌الآمال؛ نقل غیر مشهور در حمل سر مطهر امام؛ فرمان عمر بن سعد ملعون به قطع سرهای شهداء و فرستادن آن‌ها را به نزد پسر زیاد؛ خروج لشگر کفرآئین عمر سعد از کربلاء و حرکت دادن اهل بیت پیغمبر را به کوفه خراب؛ دفن ابدان طاهره شهداء؛ وارد شدن اهل بیت سیدالشهداء به کوفه خراب؛ فرستادن عیدالله مخدول رؤس مطهره و اهل بیت امام را از کوفه خراب به شام تار؛ بازگشت اهل بیت به مدینه طیبه». این فهرست و اشاره به مآخذ و منابع روایات و حتی تشکیک در اصلیت برخی اتفاقات (مثل: نقل غیر مشهور در حمل سر مطهر امام) نشان‌گر تلاش مولف یا تدوین‌گر برای حفظ اصل استنادی وقایع این تاریخ است.

در نمونه دیگری از آثار با عنوان «از مدینه تا مدینه» که به قلم تاج لنگرودی (۱۳۹۰) نگارش یافته است، فهرست مطالب کتاب از این قرار است: «کتاب حاضر که به نقد و بررسی روایات، احادیث و چگونگی واقعه کربلا می‌پردازد، مصائب و مشکلات و آنچه بر حضرت سید الشهداء و خاندان و یاران وی آمده را از زمان حرکت امام از مدینه تا بازگشت اهل بیت پس از شهادت حضرت بیان می‌کند. از جمله عناوین و مباحث مطرح عبارت است از: مقدمات حرکت حضرت از مدینه به مکه، ورود به مکه، مأموریت مسلم و شهادت او، شهادت فرزندان مسلم، حرکت امام به سوی عراق، جریان حر بن یزید ریاحی در مسیر حجاز و عراق، ورود به کربلا، برخوردهای ارشادی حضرت، وقایع شب عاشوراء، شهادت حر، شهادت اصحاب، ذکر مصیبت علی اکبر (ع)، شهادت قاسم، ابوالفضل، علی اصغر، وداع حضرت با زین العابدین (ع)، شهادت امام حسین (ع)، صحنه‌های سوزناک عصر عاشوراء، سر مطهر امام در تنور خانه خولی، دفن اجساد طاهره، ورود اسرا به کوفه، خطبه حضرت زینب (س)، ورود سرها به مجلس ابن زیاد، عبدالله بن عقیف مدافع حریم اهل بیت (ع)، زندان کوفه و اسران اهل بیت، اسیران در شام، جریان دیر راهب، خطبه حضرت زینب (س) در مجلس یزید، ذکر مصیبت حضرت رقیه (س)، خطبه حضرت زین العابدین (ع)، مجلس عزای امام حسین (ع) در شام، خواسته‌های حضرت زینب، زیارت جابر از کربلا، گفتار مورخین درباره سر مقدس سیدالشهداء (ع)، بازگشت اهل بیت (ع) به مدینه».

علی شاولی (۱۳۸۶) و جمعی دیگر از نویسندگان همکارش، کتاب جامع ۶ جلدی در تاریخ قیام عاشوراء با عنوان «مع الרכب الحسيني: من المدینه إلى المدینه» نگاشته‌اند. این پژوهش، از سوی مؤلفان به شیوه تحلیلی نگاشته شده و

نویسندگان آن کوشیده‌اند تا افق‌های جدیدی از این حادثه تاریخی را برای خوانندگان خود باز کند. نویسندگان برای تألیف این اثر از منابع بسیاری بهره گرفته‌اند. در مقاله نخست، به عنوان پیش درآمد کتاب، از جریان نفاق و شاخص‌های آن و سقیفه، خلافت خلیفه‌های سه‌گانه و دوران معاویه و دستاوردهایش سخن رفته است. دومین مقاله، به امام حسین و جریان آن حضرت به عنوان شهید پیروز عاشورا و جدایی خط امویان و اسلام و فروپاشی بنی امیه و قیام‌های پس از نهضت عاشورا و مقاطع پس از عاشورا تا ظهور امام زمان اختصاص یافته و نویسنده در آن تلاش کرده است تا جریان نفاق و عاشورا را تفکری همیشگی جاری و ادامه‌دار معرفی کند. باب نخست فصل‌های کتاب، تلاش برای بیان تصحیح خطایای تاریخی و مطالعه انتقادی تاریخ حرکت امام حسین (ع) است. مؤلف در این فصل از منزلت امام حسین، خبر دادن از شهادت وی، دیدگاه آن حضرت در باره صلح برادرش با معاویه، موضع معاویه در باره امام حسین (ع) و مراقبت از او، خطوط نامه‌های معاویه به امام و دلایل عدم اقدام امام (ع) بر ضد معاویه سخن گفته است. در فصل دوم از روش امام در برابر معاویه سخن گفته شده و تلاش امام حسین برای تبیین حقایق و رویارویی وی با بیعت با یزید، و در فصل بعدی، ماجرای مرگ معاویه، بیعت گرفتن برای یزید و از جمله در خواست بیعت از امام ترسیم شده است. در ادامه، ماجرای خروج امام از مدینه و سوگواری برای امام در همان زمان خروج از مدینه، و اعضای کاروان و دیدارهای میان راه تشریح شده است. نگاه نویسندگان در پرداختن به ماجراهای تاریخی، عمدتاً تحلیلی و جهت‌دهی نگاه‌ها به جریان فکری بنی‌امیه و امام حسین (ع) به عنوان دو جریان است.

محمد پورامانی (۱۴۰۳) کتاب شعری با عنوان «از مدینه تا مدینه: با کاروان نور» سروده است. این کتاب بر اساس تاریخ و مقاتل عاشورایی با بیانی شاعرانه پدید آمده است. مؤلف در این اثر، مسیر کاروان نور از مدینه تا کربلا، از کربلا تا کوفه، از کوفه تا شام و از شام تا مدینه را به تصویر کشیده است. منظومه در بحر رمل مسدس مقصور سرود شده است و یادآور اثر عاشورایی عمان سامانی است که در نوع خود اثری ارزنده است. اگرچه شرح وقایع کاروان کربلا در مجموعه اخیر، بیش از گزارش اثر مشهور عمان سامانی است، ولی به هر حال هریک از دو مجموعه با ویژگی‌های خود شکل گرفته است. در مجموعه اخیر، شاعر در فواصلی از کتاب، غزل‌مرثیه‌هایی سروده و به آن افزوده است، که به تنوع شکلی و موضوعی مجموعه کمک می‌کند. غزل‌مرثیه‌ها در اوزانی مختلف و غیر از وزن مثنوی کتاب است و بعداً به آن افزوده شده است. تفاوت اصلی کتاب حاضر با نظایرش در مستند بودن روایت و حرکت گام‌به‌گام با وقایع این حادثه است که شکل واقعی گرایانه روایت را تقویت نموده است.

بررسی آثار با عنوان «از مدینه تا مدینه» نشان‌گر ریشه‌های تحلیلی و استنادات تاریخی این گونه آثار است. مولفان این دسته آثار کوشیده‌اند تا علل و ریشه‌های تاریخی و ایدئولوژیک این نبرد را به شکل کامل ارزیابی و تحلیل نمایند. تلاش دیگر گویندگان این آثار تشخیص و تفکیک روایت‌های سره از ناسره و تأکید بر روایت‌های اصل و راستین با تکیه بر منابع معتبر بوده است. اغلب این آثار، جزئیات بسیاری را به گونه استنادی و وقایع‌نگارانه از مراحل مختلف رویداد کربلا در بر دارند. هیچ یک از این کتب، روایت تاریخی صرف نبوده و در تمامی آن‌ها ویژگی‌های سنت مقتل‌گویی که متکی بر بیانات عاطفی و رثا بر شهدای کربلاست جاری و ساری است.

۳-ارائه داده‌ها

۳-۱-ویژگی‌های اصلی منظومه از مدینه تا مدینه

۱-۱-۳- ساختار منظومه

بر قوالب مختلف شعری با اوزان متفاوت استوار است. در این منظومه بیشتر از قالب غزل مرثیه استفاده شده است. هر کدام از اشعار، وزن و قافیه و ردیف متفاوتی دارند. طول غزل‌ها هم به فراخور کلام زیاد و کم می‌شود. قصیده، قطعه و مثنوی هم در خلال این غزل‌ها دیده می‌شود. پاره‌ای از غزل‌های این منظومه، استقبال از غزلیات خوب و استوار شعر فارسی به‌ویژه غزلیات سعدی و حافظ است. مثل این غزل:

بی تو جز ناله مپندار مرا کاری هست / یا به جز محنت و اندوه و غم یاری هست
غیر داغ غمت ای شاه که با من شده یار / حاش لله که مرا همدم و غمخواری هست

(جودی، ۱۳۷۵: ۳۴۰)

که استقبالی از غزل مشهور سعدی است به مطلع:

«مشنو ای دوست که غیر از تو مرا یاری هست / یا شب و روز به جز فکر توام کاری هست»

۲-۱-۳- زبان

در این منظومه ساده و صمیمی و نزدیک به زبان محاوره است. ویژگی ادبی یا بلاغی سبک‌ساز و هنجارگریزی خاصی در زبان شعری این منظومه وجود ندارد و از لحاظ ادبی و زیباشناختی یک‌دست نیست و فراز و فرود دارد (یعنی بعضاً کاملاً فاقد هر نوع ابزار زیبایی‌ساز است و بعضاً -به‌ندرت- تصاویر و آرایه‌های ادبی بر متن مترتب است). در مقایسه با نمونه‌های فاخر مرثیه و تعزیه در شعر فارسی، ارزش‌های ادبی و هنری ویژه و منحصر به فردی برای این منظومه نمی‌توان برشمرد و به احتمال بسیار، علت آن را باید در رعایت مقتضای حال و مخاطب دانست. زیرا تلاش شاعر نه برای سرودن شعر فاخر برای خواص، بلکه برقراری ارتباط با مخاطب عام و تحریک احساسات وی برای رثا و گریستن بر واقعه کربلا بوده است. این ویژگی‌ها که برای زبان منظومه ذکر شد، در نمونه زیر (اذن خواستن امام سجاد از امام حسین برای رفتن به جنگ علی‌رغم بیماری) مشهود است:

الا ای شهسوار دین، امام یثرب و بطحا/ کنون چون مانده‌ای بی‌کس میان کوفیان تنها،

مرا یک مطلبی باشد، اگر منت نهی بر من / شوم آسوده از رنج و غم و آزار این دنیا

بده اذنم که چون ایشان فدا سازم به راحت جان / که مشتاقم پدر جان، جان کنم قربان در این مأوا

(همان، ۳۴۸)

۳-۱-۳- اغلب اشعار در این منظومه جنبه روایی دارند.

شکل روایت را در این منظومه از حیث زاویه دید و راوی، می‌توان به سه‌گونه تقسیم نمود:

الف) برخی از اشعار به صیغه سوم شخص روایت می‌شود با راوی دانای کل؛ مثلاً در ذکر رشادت و به دنبال آن شهادت حبیب بن مظاهر می‌گوید:

بلی به دشت بلا او به شاه یاری کرد / که سینه را هدف زخم‌های کاری کرد

حبیب بود که او را حبیب نامیدند / اگر نبود حبیب از چه جان‌نثاری کرد؟

(جودی، ۱۳۷۵: ۳۵۳)

هم‌چنین در برخی از اشعار که راوی سوم شخص است، بعد از چند بیت، ادامهٔ روایت را از زبان شخصیتی که صحبت دربارهٔ اوست می‌شنویم و به شکل اول شخص.

ب) در پاره‌ای دیگر از اشعار، راوی دانای کل یا نیمه کل حضور ندارد، بلکه روایت بیشتر متکی بر گفت‌وگوی بین اشخاص است و جنبهٔ خطابی دارد. تعداد این نوع اشعار بسیار زیاد است. مثلاً خطاب علی اکبر/ قاسم/ زینب/ عباس/ سجاد/ ذوالجناح/ شمر/ خولی/ با امام حسین یا خطاب حضرت زینب با علی اکبر/ قاسم/ شمر/ یزید/ پیکر امام حسین/ سر امام حسین/ مزار امام حسین و...
امام حسین خطاب به حضرت زینب:

چند ای خواهر غمگین ز قفا می‌آیی؟/ بین چه دشت است و چه لشکر، به کجا می‌آیی؟

این سپاهند همه در پی خونریزی من/ هیچ رحمی نکنند تو چرا می‌آیی؟

(همان، ۳۱۳)

وقتی امام حسین به شهادت می‌رسند تقریباً از زبان همهٔ افراد نزدیک به ایشان یک شعر خطاب به ایشان گفته شده و بعضاً بیش از یک شعر. حتی از زبان ذوالجناح:

چرا فتاده‌ای ای جان من به قربانت/ ز جای خیز که بیرون برم ز میدان

ز جای خیز برم سوی خیمه پیکر تو/ که انتظار تو دارد سکینه دختر تو

(همان، ۴۰۲)

ج) بعضاً هم شعر روایت‌گر حدیث نفس و شکوه‌های امام حسین و یارانش است و اغلب به صیغهٔ اول شخص سروده شده است؛ مثل این غزل که از زبان امام حسین و در هنگام وداع با مدینه و آرامگاه جدش روایت می‌شود:

فلک نداد امان جا در این دیار کنم/ طواف در حرم خاص کردگار کنم

چو کشته گشتن من هتک حرمت حرم است/ سفر اگر نمایم چه چاره کنم؟

دریغ و آه که در این جهان پهناور/ به جانبی نگذارند تا گذار کنم

کدام حال پریشان خویش شرح دهم/ کدام درد دل زار خود شمار کنم؟

(همان، ۲۱۵)

از زبان علی‌اصغر:

قاتل بی‌رحم در دامان بابم می‌کشد/ با هزاران ظلم و جور و اضطرابم می‌کشد

در میان آفتاب، اندر لب شط فرات/ سوختم از تشنگی، ناداده آبم می‌کشد

(همان، ۱۴۱)

به این نکته هم باید اشاره نمود که جودی برای روایت بعضی از وقایع (مثل شهادت علی‌اصغر) از حالات مختلف روایتی خود استفاده می‌کند و از زوایای مختلف استفاده می‌کند. درست مثل این که یک صفحهٔ مستند از دید دوربین‌های متعدد و مختلف پردازش و تصویرگری می‌شود.

۲-۳- گفتمان‌شناسی منظومه از مدینه تا مدینه

در این منظومه، گفتمان تاریخی وجود ندارد. شاعر به جزئیات تاریخی وارد نمی‌شود و ترتیبی برای وقایع و اتفاقات عاشورایی تنظیم نمی‌کند. از این جهت استناد به آیات و روایات و احادیث و تاریخ (عربی) در این منظومه نمی‌یابیم. استفاده از زبان عربی در این شعر در حد معمول و متداول زبان عصر شاعر است و حتی شعارهای مشهور عربی مربوط به واقعه کربلا نظیر «هل من ناصر ینصرنی» در این شعر یافت نمی‌شود. اما به بسیاری از اتفاقات و اعلام اشخاص واقعه اشاراتی شده است و مخاطب برای درک پاره‌ای از ابیات باید با وقایع و اعلام این واقعه تاریخی آشنا باشد (و حتی در مواقعی نیاز به رجوع به فرهنگ و دایره المعارف عاشورایی احساس می‌شود)؛ به عنوان مثال از جندل بن سلیم کلبی یاد می‌کند. یا از بشیر بن جذلم. یا از جوان نصرانی (وهب بن وهب) یاد می‌کند. برخی داستان‌های خرافی و الحاقی نیز در منظومه جودی راه یافته است؛ مثل داستان «فضه و شیر»:

بیا محافظت جسم چاک چاکش کن / بیا معالجه جان دردناکش کن

(همان، ۳۴۹)

- این منظومه گفتمان فلسفی و ایدئولوژیک ندارد. به این معنی که شاعر جریان وقایع راتعبیر و تفسیر نمی‌کند و دلایل فلسفی یا جهان‌بینی خاصی که مسبب این تقابل دوگانه و این رویداد تاریخی باشد، تاویل و ریشه‌یابی نمی‌کند. برخلاف دیگر آثار با عنوان از مدینه تا مدینه که دیدگاه‌های متقابل لشکر امام حسین و سپاه بنی‌امیه را حلاجی و دلایل رویایی این دو نیرو را کاملاً تشریح نموده‌اند، جودی در این مسائل ورود نمی‌کند و به گزارشگری غنایی مصایب کربلا بسنده کرده است. اما در چند شعر، ردپای پارادایم عرفان و اصطلاحات این مکتب فکری را می‌توان یافت:

چون شب جانسوز عاشورا رسید / عاشقان را ليله الاسرا رسید
سر به سر سرمست از صهبای عشق / جملگی مستغرق دریای عشق
از پی شهد شهادت تن به تن / سر به سر در ذوق چون طفل از لبن
جمله شه را طالب فیض حضور / نی به فکر جنت و حور و قصور

(همان، ۳۳۵)

- از گفتمان تعلیمی و اندرزگو هم در این منظومه اثری نمی‌یابیم. یعنی شاعر سعی نمی‌کند که با ذکر روابط علی و معلولی وقایع کربلا، برای خواننده‌اش اندرزنامه و یا مرام‌نامه و برنامه زیست طراحی کند (امر به معروف و نهی از منکر نمی‌کند).

- اثر جودی اگرچه شرح یک جنگ است، اما گفتمان حماسی هم ندارد و فاقد ویژگی‌های این نوع گفتمان از ریتم و آهنگ و لحن و اسطوره‌سازی و حتی زبان و تصاویر است. بخش حماسی این اثر بسیار کم مقدار است. مثلاً در یک شعر ۲۰ یا سی بیتی، تنها یکی دو بیت به رزم و دلاوری اختصاص دارد و بقیه ابیات منظوم‌های غنایی شعر را تأمین می‌کند و ابیاتی از این دست را بسیار کم می‌بینیم:

آن چنان تاخت بر آن قوم که از دشمن و دوست / بانگ تحسین به فلک زان ستم‌آباد رسید

ازرق و چار پسر در دم تیغش گفتی / خار و خس بود که در کوره حداد رسید

(جودی، ۱۳۷۵، جنگ قاسم بن حسن با ازرق و پسرانش: ۳۲۷)

-بیشترین اهتمام شاعر در این منظومه آن است که با افزایش بار غنایی و عاطفی شعر، اندوه و حزن مخاطب را تشدید کند و از او گریه بگیرد. به حکم «من بکا او ابکا او تبکا فی مصیبه الحسین حرمت جسده علی النار و وجبت له الجنة» (امام صادق). جودی رسالت خود را در این منظومه گریستن و گریاندن بر شهدای کربلا می‌دانسته و همت خود را بر آن گمارده است.

۳-۳- وجوه غنایی مؤثر در تقویت منظوره‌های گفتمانی منظومه از مدینه تا مدینه

۳-۳-۱- توصیف:

توصیف عبارت است از ارائه تصویر ساکن از دنیای بیرون. در توصیف با رویدادی مواجه نیستیم؛ در نتیجه، بحث از فشردگی یا عدم فشردگی معنی ندارد. دنیای ساکن بیرون، یا تصویر ساکن دنیای بیرون، آن بخش از ماجرا یا داستان است که کنش یا گفتاری در آن اتفاق نمی‌افتد. در اینجا خودبه‌خود بحث عمل داستانی و محل فیزیکی پیش می‌آید. عمل داستانی، حرکت پیشرفت ماجرا در مسیر برآورده شدن اهداف است. این حرکت بر دوش عناصر و اجزای داستان است. عناصر و اجزای داستان، با این‌که در عمل داستانی شرکت دارند، اما ممکن است خود با حرکت و عملی ظاهری و فیزیکی همراه نباشند یا به‌عکس (تقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۳۵). جودی از توصیف برای گام‌های مختلف روایت استفاده نموده است. توصیف محیط، طبیعت، اشیاء، المان‌ها و نمادهای عاشورایی (شط فرات، مشک، ذوالجناح، بیرق‌ها و خیمه‌ها، دو رنگ سبز و سرخ) به‌فراوانی در شعر جودی وجود دارد. این توصیفات نظیر نشانه‌هایی برجسته (و تداعی‌گرهای آشنا برای مخاطب) در تقویت منظوره‌های گفتمانی و افزایش بار غنایی متن اثرگذار است:

۳-۳-۲- زبان بدن:

پیام‌رسانی تنانه، روشی از ارتباط غیرکلامی است که برپایه تن و ملائمت آن، در روابط بینافردی، شکل می‌گیرد. این نوع از پیام‌رسانی آگاهانه یا ناآگاهانه، همراه با کلام یا بدون آن و به‌مثابه عاملی فرازبانی، صورت می‌پذیرد. زبان بدن و توصیف حالات بدنی در حماسه و مرثیه -که جنبه دراماتیک قوی دارند- نقش مهمی ایفا می‌کند. حرکات بدن خلق و خوی ظاهر، نوع راه رفتن، حرکات چهره، تماس چشمی، نوع ایستادن، حرکات دست‌ها و تغییرات فیزیولوژیک و نوع پوشش، همه به نوع راهی برای ارتباط با سایرین است. این کنش‌ها و رفتارهای غیرکلامی زبان، معانی و مفاهیم بسیارممتثل می‌کند. کردارها و کنش‌هایی را در قالب زبان بدن می‌توان دید که تعلیق، شخصیت‌پردازی و کشمکش در روایت را پیش می‌برد. جودی در روایت خود از واقعه کربلا، به‌وسیله اعضا بدن و حالات آن‌ها از افکار و ایده‌ها، هیجانات، احساسات، ارزش‌های اخلاقی و ویژگی‌های شخصیتی پرده برداشته که در تطبیق با بیان دراماتیک باعث ایجاد و تشدید تعلیق، شخصیت‌پردازی و کشمکش شده است. این امر موجب بلاغت و در نتیجه نفوذ و تاثیر کلام با توجه به ویژگی‌های روانی انسان در فهم صحنه‌های توصیف شده است. پرکاربردترین نشانه‌های زبان بدن در روایت جودی خراسانی عبارتند از:

-میمیک صورت، چشم‌ها، حالت چشم، نوع نگرستن، گریستن، حالت ابروها، لب‌ها (که در این روایت خشکیده و کبود از عطش است):

-وضعیت بدنی: جراحات بدن، مثله شدن، تکه‌های بدنی که جدا شده‌اند از تن، افتادن و یا آویزان شدن از خانه

زین؛

شه در خیمه چو بشنید صدای پسرش / زد به سر دست غم و شد سوی میدان بیرش
دید سروی که ز تیغ ستم افتاده ز پا/ دید نخلی است لگدکوب ز پا تا به سرش
مغز سر ریخته بر عارضش از ضرب عمود/ سرخ از خون جبین گشته رخ چون قمرش
فرق بشکافته، سر شق شده، تن غرق به خون/ به چنین حال نبیند پسری را پدرش

(جودی، ۱۳۷۵: ۳۲۴)

فاصله‌های بدنی: در آغوش گرفتن، بوسه زدن بر سر و بدن شهدا و مجروحان، سر مجروحان را بر سینه یا زانو

نهادن:

دید در خون تا شه دین پیکر عباس را/ زد به سر بنهاد بر زانو سر عباس را
خون به جای اشک شد جاری ز چشمان حسین/ چون شناور دید در خون پیکر عباس را

(همان، ۳۳۱)

۳-۳-۳- شکوه و فغان:

بخش بزرگی از آثار ادبی غنائی، در دوره‌ها و سبک‌های متفاوت از ادبیات ایران، به شکوه‌گری‌ها و گلایه‌ها یا آن‌گونه که ادبای ما گفته‌اند به «بث‌الشکوی» اختصاص یافته است. بث‌الشکوی اصطلاحی بلاغی، به معنای شکایت از روزگار و اهل آن است که از قول یعقوب پیامبر در آیه کریمه «انما اشکوا بثی و حزنی الی اهل و اعلم من اهل ما لاتعلمون» (یوسف/ ۸۶) اقتباس شده است. در شکایت یک طرف شخص شاکی است و طرف دیگر، شخص یا موضوعی است که بایستی پاسخگوی شکایت باشد. ظهور شکوه و گلایه از زندگی و دنیا و وقایع شخص محصول افکار و احوال اوست، افکار و احوال شخص نیز تبعاً نتیجه مجموعه‌ای از مؤثرات گوناگون است (اسکویی، ۱۳۹۴: ۴). هدف از شکایت در شعر، تخفیف و تسکین دادن خود از طریق هم‌دلی و به‌اشتراک‌گذاشتن درد و رنج‌هایی است که جان انسان شاکی را در خود احاطه کرده است. از موقعیت‌های مهمی که باعث پدید آمدن شکواییه‌ها در ادبیات می‌شود، می‌توان به خشونت و جنگ و جراحات ناشی از آن و نیز سوگواری اشاره کرد. یکی دیگر از موثرترین کارکردهای شکوه در مراثی و مقاتل است. در این موارد صدای اعتراض جبهه حق و یا مظلومان دردکشیده بلند است و این اعتراض بار اصلی روایت غمبار را بر دوش می‌برد و اثرگذاری حسی و عاطفی اثر را تقویت می‌کند:

ای فلک سخت آتشی افروختی/ جان زارم را ز مرگ نوجوانم سوختی

بر غریبان دیار کربلا بردی به کار/ هر بلایی کز ازل بر روی هم اندوختی

روز روشن را به چشمم تیره‌تر کردی ز شام/ از که این نیرنگ و بازی ای فلک آموختی؟

(جودی، ۱۳۷۵: ۳۲۴)

هم‌چنان که از مثال‌ها برمی‌آید، در خلال شکوه‌ها و شکایت‌ها، اشخاص واقعه، جزئیات بیشتری از داستان را روایت می‌کنند و تصویرسازی و توصیف‌های متعددی از اتفاقات حادثه در کلام آن‌ها دیده می‌شود که در نوع خود جالب

توجه است؛ به بیان دیگر شکوه‌ها و گلایه‌ها در این منظومه، علاوه بر افزایش بار حسی و عاطفی کلام، بخشی از بدنهٔ روایت نیز محسوب می‌شود:

می‌کشید ای ظالمان بی‌جرم و تقصیرم چرا؟/ می‌کنید از تشنگی مانند تصویرم چرا؟
در لب آب روانم از چه عطشان می‌کشید؟/ ظالمان آخر نگویید تقصیرم چرا؟
من هلاک از زخم کاری و شما در هلهله/ گوش ندهید این دم آخر به تقریرم چرا؟
گوسفند عید قربانی نیم ای کوفیان/ قطعه قطعه می‌کنید از ضرب شمشیرم چرا؟

(همان، ۳۵۹)

۴-۳-۳- بیان آرزوها، حسرت‌ها و ناکامی‌ها:

جودی برای عاطفی کردن روایت و عمق دادن به سوگواری، حسرت‌ها و ناکامی‌های شهیدان کربلا (پیش از شهادت و در لحظات نزع) را مطرح می‌کند و یا آرزوهای خویشان شهیدان (اغلب جوان) را برای عزیزان از دست رفته ذکر می‌کند؛ این امر حس هم‌ذات‌پنداری و نزدیکی مخاطب با اشخاص روایت را افزایش می‌دهد:

ام لیلا در رثای فرزندش علی اکبر:

گفتم عصای پیری من باشی ای جوان/ غافل از آن که با تو اجل در برابر است
هر عضو را که بینمت ای پاره پاره تن/ جای سنان و نیزه و شمشیر و خنجر است

(جودی، ۱۳۷۵: ۳۱۹)

از زبان قاسم خطاب به امام حسین:

از این بلیه رها چون شوی به خاطر شاد/ در آن شبی که علی اکبرت شود داماد
سر مزار مرا هم شها چراغان کن/ ز روی لاله‌رخان تربتم گلستان کن

(همان، ۳۲۸)

بهره‌مندی از عواطف زنان:

بهره‌مندی از احساسات شخصیت‌های زن حاضر در این واقعه و نسبت‌های نزدیک آنان با شهدای کربلا مثل مادر، خواهر، عمه و غیره برای حسی و عاطفی‌تر شدن روایت بسیار پررنگ است. جودی با پیش کشیدن این نسبت‌ها، سوزش از دست دادن عزیزان را در جان و دل مخاطب تداعی‌گر می‌شود:

«اصغرا گر ز عطش تشنه و بی‌تاب شدی/ به‌روی دست پدر خوب تو سیراب شدی...»

بود امیدم که توام یار به هر حال شوی/ به زبان آبی و هم‌صحبت اطفال شوی

هوسم بود هم‌آواز به مادر باشی/ نقل مجلس شب دامادی اکبر باشی

(همان، ۳۲۷).

امام حسین در سوگ علی‌اکبر این چنین سوزناک و حسی، با یاری گرفتن از عواطف زنان قوم، نوحه می‌کند:

نورچشما، دل دمامد میل دیدارت کند/ جان همی خواهد نظر بر ماه رخسارت کند

عمه‌ات زینب هوس دارد که اندر پیش تو/ در خرام آبی تو او سیر رفتارت کند

ام لیلا را نظر باشد که یکبار دگر / سرمه‌ای از دود دل در چشم بیدارت کند
خواهر زارت سکینه خواهد از سیلاب اشک / شستشوی گیسوی چون مشک تاتارت کند
(همان، ۳۲۳)

و این نمونه احساسی و بسیار سوزناک:

شمر بهر قتل وی خنجر کشید / شاه مظلوم آهی از دل برکشید
شمر گفتا آه زارت بهر چیست؟ / وقت مردن انتظارت بهر چیست؟
شاه گفتا انتظار مادرم / بلکه آید وقت مردن بر سرم
(همان، ۳۶۹)

۶-۳-۳- تصاویر بلاغی

تصویر که یکی از ارکان چهارگانه شعر در نقد ادبی به شمار می‌رود، یک ساختار زبانی است که شاعر با بهره‌گیری از آن به معانی انتزاعی، افکار و حالات پیچیده درونی خود تجسم می‌بخشد. این مفهوم چه در نقد قدیم که صور خیال را عنصر اساسی در شکل‌گیری تصویر می‌داند و چه در نقد جدید که همه ابزارهای بیانی و هنجارشکنی‌های زبانی را در بر می‌گیرد، نقش برجسته‌ای در بیان تجربه شعری شاعر دارد. تصویر در زیبایی‌شناختی عاطفی و تقویت بار حسی شعر تاثیر بسیار دارد. جودی نیز از این سازه‌ها و عناصر ادبی در برخی از اشعار منظومه از مدینه تا مدینه بهره جسته و هنرنمایی کرده. انواع تشبیه و استعاره علی‌الخصوص تشخیص و انسان‌نگاری در برجسته‌سازی مفاهیم غنایی مورد نظر شاعر و مفهوم‌بخشی به منویات ذهنی وی کاربرد دارد. این امر موید آن است که جودی به خواست خود شعر ساده و بی‌تکلف سروده است و گرنه هر زمان که اراده نموده، اشعار قوی و هم‌سنگ شاعران نیک توانسته بسراید. مثل انسان‌نگاری‌های زیبا و محزون در نمونه زیر که شاعر همه پدیده‌های جهان را متأثر از عزای امام توصیف می‌کند و بدین ترتیب به فرآینمایی احساسی مد نظر خود می‌رسد:

باز از چه تیره چهره خورشید خاور است / در ماتم که دیده گردون ز خون تر است؟
گل از چه کرده گریبان صبر چاک؟ / بلبل به پای گل ز چه با ناله اندر است؟
از دود آه کیست افق باز قیرگون / وز خون، رخ شفق به عزای که احمر است؟
(جودی، ۱۳۷۵: ۲۸۸)

اغراق در کنار استعاره و تشخیص در صدر ابزارهای بلاغی است که در تصویرسازی‌ها و توصیفات هنری این منظومه استفاده شده است:

آهن اندر دل سنگ آب شد از آتش غم / بس که زخمش به تن از خنجر فولاد رسید
طاقت و صبر برفن از همه موجودات / این ندا چون به شه کشور ایجاد رسید...
(همان، ۳۲۴)

هم‌چنان که قبلاً هم ذکر شد، زبان شعری جودی بسیار ساده است. بخشی از سادگی زبان این منظومه، به علت قلت و سادگی تصاویر و ابزارهای بلاغی و ادبی است. اندک‌مایه تصاویر و ابزارهای هنری و بلاغی موجود در متن نیز تماماً در خدمت بیان (شکوه / گفت‌وگو / روایت) رنج قافله امام حسین است. همراهی قضا و قدر و زمین و زمان

و جن و انس و تمام حیوانات و پدیده‌ها در عزای این کشتار طالمانه، برجسته‌ترین و پررنگ‌ترین تصویر هنری موجود در متن است (انسان‌نگاری). در نمونه زیر این ویژگی‌ها قابل رویت است:

تیر کین چو در دیده حق‌بینش کرد/ چشمه چشم غزالان حرم چون یم شد
نوک پیکان چو به مشک آمد و شد مشک تهی/ گفت با خود که این زخم تو بی‌مرهم شد
تا ترا سرخ ز خون کاکل مشکین گردد/ به فلک رایت خورشید سیه پرچم شد
(همان، ۳۲۹)

۷-۳-۳- بهره‌گیری از اصوات، قیود و یا شبه جمله‌های مبین غم و ماتم

انوری (۱۳۷۷، ۱۵۲) شبه‌جمله را کلمه یا گروهی از کلمات می‌داند که غالباً برای بیان حالت عاطفی گوینده به‌کار می‌رود؛ مانند حالت درد، تحسین، افسوس، تحذیر و مانند آن‌ها. در برخی از دستورها، شبه‌جمله‌ها را اصوات و صوت نامیده‌اند. این نام‌گذاری از آن سبب است که برخی از شبه‌جمله‌ها شبیه اسم صوت هستند؛ مانند: آه، هان، خه خه، به به. می‌توان اصطلاح شبه‌جمله را به همه کلمه‌های این مقوله دستوری اطلاق کرد و اصطلاح صوت را فقط درباره آن شبه‌جمله‌هایی به‌کار برد که شبیه اسم صوت هستند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۹). شمیسا نقش این شبه‌جمله‌ها را در تغییر دادن احساسات مخاطب می‌داند (همان). نقش اصلی شبه‌جمله و اصوات، ایجاد احساسات خاص با توجه به معنای شبه‌جمله در مخاطب است. جودی هنرمندانه از اصوات و شبه‌جملات برای افزودن حزن و اندوه لحن و زبان شعری استفاده نموده است:

آه از این قد رسا حیف از این دست بلند/ که قلم گشت و ز غم خون به دل عالم شد
(جودی، ۱۳۷۵: ۳۳۹)
آه و واویلا که هر عضو ز عضو بُد جدا/ خواست گیرد در بغل شه پیکر عباس را
(همان، ۳۵۵)

نتیجه‌گیری

هدف از انجام این تحقیق معرفی و تحلیل منظومه از مدینه تا مدینه جودی خراسانی و مقایسه این اثر با آثار دیگری است که به‌گونه وقایع‌نگاری و با استناد به منابع معتبر، ذیل عنوان از مدینه تا مدینه، سنت مقتل‌نویسی را با روش تحلیلی و پژوهشی ادامه داده‌اند. از انجام این تحقیق، به روش توصیفی و تحلیل محتوای قیاسی، این نتایج حاصل شد:

- روایت جودی از واقعه کربلا، فاقد منظوره‌های گفتمانی تاریخی، ایدئولوژیک و تعلیمی است. تنها هدف و منظور مشهود در این اثر سوگواری و رثا بر این واقعه است.
- ساختار منظومه، روایی و مبتنی بر اشعار در قوالب و اوزان مختلف است. در این میان غزل-مرثیه‌ها پرتعدادتر از بقیه قالب‌ها (قصیده، قطعه، مثنوی، ترکیب‌بند) هستند.
- زبان این منظومه ساده است و مشخص است که شاعر مقتضای حال مخاطب عام را در نظر داشته است.

- جودی برای عاطفی کردن لحن و گفتمان منظومه از ابزارهای متعدد و متنوع هنری و ادبی بهره‌جسته است که مهم‌ترین. پرتعدادترین آن عبارت است از: توصیف، زبان بدن، ابزارهای بلاغی (کنایه، استعاره از نوع تشخیص و مبالغه پررنگ هستند)، اصوات مبین اندوه و غم، شکواییه‌سرایی و بهره‌مندی از عواطف زنانه.

منابع

- اسکویی، نرگس (۱۳۹۴) «سبک‌شناسی شکواییه‌سرایی در دیوان ناصرخسرو»، بهار ادب، شماره ۲۹، صص ۱-۲۰.
- انوری، حسن و احمدی گیوی، حسن (۱۳۷۷) دستور زبان فارسی ۲، چاپ ۱۵، تهران: فاطمی.
- پور امانی، محمد (۱۴۰۳) از مدینه تا مدینه: با کاروان نور، تهران: مرسل.
- تاج‌لنگرودی، محمد مهدی (۱۳۹۰) از مدینه تا مدینه، تهران: سوره مهر.
- تقی‌زاده، صفدر (۱۳۸۶) «توصیف در داستان‌نویسی»، رودکی، شماره ۱۹، صص ۳۴-۳۸.
- جودی خراسانی (۱۳۷۲) دیوان، به کوشش مهدی آصفی، تهران: انتشارات جمهوری اسلامی.
- خاوری، اشراق (۱۳۰۹) «جودی خراسانی»، ارمغان، دوره ۱۱، شماره ۵، صص ۳۹۶-۳۹۷.
- ذهنی تهرانی، سید محمد جواد (۱۳۸۹) از مدینه تا مدینه، چاپ ۴، تهران: پیام حق.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) بیان و معانی، چاپ ۸، تهران: فردوس.
- شاوی، علی و همکاران (۱۳۸۶) با کاروان حسینی: از مدینه تا مدینه، مترجم عبدالحسین بینش، قم: زمزم هدایت.
- ضیایی نیری، غلامرضا (۱۴۰۰) رساله دکتری: بررسی تطبیقی اشعار عاشورایی فارسی و ترکی، راهنما: خدابخش اسداللهی، دانشگاه محقق اردبیلی.

بررسی انسجام دستوری و واژگانی در انشاهای فارسی‌آموزان عراقی در سطح میانی

فاطمه اسمعیلی

کارشناس ارشد آذفا، مدرس آذفا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

Fesmaely1361@gmail.com

ژاله مکارمی

پسادکترای زبان‌شناسی، مدرس آذفا، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

Zh.Makaremi@gmail.com

چکیده

مهارت نوشتن از مهارت‌های تولیدی و مهم در یادگیری زبان است. رسیدن به سطح قابل قبول در این مهارت، مستلزم داشتن توانمندی‌های مختلف در زبان مقصد از جمله گنجینه واژگانی مناسب، آگاهی از ساخت زبان و جمله‌بندی درست در متن است. علاوه بر این، حفظ انسجام و پیوستگی در متن از مشخصات مهم یک متن مطلوب به شمار می‌آید و آنچه باعث ایجاد متن می‌شود، وجود ابزار انسجامی است. انسجام به روابط معنایی میان عناصر درون متن اشاره می‌کند و زمانی در متن برقرار می‌شود که تفسیر عنصری در متن وابسته به تفسیر عنصر دیگری باشد. انسجام در دیدگاه نقش‌گرای هالییدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) به سه نوع دستوری، واژگانی، و پیوندی تقسیم شده است که هر کدام با مشخصات ویژه‌ای در متن تجلی پیدا می‌کند. پژوهش حاضر به بررسی انسجام دستوری و واژگانی در انشاهای فارسی‌آموزان عراقی در سطح میانی می‌پردازد. هدف از این پژوهش، تعیین میزان استفاده از ابزارهای انسجامی در نوشته‌های این فارسی‌آموزان است. بررسی داده‌ها حاکی از آن است که از میان عوامل ایجادکننده انسجام دستوری، ارجاع، حرف ربط، و حذف و جانشینی، به ترتیب در رده‌های اول تا سوم قرار دارند. در انسجام واژگانی نیز سه عامل باهم‌آیی، تکرار، و شمول معنایی با اختلاف کم، به ترتیب رده‌های اول تا سوم را در ایجاد انسجام واژگانی به خود اختصاص دادند و سه عامل ترادف، تضاد، و جزءواژگی، نمود قابل توجهی در نوشتار این زبان‌آموزان نداشت. باتوجه به اهمیت انسجام در یادگیری مهارت نگارش به زبان فارسی، راهکارهای مؤثر و کاربردی برای استفاده از ابزار انسجام و تقویت آن الزامی و ضروری است.

کلیدواژه‌ها: انسجام، انسجام دستوری، انسجام واژگانی، آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، سطح میانی.

۱. مقدمه

انسجام (cohesion) از ویژگی‌های یک متن خوب و قابل قبول به شمار می‌آید و وجود آن در متن به انتقال درست اطلاعات و درک بهتر خوانندگان کمک می‌کند. هالیدی و حسن (۱۹۷۶: ۲۲۹) انسجام متن را از مهم‌ترین معیارهای اثرگذاری متون و عامل تمایز متن از غیرمتن می‌دانند. هالیدی و متیسن (Halliday and Matthiessen, 2014) نیز متن را به نمونه زبانی‌ای اطلاق می‌کنند که برای سخن‌گویان آن زبان معنادار باشد و آنچه باعث می‌شود متن از کیفیت خوبی برخوردار باشد، عواملی است که متن را منسجم می‌کند.

پژوهشگران مختلف، ابزارهای انسجامی در سه نوع انسجام دستوری (grammatical)، واژگانی (lexical)، و پیوندی (conjunctive) در متون مختلف فارسی را بررسی و همواره به اهمیت این نکته اشاره کرده‌اند که متون مختلف باتوجه به نیاز، دانش پیشین، و هدف آموزشی مخاطب باید تدوین و تهیه گردد. این موضوع در فرایند آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان از اهمیت بیشتری برخوردار است، چراکه مهارت نگارش در دوره‌های آموزش زبان فارسی معمولاً کمتر از سایر مهارت‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد، درحالی‌که این مهارت نشان‌دهنده تبحر و پیشرفت قابل قبول زبان‌آموز در روند یادگیری زبان است. پژوهش حاضر با هدف بررسی انسجام دستوری و واژگانی در نوشتار فارسی‌آموزان عرب‌زبان تدوین شده است تا مشخص شود از بین عوامل ایجادکننده انسجام دستوری و انسجام واژگانی، کدام عامل (ها) بیشتر استفاده می‌شود و کدام نقش کم‌رنگی در نوشتار فارسی‌آموزان داشته است؛ آگاهی از این موضوع نقش مهمی در تدریس و تقویت ابزار انسجامی خواهد داشت. چارچوب نظری این پژوهش، نظریه انسجام هلیدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) است. به این منظور چهل انشا از دانشجویان سطح میانی آموزش زبان فارسی انتخاب شد و براساس ابزارهای انسجامی مورد بررسی قرار گرفت.

۲. چارچوب نظری

یکی از نگرش‌های موردتوجه در زبان‌شناسی امروزی، زبان‌شناسی نقش‌گرا (functional linguistics) است که در آن عناصر زبانی، نقش آن‌ها و متن، در جایگاه واحدی فراتر از جمله، اهمیت ویژه‌ای دارند. نظریه انسجام را هلیدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) در چارچوب دستور نقش‌گرا مطرح کردند. این دستور با تمرکز بر متن، بند را از اجزای مهم متن برمی‌شمارد. زبان در رویکرد نقش‌گرایی ابزار ارتباط است و واحد تحلیل نیز فراتر از جمله در نظر گرفته می‌شود؛ به این ترتیب، مفهوم «متن» در این رویکرد مورد توجه است (آفاگل‌زاده، ۶: ۱۳۹۰). نظریه انسجام به توصیف و تحلیل عواملی می‌پردازد که باعث انسجام در متن می‌شوند. انسجام، مفهومی معنایی است که به روابط معنایی بین عناصر درون متن اشاره می‌کند و زمانی در متن تجلی می‌یابد که تفسیر عناصری از متن، مقید به تفسیر عناصر دیگری باشد (Halliday and Hassan, 1976: 4) بخشی از انسجام در متن به واسطه عوامل دستوری و بخشی نیز با عوامل واژگانی و پیوندی در متن ایجاد می‌شود. در این پژوهش، انسجام دستوری و واژگانی بررسی شده است. انسجام دستوری به واسطه حروف ربط، ارجاع (reference)، و حذف (ellipsis) و جانشینی (substitution) در متن تجلی می‌یابد. انسجام واژگانی نیز باتوجه به محور جانشینی و هم‌نشینی با ابزارهایی چون تکرار (recursion)، مترادف (synonymy)، تضاد (contradiction)، شمول معنایی (hyponymy)، جزءواژگی (meronymy) و باهم‌آیی

(collocation) در متن ظاهر می‌شود. در بخش‌های زیر، انسجام دستوری و واژگانی و ابزارهایی که منجر به ایجاد این انسجام در متن می‌شود، معرفی شده است.

۲-۱ انسجام دستوری

انسجام دستوری از طریق ارجاع، حذف و جانشینی، و حروف ربط در بند تجلی پیدا می‌کند. در بخش زیر انسجام دستوری در زیرگروه‌های ذکرشده، عنوان شده است.

۲-۱-۱. ارجاع

ارجاع، مفهومی معنایی است که بین عناصر درون متن ایجاد و دو نوع درون‌متنی (endophora) و برون‌متنی (exophora) را شامل می‌شود. در ارجاع درون‌متنی، عنصر ارجاعی از طریق متن قابل شناسایی است. ارجاع درون‌متنی به دو نوع پیش‌ارجاعی (anaphora) و پس‌ارجاعی (cataphora) تقسیم می‌شود. در پیش‌ارجاعی، مرجع قبل از عنصر ارجاعی قرار می‌گیرد، درحالی‌که در پس‌ارجاعی، مرجع بعد از عنصر ارجاعی می‌آید. در ارجاع برون‌متنی، عنصر ارجاعی از طریق بافت متن قابل بازیابی است. هلیدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) ارجاع را به سه دسته شخصی (personal)، اشاره‌ای (demonstrative)، و مقایسه‌ای (comparative) تقسیم می‌کنند. در ارجاع شخصی، مرجع عنصر ارجاعی با توجه به مقوله شخص و نقش آن در بافت مشخص می‌شود. ضمائر شخصی، صفات ملکی، و ضمائر ملکی در این دسته از ارجاعات قرار می‌گیرند. در ارجاع اشاره‌ای، دوری و نزدیکی گوینده نسبت به مرجع مدنظر قرار می‌گیرد. در ارجاع مقایسه‌ای نیز قیاس دو یا چند عنصر، باعث ایجاد انسجام در متن می‌شود. جمله «معمولاً ساعت ده و نیم یک سیب می‌خورم»، دارای ارجاع شخصی است؛ فعل «می‌خورم» به اول شخص مفرد یا گوینده ارجاع می‌دهد.

۲-۱-۲. حذف و جانشینی

هنگامی که عنصری به جای عنصر دیگری در متن قرار می‌گیرد، جانشینی صورت گرفته است (Halliday and Hassan: 1976: 144) زمانی که مقوله مورد نظر با عنصر دیگری جایگزین نشود، حذف صورت گرفته است. نکته مهم در مورد جانشینی این است که عنصر جانشین باید از نظر نقش ساختاری مشابه عنصری باشد که جایگزین آن شده است. حذف و جانشینی در محدوده دستوری بند، گروه فعلی، و گروه اسمی قابل بررسی هستند. حذف در بند در ارتباط با پرسش و پاسخ از دو دسته بلی-خیر و پرسش‌واژه است و کل یا بخشی از بند را دربرمی‌گیرد. حذف در گروه فعلی نیز بخشی از گزاره را شامل می‌شود. جانشینی، نوعی حذف است. در جمله «من شب به رستوران می‌روم، بعد که به آنجا رفتم، آب‌میوه می‌نوشم»، واژه «آنجا»، جانشین واژه «رستوران» شده است. در جمله «صبح نان و پنیر می‌خورم و ناهار برنج و مرغ»، فعل «می‌خورم» در بند دوم حذف شده است.

۳-۱-۲. حروف ربط

حروف ربط نشان‌دهنده روابطی هستند که در آن بخشی از متن، قسمت دیگری از متن را توضیح می‌دهد یا آن را مورد تأکید قرار می‌دهد. برخی حروف ربط، مانند «به عنوان مثال، مانند، درواقع، و به طور خلاصه»، باعث شفاف‌سازی و ارائه جزئیات بیشتر در مورد موضوع می‌شوند. برخی حروف ربط، عناصر بیشتری به متن اضافه می‌کند، مانند «علاوه بر این»، و برخی عنصری را از متن می‌کاهد، مانند «به غیر از، جز» (Halliday and Matthiessen, 2004: 611) در جمله «در شب شام می‌خورم، بعد شام میوه می‌خورم»، حرف ربط «بعد» از عناصر انسجام دستوری در متن است.

۲-۲. انسجام واژگانی

انسجام واژگانی در حوزه واژگان زبان و به واسطه گزینش عناصر واژگانی با روابط مختلف در متن متجلی می‌شود و به ارتباط میان عناصر واژگانی اشاره می‌کند. گوینده یا نویسنده با انتخاب عناصر واژگانی مناسب با محتوا در متن باعث ایجاد انسجام در متن می‌شود. ابزار ایجاد انسجام واژگانی در متن عبارتند از تکرار، مترادف، تضاد، شمول معنایی، جزء‌واژگی و باهم‌آیی. در بخش زیر این عوامل انسجام واژگانی با مثال آمده است.

۱-۲-۲. تکرار

«تکرار» از متداول‌ترین عوامل ایجاد انسجام واژگانی است. در این پژوهش، منظور از «تکرار»، استفاده متعدد واژه یا عبارت است. به عقیده سالکی (Salkie, 1995: 5) هرچند ممکن است در متن واژه‌های نقشی (function words) مانند حروف اضافه و یا حروف ربط تکرار شوند، ولی صرفاً تکرار واژه‌های محتوایی (content words) در ایجاد انسجام واژگانی نقش دارد. در جمله «من برای صبح، پنیر و چای می‌خورم. من برای بعد صبح، سیب و انجیر می‌خورم»، تکرار فعل «می‌خورم»، نمونه‌ای از انسجام واژگانی در متن ایجاد کرده است.

۲-۲-۲. مترادف

در «مترادف»، هم‌معنایی و کاربرد معنایی یکسان واژه‌ها مدنظر است. کاربرد هم‌معنایی یا مترادف در نوشته‌های ادبی و زبان محاوره فراوان است و هدف از استعمال آن‌ها گریز از تکرار و یا حفظ تنوع در متن است (حق‌شناس، ۲۲۹: ۱۳۷۳). در جمله «چلوکباب خیلی لذیذ و خوشمزه است»، دو واژه «لذیذ» و «خوشمزه» مترادف هستند و انسجام واژگانی در متن ایجاد کرده‌اند.

۳-۲-۲. تضاد

تضاد، نقطه مقابل مترادف است. در تضاد، واژگانی به کار می‌رود که از نظر معنایی در تقابل با یکدیگر هستند. در جمله «من ناهار گرم و نوشیدنی سرد را دوست دارم»، واژه‌های «گرم» و «سرد» در رابطه تضاد با یکدیگر هستند و منجر به ایجاد انسجام واژگانی در متن شده‌اند.

۴-۲-۲. شمول معنایی

در شمول معنایی رابطه جزء به کل مدنظر است، به گونه‌ای که یک عنصر بیانگر طبقه‌ای کلی از یک شیء و عنصر دیگر بیانگر طبقه جزئی‌تر از آن است. در جمله «من قبل غذا نهار میوه‌های انگور یا سیب یا هلو یا توت‌فرنگی یا پرتقال می‌خورم» بین میوه و انواع آن، رابطه جزء به کل وجود دارد. درواقع، «انگور، سیب، هلو، توت‌فرنگی، و پرتقال» جزء میوه‌ها هستند و بین طبقه کلی «میوه» و انواع آن، رابطه شمول برقرار است.

۵-۲-۲. جزء‌واژگی

در رابطه جزء‌واژگی، «بخشی از چیزی بودن»، مطرح می‌شود. در جمله «دانشجویان به دانشگاه آمدند و در دانشکده بین‌الملل ثبت‌نام کردند»، بین واژه‌های «دانشگاه» و «دانشکده» رابطه جزء‌واژگی وجود دارد.

۶-۲-۲. باهم‌آیی

در رابطه باهم‌آیی، برخی واژه‌ها برای به‌کارگیری در جوار واژه‌های دیگر بسامد وقوع بالاتری دارند. به عقیده سینکلر و دیگران (Sinclair et al., 1970: 19) در باهم‌آیی انتخاب یک واژه، گزینش واژه‌های بعدی را محدود و مشروط می‌کند و این امر می‌تواند برای زنجیره‌ای از واژگان بعدی هم‌چنان اتفاق بیافتد. در جمله «من جوجه کباب و چلوکباب خیلی دوست دارم»، باهم‌آیی واژگانی بین دو واژه «جوجه» و «کباب» و «چلو» و «کباب» مشاهده می‌شود.

۳. پیشینه پژوهش

در زمینه ابزارهای انسجامی در چارچوب نظریه مطرح شده توسط هالیدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) پژوهش‌ها و بررسی‌های متنوع و مختلفی در زبان‌های گوناگون صورت گرفته است. در بخش زیر به برخی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود. المطیری (Almutairi, 2017) نوشتار دانش‌آموزان عرب‌زبان را براساس نظریه انسجام دستوری و واژگانی هالیدی و حسن (Halliday and Hassan, 1976) مورد بررسی قرار داده است. هدف وی بررسی تأثیر ابزارهای انسجامی در کیفیت مقالات بوده است. نتیجه این پژوهش حاکی از آن است که کاربرد بیش از حد برخی از ابزارهای انسجامی و استفاده نادرست از برخی ابزارهای انسجامی دیگر تأثیر منفی بر نوشتار دانش‌آموزان دارد و نوشتاری دشوار خلق می‌کند. دلیل این امر، عدم آگاهی از نقش ابزارهای انسجامی در انسجام کل نوشتار است. در این پژوهش پیشنهاد شده است که مدرسان، دانش‌آموزان را تشویق کنند تا بطور معنادار از واژگان جدید در نوشتار خود استفاده کنند؛ علاوه بر این، کمیت ابزارهای انسجامی برای ایجاد انسجام در نوشتار کافی نیست، بلکه این ابزارهای انسجامی باید بطور منسجم با دیگر اجزای متن استفاده شود. عبدالرحمان (Abdul Rahman, 2013) ابزار انسجام در نوشتار معلمان و دانشجویان عمانی را بر اساس نظریه انسجام هالیدی و حسن (۱۹۷۶) بررسی و آن را با نوشتار سخنگویان بومی زبان انگلیسی مقایسه کرده است؛ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که معلمان و دانشجویان عمانی از برخی ابزار انسجام، مانند تکرار و ارجاع، بیش از حد استفاده می‌کنند و از سایر ابزارها غفلت می‌ورزند که این امر، منجر به ایجاد حشو در نوشتار آن‌ها می‌شود. این مطالعه چندین پیشنهاد آموزشی برای کمک به بهبود استفاده از ابزار

انسجام در نوشتار ارائه می‌دهد ازجمله، استفاده از متون بیشتر، آموزش ابزار انسجام و گسترش دایره واژگانی زبان‌آموزان. لی و لی (H. R. Lee and S. Lee, 2010) ابزارهای انسجام و میزان کاربرد حروف ربط و ارجاع در گفتمان کودکان کره‌ای را مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که حروف ربط و ابزار ایجاد انسجام پیوندی در مقایسه با سایر ابزارهای انسجام، کاربرد بیشتری داشته است.

انسجام در پژوهش‌های ایرانی در رابطه با داده‌های متنوعی مورد بررسی قرار گرفته است. صدیقی‌فر و دیگران (۱۴۰۰) با شناسایی پیکره‌بنیاد الگوهای انسجام‌بخشی در گفتمان علمی زبان فارسی، براساس انگاره مطرح در دستور نظام‌مند نقش‌گرا و با رویکرد کاربردی در آموزش زبان فارسی به این نتیجه دست یافته‌اند که به‌طور کلی در زبان فارسی علمی، نقش عناصر واژگانی در انسجام متن بیش از نقش عناصر دستوری است. علیزاده معمار و کامیابی‌گل (۱۳۹۹) عملکرد فارسی‌آموزان سطح پیشرفته از نظر نحوه کاربرد ابزارهای انسجامی در گفتمان نوشتاری را در دو مرکز آموزش زبان فارسی، جامعه‌المصطفی‌العالمیه قم و مرکز آموزش زبان فارسی در دانشگاه فردوسی مشهد بررسی کرده‌اند؛ نتایج این پژوهش دال بر این است که در هر دو مرکز، کاربرد ابزار تکرار و ارجاع، که به ترتیب زیرمجموعه انسجام واژگانی و دستوری هستند، از سایر ابزارهای انسجامی بیشتر است، شمول و جزء‌واژگی و حذف و جانشینی نیز کمتر از دیگر ابزارهای انسجامی استفاده شده‌اند. علاوه‌براین، رابطه معناداری بین جنسیت و کاربرد برخی عناصر انسجام وجود دارد. انسجام دستوری در تبلیغات فارسی و انگلیسی در یک مطالعه موردی توسط صادقی (۱۳۹۹) مورد بررسی قرار گرفته است؛ باتوجه به اهمیت متون منسجم و تأثیرگذار تبلیغاتی و نقش مهم ابزارهای انسجامی، در این پژوهش گزیده‌ای از متون تبلیغاتی فارسی و انگلیسی بررسی شده‌اند. نتیجه این بررسی حاکی از آن است که تقریباً همه ابزارهای انسجام دستوری در متون تبلیغاتی فارسی و انگلیسی حاصل دو عامل ارجاع و حذف است و هرچند در متون تبلیغاتی فارسی، نقش این دو عامل تقریباً یکسان است، نقش ارجاع در متون انگلیسی، بسیار برجسته‌تر از نقش حذف است. در پژوهش دیگری کمری (۱۳۹۵) انسجام را در گفتمان روایتی کودکان تک‌زبان فارسی‌زبان بررسی کرده و به این نتیجه دست یافته است که کودکان برای ایجاد انسجام در داستان از حروف ربط زمانی استفاده می‌کنند. محرابی و دبیرمقدم (۱۳۹۳) با بررسی روند رشد کاربرد ابزار انسجام در کودکان فارسی‌زبان به این نتیجه رسیده‌اند که کودکان، در رده‌های سنی بررسی شده، قادر هستند که ابزارهای انسجام دستوری را به طور صحیح برای سازماندهی داستان‌های خود به کارگیرند و تمامی گروه‌های سنی از بین زیرمجموعه‌های انسجام دستوری، شامل ارجاع، جانشینی، و حذف، به کاربرد ارجاع تمایل بیشتری دارند. علاوه‌براین، عملکرد کودکان در آزمون بازگویی داستان، در قیاس با آزمون تولید داستان، از نظر تعداد بند و مؤلفه‌های انسجام دستوری متفاوت است.

۴. روش‌شناسی پژوهش و جامعه آماری

پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی داده‌ها می‌پردازد. در این پژوهش، انشای چهل نفر از دانشجویان مرد و زن در سطح میانی آموزش زبان فارسی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد مورد بررسی قرار گرفته است. این دانشجویان همگی عراقی بوده و میانگین سنی آن‌ها سی سال است. جهت یک‌دست بودن متن، موضوع انشای دانشجویان برنامه غذایی است که در یک روز استفاده می‌کنند.

۵. بررسی داده‌ها

در این بخش، داده‌ها از نظر انسجام دستوری و انسجام واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرند. در انسجام دستوری، ارجاع، حذف و جانشینی، و حروف ربط مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۵-۱. بررسی داده‌ها از نظر انسجام دستوری

سه عامل ارجاع، حذف و جانشینی، و حروف ربط در ایجاد انسجام دستوری در متن نقش دارند. در بخش زیر این ابزار انسجامی در انشاهای دانشجویان عراقی بررسی و میزان کاربرد آن‌ها به صورت آماری ارائه شده‌اند.

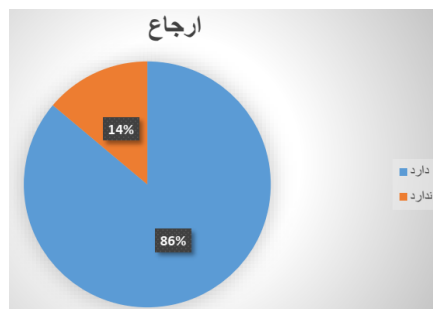
۱-۵-۱. ارجاع

در ارجاع، برقراری ارتباط میان عناصری که به خودی خود قابل تفسیر نیستند، با کمک عناصر دیگر صورت می‌گیرد. قسمت بیشتر ارجاعات در نوشته‌های مورد بررسی مربوط به ارجاع ضمیر است. در (۱) ارجاع ضمیر «من» با توجه به شناسه فعل لحاظ شده است. ولی در جمله (۲) عدم تطابق بین فاعل و شناسه وجود دارد.

(۱). من صبحانه غسل و کره می‌خورم.

(۲). من دوست نداری شام خوردی آخر شب.

بیشتر دانشجویان در نوشتار خود ارجاع ضمیر را لحاظ کرده بودند. در انشاهای مورد بررسی، حدود ۸۶ درصد ارجاع به کاررفته بود و ۱۴ درصد نیز عدم ارجاع مناسب در بندها مشاهده شد. درصد کاربرد ارجاع به عنوان عاملی در ایجاد انسجام دستوری در نمودار ۱ آمده است.



نمودار ۱. درصد کاربرد ارجاع

Figure 1. Percentage of using reference

۲-۵-۱. حذف و جانشینی

حذف در نوشته‌های مورد بررسی بیشتر در مورد حذف فاعل اعمال شده بود. به عنوان مثال در جمله (۳) حذف فاعل اتفاق افتاده است. در انسجام دستوری از لحاظ حذف و جانشینی در ۵۱ درصد بندها لحاظ شده بود. نمودار ۲. درصد اعمال موارد حذف و جانشینی را نشان می‌دهد.

(۳). معمولاً ساعت ۱۰:۳۰ یک سیب می‌خورم.



نمودار ۲. درصد کاربرد حذف و جانشینی

Figure 2. Percentage of using ellipsis and substitution

۳-۵-۱. حروف ربط

در بندهای مورد بررسی بیشتر حرف ربط افزایشی (additive conjunction) (و) و حرف ربط زمانی (temporal conjunction) (بعد) مشاهده شد. در جمله‌های (۴) و (۵) به ترتیب نمونه‌ای از کاربرد حروف ربط افزایشی و زمانی آمده است. درصد استفاده از حروف ربط در انشاهای مورد بررسی در نمودار ۳ آمده است.

(۴). من برنج و کباب و نوشابه و نان ناهار ساعت دو بعدظهر خوردم.

(۵). و بعد ساعت نه صبح چای با پنیر و مربا برای صبحانه می‌خورم.



نمودار ۳. درصد کاربرد حروف ربط

Figure 3. Percentage of using conjunction

۵-۲. بررسی داده‌ها از نظر انسجام واژگانی

در انسجام واژگانی، شش عامل تکرار، مترادف، تضاد، شمول معنایی، جزءواژگی، و باهم‌آیی مورد بررسی قرار گرفت. درصد کاربرد این عوامل ایجادکننده انسجام واژگانی در بخش زیر آمده است.

۱-۵-۲. تکرار

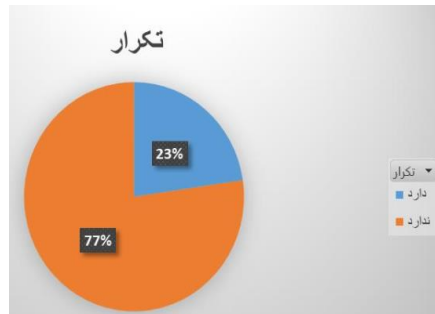
یکی از عوامل ایجاد انسجام واژگانی، تکرار است. آنچه باعث ایجاد انسجام واژگانی می‌شود، تکرار واژه‌های محتوایی است. در جملات (۶-۹) تکرار فعل «می‌خوردم» منجر به ایجاد انسجام واژگانی در متن شده است. درصد استفاده از تکرار در نمودار ۴ آمده است. بررسی داده‌ها حاکی از آن است که در بیشتر موارد، عامل انسجامی تکرار در نوشتارها استفاده شده است.

(۶). من برای صبح پنیر و چای می‌خوردم.

(۷). من برای بعد صبح سیب و انجیر می‌خوردم.

(۸). من برای نهار چلوکباب و برنج می‌خوردم.

(۹). من برای بعد ظهر کیک و چای می‌خوردم.



نمودار ۴. درصد استفاده از تکرار

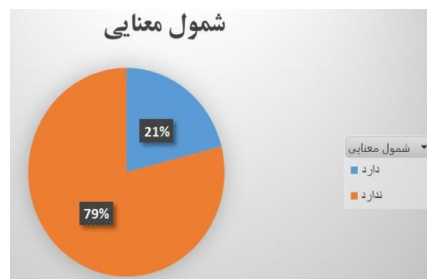
Figure 4. Percentage of using repetition

۲-۵-۲. شمول معنایی

در شمول معنایی، رابطه بین عناصر واژگانی از نوع رابطه کل به جزء است. این عامل انسجامی، همان‌گونه که در جدول ۵ مشاهده می‌شود، درصد کمتری از انسجام واژگانی را به خود اختصاص می‌دهد. در جملات (۱۰) و (۱۱) نمونه‌ای از کاربرد شمول معنایی در داده‌های مورد بررسی آمده است.

(۱۰). بعد ظهر میوه، سیب و موز و آلوزرد می‌خوردم.

(۱۱). و میوه‌های متنوع خوردیم مانند انگور و هندوانه، سیب، خیار.



نمودار ۵. درصد استفاده از شمول معنایی

Figure 5. Percentage of using hyponymy

۳-۵-۲. باهم‌آیی

در باهم‌آیی واژه‌ها تمایل دارند در بافت‌های مشابه با یک‌دیگر ظاهر شوند. وجود باهم‌آیی در متن باعث ایجاد تناسب معنایی نیز می‌شود. در جمله (۱۲) نمونه‌ای از باهم‌آیی آمده است. نمودار ۶ نیز درصد استفاده از این عامل انسجامی در داده‌ها را نشان می‌دهد.

(۱۲). من در شام جوجه کباب و چلو مرغ می‌خورم.



نمودار ۶. درصد استفاده از باهم آیی
Figure 6. Percentage of using collocation

۲-۵-۴. مترادف، تضاد، جزءواژگی

در داده‌های بررسی شده، نشانه‌ای از کاربرد مترادف، تضاد، و جزءواژگی در نوشتار دانشجویان مشاهده نشد.

نتیجه‌گیری

مهارت نوشتن و تبحر در نگارش متون با سبک‌های مختلف یکی از مهارت‌های اصلی و مهم در یادگیری زبان فارسی است. معمولاً به دلایل مختلف این مهارت بنیادین مورد اغفال قرار می‌گیرد و این امر در مهارت تولیدی فارسی‌آموزان تأثیر نامطلوبی به جا می‌گذارد. با بررسی عوامل انسجام دستوری و واژگانی در انشاهای فارسی‌آموزان سطح میانی، مشخص شد که از میان عوامل انسجام دستوری، ارجاع، حرف ربط، و حذف و جانشینی از نظر بسامد وقوع به ترتیب در رده‌های اول تا سوم قرار می‌گیرند. در انسجام واژگانی نیز باهم آیی، تکرار و شمول معنایی از نظر بسامد وقوع در رده اول تا سوم قرار دارند و سه عامل مترادف، تضاد و جزءواژگی به ندرت در نوشتار فارسی‌آموزان به کار رفته است. از عوامل عدم استفاده فارسی‌آموزان از انواع انسجام واژگانی و دستوری، ناآگاهی از این موضوع و لحاظ نکردن زمان کافی برای تدریس و انجام تکلیف در این موارد است. از آنجا که نوشتار خوب، مستلزم داشتن انسجام و وجود پیوستگی در بندهای متن است، توجه به اجزای انسجام و شیوه‌های ایجاد آن در متن از اهمیت زیادی برخوردار است. با قراردادن درونداد مناسب و تحلیل موارد انسجام، فارسی‌آموزان به طور عینی با این موارد آشنا می‌شوند و با تمرین و تکرار قادر خواهند بود این موارد را در نوشته‌های خود لحاظ کنند و به این ترتیب، مهارت نوشتن نیز هم‌راستا با دیگر مهارت‌های زبانی ارتقاء می‌یابد.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۰). تحلیل گفتمان انتقادی: تکوین تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۳). «نظم، نثر، شعر: سه گونه ادب». مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- صادقی، مهسا (۱۳۹۹). «انسجام دستوری در تبلیغات فارسی و انگلیسی (مطالعه موردی: فرآورده‌های غذایی)». علم زبان، سال هفتم، شماره ۱۲، ۲۱۵-۲۴۲.
- صدیقی‌فر، زهره؛ رحیمیان، جلال و علی‌رضا خرمایی (۱۴۰۰). «شناسایی پیکره‌بنیاد الگوهای انسجام‌بخشی در گفتمان علمی زبان فارسی: رویکردی کاربردی در آموزش زبان فارسی برای اهداف دانشگاهی». پژوهش‌نامه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، سال دهم، شماره دوم (پیاپی ۲۲)، ۱۸۳-۲۱۲.
- علیزاده معمار، زهرا و عطیه کامیابی گل (۱۴۰۰). «بررسی ابزارهای انسجامی در نوشتار فارسی‌آموزان سطح پیشرفته». پژوهش‌نامه آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان. سال دهم، شماره دوم (پیاپی ۲۲)، ۵۰-۸۱.
- کمری، الهه (۱۳۹۵). «بررسی انسجام در گفتمان روایتی کودکان طبیعی تک‌زبان فارسی‌زبان». پژوهش‌های زبان‌شناسی، سال هشتم، شماره دوم، شماره ترتیبی ۱۵، ۶۸-۴۹.
- محرابی، ایران و محمد دبیرمقدم (۱۳۹۳). «روند رشد کاربرد ابزار انسجام دستوری در کودکان فارسی‌زبان». زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان. سال ششم، شماره یک، پیاپی ۱۰، ۱-۲۳.
- Abdul Rahman, Z. A. A. (2013). The use of cohesive devices in descriptive writing by Omani student-teachers. SAGE, 13 (4), 1-10.
- Almutairi, N. D. (2017). Discourse analysis of cohesive devices in Saudi students writing. World Journal of Educational Research, Vol. 4, No. 4, 516- 523.
- Halliday, M. A. K. & R. Hassan (1976). *Cohesion in English*. London: Longman.
- Halliday, M. A. K. & C. M. I. M. Matthiessen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. 3rd edition, London: Edward Arnold.
- Lee, H. R. , and S. Lee (2010). Development of cohesive devices in preschool Korean children. Communication Sciences and Disorders. 15 (3), 298-306.
- Salkie, R. (1995). *Text and Discourse Analysis*. London and New York: Routledge.
- Sinclair, J. , S. Jones, and R. Daley. (1970). *English collocation studies. The OSTI Report*. London: Continuum.

Investigating grammatical and lexical cohesion in Persian writings by Iraqi students at the intermediate level

Zhaleh Makaremi

Postdoctoral in Linguistics, Teacher in Azfa, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Zh. Makaremi@gmail. com (Corresponding author)

Fatemeh Esmaily

Master in teaching Persian to non-Persian speakers, Teacher in Azfa, Islamic Azad University, Najafabad, Iran

Fesmaely1361@gmail. com

Abstract

Writing is one of the productive and crucial skills in language learning. Achieving an acceptable level of proficiency in this skill necessitates the possession of diverse competencies in the target language, including a robust lexical repertoire, metalinguistic awareness of structural patterns, and the ability to employ syntactically coherent constructions within discourse. Furthermore, maintaining cohesion and coherence is considered a crucial characteristic of well-structured texts, and the presence of cohesive devices constitutes the foundation of textual formation. Cohesion refers to the semantic relationships between elements within a text and it is established when the interpretation of one textual element in the text depends on the interpretation of another element. In Halliday and Hassan's (1976) systemic-functional perspective, cohesion is categorized into three types: grammatical, lexical, and conjunctive, each manifesting distinct textual features. The present study investigates grammatical and lexical cohesion in Persian writings of Iraqi learners at the intermediate level. The objective of this research is to determine the extent of cohesive devices used in the writings of these Persian language learners. Data analysis indicates that among grammatical cohesion devices, reference, conjunction, and ellipsis/ substitution respectively rank first to third in usage frequency. In lexical cohesion, the three factors of collocation, recursion, and hyponymy, with minimal disparity, respectively occupied the first to third ranks in establishing lexical cohesion, and the three factors of synonymy, contradiction, and meronymy demonstrated no significant presence in the writings of these Persian language learners. Given the importance of cohesion in learning Persian writing skills, effective and practical strategies for utilizing cohesive devices and strengthening them are essential and necessary.

Keywords: cohesion, grammatical cohesion, lexical cohesion, teaching Persian to non-Persian speakers, intermediate level

بررسی سبک داستان‌سرایی زنانه در رمان اسرار چهار زن (نوشته فریده عرب‌زاده)

محمدسجاد اشرف کاشانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

Sajjad.kashan.1381@gmail.com

چکیده

در این مقاله مطالبی در راستای سبک داستان‌سرایی زنانه ارائه شد؛ که برای هر بخش به طور مفصل سخن به میان آوردیم. بخش‌هایی اعم از ساده نویسی، نوشتار زنانه، که خود شامل قسمت‌هایی در مورد (مرد ستیزی، غم گرایی، دغدغه زیست و جزئی نگری نیز می‌باشد.) در ادامه بحث و تحلیل داده‌ها را داریم که برای هر بخش سخن به میان آوردیم. مورد بعدی لحن است که در آثار زنان بررسی می‌شود. هنگام تحلیل و بررسی مقاله، نکاتی را استخراج کردیم که مخاطب با خوانش آن ذهنش از حال و هوای داستان آگاه می‌شود و آسان‌تر به خوانش مطالب و با ذهنی روشن و فعال به آن می‌پردازد. پس از گذر نکات، به بررسی ساختاری واژگان می‌رسیم و سه بخش شامل (افعال، نامیدن و توصیف) را به حاشیه دفتر می‌آوریم؛ که هنگام مطالعه رمان برخی از آن‌ها استخراج شده و برای آگاه‌سازی ذهن مخاطب و آشنایی با ساختار واژگان مورد پژوهش قرار گرفته است تا مخاطب درک بهتری را از لحاظ دستوری بدست آورده و با فضای ساختاری داستان ارتباط دو سویه برقرار کند. قسمت بعدی تاکید بر حس عاطفی است که در مورد استفاده از تکرار تشدید کننده‌ها بحث شده که زنان بیشتر در رمان‌های خود از اینگونه موارد استعمال می‌کنند. بخش بعدی عواطف زنانه است که تقریباً همه ما انسان‌ها کم و بیش با آن‌ها آشنایی داریم. در بخش بعد بهرنگ واژه‌ها که زنان در توصیف زیبایی‌ها و احساسات از واژه‌های متنوع تری استفاده می‌کنند پرداخته ایم.

کلیدواژه‌ها: داستان، رمان، مخاطب، سبک زنانه، زنان، داستان‌سرایی.

۱. مقدمه

داستان‌ها در جوامع امروزی هر کدام به شکل و شمایلی متفاوت عرضه می‌شوند و به بازار می‌آیند؛ حال آنچه ادبیات زنانه فارسی را از ادبیات مردانه جدا می‌کند درون‌مایه و محتوای آن‌ها است.

همان‌طور که در داستان مشخص است لطافت در گفتار، بیان جزئیات بیش از حد، گله‌گی از شخص یا وضعیتی که در آن قرار دارند همه و همه این‌ها جز سبک نوشته‌های زنان بوده که در این باره قرار است در راستای آن‌ها سخن به میان آورد و مخاطب را با خواندن این‌گونه مطالب کاملاً از موضوع تحقیق آگاه و روشن ساخت. همان‌طور که در اجزای داستان مشخص است زنان بیشتر گفت‌وگوها را به خود تعلق داده و کاملاً فضای خاطره‌گویی و اتفاقاتی که برای هر یک از اشخاص رخ داده بیان شده است که در جای‌جای داستان مخاطب را وادار به خواندن ادامه مطلب می‌کند. لازم به ذکر است که در ابتدا بدانید زبان داستان، زبانی بسیار ساده و عامیانه و به دور از هرگونه تکلف به چشم می‌خورد که همین ویژگی مخاطب را به عمق داستان سوق می‌دهد زیرا از روان بودن داستان لذت برده و پس از دقایقی خواندن خود را غرق در رمان می‌بیند و منتظر است اتفاقاتی که رخ می‌دهند را بر چله ذهن خویش کشیده و در راستای آن‌ها به تفکر فرو رود و هم‌چنان او را وادار به خواندن ادامه مطلب می‌کند. همین ساده‌نویسی که در این‌گونه رمان‌ها به چشم می‌خورد موجب شده است که در سال‌های اخیر رمان‌هایی که از زنان منتشر می‌شود پرفروش‌ترین آثار در حوزه ادبیات داستانی به شمار آیند که مخاطبان بسیاری را به خود جذب می‌کنند؛ زیرا در اکثر مواقع، زنان، خواننده را مستقیماً مخاطب قرار می‌دهند و باعث می‌شود که مخاطب به همین دلیل خود را از رمان یا داستان جدا ناپذیر بداند و تا انتها نیز نویسنده را یاری کند.

شاید برای مخاطب در ابتدای کار جای سوال باشد که محتوا و حال و هوای خود داستان چگونه است؟ قطعاً جواب ما این است که چهار زن در کل داستان در واقع به گونه‌ای داستان را روایت‌گری می‌کنند که هر کدام از آن‌ها از نسل‌های متفاوتی به شمار می‌آیند و هر کدام به طور جداگانه یادداشت‌های نامنظم و درهم‌ریخته‌ای از زندگانی خود و تمام آنچه که برایشان رخ داده و رقم خورده است تا آنجایی که فرصت داشته باشند به رشته تحریر در می‌آورند؛ آن‌ها برای بازگو کردن زندگی خویش این کار را انجام نمی‌دهند، بلکه فقط برای حفظ خاطراتشان مشغول به این امر می‌شوند و هر کدام یادداشت‌هایی در داستان از خود به جای می‌گذارند و قطعاً از قدیم‌الایام هم گفته‌اند هر چیزی که از دل برآید لاجرم بر دل نشیند که همین امر زیبا و ساده روزبه‌روز موجب جذب مخاطب در اکثر رمان‌ها نیز گردیده است.

۲. پیشینه پژوهش

در این مقاله سبکی به نام سبک داستان‌سرایی زنانه به کار گرفته شده که قرار است در این راستا مقاله‌مان را به پیش ببریم و حول محور همین موضوع مطالبی را به حاشیه کاغذ بکشانیم؛ اما امر مهم‌تر از آن، این است که از این جهت و بدین موضوع، رمان اسرار چهار زن تا کنون بررسی نشده و برای نخستین بار قرار است از این شیوه مورد بررسی و پژوهش قرار بگیرد. اما در بسیاری از آثار دیگر، این شیوه پژوهش به کار رفته که مورد جلب توجه مخاطبان خود نیز قرار گرفته است. اگر بخواهیم چند نمونه از آثاری که سبک زنانه در آن‌ها بررسی شده را نام ببریم می‌توان به آثار «زویا پیرزاد» اشاره کرد؛ که یافته‌های آن پژوهش نشان می‌دهد از نخستین اثر نویسنده یعنی مجموعه داستان «مثل همه»

عصرها» تا رمان «عادت می‌کنیم» در سطوح مختلف متن (واژگان، جملات و سطح گفتمان) دیدگاه زنانه نیز نمود یافته است.

در رمان «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» از زویا پیرزاد، جایگاه زن مورد پرسش قرار می‌گیرد و در رمان «عادت می‌کنیم» با تحول نقش زن به عرصه کنشگری و فعالیت اجتماعی، توصیف دیگرگون از هویت زنانه در نقش فاعلی نیز ارائه شده است.

۳. ساده‌نویسی

همان‌طور که در سراسر متن مشهود است، سبکی ساده و به دور از هرگونه پیچیدگی گفتاری به چشم می‌خورد که همین موضوع باعث جذب مخاطبان بسیاری به این‌گونه رمان‌ها می‌شود. در سرتاسر متن اکثراً واژه‌های ساده و ترکیب‌های عامیانه جلوه‌گر هستند و بدین بابت خوانش داستان به شیوه‌ای آسان و روان صورت می‌گیرد که موجب لذت مخاطب می‌شود. این ساده‌نویسی از جهتی که زنان بیشتر به زبان عامیانه و به دور از هرگونه تکلف سخن می‌گویند و یا حتی متنی می‌نویسند نشأت می‌گیرد به خاطر همین است که زبان داستان ساده و عوام فهم است. همین سبک نوشتن در واقع جزئی از زندگی عادی به شمار می‌آید که همه ما انسان‌ها از آن بهره‌مند هستیم و هر کدام به نحوی آن را می‌گذرانیم. حال نمی‌خواهیم از بحث مورد نظر که همان ساده‌نویسی است دور شویم و می‌خواهیم چند نمونه از انواع ساده‌نویسی در متن را برایتان روشن سازیم تا بیشتر به نوع نوشتن و سبک داستان آشنا شده و بیشتر بدان نیز پی ببرید.

نمونه‌ها

حالا من هم به خودم می‌گفتم: «کتی آروم باش! نشان نده که تو دلت چی می‌گذره.» چنان آشوبی در دلم بر پا بود که پس از مدت کوتاهی دلم درد گرفت؛ ولی حتی نمی‌توانستم آن را هم بروز دهم. نیمه ایرانی فریور بسیار تمیز بود و می‌توانست بفهمد که من تغییر کرده‌ام. آیا واقعاً چیزی در من تغییر کرده است؟ (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۱۲۲)

من اصلاً به روی خودم نیاوردم و نگفتم که منو کاشتی، چای درست کردم، غذا پختم، خودم را درست کردم، غذا هم نخوردم و منتظرت بودم و تمام شب نگران. با وجودی که فوق العاده ناراحت بودم و احساس اندوه می‌کردم؛ ولی می‌دانستم که اگر دهان باز کنم و اعتراض کنم کار اشتباهی کرده‌ام. برای همین سعی کردم سکوت کرده و کاملاً طبیعی رفتار کنم؛ انگار نه انگار که اتفاقی افتاده است. (همان: ۱۱۶)

حدس زدم که شهلا چیزی در مورد من به پدرم گفته است؛ ولی نخواستم این حدس را به زبان بیاورم. بالاخره شهلا زن پدرم است. برای همین گفتم: «باباجون شما حرفای هوشنگو باور نکنین. اون آدم درستی نیست. هم‌کار پدر فریوره و توی اون بیمارستان هر کی اونو می‌شناسه ازش بد می‌گه. اون به من پیشنهاد ازدواج داد و ازم خواست توی خوشنش زندگی کنم تا بعد با هم عروسی کنیم. من به او اطمینان نداشتم و ندارم. شما نگران من نباشین. من برای مامان بزرگم و داییم همه چیزو نوشتم؛ ولی شما هم اگه تونستین به اونا بگین که من خوش‌بختم و به دانشگاه می‌رم. فریور پسر خویبه و من از اون خیلی راضیم.» (همان: ۱۰۳، ۱۰۴)

در مثال‌های بالا، کاملاً سادگی و بی‌تکلفی به چشم می‌خورد؛ انگار که با مخاطب ارتباط دو سویه برقرار می‌کند. استفاده از جملات نسبتاً کوتاه آشکار است و سبک لغاتی که به کار رفته از نوع شکسته و عامیانه است، همان لغاتی که در روزمره و در بیان و گفتار خویش از آن استفاده می‌کنیم؛ برای مثال: منو، باباجون، اونو، همه چیزو. البته ناگفته نماند، در مثال‌هایی که گفته شد نوعی غُر زدن و درد دل کردن برای اشخاص آشکار است که بی‌شک همین امر یکی از خصوصیات ساده‌نویسی به سبک زنانه نیز می‌باشد.

۴. نوشتار زنانه

قالب نوشتار زنانه و محتوای رمان‌های آن‌ها معمولاً با لطافت خاص و سادگی عجین شده است و هیچ‌گونه تکلفی به چشم مخاطب نمی‌خورد. هم‌چنین در عمق داستان می‌توان گله‌گی‌ها یا اصول اخلاقی زنانه را دید که همین وجه تمایز محتوای آن با آثار دیگران می‌شود. در داستان نوعی ابراز احساسات عاطفی بر شخص یا بر شیء خاص به چشم می‌خورد که این ویژگی در رمان‌هایی که اغلب زنان نویسنده آن هستند آشکار است.

نمونه‌ها

بهانه‌های زندگیم فریور، شوهر محبوبم بود که صمیمانه از من مراقبت می‌کرد، پسر من بود که به وجودش افتخار می‌کردم، جورج که فرشته نگهبان خانواده بود و کارون. من باید فرانک دیگری را بزرگ می‌کردم. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۲۴۳ و ۲۴۴)

این زن و شوهر چقدر بهم علاقه‌مندند واقعاً از رفتارشان خوشم می‌آید. (همان: ۵۴۱)

۴-۱. مرد ستیزی

مرد چه در نقش پدر و چه در نقش شوهر و حتی شریک تجاری غالباً در طرف مقابل مرزبندی‌های زنانه‌نویسان و زیر تیغ نقد و اعتراض زنان است. دختران داستان‌های معاصر فارسی هم کم‌وبیش از پدرسالاری رنج می‌برند. رفتار و گفتار پدران سرشار از خشونت و زورگویی و بی‌منطقی توصیف می‌شود و پدران سخت‌گیر در داستان‌ها لقب دیکتاتور دارند. دختران در صدد انتقام‌اند. نمودهای مرد ستیزی در جاهایی که مردها فقط به فکر ارضای غریزه جنسی خود هستند و مواردی که برای نشان دادن مردی و قدرت خود داد می‌زنند یا وسایل را می‌شکنند دیده می‌شود. (فتوحی: ۱۳۹۰)

برای مثال، متن‌هایی که به عنوان مردستیزی در داستان می‌توان در نظر گرفت به شکل زیر است.

نمونه‌ها

با خودم فکر کردم این دختر با اتفاقی که برایش افتاده احتیاج به معالجه دارد؛ ولی شوهر بی‌وجدانش به جای این‌که مرهمی برای زخم‌های او باشد، دردش را بیشتر می‌کند. به بیمارستان رفتم و با او حرف زدم. از او پرسیدم: «اجازه

دارم با فریور و پدرش در این باره حرف بزنم و از اونا کمک بگیرم؟» گفت: «نه نمی‌خوام این مسئله باز بشه و کسی از اون اطلاع پیدا کنه. در واقع من مدت‌هاست که مورد آزار و اذیت قرار گرفته‌ام و خودم نمی‌دونستم.» ارتباط با هوشنگ هم مثل یه آزار و اذیت به من بود. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۱۰۹ و ۱۱۰)

نیمه برادر نازنین بود و من نمی‌توانستم بگویم که او کمتر به آپارتمان ما بیاید شاید بنظر مسخره می‌آمد ولی احساس امنیت نمی‌کردم. به این جهت بعد از چند ماه باز به پانسیون دانشگاه برگشتم. (همان: ۲۶۴)

اون تصور می‌کنه که من هیچ راهی جز پذیرفتن خواسته‌اش ندارم و مجبورم به ازدواج با اون تن بدم؛ در صورتی که من هیچ وقت نمی‌خوام زن چنین آدمی بشم و... فریور گفت: «عجب آدم پرووئه. خجالت نمی‌کشه می‌خواد با یه دختر هم‌سن دختر خودش عروسی کنه؟». (همان: ۸۶)

هوشنگ به من گفت: «تا این وقت شب کجا بودی؟» گفتم: «به شما ارتباطی نداره. از جون من چی می‌خوای؟ الان پلیسو صدا می‌کنم.» (همان: ۹۱)

۴-۲. غم‌گرایی

در رمان‌های زنانه گاهی حس غم‌گرایی و تعریف کردن از سختی‌های زندگی شخص به چشم می‌خورد. گاهی این مسئله به یک جمله، یک پاراگراف و صفحه نیز می‌رسد. به قولی نوعی درد و دل زنانه آشکار می‌باشد، که ممکن است مخاطب را از لحاظ عواطف و احساسات تحت تاثیر قرار داده و حالش دچار دگرگونی شود. کاملاً مشخص است، این گونه متن‌ها در داستان تصدیق می‌کند که چیزی ارزشمند وجود داشته است، که دیگر یا تجربه آن ممکن نیست، یا هرگز به دست نمی‌آید، یا فرصتی که گذشته است و دیگر تکرار نمی‌شود. در نهایت تجربه غم، فرصتی را در اختیار انسان می‌گذارد تا فرد فقدان را بپذیرد و پیوند عاطفی خود را با آنچه از دست رفته، کم‌رنگ کند.

بدین ترتیب، نمونه‌هایی را در داستان در راستای غم‌گرایی بیان می‌کنیم.

نمونه‌ها

آن‌قدر عصبانی شده بودم که گوشی را محکم روی تلفن زدم. رفتم توی اتاقم و شروع کردم به گریه کردن. به خودم گفتم حتی اینجا هم دست از سر من بر نمی‌دارند. فکر می‌کردم از دست شهلا راحت شده‌ام؛ ولی حالا برادرش مزاحم من است. از ذهنم گذشت که من دیگر جایی پیش پدرم و خانه‌اش ندارم. بهتر است با گذشته‌ام وداع کنم. مامانم رفت و همه عشق و محبت را هم با خودش برد. بیشتر و بیشتر می‌فهمیدم که بی‌مادری چقدر دردناک و سخت است؛ به خصوص وقتی که پدری نباشد تا از فرزندش دفاع کند و پشتیبان وی باشد. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۸۸)

فکرم به شدت مشغول و ناراحت بودم. پیش خودم فکر کردم حالا چه کار کنم؟ نه می‌توانم به ایران برگردم و نه می‌توانم در اینجا کار کنم. هر چقدر هم صرفه‌جویی کنم، پولم فقط تا چند ماه کافی است. (همان: ۹۰)

از این تغییر در خودم به شدت تعجب می‌کردم. کاشکی مامانم زنده بود، دست‌کم می‌توانستم با او حرف بزنم و از او راهنمایی بخواهم. حداقل او آرامم می‌کرد و به من امیدواری می‌داد که همه چیز خوب خواهد شد؛ ولی برای چه امیدواری؟ نسبت به چی امیدواری؟ دلم می‌خواست گریه کنم. برای چی گریه؟ آن هم جلوی فریور. با پدرم که

نمی‌توانستم حرف بزنم. در واقع من فقط خودم را دارم و بس. این همه فشار برای دختری که تا چند ماه دیگر بیست سالش می‌شود خیلی زیاد بود. (همان: ۱۱۷ و ۱۱۸)

۳-۴. دغدغه زیست

دغدغه زیست و احساس تعلق به دیگری و دل‌بستگی به سوییۀ زمینی زندگی در زن بیش از مرد نمود دارد. فکر زن بر مدار خانه و امور معیشت و ارتقای سطح زندگی و رفاه می‌چرخد. اصالت دنیای مادی در نگاه زنان غالب است و اندیشه زیست بر سایر اندیشه‌های وجودی او می‌چربد. به همین دلیل ایدئولوژی، سیاست، دانش و تکنولوژی برایش در درجه دوم اهمیت قرار دارد. خانواده اصل و بنیاد زندگی است. آرزوی زن‌های داستان، زندگی آرام و صمیمانه است کنار مردی که دوستش دارند. «می‌خواهم آن زنی باشم که در بالکن خانه‌اش لباس پهن می‌کند.» (میرقدیری، ۱۳۸۴: ۱۴۰). در شخصیت سه زن در رمان‌های عادت می‌کنیم، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم این خواست‌ها برجسته است. (فتوحی: ۱۳۹۰)

نمونه‌ها در رمان اسرار چهار زن عبارتند از:

نمونه‌ها

من هم گفتم: «شوهرم مرد بسیار شریفی و خویبه و عاشقانه منو دوست داره. اون سعی می‌کنه تمام وسایل راحتی منو فراهم کنه؛ ولی من فقط تو رو دوست دارم. بعد از تابستونم قراره تو دبستانی توی اهواز تدریس کنم.» (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۵۹۱)

گفتم: «تو می‌دونی که من عاشق جورج بودم؛ ولی حالا امیدو دوست دارم و از زندگیم با اون راضیم. اون شوهر خوبی واسه من و پدر نمونه‌ای برای ترانست. هرگز هم فکرشو نمی‌کنم که از اون جدا بشم. ما یه دختر داریم که بهش افتخار می‌کنیم. گذشته، گذشته؛ فراموشش کن.» (همان: ۶۰۹)

او گفت: «... حالا احساس خوشبختی می‌کنم که همه شماره‌ها باهم دارم.» گفتم: «منم آدم خوشبختی بودم که دو تا بابای خوب داشتم.» دو روز دیگر دختر من عروس می‌شود. برای من مهم‌تر از هر چیزی این است که او خوشبخت باشد. (همان: ۶۵۹)

۴-۴. جزئی‌نگری

صدای راوی مرد که مسلط بر ادبیات سنتی است، در پی چشم‌اندازها و مضامین کلان و دست‌نیافتنی بوده است؛ اما در جهان زنانه، نگاه ریزبین و جزئی‌نگر زن، حاکم می‌شود. زنان از مجموعه امور کم‌اهمیت، یک کل بزرگ و باارزش به نام زندگی و خانه می‌سازند. در «جهان خانه» یعنی جهان برخاسته از جزئیات، هیچ چیز بی‌اهمیت و خرد نیست. ریزبینی و توجه به امور خرد و ریز و نگارش ریزه‌کاری‌ها و جزئیاتی از این دست، ویژگی برجسته رمان زنانه فارسی است.

در زبان انگلیسی واژه *meticulous* صفت است برای شخصیتی که بسیار به امور خرد و ریزه‌کاری‌ها توجه می‌کند. ما در زبان فارسی برای این صفت، واژه یا اصطلاح دقیقی نداریم. تعبیر «نکنه‌سنج»، «باریک‌بین»، «دقیق‌النظر» دلالت بر عالم مفاهیم‌اند و نه صورت. بنابراین دقیقاً معنای «توجه به ریزه‌کاری‌ها» را به این معنا که در اینجا مطرح شد ندارند. شاید واژه «ریزبین» مناسب توصیف این معنی باشد. جزئی‌نگری و تصویر جهان واقع خود به خود نوعی عینیت‌گرایی و توصیف حسی امور عینی را در پی دارد. مرد عموماً ذهن‌گراست و زن عمل‌گرا. همین عمل‌گرایی زنانه در تعامل اجتماعی، ویژگی‌هایی به زبان داستان‌های زنان بخشیده است که از آن با صفت جزئی‌نگری، حس‌گرایی و عینیت‌گرایی یاد می‌کنیم. (فتوحی: ۱۳۹۰)

حال چند نمونه‌هایی را در داستان که در راستای جزئی‌نگری آمده است، بیان می‌کنیم.

نمونه‌ها

مامان حدیث را صدا کردم و گفتم: «کم کم باید حاضر بشیم». مادرم برای خانواده دیویس یک چمدان پر مواد خوراکی و کادو آورده بود. به اتاق مادر بزرگم رفتم؛ آماده بود؛ ولی بیرون نمی‌آمد. فکر کنم شرمندۀ بود. دستش را گرفتم و با هم به بیرون آمدم. مادر خیلی با او سرسنگین بود و تقریباً به جز سلام چیزی نگفت. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۶۴۵)

دفترچه‌اش را ورق زد و گوشه‌هایی از آن را برای من خواند. از فوت مادرش، آمدنش به آمریکا، مزاحمت‌های برادر زن پدرش، ارتباطش با فریور در ابتدای عروسیشان، مریض شدنش، از دست دادن دخترش و... گفت. (همان: ۵۶۰)

لباس من یک دکلمه فیروزه‌رنگ بود. موقع بیرون آمدن فراز پرسید: «سردتونه؟» گفتم: «نه خیلی ولی کمی خنک شده». می‌خواست کتش را به من بدهد که گفتم: «نه؛ اون قدر سردم نیست». بعد دستش را روی شانه من گذاشت و با دستش کمی شانه‌ام را فشار داد و گفت: «ولی سردتونه». احساس خوشایندی بود. یک‌باره حرارت توی تمام تنم دوید. سوار ماشین‌هایمان شدیم و به طرف خانه من به راه افتادیم. بعد هر دو از گارد خانه‌ام رد شدیم. او از ماشین پیاده شد و پرسید: «فردا چه کار می‌کنی؟» گفتم: «کمی می‌دویم». -می‌تونم منم پیام تا باهم بدویم؟ -حتماً. (همان: ۳۳۸)

۵. بحث و تحلیل داده‌ها

در این بخش، رمان اسرار چهار زن در سه سطح لغوی (کاربرد واژه‌ها)، نحوی (کاربرد جملات)، بلاغی (تشبیه و کنایه) بررسی و تحلیل می‌شود.

۵-۱. سطح لغوی (کاربرد واژه‌ها)

این سطح از تحلیل بر چگونگی انتخاب واژگان تاکید دارد. به عبارت دیگر، در این بخش گزینش انگیزش‌دار (انتخاب‌گری) مطرح است و باید به این پرسش پاسخ داد که نویسنده از رهگذر روابط جانشینی به گزینش چه واژه‌هایی پرداخته است و این واژگان در نمایش منظومه فکری نویسنده چه نقشی دارد.

۵-۱-۱. واژه‌های متعلق به حوزه زنان

ویژگی‌های بارز رمان‌های زنان «ساده‌گویی» است. این ویژگی که امکان ارتباط بهتر و بیشتر نویسنده را با مخاطب فراهم کرده، حاصل کاربرد ساختارهای دستوری ساده، توصیف‌های راحت و نیز اقلام واژگانی عام و تکراری مناسب با فضا و ذهنیت زنانه است. از آنجا که نویسنده درباره فضای زندگی زنان می‌نویسد، واژگان متعلق به این حوزه در داستان‌هایش از بسامد زیادی برخوردار است. (نیکوبخت، دسپ، بیگدلی، منشی زاده: ۱۳۹۰)

دایره واژه‌های به کار رفته در این زمینه عبارتند از: دل‌مشغولی درباره آینده و کار و تکرار واژگان دانشگاه، آینده، پول و.... (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۱۵، ۶۲، ۲۷۳)

۵-۱-۲. صورت‌ها و اقلام واژه‌های عاطفی

کاربرد تیکه‌کلام زنانه در کنار شخصیت زنان هم‌نشینی خاصی ایجاد می‌کند و برای پرداختن به موضوعات و مسائل خاص زنان، انسجام در لفظ و محتوای آن رعایت شده است. (نیکوبخت، دسپ، بیگدلی، منشی زاده: ۱۳۹۰)

برای مثال: بله عزیزم، دوستان عزیزمان، خیلی برام عزیزی و.... (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۱۵۴، ۱۶۳، ۴۳۴)

۵-۱-۳. تعدد شخصیت‌های زن

در همه داستان‌های نویسنده، یا قهرمان زن‌ها هستند یا زاویه دید، زنانه است؛ چنان‌که تعدد و تنوع شخصیت‌های زنانه از ویژگی‌های منحصر به فرد آثار نویسنده است که در صحنه‌های مختلف هستند و نقش‌هایی بر عهده دارند. (نیکوبخت، دسپ، بیگدلی، منشی زاده: ۱۳۹۰)

برای نمونه در رمان اسرار چهار زن محور شخصیت پردازی، کنش‌ها و دیالوگ‌های افراد ذیل است.

نمونه‌ها

کتی جمعه مرا برای شام به خانه‌شان دعوت کرد. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۴۵۴)

من و فریور نشسته بودیم. (همان: ۴۵۵)

کتایون از روی میز یک گل برداشت. (همان: ۴۶۹)

۵-۲. بررسی سطح نحوی (کاربرد جمله‌ها)

در این سطح، بر انتخاب الگوی جمله‌ها تاکید است. در آثار فراوانی ویژگی‌هایی در ساختار جمله‌ها دیده می‌شود که مختص گفتار و نوشتار زنان است. توصیف و جزئی‌نگری از ویژگی‌های زبانی است که در آثار نویسنده با دقت خاصی به کار رفته که اغلب با بسامد استفاده از قیدها و مشدها در گزاره‌ها همراه است.

۵-۲-۱. جمله‌های توصیفی

یکی از ویژگی‌های مهم زبانی در آثار زنان، توصیف و جزئی‌نگری در روایت داستان‌هاست. در این اثر این ویژگی بسیار برجسته است. در آثار او توصیف‌ها در قالب جمله‌های کوتاه و ساده به کار می‌رود. جمله‌ها اغلب طبیعی و ساده به کار رفته‌اند. این ویژگی، وجه غالب سبک نگارش رمان ما است. (نیکوبخت، دسپ، بیگدلی، منشی زاده: ۱۳۹۰) نمونه‌هایی برای جزئی‌نگری در صفحات قبل ارائه شده و به طور مفصل در این راستا برای مخاطب نیز بحث به میان آوردیم که او را از بطن داستان روشن سازیم و به او آگاهی ببخشیم.

۵-۲-۲. جمله‌های پرسشی به شکل حدیث نفس

یکی از ویژگی‌های سبکی این اثر کاربرد جمله‌های پرسشی در قالب حدیث نفس است که اغلب با بسامد قیدها و تعدد جمله‌های پیرو و وابسته است. به نظر می‌رسد این ویژگی ناشی از دل مشغولی‌ها و وسوسه‌های زنانه است. در نهایت زبان‌شناسان معتقدند که زنان به دلیل گفتمان دیاکلتیک و مکالمه‌گری، در پایان جملاتشان پرسش‌هایی مطرح می‌کنند تا نظر مخاطب را بفهمند و این حاکی از جنبه تأیید طلبی زنان است. (نیکوبخت، دسپ، بیگدلی، منشی زاده: ۱۳۹۰)

نمونه‌ها

- آیا او اولین عشق من است؟ (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۳۰)
 آیا باید من پیش قدم می‌شدم؟ (همان: ۱۳۵)
 آیا سهم من از زندگانی این بود؟ (همان: ۲۴۳)
 آیا آن همه علاقه تمام شد؟ نگاه‌ها چی؟ (همان: ۳۱۹)

۵-۲-۳. استفاده از نشانه‌های فرا زبانی

یکی دیگر از ویژگی‌های ساختاری جمله‌ها در این اثر، استفاده از نشانه خط فاصله (-) و (...) در پایان جمله‌ها است. نویسنده با کاربرد این‌گونه نشانه‌ها جملات را ناتمام رها می‌کند و در پایان آن‌ها سکوت و یا به مبحث دیگری می‌پردازد و می‌تواند پس از استفاده از آن نشانه، حال و هوا و فضای داستان و ذهن مخاطب را به سمت و سویی دیگر سوق دهد و مبحث یا صحبت نویی را برای خواننده آغاز کند و آن را از حال و هوای قبلی داستان به کلی بیرون کشیده و فضای جدیدی را ترسیم نماید.

نمونه‌ها

- هر دو می‌خواستند معلم بشوند و... حیرت‌زده بقیه خاطرات را می‌خواندم. (عرب زاده: ۱۳۹۸: ۵۸۴)
 تو عزیز دلم در تمام افکار من نشسته‌ای.... (همان: ۴۱۸)
 فراز گفت: «به نظر دختر خیلی متینیه ولی...» (همان: ۳۲۰)

۳-۵. سطح بلاغی

ریشه‌های سبک‌شناسی به علم بلاغت، سخنوری و فن سخنوری بر می‌گردد که نوعی کاربرد هنرمندانه زبان در موقعیتی خاص و القای مفهومی خاص است. در آفرینش‌های ادبی شگردهای بلاغی و صنایع ادبی تمهیدات سبکی شاعر و نویسنده را در خلق صحنه‌های بدیع و نامتعارف یاری می‌رساند و بر اساس بسامد بالای هریک از این صنایع، سبک‌های مختلف ادبی شکل می‌گیرد. این بخش از سطوح زبانی شامل آن دسته از صورت‌های زبانی است که در معنا تاثیر گذارند و به اصطلاح عملکرد آن‌ها بر درون یک زبان استوار است. افزون بر این پیوند متون به ویژه متون ادبی با زیبایی‌های ادبی و صنایع بیانی نقش مهمی در خلق فضای عاطفی و هنری اثر داشته و بیانگر طرز تفکر و نیز تصویرگر احساسات گوینده آن است. (ذوالفقاری، طرزجانی: ۱۳۹۹)

۱-۳-۵. تشبیه

در برخی از رمان‌ها مهم‌ترین و پر بسامدترین آرایه، تشبیه است. همان‌طور که می‌دانید، تشبیه موجب زیبایی متون و گیرایی آن برای خواننده می‌شود و موجب تنوع‌بخشی و ایجاد رنگی خاص در داستان می‌شود. حال نمونه‌هایی را در رمان اسرار چهار زن بیان می‌کنیم.

نمونه‌ها

حالا هم می‌بینی مثل چسب دو قلو بهم چسبیدن (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۶۴۸)
او همه جا مثل یک فرشته در کنار من بود. (همان: ۶۵۶)
مثل گنجشک‌ها صبح زود بیدار می‌شدیم. (همان: ۷۳)

۲-۳-۵. کنایه

در کلام زنان کنایه از جایگاه حائز اهمیتی برخوردار است و اغلب زنان در هر متن از گونه‌های مختلف کنایه بهره می‌گیرند. کنایه‌های زنان گاه در داستان‌ها پیچیده و گاهی هم از نوع ساده به کار می‌رود که هر دو موجب زیبایی و دل‌نشینی متن می‌شود.

حال نمونه‌هایی از کنایه را در رمان اسرار چهار زن بیان می‌کنیم.

نمونه‌ها

بروم و آب پاکی را روی دستش کنم. (عرب زاده، ۱۳۹۸: ۸۲)
فریور گفت: تو حالا فقط می‌تونی سیاه کاری کنی. (همان: ۹۰)
اوایل که باهم زیر یک سقف بودیم. (همان: ۱۱۲)

۶. لحن

«لحن، احساسی است که گوینده می‌خواهد آن را بیان کند.» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۲۹۹) هم‌چنین «لحن شیوه پرداخت یا (زاویه دید) نویسنده نسبت به موضوع داستانش است.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۵۳۳)

شخصیت‌ها، از طریق لحن، نوع گفتار خود را بیان می‌کنند و از این طریق خود را به خواننده می‌شناسانند و با او رابطه برقرار می‌کنند. پس در نهایت، لحن، دید و نقطه‌نظر نویسنده نسبت به موضوع است که می‌تواند رسمی، غیررسمی، صمیمانه، مودبانه، جدی، طنزدار و... باشد. بنابراین در رمان مورد بحث، نویسنده، لحنی مودبانه و در عین حال صمیمی را برای داستان، انتخاب کرده است. هم‌چنین لحن نویسنده در این اثر کاملاً جدی است و خیلی کم نشانه‌های طنز به چشم می‌خورد و گاهی هم همراه با شادی و لذت از چیزی و گاهی هم غم در راستای زندگی و آینده نیز به چشم می‌خورد. (خجسته پور، گذشتی، فرزاد: ۱۳۹۸)

۷. نکات استخراج شده در رمان اسرار چهار زن

- در سرتاسر متن افعال نسبتاً ساده به چشم می‌خورد.
- سبک نوشته به گونه‌ای است که مخاطب را به ادامه مطلب جذب می‌کند.
- نوعی خاطره‌نویسی، روایت و داستانی است که اشخاص متفاوتی آن را بیان می‌کنند.
- نوعی درد و رنج در اواسط داستان وجود دارد که از زبان یکی از شخصیت‌ها نقل می‌شود.
- نثری ساده و روان و به دور از هرگونه تکلف به چشم می‌خورد.
- هر شخصیتی از داستان هر چند صفحه‌ای یادداشتی را از رویدادهای خود ارائه می‌دهند.
- شخصیت‌های داستان در اکثر متن ساده توصیف شده و به ندرت توصیفی پیچیده درباره شخصیت‌ها به چشم می‌خورد.

- در متن علائم نگارشی به درستی رعایت شده است.
- از کارهایی که در طول زندگانی انجام داده شده در متن داستان سخن به میان آمده است.
- استفاده از لغات عامیانه به خوبی مشهود است.
- بیان احساسات مثبت و منفی در جملات به کار رفته است.
- استفاده از ضرب‌المثل یا جملات با بافت قدیمی؛ مانند: من که کاردم می‌زدی خونم در نمی‌آمد.
- سوالاتی همراه با بیان تعجب و حیرت بیان شده است؛ مانند: برای چی گریه؟
- بیان کارهای روزمره در متن دیده می‌شود؛ مانند: اگه چیزی داری که اتو لازم داره بیار تا اونم اتو بزنم.
- در برخی قسمت‌های داستان، کلمات، محاوره‌ای بیان شده‌اند؛ مانند: می‌خوای، اگه و....
- بیان جملات با بار ظنی و گمانی در جای‌جای داستان پیدا است.
- متن داستان آسان‌نویس و عامیانه است و از هرگونه تکلفی به دور است.
- بیان اتفاقات با جزئیات در بعضی از قسمت‌های داستان نمایان است.
- سبکی داستانی همراه با تمامی اتفاقات تلخ و شیرین و بسیار ساده به چشم می‌خورد.
- بطن داستان مملو از خاطره، اتفاق و همراه با لطافت نیز بیان شده است.

۸. بررسی ساختاری واژگان

در این بخش، قصد داریم واژگان درون داستان را از لحاظ ساختاری که هر کدام شامل: افعال، نامیدن و توصیف است بررسی کنیم و از هر بخش چند نمونه مثال متفاوت از درون داستان استخراج کرده و بنویسیم.

۸-۱. افعال استعمال شده

نمی‌خواست هم بپرسد: ساده - نمی‌خواست: مضارع اخباری - بپرسد: مضارع التزامی
به مدرسه می‌رفت: ماضی استمراری
از این وضعیت خارج شود: مضارع التزامی
برای همیشه به ایران برگردد: مضارع التزامی
تعطیل شده بود: ماضی بعید
نمی‌دانست چه خبر است: نمی‌دانست: مضارع اخباری - چه خبر است: مضارع اخباری
چند نفر را برای کتاب‌ها گرفتند: ماضی ساده
به مشهد منتقل شود: مضارع التزامی
در استخر آنجا شنا می‌کردند: ماضی استمراری
باید امتحانم را بدهم: مضارع التزامی
نمی‌خوانم برگردین: نمی‌خواهین: مضارع اخباری - برگردین: مضارع اخباری
دعوت کرده بود: ماضی بعید

۸-۲. نامیدن اشخاص

پدر میلاد کارمند عالی رتبه راه آهن (بار مثبت)
بابا امیر (بار خنثی)
درسته من هم اصلاً مایل نیستم که کتی با این مردک ازدواج کند. (بار منفی)
او «فریور» پسر نمونه‌ای است. بسیار هم‌کار، مهربان و مودب، خوش اخلاق و عمیق. (بار مثبت)

۸-۳. توصیف اشخاص

مامان بزرگ نازنینم
او «میلاد» پسری جدی، باوقار و متین است.
اتاقی بود که حوضی با فواره و ماهی‌های قرمز در وسط آن قرار داشت که به آن حوض‌خانه می‌گفتند.
مامانم، خانم فوق‌العاده نازنینی بود.
دوره کالج: یعنی پس از پایان کلاس زبان مقتضیان خارجی ورود به دانشگاه پس از انتخاب رشته مورد نظرشان
یک سال به کالج می‌روند و کتاب‌های درسی مربوطه به رشته‌ای را که می‌خواهند تحصیل کنند، می‌خوانند.

در تفکراتم فریور را انسانی بامحبت و شریف می‌دانستم که فقط برای من چنین وضعیتی را پذیرفته.

۹. تاکید بر حس عاطفی مورد نظر از طریق استفاده از تکرار یا تشدیدکننده‌ها

لیکاف (۱۹۷۵) بر این باور است که زنان برای تاکید بر گفتار خود از آهنگ قوی‌تر جملات و تشدیدکننده‌ها استفاده می‌کنند. در حقیقت، آن‌ها حتی در مواقع غیرضروری برای این که گفتار خود را مهم جلوه دهند از کلماتی برای قوی‌تر کردن بار معنایی آن استفاده می‌کنند. تا جایگاه اجتماعی خود را استحکام بخشند. در زبان فارسی کلماتی مانند: حتماً، فقط، خیلی، حقیقتاً و صددرصد که شدت و تاکید را به گفتار می‌افزایند در گروه تشدیدکننده‌ها می‌گنجد. (به نقل از نجفی عرب، ۱۳۹۴: ۲۶۰)

پژوهش‌ها نشان داده است که تشدیدکننده‌هایی مانند عبارات «بسیار بسیار خوب»، «خیلی خیلی مبارک»، «خیلی خیلی کوچولو»، «بسیار بسیار علاقه‌مند» و «واقعاً» در رمان‌های زنان نویسنده نیز زیاد به کار رفته است. اما در رمان‌های نویسندگان مرد، کلماتی مانند «مطلقاً»، «کاملاً» و «بی‌نهایت» بیشتر به منزله تشدید کننده به کار رفته‌اند. (به نقل از نجفی عرب، ۱۳۹۴: ۲۶۰)

پس زنان بیشتر از مردان در نوشتار خود تشدیدکننده را به کار می‌برند. اغلب زنان‌های رمان‌ها در مواقع غیرضروری برای این که گفتار خود را مهم جلوه دهند از تشدیدکننده‌ها برای قوی‌تر کردن بار معنایی آن استفاده می‌کنند. استفاده بیشتر زنان از تشدید کننده‌ها ریشه گرفته از پایین بودن اعتماد به نفس آن‌ها یا موقعیت متزلزلشان در اجتماع مرد سالار است. (یوسف آبادی، کلبعلی: ۱۳۹۷)

۱۰. عواطف زنانه

بخش بسیار مهمی از تفاوت‌های زنان و مردان ناشی از غیرهم‌سان بودن نیازهای روانی آن‌ها است. بازتاب این نیازهای روانی در رفتار، اعمال و عکس‌العمل‌هایی که در شرایط و موقعیت‌های گوناگون از این دو گروه به اجرا در می‌آید، خود را نشان می‌دهد. (یوسف آبادی، کلبعلی: ۱۳۹۷)

۱۱. رنگ واژه‌ها

از آنجا که زنان تمایل بیشتری به بیان جزئیات دارند، در توصیف زیبایی‌ها و احساسات نیز از واژه‌های متنوع‌تری استفاده می‌کنند. «نگارش جزئیات یک اتفاق یا یک صحنه و دقت در ریزه‌کاری‌های امور، از ویژگی‌های نگاه و نوشتار زنانه است.» جزئی‌نگری زنان در انتخاب رنگ‌ها نیز موید این کلام است. از نظر لیکاف، زنان در تشخیص رنگ‌ها بیشتر از مردان دقت می‌کنند؛ زن‌ها برای هر رنگی، طیف‌های گوناگونی را در نظر می‌گیرند. لیکاف معتقد است «این تفاوت در نحوه کاربرد رنگ‌ها از سوی زنان و مردان، می‌تواند به این سبب باشد که در جامعه ما، مردان فقط به موضوعات کاری و سیاسی و اجتماعی علاقه دارند و مسائل جزئی و پیش پا افتاده را به عهده زنان می‌گذارند. البته این تمایز بین رنگ‌ها چه بسا افزون بر ویژگی‌های روحی و روانی زنان، ناشی از سیستم متفاوت بینایی در آنان نیز می‌باشد. ذکر دقیق و جز به جز رنگ‌ها در رمان، می‌تواند فواید تاریخی نیز داشته باشد؛ زیرا نویسنده در اثر خود به نکات کوچکی

اشاره می‌کند که شاید بسیار ساده و بی‌ارزش به نظر آیند؛ ولی سال‌ها بعد خوانندگان این اثر به شیوه زندگی اقوام مختلف، آداب و رسوم و دکوراسیون اتاق‌هایشان نیز پی خواهند برد. در جوامع مردسالار، فعالیت مردان در امور سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و... سبب شده است تا در امور، اثر گذار و تصمیم‌گیرنده باشند و از این‌رو، فرصت چندانی برای پرداختن به امور جزئی نداشته باشند؛ ولی در مقابل، اموری چون: خانه‌داری، آشپزی، پخت‌وپز و... نقشی است که جامعه و فرهنگ به زنان سپرده است. نوع نگاه کلان‌نگر مردان به مسائل، زبان خاصی را می‌طلبد که آن را از زبان زنان متمایز می‌کند؛ لذا می‌توان گفت چه بسا تفاوت‌هایی که امری عامدانه، انتخابی و آگاهانه نیستند، بلکه ناشی از تفاوت‌های روحی، جسمی و مسئولیتی دو جنس هستند که از این منظر کاملاً طبیعی است. (شیخی، انصاری، شاملی: ۱۳۹۹)

نتیجه‌گیری

بنابراین با مطالبی که گفته شد، دریافتیم که زنان در رمان‌ها، سبکی ساده و روان و به دور از هرگونه تکلف و تصنع دارند و متن‌های آن‌ها بسیار عوام‌فهم است و از واژگان نسبتاً پیچیده تا می‌توانند دوری می‌گزینند. بی‌شک همین امر از مهم‌ترین ویژگی‌های بارز سبک داستان‌سرایی زنانه است که در این رمان به خوبی مشهود است. حال اگر از مبحث سبک نوشتاری فاصله بگیریم نکته دیگری که در متن‌های زنانه حائز اهمیت است خلق و خو و اخلاق زنان است که در نوشتار آنان نفوذ کرده و بسیار راحت و روان در مورد هر مبحثی یا هر اتفاقی سخن می‌گویند و همین دلیل بی‌شک موجب جذب مخاطبان بسیار می‌شود. ممکن است در هر بخشی از رمان‌ها اندوه یا خشم، جزئی‌نگری یا مردستیزی، مهربانی یا عشق از زنان به چشم بخورد که این ویژگی بی‌شک از زنان نویسنده به خوبی نمایان است. نکته بعدی که از آن آگاه باید شد این است که نوشتار زنانه برای بیان تاکید سخن خود از تکرار یا تشدیدکننده‌ها بهره می‌برند؛ برای مثال: خیلی خیلی کوچولو یا بسیار بسیار خوب و... در صورتی که این ویژگی در رمان‌های مردان بسیار کم و گاهی اصلاً به چشم نمی‌خورد.

مخاطب دانست که عواطف زنانه در رمان‌های آن‌ها بسیار نمود دارد. زنان در اکثر رمان‌هایشان به نمایش صادقانه احساسات خویش می‌پردازند. همان‌طور که می‌دانید زنان در طول زندگانی خود به منظور حفظ روابط عاطفی، درگیر طیف وسیعی از رفتارها می‌شوند که برخی از آن‌ها ممکن است برای سلامتی آن‌ها عواقب بسیاری داشته باشد و برای مدت‌ها نیز آن‌ها را دگرگون ساخته و در امور روزمره‌شان دچار استرس، اضطراب و یا اختلال روحی شوند؛ برای مثال همان‌طور که می‌دانید برای برقراری ارتباط با یک زن اول از همه باید بتوانید با شخصیت عاطفی او ارتباط برقرار کنید. شخصیت و وجود عاطفی یک زن همان چیزی است که او را کنترل می‌کند. مردان وقتی صحبت می‌کنند، حرف‌زدنشان پراکنده نیست، به ترتیب از موضوعی به موضوع بعدی‌شان می‌روند؛ ولی صحبت کردن و گفت‌وگوی زنان بدین صورت نیست و پراکنده‌گویی در رفتار آنان نیز زیاد است. پس در رمان‌های زنان اکثراً این ویژگی آشکار است که موجب جذب مخاطب به داستان می‌شود؛ زیرا همیشه زنان خاطرات جالبی برای تعریف کردن دارند به خصوص در رمان اسرار چهار زن که مملو از خاطره‌گویی است، این ویژگی نیز جز مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی به شمار می‌رود، اما در آثار مردان نیز چنین چیزی به چشم نمی‌خورد.

پس در این مقاله در راستای سبک زنان دریافتیم که کلی تفاوت نسبت به سبک‌های مردانه به چشم می‌خورد و زنان عواطف و احساسات را به وفور در آثار خود به کار می‌گیرند که مردان از این ویژگی به ندرت بهره گرفته و تقریباً می‌توان گفت متمایز از این ویژگی هستند. در نهایت رمان اسرار چهار زن مملو از احساسات زنانه اعم از خاطره‌گویی، بیان جزئیات و... است که در هر لحظه آن مخاطب را به سمت خود می‌کشاند و از هرگونه سختی نوشتار به دور است که خواننده را به عمق داستان سوق می‌دهد و هر لحظه زیبایی را بر پهنای کاغذ برای او آشکار و روشن می‌سازد.

منابع

- فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). سبک شناسی، تهران: سخن.
- عرب یوسف آبادی، فائزه، کلبعلی، شهلا. (۱۳۹۷). بررسی سبک زنانه در رمان کوچه افاقیا (نوشته راضیه تجار)، سال نهم، شماره ۳۵، صص ۷، ۸.
- شیخی، علیرضا، انصاری، نرگس، شاملی، مونس. (۱۳۹۹). زبان و نوشتار زنانه در رمان (حجرالضحک) اثر هدی برکت، بررسی لایه واژگانی و نحوی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی «ره»، سال چهاردهم، شماره ۵۰، صص ۸.
- خجسته پور، سعیده، گذشتی، محمدعلی، فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۸). مشخصه‌های زنانه نویسی در ادبیات داستانی، دوره سیزدهم، شماره ۱، صص ۲۱.
- نیکوبخت، ناصر، دسپ، سیدعلی، بیگدلی، سعید، منشی زاده، مجتبی. (۱۳۹۰). روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد، سال پنجم، شماره ۱۸، صص ۱۱، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۱۸.
- ذوالفقاری، حسن، طرزجانی، محمد اسماعیل. (۱۳۹۹). سبک زنانه در متون لالایی، سال سوم، شماره ۵، صص ۲۰، ۲۱، ۲۲.

جمله معترضه در اشعار شاعران نو معاصر

محمدسجاد اشرف کاشانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

Sajjad.kashan.1381@gmail.com

چکیده

در این پژوهش، مطالبی را عرضه کردیم تا بتوانیم جملات معترضه را در قالب‌های مختلف ادبی به مخاطب نشان دهیم. حال در این مقاله مداخل متنوع و گوناگونی ایجاد شده است؛ اعم از جملات معترضه و جای‌گیری عناصر معترضه و به کارگیری آن در قالب‌های مختلف که در جای خود مطالبی را به رشته تحریر درآوردیم. همین مطالب نیز باعث خواهد شد که مخاطب این اثر درک نسبتاً درستی از جملات معترضه و به کارگیری آن در قالب‌های مختلف ادبی داشته باشد و اندیشه و ضمیرش از بطن اشعار نو معاصر به خوبی آگاه شود و بتواند آن‌ها را شناسایی و قالب‌های مختلف را به خوبی از هم تفکیک نماید. در نهایت خواننده به سمت اشعار معاصر سوق داده شده و منجر می‌شود از بطن آثار شاعران معاصر آگاهی یابد (از حیث سیاسی - اجتماعی بودن و...) که ثمره این فعالیت منجر به شناسایی فحوای کلام شاعر می‌شود و به مرحله ادراک می‌رسد و در پله آخر می‌تواند جملات معترضه را به خوبی از هم تفکیک کند.

کلیدواژه‌ها: جمله، معترضه، نو، اشعار، شاعران، معاصر، قالب.

۱. مقدمه

شعر نو معاصر، در جوامع امروزی به وفور یافت می‌شود. بعضی از شاعران از آن‌ها در راستای طبیعت‌گرایی چون سهراب سپهری، بعضی در بُعد سیاسی - اجتماعی چون خسرو گل‌سرخی و بعضی دیگر نیز در حیطه اشعار آئینی و برخی دیگر در زمینه اشعار عاشقانه - عارفانه چون ابتهاج شعر سروده اند؛ که هر کدام از این دسته‌ها ویژگی‌های خاص و منحصر به فردی دارند. حال در این مقاله آنچه هائذ اهمیت است، پی بردن به شناخت جملات معترضه در قالب‌های مختلف در اشعار نو معاصر نیز می‌باشد؛ که می‌توان گفت، کمتر محققى بدان پرداخته و آن را به رشته تحریر درآورده است و به صراحت در زمره موضوعات بدیع قرار می‌گیرد.

ما در این مقاله قصد داریم مطالبی را از منابع متنوعی استخراج کنیم که مخاطب را از حیث آگاهی به درجه‌ای برساند که ابهامات و اما و اگرهای ذهنی‌اش را تا حدودی بتواند کاهش دهد و با ذهنی نسبتاً پویا به استقبال اشعار نو معاصر برود. در نهایت، شناخت اجزای شعر نو معاصر (خصوصاً جملات معترضه)، نه تنها راه‌گشای مفاهیم در بطن شعر خواهد بود، بلکه ما را به خوانش آن متون کمک خواهد کرد.

محققان، شروع این نوع شعر را از نیما قلمداد می‌کنند و آن را به دو بخش سپید که شامل شعر آزاد و شعر منشور که در بر دارنده تخیل شعری است، تقسیم می‌کنند.

با این اوصاف، برای مخاطب، از منابع متنوعی جملات معترضه را هدف قرار داده و آن را استخراج کرده‌ایم تا مخاطبان این اشعار بدین آگاهی برسند که فقط در اشعار کهن این آرایه وجود ندارد؛ بلکه در شعر نو معاصر نیز چنین آرایه‌ای به وفور یافت می‌شود. حال این نکته را بیان می‌داریم که گاهی اوقات ممکن است ذوق و قریحه شاعر از این امر (به کارگیری جملات معترضه) مستثنی باشد و شاعر نیز بدان تمایل نداشته باشد؛ هر چند که خلاء این گونه آرایه‌ها در شعر نو معاصر خللی ایجاد نمی‌کند و صرفاً برای رنگ و لعابی دلپذیرتر ارائه می‌شوند تا اذهان مخاطب را به سمت این دسته از آثار سوق دهند و شوقی خاص را نیز بر دل مخاطب بنشانند.

حال در ادامه، به بررسی این‌گونه اشعار و ابیات می‌پردازیم و درباره شعر عزیزانی چون: خسرو گل‌سرخی، حمیدرضا برقعی، هوشنگ ابتهاج و... از حیث جمله معترضه که بیشتر همان جملات دعایی را در بر می‌گیرد، بررسی و کنکاش می‌کنیم؛ تا در این عرصه با عرضه مطالب مفید، برای مخاطب و دوستداران ادبیات گامی رو به جلو بتوانیم برداریم.

۲. پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات، پژوهشگرانی به تحقیق و بررسی درباره جملات معترضه پرداخته‌اند. پایان‌نامه کارکردهای معنایی - منظوری جملات معترضه در تاریخ بیهقی از دکتر پارسا به خوبی بیانگر تمامی اقسام جملات معترضه و نحوه کاربرد آن در بطن این پژوهش می‌باشد. دکتر محمودی نیز رساله دکتری بررسی کارکردهای معترضه عبارات آره و نه در گفتمان روزمره زبان فارسی را ترتیب داده که حائز اهمیت است. پژوهش بعدی، از جناب دهرامی و همکاران، درباره روایت‌شناسی جمله معترضه در تاریخ بیهقی نیز راه‌گشای مفیدی بود و آخرین پژوهش چشم‌گیر در این راستا، کاربردهای گوناگون و فراوان میان‌فرودها در شاه‌نامه از دکتر خالقی مطلق و همکاران نیز می‌باشد.

۳. جملات معترضه

در این اصطلاح، جملات معترضه، به جملاتی گفته می‌شود که مفاهیمی هم‌چون دعا، آرزو یا لعن و نفرین را به همراه دارد. در واقع عبارتی است که پس از جمله اصلی می‌آید و اگر همان عبارت از بطن نوشته حذف شود، خللی در متن ایجاد نمی‌کند. حال در مداخل بعدی تفاسیر روشن‌تری را نیز برای آگاهی مخاطب بیان می‌کنیم.

۳-۱. اعتراض

جملات صرف نظر از تفاوت کاربرد و چگونگی آن‌ها موضوع مشترک دستور زبان و علم معانی است. یکی از این جملات که در هر دو دانش مطرح شده جمله معترضه است.

«اعتراض در لغت به معنی سوار شدن به وقت عرض، بر پهنا ایستادن چیزی را مانند چوب بر پهلوی جوی، حائل شدن پیش چیزی، بر کسی درآمدن در چیزی و سرکشی نمودن اسب به وقت کشیدن. بر شتر توسن سوار گردیدن، از میان ماه آغاز کردن کاری، غیبت و عیب کردن کسی، یک یک پیش شدن لشکر، باز داشتن، چریدن شتر زمین گیاه‌ناک را، تکلف نمودن در چیزی و پیش آمدن کسی را به تیری پس انداختن بر وی و کشتن و به انکار پیش آمدن است.» (پادشاه، ۱۳۳۵: ۳۳۳؛ رامپوری، ۱۳۶۳: ۶۳)

جمله معترضه که با نام‌های مختلف دیگری نیز مانند «جمله معترض» یا «جمله متداخل». (خیامپور، ۱۳۴۴: ۱۳۱) «جمله توضیحی»، «میان آورد» یا «اعتراض»، (کرازی، ۱۳۷۰: ۲۷۴) مطرح شده است «جمله‌ای است که منظور اصلی گوینده نباشد بلکه جهت فایده‌ای آن را در عرض کلام جای دهند و حذف خللی به اصل مطلب نرساند». (مرزبان‌راد، ۱۳۷۴: ۱۸۶) این تعاریف در کتب دستوری با تفاوت اندکی به چشم می‌خورد برای نمونه سلطانی گردفرامری «جمله معترضه را جمله‌ای می‌داند که برای توضیح اضافی بیشتر در جمله آورده می‌شود». (رک. سلطانی گردفرامری، ۱۳۶۸: ۲۲) ابوالقاسمی در این زمینه می‌نویسد، «جمله معترضه جمله‌ای است که ارتباطی با جمله‌های پیش و پس خود ندارد». (ابوالقاسمی، ۱۳۷۵: ۴۱۴) درباره جایگاه قرار گرفتن آن نیز چنین گفته اند: «جمله معترضه، جمله‌ای است که در میان جمله دیگر می‌آید». (مشکور، ۱۳۶۸: ۲۵۱؛ عطاری کرمانی، ۱۳۷۴: ۸۶) برخی از دستور نویسان کارکرد آن را دعا، نفرین، توضیح و احترام دانسته اند. (رک. انوری و احمد گیوی، ۱۳۷۰: ۲۲۳؛ نوبهار، ۱۳۷۲: ۱۴؛ علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۷۶: ۸۳؛ مهیار، ۱۳۷۶: ۸۹) یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های جمله معترضه این است که «با جمله اصلی خود پیوندی نحوی ندارد و همین ویژگی است که جمله معترضه را از دیگر جملات پیرو، جدا می‌کند». (مشکور، ۱۳۶۸: ۲۵۱)

احمد امین‌شیرازی در کتاب آئین بلاغت جمله معترضه را یکی از انواع اطناب می‌داند و به مواردی از اغراض آن اشاره می‌کند. وی هم‌چنین بیان می‌کند که «اعتراض سه شرط دارد:

۱- جمله یا بیشتر از جمله باشد تا محلی از اعراب نداشته باشد.

۲- بین دو کلامی که باهم متصل هستند بیاید، یعنی دو جمله ارتباط معنوی داشته باشند به طوری که جمله دوم نسبت به جمله اول عطف بیان، بدل، یا تاکید باشد.

۳- اعتراض را برای نکته‌ای که غیر از دفع ایهام است بیاوریم مانند تنبیه، دعا، تنبیه و... یا شرط اول تتمیم با شرط دوم ایغال و با شرط سوم تکمیل خارج شد». (شیرازی، ۱۳۶۶: ۲۲۹-۲۲۵)

در نهایت شمس قیس رازی اعتراض را به شعر منحصر کرده و در تعریف آن چنین اظهار می‌کند: «اعتراض آن است که شاعر در اثنای بیت لفظی برای تمامی شعر بیاورد که معنی بدان محتاج نباشد و آن را حشو خوانند یعنی انبارش بیت». (رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۵)

۲-۳. جای‌گیری عناصر معترضه

برای مطالعه چگونگی پیوند یک معترضه به گفتمان حاکم توجه به دو عامل ضروری است. اول دسترسی به میزبان یعنی یک بخش مناسب از متن برای قرار دادن معترضه در آن و دوم پایه که معنای یک تکه از متن است که لنگر ارتباط مفهومی معترضه بوده و قلمروی معترضه را مشخص می‌کند. بر اساس این تعریف می‌توان ادعا کرد که میزبان، یک مقوله‌واژ- نحوی و پایه، یک مقوله معنایی است. نقش ارتباطی معترضه حاصل تعامل بین معنای معترضه با پایه متنی در صورت وجود یا بافت غیر گفتمانی است. از طریق پایه‌گیری گوینده یک پیوند معنایی- کاربرد شناختی بین معترضه با متن و یا بافت حاکم بر آن برقرار می‌سازد. منظور از بافت در این قسمت اساساً موقعیت گفتمان است یعنی بخشی از فضای مفهومی که در آن تعامل نیز شکل می‌گیرد. (قادری نجف آبادی، ۱۳۹۸: ۵۳)

در بحث پایه‌گیری معترضه‌ها می‌توان به دو نوع معترضه میزبان- بنیاد و دو نوع معترضه بافت- بنیاد استناد کرد که در کل چهار حالت برای معترضه‌ها با پایه‌گیری متمایز رقم می‌زنند:

(الف) معترضه‌های پایه در سازه

(ب) معترضه‌های پایه در گفته

(ج) معترضه‌های پایه در بافت دارای میزبان

(د) معترضه‌های پایه در بافت بدون میزبان

معترضه‌های پایه در سازه، پایه در یکی از سازه‌های گفته میزبان دارند و غالباً مجاور آن جای می‌گیرند و بنا به این‌که قبل یا بعد از پایه‌اش ظاهر شود به ترتیب پیش نگر یا پس نگر نامیده می‌شود. در معترضه‌های پایه در گفته، قلمرو معترضه کل گفته است و لذا میزبان با پایه هم‌پوشی کامل می‌یابد؛ این معترضه‌ها جای‌گیری آزادانه تری از نوع قبلی دارند. در نوع معترضه‌های پایه در بافت دارای میزبان، کل گفته میزبان است، اما معترضه در آن پایه نمی‌یابد، بدین جهت در عوض پایه‌گیری در شالوده معنایی زبان، بافت غیر زبانی را به عنوان پایه معنایی خود قرار می‌دهند. در این معترضه‌ها جای‌گیری در گفته تقریباً آزاد است. در نوع معترضه‌های پایه در بافت بدون میزبان، پایه معترضه مانند مورد قبل، در بافت یا همان موقعیت گفتمان جای دارد، اما این بار، هیچ میزبانی وجود ندارد تا معترضه را در بر گیرد. همین سبب می‌شود که این معترضه‌ها واحدهای مستقلی باشند که معنای آن‌ها در تعامل با بافت غیر زبانی‌شان مشخص می‌شود. (قادری نجف آبادی، ۱۳۹۸: ۵۴ و ۵۳)

۴. جملات معترضه در قالب‌های گوناگون

در این بخش، قصد داریم که جملات معترضه را در انواع قالب‌های ادبی بررسی کنیم و هر کدام از آن‌ها را در قالب مربوطه قرار داده و از یک‌دیگر تفکیک سازیم. حال این قالب‌ها شامل: بیان دعا، آرزو و امید، حالت، توصیف نیز می‌باشند.

۱-۴. معترضه دعایی

گاهی اوقات در یک بیت از شعر جملاتی ارائه می‌شود که در حق کسی دعا و سپاسی می‌گویند؛ حذف این‌گونه جملات خللی در ساختار جمله ایجاد نمی‌کند.

حال نمونه‌هایی را از این دست بیان می‌کنیم:

- ای شه تشنه لب سلام علیک

ایشه تشنه لب... چه آوازی

(برقی، ۱۳۹۳: ۶۰)

توضیح: سلام علیک به معنای درود بر تو باد که مخاطب شاعر و درود فرستادن او به امام حسین ع است.

- سایه در پای تو چون موج چه خوش زار گریست

که سر سبز تو خوش باد، کنار تو بمان

(ابتهاج، ۱۳۸۸: ۱۱۴)

توضیح: شاعر خواستار سلامتی و عافیت ممدوح خویش شده است؛ چنان‌که می‌فرماید سر سبز تو خوش باد....

- تا مبادا به دل دوست غباری برسد

هر چه دشنام شنیدند، دعایش کردند

(مجاهدی، ۱۳۷۱: ۱۹۹ و ۲۰۰)

توضیح: واژه «مبادا» جمله معترضه‌ای است به معنای خدا نکند که در زمره معترضه‌های دعایی جای می‌گیرد.

- السلام علیک یا ساقی

من علیک السلام می‌خواهم

تا بگردم کمی به دور سرت

طوف بیت الحرام می‌خواهم

(برقی، ۱۳۹۲: ۲۸)

توضیح: سلام علیک به معنای درود بر تو باد که مخاطب شاعر و درود فرستادن او به حضرت ابوالفضل ع ساقی

کربلا است.

- صاحب این بیرق و این پرچم و این مجلس و این روضه و این بزم تویی،

آجرک الله! عزیز دو جهان یوسف در چاه دلم، سوخته از آه نفس های

غریبیت دل من بال کبوتر شده، خاکستر پرپر شده....

(برقی، ۱۳۹۰: ۷۰)

توضیح: چنان‌که از نام شعر و ابیات پیداست، در قالب بحر طویل می‌باشد. عبارت آجرک الله! جمله معترضه و به

معنای خداوند تو را اجر دهد نیز می‌باشد که مخاطب شاعر حضرت صاحب الزمان عج است.

- تو با چراغ دل خویش آمدی بر بام

ستاره‌ها به سلام تو آمدند

سلام!

سلام بر تو که چشم تو گاهوارهٔ روز...

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۸۸)

توضیح: شاعر، جمله معترضه را در قالب درود فرستادن به مخاطب خود (معشوق یا ممدوح) نیز بیان کرده است.

- سالها زین پیشتر من نیز

خواستم کاین پوستین را نو کنم بنیاد

با هزاران آستین چرکین دیگر برکشیدم از جگر فریاد:

«این مباد! آن باد!»

ناگهان توفان بی رحمی سیه برخاست...

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۳۶)

توضیح: شاعر «این مباد! آن باد!» را جمله معترضه در نظر گرفته که خواستار آبادانی و صلح شده و از جنگ و نزاع

و درگیری‌ها بیزار است.

- به شعر سایه در آن بزمگاه آزادی

طرب کنید که پر نوش باد جام شما

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۲)

توضیح: شاعر، پر نوش باد جام شما را در تقابل با طرب به کار برده است؛ گفته که جام شراب شما برای همیشه

شیرین و گوارا باشد. لازم به ذکر است که حذف این جمله ممکن است خللی در ساختار متن ایجاد کند.

- گوید که فرودین، رضی الله عنه، رفت

تا در بهشت خانهٔ سرمد کند همی

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۲۱۷)

توضیح: شاعر، این عبارت را برای اشاره به یکی از خلفای راشدین یا بقیه صحابه پیامبر نیز ممکن است به کار برده

باشد. این عبارت به معنای خداوند از او راضی باشد است.

- منم و شمع دل سوخته، یا رب مددی!

که دگر باره شب آشفته شد و باد گرفت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۴)

توضیح: شاعر، جمله «یا رب مددی!» را معترضه در نظر گرفته و از سویدای دل دست به دعا برداشته و از خداوند

طلب یاری کرده است.

۲-۴. معترضه آرمانی (آرزو و امید)

گاهی اوقات در ابیاتی از یک شعر، جملاتی دیده می‌شود که شاعر آن را از برای امید داشتن یا آرزویی بیان می‌کند؛

در واقع جملاتی که رنگ و بوی خواستن یا به کامیابی رسیدن نیز دارند.

حال نمونه‌هایی را از این دست بیان می‌کنیم:

- زینب به پیشواز شهیدان خود نرفت

تا که خدا نکرده مبادا برادرش...

(برقی، ۱۳۹۰: ۳۹)

توضیح: شاعر، جمله «خدا نکرده» را در قالب جمله معترضه در بیان آرزو به رشته تحریر آورده؛ وی از زبان حضرت زینب س خواستار این شده که خدا نکند برادرش امام حسین ع شهید شده و داغی را بر دل خاندانش گذاشته باشد.

- هر آن چه رنگ تعلق، مباد بر بدنم

مباد جامه، مبادا کفن، مبادا سر

(برقی، ۱۳۹۳: ۴۶)

توضیح: شاعر جملات مباد جامه، مبادا کفن، مبادا سر را در قالب معترضه بیان داشته؛ در واقع با این جملات آرزوی این را دارد که هر چه تعلق از دنیای مادی است از او به دور باشد تا به سمت حق تعالی حرکت نماید.

- بگذار ای امید عبث، یکبار

بر آستان مرگ نیاز آرم

باشد که آن گذشته شیرین را

بار دگر به سوی تو باز آرم

(شاملو، ۱۳۹۴: ۹۳)

توضیح: شاعر، جمله «باشد که» را معترضه در نظر گرفته است. این جمله در بیان آرزو و امید نیز بیان شده است.

۳-۴. معترضه توصیفی

در این بخش به مواردی می‌پردازیم که جمله معترضه را در قالب توصیف بیان نموده است. حال ممکن است توصیفی برای شخص، شیء یا مکان و... باشد؛ هر چند که حذف کردن آن خللی در ساختار متن نیز نمی‌تواند ایجاد کند.

- ای لاله‌های میهن من

گلگونه‌های فسرده

گو بی شما

تاریخ را هر آنچه بسازند، ویران باد

آبادی ضحاک ویران باد...

(گل‌سرخ، ۱۳۹۰: ۱۰۶)

توضیح: شاعر، در بعد سیاسی اجتماعی ابیاتی را سروده و جمله «هر آنچه بسازند» را در قالب معترضه در نظر گرفته که حذف آن آسیب به بافت متن نمی‌زند.

- افتاده سایه روشن مهتابِ سیم رنگ

نرم و سپید؛ چون پر و بال فرشتگان،
بر آن دو گویِ عاج که برجسته تابناک
از زیر پرنیان

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۳۱)

توضیح: شاعر، جمله «برجسته تابناک» را در قالب معترضه توصیفی بیان کرده که حذف آن نیز بازهم آسیب رسان نیست.

- وز نگاه سیاه خویش
می سراید مرغِ مرگ اندیش:
«چهره پردازِ سحر مرده‌ست!»
چشمه خورشید افسرده‌ست!
می دواند در رگِ شب
خونِ سردِ این فریب شوم.
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۸۰)

توضیح: شاعر، سرایش مرغِ مرگ اندیش را توصیف کرده است؛ که می‌توان آن را معترضه توصیفی در نظر گرفت لذا این مورد جای تأمل دارد.

- زین پیش، شاعران ثنا خوان، که چشم‌شان
در سعد و نحس طالع و سیر ستاره بود،
بس نکته‌های نغز و سخن‌های پر نگار
گفتند در ستایشِ این گنبدِ کبود
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۱۱)

توضیح: شاعر، در این بند از شعر خود چشم‌های شاعران ثنا خوان را توصیف می‌کند، هر چند که حذف این جمله نیز آسیب رسان نیست.

- با منِ بی کسِ تنها شده، یارا تو بمان
همه رفتند از این خانه، خدا را تو بمان
منِ بی برگِ خزان دیده، دگر رفتنی ام
تو همه بار و بری، تازه بهارا تو بمان
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰۹)

توضیح: شاعر، معشوق خویش (حضرت حق تعالی) را در جمله «تو همه بار و بری» نیز توصیف کرده است.

- ای دوست شاد باش که شادی سزای توست
این گنجِ مزدِ طاقتِ رنج آزمایِ توست
صبح امید و پرتو دیدار و بزمِ مهر
ای دل بیا که این همه اجرِ وفایِ توست

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۴۰)

توضیح: شاعر، شعر خویش را به شکلی اجتماعی سروده که خطاب به دوست می‌گوید شادی سزاوار دوست و تو نیز لیاقت آن را داری؛ پس شاد باش. در واقع در قالب بیان و توصیف این جمله را درباره دوست به کار گرفته است.

- گهی در خاطر می‌جوشد این وهم:

ز رنگ آمیزی غم‌های انبوه،

که در رگ هام، جای خون، روان است

سیه داروی زهرآگین اندوه

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۵۴)

توضیح: شاعر، گمان‌هایی را که در ضمیرش می‌گذرد در جمله ز رنگ آمیزی غم‌های انبوه توصیف نموده است؛ که آن را می‌توان جمله معترضه توصیفی نیز در نظر داشت.

- روز رحلت پوستینش را به ما بخشید

ما پس از او پنج تن بودیم

من به سان کاروانسالارشان بودم.

کاروانسالار ره شناس،

اوفتان خیزان،

تا بدین غایت که بینی، راه پیمودیم.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۳۵ و ۳۶)

توضیح: شاعر، در این بیت به توصیف کاروانسالار اندکی پرداخته و جمله کاروانسالار ره شناس را معترضه توصیفی در نظر گرفته است.

- هم‌چو آن صیاد ناکامی که هر شب خسته و غمگین،

تورش اندر دست،

هیچش اندر تور،

می‌سپارد راه خود را، دور

تا حصار کلبه در حسرتش محصور؛

باز بینی باز گردد صبح دیگر نیز،

تورش اندر دست و در آن هیچ،

تا ببندازد دگر ره چنگ در دریا،

و آزماید بخت بی بنیاد،

همچو این صیاد...

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۴۲)

توضیح: شاعر، در جمله «تورش اندر دست و در آن هیچ» جمله معترضه توصیفی بیان کرده که چند بار در جمله تکرار شده و حذف آن نیز خللی ایجاد نمی‌کند.

-... کاهلی گر خواند ایشان را به سوی خاک،

با درفش تیره پر هول -چوبی لخت دستار سیه بر سر-
می رماندشان و راندشان.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۶۲ و ۶۳)

توضیح: شاعر، درفش تیره پر هول را توصیف نموده که چگونه است، هر چند حذف آن مانند مثال‌های قبلی آسیبی به زمینه متن وارد نمی‌آورد.

- شیشه‌های عمر دیوان را

از طلسم قلعه پنهان، ز چنگ پاسداران فسونگرشان،
جلد بریاییم.

بر زمین کوبیم.

ور زمین -گهواره فرسوده آفاق-

دست نرم سبزه‌هایش را به پیش آرد،

تا که سنگ از ما نهان دارد،

چهره‌اش را ژرف بشخاییم.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۷۳ و ۷۴)

توضیح: شاعر، زمین را در جمله «گهواره فرسوده آفاق» نیز توصیف نموده است؛ هر چند که حذف آن آسیب وارد نمی‌سازد بلکه منجر به زیبایی بیشتر ابیات شاعر شده است.

- تا کند سرشار شهدی خوش هزاران بیشه کندوی یادش را،
می مکید از هر گلی نوشی.

بی خیال از آشیان سبز، یا گلخانه رنگین

- کان ره آورد بهاران است؛ وین پاییز را آیین-

می پرید از باغ آغوشی به آغوشی.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۴۴)

توضیح: شاعر، درباره آشیان سبز و گلخانه رنگین جمله‌ای را در قالب توصیف برای آن دو بیان کرده است؛ که موجب زیبایی ابیات و محتوای شعر وی شده است.

- اکنون او

- این تنهایی بزرگ-

با ما شگفت گسترشی یافته،

این است ماجرا.

ما نوباوگان این عظمتیم

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۹۱)

توضیح: شاعر، او را در جمله «این تنهایی بزرگ» توصیف نموده و آن را معترضه توصیفی در نظر گرفته است.

- خونابه شد آن دل که نهانگاه غمت بود

از پرده در افتد اگر این راز چه سازم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۰)

توضیح: شاعر، در وصف دل، «نهانگاه غم معشوق» را آورده است؛ هر چند که جای تأمل نیز می‌باشد.

- در آن شب‌های طوفانی که عالم زیر و رو می‌شد

نهانی شبچراغ عشق را در سینه پروردم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۱۷۱)

توضیح: شاعر، برای شب‌های طوفانی جمله‌ای را به رشته تحریر آورده: «عالم زیر و رو می‌شد» و در واقع با این

جمله شب‌های طوفانی را توصیف نموده است؛ لذا باز هم محل تأمل است.

- روان سایه که آئینه دار خورشید است

بین که از شب عمرش سپیده‌ای ندیدم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۳۳)

توضیح: شاعر، روان سایه (خویش) را توصیف کرده است و بیان داشته که روح او «آئینه دار خورشید» نیز می‌باشد.

- باغ بی برگی

خنده‌اش خونی ست اشک آمیز.

جاودان بر اسب یال افشان زردش می‌چمد در آن

پادشاه فصلها، پاییز.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۴۴)

توضیح: شاعر، با جمله پادشاه فصلها، پاییز را نیز توصیف کرده است؛ که حذف آن خللی ایجاد نمی‌کند.

- انگار گردنده چرخ زمان را

- این پیر حسرت بی امان را-

از کار و گردش می‌انداخت، مغلوب می‌کرد.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۱۵۲)

توضیح: شاعر، جمله‌ای را در توصیف چرخ گردنده زمان بیان کرده است؛ جمله «این پیر حسرت بی امان را»

توصیفی برای چرخ گردنده زمان بیان داشته که می‌تواند جمله معترضه در نظر گرفته شود.

- رفتند و رفت هر چه فریب و فسانه بود

تا مرگ - این حقیقت بی رحم - بس نماند

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۱۹۰)

توضیح: شاعر، درباره مرگ، جمله «این حقیقت بی رحم» را بیان داشته که در قالب توصیف است و حتی اگر نباشد

چیزی از بطن شعر نمی‌کاهد؛ بنابراین می‌توان جمله معترضه در نظر گرفت.

۴-۴. معترضه کیفیتی (حالت)

در این مدخل ابیاتی را به رشته تحریر درآوردیم که همه آن‌ها بیان‌کننده حالت یک شی، مکان، شخص و... است. این مثال‌ها باعث می‌شود ذهن و ضمیر مخاطب بدان جملات آشنا گردد و تا حدودی از اینگونه ابهامات به دور باشد.

- چون خواب ناز بود که باز از سرم گذشت

نامهربان من که به ناز از برم گذشت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۹)

توضیح: شاعر، برای معشوق خویش جمله‌ای را گفته که حالت راه رفتن او را از کنار عاشق (شاعر) بیان داشته است و می‌توان این جمله را معترضه کیفیتی یا همان حالت نیز در نظر گرفت.

- منظور من که منظره افروزِ عالمی ست

چون برق خنده‌ای زد و از منظرم گذشت

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۹)

توضیح: شاعر، جمله‌ای را حالت و کیفیت منظور و عقیده خویش بیان داشته است؛ هر چند باز هم جای تأمل نیز دارد.

- پیش چشم تو بمیرم که چه مست است، بیا

تا به خوشباشیِ مستان می نابی بخوریم

(ابتهاج، ۱۳۷۸: ۹۲)

توضیح: شاعر، جمله‌ای بیان کرده که چگونگی و حالت چشم معشوق را می‌رساند: «چه مست است». حال حذف این جمله آنچنان خللی ایجاد نمی‌کند؛ اما هر چند همین جمله نیز باز هم محل تأمل است.

- آن گاه که «میرزا»

در برف‌های خونین «ضیابر»

چشم‌ها بست

بر شکوه آینده

در شهر تاریک

دژخیم

به بزم نشسته بود

نامت

همیشه سبز باد...

(گل‌سرخ، ۱۳۹۰: ۲۳۶)

توضیح: شاعر، جمله‌ای را در حالت و چگونگی میرزا بیان داشته که او در دژخیم «به بزم نشسته بود»؛ یعنی به شادی و سرور پرداخته بود. در واقع می‌توان این جمله را معترضه در نظر گرفت، هر چند که باز هم جای تأمل نیز دارد.

- ای لحظه‌های شگفت و گریزان که گاهی -چه کمیاب-

این مشت خون و خجل را

در بارش نور نوشین خود می‌نوازید

(اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۹۵)

توضیح: شاعر، لحظات شگفت‌انگیز را در جمله‌ای با کیفیتی «کمیاب» بیان کرده است؛ هر چند که اگر حذف شود آسیبی به جمله نمی‌رساند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، مثال‌ها و شواهدی در راستای جملات معترضه در انواع قالب‌های ادبی مختلف سخن به میان آمد؛ که هر کدام به نحوی خواهد توانست بر مخاطب نیز تأثیر گذار باشد. ممکن است مثال‌هایی که از دفاتر اشعار معاصر استخراج کردیم در بیان جملات معترضه آن شک و تردید وجود داشته باشد که اکنون با دانش فعلی ما در حوزه ادبیات هم‌خوانی نیز داشت. لازم به ذکر است این نکته را بیان داریم، برخی از مثال‌هایی که به رشته تحریر درآمد محل تأمل است و بزرگان و ادیب‌دانان در این عرصه مسلماً ایرادهایی نیز بر آن دارند. حال نقاط مثبتی که می‌توان از این پژوهش بیان کرد این است که مخاطب ما به خوبی از جملات معترضه آگاه شده و به راحتی می‌تواند با خوانش چندین مثال و مطالبی که پیش‌تر از مثال‌ها بیان شد، اینگونه جملات را تشخیص دهد و از جمله اصلی به خوبی از هم تفکیک و جدا سازد.

در واقع جملات معترضه جملاتی هستند که حذف آن‌ها در جمله هیچ خلل و آسیبی را به ساختار آن وارد نمی‌کند؛ بلکه منجر به زیبایی بیشتر ابیات یک شعر و قلم شاعر نیز می‌شود. حال این جملات در قالب‌های مختلفی می‌تواند عرضه شود که بنا به صلیقه ما در قالب‌هایی نظیر (معترضه دعایی، آرمانی، توصیفی، کیفیتی) ارائه شد. بنابراین امید است که مخاطب به خوبی جملات معترضه را شناخته و به مرحله ادراک رسیده باشد و با اندک تفاسیری در حوزه گسترده ادب و ادبیات که عرضه کردیم توانسته باشد تا حدودی اما و اگرهای ذهنی‌اش را کاهش دهد و او را از ابهامات موجود نیز به دور نگه دارد.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، راهی و آهی. چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، سیاه مشق. چاپ دوم، تهران، نشر کارنامه.
- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۸۸)، آینه در آینه. چاپ نوزدهم، تهران، نشر سرچشمه.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴)، آخر شاه‌نامه. چاپ هجدهم، تهران، انتشارات مروارید.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴)، سر کوه بلند. چاپ چهارم، تهران، انتشارات زمستان.
- برقی، سید حمیدرضا (۱۳۹۰)، رقعہ. چاپ سوم، تهران، ناشر فصل پنجم.
- برقی، سید حمیدرضا (۱۳۹۰)، طوفان واژه‌ها. چاپ سیزدهم، تهران، ناشر فصل پنجم.
- پادشاه، محمد (۱۳۳۵)، فرهنگ آندراج. جلد اول، تهران، انتشارات کتاب‌خانه خیام.
- خیامپور، عبدالرسول (۱۳۴۴)، دستور زبان فارسی. چاپ پنجم، تبریز، چاپ شفق.
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم. محمد قزوینی و مدرس رضوی و سیروس شمیس انتشارات علمی.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳)، غیاث اللغات. چاپ اول، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی.
- سلطانی گرد فرامری، علی (۱۳۶۸)، از کلمه تا کلام. چاپ چهارم، ناشر: مولف.
- شاملو، احمد (۱۳۹۴)، مجموعه اشعار «دفتر اول». چاپ دوازدهم، تهران، انتشارات نگاه.
- شیرازی، احمد امین (۱۳۶۶)، آئین بلاغت. ناشر: مولف.
- عطاری کرمانی، عباس (۱۳۷۴)، مجموعه دستور زبان فارسی نوین. تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسان دانشگاه‌ها.
- علوی مقدم، محمد؛ اشرف زاده، رضا (۱۳۷۹)، معانی و بیان. تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسان دانشگاه‌ها.
- قادر، سلیمان؛ عموزاده، محمد؛ رضایی، والی (زیر چاپ)، واکاوی شناختی-کاربردشناختی جملات شرطی در زبان فارسی، جستارهای زبانی.
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۰)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی (۲): معانی. تهران، نشر مرکز.
- گلبرخی، خسرو (۱۳۹۰)، مجموعه اشعار. چاپ سوم، تهران، انتشارات نگاه.
- مجاهدی، محمدعلی (۱۳۷۱)، سیری در ملکوت. چاپ اول، قم، انتشارات اسوه.
- مرزبان راد، علی (۱۳۷۴)، دستور سودمند. چاپ هشتم، نشر قومس.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۶۸)، دستور نامه. چاپ سیزدهم، انتشارات شرق.
- مهیاری، محمد (۱۳۷۶)، فرهنگ دستوری. تهران، نشر میترا.

Abstract

In this study, we presented materials so that we could show the audience protest sentences in different literary formats. Now, in this article, various and diverse interventions have been created; including protest sentences and the placement of protest elements and their use in different formats, which we have written materials in their place. These same materials will also cause the audience of this work to have a relatively correct understanding of protest sentences and their use in different literary formats, and their thoughts and conscience will be well aware of the essence of contemporary new poems and be able to identify them and distinguish different formats well. Finally, the reader will be led towards contemporary poems and will be able to become aware of the essence of the works of contemporary poets (in terms of political-social aspects, etc.), which the fruit of this activity will lead to identifying the content of the poet's words and reaching the stage of perception, and in the last step, they will be able to distinguish protest sentences well.

جملات معترضه در گلستان سعدی شیرازی

محمدسجاد اشرف کاشانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

Sajjad.kashan.1381@gmail.com

زهرا مشرفی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

zmashreghi8@gmail.com

چکیده

در این پژوهش، تفاسیری را ارائه کرده‌ایم تا بتوانیم جملات معترضه را در قالب‌های مختلف ادبی به مخاطب نشان دهیم. حال در این مقاله، مداخل متنوع و گوناگونی ایجاد شده است؛ اعم از جملات معترضه و جای‌گیری عناصر معترضه و به کارگیری آن در قالب‌های مختلف که در جای خود مطالبی را بیان خواهیم کرد. همین مطالب باعث درک بیشتر مخاطب نسبت به جملات معترضه و به کارگیری آن در قالب‌های مختلف خواهد شد و ضمیرش از بطن جملات گلستان سعدی به خوبی آگاه و آن‌ها را شناسایی خواهد کرد و در نهایت خواهد توانست آن‌ها را به خوبی از هم تفکیک سازد. در حکایات گلستان سعدی، جملات معترضه به خوبی شناسایی شده که بیشتر آن‌ها از نوع توضیحی (توصیفی) می‌باشند و در مرحله بعد معترضه‌های دعایی را در بر می‌گیرد. بی‌شک استفاده از همین عنصر در خلال حکایات گلستان سعدی، باعث قوت بخشی زیادی به اینگونه مفاهیم اخلاقی - تربیتی شده است. بنابراین ثمره این فعالیت، منجر به شناسایی فحوای کلام شاعر از جانب مخاطب می‌شود و سپس وی را به مرحله ادراک می‌رساند.

کلیدواژه‌ها: جملات معترضه، گلستان، سعدی، توضیحی، دعایی، کیفی.

۱. مقدمه

استفاده از مضامین اخلاقی و تربیتی گلستان سعدی، در جوامع امروزی به وفور یافت می‌شود. سعدی شیرازی گلستان خود را در راستای ارتقاء تربیتی و رشد روحی مردم روزگار خویش به رشته تحریر درآورده است؛ چنان‌که در بوستان خود خواستار جامعه آرمانی و مدینه فاضله شده است. حال در این مقاله آنچه حائز اهمیت است، پی بردن به شناخت جملات معترضه در قالب‌های مختلف نیز می‌باشد که می‌توان گفت کمتر محققى بدان پرداخته و به صراحت در زمره موضوعات بدیع قرار می‌گیرد. ما در این مقاله مطالبی را از منابع متنوعی استخراج کردیم که مخاطب را از حیث آگاهی به درجه‌ای برساند که ابهامات و اما و اگرهای ذهنی‌اش را تا حدودی بتواند کاهش دهد و با ذهنی نسبتاً پویا به استقبال جملات معترضه در کتاب گلستان که اخلاق‌محور است، برود. در نهایت، شناخت انواع جملات معترضه نه تنها راه‌گشای مفاهیم در بطن شعر و نثر خواهد بود بلکه ما را به خوانش روان‌تر آن متون کمک خواهد کرد. نکته لازم به ذکر این است که استفاده از این آرایه نه تنها در متون کهن بلکه در متون معاصر ما به‌ویژه در شعر نو نیز مشهود است. در زبان‌شناسی سنتی، بزرگ‌ترین واحد معنادار هر متن را جمله می‌دانند، از همین منظر، اساس دستور سنتی بر تحلیل روابط همنشینی و نحوی در سطح جمله است. یعنی در نهایت کارکرد زبانی و معنایی هر کلمه از طریق ارتباط با دیگر کلمات در سطح جمله حاصل می‌شود. (دهرامی و همکاران؛ ۱۳۹۹: ۹)

گاهی اوقات ممکن است ذوق و قریحه شاعر از این امر (به کارگیری جملات معترضه) مستثنی باشد و شاعر نیز بدان تمایلی نشان ندهد؛ هرچند که خلاء اینگونه آرایه‌ها در هر نوع شعر و نثری خللی ایجاد نمی‌کند و صرفاً برای رنگ و لعابی دلپذیرتر ارائه می‌شوند تا اذهان مخاطب را به سمت این دسته از آثار سوق دهند و شوقی خاص را بر دل مخاطب بنشانند.

جملات معترضه تنها در میان یک کلمه نمی‌آید بلکه ممکن است میان دو جمله ذکر شود، اما خصوصیت اصلی‌اش آن است که معنایی جز غرض اصلی گوینده را بیان دارد یا توضیحی بدان بیفزاید. زرکشی آورد «اعتراض میان یک یا دو کلام متصل می‌آید و معنی و غرض اصلی بدون آن کامل است.» (زرکشی، ۱۴۲۷: ۶۵۶)؛ وی از دلایل ذکر آن را مواردی چون تقریر کلام، تنزیه، تبرک، و تاکید می‌داند. (ن. ک: زرکشی، ۱۴۲۷: ۶۵۶_ ۶۶۰) سیوطی وجه خوبی اعتراض را خوبی افاده می‌داند و می‌افزاید: «همچون حسنه‌ای است که شخص حسابش را نکرده باشد و به او برسد» (سیوطی، ۱۳۷۶: ۲۴۱).

بی‌شک در این پژوهش تاثیرپذیری و وام‌گیری‌های سعدی شیرازی از مفاهیم و روایات قرآنی به خوبی مشهود است چنان‌که وی را سنی شافعی و برخی اشعری دانسته‌اند که هرکدام از آن‌ها قائل به آیات و روایاتی نیز بوده‌اند بی‌شک در کتاب‌های آسمانی به‌ویژه قرآن این‌گونه جملات به خوبی به چشم می‌خورد.

دلیل دیگری که قدرت بیشتری به اثبات ادله بالا می‌بخشد محل تحصیل سعدی شیرازی است که وی در نظامیه بغداد به تدریس علوم و فنون قرآنی پرداخته و یقیناً در آن روزگار کهن، منابع علمی-عرفانی به رسایی هرچه تمام‌تر به کار گرفته می‌شده است؛ در نهایت اندیشه شریعت‌مداری سعدی از این بیت به خوبی آشکار است:

مپندار سعدی که راه صفا/ توان رفت چون بر پی مصطفی (بوستان سعدی)

حال در ادامه به بررسی انواع جملات معترضه می‌پردازیم که در این پژوهش جملات معترضه را بیشتر قالب‌هایی توضیحی (توصیفی)، دعایی و کیفی (حالت) تشکیل می‌دهند.

۱-۱. پیشینه پژوهش

شاکله روش کار ما، بررسی جملات معترضه در قالب‌های مختلف ادبی است که تفاسیری به تفکیک در این باره در مداخل ذیل، بیان شده است. در حوزه ادبیات، پژوهشگران و اساتید حاذقی به تحقیق و بررسی درباره جملات معترضه پرداخته اند. پایان‌نامه کارکردهای معنایی - منظوری جملات معترضه در تاریخ بیهقی از دکتر پارسا به خوبی بیانگر تمامی اقسام جملات معترضه و نحوه کاربرد آن در بطن این پژوهش می‌باشد. دکتر محمودی نیز رساله دکتری بررسی کارکردهای معترضه عبارات آره و نه در گفتمان روزمره زبان فارسی را ترتیب داده که حائز اهمیت است. پژوهش بعدی، از جناب دهرامی و همکاران، درباره روایت‌شناسی جمله معترضه در تاریخ بیهقی نیز راه‌گشای مفیدی بود و آخرین پژوهش چشمگیر در این راستا، کاربردهای گوناگون و فراوان میان‌فرودها در شاه‌نامه از دکتر خالقی مطلق و همکاران نیز می‌باشد.

۲. چگونگی سخن سعدی

شیخ سعدی نه تنها یکی از ارجمندترین ایرانیان است بلکه یکی از بزرگ‌ترین سخن‌سرایان جهان است. در میان پارسی‌زبانان یکی دو تن بیش نیستند که بتوان با او برابر کرد و از سخنگویان ملل دیگر هم از قدیم و جدید کسانی که با سعدی همسری کنند بسیار معدودند. در ایران از جهت شهرت کم‌نظیر است و خاص و عام او را می‌شناسند. در بیرون از ایران هم عوام اگر ندانند خواص البته به بزرگی قدر او پی برده‌اند. با این همه از احوال و شرح زندگانی او چندان معلوماتی در دست نیست زیرا بدبختانه ایرانیان در ثبت احوال ابناء نوع خود به نهایت مسامحه و سهل‌انگاری ورزیده‌اند. چنان که کمتر کسی از بزرگان ما جزئیات زندگانی‌اش معلوم است و درباره شیخ سعدی مسامحه به جایی رسیده که حتی نام او هم به درستی ضبط نشده است. سعدی سلطان مسلم ملک سخن و تسلطش در بیان از همه کس بیشتر است. کلام در دست او مانند موم است. هر معنایی را به عبارتی ادا می‌کند که از آن بهتر و زیباتر و موجزتر ممکن نیست. سخنش حشو و زواید ندارد و سرمشق سخنگویی است. ایرانیان چون ذوق شعرشان سرشار بوده شیوه سخن را در شعر به نهایت زیبایی رسانیده بودند. شیخ سعدی همان شیوه را نه تنها در نظم بلکه در نثر به کار برده است چنان که نثرش مزه شعر و شعرش روانی نثر را دریافته است و چون پس از گلستان نثر فارسی در قالب شایسته حقیقی ریخته شده، بعدها هر شعری هم که مانند شعر سعدی در نهایت سلاست و روانی باشد در ترکیب شبیه به نثر خواهد بود یعنی از برکت وجود سعدی زبان شعر و زبان نثر فارسی از دوگانگی بیرون آمده و یک زبان شده است. گاهی شنیده می‌شود که اهل ذوق اعجاب می‌کنند که سعدی هفتصد سال پیش به زبان امروزی ما سخن گفته است ولی حق این است که سعدی هفتصد سال پیش به زبان امروزی ما سخن نگفته است بلکه ما پس از هفتصد سال به زبانی که از سعدی آموخته‌ایم سخن می‌گوییم. یعنی سعدی شیوه نثر فارسی را چنان دلنشین ساخته که زبان او زبان رایج فارسی شده است و ای کاش ایرانیان قدر این نعمت بدانند و در شیوه بیان دست از دامان شیخ برندارند که به فرموده خود او حد همین است سخنگویی و زیبایی را و من نویسندگان بزرگ سراغ دارم از جمله میرزا ابوالقاسم قائم مقام که اعتراف می‌کردند که در نویسندگی هر چه دارند از شیخ سعدی دارند. (فروغی، ۱۴۰۱: ۲۰ - ۱۷)

۳. جمله معترضه

جمله معترضه در کتاب‌های دستور زبان فارسی چنین تعریف شده است: جمله معترضه آنست که به اصل موضوع مرتبط نباشد و حذف آن خللی در معنای کلام ایجاد نکند و البته بیشتر بیانگر مفهوم دعا و نفرین است. (دستور زبان فارسی، خیامپور: ص ۱۴) از مباحث مطرح شده در این بخش از مقاله این برداشت حاصل می‌شود که جمله معترضه و حشو آن بخشی از کلام است که حاوی نکته و فایده‌ای خاص نیست و نهایتاً موجب عذوبت و ملاحظت در کلام می‌شود؛ اما اعتراض حاوی پیام‌هایی قابل تأمل است که شاعر یا نویسنده آن را به دلایل گوناگون و البته به عمد در متن خود می‌گنجاند. در این صورت می‌توانیم، اعتراض را با میان‌فزود یکی بدانیم.... (خالقی مطلق و همکاران، ۶-۷)

۳-۱. میان‌فزود

اصطلاح میان‌فزود به عقیده نگارندگان تا پیش از کاربرد توسط خالقی مطلق، اصطلاحی شایع نبود. این ترکیب جدید درواقع جایگزین ترکیب وصفی جمله معترضه است که نزد اهل ادب همان اعتراض است که القاکننده مفاهیمی هم‌چون: پند و حکمت، خردگرایی، تعلیم، دعا و نفرین و... می‌باشد. این ترکیب به دلایل گوناگون بر اصطلاح جمله معترضه ارجح است؛ یکی آنکه معترضه‌ها همیشه جمله نیستند، بلکه گاهی یک کلمه یا چند جمله را شامل می‌شود و در نتیجه اطلاق جمله معترضه به این واحدهای کلامی صحیح نیست درحالی‌که تعبیر میان‌فزود، تعبیری شامل و جامع است. دیگر آنکه شاعر برای القا مقاصد خود و مفاهیم ذهنی‌اش به عمد از این عنصر کلامی استفاده می‌برد و در نتیجه اصطلاح میان‌فزود، این عمد شاعر را پررنگ‌تر می‌کند؛ اما آنجا که معترضه یک جمله کامل است، خالقی مطلق نیز آن را جمله معترضه نامیده و آن را زیر مجموعه‌ای از میان‌فزود معرفی کرده است.... (خالقی مطلق و همکاران، ۷)

۳-۲. جای‌گیری عناصر معترضه

برای مطالعه چگونگی پیوند یک معترضه به گفتمان حاکم توجه به دو عامل ضروری است. اول دسترسی به میزبان یعنی یک بخش مناسب از متن برای قرار دادن معترضه در آن و دوم پایه که معنای یک تکه از متن است که لنگر ارتباط مفهومی معترضه بوده و قلمرو معترضه را مشخص می‌کند. براساس این تعریف می‌توان ادعا کرد که میزبان، یک مقوله واژنحوی و پایه، یک مقوله معنایی است. نقش ارتباطی معترضه حاصل تعامل بین معنای معترضه با پایه متنی در صورت وجود یا بافت غیر گفتنمانی است. از طریق پایه‌گیری گوینده یک پیوند معنایی-کاربرد شناختی بین معترضه با متن و یا بافت حاکم بر آن برقرار می‌سازد. منظور از بافت در این قسمت اساساً موقعیت گفتمان است یعنی بخشی از فضای مفهومی که در آن تعامل نیز شکل می‌گیرد. (قادری نجف‌آبادی، ۱۳۹۸: ۵۳)

در بحث پایه‌گیری معترضه‌ها می‌توان به دو نوع معترضه میزبان-بنیاد و دو نوع معترضه بافت-بنیاد استناد کرد که در کل چهار حالت برای معترضه‌ها با پایه‌گیری متمایز رقم می‌زند:

الف) معترضه‌های پایه در سازه

ب) معترضه‌های پایه در گفته

ج) معترضه‌های پایه در بافت دارای میزبان

د) معترضه‌های پایه در میزبان بدون میزبان

۳-۳. جمله معترضه و بنیان‌های علی

روایت با توضیح رخدادها به شیوه‌ای منظم و مسلسل‌وار، اغلب اوقات باعث ایجاد سلسله‌ای از علت‌ها و معلول‌ها می‌شود (پورتر، ۱۳۹۷: ۸۹). در حقیقت این خاصیت فرم روایی است که به خواننده این امکان را می‌دهد که به استنباط علی از حوادث بپردازد. بنیان علی در متون تاریخی امری مهم و قابل توجه است؛ چرا که «امر حقیقی فقط زمانی واقعی به شمار می‌رود که بتوان نشان داد، خصلت روایت‌مندی دارد.» (پورتر، ۱۳۹۷: ۹۳)

۳-۴. اعتراض

جملات صرف نظر از تفاوت کاربرد و چگونگی آن‌ها موضوع مشترک دستور زبان و علم معانی است. یکی از این جملات که در هر دو دانش مطرح شده جمله معترضه است.

«اعتراض در لغت به معنی سوار شدن به وقت عرض، بر پهنا ایستادن چیزی را مانند چوب بر پهلوی جوی، حائل شدن پیش چیزی، بر کسی درآمدن در چیزی و سرکشی نمودن اسب به وقت کشیدن. بر شتر توسن سوار گردیدن، از میان ماه آغاز کردن کاری، غیبت و عیب کردن کسی، یک یک پیش شدن لشکر، باز داشتن، چریدن شتر زمین گیاه‌ناک را، تکلف نمودن در چیزی و پیش آمدن کسی را به تیری پس انداختن بر وی و کشتن و به انکار پیش آمدن است.» (پادشاه، ۱۳۳۵: ۳۳۳؛ رامپوری، ۱۳۶۳: ۶۳)

جمله معترضه که با نام‌های مختلف دیگری نیز مانند «جمله معترض» یا «جمله متداخل». (خیامپور، ۱۳۴۴: ۱۳۱) «جمله توضیحی»، «میان آورد» یا «اعتراض»، (کرازی، ۱۳۷۰: ۲۷۴) مطرح شده است «جمله‌ای است که منظور اصلی گوینده نباشد بلکه جهت فایده‌ای آن را در عرض کلام جای دهند و حذفش خللی به اصل مطلب نرساند». (مرزبان‌راد، ۱۳۷۴: ۱۸۶) این تعاریف در کتب دستوری با تفاوت اندکی به چشم می‌خورد برای نمونه سلطانی گرد، فرامرزی «جمله معترضه را جمله‌ای می‌داند که برای توضیح اضافی بیشتر در جمله آورده می‌شود». (رک. سلطانی گرد، فرامرزی، ۱۳۶۸: ۲۲) ابوالقاسمی در این زمینه می‌نویسد، «جمله معترضه جمله‌ای است که ارتباطی با جمله‌های پیش و پس خود ندارد». (ابوالقاسمی، ۱۳۷۵: ۴۱۴) درباره جایگاه قرار گرفتن آن نیز چنین گفته اند: «جمله معترضه، جمله‌ای است که در میان جمله دیگر می‌آید». (مشکور، ۱۳۶۸: ۲۵۱؛ عطاری کرمانی، ۱۳۷۴: ۸۶) برخی از دستور نویسندگان کارکرد آن را دعا، نفرین، توضیح و احترام دانسته اند. (رک. انوری و احمد گیوی، ۱۳۷۰: ۲۲۳؛ نوبهار، ۱۳۷۲: ۱۴؛ علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۷۶: ۸۳؛ مهیار، ۱۳۷۶: ۸۹) یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های جمله معترضه این است که «با جمله اصلی خود پیوندی نحوی ندارد و همین ویژگی است که جمله معترضه را از دیگر جملات پیرو، جدا می‌کند». (مشکور، ۱۳۶۸: ۲۵۱)

احمد امین‌شیرازی در کتاب آئین بلاغت جمله معترضه را یکی از انواع اطناب می‌داند و به مواردی از اغراض آن اشاره می‌کند. وی هم‌چنین بیان می‌کند که «اعتراض سه شرط دارد:

۱- جمله یا بیشتر از جمله باشد تا محلی از اعراب نداشته باشد.

۲- بین دو کلامی که باهم متصل هستند بیاید، یعنی دو جمله ارتباط معنوی داشته باشند به طوری که جمله دوم نسبت به جمله اول عطف بیان، بدل، یا تاکید باشد.

۳- اعتراض را برای نکته‌ای که غیر از دفع ایهام است بیاوریم مانند تنزیه، دعا، تنبیه و... یا شرط اول تتمیم با شرط دوم ایغال و با شرط سوم تکمیل خارج شد». (شیرازی، ۱۳۶۶: ۲۲۹-۲۲۵)

در نهایت شمس قیس رازی اعتراض را به شعر منحصر کرده و در تعریف آن چنین اظهار می‌کند: «اعتراض آن است که شاعر در اثنای بیت لفظی برای تمامی شعر بیاورد که معنی بدان محتاج نباشد و آن را حشو خوانند یعنی انبارش بیت». (رازی، ۱۳۸۸: ۳۸۵)

۳-۵. جمله معترضه و زمان‌پریشی

زمان در روایت امری گفتمانی است تا تقویمی؛ اگرچه داستان معمولاً در یک توالی زمانی بسط می‌یابد اما لزوماً هماهنگ و مناسب با زمان تقویمی بیان نمی‌شود. این راوی است بنا به ایدئولوژی‌های خود، به زمان ساحت‌های معنایی و روایی گوناگون می‌دهد. به تعبیر تودوروف، زمان‌مندی در داستان «چندساحتی» است. (ن. ک: تودوروف، ۱۳۸۲: ۵۹)

شرح رویدادهای آینده به دو دسته آینده‌نگری و پیش‌نگاه تقسیم می‌شود. در آینده‌نگری یا پیش‌بینی شخصیت‌ها می‌توانند درباره رویدادهای آینده حدس بزنند. در صورتی که از آن‌ها آگاهی داشته باشند به آن پیش‌نگاه یا فلاش‌فوروارد می‌گویند. (ن. ک: مارتین، ۱۳۹۱: ۹۱)

۴. یافته‌های پژوهش

این بخش اطلاعات و داده‌های به‌دست آمده را مشخص کرده و مداخلی از انواع جملات معترضه در گلستان سعدی با انواع قالب‌های ادبی نظیر؛ معترضه توضیحی (توصیفی)، معترضه دعایی (دعا در حق دیگران) و معترضه کیفی (حالت)، ارائه شده است.

۴-۱. معترضه توضیحی

در این بخش، به مواردی می‌پردازیم که جمله معترضه را در قالب توصیف بیان نموده است. حال ممکن است، توصیفی برای شخص، شیء یا مکان و... باشد؛ هر چند که حذف کردن این‌گونه جملات، خللی در ساختار متن نمی‌تواند ایجاد کند.

- منت خدای را عز و جل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت. (گلستان، ۱۴۰۱: ۱۳)
- در خبر است از سرور کائنات و مفخر موجودات و رحمت عالمیان و صفوت آدمیان و تتمه دور زمان محمد مصطفی صلی الله علیه وسلم. (همان، ۱۳)

- هرگاه که یکی از بندگان گنه‌کار پریشان‌روزگار دست انابت به امید اجابت به درگاه حق جلّ و علا بردارد ایزد تعالی در وی نظر نکند. بازش بخواند باز اعراض کند بازش به تضرع و زاری بخواند حق سبحانه و تعالی یا مَلَأْنِکَتِی قَدْ اسْتَحْيَيْتُ مِنْ عَبْدِی.... (همان، ۱۴)
- خداوند جهان و قطب دایره زمان وقائم مقام زمان و ناصر اهل ایمان اتابک اعظم مظفر الدنیا و الدین ابوبکر بن سعد بن زنگی ضَلَّ اللهُ تَعَالٰی فِی اَرْضِهِ رَبُّ اَعْرَضَ عَنْهُ وَاَرْضُهُ به عین عنایت نظر کرده است.... (همان، ۱۵)
- بر توست پاس خاطر بی‌چارگان و شکربر ما و بر خدای جهان‌آفرین جزا (همان، ۱۵)
- فی‌الجملة هنوز از گلستان بقیتی موجود بود که کتاب گلستان تمام شد و تمام آنگه شود به حقیقت که پسندیده آید در بارگاه شاه جهان‌پناه‌سایه کردگار و پرتو لطف پروردگارذخر زمان و کشف‌امان الموبد من السماء المنصور علی‌الاعداء عضدالدوله القاهره سراج المله الباهر جمال‌الانام مفخر الاسلام سعد بن الاتابک الاعظم شاهنشاه المعظم مولی‌ملوک العرب و العجم سلطان البر و البحر وارث ملک سلیمان مظفر الدین ابی‌بکر بن سعد بن زنگی... به کرشمه لطف خداوندی مطالعه فرماید. (همان، ۱۸)
- طایفه‌ای حکمای هندوستان در فضائل بزرگمهر سخن می‌گفتند به آخر جز این عیبش نمی‌دانستند که در سخن گفتن بطیء است یعنی درنگ بسیار می‌کند و مستمع را بسی مستمع باید بودن تا تقریر سخن کند بزرگمهر بشنید و گفت اندیشه کردن چه گویم به از پشیمانی خوردن که چرا گفتم. (همان، ۱۹)
- اتفاقاً در آن میان جوانی بود میوه عنفوان شبابش نورسیده و سبزه گلستان عذارش نو دمیده یکی از وزرا پای تخت ملک را بوسه داد و روی شفاعت بر زمین نهاد.... (همان، ۲۵)
- ملک نفسی سرد برآورد و گفت این مژده مرا نیست دشمنانم راستی‌عنی وارثان مملکت. (همان، ۲۹)
- درویشی مستجاب الدعوه در بغداد پدید آمد.... (همان، ۳۰)
- هرکه خدای را عزّ و جلّ بیازارد تا دل خلقی به دست آرد خداوند تعالی همان خلق را بر او گمارد تا دمار از روزگارش برآرد. (همان، ۳۸)
- سلطان مصالح خویش اندر هلاک من همی بیند بجز خدای عزّ و جلّ پناهی نمی‌بینم. (همان، ۴۰)
- ملک زوزن را خواهی‌ای بود کریم‌النفس نیک محضر که همگنان را در مواجهه خدمت کردیم و در غیبت نکویی گفتی.... (همان، ۴۱)
- اگر رای عزیز فلان احسن‌الله خلاصه به جانب ما التفاتی کند در رعایت خاطرش هرچه تمام‌تر سعی کرده شود.... (همان، ۴۱)
- اگر من خدای را عزّ و جلّ چنین پرستیدمی که تو سلطان را از جمله صدیقان بودمی. (همان، ۴۵)
- کسی مژده پیش انوشیروان عادل آورد گفت شنیدم که فلان دشمن تو را خدای عزّ و جلّ برداشت گفت هیچ شنیدی که مرا بگذاشت. (همان، ۴۸)
- گفتا به عون خدای عزّ و جلّ هر مملکتی را که گرفتم رعیتش نیازردم و نام پادشاهان جز به نکویی نبردم. (همان، ۵۱)
- گفتم سپاس و منت خدای را عزّ و جلّ که از برکت درویشان محروم نماندم.... (همان، ۵۵)
- چون به مقام خویش آمد سفره خواست تا تناولی کند پسری صاحب فراست داشت.... (همان، ۵۶)

- پارسایی را دیدم بر کنار دریا که زخم پلنگ داشت و به هیچ دارو به نمیشد مدت‌ها در آن رنجور بود و شکر خدای عزّ و جلّ علی‌الدوام گفتی.... (همان، ۵۹)
- گفت منت خدای را عزّ و جلّ که گلت از خوار بر آمد و خوار از پای به در آمد.... (همان، ۶۶)
- ای بار خدای عالم آرایبر بنده پیر خود ببخشای (همان، ۷۷)
- گفت ای برادر شکر نعمت باری عز اسمه هم‌چنان افزون‌تر است بر من که میراث پیغامبران یافتم.... (همان، ۷۹)
- در عنفوان جوانی چنان‌که افتد و دانی با شاهی سری و سرّی داشتم.... (همان، ۱۱۰)
- معلم کُتابی دیدم در دیار مغرب تُرثرویتلخ گفتار بدخویمردم آزارگداطبع ناپرهیزگار که عیش مسلمانان به دیدن او تبه گشتی.... (همان، ۱۳۰)
- مکتب او را به مصلحی دادند پارسای سلیم نیک‌مرد حلیم که سخن جز به حکم ضرورت نگفتم.... (همان، ۱۳۱)
- گفت اگر خدای عزّ و جلّ مرا پسری دهد جز این خرقه که پوشیده دارم هرچه ملک من است ایثار درویشان کنم.... (همان، ۱۳۴)
- گفتم این بلا را به حاجت از خدای عزّ و جلّ خواسته است. (همان، ۱۳۴)
- بس آنکه در بند رضای حق جلّ و علا بیش از آن باشی که در بند حظّ نفس خویش و هرآنکه در او این صفت موجود نیست به نزد محققان بالغ نشمارندش. (همان، ۱۳۵)
- گفت ای پسر هم‌چو تو مخلوقی را خدای عزّ و جلّ اسیر حکم تو گردانیده است و تو را بر وی فضیلت داده.... (همان، ۱۳۶)
- نبینی که حق جلّ و علا در محکم تنزیل از نعیم اهل بهشت خبر می‌دهد.... (همان، ۱۴۰)
- مَقْرَبان حق جلّ و علا توانگرانند درویش سیرت و درویشانند توانگر همت.... (همان، ۱۴۳)
- قومی بر این نمط که شنیدی و طایفه‌ای خوان نعمت نهاده و دست کرم گشاده طالب نامند و معرفت و صاحب دنیا و آخرت چون بندگان حضرت پادشاه عالم عادل موید مظفر منصور و مالک ازمه انام حامی ثغور اسلام وارث ملک سلیمان اعدل ملوک زمان مظفرالدینا و الدین اتابک ابی بکر سعد آدام الله ایامه و نصر اعلامه. (همان، ۱۴۴)
- هرکه بدی را بکشد خلق را از بلای او برهاند و او را از عذاب خدای عزّ و جلّ. (همان، ۱۴۸)
- جهد رزق ار کنی و گر نکنی برساند خدای عزّ و جلّ. (همان، ۱۵۹)
- حق جلّ و علا میبند و می‌پوشد.... (همان، ۱۶۴)
- حکیمی را پرسیدند چندین درخت نامور که خدای عزّ و جلّ آفریده است و برومند هیچ یک را آزاد نخوانده‌اند مگر سرو را که ثمره‌ای ندارد در این چه حکمت است.... (همان، ۱۶۶)
- تمام شد کتاب گلستان والله المستعان به توفیق باری عزّ اسمه.... (همان، ۱۶۷)

۲-۴. معترضه دعایی

گاهی اوقات در خلال حکایات گلستان جملاتی دیده می‌شود که در حق کسی دعا و سپاسی کرده باشند؛ حذف این‌گونه جملات نیز، خللی در ساختار اصلی جمله ایجاد نمی‌کند.

- مظفرالدین ابی‌بکر بن سعد بن زنگی آدامَ الله اقبالَهُما و ضاعَفَ جَلالَهُما و جَعَلَ الى كُلِّ خَيرٍ ما لَهُما و به کرشمه لطف خداوندی مطالعه فرماید. (همان، ۱۸)
- کلمه چند به طریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیر ملوک ماضی رَحِمَهُمُ الله در این کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه بر او خرج موجب تصنیف کتاب این بود و بالله التوفیق. (همان، ۲۰)
- بر بالین تربت یحیی پیغامبر علیه‌السلام معتکف بودم در جامع دمشق.... (همان، ۲۹)
- ملک دام‌ملکه در کشف حقیقت آن است استقصا نفرمود.... (همان، ۳۵)
- عبدالقادر گیلانی را رحمه‌الله علیه دیدند در حرم کعبه روی بر حصبا نهاده.... (همان، ۵۴)
- شبی در خدمت پدر رحمه‌الله علیه نشسته بودم.... (همان، ۵۶)
- نشنیده‌ای که خواجه عالم علیه‌السلام گفت.... (همان، ۵۷)
- چندان که مرا شیخ اجل ابوالفرج بن جوزی رحمه‌الله علیه ترک سماع فرمودی.... (همان، ۶۱)
- ابوهریره رضی‌الله عنه هرروز به خدمت مصطفی صلی‌الله علیه آمدی.... (همان، ۶۷)
- یکی از ملوک عجم طیبی حاذق به خدمت مصطفی صلی‌الله علیه و سلم فرستاد.... (همان، ۸۰)
- رسول علیه‌السلام گفت این طایفه را طریقتی است که تا اشتهای غالب نشود نخورند.... (همان، ۸۰)
- موسی علیه‌السلام درویشی را دید از برهنگی به ریگ اندر شده.... (همان، ۸۵)
- موسی علیه‌السلام به حکمت جهان‌آفرین اقرار کرد و از تجاسر خویش استغفار. (همان، ۸۵)
- عالمی معتبر را مناظره افتاد با یکی از ملاحده لعنهم الله علی حدّه.... (همان، ۱۰۰)
- سالی محمد خوارزمشاه رحمه‌الله علیه با ختا برای مصلحتی صلح اختیار کردند.... (همان، ۱۱۵)
- در خبر است از خواجه عالم صلی‌الله علیه و سلم که گفت بزرگ‌ترین حسرتی روز قیامت آن بود که یکی بنده صالح را به بهشت برند و خواجه فاسق را به دوزخ. (همان، ۱۳۷)
- گفتا نشنیدی که پیغمبر علیه‌السلام گفتالفقر فخریگفتم خاموش که اشارت خواجه علیه‌السلام به فقر طایفه‌ای است که مرد میدان رضایند و تسلیم تیر قضا.... (همان، ۱۴۰)
- قومی بر این نمط که شنیدی و طایفه‌ای خوان نعمت نهاده و دست کرم گشاده طالب نامند و معرفت و صاحب دنیا و آخرتچون بندگان حضرت پادشاه عالم عادل موید مظفر منصور و مالک ازمه انام حامی ثغور اسلام وارث ملک سلیمان اعدل ملوک زمان مظفرالدنیا و الدین اتابک ابی بکر سعد آدامَ الله ایامه و نصرُ اعلامه. (همان، ۱۴۴)
- موسی علیه‌السلام قارون را نصیحت کرد.... (همان، ۱۴۵)
- یوسف صدیق علیه‌السلام در خشکسال مصر سیر نخوردی تا گرسنگان فراموش نکنند. (همان، ۱۵۸)
- امام مرشد محمد غزالی را رحمه‌الله علیه پرسیدند چگونه رسیدی بدین منزلت در علوم گفت بدان که هرچه ندانستم از پرسیدن آن ننگ نداشتم. (همان، ۱۶۱)

۳-۴. معترضه کیفی (حالت)

در برخی از حکایات و روایات گلستان سعدی حالت‌های یک شخص یا مکان در قالب جملات معترضه بیان شده‌است. این نمونه‌ها باعث آشنایی ضمیر مخاطب به نحوه استعمال معترضه‌های کیفی می‌شود.

- شب را به بوستان با یکی از دوستان اتفاق مثبت افتاد موضعی خوش و خرم و درختان درهم گفتمی که خرده مینا بر خاکش ریخته و عقد ثریا از تارکش آویخته. (همان، ۱۷)
- وزیر این سخن بشنید طوعاً و کرهاً بیسندید.... (همان، ۲۵)
- پیاده‌ای سر و پا برهنه با کاروان حجاز از کوفه به در آمد و همراه ما شد.... (همان، ۶۰)
- اما هرزه‌گردی بی‌نماز هواپرست هوسباز که روزها به شب آرد در بند شهوت و شب‌ها روز کند در خواب غفلت و بخورد هر چه در میان آید و بگوید هر چه بر زبان آید رند است و گر در عباس است. (همان، ۷۶)
- خطیبی کویه‌الصوت خود را خوش‌آواز پنداشتی.... (همان، ۱۰۳)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، مثال‌ها و شواهدی در راستای جملات معترضه در انواع قالب‌های مختلف ادبی، سخن به میان آمد که هر کدام به نحوی خواهد توانست بر مخاطب نیز تاثیرگذار باشد. حال نقاط مثبتی که از این پژوهش بیان شد، این است که مخاطب به خوبی از جملات معترضه آگاه و به راحتی می‌تواند با خوانش چندین مثال و مطالبی که پیش‌تر از این‌ها بیان شد، اینگونه جملات را تشخیص دهد و از جمله اصلی به خوبی از هم تفکیک سازد.

درواقع جملات معترضه جملاتی هستند که حذف آن‌ها در جمله هیچ خلل و آسیبی را به ساختار آن وارد نکند؛ بلکه منجر به زیبایی بیشتر ابیات یک شعر و نثر یک نویسنده نیز می‌شود. حال این جملات در قالب‌های مختلفی می‌تواند عرضه شود که بنا به مواد و یافته‌های پژوهشی و سلیقه مخاطب در قالب‌هایی نظیر: معترضه دعایی، آرمانی، توصیفی و کیفیتی ارائه بشود.

مفاهیم استخراج شده در این مقاله، معترضه‌های توضیحی را در بر داشت که بیشتر آن‌ها در وصف اشخاص گلستان سعدی است که بر محور اخلاقیات استوار می‌باشد. از این مرحله که گذر کنیم نوبت به معترضه‌های دعایی می‌رسد که از بطن اندیشه سعدی برمی‌خیزد و ارادت او را به اهل بیت عصمت و طهارت و پیغمبر اکرم صلی‌الله به خوبی نشان می‌دهد. در مرحله آخر معترضه‌های کیفی و یا همان چگونگی احوالات اشخاص و یا برخی مکان‌ها دیده می‌شود که حیث‌المجموع اندیشه مخاطب را با تمامی آن‌ها مواجه می‌سازد و با درک این مفاهیم مسیر پژوهشی خود را در ادوار آینده باز می‌کند و لازم به ذکر است برخی از شاهد مثال‌هایی که استخراج نموده‌ایم، ممکن است، اساتید اهل فن جای انگشت بسیاری بر آن نهند که پذیرفتنی باشد اما تا حدودی مبادرت بر آن داشتیم که از برخی از مثال‌های دارای ابهام که در بطن گلستان به ندرت یافت می‌شود دوری کنیم و شاهد مثال‌های واضح را بر پهنای کاغذ نشانده و به سمع و بصر مخاطب برسانیم. در نهایت مخاطب با خوانش اینگونه نمونه‌ها خواهد توانست تفاسیری را که از اساتید عرصه ادب و ادبیات سرچشمه می‌گیرد نظیر بزرگانی چون خالقی مطلق و زرکشی؛ به مرحله ادراک برساند. در آخر اثبات تمامی ادله‌هایی که در مداخل فوق گفته شد و مهم‌ترین دلیل سعدی در استفاده از جملات معترضه، شناختن هر چه صحیح‌تر اشخاص به مخاطب آثارش نیز بوده است که ذهنیت آن نشأت گرفته از اندیشه شریعت‌مداری و جامعه آرمانی وی بوده است. در عالم سعدی، خدا معبود و محبوب است و بندگان صادق در ایمان و عشق بدو پایدار و باثبات. سعدی آکنده است از خضوع و ایمان. خدا به تعبیر سعدی دوستی مهربان است، صمیمی و غمخوار، بخشنده و بزرگوار، امید بندگان و بسیار دوست‌داشتنی. (فروغی، ۱۴۰۱: ۱۷ تا ۲۲)

بنابراین امید است که مخاطب به خوبی جملات معترضه را شناخته و به مرحله ادراک رسد و با اندک تفاسیری که در حوزه گسترده ادب و ادبیات عرضه کردیم توانسته باشد تا حدودی اما و اگرهای ذهنی‌اش را کاهش دهد و او را از ابهامات موجود نیز به دور نگه دارد.

منابع

- دهرامی، مهدی؛ اکبری‌زاده (۱۳۹۹). روایت‌شناسی جمله معترضه در تاریخ بیهقی. شماره ۴۷، کرمان: انتشارات دانشگاه کرمان.
- زرکشی، امام بدرالدین مامد بن عبده‌الله. (۹۷۳۴). البرهان فی علوم القرآن. تاقیت ابی الفضل الدمیاری. مصر: دارالادب.
- سیوطی، جلال الدین عبدالرحمن. (۹۲۴۶). الاتقان فی علوم القرآن. جلد دوم. ترجمه سیدمهدی حائری قزوینی. چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- یوسفی غلامحسین (۱۴۰۱). بوستان سعدی. چاپ چهاردهم، تهران: نشر خوارزمی.
- خیامپور، عبدالرسول. (۹۲۸۸). دستور زبان فارسی. چاپ چهاردهم، تهران: ستوده.
- خالقی‌مطلق، جلال؛ خسروی، خدیجه؛ ایمانی، علی (۱۳۹۷). کاربردهای گوناگون فراوان میان‌فرودها، یکی از ویژگی‌های سبک شاه‌نامه فردوسی. شماره چهارم، بی‌جا: بی‌نا.
- قادری، سلیمان؛ عموزاده، محمد؛ رضایی، والی (زیر چاپ)، واکاوی شناختی-کاربرد شناختی جملات شرطی در زبان فارسی، جستارهای زبانی.
- پورتر، ابوت. (۱۳۹۷). سواد روایت. ترجمه رویا پورآذر و نیما اشرفی. تهران: اطراف.
- پادشاه، محمد (۱۳۳۵)، فرهنگ آندراج. جلد اول، تهران، انتشارات کتاب‌خانه خیام.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳)، غیاث اللغات. چاپ اول، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر وابسته به سازمان تبلیغات اسلامی.
- خیامپور، عبدالرسول (۱۳۴۴)، دستور زبان فارسی. چاپ پنجم، تبریز، چاپ شفق.
- کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۰)، زیبایی‌شناسی سخن پارسی (۲): معانی. تهران، نشر مرکز.
- مرزبان راد، علی (۱۳۷۴)، دستور سودمند. چاپ هشتم، نشر قومس.
- سلطانی‌گرد فرامرزی، علی (۱۳۶۸)، از کلمه تا کلام. چاپ چهارم، ناشر: مولف.
- مشکور، محمدجواد (۱۳۶۸)، دستور نامه. چاپ سیزدهم، انتشارات شرق.
- شیرازی، احمد امین (۱۳۶۶)، آئین بلاغت. ناشر: مولف.
- رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم. محمد قزوینی و مدرس رضوی و سیروس شمیسا انتشارات علمی.
- تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگاه.
- مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباء. چاپ پنجم، تهران: هرمس.
- فروغی، محمدعلی (۱۴۰۱). گلستان سعدی. چاپ سی و دوم، تهران: ققنوس.

Abstract

In this study, we have provided interpretations so that we can show the objection sentences in different literary formats to the audience. Now, in this article, various and diverse interventions have been created; including objection sentences and the placement of objection elements and their use in different formats, which we will explain in their place. These materials will help the audience understand more about objection sentences and their use in different formats, and their pronoun will be well aware of the essence of Saadi's Golestan sentences and will identify them, and ultimately will be able to distinguish them well. In Saadi's Golestan stories, objection sentences are well identified, most of which are explanatory (descriptive) and in the next stage, they include prayer objections. Undoubtedly, the use of this element throughout Saadi's Golestan stories has greatly strengthened such moral-educational concepts. Therefore, the fruit of this activity leads to the audience's recognition of the content of the poet's words and then brings them to the stage of perception.

مقایسه تطبیقی مصباح‌الهدایه عزالدین کاشانی و طریقت‌نامه عماد فقیه کرمانی

سجاد اشرفی‌زاده

دانش آموخته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور خرم‌شهر

sajad.ashrafi2023@gmail.com

وحیده دولت‌یاری

دانش آموخته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین

vahide.dolatyari2023@gmail.com

چکیده

آثار عرفانی فارسی جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ادبیات و فرهنگ اسلامی دارند و هر کدام با سبک و هدفی خاص به شرح مفاهیم عرفانی پرداخته‌اند. در این میان، مصباح‌الهدایه اثر عزالدین محمود کاشانی و طریقت‌نامه عماد فقیه کرمانی دو نمونه برجسته از این حوزه‌اند که علی‌رغم اشتراک در موضوع، تفاوت‌هایی از نظر سبک و روش بیان دارند. مصباح‌الهدایه اثری نثری و نظام‌مند است که به‌صورت فلسفی و تحلیلی مراحل سیر و سلوک عرفانی را از شریعت تا حقیقت تبیین می‌کند. این کتاب برای مخاطبانی با دانش تخصصی در عرفان تدوین شده و با زبانی سنگین و پر از اصطلاحات فنی، ساختاری دقیق و آموزشی دارد. در مقابل، طریقت‌نامه اثری منظوم است که به زبان ساده و روان، مفاهیم عرفانی را در قالب اشعار تعلیمی و اخلاقی برای مخاطبان عمومی بیان می‌کند. شباهت این دو اثر در تأکید بر تهذیب نفس، زهد، عشق الهی، و دوری از دنیا نهفته است، اما تفاوت آن‌ها در شیوه نگارش و مخاطب هدف مشخص می‌شود. مصباح‌الهدایه بیشتر بر تحلیل عقلانی و ساختار منطقی متکی است، در حالی که طریقت‌نامه با استفاده از تصاویر شاعرانه و تمثیل، مفاهیم را به شیوه‌ای جذاب‌تر و عامه‌فهم‌تر ارائه می‌دهد. این مقاله با تحلیل تطبیقی این دو اثر، نشان می‌دهد که چگونه ادبیات عرفانی فارسی توانسته با بهره‌گیری از سبک‌های مختلف، پاسخگوی نیازهای متنوع مخاطبان باشد و مسیرهای گوناگونی را برای بیان حقیقت معنوی فراهم کند.

کلیدواژه‌ها: مصباح‌الهدایه، طریقت‌نامه، عرفان اسلامی، مقایسه.

مقدمه

«عزالدین محمود کاشانی از نویسندگان بزرگ قرن هشتم هجری است که به عرفان نظری و عملی توجه داشته و اثر مهم او، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، از متون اساسی عرفان فارسی به شمار می‌رود. این کتاب با نثری پیچیده و اصطلاحات فنی، اصول و مراحل سلوک عرفانی را در سه مرتبه شریعت، طریقت، و حقیقت تبیین می‌کند. سبک او نظام‌مند و متأثر از تفکر ابن عربی است.» (شمیسا، ۱۳۹۶: ۱۱۷)

مصباح‌الهدایه، مهم‌ترین تالیف عزالدین محمود کاشانی است که بدون شک یکی از آثار گران‌بهای نثر فارسی و ذخائر ادبی و غنائم ملی قرن هشتم هجری به شمار می‌رود که به حمدالله از دست‌برد حوادث مصون مانده و در کمال صحت به دست ما رسیده است. این اثر که در موضوع تصوف و اخلاق نوشته شده است، در میان آثار فارسی قرن هفتم ممتاز است. مصباح‌الهدایه مشتمل بر ده فصل است که مجموعاً صد فصل می‌شود. باب اول در اعتقادات، دوم در مورد علوم، سوم معارف، چهارم اصطلاحات صوفیان، پنجم مستحسنان صوفیه ششم آداب، هفتم اعمال، هشتم اخلاق، نهم مقامات و دهم احوال را شامل می‌شود. مطالب این کتاب به طور کلی به هفت قسمت به شرح زیر تقسیم می‌شود:

اصول و عقاید دینی از توحید و نبوت. متعلقات آن‌ها؛

علوم و معارف از قبیل علوم فریضه، فضیلت، خواطر، الهام و کشف و شهود؛

اصطلاحات و مستحسنان صوفیه نظیر جمع و تفرقه، سکر و صحو و...

آداب و رسوم فردی و اجتماعی مثل تجرد و تأمل و آداب شیخ و مرید و....؛

اعمال مذهبی از واجبات و مستحبات و....؛

اخلاق نظیر راستی و احسان و....؛

مقامات و احوال سالکان از توبه تا اتصال.

براساس فهرست کتاب می‌توان گفت مولف از نخستین پایه دین که اعتقاد به خداوند است، تا آخرین مقام که فنا فی الله است همه مراحل و مقامات را همراه با مسائل اعتقادی و اصول و فروع دین شرح داده است. مولف این اثر هیچ مطلبی را بدون منبع و مدرک علمی و هیچ روایتی را بدون مآخذ معتبر در نوشته‌هایش ذکر نکرده است. هم‌چنین کلمات قصار و اخباری که از دانشمندان پیشین نقل می‌کند، همگی مآخذ معتبر دارند.

عمادالدین علی کرمانی، نخستین کسی است که مصباح‌الهدایه را به نظم درآورد و از آن اقتباس کرد. شیخ‌الاسلام خواجه عمادالدین علی فقیه کرمانی مشهور به عماد فقیه و متخلص به عماد، از معاصران سلطان ابوسعید بهادرخان و نخستین سلاطین آل مظفر است. لقب و عنوان او به نحوی که ذکر شد، در پایان نسخه‌ای از غزلیاتش آمده است که در تاریخ ۷۶۳ هجری، در حیات شاعر نوشته شده و بنابراین معتبرترین و موثق‌ترین منبع در این مورد است (صفا، ۱۳۷۳: ۹۸۶).

دولتشاه در تذکره‌الشعرا و جامی در بهارستان همگی به علو شأن او اشاره کرده‌اند. عماد در شعر جایگاه بالایی دارد. سخنش استوار و منتخب و دور از فتور معنوی و لفظی و متضمن مضامین لطیف و معانی بدیع است. طریقت‌نامه، اثر ارشمند عماد است که در حدود ۲۸۰۰ بیت در شرح مبانی تصوف و براساس مصباح‌الهدایه نوشته شده است که خود شاعر آن را ذکر کرده است:

ز مصباح‌الهدایه در تصوف

گزیده سیرت اهل تصوف»

«بنظم آرم کتابی بی‌تکلف

کنم نقل از عوارف با تعرف

(کرمانی، ۱۳۷۴: ۵۰)

پژوهش حاضر به دنبال این است تا به بررسی تطبیقی دو اثر مصباح‌الهدایه و طریقت‌نامه پردازد.

پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهشی با عنوان «مقایسه تطبیقی مصباح‌الهدایه عزالدین محمود کاشانی و طریقت‌نامه عماد فقیه کرمانی انجام نشده است، اما پژوهش‌های زیر می‌تواند به موضوع مورد نظر ما نزدیک باشد:

پاینده (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساخت و معنا در مصباح‌الهدایه و نسبت آن با گفتمان عرفانی»، به تحلیل ساختار دستوری و معنایی در «مصباح‌الهدایه» پرداخته و رابطه آن با گفتمان عرفانی را بررسی می‌کند. مفاهیم عرفانی در این اثر با استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی و نظریه‌های نقد گفتمان تحلیل شده است.

افراسیاب پور (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «اخلاق در مصباح‌الهدایه»، به بررسی اصول اخلاقی و سلوکی در «مصباح‌الهدایه» می‌پردازد و نقش این اصول در راهنمایی سالک برای رسیدن به کمال انسانی و معنوی را تحلیل می‌کند. این پژوهش به‌ویژه در مقایسه با جنبه‌های اخلاقی و سلوکی «طریقت‌نامه» مفید خواهد بود.

امینی (۱۳۹۴) در پژوهشی با عنوان «نقد و بررسی تصوف و عرفان در آثار عماد فقیه»، به تجزیه و تحلیل ابعاد فلسفی و عرفانی در آثار عماد فقیه، به‌ویژه «طریقت‌نامه»، پرداخته است. پژوهش به‌ویژه بر تحلیل مفاهیم پیچیده عرفانی و تجربی سلوک تأکید دارد و می‌تواند به مقایسه این مفاهیم با اصول اخلاقی و سلوکی «مصباح‌الهدایه» کمک کند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش از روش کتاب‌خانه‌ای توصیفی تحلیلی استفاده کرده است. به‌منظور جمع‌آوری داده‌ها، منابع مختلف علمی و معتبر شامل کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های مرتبط با موضوع تحقیق مورد بررسی قرار گرفت. پس از گردآوری اطلاعات، به توصیف و تحلیل آن‌ها پرداخته شد تا به درک عمیق‌تری از تفاوت‌ها و شباهت‌های بین دو اثر «طریقت‌نامه» و «مصباح‌الهدایه» برسیم.

بحث و بررسی

سبک مصباح‌الهدایه (نثر فلسفی و نظام‌مند)

مخاطب و هدف

مصباح‌الهدایه برای مخاطبان آشنا با عرفان و اهل تفکر فلسفی نوشته شده است و هدف آن شرح مفصل مراحل سلوک و اصول عرفان نظری است.

طریقت‌نامه برای عموم مردم طراحی شده و به‌عنوان یک متن تعلیمی، با زبان ساده به راهنمایی اخلاقی و معنوی می‌پردازد.

ترتیب فصول

«مصباح‌الهدایه» بیشتر بر روی اصول سلوک و تعلیمات اخلاقی تمرکز دارد. فصول این کتاب به صورت منطقی و ترتیبی چیده شده‌اند تا خواننده بتواند مراحل مختلف سلوک را به طور مرتب و مرحله به مرحله درک کند. برخی از ویژگی‌های ترتیب فصول در این کتاب عبارتند از:

مقدمات اخلاقی و معرفتی: در ابتدا، غزالی به معرفی مفاهیم ابتدایی و اساسی سلوک، مانند اهمیت تصفیه نفس و ترک دنیا، می‌پردازد.

شرح اعمال و حالات: سپس به شرح اعمال عبادی و روحانی، هم‌چون نماز، ذکر، روزه و... پرداخته می‌شود که برای تربیت نفس ضروری هستند.

تصوف و سیر و سلوک: فصول بعدی به مسائل عمیق‌تری مانند تصوف و حالات روحانی اختصاص دارند. درمان بیماری‌های روحی: از ویژگی‌های این اثر درمان بیماری‌های اخلاقی مانند تکبر، حب دنیا، و ریا است. یادآوری مفاهیم کلیدی: در فصول پایانی، غزالی به تأکید بر نکات کلیدی سلوک، هم‌چون اخلاص و تقوی، پرداخته و توضیح می‌دهد که چگونه فرد باید در مسیر سلوک ثابت قدم بماند.

کتاب «طریقت‌نامه» بیشتر به تحلیل و تفسیر عمیق‌تری از مسائل عرفانی و تصوف پرداخته و بر نظم و ساختار بیشتر تأکید دارد. این اثر به گونه‌ای تنظیم شده که خواننده را به درک دقیق‌تری از مفاهیم عرفانی رهنمون می‌کند. فصول این کتاب ممکن است کمی پیچیده‌تر از «مصباح‌الهدایه» باشد و مراحل مختلف سلوک را به صورتی دقیق‌تر و با نگاه تحلیلی بررسی کند. برخی از ویژگی‌های ترتیب فصول در «طریقت‌نامه» عبارتند از:

مفاهیم اولیه طریقت: در ابتدا، عماد فقیه مفاهیم پایه‌ای تصوف و سلوک را توضیح می‌دهد. این فصول بیشتر به تحلیل مفاهیم هم‌چون طریقت، حقیقت، و معرفت پرداخته و به تبیین اصول ابتدایی سلوک می‌پردازد.

اوضاع و حالات روحی: پس از آن، فصول به بیان حالات روحی و درونی سالک و تأثیراتی که این حالات در سلوک دارند، پرداخته می‌شود.

رویکرد تجربی به عرفان: در این قسمت، به بیان حکایات و تجربیات عرفانی پرداخته می‌شود که هدف آن الهام‌بخشی و تأکید بر جنبه‌های عملی سلوک است.

گام‌های تکاملی در طریقت: عماد فقیه به شرح گام‌های مختلفی می‌پردازد که سالک باید در مسیر طریقت طی کند تا به حقیقت نزدیک شود.

پایان‌نامه و نکات پایانی: در پایان، فصولی برای تأکید بر انسجام معنوی و روحانی سالک و لزوم استمرار در مسیر سلوک آورده می‌شود.

ساختار و قالب

کتاب طریقت‌نامه عمدتاً از اشعار کوتاه و حکمت‌آمیز تشکیل شده است که به صورت پراکنده و بدون تقسیم‌بندی دقیق فصل‌ها، مفاهیم مختلف عرفانی را مطرح می‌کند. این کتاب بیشتر بر ساده‌سازی مفاهیم عرفانی و درک سریع آن‌ها تأکید دارد.

در مصباح‌الهدایه، کتاب به‌شکل فصل‌بندی‌شده و منظم نوشته شده است. هر بخش از کتاب به تحلیل و تشریح یکی از جنبه‌های سلوک عرفانی می‌پردازد، از جمله:

شریعت و آداب آن.

طریقت و مراحل آن.

حقیقت و وصول به آن.

این ساختار باعث می‌شود که کتاب برای مطالعه دقیق و پیوسته مناسب باشد.

کاربرد حکایات

در «مصباح‌الهدایه» که بیشتر به شرح و تفسیر اصول سلوک و رفتارهای روحانی می‌پردازد، حکایات به نوعی وسیله‌ای برای بیان آموزه‌های اخلاقی و روحانی هستند. این حکایات معمولاً داستان‌های کوتاه و گاهی نمادین از بزرگان عرفان و سیر و سلوک آن‌ها هستند که به شیوه‌ای ساده و با تأکید بر پیام‌های اخلاقی و عرفانی، خواننده را به تفکر و تدبیر در مفاهیم سوق می‌دهند. این حکایات در «مصباح‌الهدایه» به گونه‌ای وارد شده‌اند که در متن اصلی فلسفی و عرفانی، به توضیح مسائل عمیق‌تر کمک کنند و موجب درک بهتر این مفاهیم برای خواننده شوند.

در «طریقت‌نامه»، حکایات به طور گسترده‌تری استفاده می‌شوند و نه تنها برای توضیح آموزه‌های عرفانی، بلکه برای ایجاد انگیزه و الهام برای طی کردن مسیر سلوک معنوی نیز به کار می‌روند. در این اثر، حکایات ممکن است بیشتر از «مصباح‌الهدایه» به جنبه‌های شخصی و تجربی عرفان پرداخته و به بیان تجارب عرفانی افرادی بپردازند که مسیر سلوک را طی کرده‌اند. در «طریقت‌نامه»، حکایات نه تنها آموزشی بلکه به صورت داستان‌هایی معنوی عمل می‌کنند که لایه‌های عمیق‌تر و پیچیده‌تری از تجربه عرفانی را نمایان می‌کنند.

بر این اساس می‌توان گفت در هر دو اثر، حکایات به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم عرفانی به کار می‌روند و در هر دو کتاب این حکایات با هدف تشویق به سلوک و رسیدن به کمال معنوی بیان می‌شوند. هر دو اثر از حکایات برای آموزش و راهنمایی خواننده در مسیر عرفانی استفاده می‌کنند اما در «مصباح‌الهدایه»، حکایات معمولاً ساده‌تر و بیشتر به صورت نمونه‌هایی از بزرگان عرفانی بیان می‌شوند تا اصول اخلاقی و سلوکی را به تصویر بکشند در حالی که در «طریقت‌نامه»، حکایات گاهی پیچیده‌تر و عمیق‌تر هستند و ممکن است تجربه‌های عرفانی فردی و داستان‌هایی با لایه‌های مختلف معنایی را شامل شوند که مخاطب را به تفکر بیشتر وادار می‌کنند.

سبک مصباح‌الهدایه علمی، تعلیمی و نظام‌مند است و نویسنده تلاش می‌کند مفاهیم عرفانی را با بیانی دقیق و فلسفی شرح دهد.

نمونه‌ای از متن:

«بدان که حقیقت شریعت، حقیقت طریقت و حقیقت حقیقت، سه مرتبه از مراتب معرفت‌اند و هر یکی از این مراتب دارای مناسک، شروط و آداب خاصی است که بر سالک واجب است آن‌ها را به جای آورد، تا از مرتبه‌ای به مرتبه دیگر راه یابد.» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۳۲)

یا در جای دیگر:

«بدان که سالک را در سیر الی‌الله سه مقام است: مقام شریعت، که ظاهر احکام است؛ مقام طریقت، که سلوک باطن است؛ و مقام حقیقت، که وصول به مشاهدات انوار قدس است. هر یک از این مقامات بر سه پایه استوار است: ایمان، اسلام، و احسان.» (کاشانی، ۱۳۹۴: ۳۵)

در اینجا مشاهده می‌شود که کاشانی از زبانی فنی، با توضیحات دقیق و اصطلاحات عرفانی استفاده کرده است. جملات او غالباً بلند و ساختارمند هستند و مخاطب نیاز به آگاهی قبلی از مفاهیم عرفانی دارد.

سبک طریقت‌نامه (نظم عرفانی ساده و شاعرانه)

سبک طریقت‌نامه ساده‌تر، شاعرانه و سرشار از مضامین عاطفی است. عماد فقیه مفاهیم عرفانی را به زبانی ملموس‌تر و با استفاده از تمثیل و استعاره بیان می‌کند. نمونه‌ای از متن:

«بر تو ای دل طریقت این باشد/ که ز هر بنده‌گی رهی باشی

نه به دنیا و دین مشو مغرور/ تو در این هر دو هم‌چو نی باشی» (کرمانی، ۱۳۷۴: ۸۱)

در اینجا زبان عماد فقیه روان‌تر و احساسی‌تر است. او از قالب شعر برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده کرده که هم ساده‌تر است و هم برای جذب عموم مردم مناسب‌تر.

نویسنده مفاهیم عرفانی را با دسته‌بندی‌های دقیق و توضیحات طبقه‌بندی‌شده ارائه می‌کند.

نمونه متن:

«شریعت، طریقت و حقیقت هم‌چون پوست، مغز و روغن بادام‌اند. سالک باید نخست پوست را بشکافد، سپس به مغز دست یابد، و در نهایت روغن را استخراج کند.»

این استعاره فلسفی است و به شکلی عمیق و انتزاعی مفاهیم را توضیح می‌دهد.

مفاهیم عرفانی از طریق تمثیل‌های ساده و ملموس بیان می‌شود.

نمونه متن:

«دل ز دنیا برکن و با دوست باش/ گر تو خواهی که شوی درویش فاش

زر به زر ده، تن به جان ده در طریق/ دل به جانان ده، نه بر دنیا شفیق»

(کرمانی، ۱۳۷۴: ۱۲۶)

در اینجا مفاهیم به صورت مستقیم و بدون نیاز به دانش پیشین بیان می‌شود.

ساختار مفهوم "سلوک" و "طریقت": در کتاب «طریقت‌نامه»، عماد فقیه تلاش کرده است که مفاهیم پیچیده‌ای مانند "سلوک" (که در اصطلاح عرفانی به معنای راه طی کردن برای رسیدن به حقیقت است) و "طریقت" (راه یا روش خاصی برای طی این سلوک) را به شکلی ساده و قابل درک توضیح دهد. این مفاهیم در آثار اولیه‌ای چون «مصباح‌الهدایه» به صورت پراکنده و پیچیده‌ای مطرح می‌شوند، ولی فقیه با استفاده از تحلیل‌های منطقی و فلسفی، سعی کرده است این مفاهیم را به یک نظم و ترتیب مشخص درآورد که برای خواننده روشن‌تر و قابل پیگیری باشد. ارتباط میان معرفت و عمل: عماد فقیه در کتاب «طریقت‌نامه» به وضوح نشان می‌دهد که چگونه عرفا در سلوک خود از میان معرفت نظری (فهم حقایق) و عمل (عمل به دستورات و دستورهای عرفانی) ارتباط برقرار می‌کنند. در

حالی که در «مصباح‌الهدایه»، این مفاهیم به صورت جداگانه و گاهی غیرمرتبط به هم مطرح می‌شوند، عماد فقیه توانسته است این دو را به طور ساختاریافته به هم مرتبط کند، تا خواننده بتواند فهم عمیق‌تری از چگونگی عمل در مسیر عرفان پیدا کند.

تفسیر زبان نمادین و استعاری: عماد فقیه در نظم دادن به این متون عرفانی، توانسته است زبان استعاری و نمادین عرفا را به شکلی قابل فهم برای عموم مردم تبیین کند. بسیاری از اصطلاحات عرفانی، مانند «نور»، «ظلمات»، «سفر»، و «بازگشت» در آثار اولیه به صورت نمادین به کار رفته‌اند که ممکن است برای بسیاری از خوانندگان مبهم باشد. فقیه با تحلیل و تفسیر دقیق این نمادها، آن‌ها را در قالب ساختار مفهومی روشن و منظم درآورده و نقش هر یک از این نمادها را در سلوک عرفانی به خوبی توضیح داده است.

نتیجه‌گیری

بررسی تطبیقی «مصباح‌الهدایه» و «طریقت‌نامه» دو اثر برجسته در عرصه عرفان و تصوف اسلامی، نشان‌دهنده تفاوت‌های بارز و هم‌چنین شباهت‌های عمیق میان دو رویکرد به سلوک معنوی است. «مصباح‌الهدایه» اثر عزالدین محمود کاشانی، با ساختاری ساده و آموزشی، به آموزش اصول اولیه سلوک و اخلاقیات عرفانی می‌پردازد. این اثر به‌ویژه بر جنبه‌های عملی و تربیتی سلوک تأکید دارد و در پی راهنمایی مخاطب در مسیر تسویه نفس و رهایی از مفاسد اخلاقی است. در مقابل، «طریقت‌نامه» نوشته عماد فقیه، با نگاهی تحلیلی و فلسفی‌تر، مفاهیم عمیق‌تری از تصوف و سلوک معنوی را تبیین می‌کند. این اثر به‌ویژه بر جنبه‌های نظری و تجربی سلوک تأکید دارد و سعی می‌کند با استفاده از حکایات، تحلیل‌های دقیق و بیان مراحل سلوک، خواننده را به درک عمیق‌تری از حقیقت عرفانی رهنمون سازد. فقیه در «طریقت‌نامه» به دنبال ساختاریابی دقیق‌تر مفاهیم عرفانی است و به شکلی منظم و مرتب، مفاهیم را از منظر عقلانی و تجربی توضیح می‌دهد. اگرچه هر دو اثر به‌طور خاص بر سلوک معنوی و تصوف تمرکز دارند، اما تفاوت‌های ساختاری و محتوایی آن‌ها، نشان‌دهنده دو رویکرد متفاوت به علم عرفان است. «مصباح‌الهدایه» بیشتر به‌عنوان یک راهنمای عملی برای سالکان مبتدی است که به دنبال تسویه نفس و تهذیب اخلاقی هستند، در حالی که «طریقت‌نامه» بیشتر بر تحلیل‌های فلسفی و تجربی عرفانی متمرکز است و به‌عنوان راهنمایی برای کسانی که در مسیر سلوک عمیق‌تر و پیچیده‌تری حرکت می‌کنند، به شمار می‌آید.

در نهایت، این دو اثر مکمل یک‌دیگر هستند و هر یک در جایگاه خود، سهم بسزایی در گسترش و تفهیم مفاهیم عرفانی در جهان اسلام داشته‌اند. «مصباح‌الهدایه» با ساده‌سازی مفاهیم عرفانی و اخلاقی، امکان دسترسی عموم به آموزه‌های عرفانی را فراهم می‌آورد، در حالی که «طریقت‌نامه» با ارائه تحلیلی عمیق‌تر، برای کسانی که در جستجوی درک فلسفی و تجربی بیشتری از سلوک معنوی هستند، ارزشمند است. بررسی این دو اثر و درک تفاوت‌ها و اشتراکات آن‌ها، می‌تواند به خوانندگان کمک کند تا درک بهتری از مسیر سلوک و آموزه‌های عرفانی داشته باشند و از هر یک از این آثار در جهت تکمیل فهم خود از عرفان اسلامی بهره‌برداری کنند.

منابع

- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر (۱۳۸۲). "اخلاق در مصباح‌الهدایه". مجله اخلاق، شماره ۲۲.
- امینی، محمد (۱۳۹۴). "نقد و بررسی تصوف و عرفان در آثار عماد فقیه". مجله پژوهش‌های عرفانی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷). "تحلیل ساخت و معنا در مصباح‌الهدایه و نسبت آن با گفتمان عرفانی". مجله نقد گفتمان.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹). ارزش میراث صوفیه. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات ایران، تهران: سخن.
- فقیه کرمانی عماد (۱۳۷۴). طریقت‌نامه. تهران: انتشارات حکمت.
- کاشانی، علی بن عبدالله (۱۳۹۴). مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه. تصحیح و توضیح: جلال‌الدین همایی. تهران: انتشارات سخن.

A Comparative Study of Misbah al-Hidayah by Ezz al-Din Kashani and Tariqat-Nama by Emad Faqih Kermani

Abstract

Persian mystical works hold a significant place in the history of literature and Islamic culture, each elaborating on mystical concepts with a unique style and purpose. Among these, *Misbah al-Hidayah* by Ezz al-Din Mahmoud Kashani and *Tariqat-Nama* by Emad Faqih Kermani are two prominent examples that, despite their shared subject matter, differ in style and approach. *Misbah al-Hidayah* is a systematic prose work that philosophically and analytically explains the stages of the mystical journey from Sharia to Haqiqa (Truth). It is written for an audience with specialized knowledge in mysticism, using a complex language filled with technical terms and a precise, educational structure. In contrast, *Tariqat-Nama* is a poetic work that presents mystical concepts in simple and fluent language through didactic and moral poetry, making it accessible to a general audience.

The similarity between these two works lies in their emphasis on self-purification, asceticism, divine love, and detachment from the material world. However, their distinction becomes evident in their writing style and target audience. *Misbah al-Hidayah* relies more on rational analysis and a logical structure, whereas *Tariqat-Nama* employs poetic imagery and allegory to present concepts in a more engaging and comprehensible manner. This comparative study of the two works demonstrates how Persian mystical literature, through diverse stylistic approaches, has addressed the varied needs of its audience and provided different paths for expressing spiritual truths.

Keywords: *Misbah al-Hidayah*, *Tariqat-Nama*, Islamic Mysticism, Comparison.

بازتاب سازهای موسیقی عهد صفوی در شعر کلیم کاشانی

مجتبی اصغرنسب

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، تبریز، ایران

Stu.asgharnasab@iaut.ac.ir

ایوب کوشان

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

kooshan@iaut.ac.ir

حمیدرضا فرضی

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

farzi@iaut.ac.ir

چکیده

استفاده از اصطلاحات تخصصی دانش‌های دیگر کمک شایانی به مضمون‌پردازی شعرا کرده تا مفاهیم مدنظرشان را به شیوه‌ای بدیع ارائه دهند. شعرای سبک هندی برای ساخت مضامین تازه از هر حربه‌ای بهره جسته‌اند که این اعتصامات گاهی منجر به ایجاد پیچیدگی‌های نامطلوبی در شعر شده است. کلیم کاشانی یکی از شعرای خوش‌نام عهد صفوی است که بضاعت علمی و ذکاوت وافرش در استفاده از اصطلاحات سایر علوم، سبب خلق آثاری بدیع و دلنشین است. در این پژوهش که بر روش فیش‌برداری از مطالعه کتاب‌خانه‌ای صورت پذیرفته، ابیاتی که کلیم با استفاده از نام سازهای موسیقی ساخته برون‌آوری شده و سپس با استدلال منطقی به روش تحلیلی-توصیفی بررسی شده‌اند. هدف پژوهش تبیین بازتاب سازهای به کار رفته و کارکرد آگاهانه یا تصادفی آن‌ها بوده که صنایع ادبی خلق شده به واسطه کاربرد این واژه‌ها نیز در نتایج انعکاس پیدا کرده است. حدود ۹۷۶۱ بیت شعر از کلیم کاشانی ضبط شده که ۲۶۷ بیت آن با استفاده از اصطلاحات موسیقایی ساخته شده و در ۱۳۸ بیت آن، از نام سازهای موسیقی روزگار خود بهره برده است. بازتاب این اصطلاحات در شعر کلیم موجب خلق صنایع ادبی متعددی از جمله تشبیه، ایهام تناسب و استعاره مکنیه گردیده که اغلب مضامینش را در خدمت پرورش مفاهیم عرفانی و عاشقانه به کار گرفته است. اگرچه بازتاب سازهای موسیقی در شعر کلیم تصادفی نبوده و کاملاً آگاهانه و توأم با خلاقیت و ابداع بوده اما بسامد به‌دست آمده نشان می‌دهد که استفاده از این اصطلاحات نتوانسته به ویژگی سبکی و مختصات زبانی وی تبدیل شود.

کلیدواژه‌ها: ساز، سبک هندی، عهد صفوی، کلیم کاشانی، موسیقی.

مقدمه

شعر سبک هندی شعری مضمون‌گرا بود و شاعر این دوره برای معنی‌آفرینی‌های بدیع به سمت مطالعه و یادگیری علوم و فنون مختلف سوق داده می‌شد. شعرای سبک هندی در رقابتی که برای لفظ‌تراشی و خلق مضامین بدیع و مخاطب‌پسند با یک‌دیگر داشتند از هیچ تلاشی فروگذار نبودند که اصرار بر خلق مضامین جدید به شیوه شاخص مختصات ادبی این دوره تبدیل شد. در کنار زیبایی‌هایی که از مضامین تازه اشعار این دوره به دست می‌آید، توجه ویژه ایشان به ایجاز، فهم شعر را با سختی همراه کرده و گاهی نیز به گره‌ای کور مانند می‌شود. شاعران طرز نو نیز مانند شعرای ادوار پیشین شعر فارسی، جامع‌العلوم بودن را مایه فخر و برتری می‌دانستند و اغلب ایشان از علما و صاحب‌منصبان و منتسبین به بزرگان دوران خود بودند که فرصت فراگرفتن انواع دانش‌ها برای ایشان فراهم شده بود و گرنه مردم عوام جز تلاش برای مهیا کردن اسباب معاش فرصت اندیشیدن به چیز دیگری را پیدا نمی‌کردند. در این میان استثنایی هم به وجود آمده بود که متأثر از اتفاقات سیاسی روزگار صفوی بود. سخت‌گیری‌های پادشاهان صفوی نسبت به شعر و موسیقی باعث سرازیر شدن این دسته از هنرها که پیش‌تر فقط در میان بزرگ‌زادگان و درباریان رواج داشت به میان مردم کوچه و بازار گشت. این قضیه تا جایی پیش رفت که اهالی بازار با حفظ حرفه شغلی‌شان، معطوف به طبع‌آزمایی در شعرسرایی شدند که نمونه مشهور ایشان قصاب کاشانی ست و شعرای دیگری هم‌چون اظهري که شغلش گیوه‌کشی بوده یا تقیا که به بقالی مشغول بوده نیز آثاری از خود به جای گذاشته‌اند. شاعران این دوره با استفاده از ظرایف و دقایقِ فنونی که در آن استاد بودند به مضمون‌آفرینی‌های بدیع می‌پرداختند که کاربرد اصطلاحات نجومی، طبی، فلسفی، حکمی و موسیقایی امری بدیهی و قدیمی محسوب می‌شد. در میان علوم و فنون مختلف، هنر موسیقی به جهت قرابت وزنی، لفظی و عاطفی دیرینی که با شعر داشته، بسامد قابل توجهی در آثار قدما از خود به جا گذاشته که در این پژوهش دست‌مایه بررسی افکار و احوال ذوقی یکی از شاعران خوش‌قریحه آن روزگار شده است. کلیم کاشانی یکی از شعرای توانای و خوش‌نام عهد صفوی بوده که اشعار نغزش، نام او را در میان شعرای پرتعداد آن دوره ماندگار کرده است. یکی از مؤلفه‌های مهمی که خواندن شعر کلیم را برای مخاطب شعر فارسی جذاب کرده تنوع مضامین و زبان شیوای اوست که با هنرمندی خاص خود، از مضامین پرتکرار آشنایی‌زدایی کرده و خواننده را به کشف منظور خود وادار می‌کند. در این پژوهش به بازتاب نام سازهای دوره صفوی در اشعار کلیم کاشانی می‌پردازیم تا به کاربرد آگاهانه یا تصادفی نام سازها در اشعارش پی برده و از نظرگاهی دیگر آثار را مورد مطالعه قرار دهیم.

بیان مسأله

«میرزا ابوطالب، معروف به طالبای کلیم و خَلّاق‌المعانی ثانی، متخلص به کلیم، در همدان چشم به جهان گشود و در کاشان اقامت گزید؛ به همین دلیل وی به کاشانی مشهور می‌باشد. کلیم در زمان حیاتش در ایران و هند معروف به طالبای کلیم و معاصر شاه‌عباس کبیر و ملک‌الشعرا دربار شاه‌جهان (شهاب‌الدین سلطان خرم متولد ۱۰۰۱ متوفی ۱۰۷۷) پنجمین پادشاه سلسله گورکانی هند بوده است. تاریخ تولّد وی معلوم نیست اما حدس زده می‌شود که بین سال‌های ۹۸۰ و ۹۹۰ ه. ق. زاده شده باشد اما سال وفاتش ۱۰۶۱ ه. ق. در کشمیر بوده و در مقبره‌الشعرا کشمیر مدفون گشته که به درستی ثبت شده است.» (کلیم کاشانی، هجدهم: ۱۳۹۱) «ارباب تذکره در محل تولّد او تردید کرده

بعضی او را متوگد همدان و بزرگ شده در کاشان و برخی بالعکس نوشته‌اند و چنین می‌نمایند که در زمان حیات او نیز این بحث در میان بوده و خود نیز اصرار داشته که ندانند اهل کجاست زیرا در مقطع غزلی می‌گوید:

من ز دیار سخنم چون کلیم نه همدانی و نه کاشانی‌ام (کلیم کاشانی، چهار: ۱۳۹۱)

«کلیم کاشانی در سرودن انواع شعر مهارت دارد. مثنوی‌های او به زبانی ساده و گاه دور از انسجام ساخته شده است. کلیم بسیاری از لغات هندی را هم در اشعار خود آورده است. [وی] درباره بسیاری از وقایع که در ایام زندگی دیده، شعر سروده است» (هاشم‌پور سبحانی، ۱۳۹۵: ۴۰۹). «ویژگی‌های عمده شعر کلیم: ۱- معنی‌آفرینی و خیال‌بافی، ۲- تمثیل، ۳- تخیل و ۴- استعمال زبان محاوره می‌باشد» (همان: ۴۱۰). «مؤلف کلمات‌الشعرا از قول محمدعلی ماهر شاعر که زمان کلیم را درک و با وی ملاقات کرده است می‌نویسد: عجب مرد خلیق خوش‌محاوره‌ای بود که هر که در صحبتش می‌رسید فیض‌یاب می‌شد و محظوظ برمی‌خاست» (کلیم کاشانی، ده: ۱۳۹۱). این شیوه چنان در شعر و زندگی او رایج بوده که نصرآبادی در موردش می‌نویسد: «عندلیبی است که به نغمات رنگینش گل گوش گشاده یا طوطی است که به ترانه‌های شکرریزش نرگس چشم نهاده، گوی مسابقت از اقران ربوده در کمال آرام بود. آنچه از طرف شاه‌جهان به وی انعام می‌شد به فقرا می‌بخشید» (۱۳۷۸: ۳۱۹). از مداخله دیگران در شعر خود سخت بیزار بوده و این مطلب را در چند موضع از دیوان خود به زبان آورده است.

راجع به اعتقادات کلیم هیچ یک از ارباب تذکره بحثی نکرده‌اند و به نظر می‌رسد که این موضوع محتاج به بحثی هم نبوده زیرا وی در عصری که بحبوحه ترویج و نشر مذهب، حقه شیعه اثنا عشریه بوده زندگی می‌کرده و اگر مسلکی مخالف آن داشت قطعاً در همه جا (مانند بعضی دیگر) مورد مذمت قرار می‌گرفت و برای اثبات این نظریه قصیده‌ای که در مدح و منقبت حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) سروده و در دیوان وی قرار دارد ما را از هر توضیحی بی‌نیاز می‌سازد. سند قابل اعتمادی که تا حدی سن او را تعیین می‌کند ماده تاریخ‌هایی است که خود ساخته و در دیوان او ضبط شده. دورترین ماده تاریخ او به زمان وفاتش، سال ۱۰۰۰ و نزدیک‌ترین ماده تاریخ به زمان وفات وی ۱۰۵۷ می‌باشد. وفات او در سال ۱۰۶۱ اتفاق افتاده؛ بنابراین ۶۱ سال سن او با سند فوق مسلم است و اگر قبول کنیم که اولین تاریخ را اقلاً در سن ۲۰ سالگی سروده است می‌توان سنین عمر او را در حدود ۸۱ سال قیاس کرد. در این باب وجهان‌الوجوه خبری در دست نیست. وحتی محمدافضل سرخوش که نزدیک‌ترین تذکره‌نویس به زمان اوست و تذکره کلمات‌الشعرا را در سال ۱۰۹۳ و ۳۲ سال پس از وفات کلیم نوشته است در این موضوع حرفی به میان نیاورده و اگر کلیم دارای اولاد می‌بود می‌نوشت اولادش مثلاً در کشمیر سکونت دارند. در این پژوهش از چاپ دوم دیوان کلیم کاشانی به تصحیح حسین پرتویضایی که توسط سیدمحسن آثارجوی بازخوانی و ویرایش شده و در انتشارات سنائی به چاپ رسیده استفاده شده است.

موسیقی و سازهای عصر صفوی

اوضاع و احوال موسیقی و موسیقی‌دانان در همه ادوار تاریخ فرهنگی ایران دست‌خوش اتفاقات و مشکلات زیادی بوده که این مسایل در بعضی از دوره‌ها سر به فزونی نهاده و در بعضی از ایام گشایشی ایجاد می‌شده که موجب رشد و ظهور هنرمندان بزرگ و ارزشمندی هم‌چون فارابی و عبدالقادر مراغی گردیده است. مولانا کوکبی بخارایی که از علمای موسیقی عهد صفوی بوده در تعریف موسیقی می‌گوید: «بدان که موسیقی، لغتی یونانی و معنی او الحان است.

پس مفهوم موسیقی دو قسم باشد: معرفت الحان که مسمی می‌گردد به علم تألیف، و معرفت ازمنه که تسمیه می‌یابد به علم ایقاع» (ثابت‌زاده، ۱۳۹۹: ۴۵). فارابی نیز موسیقی را به دو بخش اصلی تقسیم کرده و می‌نویسد: «صناعت موسیقی بالجملة صنعتی است مشتمل بر الحان و آنچه الحان را سزاوار می‌سازد و کمال و نیکویی می‌بخشد. و این صنعت که گوئیم مشتمل بر الحان است، یا هم ساختن الحان است و هم اجرای آن‌ها تا برای شنوندگان محسوس گردد یا تنها ساختن و ترکیب آن‌هاست صرف‌نظر از اجرای آن‌ها. و این هر دو را صنعت «موسیقی عملی» خوانند، جز این که این نام بر وجه اول بیشتر اطلاق می‌شود. اما تربیت گوش، که به یاری آن می‌توان الحان را از یک‌دیگر تمیز داد و دانست که آهنگی از آهنگ دیگر برتر است یا لحنی سزاواره یا ناسزاواره است، به هیچ‌روی صنعت خوانده نمی‌شود. کمتر کسی است که این استعداد را خواه به فطرت و خواه به عادت دارا نباشد. اشتمال این صنعت بر لحن بر وجه دیگری نیز ممکن است و آن وجه نظری است؛ و در این حال آن را صنعت «موسیقی نظری» خوانند» (۱۳۹۱: ۱۳-۱۲). یکی از ارکان مهم و اساسی موسیقی، سازها هستند که در گذشته به آلات تعبیر می‌شدند. آلات موسیقی، «همهٔ ابزارهایی است که برای ایجاد صوت موسیقایی ساخته شده است. به نظر قدما آلات موسیقی چهارگونه است: حلق انسان؛ ذوات‌الاولات (یا سازهای رشته‌ای)؛ ذوات‌النفع (یا سازهای بادی)؛ آلات ایقاعی (یا سازهای ضربی و کوبه‌ای). در این روزگار، با در نظر گرفتن تنوع سازها، گروه‌بندی دیگری رایج است، بدین‌سان: ۱. سازهای رشته‌ای کمانی، مانند: کمانچه، رباب، ویولن و جز این‌ها. ۲. سازهای رشته‌ای زخمه‌ای، مانند: تار، سه‌تار، تنبور، چنگ (هارپ)، گیتار، ماندولین، قانون و جز این‌ها. ۳. سازهای رشته‌ای کوبه‌ای، یا چکشی مانند: پیانو و سنتور. ۴. سازهای بادی باز بی‌زبان، مانند: فلوت و نی. ۵. سازهای بادی بسته، مانند: کلارینت (قره‌نی یا سیه‌نای). ۶. سازهای بادی دوزبانه‌ای باز، مانند: صوت انسانی، سورنای، بالابان، ابوا، گرانگله و باسون. ۷. سازهای بادی بی‌زبان باز که از رأس استوانه در آن‌ها دمیده می‌شود، مانند: ترومپت، شیپور، گُر و توبا (اُرگ در شمار سازهای بادی است که انواع نایل‌های بسته، باز، بی‌زبان و بازبان را شامل است). ۸. سازهای کوبه‌ای و ضربی. این دسته از سازها خود به چند گروه تقسیم می‌شود: الف) سازهای تیغه‌ای یا زبانه‌ای فلزی، مانند: جعبهٔ موسیقی. ب) سازهای کوبه‌ای فلزی مانند: سنج، مُثَلَّث، زنگ یا جرس، زنگوله، گُنگ یا آئینهٔ پیل، تال و جز این‌ها. پ) سازهای کوبه‌ای که در ساختمان آن‌ها پوست به کار رفته است، مانند: طبل کوچک، طبل بزرگ، دف، دایره، دایرهٔ زنگی، دهل، کوس، نقاره و جز این‌ها» (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۳۲-۳۱). «سازهای رایج در دربار صفوی و دربارهای محلی را می‌توان به دو گروه نسبتاً ثابت و مقطعی تقسیم کرد: دف، تنبور، سه‌تار، شترغو، عود، کمانچه از جمله سازهای نسبتاً ثابت محسوب می‌شوند. در حالی که برخی از نی‌ها، انواعی از تنبورها، قپوز و غیره به عنوان سازهای ثابت درباری تلقی نمی‌شوند» (میثمی، ۱۳۹۷: ۱۸۵). همان‌طور که پیش‌تر گفته شد شعرای سبک هندی از اطلاعاتی که دربارهٔ علوم و فنون مختلف داشتند برای ساختن مضامین بدیع و مخاطب‌پسند بهره می‌بردند. با توجه به پیوندی دیرینه و ناگسستنی که میان شعر و موسیقی وجود دارد، اطلاعات و اصطلاحات این هنر یکی از قدیمی‌ترین مفاهیم مضمون‌ساز به شمار می‌رفته که ردپایش از رودکی تا به امروز قابل مشاهده است. کلیم کاشانی نیز اهل همین قافله بوده و از محفوظات موسیقایی‌اش برای مضمون‌پردازی استفاده کرده که در این پژوهش به بازتاب بخشی از آن پرداخته شده است.

پیشینه و ضرورت تحقیق

در پیشینه پژوهی انجام شده در مورد تحقیقاتی صورت گرفته بر اشعار کلیم کاشانی، نزدیک‌ترین موضوع کار شده به موضوع این پژوهش مربوط به پایان‌نامه کارشناسی ارشد شهریار شهرکی با عنوان «بررسی موسیقی شعر در غزل‌های کلیم کاشانی» بود که در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه زابل انجام پذیرفته و به جنبه عروضی و ادبی شعر کلیم پرداخته بود. بخشی از تحقیقات دیگری که بر آثار کلیم انجام شده عبارتند از: «بدیع در دیوان کلیم کاشانی» حسن‌علی لطف‌اللهی‌جلایر در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با راهنمایی ابراهیم رنجبر و مشاوره بیژن ظهیری در دانشگاه محقق اردبیلی در سال ۱۳۹۲؛ «تحلیل موضوعی و مضمونی شعر کلیم کاشانی» زهره علی‌آبادی در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با راهنمایی اکرم گلشنی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی در سال ۱۳۹۷؛ «سیمای اهل بیت پیامبر (ص) در اشعار دروان صفوی با تأکید بر محتشم کاشانی، شیخ بهایی، صائب تبریزی و کلیم کاشانی» فرخنده فریادی کلور در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با راهنمایی برات زنجانی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد خلیخال در سال ۱۳۹۳؛ «مقایسه و تحلیل پیشنهادی سبک‌شناسی بیست و پنج غزل از کلیم کاشانی و بیست و پنج غزل از فروغی بسطامی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد شبیم کریمی، استاد راهنما: غلام‌رضا مستعلی پارسا، استاد مشاور: یحیی طالبیان، در دانشگاه علامه طباطبائی، سال ۱۳۹۸؛ «بررسی مقایسه‌ای ارسال‌المثل و تمثیل در دیوان اشعار کلیم کاشانی و حزین لاهیجی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهدی جوان‌بخت، استاد راهنما: محمد میر، استاد مشاور: علی‌رضا محمودی، در دانشگاه زابل، سال ۱۳۹۲؛ «بررسی و تحلیل سبک‌شناسی اشعار کلیم کاشانی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد هدیه همتی کاشانی، استاد راهنما: داود محمدی در دانشگاه سمنان در سال ۱۴۰۰؛ «تضاد معانی و مضامین در سبک هندی (کلیم کاشانی، صائب تبریزی، جویای تبریزی و بیدل دهلوی)» رساله دکتری رجب توحیدیان، استاد راهنما: عبدالله نصرتی، استاد مشاور اول: هادی خدیور، استاد مشاور دوم: نعمت‌الله علی‌پور، در دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، در سال ۱۳۹۱؛ «بررسی لحن‌ها در غزلیات کلیم کاشانی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد هاجر فلاح، استاد راهنما: پروین تاج‌بخش، در دانشگاه پیام‌نور استان گیلان مرکز رشت، سال ۱۴۰۱؛ «بررسی و تحلیل معانی ثانوی جملات استفهامی در غزلیات کلیم کاشانی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد فریبا امیدواری، استاد راهنما: طیبه فدوی، استاد مشاور: سیداسعد شیخ‌احمدی، در دانشگاه کردستان، سال ۱۳۹۱؛ «شرح پنجاه غزل نخست کلیم کاشانی بر اساس نسخه پرتو بیضایی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد منصوره محمدی، استاد راهنما: ابراهیم واشقانی فراهانی، در دانشگاه پیام‌نور استان همدان، سال ۱۴۰۱؛ «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزلیات حافظ و کلیم کاشانی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد غلام‌حسن فرخی‌راد، استاد راهنما: پروین تاج‌بخش، استاد مشاور: علی لاغرفیروز جانی، دانشگاه پیام‌نور استان گیلان، سال ۱۳۹۹؛ «تحلیل موضوعی دیوان کلیم کاشانی» پایان‌نامه کارشناسی ارشد حمید فلاح، استاد راهنما: علی گراوند، استاد مشاور: محمدتقی جهانی، دانشگاه ایلام، سال ۱۳۹۷؛ «جور دیگر دیدن شاعرانه پدیده‌ها با تکیه بر دیوان سه شاعر سبک هندی سلیم تهرانی، کلیم کاشانی، غنی کشمیری» پایان‌نامه کارشناسی ارشد سیده‌فاطمه مرتضی، استاد راهنما: سیدمحمد راستگوفر، استاد مشاور: فاطمه سادات طاهری، دانشگاه کاشان، سال ۱۳۹۸؛ «ادبیات عامه در مثنوی پادشاه‌نامه کلیم کاشانی (عناصر فرهنگی آداب و رسوم ایرانی - هندی)» پایان‌نامه کارشناسی ارشد علی‌رضا مبارکی، استاد راهنما: مرتضی چرمگی عمرانی، استاد مشاور: محسن صادقی، دانشگاه پیام نور استان خراسان رضوی، مرکز پیام نور نیشابور، سال ۱۴۰۰؛ «بررسی بن‌مایه‌های عرفانی در یک‌صد غزل کلیم کاشانی» فضل‌الله رضایی و غلامرضا هاتفی‌اردکانی؛ نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی

واحد سنندج؛ «نگاهی به شیوه‌های مضمون‌بندی در غزلیات کلیم کاشانی» زهرا حاتمی، مرتضی رشیدی و مهرداد چترایی؛ نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال ۱۴۰۱؛ «بررسی عشق در شعر شاعران دوره صفوی (صائب تبریزی، طالب آملی، نظیری نیشابوری، عرفی شیرازی، کلیم کاشانی) بر مبنای دیدگاه افلاطون» محسن برهمند، محمدرضا اکرمی و سمیرا رستمی؛ نشریه سبک‌شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی، سال ۱۴۰۰؛ «بررسی فرم مهندسی سازه زبانی و ادبی تصدیر در غزلیات کلیم کاشانی» فضل‌الله رضایی‌اردانی و غلام‌رضا هاتفی اردکانی؛ نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، شماره ۴۶، بهار ۱۴۰۰؛ «بررسی ارسال‌المثل و تمثیل در دیوان اشعار کلیم کاشانی» محمد میر و مهدی جوان‌بخت؛ نشریه فنون ادبی، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۵؛ «بررسی تطبیقی آداب و رسوم اجتماعی در شاخه ایرانی شعر دوره صفوی» نسرين رضازاده، مریم محمدزاده و رامین صادقی - نژاد؛ نشریه جستارنامه ادبیات تطبیقی، شماره ۶، زمستان ۱۳۹۷؛ «پژوهشی در تعدد موضوعی و محتوایی اسلوب معادله‌های کلیم کاشانی» زرین تاج‌رضایی؛ نشریه رخسار زبان، شماره ۱۶، بهار ۱۴۰۰؛ «تحلیل ساختار تشبیه و تأثیر آن در دیوان کلیم کاشانی» لیلا شکیبایی و محمد میر؛ نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۵؛ «بررسی مضمون و مترادفات آن از منظر شاعران سبک هندی با تکیه بر غزلیات عرفی شیرازی، طالب آملی، کلیم کاشانی و صائب تبریزی» مراد اسماعیلی و فاطمه گیلانی؛ نشریه مطالعات شبه قاره، شماره ۴۴، سال ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲؛ «شبکه تداعی خیال در غزلیات کلیم کاشانی» خلیلی حیدری؛ نشریه رشد زبان و ادب فارسی، شماره ۹۴، تابستان ۱۳۸۹؛ «جان مایه‌های درد در شعر کلیم کاشانی» مریم‌السادات اسعدی و آسیه ذبیح‌نیا عمران؛ فصلنامه‌نامه انجمن، شماره ۳۰، سال ۱۳۸۷؛ «بررسی کاربرد متناقض‌نمایی در اشعار کلیم کاشانی از چهار دیدگاه محتوایی، زیباشناسی، عرفانی و ارتباط دو سویه» زهره راحمی، اصغر رضاپوریان و محمد حکیم‌آذر؛ نشریه سبک‌شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی، شماره ۱، سال ۱۴۰۰ و مقاله‌ای تحت عنوان «نقد فرمالیسم اسلوب معادله در غزلیات کلیم کاشانی» نوشته غلام‌رضا هاتفی، حسین شهاب‌رضوی و عزیزالله توکلی در نشریه زیبایی‌شناسی ادبی در سال ۱۳۹۷ چاپ شده است. اکثر مقالات ذکر شده از منظر بلاغی، سبک‌شناسی، زیبایی‌شناختی و جز آن انجام پذیرفته و هیچ قرابتی با موضوع پژوهش پیش رو ندارند. لذا پرداختن به بازتاب سازهای موسیقی عهد صفوی در شعر کلیم کاشانی ما را به جایگاه موسیقی در اندیشه شاعر و مهارت وی در خلق مضامین تازه با استفاده از اصطلاحات موسیقایی رهنمون ساخته که از این نظر امری بدیع و حائز اهمیت به نظر می‌رسد.

پرسش‌های اصلی پژوهش

پژوهش پیش‌رو سعی دارد نشان دهد که سازهای نام برده شده در شعر کلیم کدامند؟ آیا بازتاب سازهای دوره صفوی در شعر کلیم کاشانی به صورت تصادفی بوده یا بر اساس آشنایی با سبکه تاریخی ساختمان و کارکرد آن سازها شکل گرفته است؟ صنایع ادبی خلق شده با استفاده از نام سازها کدامند؟

روش تحقیق

این پژوهش بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای دیوان ابوطالب کلیم کاشانی و فیش‌برداری از ابیاتی که در آن‌ها از اصطلاحات موسیقایی استفاده شده، به صورت توصیفی-تحلیلی و با روش تجزیه و تحلیل محتوایی داده‌ها با استناد به استدلال‌های منطقی انجام پذیرفته است. روند کار در بخش تحلیل داده به این ترتیب است که ابتدا اصطلاحات موسیقایی (نام ساز) که بسامد آن‌ها در جدول شماره یک آمده بر اساس فرهنگ‌های تخصصی موسیقی و واژه‌نامه‌ها تعریف شده‌اند و سپس شواهد شعری درج شده و پس از آن تحلیل ابیات صورت پذیرفته است.

ذکر نمونه‌ها و تحلیل داده‌ها

تنبور (tanboor):

«تنبور از سازهای زهی زخمه‌ای است با دسته راست و بلند و کاسه‌ای گلابی شکل با صفحه چوبی. این ساز از دوران باستان در ایران باقی مانده است. یک تندیس سفالی تنبور دسته‌دراز (احتمالاً متعلق به قرن هشتم قبل از میلاد) در شوش یافت شده که اکنون در موزه لوور پاریس است. این ساز با عنوان دوتار در خراسان، ترکمن صحرا و مازنداران نواخته می‌شود. طول سیم مرتعش در ساخت‌های مختلف تنبور به طور نسبی ۶۵ سانتی‌متر است. تنبور قدیم معمولاً دارای دو وتر بود، ولی اکنون سه سیم دارد و سیم بم ضخیم‌تر است. کاسه تنبور از چوب توت کهنه، دسته آن از چوب گردو و صفحه از چوب توت است که روی آن سوراخ‌هایی تعبیه می‌شود. هر چه این چوب کهنه‌تر باشد صدای ساز بهتر خواهد بود. انواع دیگری از این ساز به نام "دمبورا" در افغانستان، "تنبورا" با چهار سیم در شمال هند (با دسته بلندتر و کاسه بزرگ‌تر از تنبور کرمانشاه) و نوعی دیگر با دسته بلندتر از تنبور ایران در ترکیه رایج‌اند» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۴۰۴-۴۰۳). «این ساز از معدود سازهای رایج در ایران است که مقدس شمرده می‌شود. تنبور در منطقه گوران و کرند به تمیره، در منطقه صحنه به تمیره و در میان لک‌های لرستان و کرمانشاهان به تموره معروف است. تنبور از خانواده دوتار یا به عبارت دقیق‌تر، نام قدیمی و باستانی دوتار است. در میان سازهای خانواده دوتار، تنبور تنها ساز زهی زخمه‌ای رایج در منطقه غرب ایران است» (درویشی، ۱۳۹۰: ۳۱۱).

بر ساز بخت تار کشیده‌ست عنکبوت تنبور ما ز دست تهی بی‌نوا تر است

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۴)

شاعر در این بیت، بخت خودش را به سازی تشبیه می‌کند که عنکبوت نحسی بر روی آن تار بسته و از نغمه‌پردازی انداخته است. کلیم در ادامه شکایت خود از بخت و روزگار، تنبور اقبالش را از دستان تهی بی‌نوا تر می‌خواند که کنایه از طالع بد و فقر می‌باشد. وی در استخدام اصطلاح تار علاوه بر معنی موسیقایی‌اش به معنی تار عنکبوت نظر داشته و از اصطلاح نوا نیز در دو معنی آهنگ و نغمه و توانمندی و دارایی بهره برده کرده که ایهام تناسب خلق کرده است. کلیم شکوه و گلایه از بخت خود را با مراعات نظیری از اصطلاحات موسیقی ساخته تا به طرز جدید مفهوم مدنظرش ارائه داده باشد. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۴۰۳ و ۳۸۲ و ۳۷۸ و ۳۷۷ و ۲۹۰ و ۲۶۴ و ۱۹۱ و ۱۸۹ و ۱۸۵ و ۷۲ و ۷۱ و ۵۹ و ۳۴).

جرس (jaras):

از آلات کوبه‌ای فلزی است که انواع مختلفی دارد. «نوعی از آن زنگی بوده از مس یا آهن به شکل مخروط ناقص با حجم‌های مختلف که در موارد گوناگون به کار می‌رفته است. نوع بزرگ آن که در کارزارها به کار می‌رفته، بر چهارچوبی استوار می‌شده و بر پیل قرار می‌گرفته و با پتکی و یا کوبه‌ای آهنین به صدا می‌آمده است» (ملاح، ۱۳۶۳: ۱۱۴). گاهی هم «به صورت پیاله‌ای است و قسمت تحتانی آن باز بوده و وزنه‌ای از بالای آن آویزان می‌شود که با تکان دادن آن، وزنه به اطراف برخورد می‌کند و آواز برمی‌آید» (صفری، ۱۳۹۸: ۲۳۹).

خموشی پیشه کن کز نطق، آفت‌هاست سالک را جرس دائم زبان با رهنان کاروان دارد

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۱۱۰)

کلیم در این غزل به شکایت از رسم روزگار پرداخته و او را دون‌پرور معرفی می‌کند. وی در ادامه این مضمون، مخاطب را به دوری از هیاهو و سخن‌پردازی در مورد اهدافش پند داده و او را در ادامه راهش دعوت به سکوت می‌کند. شاعر چشم شور و نیت‌های بد اهل دنیا را آفت و مشکل‌ساز دانسته و سخن گفتن در مورد اهداف و مسیر پیش‌رو را به صدای زنگ جرس کاروانی در بیابان تشبیه کرده که رهنان را از عبور قافله از آن مسیر باخبر می‌سازد. شاعر در انسان‌نگاری جرس، ساختمان این ساز را در نظر داشته که کوبه آهنی میان آن که در برخورد به کاسه ساز تولید صدا می‌کند را به حرکت زبان در دهان تشبیه کرده که منجر به خلق استعاره مکنیه شده و منظور شاعر از زبان داشتن جرس با رهنان سخن گفتن بوده که مجاز به علاقه سببیت شکل گرفته است. برای مشاهده مثال‌های (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۶۲ و ۵۳۶ و ۴۶۲ و ۴۲۲ و ۳۷۴ و ۳۶۵ و ۳۳۸ و ۳۳۳ و ۳۳۳ و ۳۳۱ و ۳۲۴ و ۳۱۳ و ۲۹۷ و ۲۶۳ و ۲۵۷ و ۲۴۰ و ۲۲۸ و ۲۲۷ و ۲۱۸ و ۲۱۶ و ۲۰۱ و ۲۰۰ و ۱۹۶ و ۱۸۴ و ۱۶۳ و ۱۴۹ و ۱۳۷ و ۱۳۰ و ۱۱۰ و ۱۰۴ و ۱۰۳ و ۵۹ و ۴۳ و ۲۶ و ۷).

جلجل (jaläljel):

«ج. جلجل [سنج، زنگ و جرس]؛ زنگوله‌های کوچکی که در اطراف دایره و چنبر دف بندند. کاربرد دیگر زنگوله‌های کوچک، اتصال و دوختن آن‌ها چرم و آویختن به گردن بعضی چهارپایان است مانند سینه‌بند اسب» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۳۱۲). «زنگوله‌های خرد که بر پرچم دوزند و در گردن شتر، اسب و گاو اندازند و این جمع جُلْجُل است. جلجل بر وزن قوافل چیزی است قرص شکل که از روی سازند و مطربان آن را در دایره‌های خود تعبیه نمایند و گاه جدا از دایره استعمال سازند و در وسط آن حباب طوری کنند و آن را به زبان هند، گاه «جهانجه» خوانند و گاه «تال» نامند. جلجل یکی از سازهای خانواده آلات ضربی و آن زنگوله‌های خردی است که بر نواری نصب می‌کنند و بر دست‌ها و پا‌های رقاصان می‌بندند» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۳۵۴-۳۵۳).

به هر کجا که نهی گوش، چون جلجل دف به جز حدیث مسرت نمی‌شود مذکور

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۷۷)

شاعر این بیت را در قصیده‌ای آورده که در آن به توصیف هندوستان و مدح شاه‌جهان پرداخته و در توصیفاتی اغراق‌آمیز، هندوستان را محل وفور سرور معرفی می‌کند که حتی گدا هم تنبور در دست دارد؛ همه جا جشن و سرور و اجرای موسیقی و نغمه‌پردازی با انواع سازهاست که هر کجا گوش فرا دهی صدای نواخته شدن دف و زنگ جلجل

آن، برای حدیث شادی روایت می‌کنند. شاعر در این تصویر موسیقایی جلاجلِ دف - که زنگ‌های کوچک نصب شده بر چنبر دف هستند - را به انسانی تشبیه کرده که گوش بر دیوار گلشن و گلزاری نهاده که صدایی به جز نغمات طرب‌انگیز و شورآفرین از آن به گوش نمی‌رسد. کلیم در این انسان‌انگاری استعارهٔ مکنیه خلق کرده و نمونه‌ای از کاربرد جلاجل را به نظم کشیده است. برای مشاهدهٔ مثالی دیگر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۲۱).

چغانه (čaqāne):

«یک آلت موسیقی ضربی است که جرنگ جرنگ می‌کند» (عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۱۱۸). در فرهنگ‌ها «چغان نیز آمده، نام نغمه و پرده‌ای بوده در موسیقی قدیم و نیز نام سازی چوبی بوده است مانند مشتۀ حلاجان که سر آن را شکافته جلاجل و زنگله‌ای چند بر آن نصب نموده و بدان ضرب را نگاه می‌داشتند» (اطرای، ۱۳۶۰: ۳۰). در برهان قاطع آمده «بر وزن ترانه، سازی‌ست که مطربان نوازند، و بعضی گویند ساز قانون است» (خلف تبریزی، ۱۳۴۲: ۶۴۳).

تا تن از لرز گشته رقاّص دندان چو چغانه گرم کار است

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۲۵)

کلیم این بیت را در قصیده‌ای آورده که در آن به توصیف زمستان کشمیر پرداخته و برف سنگینی که باریده را با تعبیری اغراق‌آمیز به نظم کشیده است. شاعر در این بیت لرزش بدن انسان در اثر نفوذ سرما را به رقص تشبیه کرده و بر هم خوردن دندان‌ها را که در هوای سرد امری طبیعی است به نوازندگی چغانه مانند کرده است. از آن جا که صدای ساز چغانه تقریباً (جرنگ جرنگ) است، شاعر در این تصویرسازی صدای به هم خوردن دندان آدمی را به نوای ساز چغانه تشبیه کرده و مضمون اجتماعی‌اش را به طرزی متفاوت به نظم کشیده است.

چنگ (čang):

«چنگ بسا کهن‌ترین ساز تاردار ایرانی باشد و نام آن بیش از هر ساز دیگر در کتاب‌ها آمده و نقش آن در آثار باستانی بازمانده است. نام این ساز به دو شکل عربی شده است: یکی به صورت «صنج» و برای این که به «سنج» که آن هم به زبان عربی درآمده است اشتباه نگردد، آن یکی را «صنج ذوی الاوتار» می‌نامیده‌اند. صنج نام همین ساز است، نام چنگ در عربی به صورت «جنگ» نیز درآمده است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۳۸۶). «اما چنگ و آن مشهورست و بر روی آن پوست کشند و اوتار آن را بر ریسمان‌ها بر آن بندند زیرا که عوض ملاوی آن ریسمان‌ها باشد و مباشران آن ساز آن ریسمان‌ها را پرده‌ها خوانند. بعضی بیست و چهار وتر بدان بندند و آن به ارادت مباشران (نوازندگان) تعلق دارد و اگر مباشر آن جامع باشد بین‌العلم و العمل مجموع دوایر را از طبقات هفده‌گانه استخراج تواند کرد به دو نوع یکی «آنک» به ناخن گرفتن کند بر اوتار دیگر آنک اوتار را به ابعاد بقیه سازند کما مر» (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۲). چنگ در نمادشناسی «با نماد نردبان شریک است، زیرا به جهان دیگر هدایت می‌کند. مرگ، چنگ نواز است» (کوپر، ۱۳۸۶: ۱۱۶-۱۱۵).

ز مویش گر ببندی تار بر چنگ نوایش می‌رود فرسنگ فرسنگ

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۶۸)

کلیم در این بیت عاشقانه به توصیف زیبایی‌های معشوقش پرداخته و در این توصیفات به اغراق بسیاری ورزیده است به طوری که معتقد است اگر تار موی معشوق را به ساز چنگ ببندند نوایی که از این ساز برمی‌خیزد، فرسنگ‌ها را درمی‌نوردد که کنایه از عالم‌گیر شدن نغمات عاشقانه است. کلیم اصطلاح تار را در دو معنی تار موی و سیم ساز به کار برده که ایهام تناسب خلق کرده و علاوه بر صنعت تکرار، از اصطلاح چنگ در معنی سازی موسیقایی بهره برده که منجر به شکل‌گیری مضمونی عاشقانه با تصویری موسیقایی گردیده است. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۱۶ و ۶۲ و ۲۹ و ۱۴ و ۳۷۸).

درای (darräy/dorräy):

«زنگ، جرس. که گاهی به صورت پیاله یا گوی ساخته می‌شود و پتکی در داخل آن تعبیه می‌کنند که با جنبانیدن آن، پتک به بدنه زنگ می‌خورد و صوتی ایجاد می‌کند» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۰۶). وجدانی در فرهنگ جامع موسیقی نام این ساز را درای ثبت کرده و نوشته است: «سازی از خانواده آلات موسیقی ضربی و یا کوبه‌ای که انواع مختلف دارد. نوعی از آن زنگوله‌های کوچکی بوده که به صورت گوی می‌ساختند و درونش گلوله‌های خردی می‌نهادند و تعدادی از آن‌ها را بر سر چوبی استوار می‌کردند و آن چوب را به حرکت می‌آوردند مانند: دبوس، زنجیر، جلاجل و غیره. نوع دیگر آن چوب بوده که مانند گلدانی وارونه به گردن چهارپایان بندند. منوچهری سروده است:

شاد باشید که جشن مهرگان آمد بانگ و آواز درای کاروان آمد

این لفظ به صورت «درا» نیز ثبت شده است. نظامی سروده است:

ز حلقوم دراهای درافشان شبک‌های زرین عنبرافشان
به غلغل درآمد جرس با درای بجوشید خون از دم کرنای

درای ساز است که اکثر فرهنگ‌نویسان آن را «جرس» معنا کرده‌اند. فردوسی سروده:

همه شهر ز آوای هندی درای ز نالیدن بربط و چنگ و نای

این ساز ویژه رقاصان مجلس بزم نیز بوده است. گاهی هم به شکل ناقوسی عظیم ساخته شده که در رزمگاه‌ها و هنگامه‌ها نواخته می‌شده است» (۱۴۰۰: ۴۹۲). در مفهوم کلی آواز و بانگ معنی می‌دهد مانند: درای کاروان در معنی بانگ و آوازه کاروان.

زند به نغمه داوود طعنه صوت صدایش زمانه برگلی هر خری که بست درای

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۴۰)

شاعر این بیت را در غزلی آورده که محتوای آن را به نکوهش مردم زمانه خود و جهل مرکبی که در میان ایشان رایج شده اختصاص داده است. کلیم معتقد است بعضی چنان در جهل فرو رفته‌اند که بر اساس توهمات‌شان، خود را هم شأن بزرگان می‌بینند. این بیت نیز در ادامه این مفهوم بسته شده که هر مگسی ادعای هما بودن کرده و هر عصا به دستی ادعای موسوی دارد و هر خری که بر گردنش درایی بستند تصور کرده که نغمات داوودی از او منتشر می‌گردد. شاعر علاوه بر تلمیح و مراعات نظیری که با اصطلاحات موسیقایی ساخته، خر را کنایه از بعضی مردم متوهم و زمانه را در نقش انسانی که دیگران را دچار توهم می‌کند آورده که در این انسان‌انگاری استعاره مکنیه خلق کرده است. کلیم

درای را به عنوان سازی که بر گردن ستوران بندند آورده و در مثالی دیگر که در مدح و منقبت حضرت علی (ع) سروده، درای را در معنای معمول آن سازی که در کاروان استفاده می‌شود به کار برده است:

از وقار شیب داری گوش سنگینی و بس از درای کاروان عمر نشیدی صدا
(همان: ۳۴۹)

کلیم مضمون شعرش را به پند و اندرز جوانان اختصاص داده و به ایشان طعنه‌ای زده که از سرگرانی و شکوه جوانی است که گوش نصیحت‌پذیر ندارید و هنوز صدای زنگ درای کاروان عمر را نمی‌شنوید.

دَف (daf-doff):

به نظر می‌رسد این واژه در فارسی دپ بوده و معرّب آن دف باشد. ستایشگر می‌نویسد این «واژه ظاهراً عبری و به معنی کوبیدن است. از آلات ضربی و کوبی، که به دایره مشهور است و ابعاد آن نیز مانند دایره است. دف متشکل از چنبری است از چوب بید که بر یک روی آن پوستی از بره کشند و آویزه‌هایی حلقه مانند، از داخل، بر جدار دایره چوبی بندند، به کف دست بگیرند و به سرانگشتان به ضربه‌های موزون نوازند، معلق نگه‌داشتن دف در هوا هنگام نواختن، به نحوی که در موقع لزوم به کف دست حفاظت شود، نوازندگی آن را مشکل می‌نماید. دف را در مجالس و محافل می‌نواخته‌اند، در مجالس سماع متصوفه نیز به گوش می‌رسیده و هم‌راه با اذکار جلی در خانقاه‌هایی که رسم دف‌نوازی برقرار بوده، می‌نواختند» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۴۵۰).

مرد می‌باید که در بزم طرب مانند دف رو به سوی مطرب آرد، پشت بر دنیا کند

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۷۹)

شاعر در یکی از قصایدی که در توصیف عیدی وزن و مدح شاه جهان سروده اوصافی برای مرد قائل می‌شود که یکی را در این بیت آورده است. کلیم معتقد است مرد می‌باید در زندگی یک‌رنگ و بی‌ریا بوده و بر سبیل حقیقت و راستی قدم بردارد. شاعر برای این تعریف، مثالی موسیقایی آورده که در آن مرد را به ساز دف تشبیه کرده که روی بر مطرب و پشت به دنیا است. تصویری که کلیم در این بیت ساخته نشان می‌دهد که نحوه نواختن ساز دف در آن دوره به صورتی بوده که روی ساز، اندکی به سمت داخل متمایل بوده است. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۹۸ و ۴۹۹ و ۵۰۵ و ۳۷۷ و ۳۶۹ و ۲۷۶ و ۲۲۷ و ۱۷۳).

رباب (ra (o)bāb)

«یکی از سازهای قدیمی ایران است که در حال حاضر تنها در منطقه سرحد (شمال) بلوچستان، سیستان و نیز افغانستان و تا حدودی پاکستان و تاجیکستان رواج دارد» (درویشی، ۱۳۹۰: ۷۵). «از آلات رشته‌ای (مهرتزه) کمانی، بسیار قدیمی هم‌ردیف عود و چنگ. رباب در طول تاریخ به صورت پیوسته -از عهد ساسانیان تا سامانیان و قرن پنجم و عهد صفویه که توسط عبدالله فریادی تکمیل‌تر شده، مورد توجه بوده و در عصر قاجار مانند بعضی دیگر از سازهای موجود به فراموشی سپرده شد لیکن امروز مجدداً احیاء شده و در گروه‌های موسیقی به نواختن در می‌آید. جعبه طنینی» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۵۱۲). فارابی در کیفیت ساز رباب می‌نویسد: «رباب نیز از آن سازهاست که نغمه‌های آن‌ها از بخش کردن تارهای موجود در ساز حاصل می‌شود. در رباب گاه یک تار به کار می‌برند گاه دو تار. ضخامت این دو تار نیز

گاه برابر است گاه نابرابر. تار ضخیم‌تر در حکم تار دوم عود و تار نازک‌تر در حکم تار سوم عود است» (۱۳۹۱: ۳۵۸-۳۵۷).

دل‌بسته سازیم و اسیر می‌نابیم گه موج شرابیم و گهی تار ربابیم

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۵۳)

کلیم این بیت را به عنوان ترجیع در ساقی‌نامه‌اش آورده و تکرار کرده است. شاعر در این بیت شورآفرین و طرب‌انگیز خود را علاقه‌مند موسیقی و در بند می‌گساری خوانده که گاهی مستی و سرخوشی او را در دریای مخموری غوطه‌ور می‌کند و گاهی نیشیدن نغمات رباب او را در مدهوشی و بی‌خودی فرو می‌برد. کلیم علاوه بر تشبیه با استفاده از واژه‌های نابیم و ربابیم جناس مزید ساخته و از اصطلاح رباب در نقش ساز زهی شورانگیز یاد کرده که نغمات آن را هم‌چون شراب مدهوش‌کننده و مانند موج شورانگیز خوانده است. شاعر به واسطهٔ انسان‌انگاری «می» که خود را در کمند اسارت او می‌بیند، استعارهٔ مکنیه خلق کرده است.

رود (roud):

«رود در موسیقی به ۳ معناست: الف- رشته‌هایی که بر سازهای رشته‌ای بندند، ب- نام دیگر عود یا بریط [و] ج- مطلق اسباب‌های موسیقی. [چنان که] نظامی سروده است:

گر ز خود غافلم به باده و رود نیستم غافل از سپهر کبود

که در شعر فوق رود به معنای مطلق آلات موسیقی است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۶۵۵). «نام سازی است که نوازند - و به معنی رودهٔ گوسفند و غیره باشد- و زه و کمان حلاجی و تاری که بر روی سازها کشند» (خلف تبریزی، ۱۳۴۲: ۹۶۹). «آلتی است موسیقی از ذوی‌الوتار؛ نوعی از سازهای زهی بوده است. **زنگانه رود**: سازی که زنگیان نوازند؛ **سه‌رود**: چنگ و رباب و بریط؛ **شهرود رومی**: ساز رومیان؛ تاری که بر روی سازها کشند؛ تار یا زه سازهای موسیقی. زه تافته» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۲۳۲۸-۱۲۳۲۷).

آواز رود مطرب تا زنده‌رود رفته وز نغمهٔ عراقش کرده‌ست میهمانی

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۷۴)

شاعر در یکی از قصایدی که در آن به مدح شاه جهان و تعریف یکی از جشن‌ها پرداخته به او لقب سلطان ابوالمظفر داده و در وصف او افراق بسیار کرده است. کلیم این بیت را در کیفیت مهمانی سروده و با اصطلاح رود جناس تام خلق کرده است. وی در این بیت موسیقایی از رود در معنی ساز و جویبار بهره برده و مراعات نظیری از اصطلاحات موسیقی اعم از آواز، رود، مطرب، نغمه و عراق ایجاد کرده است. برای مشاهدهٔ مثالی دیگر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۷۶).

ساز (sāz):

«آلت موسیقی که زنند یا نوازند و آن بر دو قسم است: ۱- سازهای زهی (ذوات‌الوتار): که دارای زه یا سیم هستند و به وسیلهٔ آرشه یا ناخن یا مضراب، آن‌ها را به صدا در آورند. ۲- سازهای بادی (ذوات‌النفس): که با دمیدن، به صدا درآیند، مانند: نی، شیپور و فلوت. باید سازهای ضربی و کوبه‌ای هم اضافه شود، مانند: طبل و ضرب و دهل، سنج و

غیره. در اصطلاح موسیقی‌دان‌ها، هر آلت موسیقی را ساز گویند بالاخص تار را» (حدادی، ۱۳۷۶: ۲۹۰). قدما حنجره انسان را اولین ساز بشر دانسته‌اند و در طبقه‌بندی چهارگانه‌ای که برای سازها قائل بودند، نخستین ساز را حلق و حنجره خواننده دانسته و سازهای زهی و بادی و کوبه‌ای در مراتب بعد قرار داشتند. البته امروزه طبقه‌بندی سازها تخصصی و متنوع‌تر شده است.

بلند آوازه بادش ساز تمیز که این ساز است بر دل‌ها فرح بیز

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۸۹)

کلیم این بیت را در مثنوی بلندی آورده که در آن به حکایت جنگاوری و پیروزی اورنگ زیب، پسر شاه جهان در نبردی پرداخته است. شاعر در این بیت شاه جدید را که پس از پدر بر تخت سلطنت تکیه زده به عدالت و دادگستری دعوت می‌کند که در این جا اضافه استعاره ساز تمیز، کنایه از هوش و خرد بازشناسی سره از ناسره بوده که از نظر شاعر تنها صدای ساز عدالت است که به همه دل‌ها شادی می‌بخشد. شاعر در استخدام دو واژه ساز در دو معنی جناس تام خلق کرده و اصطلاح ساز در مصرع نخست در دو معنی ساز موسیقی و ابزار ممیزی به کار رفته که ایهام تناسب ایجاد کرده است. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۷۳ و ۵۶۱ و ۵۵۳ و ۵۴۱ و ۵۱۶ و ۵۱۶ و ۵۰۲ و ۴۸۹ و ۴۸۴ و ۴۶۳ و ۴۶۳ و ۴۱۴ و ۴۱۴ و ۴۱۰ و ۴۰۱ و ۳۳۲ و ۲۷۹ و ۲۷۰ و ۲۴۹ و ۲۳۰ و ۲۳۰ و ۲۲۸ و ۲۲۲ و ۱۷۳ و ۱۱۳ و ۱۱۱ و ۳۴).

طبل (tabl):

«سازی ست کوبه‌ای و رزمی که در ایران و خاورمیانه متداول است دارای چنبر چوبی بزرگ که بر دو دهانه آن پوست کشیده می‌شود و با تسمه‌هایی که در اطراف دارد می‌شود پوست را کمی محکم‌تر یا شل‌تر نمود و به این طریق در زیر و بمی صدا تغییراتی داد؛ به وسیله دو چوب مساوی و باریک به صدا در می‌آید» (اطرائی، ۱۳۶۰: ۷۹). وجدانی معتقد است «این واژه [طبل،] یک نام فارسی است و با واژه‌های «دبدبه»، «دبداب» و «دبه» هم ریشه است. هنوز در خوزستان طبل را «دَبل» گویند که سبک شده «دبال» است. طبل همان دهل است و آن استوانه مجوفی است که دو سوی آن را پوست کشیده‌اند» (۱۴۰۰: ۹۲۳-۹۲۲).

طبل تهی نکوست گر آوازه‌ات هواست هر رطب و یابسی که بود در شکم منه

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۲۵)

کلیم در این غزل به نصیحت دل و تحذیر از افتادن در دام هوا و هوس و رزق و برق دنیا پرداخته است. شاعر تنها یک مرتبه از اصطلاح طبل در اشعارش استفاده کرده و در این بیت، طبل را در معنی سازی کوبه‌ای که دو رویه آن پوست و درونش تهی‌ست، به کار برده است. کلیم رطب را به معنی تر و هر چیزی از رطوبت خود نمناک باشد در مقابل یابس به معنی خشک و قابض و یبوست‌آور آورده که تضاد ایجاد کرده و منظور کنایی شاعر این است که هر لقمه‌ای را بر سفره‌ات نبرده و میل نکن که عواقب دینوی و اخروی بسیار در پی دارد. کلیم تهی بودن طبل را که دلیل بلندآوازه بودنش هست به شکم تهی از لقمه‌های مشکوک تشبیه کرده که سبب عاقبت بخیری می‌شود که در انسان-انگاری طبل استعاره مکنیه خلق کرده است.

عود (oud):

در لغت‌نامه دهخدا آمده «بازگشتن؛ رد کردن؛ عیادت؛ مراجعت، برگشت؛ چوب؛ چوب مطلق، از هر درخت که باشد. چوبی است که دخان آن بوی خوش دارد؛ نام سازی است که نوازند؛ نام سازی است که آن را بربط گویند؛ بربط؛ از آلات طرب است و آن آلتی باشد از چوب مخرق و شکافته که آن را گردنی است و سر آن به پشت خم شده است. عود آلتی است قدیمی و عرب آن را «مزمر» می‌نامد» (۱۳۷۷: ۱۶۴۳۳-۱۶۴۳۰). سپنتا از قول فارمر می‌نویسد: «این ساز چون کاسه‌اش شبیه سینه مرغابی (بط) بوده، چنین نامیده شده و از ایران به یونان رفته و در آن جا "باربی‌توس" نام گرفته است. (ساختمان بربط از عود عربی متفاوت بود. عود ایرانی در سال ۶۵ قمری (= ۶۸۴ م.) به وسیله بردگان ایرانی به مکه رفت و در بین اقوام عرب رواج یافت و نوعی از آن توسط زلزله ایرانی تکمیل شد. این ساز پس از فتح اعراب به اسپانیا رفت و در قرن شانزدهم میلادی در اروپا رواج یافت. عود ایرانی تا دوره صفویه که در مینیاتورها و نقاشی‌های کاخ چهل ستون اصفهان دیده می‌شود از سازهای مهم موسیقی ایرانی بود و بعدها جای خود را به تار داد. در آثار فارابی، ابن سینا و صفی‌الدین ارموی درباره انواع پرده‌بندی عود و فواصل آن بحث شده است» (۱۳۸۲: ۴۰۱).

هر که یک ره ساز ناساز تو را بشنید گفت عود اگر در آتش افتد به که اندر چنگ تو

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۱۶)

کلیم این بیت را در قطعه‌ای کوتاه آورده که به طریق مطایبه برای دوستش سیدعلی عودی سروده و بابت نرفتن به خانه وی از او عذر خواسته است. شاعر در استخدام واژه‌های ساز و ناساز جناس مزید خلق کرده و اصطلاح عود را در دو معنی ساز عود و چوبی خوش‌بو به کار برده و اصطلاح ره را نیز در دو معنی آهنگ و مرتبه یا دفعه استفاده کرده که منجر به خلق ایهام تناسب شده است. وی از اصطلاح ساز در معنی مطلق یکی از آلات موسیقی استفاده کرده که منظور شعر ساز عود بوده زیرا «بر اساس متون موسیقی کهن ایران، ساز عود همواره یک ساز کامل و در میان سازهای دیگر از جایگاه برتری برخوردار بود [که] این برتری گاهی با عناوینی چون «ساز کامل»، «کامل‌ترین ساز»، «شاه سازها» و «اشرف سازها» مشخص می‌شد» (ذاکر جعفری، ۱۳۹۶: ۳۹).

قانون (qānoon):

«می‌گویند این ساز را فارابی اختراع کرده است. ساز قانون و نام آن به هیچ دیگرگونی در میان عرب‌زبانان رواج یافته است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۱۰۵۸). حدادی می‌نویسد: «آلت موسیقی متشکل از طبلی مسطح و مستطیل که سیم‌های فلزی بر آن نصب شده و با انگشت سبابه مسلح به زبانه فلزی آن را در حالی که روی زانو نهاده‌اند می‌نوازند. در عهد اخیر سیم‌های این ساز را از روده می‌سازند و با دو مضراب که مانند انگشتانه به انگشت سبابه کنند، و با هر دو دست آن را نوازند، و چون نغمه زیر و بم را می‌توان با هم به صدا درآورد، آهنگ این ساز بسی دلنشین است به خصوص که مانند سنتور انعکاس صدا ندارد. قانون به شکل دوزنقه قائم‌الزاویه است. تعداد اصوات قانون ۲۶ است و هر صوت توسط سه سیم هم‌کوک حاصل می‌شود» (۱۳۷۶: ۴۳۷).

ساز اقسام سخن ز او به نوا شد که ز فکر گشت باریک و به قانون سخن تار کشید

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۶۱)

کلیم این بیت را در ترکیب‌بندی آورده که آن را در رثای حاج محمدجان قدسی مشهدی سروده است. شاعر «قدسی مشهدی» را هنرمندی ماهر و شاعری سخن‌شناس معرفی می‌کند که اشعاری با مضامین و قوالب متنوع داشت و در مضمون‌سازی ذهن باریک‌اندیش و خلاقیتی داشته است. کلیم این توصیفات را در تصویری موسیقایی پیچیده و شعر سرودن قدسی به نواختن ساز تشبیه کرده و می‌گوید قدسی ساز شعر در انواع مختلفش، از همت و هنر او به نغمه و نوا آمد چون قدسی فردی اندیشمند بود. شاعر در مصرع دوم نیز سخن را به ساز قانونی تشبیه کرده قدسی بر روی آن تار کشیده و آماده و قابل نواختن کرده است. شاعر از اصطلاح قانون در دو معنی ساز قانون و قواعد استفاده کرده که ایهام تناسب خلق کرده است. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۲۱ و ۳۶۹ و ۲۲۲).

کمانچه (kamānche):

«از سازهای قدیمی ایرانی است که از قرن‌های اولیه قمری نام آن در برخی آثار آمده و شاعرانی مانند مسعود سعد در اشعار خود از این ساز نام برده‌اند. در نقاشی‌های تالار چهل‌ستون اصفهان (دوره صفویه) نوازنده کمانچه مشاهده می‌شود و مبین آن است که این ساز در آن دوره معمول بوده است. کمانچه در آغاز سه سیم (یا تار ابریشمی) داشته و از دوره قاجار سیم چهارم به تقلید از ویولن به آن افزوده شده است. صدای کمانچه کمی تودماغی‌ست و آن را با کمان یا کمانه می‌نوازند. کاسه کمانچه را در قدیم غالباً با صدف‌کاری و خاتم‌کاری زینت می‌دادند. کمان (یا آرشه) چوب باریکی‌ست که تارهایی از موی اسب به دو سر آن وصل می‌شود. کاسه را معمولاً از چوب گردو و افرا می‌سازند و روی آن را پوست می‌کشند و خرک روی پوست قرار می‌گیرد. از دوره مظفرالدین شاه که نواختن ویولن در ایران رواج یافت کمانچه به تدریج مهجور شد» (سپنتا، ۱۳۸۲: ۴۰۰).

مطرب جدولت ز موج و حباب دارد اندر بغل کمانچه و تیر

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۰۳)

کلیم تنها یک مرتبه از اصطلاح کمانچه در اشعارش استفاده کرده و این بیت را در یکی از قصاید آورده که در تعریف و توصیف قصر بلندپایه پادشاهی سروده است. شاعر در بیان واژه جدول، به نهر و جوی آب توجه داشته و صدای آبی که رود جاری است را به نوای کمانچه‌ای تشبیه کرده که مطربی جویبار آن را به نغمات مختلف می‌نوازند و به صدا در می‌آورد. شاعر از اصطلاح کمانچه در معنی سازی زهی آرشه‌ای و از اصطلاح تیر در معنی نغمات بدیع و دلنشین استفاده کرده و با انسان‌نگاری جویبار که آن را به مطرب تشبیه کرده استعاره مکنیه ساخته است.

کوس (kous):

«از بزرگ‌ترین آلات کوبه‌ای پوستی که با دو کوبه نوازند و صدایی بس بلند و غریو از آن خیزد. کوس دارای معانی و تعبیرات بسیاری است؛ اما در لغت فرو کوفتن دست و به تعبیری صدمه و آزار ناشی از برخورد دو تن، دو پهلوی و تنه به یک‌دیگر و نیز به معنی صف لشکر هم ثبت شده است. جنس کاسه کوس، روئین و گاهی کوس مخصوص سلاطین را با کاسه‌ای از زر می‌ساختند، که به نام کوس روئین و کوس زرین در متون نظم و نثر مذکور است» (ستایشگر، ۱۳۸۵: ۲۹۱). در لغت‌نامه‌ها از کوس «به طور اجمال به دهل و طبل و نقاره بزرگ تعبیر کرده‌اند ولی تفاوتش با سازهای دیگر ضربی این بوده که بدنه آن به شکل کاسه و یا نیم کاسه بوده است» (وجدانی، ۱۴۰۰: ۱۱۴۰).

بر جرس این طعنه می‌آید که در راه طلب زار نالی اینقدر از چیست با روئین‌تنی؟

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۳۸)

شاعر غزلش را با مضمونی تعلیمی آغاز کرده و سپس به مضامین عاشقانه ساخته است. شاعر در این بیت از زبان جرس طعنه‌ای به نال زده که چرا علی‌رغم رویین‌تنی - که در دو معنی جاودانگی و نائی از جنس روئی آمده و ایهام تناسب خلق کرده است - باز هم با ناله و زاری می‌پردازد. کلیم در انسان‌نگاری جرس و نال استعارهٔ مکنیه ایجاد کرده و از نال رویین که نوعی از نی می‌باشد، نام برده است. به نظر می‌رسد، اصطلاح راه نیز در دو معنی مسیر و آهنگ به کار رفته باشد یا این معنی را بتوان از آن استنباط کرد که ایهام تناسب دارد. برای مشاهدهٔ مثالی دیگر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۶۱ و ۱۰۸).

نای (nāy):

نای نوعی نی است «نای از کهن‌سال‌ترین آلات بادی (کششی) که اختراعی ملهم از نای (حنجره) آدمی و هم بدین مناسبت است که نزدیک‌ترین صوت را از لحاظ تُن و حالات، به صدای انسان دارد» (ستایشگر، ۱۳۹۱: ۴۸۴). «نی باشد که مطربان نوازند و به عربی مزمار خوانند و گلو و حلقوم را نیز گویند» (خلف تبریزی، ۱۳۶۱: ۲۱۱۳).

به مجلس او هم‌چو نای موسیقار به حد خویش گرفته‌ست هر کسی مسکن

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۹۰)

کلیم این بیت را در قصیده‌ای آورده که آن را به شکایت از ابتلا به بیماری (جرب) اگزما و آبله و مدح محمد امین اختصاص داده است. شاعر در این بیت به توصیف آداب مجلس ممدوح پرداخته که برای هر کسی در این بزم جایگاه و مرتبه‌ای وجود داشته و میهمانان نیز به فراخور جایگاهی اجتماعی و قرابتی که با ممدوح داشتند در جایگاهی از مجلس جلوس می‌کردند. شاعر این مضمون را با تصویری موسیقایی بیان کرده و مجلس را به ساز موسیقار و هر کدام از میهمانان را به نایی تشبیه کرده که با ترتیب و نظم خاصی در کنار هم قرار گرفته‌اند که در این تعبیر انسان‌نگاری صورت پذیرفته که منجر به خلق استعارهٔ مکنیه شده است. کلیم در این بیت از نای‌های کنار هم قرار گرفته و ساختمان ساز موسیقار برای تصویرسازی بهره برده است. برای مشاهدهٔ مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۴۸۹ و ۴۸۹ و ۴۱۰ و ۱۷۳ و ۴۷).

نی (ney):

در فرهنگ سازها آمده «نی به شکل بسیار ساده و طبیعی، به استوانه‌ای چوبی، نیی و فلزی اطلاق می‌گردد که هر دو سر آن باز است و از رأس ساز بر آن می‌دمند و بسته به جنس استوانه و چگونگی ساختمان و طرز نواختنش نام‌های گوناگونی به خود گرفته است: نی هفت‌بند، نی‌انبان، نی ساده، نی‌لبک، سُرنّا، فلوت، نی رویین، نی سیمین، نی زرین، نی چوبین [و] نی شاخی. فارابی بعد از حلق آدمی - اشرف آلات موسیقی - اشاره به آلات بادی به خصوص نی می‌کند» (طهماسبی، ۱۳۹۵: ۲۵۹-۲۵۸). از خصوصیات «نی [این است که] به دلیل داشتن صدای گرم، پراتعاش و محزون بیشتر در محافل عرفا و اهل دل رواج دارد. در آواز نی، نوعی درد اشتیاق به معبود ازلی و شکوه از هجران نهفته است که آدمی را به وجد و سماع درونی وامی‌دارد» (صفری، ۱۳۹۸: ۸۲۷).

ز کنج مسکنت هر فقیر می‌آید به گوش او ز نی بوریانوی سرور

(کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۳۷۷)

شاعر این بیت را در یکی از قصایدی آورده که در مدح شاه جهان و توصیف هندوستان سروده است. شاعر در توصیفاتی اغراق‌آمیز هند را کشوری بدون گدا و شاد و مرفه به تصویر می‌کشد. کلیم در این بیت نیز همان رویه را ادامه داده و می‌گوید: حتی نی بوریای - که همان حصیر بوده و آن را بر بام خانه انداخته و روی آن را با گل می‌پوشاندند که این نوع ساخت و ساز مخصوص فقرا بوده - نیز اگر چه در خانه فقرا بر سرشان سقف و زیرپایشان فرش است اما در حکوت شاه جهان، نوآگر و نعمه‌خوان سرور و شادی شده است. برای مشاهده مثال‌های بیشتر (نک: کلیم کاشانی، ۱۳۹۱: ۵۳۶ و ۳۸۲ و ۳۷۸ و ۳۶۱ و ۳۶۰ و ۲۷۴ و ۱۸۵ و ۱۰۸ و ۱۰۵).

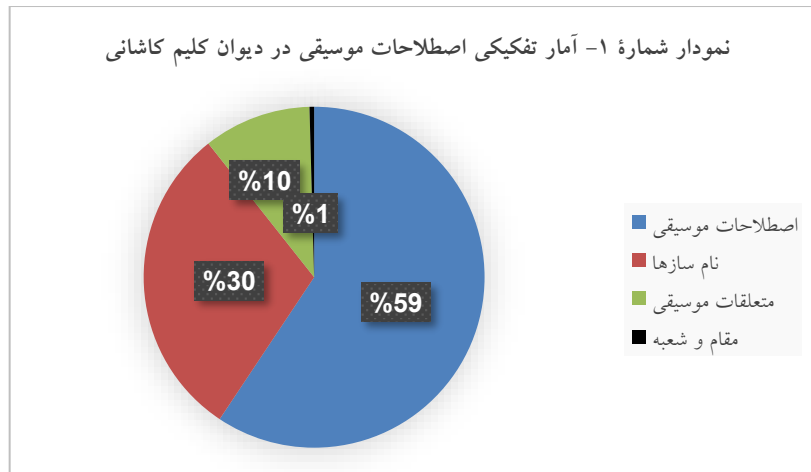
نتیجه‌گیری

جدول شماره ۱ بسامد سازهای نام برده شده در شعر کلیم کاشانی می‌باشد که از ابیات موسیقایی برون‌آوری شده به دست آمده است. شاعر از اصطلاح «جرس» ۳۸ مرتبه یاد کرده که سازی مجلسی، بزمی و رزمی نبوده و اغلب در راستای ساختن مفاهیم تعلیمی، پند و اندرز، اغتنام عمر و ارزش فرصت کوتاه جوانی، به کار رفته است. کلیم ۳۰ مرتبه از اصطلاح «ساز» در معنی مطلق سازی موسیقایی بهره برده که نمی‌توان کارکرد آن را به رود یا عود نسبت داد و این بسامد نشان‌دهنده نظرگاه عمومی وی به هنر موسیقی است که ۵۰٪ کارکرد نام سازها در اشعار وی را دو اصطلاح «جرس و ساز» در بر گرفته‌اند. اصطلاح «تنبور» نیز ۱۴ مرتبه به کار رفته که این بسامد را می‌توان مربوط به شهرت و کارکرد فراوان این ساز در دوره صفویه و ارتباط شاعر با نوای دلنشین این ساز محبوب و محبوب در میان اهل عرفان دانست.

جدول شماره ۱- بسامد سازهای موسیقی در شعر کلیم کاشانی					
ردیف	اصطلاح	بسامد	ردیف	اصطلاح	بسامد
۱	تنبور	۱۴	۱۱	طبل	۱
۲	جرس	۳۸	۱۲	عود	۱
۳	جلاجل	۲	۱۳	قانون	۴
۴	چغانه	۱	۱۴	کمانچه	۱
۵	چنگ	۶	۱۵	کوس	۱
۶	درای	۲	۱۶	موسیقار	۶
۷	دف	۹	۱۷	نال	۳
۸	ریاب	۱	۱۸	نای	۶
۹	رود	۲	۱۹	نی	۱۰
۱۰	ساز	۳۰			
مجموع سازهای موسیقی در شعر کلیم کاشانی ۱۳۸ واژه می‌باشد.					

با توجه به این که ۹۷۶۱ بیت شعر در دیوان کلیم کاشانی به تصحیح حسین پرتویضایی ضبط شده و ابیات موسیقایی مستخرج از دیوان وی ۲۶۷ بیت بوده، حدود ۳٪ از اشعار کلیم با استفاده از اصطلاحات موسیقایی ساخته شده است. ابیاتی که نام سازها در مضمون‌پردازی آن‌ها نقش داشته ۱۳۸ بیت بوده که در مقایسه با کل ابیات موسیقایی

برون‌آوری شده ۲۶۷ بیت می‌باشد، یعنی حدود ۵۲٪ از مضمون‌سازی موسیقایی شاعر را نام‌سازها در بر گرفته که آمار قابل توجهی است. با توجه به نمودار شماره یک همه اصطلاحات موسیقایی برون‌آوری شده از دیوان کلیم ۴۵۸ اصطلاح بوده که بازتاب نام‌سازها حدود ۳۰٪ آن را به خود اختصاص داده که به شرح زیر می‌باشد:



طبق آمار به دست آمده از ابیات موسیقایی مستخرج از دیوان کلیم، اصطلاحات عمومی موسیقی که شامل واژه‌های هم‌چون نغمه، آواز، صدا و مطرب و جز آن ۲۷۱ مرتبه، نام‌سازها که در جدول شماره یک درج شده ۱۳۸ مرتبه، متعلقات موسیقی هم‌چون رگ، ابریشم، رشته، کاسه و جز آن ۴۷ مرتبه و ۲ مرتبه نیز از مقامات و شعبه‌های موسیقی نام برده شده است. اگر چه ضعیف بودن بسامد نام مقام و شعبه و گوشه‌های موسیقی در این آمار مبین آشنایی اندک شاعر با ابعاد تخصصی موسیقی بوده اما استفاده کلیم از اصطلاحات موسیقی کاملاً آگاهانه و بر اساس میزان اشراف وی بر این هنر بوده است.

صنایع ادبی متنوع و متعددی در سروده‌های کلیم مشاهده می‌شود که در این میان، آرایه‌هایی هم‌چون تشبیه، ایهام تناسب و استعاره مکنیه فراوانی قابل تأملی را به خود اختصاص داده‌اند که کارکردشان در زیبایی و خیال‌انگیزی اشعار کلیم نقش ویژه‌ای داشته و اغلب مضامینش را در خدمت پرورش مفاهیم عرفانی و عاشقانه به کار گرفته است. کلیم هم مانند سایر شاعران مشهور سبک هندی ذهن و نبوغ خود را معطوف خلق مضامین تازه کرده و با استفاده از اصطلاحات موسیقی تصاویر بدیعی آفریده تا با آشنایی‌زدایی مضامین معمول، طرزی تازه در شیوه ارائه خود به کار گرفته باشد.

در نهایت، با توجه به حجم اندک ابیات موسیقایی در دیوان کلیم که حدود ۳٪ از کل ابیات او را در بر می‌گیرد، به نظر می‌رسد اگر چه شاعر از اصطلاحات موسیقی استفاده خلاقانه و بدیعی داشته، اما اغلب اوقات مستمع موسیقی بوده و در این هنر غور و تتبعی ویژه‌ای نداشته است. بر این اساس درمی‌یابیم که کلیم کاشانی شاعری موسیقی‌شناس نبوده و کاربرد اصطلاحات موسیقایی، حاصل تجربیات عینی و حافظه شنیداری او در طول عمرش بوده که به ویژگی سبکی و مختصات زبانی وی تبدیل نشده است.

منابع

- اطرای، ارفع، (۱۳۶۰)، فرهنگ موسیقی ایرانی، تهران: انتشارات: کانون چنگ.
- ثابت‌زاده، منصوره، (۱۳۹۹)، سه رساله موسیقی قدیم ایران: رساله نجم‌الدین کوکی بخارایی، رساله عبدالرحمن بن سیف غزنوی، رساله گم‌نام در موسیقی دوازده مقام و منظومه‌ای در موسیقی شش مقام ماوراءالنهر، چاپ دوم، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- حدادی، نصرت‌الله، (۱۳۷۶)، فرهنگنامه موسیقی ایران، تهران: انتشارات توتیا.
- خلف تبریزی، محمدحسین، (۱۳۴۲)، برهان قاطع؛ به اهتمام دکتر محمد معین، مقدمه‌ها به قلم: علی‌اکبر دهخدا، ابراهیم پورداود، علی‌اصغر حکمت و سعید نفیسی، تهران: به سرمایه کتابفروشی ابن سینا.
- درویشی، محمدرضا، (۱۳۹۰)، دایره‌المعارف سازهای ایران (سازهای زهی مضربی و آرشه‌ای نواحی ایران)، تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.
- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، لغت‌نامه دهخدا (۱۶ جلد)؛ زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سیدجعفر شهیدی، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- ذاکرجعفری، نرگس، (۱۳۹۶)، حیات سازها در تاریخ موسیقایی ایران (از دوره ایلخانیان تا پایان صفویه)، تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی-هنری ماهور.
- سپنتا، ساسان، (۱۳۸۲)، چشم‌انداز موسیقی ایران، تهران: انتشارات مؤسسه فرهنگی و هنری ماهور.
- ستایشگر، مهدی، (۱۳۸۵)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین؛ ج ۱، تهران: انتشارات اطلاعات.
- ستایشگر، مهدی، (۱۳۹۱)، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین؛ ج ۲، تهران: انتشارات اطلاعات.
- صفری، سونیا، (۱۳۹۸)، اصطلاحات موسیقی و صور شعری و معنایی آن‌ها، تهران: نشر سوره مهر.
- طهماسبی، طغرل، (۱۳۹۵)، فرهنگ سازها به همراه نمونه‌هایی از نظم و نثر ادب فارسی، تهران: نشر سوره مهر.
- عبدالمؤمن بن صفی‌الدین، (۱۳۴۶)، رساله موسیقی بهجت الروح، با مقابله، مقدمه و تعلیقات ه. ل. رابینودی برگوماله، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- فارابی، ابونصر محمدبن محمد، (۱۳۹۱)، کتاب موسیقی کبیر؛ ترجمه آذرتاش آذرنوش، چاپ دوم، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- کلیم، ابوطالب، (۱۳۹۱)، دیوان کلیم کاشانی، به تصحیح حسین پرتویضایی و بازخوانی و ویرایش محسن آثارجوی، تهران: انتشارات سنائی.
- کوپر، جی. سی، (۱۳۸۶)، فرهنگ مصور نمادهای سنتی؛ ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرهنگ نشر نو.
- مراغی، عبدالقادر بن غیبی حافظ، (۱۳۵۶)، مقاصد الالحن، به اهتمام تقی بینش؛ زیر نظر احسان یارشاطر، تهران: انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- ملاح، حسینعلی، (۱۳۶۳)، منوچهری دامغانی و موسیقی، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ.
- میثمی، سیدحسین، (۱۳۹۷)، موسیقی عصر صفوی، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران؛ مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- نصرآبادی، محمدطاهر، (۱۳۷۸)، تذکره نصرآبادی: تذکره الشعرا. به انضمام رسائل، منشآت و اشعار (جلد ۱)، با مقدمه، تصحیح و تعلیقات محسن ناجی نصرآبادی، تهران: انتشارات اساطیر.
- وجدانی، بهروز، (۱۴۰۰)، فرهنگ جامع موسیقی ایرانی؛ (۲ جلدی)، تهران: انتشارات دایره.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق، (۱۳۹۵)، تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات زوآر.

The reflection of musical instruments of the Safavid era in Kalim Kashani's poetry

abstract

The use of specialized terms of other sciences has greatly helped the poets to present their desired concepts in a novel way. Indian style poets have used every tactic to create new themes. Kalim Kashani is one of the well-known poets of the Safavid era, whose scientific knowledge and ingenuity in using the terms of other sciences lead to the creation of original and pleasant works. In this research, which is based on the sampling method of library study, the verses composed by Kalim were extracted using the names of musical instruments and then analyzed with logical reasoning in an analytical-descriptive method. The aim of the research was to explain the reflection tools used and their conscious or accidental function, and the literary industries created through the use of these words have also been reflected in the results. About 9761 lines of poetry by Kalim Kashani have been recorded, of which 267 lines are made using musical terms and in 138 lines, he uses the names of musical instruments of his time. The reflection of these terms in Kalim's poetry has led to the creation of many literary arts, such as similes, similes, and metaphors, most of which have used their themes in the service of developing mystical and romantic concepts. Although the reflection of musical instruments in Kalim's poetry was not accidental and was completely conscious and combined with creativity and innovation, the frequency obtained shows that the use of these terms could not become his stylistic characteristics and language coordinates.

Keywords: instrument, Indian style, Safavid era, Kalim Kashani, music.

فارسی دریچهٔ اعتلای فرهنگ، از گذشته تا امروز

مریم افرافر

دکترای زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه بیرجند

Afra40002001@yahoo.co.in

چکیده

زبان مهم‌ترین ابزار اندیشیدن، انتقال پیام، رشد و اعتلای فرهنگ است. هر زبانی در دل خود فرهنگ، اندیشه، ادبیات، هنر و... دارد و نسل به نسل به اهالی خود منتقل می‌کند. زبان با افزایش گویش‌وران بالنده و پویاتر و بر دامنهٔ فرهنگی، ادبی، هنری و علمی آن افزوده می‌شود. بدین ترتیب بود که پس از اسلام، زبان فارسی ابتدا در خراسان و ماوراءالنهر گسترش پیدا کرد و زبان دربار و اهالی ادب و علم شد و همین رشد سبب ترویج آن و اقبال سایر نواحی به آن گردید. هدف از این مقاله بررسی گسترش زبان و ادب فارسی و ملازم با آن فرهنگ ایرانی اسلامی به سایر بلاد عالم از چین تا آن سوی اروپاست. قدرت و بالندگی زبان فارسی و نیز برخورداری از آثار ارزشمند حکمی و ادبی که حامل فرهنگ ایرانی - اسلامی هستند، موجبات ورود اسلام به سایر نقاط را فراهم ساخت و زبان فارسی را به عنوان زبان دین و فرهنگ تا آن سوی مرزها با خود همراه برد. روش تحقیق در این مقاله روش کتاب‌خانه‌ای و تحلیلی است. داده‌ها گویای آن است که زبان و ادب فارسی از ماورالنهر و بخارا به سایر نقاط ایران و از آنجا به کشورهای همسایه و آسیای دور و نزدیک روانه شده و ایران به مهد ادب و علم و حکمت و فلسفه تبدیل شده بود. هزاران نفر از اقاصا نقاط جهان اسلام برای کسب دانش راهی ایران می‌شدند و فارسی می‌آموختند و می‌نوشتند. علمای اسلام و اهالی ادب ایرانی در پی مهاجرت‌هایی که به بلاد دیگر داشتند، زمینهٔ نفوذ و گسترش زبان فارسی و به دنبال آن ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی را فراهم آوردند و همین موجب شد که زبان فارسی مروج فرهنگ ایرانی - اسلامی و ادبیات سراسر حکمت و ارزش‌های دینی به کشورهای همسایه و جغرافیای دوردست از آسیای صغیر تا هند و چین و اندونزی و... باشد. اسلام با زبان عربی وارد ایران شد اما با زبان فارسی به سایر بلاد رسید و گسترش پیدا کرد.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی - فرهنگ ایرانی - فرهنگ اسلامی - ادبیات فارسی

۱- مقدمه

زبان فارسی همواره سبب بالندگی فرهنگ ایران و عامل اتحاد جامعه ایرانی بوده است و به رغم هجوم اقوام مختلف از باد و باران مصون مانده و دیگر اقوام و فرهنگ‌ها را مغلوب خود ساخته است. یکی از مهم‌ترین عناصر وحدت ملی و هویت ایرانیان، زبان فارسی است که به باور برخی، ما ملّیت و ایرانیت خودمان را با وجود پراکندگی‌های سیاسی در واحدهای جغرافیای متعدّد فرامانروایی عرب، ایرانی و ترک به وسیله آن حفظ کرده‌ایم. (مسکوب، ۱۳۷۳: ۲۲). اسلام با زبان عربی وارد ایران شد، اما ایرانیان پس از قبول اسلام به فارسی سخن گفتند و آثار برجسته‌ای خلق کردند و از آنجا که فرهنگ و ادبیات رابطه «تعاملی‌تعالی‌گرایانه» دارند، زبان فارسی با خلق آثار برجسته ادبی که حاوی مطالب عمیق دینی بود در سراسر ایران و بلاد همسایه و نقاط دور دست گسترش یافت و در حقیقت زبان فارسی زبان دوم جهان اسلام شد. «ایرانی‌ها تنها قومی بودند که میان دیانت اسلام و عربیت جدایی انداختند و بی‌آن‌که در سلک تازیان درآیند تا جایی که توانستند تازیان را از درون، حتی در ژرفای دستگاه خلافت، چنان دگرگون کردند که رابطه خدایگانی و بندگی، در فرهنگ و اندیشه و معنویت باژگونه شد.» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۳۷)

شاید بتوان گفت به دلیل بزرگی ایرانیان و فرهنگ ایرانی بود که بنی‌عباس خود مروج زبان فارسی شده بود، گرچه مسائل سیاسی و اختلاف با بنی‌امیه نیز در این جریان سهم عمده‌ای داشت. گذشته از اختلافی که بین بنی‌عباس با بنی‌امیه وجود داشت، برتری فرهنگ ایرانی عباسیان را تحت تأثیر قرار داده بود، چندان‌که به ترویج زبان فارسی پرداختند و حتی با زبان عربی مبارزه کردند. ابراهیم امام که پایه‌گذار سلسله بنی‌عباس است، به ابومسلم خراسانی نوشت: «کاری بکن که یک نفر در ایران به عربی صحبت نکند و هر کس را که دیدی به عربی سخن می‌گوید بکش.» (مطهری، ۱۳۷۵: ۱۰۳)

در طول قرن‌های متمادی بیشترین معارف اسلامی و سخنان حکمت‌آموز و عرفان و اندیشه‌های ناب به وسیله ایرانیان فارسی زبان در میان ملت‌ها انتشار یافت، به گونه‌ای که در بسیاری از کشورها زبان فارسی حاکم بود. اقوام غیرفارسی‌زبان که بر ایران حاکم شدند اعم از غزنویان و سلاجقه و حتی مغولان و تیموریان تحت تأثیر زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ اسلامی و ایرانی قرار گرفتند و خود عالم و ادیب‌پرور شدند و به بسط این زبان و ادب و فرهنگ کمک کردند.

ایرانیان پس از قبول اسلام باز به زبان فارسی تکلم کردند و آثار گران‌قدر و شاه‌کارهای ادبی اسلامی ارزنده‌ای هم‌چون شاه‌نامه، گلستان، مثنوی، دیوان حافظ، خمسه نظامی و صدها اثر زیبای ادبی و فلسفی پدید آوردند که پیوند اسلام را با زبان فارسی جاودانه ساخت. آثاری که در سراسر آن‌ها مفاهیم اسلامی و قرآنی موج می‌زند. از این رو بود که آثاری چون گلستان و بوستان، مثنوی و دیوان حافظ برای قرن‌ها مورد توجه و جزو مواد درسی حوزه‌های علمیه بوده‌است. ادبیاتی که برای فهمش دانستن قرآن و روایات لازم است و هر حق‌طلبی را به دلیل زیبایی و مفاهیم والایی خود جذب می‌کند. بدین‌گونه بود که این آثار ادبی و زبان فارسی در جغرافیای خود محدود نماند و مرزها را درنوردید. زبان فارسی با تاریخ سراسر افتخار تمدن و حکمت و اندیشه، حامل ارزش‌ها و باورهای بوده است که در قالب حکایت‌ها و ضرب‌المثل‌ها و شعرها نسل به نسل منتقل شده است و امروز ما میراث‌دار اندیشه و حکمت حافظ و سعدی و رودکی و فردوسی و مولانا هستیم. از آنجا که بخش عمده فلسفه، دین، عرفان، اخلاق و سیاست به زبان فارسی به بشریت منتقل شده است، بخش عمده‌ای از هنر جهان نیز مرهون ایران و زبان فارسی است. از این رو است

که در جهان اسلام و بلادهایی که روزی مسلمانان در آنجا می‌زیسته‌اند و فارسی در آنجاها گسترش داشته، بناها، معماری‌ها، نقوش و هنرهای مشابهی می‌بینیم که برای ما یادآور بناها و هنرهای اسلامی - ایرانی است.

۲- آغاز گسترش و بالندگی ادبی و علمی زبان فارسی

فارسی دری در قرون اول و دوم ابتدا در خراسان و ماوراءالنهر و سپس در سراسر ایران رواج پیدا کرد. مردم پس از دو قرن سلطه بنی‌امیه و بنی‌عباس دانستند باید بر گرد واحدی به نام زبان فارسی بگردند و هویت و وحدت خود را حفظ کنند تا بتوانند از جور خلفای عباسی رها شوند. آنان دریافته بودند که «مردمی که نتوانند به زبان مادری خویش بیندیشند ناچار مایه‌های شکوفایی‌بخش فرهنگی و تغذیه مغزی و روحی خود را پیوسته باید در زبان بیگانه جستجو کنند و همواره نیز با احساس حقارت و عدم اعتماد به نفس، دستخوش عقب‌ماندگی‌های شدید فرهنگی خواهند شد.» (صاحب الزمانی، ۱۳۷۳: ۳۴۴)

احیای زبان فارسی در دوره صفاری و سپس سامانی توانست هویت ملی ایرانیان را احیا کند. تا پیش از آن شاعران به زبان عربی شاهان و امیران را مدح می‌کردند و مشهور است یعقوب لیث صفاری پس از به قدرت رسیدن، در اعتراض به این شیوه گفته بود تا دیگر شاعران او را به زبان عربی ستایش نکنند. (بی‌نا، ۱۳۸۱: ۲۶۰)

به قول ملک‌الشعراى بهار:

پور وصیف سگری و بسام خارجی گفتند شعر پارسی و زنده شد زبان (بهار، ۱۳۸۰، ۳۹۲/۱)

وزرای دربار در بسط و رشد زبان فارسی سهم عمده‌ای داشتند، چنان‌که برخی از وزرای سامانی، غزنوی، سلجوقی با حمایت از زبان فارسی و استقبال از علما و شعرا به ترویج زبان فارسی و خلق آثار برجسته علمی و ادبی کمک شایانی کرده‌اند. به استناد تاریخ بخارا، ابو عبدالله محمد بن احمد جیهانی از وزیران دانشمند سامانیان، (الرشخی، ۱۳۵۱: ۱۲۹) تأثیر بسزایی در گسترش و بالندگی زبان فارسی داشت. وی مشوق و حامی دانشمندان، شاعران، نویسندگان عصر بود که گام بسیار مهمی در جهت توسعه و اعتلای زبان و ادب فارسی به شمار می‌رفت. (روحانی، ۱۳۴۷: ۵۵)

شاعرانی چون رودکی، شهید بلخی، مرادی و فرالوی معاصر این وزیر بوده‌اند. (نفیسی، ۱۳۸۲: ۳۵۲) هم‌چنین احمد بن سهل بلخی یکی از بزرگ‌ترین فلاسفه و متکلمان آن دوره که کتاب‌های متعددی را به رشته تحریر درآورده، تحت حمایت او بوده است. (صفا، ۱۳۶۳، جلد ۱: ۲۸۸) هم‌چنین خاندان بلعمی، التفات ویژه‌ای به زبان فارسی داشته‌اند تا آنجا که پژوهشگران این خاندان را آغازگران سیاست ترویج زبان فارسی در آن عهد می‌دانند. (نفیسی، ۱۳۸۲: ۲۴۹) با حمایت از علما و ادیبان فارسی زبان بود که بخارا مرکز حکومت سامانیان، «به عنوان شهری جهانی که در دورترین نواحی جهان از اسپانیا تا چین مطرح بود مشهور شد.» (فرای، ۱۳۶۵: ۵۲)

ترویج زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی از بخارا آغاز و به سراسر ماوراءالنهر کشیده شد و «چنان تأثیر عمیقی در سرزمین ماوراءالنهر باقی گذاشت که غلبه ایلک خانیان و رفت و آمد طوایف غز و مغول هم تا قرن‌ها بعد موجب کاهش آن در بین عناصر مختلف نژادی آسیای میانه نشد.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۴۰۳)

در همین دوران بود که فردوسی شاه‌نامه را سرود و از خراسان بزرگ، شاعران بزرگی چون مسعود مروزی، شهید بلخی، ابوطیب مصعبی، بوشکور بلخی، رودکی، کسایی، دقیقی، خسروی سرخسی، بشار مرغزی، ابوالفتح بستی، ابوالؤید بلخی و... برخاستند و در راه پاس‌داشت زبان و فرهنگ ایرانی منشأ اثر شدند. (فلاح، ۱۳۸۷: ۱۰)

ابوالعباس اسفراینی در زمان وزارتش در دربار غزنوی دستور داد کلیه امور دیوانی دولت را به فارسی برگردانند و بدین ترتیب فارسی زبان رسمی دولت شد. (حقیقت، ۱۳۷۳: ۱۴۶) وی همچنین ترکان را به یادگیری فارسی تشویق می‌کرد. فارسی به عنوان زبان رسمی از زمان ترکان سلجوقی آغاز شد. (بویل و دیکران، ۱۳۷۱: جلد ۵: ۵۲۱) و در همین دوران بود که قلمرو ایران از جیحون تا فرات و از فارس تا شام و آناتولی گسترش یافت (ستاری و اسماعیلی، ۱۳۹۱: صفحه ۱۸۲ و ۱۸۳) و زبان فارسی و فرهنگ ایران اسلامی در مناطق تحت سیطره ایران و همسایگان آن‌ها رواج پیدا کرد.

۳- گسترش زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی به دیگر بلاد

پیشرفت اسلام در ایران، منجر به تولید ادبیات اسلامی شد. فردوسی که یکی از بزرگ‌ترین حماسه‌سرایان به شمار می‌رود، شاه‌نامه را سرود، رباعیات عمر خیام از نظر شیوه تفکر فلسفی تمام جهان را تحت تأثیر قرار داد و آثاری چون لیلی و مجنون نظامی گنجوی، آثار عرفانی سنایی، منطق‌الطیر عطار، مشکات الأنوار غزالی، مثنوی معنوی مولانا، بوستان و گلستان سعدی، دیوان غزلیات حافظ، گلشن راز محمود شبستری و صدها آفرینش ایرانیان در زمینه علم و ادب، تأثیر شگرفی بر ادبیات جهان به‌ویژه بر زبان‌های اسلامی مثل ترکی، اردو، پشتو، ملایو و... گذاشت. اسلام از این راه گسترش پیدا کرد، زبان فارسی و شعر و ادبیات فارسی رواج یافت و در برخی مناطق فارسی به زبان رسمی و زبان ادبی تبدیل شد. در مناطقی زبان‌های دیگر را تحت تأثیر قرار داد، مثل‌ها و ابیات و مصرع‌ها، واژه‌ها و عبارات‌هایی از فارسی به آن زبان‌ها راه پیدا کرد و طبعاً با ورود زبان فرهنگ نیز سیطره یافت.

شکوفایی زبان فارسی تا بدان حد رسید که ایرانیان نه تنها پرچم‌دار فرهنگ ایرانی اسلامی در داخل کشور بودند بلکه مرزها را درنوردیدند و تا آن سوی چین و ماچین و هند و آسیای صغیر زبان فارسی و به تبع آن فرهنگ اسلامی و ایرانی را ترویج کردند. به گفته ابن‌حوقل و مسعودی در قرن چهارم اقوام مناطق اران، آذربایجان، دربند، قفقاز، ارمنستان و دیگر مناطق غرب و شرق و جنوب ایران همه به پارسی می‌گفتند و می‌نوشتند. (ابن حوقل، ۱۳۴۵: ۹۶؛ مسعودی، ۱۳۴۹: ۷۸)

در نزهة‌المجالس بیش از ۳۰۰ شاعر رباعی‌سرای قرن ششم و اوایل قرن هفت آمده که بیشتر آن‌ها در شمال غرب ایران از دو سوی ارس هستند. (مقدمه نزهة‌المجالس، ۱۳۷۵: ۱۲) «فرهنگ ایران در سرزمین‌های رود کر و ارس، از دربند و تفلیس و شروان گنجه و بردع و بیلقان و نخجوان تا این سوی ارس و اردبیل و مراغه و خوی و تبریز و مرند و شبستر و اهر و ارومیه و اشنو و میانه و خونه و سجاس و سهرورد و ابهر و زنجان تا موصل و خلاط فروغ روح و اندیشه ایرانی چشم‌ها را خیره می‌کرد.» (مقدمه نزهة‌المجالس، ۱۳۷۵: ۱۶)

۴- گسترش زبان و ادبیات فارسی در عثمانی

از همان قرون اولیه اسلام زبان فارسی به آسیای صغیر راه پیدا کرد و رواج یافت؛ همان زمانی که قیصر رومی از البارسلان سلجوقی شکست خورد. از آنجا که سلاجقه، فرهنگ ایرانی اسلامی را پذیرفته بودند و در اداره امور به ایرانیان متکی بودند، فرهنگ ایرانی اسلامی و زبان فارسی هم به آسیای صغیر نفوذ کرد.

قدرت فرهنگی و سیاسی ایران، مرزهای مشترک، روابط تجاری، مهاجرت تاجران و صنعتگران، هنرمندان و دانشمندان و شاعران و عرفای مسلمان ایرانی، در دوره‌های مختلف از دوره مغول و تیموری تا دوران صفوی، توجه دربار آسیای صغیر به فرهنگ و ادب ایرانی، همه و همه عاملی برای گسترش زبان فارسی و رواج فرهنگ ایرانی در آسیای صغیر بود.

صاحبان حرفه‌ها که گروه‌های مختلفی را شامل می‌شدند و به آسیای صغیر مهاجرت کرده بودند، همانند دیگر طیف‌ها در شهرها و روستاها سکونت یافته و بیشتر در زمره گروه‌هایی بودند که به تجارت و صنعت پرداخته و عامل رواج زبان فارسی شدند. (مفتاح، ۱۳۷۴: ۱۸)

نفوذ فارسی در عثمانی تا اندازه‌ای بود که در زمان سلاطین ترک عثمانی نیز نامه‌ها و مکاتبات به فارسی بود. سلطان محمد دوم عثمانی روزی که دولت بیزانس را ساقط کرد و در هیئت عنوان فاتح وارد شهر شد، به قول همه مورخان اسلامی هنگام بازدید از کاخ متروک امپراتوری بیزانس... این شعر فارسی را خواند:

بوم نوبت می‌زند بر طارم افراسیاب پرده‌داری می‌کند در قصر قیصر عنکبوت (نوابی، ۱۳۶۴: ۵۵۸)
در این بین برخی از پادشاهان و شاهزادگان عثمانی هم‌چون بایزید اول، محمد فاتح، بایزید دوم، سلیم اول و سلیمان اول خود به فارسی شعر می‌سرودند و در دربار برخی از آنان شاه‌نامه‌خوانی رواج داشت. (نخجوانی، ۱۳۴۱: ۴۶)

سلطان سلیمان اول با وجود کینه‌ای که از ایرانیان داشت اما از دوستداران شعر و ادب فارسی بود و به فارسی شعر می‌گفت و شاعران و نویسندگان را تشویق می‌کرد. یک دیوان حدود ۷۰۰ بیتی به زبان فارسی از او در دست است. (ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۸۱) نه تنها زبان و شعر فارسی در دوران عثمانی رواج داشت، بلکه درباره زبان و ادب فارسی کتب و مقالات زیادی نوشته شده است که تنها در یک جلد کتب‌شناسی ترکیه که از طرف کتابخانه ملی آنکارا منتشر شده است نام ۱۳۲۲ کتاب و مقاله به زبان فارسی یا ترجمه از متون فارسی را به دست می‌دهد. (ریاحی، ۱۳۶۹: ۲۴۲)
از آنجا که شعر و زبان، حامل فرهنگ و باورهای یک مکتب و ملت است، خواه ناخواه وقتی در میان عده‌ای و در ناحیه‌ای نفوذ می‌کند فرهنگ را نیز به همراه دارد. از این رو ما شاهد برگزاری جشن نوروز در استانبول و شاه‌نامه‌خوانی به زبان فارسی در دربار عثمانی هستیم. (همان: ۱۴۴).

سلطان سلیم عثمانی تا حد زیادی در گسترش فارسی نقش داشته و شاعران زیادی را در دربار پذیرا بوده است. بخش مهمی از تاریخ ادبیات فارسی در عثمانی به نام سلطان سلیم اختصاص یافته است. حکیم شاه محمد قزوینی، مجالس‌النفائس را از ترکی جغتایی به فارسی ترجمه و به نام سلطان سلیم کرد. در این ترجمه نام هفتاد و یک شاعر ایرانی مقیم در پایتخت عثمانی ذکر شده است. (بها، ۱۳۸۵: ۷۲) دربار او محل تجمع شاعران فارسی‌گوی از جمله «لطیفی اردبیلی»، «فتح‌الله کاتب»، «ناجی کرمانی»، «عبدالله شبستری»، «گلشنی بردعی»، «ادریسی بدلیسی»، «عیانی شیرازی»، «فخر خلخالی» و «شاه محمود تهرانی» بود. (طاهری خسروشاهی، ۱۳۸۵: ۶۰)

با حمله مغول به ایران کثیری از متصوفه و عرفا به آسیای صغیر مهاجرت کردند. در میان مهاجران صوفیه می‌توان به افرادی مانند «بهاء‌الدین محمد ولد» معروف به «سلطان‌العلماء» پدر مولانا از علما و وعاظ معروف صوفیه، (جمعی از نویسندگان، ۱۳۶۹: ۱۴۱) «برهان‌الدین محقق ترمذی» از مریدان بها ولد که به آسیای صغیر رفته (گولپینارلی، ۱۳۶۶:

(۷۱) و نیز مولانا اشاره کرد. از میان مهاجران نامور، تأثیر شخصیت مولانا چه در دوران حیات و چه پس از آن، در پرتو دوام طریقه مولویه، قوت دیگری داشته و برجسته‌تر بوده است. (مدرسی، ۱۳۸۴: ۷۴)

در قرن ۱۰ و ۱۱ که دوره اوج عثمانی است و متصرفات آن تا بخش‌هایی از شبه‌جزیره بالکان و نواحی جنوب شرق اروپا یعنی کشورهای آلبانی، یوگوسلاوی سابق و بوسنی، یونان، بلغارستان، رومانی و مجارستان تا دروازه‌های وین رسیده بود، زبان فارسی نیز در تمامی این کشورها رواج داشت. (ریاحی، ۱۳۶۹: ۲۳۱) در بوسنی زبان فارسی آن‌قدر رواج داشت که ما بین دانشمندان و ادبای آن‌ها به افراد فراوانی برمی‌خوریم که بر مثنوی یا حافظ شرح نوشته‌اند و «شرح سودی بر حافظ» از نمونه‌های آن است.

هم‌چنین زبان فارسی از زمان‌های کهن در مصر مطرح بوده است. در گذشته، این‌زبان یکی از زبان‌های تحصیلی در دانشگاه الازهر پذیرفته شده بود و به عنوان زبان دوم در بخش‌های فلسفه و تاریخ و زبان عربی دانشکده آثار اسلامی تدریس می‌شد. (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

۵- فرهنگ ایرانی اسلامی در آسیای میانه

پس از گسترش اسلام در ایران، ماوراءالنهر کانون اصلی زبان و فرهنگ و ادبیات ایران و زادگاه شعر فارسی شد. از این روست که در جنوب شوروی سابق شاهد آثار و بناهای متعددی از تمدن ایرانی اسلامی هستیم. حتی بسیاری از غیرمسلمانان از جمله اورانسکی آسیای مرکزی یهودیان بخارا زبان فارسی را به کار می‌بردند. نیز اعراب آسیای مرکزی، کولیان و دیگر افراد آسیای میانه که در سمرقند، ازبکستان و ترکمنستان هستند از این جمله هستند. در قرقیزستان و حتی دیگر جمهوری‌ها نیز زبان فارسی و شعر و ادب فارسی طرفداران زیادی دارد. در ترکستان شرقی نه تنها زبان فارسی بلکه خط فارسی نیز حتی در کتیبه‌ها و تابلوهای سر در مغازه‌ها زبان فارسی و خط فارسی مورد استفاده است. (صنعتی، ۱۴۰۳)

دکتر علی کمیل قزلباش که اصالتاً پشتو زبان و استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بلوچستان است، می‌گوید: شاه‌نامه در تمامی مناطق پشتون‌ها نفوذ فکری و فرهنگی داشته است. حتی ما شاهد چند نمونه ترجمه‌های شاه‌نامه به زبان پشتو هم هستیم؛ از جمله ترجمه‌ای منظوم از مولانا محمد رفیق و ترجمه‌ای منظوم از ملّا نعمت‌الله. (همان)

۶- ترویج زبان فارسی در هند

سابقه رواج زبان و ادبیات فارسی و ملازم آن فرهنگ ایرانی اسلامی به پیش از دوران غزنویان و فتح هند توسط سلطان محمود می‌رسد، گرچه با این فتح، این حضور تثبیت می‌شود. مراودات تجاری ایران، قرابت فرهنگی ایران و هند و اشتراکات نژادی باعث شده بود که میان ایران و اهالی هند نوعی هم‌دلی وجود داشته باشد. ارباب یوسف رضا چشتی شاعر و پژوهشگر اردو و هندکو می‌گوید: فارسی بر شبه قاره هشتصد سال حکومت داشته است. (صنعتی، ۱۴۰۳)

ایرانیان در دستگاه سلطنت مهم‌ترین مشاغل را به عهده داشتند. آن‌ها اشخاص برگزیده جامعه مسلمان بودند که از حیث فرهنگ برتری داشتند. گروه آنان دانشمندان، حقوقدانان، پیشه‌وران، مهندسان سخنوران را شامل می‌شد که مورد اقبال مردم بودند. از آنجا که زبان فارسی در این دوره بخش عمده فرهنگ اسلامی در کشورهای همسایه ایران را تشکیل می‌داد و کشورهای آسیای مرکزی نیز آن را به عنوان زبان ادبی خود برگزیده بودند و تنها وسیله ارتباط

حکمرانان مسلمان با هم بود، همه ناچار بودند که آن را یاد بگیرند. عارفان و صوفیان ایرانی در اسلام آوردن مردم در بسیاری از بلاد به‌ویژه هند نقش عمده‌ای داشتند و مراکز تعلیمی آنان سهم زیادی در گسترش زبان فارسی داشت. نظام‌الدین اولیا، قطب‌الدین بختیار کاکی و مریدان آن‌ها که نقش عمده‌ای در گسترش فارسی در هند داشتند زیاد است. اکبر و جهانگیر و شاه جهان در در حمایت از فارسی همت داشتند و تعداد زیادی از شاعران فارسی زبان در دربار آنان حاضر بودند. (مصطفوی سبزواری، ۱۳۷۳: ۲۶۴ تا ۲۶۶) می‌توان گفت از زمان سلطنت اکبر تا حدود دو قرن بعد هندوستان در زمینه زبان و ادب فارسی و پذیرفتن فرهنگ ایرانی گوی سبقت را از جهان و حتی خود ایران ربوده بود. (همان: ۲۶۷) طبیعی است که دانشمندان و شعرا و ادبا و فلاسفه و حکمای در هندوستان پدید آمدند که به هر دو زبان فارسی و هندی تسلط داشتند و با اندیشمندان و اهالی ادب ایران در ارتباط بودند. یعنی زبان عامل وحدت و پیوند بیشتر ایران و هند و مراودات فرهنگی، دینی، تجاری و... شده بود.

راه دیگر نفوذ زبان فارسی به شبه قاره هند نگارش اسناد مدارک دولتی به فارسی بود. تودرمل وزیر دارایی اکبر دستور داد که تمام اسناد دولتی باید به زبان فارسی نگاشته شود. بدین گونه او همه منشیان و کارمندان از جمله هندوان و مسلمانان هندی را واداشت تا زبان حکومت را بیاموزند و همین باعث شد که هندوان و مسلمانان از یک نوع مکتب‌ها و مدرسه‌ها درس بگیرند و بدین‌ترتیب نفوذ فارسی عمیق و مستقیم و بی‌سابقه انجام گرفت. (همان: ۲۶۷ و ۲۶۸) از آنجا که مبلغین مسلمان اکثراً ایرانی بودند، در قرن هشتم هجری درس و تدریس و تبلیغ و ارشاد به فارسی صورت می‌گرفت. در هندوستان، حدود سه‌هزار مدرسه دینی وجود داشت که علوم دینی را به زبان فارسی فرا می‌گرفتند. رفته رفته هم‌چون دیگر مناطق شبه قاره، فارسی زبان درباری و آموزشی و تجاری گردید. چنان‌که راجاهای (حکمرانان و اربابان) آن خطه فرمان‌ها، وثیقه‌نامه‌ها، مبیعه‌نامه‌ها و هبه‌نامه‌ها را به فارسی می‌نگاشتند؛ کار و کاسبی و دادوستد نیز به فارسی انجام می‌شد. (صنعتی، ۱۴۰۳)

از نفوذ و رواج زبان و شعر فارسی در هندوستان در دوره صفویان نیز زبانزد کتب تاریخی و ادبی است. گلچین معانی نام ۸۰۰ شاعر ایرانی مقیم هند را در این دوره ذکر کرده است. (گلچین معانی، ۱۳۶۹) در این دوران زبان فارسی چنان رونقی در هند می‌گیرد که سبک هندی شکل می‌گیرد و بسیاری از روشن‌فکران به پارسی‌گویی و پارسی‌سرایی روی می‌آورند. غنی کشمیری، فانی کشمیری، بینش کشمیری، گرامی کشمیری، ابوالفضل علامی، جمال دهلوی و... از آن جمله هستند. ادبیات شبه‌قاره به‌دلیل مشرب عارفانه و صوفیانه مردمانش بیشتر تحت تأثیر بزرگانی چون حافظ، سعدی، مولانا، جامی و... قرار گرفت.

در نتیجه امتزاج فارسی با زبان‌های بومی شبه قاره، به‌ویژه زبان هندی زبان اردو پدید آمد و بیشتر لغات و ترکیبات فصیح ادبی به اردو راه یافت، به دلیل این‌که کاربرد فارسی از ابتدا ویژه علما، فضلا، صوفیان، شعرا و ادبا بود. گفته می‌شود زمانی بیش از هشتاد یا نود درصد کلمات تشکیل دهنده زبان اردو واژگان فارسی یا عربی بوده است. (صنعتی، ۱۴۰۳) تمامی انواع شعر از فارسی به اردو وارد شده و به همراه آن‌ها تشبیهات، استعاره‌ها و کنایه‌ها هم آمده‌اند و بدین ترتیب بر ثروت اردو افزوده‌اند. ورود زبان فارسی به هندوستان بیشترین اهمیت را برای کمال و غنای زبان اردو داشت. (همان) نزدیکی زبان فارسی به اردو در شبه قاره هند و پاکستان زبانزد عام و خاص است. وجود شعرای بزرگی چون امیرخسرو، غالب، اقبال، بیدل، ابوالفرج رونی، ادیب پیشاوری و... که به فارسی شعر سروده‌اند،

بر این باور همگانی مهر تأیید زده است. هم‌چنین در بسیاری از کشورهای شبه‌قاره هند نظیر بنگلادش، در حوزه‌های دینی، تا قرن‌ها زبان فارسی تدریس می‌شده است. (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

حضور فارسی در شبه قاره هند که پیش از سلطان محمود آغاز شده بود تا پس از آن ادامه داشت و در زمان صفویان به اوج خود رسید. با حضور استعمار انگلستان در هند و فارسی‌زدایی از آنجا و جایگزینی اردو به جای فارسی و کم‌کم جانشینی انگلیسی، زبان و ادبیات فارسی کم‌رنگ شد و استیلای خود را از دست داد.

۷- فرهنگ ایرانی - اسلامی در چین

مهاجرت بازرگانان و تجار و نیز عالمان و صوفیان ایرانی به چین از عوامل مهم مسلمان شدن عده‌ای از مردم چین و نفوذ زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی در در آن سامان بوده است. از آنجا که چینی‌ها به واسطه ایرانیان با اسلام آشنا شدند و علمای ایرانی تدریس علوم دینی و حتی کار قضا در آن سرزمین بر عهده داشتند، چینی‌ها با فارسی و فرهنگ ایرانی آشنا شدند و این زبان مورد استفاده مسلمانان آنجا قرار گرفت. از همین روست که در آنجا شاهد کتیبه‌های متعدد حاوی اشعار فارسی و نام‌های شاعران چینی فارسی‌سرا در مساجد و مقابر چینی هستیم که خود همین حاکی از فعالیت‌های ادبی فارسی‌زبانان طی قرن‌های متمادی در آن دیار است.

«هادی العلوی» پژوهشگر عرب‌زبانی که مجموعه مسجد «دونسه» پکن را بررسی کرده است می‌گوید: «زبان فارسی و آشنایی با این زبان در کلیه کتاب‌های خطی عربی سایه انداخته است، در کتاب‌های خطی عربی، اغلب توضیحات و تفسیرهای انتهای کتاب به زبان فارسی است.» (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

اسلام در چین تحت نفوذ زبان فارسی گسترش یافت تا جایی که حتی نیت نمازهای روزانه، اسامی نمازها، شعایر اسلامی، جمله‌های رسمی در عقد ازدواج و... به زبان فارسی صورت می‌گیرد. در حوزه‌های علمی سستی در ایالات «سین‌کیانگ»، «شان‌دونگ» و «شانسی» در چین، فارسی، زبان اصلی آموزش بوده است. (همان)

عامل مهم دیگری از نفوذ فرهنگ ایران، ایجاد سفارت‌خانه و ارتباط کشورهای مسلمان و چین به خصوص ایران و دربار هند بود. زبان ارتباطی در نامه‌نگاری فارسی بود و بین دربار ایران و هند به فارسی نامه رد و بدل می‌شد. تبادل سفرا بین ایران و چین گواه نفوذ فرهنگ ایران اسلامی در آن نواحی است. (نذیر احمد، ۱۳۶۸: ۷۶۶)

از آنجا که مهاجمان مغول دارای زبان و فرهنگ پیشرفته‌ای نبودند فارسی را به عنوان زبان خود برگزیدند و با زبان و فرهنگ ایرانی به حکومت در ایران پرداختند. در طول این مدت طولانی یک نوع مبادله فرهنگی و ادبی بین ممالک اسلامی و ایران در دربار سلاطین مغول برقرار شد و دانشمندان و محققین و عالمان دینی از ایران به چین و بالعکس به میزان زیادی در رفت و آمد بودند. در عصر مغولان، امپراتوری چین هم تحت سلطه مغول درآمد و جزو قلمرو آنان شمرده می‌شد. زبان فارسی چه در ایران، آسیای مرکزی، مغولستان یا چین وسیله‌ای برای گسترش نفوذ فرهنگ ایران در دربار سلاطین مغول بود و بیش از سایر زبان‌ها در این کشورها نفوذ داشت. (همان: ۷۶۸)

در کشورهایی مانند ژاپن که مردمانش هیچ قربانی با فارسی ندارند، فرهنگ و تمدن اسلامی از راه هند و چین با یادگیری علاقه‌مندانه زبان و ادبیات فارسی و نیز تاریخ اسلام و ایران معرفی شده است. (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

اندیشه‌های خیام با ترجمه انگلیسی فیتز جرالڈ از آن شهرت زیادی در ژاپن دارد. آثار سعدی و نظامی و شاه‌نامه

فردوسی و ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و دیگر شاه‌کارهای ادب فارسی هم به‌طور کامل یا به صورت گلچین به ژاپنی ترجمه شده است و مورد توجه قرار دارد.

قدرت سیاسی، علمی، ادبی و نیز وجود علمای بزرگ دینی، تاجران، عارفان و شاعران باعث شده بود که زبان فارسی و فرهنگ ایرانی - اسلامی تا آن سوی شبه قاره و حتی تا چین برسد و بسیاری را مسلمان کند. زبان فارسی در آن دیار پایگاهی به دست آورده و شعر فارسی مورد توجه مردم آن دیار قرار گرفته بود، چندان‌که ما امروزه شاهد کتیبه‌هایی به زبان و شعر فارسی در چین هستیم.

۸- فارسی در آفریقا

گذشته از کشورهای همسایه و اسلامی، زبان فارسی و فرهنگ ایرانی تا قاره آفریقا هم پیش رفته بود و زبان نطقه کنیا در آفریقا را تحت تأثیر قرار داده بود. پس از مهاجرت ایرانی‌ها از قرن ششم به شرق آفریقا و اسکان آن‌ها در سواحل کنیا، فرهنگ ایرانی و اسلامی به این منطقه نفوذ کرد و از سال ۱۸۲۱ که گروه‌هایی از بلوچ‌ها و ساکنان مناطق فارسی‌زبان بحرین و شیرازی‌ها در این منطقه ساکن شدند، زبان این ناحیه تحت تأثیر فارسی قرار گرفته و کلمات و عبارت زیادی از فارسی در زبان این منطقه رایج شده است. (طوقانی، ۱۳۹۹)

۹- فارسی در اندونزی

اندونزی از دیگر مناطقی است که تحت تأثیر فرهنگ ایرانی - اسلامی قرار گرفته و زبان فارسی به آن دیار نفوذ داشته است. عامل اصلی مسلمان شدن مردم اندونزی تجار مسلمان سواحل اقیانوس هند بودند که فرهنگ ایشان فرهنگ هندوستانی «ایرانیزه‌ای» بوده است. (بوزانی، ۱۳۴۵: ۶) از زمانی که پادشاهان مسلمان ایران و هند در ترویج زبان و ادبیات فارسی کوشیدند، زبان و ادبیات فارسی از طریق ایران و هند به ادبیات مالیو وارد شد و گسترش یافت و ادبیات آن را تحت الشعاع قرار داد. (ظفراقبال، ۱۳۸۵: ۱) در بعضی از متون کلاسیک ادبیات مالیو بعضی جمله‌های فارسی نیز موجود است که نشان می‌دهد فارسی در آن دیار نفوذ داشته است. (بوزانی، ۱۳۴۵: ۶ و ۷)

ابن بطوطه در سفرنامه خود به وجود علمای ایرانی در دربار «پاسی» اندونزی سخن می‌گوید. در یکی از سنگ‌قبرهای بازمانده در آنجا چند بیت از سعدی وجود دارد. (همان: ۶) می‌توان قرن ۱۷ میلادی را دوره رونق ادبیات و فرهنگ اسلامی در اندونزی دانست که متصوفین زیادی به ویژه در «اچه» سربرآوردند که وارث سلطنت پاسی بودند. عده زیادی از اقتباسات به زبان فارسی موجود است که دال بر رواج فارسی در محیط‌های باسواد در اندونزی بوده است. (همان: ۷) داستان‌های زیادی از عربی و فارسی به ملایو ترجمه شد و همچنین واژه‌های زیادی از ادبیات عربی و فارسی وارد زبان و ادبیات ملایو شد و به این زبان غنای زیادی بخشید. (ظفراقبال، ۱۳۸۵: ۲ و ۴) نجیب‌العطاس معتقد است که شعر از زبان عربی و فارسی و از طریق ادب عرفانی وارد زبان ملایو شده است. (همان: ۲)

شکل‌گیری دولت‌های اسلامی در اندونزی و نفوذ عالمان و تاجران ایران در دربارهای اسلامی اندونزی و کسب سمت‌های بالا سبب ترویج فرهنگ، ادب و هنر ایرانی و شیعی در اندونزی شد. نشانه‌های بسیاری از مشارکت تاریخی ایرانیان در شکل‌گیری کیان فرهنگی و اسلامی این سرزمین پیش از تهاجم استعماری اروپاییان به این منطقه موجود است. از گویاترین نشانه‌های حضور واژه‌های فارسی در فرهنگ و ادب ملایو، می‌توان به حکایت «راجا راجا پارسی»،

«سلالة السلاطین» یا «سجاره ملایو»، «تاج السلاطین» یا «بستان السلاطین» از آثار فرهنگی قرن هجدهم میلادی این کشور اشاره کرد. این دو کتاب از کتاب‌های مشهور در ادبیات کلاسیک ملایو است که منبع اصلی آن به زبان فارسی بوده است و دربردارنده احکام خدا به حکمرانان، اطلاعات درباره مردم راست، اصول دین اسلام، روز قیامت، انبیا و علوم گوناگون است. (همان: ۴)

هنوز در برخی از شهرهای اندونزی در ایام محرم به عزاداری می‌پردازند و این نشان‌دهنده آن است که روزگاری این شهر مرکز تشیع بوده است. تشیعی که از طریق بازرگانان ایرانی به آن سامان رسیده و مردم آن دیار را تحت تأثیر قرار داده است.

۱۰- تأثیر و سیطره انکارناشدنی زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی - اسلامی

حدود نهمصد سال حکومت ترکان بر ایران، از غزنویان تا ملوک کرت و ایلک خانیان و آل خجند، و سلجوقیان اتابکان و شروان شاهان، مردم در سایه زبان فارسی وحدت خود را حفظ کردند و تاریخ، هویت، فرهنگ و ارزش‌های دینی را پاس داشتند و به فارسی گفتند و نوشتند.

پس از گسترش اسلام در ایران، ماوراءالنهر کانون اصلی زبان و فرهنگ و ادبیات ایران و زادگاه شعر فارسی شد و تا آسیای صغیر، آسیای میانه، هند و چین گسترش یافت. بخش اعظم مطالعات شرقی و اسلامی در کشورهای اروپایی مرتبط با زبان فارسی است و در حقیقت زبان فارسی حلقه اصلی ارتباط میان اسلام و غرب به حساب می‌آید. در بسیاری از دانشگاه‌های اروپا و آمریکا که به تحقیق، پژوهش و مطالعات اسلامی روی می‌آورند درس زبان فارسی به صورت درس اختیاری ارائه می‌شود که از متون عرفانی فارسی به عنوان بخش مورد علاقه آن استقبال می‌شود. بیشتر مراکز مطالعات اسلامی یا کرسی‌های اسلام‌شناسی در اروپا، تنگاتنگ و مستقیم با زبان و ادبیات فارسی ارتباط دارند و برای مطالعات و شناخت خود از اسلام، ناچارند زبان فارسی را فرا گیرند. به طور کلی در بسیاری از پژوهش‌های خاورشناسی دانشگاه‌ها در اروپا، غرب و جهان اسلام، زبان فارسی به عنوان یک زبان اصلی اسلامی مطرح است. (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

حقی که زبان فارسی و فرهنگ ایرانی بر بلاد اسلامی و حتی غیراسلامی دارد چنان است که مستشرقین نیز به آن اعتراف کرده‌اند. گروسه مستشرق فرانسوی درباره ایران می‌نویسد: «اگر به عنوان یک نفر خارجی اجازه اظهار نظر داشته باشم، باید بگویم ایران حق بزرگی بر گردن بشر دارد. زیرا به شهادت تاریخ، ایران با فرهنگ نیرومند و ظرایف اسلامی خود در طی قرون، وسیله تفاهم، توافق و هماهنگی را در میان ملل ایجاد کرده است.» (بنیاد اندیشه اسلامی، ۱۴۰۳)

۱۱- راه‌های اعتلا و گسترش زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی

روزگاری نه چندان دور زبان فارسی زبان رسمی بسیاری از مناطق اسلامی بوده و مردم بسیاری از دیار به دست علما و عرفا و ادبا و تجار ایرانی مسلمان می‌شدند و از راه شعر و ادب فارسی با ارزش‌های اسلامی آشنا و فرهنگ ایرانی را می‌شناختند. هر آنچه زیبا باشد و حاوی اندیشه، برای دل‌ها و اندیشه‌ها جاذبه دارد و از این رو فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی مورد توجه بوده و شعر فارسی تا اقصای عالم رفته است. امروزه با گسترش ابزارهای جمعی، آشنا نبودن

مترجمان و اهالی رسانه با زبان فارسی، فراوانی انگلیسی‌آموزی، باور نداشتن به خود و داشته‌ها، نگاه به بیرون، از بین رفتن زبان‌های محلی و گویش‌ها، بی‌اقبالی به میراث ادبی، کم‌کاری نهادهای فرهنگی و... باعث شده نه تنها در خارج از ایران بلکه در داخل نیز پاسداری از زبان فارسی کم‌رنگ شود و از این رو شاهد هجوم واژه‌های بیگانه و حتی دستور زبان خارجی در زبان فارسی هستیم. برای غلبه بر این مشکل و نیز بازگشت به اعتلای زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی راه‌های زیادی وجود دارد که باید متوکیان فرهنگی و اهالی زبان بدان توجه کنند. در زیر راه‌های پیشنهادی می‌آید.

۱۱-۱- واژه‌سازی

زبان فارسی به عنوان یکی از زبان‌های هندو اروپایی، توان بالقوه‌ای در واژه‌سازی دارد و می‌تواند از ساز و کارهای گوناگونی چون وندافزایی، اشتقاق، ترکیب و... برای واژه‌سازی بهره بگیرد. واژه‌سازی و ایجاد اصطلاح از راه‌های پویایی و وسعت بخشیدن به زبان و پاسداری آن در برابر زبان‌های بیگانه است.

۱۱-۲- حفظ لهجه‌ها و گویش‌ها

تلاش برای حفظ لهجه‌ها و گویش‌های محلی به عنوان گنجینه زبان که در ساخت واژگان و پویایی و زایایی زبان به کار می‌آید و مانع کوچک شدن و ناکارایی زبان می‌شود. ترغیب افراد به ماندن در شهرها و روستاهای خود و استفاده از لهجه محلی، نشر آثاری به لهجه و گویش محلی و... از راه‌های حفظ لهجه و گویش‌ها است.

۱۱-۳- عدم کاربرد واژه‌ها و دستور زبان بیگانه

استفاده نکردن از واژه‌های بیگانه از دیگر راه‌های پاس‌داشت زبان است. امروزه یکی از مهم‌ترین دلایل هجوم واژگان بیگانه، تمایل به یادگیری و استفاده زبان‌های دیگر به ویژه انگلیسی است. یادگیری انگلیسی برای عده‌ای و نه همه ضروری است اما به عنوان زبانی که جنبه ابزاری داشته باشد و نه این‌که زبان ملی ما را تحت تأثیر قرار دهد.

۱۱-۴- پاسداشت خط و زبان فارسی در کالاهای و تبلیغات

استفاده از زبان و خط فارسی در کالاهای داخلی، تبلیغات و اسامی شرکت‌ها و محصولات و حتی مغازه‌ها و نیز به کارگیری زبان و خط فارسی و انگلیسی در کالاهایی که قرار است صادر شود، از راه‌های حفظ زبان است. اجتناب از نوشتن به لاتین و استفاده از زبان و اسامی فرنگی از دیگر راه‌هاست.

۱۱-۵- نگارش فرهنگ‌نامه‌های تخصصی

نگارش فرهنگ‌های تخصصی برای رشته‌های گوناگون علمی و به ویژه فرهنگ زبان‌آموز برای کمک به کسانی که می‌خواهند زبان فارسی بیاموزند راه ترویج و حفظ زبان است.

۱۱-۶- زبان فارسی به عنوان زبان علم

زبان فارسی به عنوان زبان علمی باید مورد استفاده قرار گیرد. باید هر علمی در هر سطحی به زبان فارسی آموخته شود. وابستگی فرهنگی و رشد نیافتن زبان مادری و محدود شدن امکانات آن به تأمین ارتباطات غیرعلمی از مضرات علم آموزی به زبان بیگانه است.

۱۱-۷- تولید علم و هنر به فارسی

تولید علم و تولید آثار فرهنگی، هنری، ادبی ارزشمند به زبان فارسی از راه‌های اعتلای زبان است. ایران باید بتواند به یک مرجعیت علمی و فرهنگی تبدیل شود و فارسی به عنوان زبان علمی به کار برود. زبان فارسی ظرفیت و گنجایش آن را دارد که دقیق‌ترین و ظریف‌ترین علوم و دانش‌ها می‌توانند با این زبان بیان شوند. بدین ترتیب سایر علاقه‌مندان برای یادگیری دانش و هنر مجبور می‌شوند به فارسی روی آورند و همین سبب رواج فارسی و افزایش کاربران فارسی می‌شود. هر ساله دانشجویان زیادی برای کسب علم به ایران می‌آیند و ضمن آموختن فارسی و فراگیری علم با فرهنگ و اندیشه و ادب ایرانی آشنا می‌شوند. می‌توان ظرفیت‌ها را بالاتر برد و نیز مراودات را با فارغ‌التحصیلان آن‌ها در خارج هم حفظ کرد و از آن‌ها به عنوان یک ظرفیت برای گسترش زبان فارسی و فرهنگ کشور استفاده کرد.

۱۱-۸- ترغیب به خواندن و یادگیری ادبیات اصیل در مدارس و دانشگاه‌ها

باید از توانایی ویژه و منحصر به فرد زبان فارسی برای گسترش آن و جذب مخاطبان فارسی‌زبان از کودکان تا دانشجویان بهره برد. تشویق به خواندن متون کهن و اصیل، برگزاری دوره‌های آموزشی جذاب با ابزارهای جدید، مسابقات و جایزه‌های درخور، دادن مسئولیت به خود دانش‌آموزان و دانشجویان، از راه‌های حفظ و ترویج زبان و ادبیات ارزشمند است. باید زبان و ادبیات را به گونه‌ای شیرینی و سرشار از زیبایی عرضه کرد به گونه‌ای که آحاد مردم به‌ویژه دانش‌آموزان و دانشجویان خود را حافظان و وارثان زبان و ادبیات بدانند و نیز در خود قدرت خلق آثار ادبی، علمی و.. به زبان فارسی درست را ببینند.

۱۱-۹- ترویج زبان و ادبیات فارسی در سایر کشورها

زبان و ادبیات فارسی سرشار از مضامین ادبی، دینی، عرفانی، اخلاقی، تاریخی، فرهنگی و هنری است و همین خود فتح بابی برای ورود به فرهنگ و هنر ایرانی، اسلامی است. باید از این ظرفیت زبان فارسی در سایر کشورها به‌ویژه کشورهایی که روزگاری فارسی در آنجا گسترش داشته و جزئی از فرهنگ آنجا به شمار می‌رفته استفاده کرد. با توجه به مضامین و مفاهیم والای ادبیات فارسی علاقه‌مندان بسیاری در سرتاسر جهان به خواندن و درک ادبیات فارسی تشویق و ترغیب می‌شوند. انتشار کتاب‌های ادبی از شاه‌نامه تا سعدی، حافظ، مولانا، نظامی و... و برگزاری جلسات خوانش و شرح این آثار با استقبال مواجه خواهد شد. اختصاص بودجه برای آموزش فارسی، برگزاری‌های آموزش زبان و ادبیات فارسی در خارج از کشور با دعوت از استادان خارجی به ایران و حضور استادان ایرانی در این حوزه در سایر کشورها، زمینه توسعه و ارتقای زبان و ادبیات فارسی در جهان و پاسداری از آن را فراهم می‌آورد.

۱۰-۱۱- به کارگیری افراد آگاه در عرصه ترجمه و نشر

به کارگیری افرادی با دانش ادبی و زبانی کافی در عرصه ترجمه و نشر از دیگر راه‌های حفظ زبان است. مترجمانی که دانش کافی ندارند در عین این‌که بسیاری از واژگان بیگانه را به فارسی راه می‌دهند، با ترجمه‌های تحت‌اللفظی و غلط، دستور زبان‌های بیگانه را نیز وارد می‌کنند و به زبان آسیب جدی می‌زنند.

۱۲-۱۱- به کارگیری افراد آگاه در عرصه رسانه

به کارگیری افراد آگاه به زبان فارسی در عرصه رسانه و هر آنچه به قلم و نوشتن مربوط است. عدم دانش به زبان سبب شده در عرصه رسانه شاهد یک شلختگی نوشتاری و زبان باشیم و واژه‌های جعلی، غلط و بیگانه و نحو ناصحیح و وارداتی به زبان و خط از به رسانه و سپس زبان آحاد جامعه راه پیدا کند.

۱۳-۱۱- تعیین رسم‌الخط محاوره‌ای

اصلاح فارسی‌نویسی در زبان محاوره و تعیین یک رسم‌الخط شسته رفته برای آن و در عین حال ساخت نرم‌افزاری برای درست‌نویسی در فضای مجازی جزو ضروریات است. نرم‌افزاری که املاهای نادرست را وارد نمی‌کند و درست‌نویسی را برای کاربران راحت می‌کند.

۱۴-۱۱- اعتلای سطح تحقیقات و پژوهش‌های ادبی و علمی

ارتقا و اعتلای سطح تحقیقات و پژوهش‌های ادبی و علمی، از دستاوردهای آموزش سنجیده و بالنده است که با کمک تفکر ادبی و علمی زمینه مناسب برای شکوفایی استعدادها فراهم می‌آید. تولید کتاب‌های علمی و ادبی خوب به زبان فارسی درست، حمایت از نهادهای فرهنگی اثرگذار، تحکیم تدین در جامعه برای ایجاد یک جامعه ایرانی اسلامی با فرهنگی غنی و ادبیاتی کهن و فاخر و سرشار از آموزه‌های اخلاقی و دینی و ملی سبب هم‌دلی بیشتر و ایجاد حس استقلال و خودباوری می‌شود و از این رو فارسی‌زبان خود را غنی از زبان و فرهنگ بیگانه می‌بیند و هر کجای عالم بروند سعی می‌کنند زبان و فرهنگ خود را ترویج کنند. در واقع حضور ملت ایران ضامن بقا و گسترش این زبان و فرهنگ است. ترکیبی از اراده سیاسی، اراده اجتماعی کاربران و آگاهی بر ارزش‌های هویتی، می‌تواند از جمله عوامل حفظ و گسترش زبان فارسی و فرهنگ ایرانی - اسلامی باشد.

نتیجه‌گیری

زبان ابزار اندیشه است و از این رو هر چه غنی‌تر باشد به گویش‌ور خود امکان خلق آثار فرهنگی و هنری برجسته‌تری می‌دهد و پیام را رساتر می‌رساند، پویاتر می‌شود و نه تنها در بین گویش‌وران بلکه جغرافیا را طی می‌کند و گسترش می‌یابد و بالطبع ملازمات و ملزومات خود که همانا فرهنگ، ادب، هنر، اندیشه، دانش و... است هم‌راه خود می‌برد. در قرون اولیه اسلام که زبان فارسی ابتدا در بخارا و ماوراءالنهر گسترش می‌یابد و بزرگان دانش و ادب ظهور می‌کنند

و آثار ادبی و دینی برجسته‌ای چون شاه‌نامه فردوسی خلق می‌شود، کم‌کم در کل ایران زبان رسمی فارسی می‌شود و سپس به سایر بلاد اسلامی و حتی غیر اسلامی می‌رسد. گسترش قلمرو ایران از یک طرف، وجود بزرگان علمی و ادبی و فلسفی از سوی دیگر، مراودات بازرگانی و روابط سیاسی و فرهنگی از دیگر سو و نیز مهاجرت شاعران و عارفان به سرزمین‌های دیگر و تشکیل کلاس‌های درس، نشر اسلام با زبان فارسی و ادبی، ورود به دربار شاهان و بر عهده گرفتن سمت‌هایی چون قضا و درس و بحث و... باعث شده بود که زبان فارسی و فرهنگ ایرانی اسلامی از سمت شرق تا هند و چین و از غرب تا عثمانی و بخش‌هایی از اروپا رواج یابد و در بسیاری از کشورها به عنوان زبان رسمی و زبان مکاتبات مرسوم شود. فارسی‌گویی و فارسی‌دانی و فارسی‌نویسی به عنوان فخر برای درباریان و دانشمندان و شعرا تلقی شود و بسیاری از غیرفارسی‌زبانان به فراگیری آن پردازند و شعر شاعران ایرانی از فردوسی تا مولانا و سعدی را از بر کنند و بکوشند به فارسی شعر بسایند. کتاب‌های ادبی اعم از شعر و نثر، حاوی سراسر ارزش‌های دینی و ملی است و این‌گونه بود که زبان فارسی در نشر و بسط اسلام به کار رفت و زیبایی فارسی و شعر فارسی و اندیشه‌های بلند فلاسفه و علما و عرفای ایرانی در دیگر بلاد رواج یافت و تا قرن‌ها باقی ماند. در دو قرن اخیر به دلیل غلبه استعمار و ترویج فرهنگ و زبان‌های غربی، زبان فارسی و فرهنگ ایرانی - اسلامی در دیگر کشورها کم‌رنگ شده و حتی در ایران نیز رگه‌هایی از نفوذ زبان و فرهنگ بیگانه مشاهده می‌شود. با تکیه بر میراث ارزشمند زبان و ادبیات فارسی، می‌توان از راه مراودات فرهنگی، جذب زبان‌آموزان خارجی، برقراری کرسی‌زبان فارسی در دیگر کشورها، تولید علم و آثار ادبی و هنری برجسته، مراودات فرهنگی و علمی و نیز از راه رسانه به ترویج زبان و ادبیات فارسی و به دنبال آن فرهنگ - ایرانی اسلامی در دیگر کشورها پرداخت و به اعتلای زبان فارسی و فرهنگ ارزشمند کشور کمک کرد.

منابع

- ابن حوقل، محمد، (۱۳۴۵)، *صورة الارض*، ترجمه جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ.
- النرشخی، ابوبکر بن محمد بن جعفر، (۱۳۵۱)، *تاریخ بخارا*، ترجمه ابونصر احمد بن محمد نصر القبای. تلخیص محمد بن ظفر بن عمر، تصحیح و تحشیه مدرس رضوی، تهران: انتشارات فرهنگ ایران.
- بنیاد اندیشه اسلامی، (۱۴۰۳)، «نقش زبان و ادبیات فارسی در فرهنگ مشرق زمین». <https://vista.ir/wa/16/26jol>
- بوزانی. (مهر ۱۳۴۵)، «تأثیر زبان و فرهنگ فارسی در ادبیات اندونزی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال چهاردهم، شماره یک، (پیاپی ۵۳)، صص ۴-۱۵.
- بویل، ج. آ و دیگران، (۱۳۷۱)، *تاریخ ایران کمبریج*، ترجمه حسن انوشه، جلد پنج. تهران: امیرکبیر.
- بها، افسانه، (۱۳۸۵)، «تأثیر زبان، فرهنگ و ادبیات فارسی بر ترکیه»، علوم اجتماعی، شماره ۲۸، صص ۶۷-۷۳.
- بهار، محمد تقی ملک الشعرا، (۱۳۸۰)، *دیوان اشعار ملک الشعرا بهار*، به کوشش چهارزاد بهار، ویرایش دوم، تهران: توس.
- بی‌نا، (۱۳۸۱)، *تاریخ سیستان*، تصحیح ملک الشعرا بهار. تهران: دنیای کتاب.
- جمعی از نویسندگان، (۱۳۶۹)، *مولانا از دیگاه ترکان و ایرانیان*، تهران. وزارت فرهنگ.
- حقیقت، عبدالرفیع. (۱۳۷۳). *وزیران ایرانی از بزرگمهر تا امیرکبیر*: دو هزار سال وزارت، تهران: کوش.
- روحانی، سید کاظم، (۱۳۴۷)، «وزارت و وزرای سامانیان»، مجله وحید، سال ۶، شماره ۱، صص ۵۴-۵۹.
- ریاحی، محمد امین. (۱۳۶۹)، *زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی*، تهران: آژنگ.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸/۲)، *دو قرن سکوت: سرگذشت حوادث و اوضاع تاریخی ایران در دو قرن اول اسلام از حمله عرب تا ظهور طاهریان*. تهران: سخن.
- ستاری، رضا، اسماعیلی، مراد، (۱۳۹۱)، «بررسی نقش وزیران ایرانی در احیاء و گسترش هویت ملی (در دوران حکومت عباسیان، سامانیان، غزنویان و سلجوقیان)»، مطالعات ملی، بهار، سال ۱۳، شماره ۱. (پیاپی ۴۹) صص ۱۶۳-۱۸۷.
- صاحب الزمانی، ناصرالدین، (۱۳۷۳)، *خط سوم*، چاپ ۱۳. تهران: عطایی.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳)، *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد اول، چاپ ششم، تهران: انتشارات فردوسی.
- صنعتی، محمد حسن، (۱۴۰۳)، «پاکستان و جغرافیای زبان فارسی»، مرکز بین‌المللی مطالعات صلح. <https://peace-ipsc.org>
- طاهری خسروشاهی، محمد، (۱۳۸۵)، «تاریخ زبان و ادبیات فارسی در آسیای صغیر»، چشم‌انداز ارتباطات فرهنگی، شماره ۲۸، صص ۵۸-۶۲.
- طباطبایی، سید جواد، (۱۳۸۲)، *تاریخ اندیشه سیاسی در ایران*، چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.
- طوقانی، ابوزر، (۱۳۹۹)، «فراز و فرودهای گسترش زبان فارسی در آسیا و آفریقا»، بنیاد سعدی. <https://saadifoundation.ir>
- ظفر اقبال، محمد، (۱۳۸۵)، «تأثیر ادبیات فارسی بر انواع و آثار ادبی اندونزی»، سخن عشق، پاییز و تابستان، شماره ۳۱ و ۳۲، صص ۸۷-۹۷.
- فرای، ریچارد، (۱۳۶۵)، *بخارا دستاورد قرون وسطی*. ترجمه محمود محمودی، چاپ دوم. تهران: علمی فرهنگی.
- فلاح، مرتضی، (۱۳۸۷)، «نقش زبان فارسی در گسترش هویت ملی و فرهنگی ایرانیان»، فصلنامه مطالعات علمی، تابستان، ۳۴، سال نهم، شماره ۲، صص ۳-۳۰.
- گلچین معانی، احمد، (۱۳۶۹)، *کاروان هند*، دو جلد. مشهد: آستان قدس رضوی.
- گولپینارلی، عبدالباقی، (۱۳۶۶)، *مولویه بعد از مولانا*، ترجمه توفیق‌پور سبجانی، تهران: کیهان.
- مسکوب، شاهرخ، (۱۳۷۳)، *هویت ایرانی و زبان فارسی*، تهران: باغ آینه.
- مسعودی، علی بن حسین، (۱۳۴۹)، *مروج الذهب*، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: علمی فرهنگی.
- مصطفوی سبزواری، رضا، (۱۳۷۳)، «نقش بنیادی زبان فارسی در رشد و تکوین زبان هندی»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شماره ۱۲۹ تا ۱۳۲، صص ۲۶۴-۲۸۳.

مطهری، مرتضی، (۱۳۷۵)، خدمات متقابل ایران و اسلام، تهران: مولا.

مفتاح، الهامه، (۱۳۷۴)، نگاهی به روند نفوذ و گسترش زبان و ادب فارسی در ترکیه، تهران: وزارت فرهنگ.

نخجوانی، حسین، (۱۳۴۱)، «نفوذ زبان و ادب فارسی در ترکیه دوره آل عثمان»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۶۰، صص ۴۲-۵۴.

نذیر احمد، (۱۳۳۸)، «زبان فارسی در چین»، ترجمه قدرت‌الله روشنی زعفران‌لو، مجله آینده، دی تا اسفند، شماره ۱۰ تا ۱۲، صص ۷۶۳-۷۷۵.

نفیسی، سعید، (۱۳۸۲). محیط و احوال و اشعار رودکی، تهران: امیرکبیر.

نوابی، عبدالحسین، (۱۳۶۴)، ایران و جهان از مغول تا قاجار، تهران: علمی فرهنگی.

Abstract

Language is the most important tool for thinking, conveying messages, growing and enhancing culture. Every language has culture, thought, literature, art, etc. in its heart and it is transmitted from generation to generation to its inhabitants. With the increase of speakers, the language is more dynamic and its cultural, literary, artistic and scientific scope is increased. It was in this way that after Islam, the Persian language first spread in Khorasan and beyond the river, and it became the language of the court and the people of literature and science, and this growth caused its promotion and prosperity in other regions. The purpose of this article is to investigate the spread of the Persian language and literature and the Iranian Islamic culture associated with it to other countries in the world from China to the other side of Europe. The strength and growth of the Persian language, as well as the possession of valuable legal and literary works that carry Iranian-Islamic culture, provided the reason for the entry of Islam to other places and took the Persian language as the language of religion and culture to the other side of the borders. The research method in this article is the library and analytical method. The data shows that the Persian language and literature were sent from Mavr al-Nahr and Bukhara to other parts of Iran and from there to the neighboring countries and far and near Asia, and Iran had become the cradle of literature, science, wisdom and philosophy. Thousands of people from all over the Islamic world went to Iran to acquire knowledge and learn and write Persian. Islamic scholars and people of Iranian literature, following their migrations to other countries, provided the basis for the influence and expansion of the Persian language, followed by Persian literature and Iranian culture, and this caused the Persian language to become the promoter of Iranian-Islamic culture and literature of all wisdom and religious values to neighboring countries and distant geography from Asia Minor to India, China, Indonesia, etc. Islam entered Iran with the Arabic language, but it reached other countries and spread with the Persian language.

Key words: Chenisarnameh, perceptual biglary, psychology, self-actualization.

فرایندهای معنزدایی از مفاهیم شرعی در غزلیات سعدی

محسن اکبری زاده

عضو هیات علمی و دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت

botlab2005@yahoo.com

ریحانه ستوده‌نیا

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت

ReyhaneSoyodeh82@gmail.com

چکیده

سعدی از شاعران متفکری است که وجه بلاغی زبان در آثار او باعث خلق معانی گوناگون و حتی گاه نامتعارف و متضاد با سنت‌های ادبی و فرهنگی روزگارش شده است. این شگردهای زبانی در غزلیات - که عرصه برای درونی کردن مفاهیم و بروز عواطف شخصی و احساسی گسترده‌تر است - بیشتر دیده می‌شود. دو گفتمان دینی و عاشقانه، برجسته‌ترین گفتمان‌های موجود در غزلیات سعدی‌اند که مدام با یک‌دیگر تنش و برهم‌کنش دارند و همین امر، چندین لایه زبانی و معنایی را در آن‌ها شکل داده است. گسترش ابعاد تأویلی زبان در غزلیات و شخصی‌شدگی مفاهیم در آن‌ها، باعث شده که هر عنصری که در ساختار زبانی این غزلیات قرار می‌گیرد، ساحتی دلالتی و تفسیری به خود بگیرد. این فرایند، در مورد مفاهیم دینی بیشتر صدق پیدا می‌کند، تا جایی که این مفاهیم در غزلیات سعدی مدام در پرتو گفتمان عاشقانه، بازتعریف و بازسازی می‌شوند. مفاهیم دینی در این ساختار دلالت‌گر، قطعیت معنای تاریخی خود را از دست می‌دهند و در مواجهه با مناسبات گفتمان عاشقانه، معنایی جدید و چندلایه به خود می‌گیرند. در این مقاله تلاش شده است تا با تحلیل زبان‌شناسیک این غزلیات و تکیه بر محورهای هم‌نشینی و جانشینی، شیوه‌های زبانی بازتعریف و شریعت‌زدای مفاهیم دینی در این غزلیات بررسی شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد، استفاده از ساخت‌های شرطی در سطح محور هم‌نشینی و جانشین‌سازی‌های متعدد در حوزه زبان و در نهایت بافت‌گردانی‌های مکرر، باعث زدوده شدن معانی دینی این غزل‌ها شده است.

کلیدواژه‌ها: غزلیات سعدی، شریعت‌زدایی، بافت‌گردانی، ساخت شرطی.

۱- مقدمه

غزل عاشقانه از قالب‌های غنایی شعر فارسی است که محتوایی متناسب با احساسات و تأثرات درونی شاعر دارد. بر همین اساس، می‌توان این متون را ناشی از تجربه زیسته و بی‌میانجی شاعر و نویسنده آن‌ها دانست. اگر چه احساسات و تخیل می‌تواند عرصه را برای ورود متن به ساحات مختلف معنایی بگشاید اما این تجربه زیسته برای این که بتواند در قالب یک متن عاشقانه به تصویر کشیده شود، باید الزامات ژانری خود را نیز حفظ نماید. اساس و ماهیت غزل بر مضمون عشق استوار است (المعجم، ۱۳۸۸: ۴۱۵) یعنی هر عنصر و گزاره‌ای که در ساختار غزل جای می‌گیرد، متناسب با عنصر مرکزی «عشق» کارکردی جدید می‌یابد و با تحمیل قواعد ژانر غنایی به نحوی در قوانین غزل، مشارکت نموده، به ساختار آن تعلق پیدا می‌کند. ژانر غنایی غزل، به مثابه چهارچوبی نظم‌دهنده باعث نوعی وحدت موضوع یا کلیتی اندام‌وار در ساختار آن می‌شود. این کیفیت تحمیلی ژانر غزل باعث می‌شود که حتی مفاهیم شرعی و دینی که بیشتر جنبه‌ای اخلاقی و تعلیمی دارند در ساختار جدید، رنگ و بویی تغزلی به خود بگیرند. نحوه تعامل یا تقابل این عناصر و لایه‌های معنایی در ادوار گوناگون شعر فارسی و شرایط سیاسی و اجتماعی، متنوع و متفاوت است. بسته به غلبه هر کدام از این عناصر، دو شاخه اصلی غزل یعنی عاشقانه و عارفانه در ادبیات فارسی ایجاد شده است.

در این میان، غزل‌ها و اشعاری وجود دارد که بنا به شناور بودن مدام نشانه‌های آن، رنگ‌وبویی ترکیبی یافته است تا جایی که نمی‌توان به راحتی عارفانه یا عاشقانه بودن معنای آن را تشخیص داد. غزل‌های عاشقانه سعدی از جمله این آثار است. سیر تکوینی غزل در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که غزل عاشقانه در آثار سعدی به اوج خود می‌رسد (ر. ک عبادیان، ۱۳۸۴، ۷۰). این غزل‌ها، محمل و بستر رمزگان‌های گوناگون است که در این میان، رمزگان‌های دینی و عاشقانه، دو رمزگان غالب این غزل‌هاست. این رمزگان‌ها، گاه در غزل‌های وی آن‌چنان با هم آمیخته است که بنا به نوع خوانش و دریافت خواننده، هر کدام انتظارات و تغییراتی را در ساختار غزل به وجود می‌آورند و همین امر دریافت خواننده را با تعلیق همراه می‌کند و باعث تفسیرپذیری آن می‌شود.

در اشعار سعدی، تصویرسازی‌های دینی و مذهبی به وفور دیده می‌شود. او از نمادها و نشانه‌های دینی برای بیان احساسات و عواطف خود استفاده می‌کند، به طوری که این تصاویر به عمق و غنای شعرهای او افزوده است. اطلاعات تاریخی زندگی‌نامه‌ای روزگار سعدی نشان می‌دهد که سعدی از خاندانی عالم بود و خود نیز در زمینه مباحث و اصول دینی، فردی آگاه و متشرع بوده است (ر. ک دشتی، ۲۵۳۶: ۳۷۹-۳۹۰). سعدی در آثارش بر این امر صحنه می‌گذارد:

مرا در نظامیه ادرار بود شب و روز تلقین و تکرار بود

یا

همه قبیله من عالمان دین بودند مرا معلم عشق تو شاعری آموخت

از طرفی، سعدی از معدود شعرا و ادیبانی است که در ابواب گوناگون ادبی از نثر گرفته تا شعر و از تعلیم تا عشق، صاحب آثاری شهره است و به نحوی نویسنده‌ای جامع‌الاطراف است. غزلیات وی بیشتر صبغه‌ای عاشقانه و حتی گیتیانه یا زمینی دارند و همین امر در تعارض با زمینه‌های معنوی و دینی زندگی‌نامه‌ای اوست. این نکته در غزلیات وی به صورت محسوس به چشم می‌آید.

۱-۲ بیان مسأله

بسیاری از غزل‌های سعدی در پرتو دو رمزگان عشق و دین شکل گرفته‌اند، از این رو هر غزل، متنی لایه‌لایه است که از برهم‌کنش رمزگان‌های گوناگون تشکیل شده است. این لایه‌های متنی در تعامل با یک‌دیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، در نهایت یک کلیت اندام‌وار و نظامی دلالت‌گر را تشکیل می‌دهند. بسته به عوامل متعددی چون نوع ادبی، عوامل برون‌متنی و دلالت‌های درون‌متنی، بعضی از لایه‌ها نسبت به لایه‌های دیگر ممکن است دوام بیشتری داشته باشند و اصلی تلقی شوند و لایه‌های دیگر متغیر یا ناپایدارتر باشند. در غزلیات سعدی به نظر می‌رسد رمزگان عاشقانه و نشانه‌های مرتبط با آن حکم لنگری را دارند که جلوی شناوری دیگر نشانه‌ها و عناصر را می‌گیرند و همین امر باعث می‌شود تا نشانه‌های دینی و لایه‌های آن که به صورت زنجیره‌های شناور، گاه در غزل خود را نمایان می‌کنند در نهایت در پرتو رمزگان عاشقانه به ثبات و انسجام می‌رسند. عبادیان معتقد است که «موضوع مرکزی غزل همواره احساس و عشق آدمی به هم‌نوع خود به عنوان مظهر کمال و جمال و یا تأثرات و مسائلی بوده است که از این عشق به منزله یک رابطه اجتماعی عاطفی یا دامن‌گیر فرد انسانی می‌شده است» (عبادیان، ۱۳۸۴: ۳۹). حال باید دید که وقتی گزاره‌های دینی و شرعی که به ظاهر در پی کم‌رنگ کردن عشق‌های جسمانی یا بهره‌برداری نمادین از آن‌ها برای مفاهیم معنوی و متعالی هستند، وقتی در ساختار و محتوای غزل عاشقانه قرار می‌گیرند چه تقابل، تعامل یا صیورت‌هایی در متن شکل می‌گیرد. در این راستا غزلیات عاشقانه سعدی، که نمود تکوین و تکامل غزل فارسی است، انتخاب شد و تلاش شده است تا نحوه مواجهه شرعیات و گزاره‌های تغزلی در این غزل‌ها بررسی گردد.

۱-۳ پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در حوزه تحلیل غزلیات سعدی انجام شده است که پرداختن به آن‌ها می‌تواند مسیر مطالعاتی پژوهش حاضر را بهتر نشان دهد:

حمیدیان، سعید (۱۳۸۴)، در کتاب، "سعدی در غزل"، غزل‌های سعدی را به سه دسته کلی تقسیم‌بندی کرده است: غزل‌های آشکارا غیرعارفانه، آشکارا عارفانه و غزل‌هایی با حال و هوای عارفانه. این تقسیم‌بندی به تحلیل عمیق‌تری از شعر سعدی کمک می‌کند. همچنین به این نکته اشاره کرده که غزل‌های سعدی عاشقانه‌اند اما ممکن است رنگ و مایه عرفانی نیز بگیرند. محلاتی شیرازی، صدرالدین (۱۳۴۶)، در، "مکتب عرفان سعدی"، به بررسی شخصیت سعدی و شغل او در طریقت و مذهب وی پرداخته و دلایل پنهان ماندن جنبه‌های عرفانی آثار او را بررسی می‌نماید. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، در کتاب، "حدیث خوش سعدی"، تلاش دارد تا زندگی و اندیشه سعدی را به طور کلی بررسی کند و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی او را تحلیل نماید. دشتی، علی (۱۳۳۸)، در کتاب، "قلمرو سعدی"، بر سخن سعدی متمرکز است و به بررسی زندگی استاد غزل و تأثیرات فکری او می‌پردازد. اراضی جمکرانی، نبی‌اله و دیگران (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای تحت عنوان، "تطبیق جدایی دین و سیاست از نگاه ابوالقاسم فردوسی و سعدی شیرازی"، نگاه سعدی به دین را بررسی کرده‌اند. نقوی، هدایت و دیگران (۱۳۹۷)، در مقاله، "درآمدی بر تأثیرپذیری عرفانی شهریار از غزلیات سعدی"، به بن‌مایه‌های شعر سعدی پرداخته و تأثیر آن بر شاعران بعدی را تحلیل می‌کند. ماحوزی، مهدی (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان، "توضیحی در اطراف مقاله عرفان سعدی"، به بررسی عرفان سعدی در غزل‌ها پرداخته است. حیدری، علی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان، "دگرگونی سعدی در غزل"، غزلیات سعدی را به چهاربخش تقسیم

کرده و تغییرات معنایی آن‌ها را تحلیل می‌کند. وی تأکید دارد که جوهره شعر سعدی در غزلیات عاشقی نهفته است که در طول زمان دچار دگردیسی شده است. در میان پژوهش‌های مذکور هنوز به تحلیل زبان‌شناسیک غزلیات سعدی برای فهم نحوه مواجهه دو گفتمان عاشقانه و دینی پرداخته نشده است و همین امر، تازگی و نوآوری مقاله حاضر را تأیید می‌کند.

۱-۴ روش تحقیق

روش مقاله حاضر، توصیفی تحلیلی است، یعنی ابتدا چگونگی و چستی کاربرد مضامین دینی در غزلیات سعدی توصیف شده است و پس از شناسایی آن‌ها، تلاش شده تا با روی‌کردی زبان‌شناختی، شگردهای زبانی سعدی برای مواجهه با مضامین دینی تبیین شود. روی‌کرد زبان‌شناسیک مقاله حاضر نیز برگرفته از آراء زبان‌شناسیک ساختارگرا با تکیه بر محورهای جانشینی و هم‌نشینی و نگاه هم‌زمانی است.

۲- شخصی‌شدگی، شاخصه سبکی و زبانی غزلیات سعدی

یکی از وجوه تمایز شعر غنایی با دیگر انواع ادبی، شخصی‌سازی، ذهنیت و درون‌گرایی این اشعار است، یعنی شاعر با توجه به این ویژگی‌ها، شعر را بستر عواطف و احساسات شخصی خود می‌کند. «شخصی‌سازی بیشتر ناظر بر گزینش و کاربرد ویژه‌ای از واژگان، ساخت جمله، لحن و صورت‌های مجازی زبان است که سبب فاصله‌گیری نویسنده از زبان عادی می‌شود. سبک شخصی با یک یا چند رخداد زبانی در سخن شکل نمی‌گیرد و به یک جمله یا یک بخش اثر و حتی یک اثر واحد محدود نمی‌شود، بلکه کیفیتی است روحی که بر مجموعه آثار یک نویسنده سایه می‌افکند. این کیفیت با شخصیت هنرمند، پیش، اعتقاد، فلسفه او از زندگی، ملیت، حساسیت‌های فردی، طبقه اجتماعی محیط جغرافیایی و عوامل ارثی و ژنتیکی وی پیوند ناگسستنی دارد» (ر. ک فتوحی، ۱۳۴۳: ۸۲). وجه تمایز سبک ادبی شاعر یا نویسنده در شخصی‌سازی زبان و فردیت هنری است و بر این اساس، سخن ادبی از سخن علمی و کاربردی فاصله می‌گیرد. سعدی در آثار متعدد خود، این شخصی‌شدگی را به انحاء گوناگون به کار برده است. در بوستان و گلستان، بنا به ماهیت تعلیمی آن‌ها، این شخصی‌شدگی بسیار کمتر دیده می‌شود، چراکه شاعر در پی تبیین امری از پیش تعیین شده به نام اخلاق است و نمی‌تواند به راحتی آن‌ها را در عرصه تاویل و تفسیرهای شخصی قرار دهد. اخلاق و تعلیم، چارچوب‌های شرعی و ژانریک خاص خود را دارند و هرگونه عدول از این قوانین، باعث خدشه‌دار شدن ماهیت اخلاقی متن می‌شود.

ظرفیت شخصی‌شدگی در غزل، با احساسات درونی پیوندی ناگسستنی دارد (ر. ک، بروستر، ۱۳۹۵: ۵۰-۵۱) و همین امر باعث توجه ویژه سعدی در غزلیات به آن شده است. این شخصی‌شدگی باعث بازآفرینی مستمر شعر و معنای آن می‌شود. شاعر با درونی کردن پدیده‌های اطراف خویش، وجهی تاویلی و تفسیری به آن‌ها می‌بخشد و از این طریق، ساحات زبانی گسترده‌تری بر روی او گشوده می‌شود. این ساحات زبانی و ادبی، شعر را از حالت بسته بیرون می‌آورد و پهنه‌ای باز را بر آن می‌گشاید تا جایی که مرزهای زبانی و معنایی این نوع شعر، می‌تواند امور متناقض و متضاد و هم‌سوی متعددی را در بر بگیرد. این فراروی از مرزهای زبانی باعث فراخواندن متون و حتی مولفه‌های ژانرهای گوناگون در شعر می‌شود و نوعی بینامتنیت و حتی بیناژانریت را شکل می‌دهد. شخصی‌شدگی اگرچه یکی

از شاخصه‌های کلی و عمومی متون ادبی است اما در متون غنایی اهمیت و کارکردی دوچندان دارد و همین امر باعث تداخل قوانین و قواعد ژانرهای مختلف در متون غنایی می‌شود.

«دلالت‌های چندگانه، ابهام، هنجارگریزی و شخصی‌شدگی زبان از آشکارترین ویژگی‌هایی‌اند که موجب می‌شوند نتوان درباره دلالت‌های ادبی، حکمی قطعی ارائه کرد» (ر. ک حاج مومن، ۱۳۹۴، ص ۴۳). در متن ادبی، دلالت‌های زبان مبهم و چندلایه‌اند و این دلالت‌ها در ارتباط با دیگر واحدهای درون‌زبانی، معنا می‌سازند. در هر بار خواندن متن توسط خواننده، به تصویری که در ارتباط با واقعیت ارزش‌گذاری شده ارجاع داده نمی‌شود، بلکه نوع برداشت خواننده بستگی به تصور شخصی و منحصر به فردی است که برای هر کس پدید می‌آید.

یکی از کارکردها و تبعات شخصی‌سازی، گسترش متن در ساحت عمودی آن است و این امر از طریق آرایه‌های ادبی و روایت‌مندی متن صورت می‌گیرد، به همین دلیل گفتمان ادبی، زمینه آماده‌تری برای شکل‌گیری سبک فردی و شخصی‌سازی زبان فراهم می‌کند. رولان بارت، زبان را افقی و سبک را عمودی تصویر کرده است (ر. ک. بارت، ۱۳۸۷: ۸۷-۸۳). مراد از عمودی بودن سبک همان برجسته‌سازی و شخصی‌کردن زبان است. این شخصی‌سازی باعث نوعی فردیت و هویت در شعر می‌شود. منظور از فردیت در سبک، بازتاب خصوصیات فردی گوینده، مانند ذوق و سلیقه، خلیات، عقیده و تلقی شخصی او در سخن است. فراوانی ضمیر من و شکل‌گیری غزل‌های سعدی از زاویه دید درونی و اول‌شخص، امکانات و ظرفیت‌های بیشتری را به شاعر داده است تا بتواند حتی قطعی‌ترین معناها را در پرتو ذهنیت و عواطف شخصی، تغییر دهد. شکل‌گیری آرایه‌های ادبی متعدد و دلالت‌های ثانویه از تبعات همین شخصی‌شدگی در غزل‌های سعدی است. «صورت‌های زبان مجازی که از رهگذر تخیل پدید می‌آیند، بیش از زبان عادی قابلیت شخصی‌شدن دارند چرا که حامل کیفیات روحی گوینده‌اند. استعاره‌ها، تشبیه‌ها، نمادها (به ویژه نمادهای شخصی) و دیگر صورت‌های مجازی که مولف متن ادبی می‌سازد، همگی مولود تخیلات فردی و نمود بارز فرایند شخصی‌شدن زبان در ادبیات هستند. سبک ادبی نیز تا اندازه زیادی از خلال همین زبان شخصی پدید می‌آید» (ر. ک فتوحی، ۱۳۴۳: ۶۳). مهم‌ترین نمود شخصی‌شدگی در غزلیات سعدی در سطح زبان شکل می‌گیرد که در ادامه به آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۲ شریعت‌زدایی در محور هم‌نشینی

فرایند شکل‌گیری معنا در متن به عوامل مختلفی بستگی دارد و این گونه نیست که یک معنای واحد را یگانه حقیقت متن بپنداریم. فرایند معناسازی تحت تاثیر پیوندها و رابطه‌های مختلف درون‌متنی و برون‌متنی شکل می‌گیرد. جمله، به‌عنوان یکی از واحدها و عناصر معناساز، نقشی مهم در متن دارد. نحوه ترکیب و نحو کلمات با یک‌دیگر و یا به تعبیری شیوه قرار گرفتن کلمات در محور هم‌نشینی، اساس اولیه و درون‌متنی ایجاد و تشکیل معنی در سطح متن است. «منظور از محور هم‌نشینی قرارگرفتن عناصر ممکن و متفاوت از یک طبقه هستند که در کنار هم دیگر قرار می‌گیرند و یک واحد معنادار را تشکیل می‌دهند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۱). این توالی کلمات کنار یک‌دیگر نوعی رابطه را برقرار می‌کند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است (ر. ک سوسور، ۱۳۸۲: ۱۷۶). اگرچه نویسنده و گوینده ظاهراً در انتخاب این توالی آزادی عمل دارند اما محور هم‌نشینی کلمات از الگو و قواعد منظمی پیروی می‌کند که ریشه در ساختار دستوری یا ارزشی جامعه دارد. انتخاب هر کلمه و عنصر، با محدودیت‌های دستوری و

ذهنی خاصی مواجه است. در هر صورت نویسنده یا گوینده، با آزادی عمل ابتدایی خود، می‌تواند عناصر زبانی گوناگون متفاوت را در یک محور کنار یک‌دیگر قرار دهد و از آن‌ها یک معنای خاص را افاده نماید. این امر، در شعر -که معمولاً قواعد دستوری و زبانی به هم می‌ریزد- ظرفیت بیشتری را برای ترکیب عناصر مختلف و متضاد معنایی ایجاد می‌کند.

۲-۲- تقابل‌سازی، فرایند بنیادین معنازدایی از مفاهیم شرعی

نحو و هم‌نشینی کلمات، نقش مهمی در بلاغت و معنی متن دارد. هرگونه تغییرات نحوی می‌تواند منجر به برجستگی یک معنا و به حاشیه راندن معانی دیگر شود. تقابل و تضاد اساس محور هم‌نشینی و صورت‌بندی‌های زبانی و فرهنگی است. در حقیقت تحلیل متن در قالب تقابل‌ها، می‌تواند ساختار پیچیده متن را به عناصر بنیادین دسته‌بندی کند. این تقابل‌های بنیادین می‌توانند از سطح کلمات گرفته تا سطح روابط بینامتنی نیز گسترش یابند. جمله را می‌توان نخستین محمل ایجاد تقابل‌ها برای خلق معانی تصور کرد. مبنای تقابلی کلمات در سطح جمله نشان می‌دهد که چگونه واژه‌ها یا عبارات در تقابل با یک‌دیگر قرار می‌گیرند و باهم ترکیب می‌شوند تا ساختار کلی متن شکل بگیرد و نشانه‌های درون‌متنی با یک‌دیگر ترکیب شوند و فرایند ارتباطی متن آغاز شود.

اصول پایه‌ای و بنیادین غزل‌های سعدی بر مبنای تقابل دوگانی واژگان دینی و عاشقانه در سطح ابیات شکل گرفته است که خود مبین یک صورت‌بندی گسترده‌تر است که ریشه در ساختار ذهنی و زبانی سعدی دارد. سعدی با اتکا به محور هم‌نشینی زبان، از طریق ترکیب عناصر عاشقانه و دینی کنار هم‌دیگر، نوعی تبدیل و استحاله معنایی را در عناصر دینی به وجود می‌آورد. تقابل‌سازی و تضاد در سطح بیت و مصرع یکی از شگردها و روش‌های این استحاله و صیروت معنایی است:

پیش نماز بگذرد سرو روان و گویدم قبله اهل دل منم سهو نماز می‌کنی

«نماز و قبله» دو عنصر از عناصر اصلی گفتمان دین‌اند و به‌ظاهر نباید ارتباطی با قلمرو و گفتمان عشق داشته باشند. سعدی از طریق هم‌نشینی کردن این دو گفتمان متقابل باهم و جانب‌داری از گفتمان عشق، از طریق گفت‌وگوی روایی، یک زنجیره هم‌نشینی از عناصر ناساز ایجاد کرده و در نهایت با تاویل مفاهیم دینی، معنی شرعی آن‌ها را در تقابل با «سرو روان و اهل دل» قرار داده و کارکرد آن‌ها را تغییر داده است. «نماز و قبله» به معنای اخص و تمامی واژه‌ها در زبان در معنای عام، تنها از طریق تفاوت با کلمات دیگر معنی پیدا می‌کنند و نوع معنا و ارزش آن‌ها بستگی به کلمات پس و پیشی دارد که با آن‌ها هم‌نشین می‌شوند. پس اساس معنا بر تفاوت و تقابل است. این‌که چه کلماتی در تقابل باهم قرار گیرند، به قدرت نویسنده و تمایلات ذهنی و زبانی او بستگی دارد. در غزلیات سعدی، همیشه مفاهیم دینی با گزاره‌های عاشقانه هم‌نشین می‌شوند و مدام معانی این مفاهیم دینی به نفع مصادیق عاشقانه، تغییر پیدا می‌کند. در حقیقت، محور هم‌نشینی، اساس و بنیان مصادره معنایی مفاهیم دینی در غزل‌های سعدی است؛ هم‌چنان‌که در بیت بالا مفهوم شرعی نماز در مصرع نخست پس از هم‌نشینی با سرو روان، به نمازی سهوی و اشتباه در بیت دوم تعبیر می‌شود.

سعدی برای تغییر مقاصد و معنی گزاره‌های شرعی، از طریق مجاورت واژگان شرعی با مفاهیم تغزلی، بار و مقصد معنایی شریعات را نیز تغییر می‌دهد:

خود گرفتم که نظر بر رخ خوبان کفر است من از این بازنگردم که مرا این دین است
وقت آن است که مردم ره صحرا گیرند خاصه اکنون که بهار آمد و فروردین است
چمن امروز بهشت است و تو در می‌بایی تا خلاق همه گویند که حورالعین است

کفر، دین، بهشت و حورالعین، اگرچه تداعی‌گر حوزه شریعات و دین‌اند؛ اما در محور شرعی گسترده نشده‌اند، بلکه به واسطه مجاورت با گفتمان تغزلی و غیرشرعی متشکل از خوشه‌های واژگانی گیتیانه‌ای چون رخ خوبان، صحرا، بهار و فروردین و چمن، وجه شرعی خود را از دست می‌دهند و با نوعی استحاله معنایی روبه‌رو می‌شوند. گسترش این معانی شرعی در بطن مفاهیم تغزلی، آن‌ها را از معنای شرعی خود تهی می‌کند و ساحتی این‌دنیایی و غنایی به آن‌ها می‌دهد. شاید بتوان مراعات نظیر را مهم‌ترین شگرد ادبی در محور هم‌نشینی دانست. در مراعات نظیر تناسب بین کلمات معمولاً از نظر جنس، زمان، مکان و دیگر مولفه‌های مشترک است و اجزایی از یک کل محسوب می‌شوند (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۱۵). سعدی در غزلیات خویش اگرچه از عناصر طبیعت برای مراعات نظیر مضمون عشق استفاده کرده است، اما آن‌قدر این عناصر طبیعی را با نشانه‌های شرعی گره زده است که تفکیک آن‌ها از یک‌دیگر ناممکن است. هرجا عنصر دینی در غزلیات به کار رفته، با عناصر طبیعی و دنیایی و عاشقانه پیوند خورده است و همین امر نوعی شاخصه سبکی محسوب می‌شود. پس مراعات نظیر در غزلیات سعدی، ترکیبی از نشانه‌های متناقض است که در نهایت منجر به زدوده شدن معانی شرعی در آن‌ها شده است.

۳-۲ ساخت شرطی و نسبی‌سازی معانی دینی

«یکی از روابط بینابندی در درون متن، رابطه‌علی و معلولی است که می‌تواند به شکل ساخت شرطی بازنمایی شود» (ر. ک میرزائی، ۱۳۹۹: ۲). ساخت‌های شرطی عبارت‌های زبانی متشکل از بندی وابسته و بندی پایه‌اند که وقوع پدیده یا وضعیتی را به وقوع پدیده یا وضعیتی دیگر مشروط می‌سازند. این دو بخش به طور کلی رابطه‌ای علی و معلولی را بین خود برقرار می‌کنند و همین علیت، معنای قطعی جمله را نسبی می‌سازد.

سعدی معمولاً برای نسبی‌سازی معانی گزاره‌های دینی و استحاله معنایی آن‌ها در محور هم‌نشینی، از جملات شرطی و سوالی استفاده می‌کند. جملات شرطی، باعث گسترش معنی و از طرفی عدم قطعیت آن می‌شوند. معمولاً در شریعت با گزاره‌ها و مفاهیمی غیرقابل‌تغییر و حتمی روبه‌رویم، یعنی حد و مرز هر عمل از نظر شرعی در محدوده واجبات یا محرمات قرار می‌گیرد؛ اما همین گزاره‌های قطعی دینی وقتی از طریق محور هم‌نشینی در مجاورت کلمات و مفاهیم شرطی و سوالی قرار می‌گیرند، حتمیت و قطعیت معنای خود را از دست می‌دهند و نسبی می‌شوند:

بخورم گر ز دست توست نبید نکنم گر خلاف توست نماز

هم‌نشینی نماز با ادات شرط در این بیت و ابیات دیگر - که اتفاقاً به واسطه تکرار آن در سطح غزلیات از ویژگی‌های سبکی شعر او است - باعث نسبی‌سازی این مفهوم و از بین رفتن قطعیت وجوب آن شده است. از طرفی هم‌نشینی آن با واژه نبید که نقطه مقابل و متضاد آن است توأمان با نگاهی مثبت به واژه نبید و ترجیح دادن آن بر نماز، از عوامل نحوی دیگری است که منجر به تغییر معنای اصطلاحات شرعی در غزلیات سعدی شده است. شرطی کردن مفاهیم و

گزاره‌های دینی، مهم‌ترین وجه نحوی و هم‌نشینی تغییر معنا در آثار سعدی است. این ساخت‌های شرطی در حقیقت حاصل نوعی جهان‌بینی و تفکر نویسنده است. سعدی در غزلیات خود چهره‌ای متفاوت از مولفه‌های دینی و به‌طور کل هستی‌نشان می‌دهد. اساس کار او در غزل‌ها، بر واژگونی مفاهیم دینی و تمرکززدایی از اصول شرعی استوار است. او از طریق شرطی‌کردن گزاره‌های دینی، نشان می‌دهد که شناخت پدیده‌های دینی، ریشه در دیدگاهی بودن واقعیت دارد. یعنی واقعیت امری محتوم و یگانه نیست و با تغییر چشم‌انداز، واقعیت نیز می‌تواند معنا و تعریفی دیگرگون به خود بگیرد. این عدم قطعیت گزاره‌های دینی در غزل‌های سعدی ریشه در کنش‌های انسانی دارد. معشوق در غزلیات وی به‌عنوان سوژه‌ای کنشگر، حقیقت را متناسب با خواسته‌ها و امیال خود صورت‌بندی می‌کند؛ به همین دلیل نیز سعدی در غزلیات عاشقانه خود، معانی گزاره‌های دینی را منوط به نظر و دیدگاه معشوق می‌کند:

دیگر از آن جانبم نماز نباشد گر تو اشارت کنی که قبله چنین است

در مصرع اول بیت بالا، نمازگزاردن به سمت قبله، امری شرعی و رسمی است. مسلمانان بر اساس قواعد و ساختارهای شرعی دین اسلام، قبله واحدی دارند؛ اما سعدی بنا به کنشگری معشوق و دیدگاه او، این مناسبات شرعی را از طریق ساخت شرطی، دگرگون می‌کند و با مرکزیت‌زدایی از قبله، چهره‌ای متفاوت از دین و قبله به نمایش می‌گذارد. در این شرطی‌سازی، برخلاف نگرش مالوف، قبله همان سمتی است که معشوق نشان می‌دهد.

جانشین‌سازی و لایه‌ای‌شدن متن

«روابط جانشینی» به روابط معنایی بین کلمات اطلاق می‌شود که در آن می‌توان یک کلمه را در یک بافت خاص جایگزین کلمه دیگری کرد، بدون این‌که معنای کلی جمله تغییر کند. اساس محور جانشینی بر شباهت است. یاکوبسن اعتقاد دارد که شکل‌گیری گفتمان ممکن است به دو طریق متفاوت صورت بگیرد، یکی از این راه‌ها، جایگزینی دو موضوع با یک‌دیگر از طریق مشابهت است (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۰). نویسنده یا شاعر می‌تواند بر اساس روابط متداعی یا جانشینی، عناصر غیبی را از گفتمان‌های گوناگون بر اساس شباهت در یک زنجیره هم‌نشینی در کنار هم‌دیگر بگذارد و بدین طریق ضمن گسترش متن در ساحات معنایی، لایه‌های متعددی را به متن نیز اضافه نماید. متن از طریق این لایه‌های معنایی، فرایندی دلالتی به خود می‌گیرد. هر کلمه منتخب و جایگزین‌شده با کلمات مشابه، دلالت جدیدی را در متن تولید می‌کند، تا جایی که در این فرایند جایگزینی ممکن است حتی دلالت‌های اولیه متن دچار تغییر معنایی شوند و شبکه‌ای از تفاسیر و تاویل‌های جدید را در سطح متن بگشاید.

سعدی در غزلیات خود از این زنجیره جانشینی برای گسترش متن، فراوان بهره گرفته است. قدرت و تسلط وی بر ظرافت‌های زبانی و هنر شاعری، امکانات متعدد معنایی را برای وی به وجود آورده است. می‌توان گفت استعاره مهم‌ترین آرایه ادبی غزل‌های سعدی در محور جانشینی است که البته منجر به شکل‌گیری معانی تازه در سطح غزلیات وی شده است. دو لایه و رمزگان معنایی دین و عشق از مهم‌ترین لایه‌های موجود در غزلیات سعدی است. تعامل و تقابل این دو لایه معنایی، در غزلیات سعدی ثابت‌اند و در بسیاری از موارد نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد. سعدی معمولاً این تقابل را به سمت لایه عاشقانه متن سوق داده است و تلاش کرده تا بر اساس نظام جانشین‌سازی، معانی گزاره‌های دینی را با استفاده از استعاره‌های عاشقانه، تغییر دهد:

هر پارسا را کآن صنم در پیش مسجد بگذرد چشمش بر ابرو افکند باطل کند محراب را

پارسا، مسجد و محراب، هر سه از عناصر گفتمان دینی محسوب می‌شوند و قرار گرفتن آن‌ها در یک زنجیره هم‌نشینی، انتظارات و معانی متناسب با گفتمان دین را خلق کرده است؛ اما شکل‌گیری واژگان عاشقانه در ادامه بیت و جای‌گزینی ابرو با محراب، گفتمان و لایه معنایی جدیدی را در سطح بیت می‌گشاید و همین امر باعث می‌شود رمزگان دینی، امکانات دلالتی خود را به حوزه گفتمان عاشقانه منتقل کند و مقاصد معناشناسیک‌اش باطل شود و ابروی معشوق جای همه آن‌ها را بگیرد. این صیرورت معنایی و شکل‌گیری لایه‌های جدید معنایی از طریق محور جانشینی و استعاره ابرو صورت گرفته است.

این جانشینی را به شکل دیگری نیز می‌توان تعبیر کرد. تاثیر متقابل دو لایه دینی و عاشقانه بر یک‌دیگر باعث شده تا لایه دینی نتواند انتظارات معنایی خود را در سطح متن متبلور کند؛ از همین رو این نقصان باعث شکل‌گیری ساخت‌های استعاره‌ای و کنایی و تشبیهی در سطح زبان شده است. محراب به‌عنوان یک نشانه دینی قادر به انتقال معنای مذهبی متن نیست؛ چون منجر به نوعی بستگی و انسداد معنایی در متن می‌شود به همین دلیل ابروی معشوق جای آن را می‌گیرد که ظرفیت بیشتری برای معناسازی و گسترش متن دارد.

استفاده از ظرفیت جانشینی در غزلیات سعدی، فقط محدود به تغییر معنا نیست؛ بلکه نوعی گذر از بن‌بست در زمانی و تاریخی به فراخنای هم‌زمانی و حال نیز محسوب می‌شود. در محور هم‌نشینی، کلمات بر اساس نوعی ویژگی خطی کنار هم می‌نشینند؛ حال آنکه در محور جانشینی، با نوعی بی‌زمانی یا فرازمانی روبه‌رویم، یعنی خارج از چارچوب زمانی قرار دارند و می‌توان عناصر غیابی‌ای را که در یک زنجیره بالقوه ذهنی قرار دارند به جای یک‌دیگر به کار برد. پس، محور هم‌نشینی همیشه متضمن نوعی حضور و مادیت است، حال آنکه محور جانشینی و متداعی بر مبنای نوعی غیاب و ذهنی بودن استوار است. سعدی از این ویژگی فرازمانی محور جانشینی نیز استفاده می‌کند تا بتواند به گزاره‌های عاشقانه توسعه فرازمانی ببخشد و آن‌ها را محدود به دوره‌ای خاص نکند:

چو بت به کعبه نگونسار بر زمین افتد به پیش قبله رویت بتان فرخاری

در بیت بالا افتادن بتان، به ماجرای تاریخی پیغمبر اسلام اشاره دارد که بتان را در کعبه بر زمین نگونسار کردند. هم‌نشینی این کلمات در مصرع اول، محدود به دوره تاریخی خاصی است اما سعدی با استفاده از جانشین‌سازی و تشبیه کردن چهره معشوق به قبله، این اتفاق تاریخی را توسعه بخشیده و به آن حالتی هم‌زمانی و حتی فرازمانی داده است. نگونساری بتان صرفاً یک اتفاق دینی و محدود به حادثه تاریخی خاصی نیست بلکه از طریق روابط جانشینی می‌تواند هر لحظه و هر زمان محقق شود. این توسعه و صیرورت معنایی و گذر از تاریخ به فرازمان معمولاً در غزل‌های سعدی از طریق تکیه بر محور جانشینی و با جهت‌مندی به سمت گزاره‌های عاشقانه رخ می‌دهد.

چنین که می‌گذری کافر و مسلمان را نکه به توست که هم قبله‌ای و هم صمنی

قبله در ساحت تاریخی و زمانی خود تعریف و حد و حدود خاصی دارد و محدود به سرزمین خاصی است اما وقتی در محور جانشینی قرار می‌گیرد هم از معنای متعارف خود خارج می‌شود و هم بعد مکانی آن گسترش پیدا می‌کند. این امر فراروی از ماهیت زمانی و مکانی گزاره‌های دینی و تاویل و تفسیر عاشقانه آن‌ها از شگردهای مهم

سبکی سعدی برای گذر از انسداد معنایی آن‌ها است. قرار گرفتن واژه‌های دینی در محور جانشینی، رنگ و بوی تازه‌ای به آن‌ها می‌دهد و حتی استلزامات معرفت‌شناختی جدیدی را طلب می‌کند. در این جانشین‌سازی، کافر و مسلمان از معنای ابتدایی و شرعی خود خارج می‌شوند و هر دو بر خلاف تعریف تاریخی و فقهی خود، دارای قبله‌ای واحد و صنمی مشترک به نام معشوق می‌گردند.

۴-۲ بافت‌گردانی و تقدس‌زدایی

اگرچه شیوه ترکیب و انتخاب کلمات در دو محور جانشینی و هم‌نشینی باعث خلق معانی متفاوت می‌شود؛ گاه خود جمله حکم دال و نشانه‌ای را پیدا می‌کند که معنی کلی آن وابسته به بافتی است که آن را احاطه کرده است. از این منظر، معنا امری شناور می‌شود که با تغییر بافت، ارزش آن نیز ثابت نمی‌ماند و درک آن فارغ از بافت فرهنگی خاص یا نظامی از روابط گفتاری و نوشتاری امکان‌پذیر نیست. پس فهم و درک متن گاه منوط به شناخت بافتی است که متن در بستر آن شکل می‌گیرد. در یک تعریف کلی می‌توان بافت را متنی دانست که توام و همراه متن است یعنی آنچه همراه متن است و در ورای آن چیزی که گفته و نوشته شده است قرار می‌گیرد. یعنی تمام اوضاع و احوالی که متن در آن باز و گسترده می‌شود (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۴۰-۴۱). بر این اساس، بافت به‌عنوان کانونی معنا ساز، نقشی ویژه در شکل‌گیری و تفسیر متن دارد. یعنی هرگونه تغییر در بافت متن، تفسیر و معنای جدیدی را رقم می‌زند. گاه «در بافتی که متن را در برمی‌گیرد، دگرگونی‌هایی رخ می‌دهد و به نوعی سازه‌ها یا عناصری حذف، افزوده یا تغییر می‌کنند و در نتیجه میان متن با بافت و به عبارتی متن‌های دیگر دگرگونی صورت می‌گردد. در واقع، وقتی متنی از بافت نخستین خود جدا شود دچار فرایند بافت‌زدایی می‌شود» (ساسانی، ۱۳۹۸: ۱۹۷). اگرچه بافت‌گردانی و بافت‌زدایی به‌نحوی با نوع خوانش خواننده و این‌که خواننده از پرتو چه بافتی به سطح متن بنگرد بستگی دارد؛ اما گاه خود متن تلاقی چند متن و بافت دیگر است و این برخورد بافت‌ها با یکدیگر، سطحی جدید از معنا سازی را در متن شکل می‌دهد.

ژانر و نوع ادبی هر متن را می‌توان یکی از بافت‌های ادبی مسلط بر متن دانست که قواعد و اصول ویژه‌ای را برای ساختار و زبان آن تشکیل می‌دهد. غزلیات سعدی بیشتر تحت تاثیر ژانر غنایی است و همین امر باعث شده که بافت‌های متنی و زبانی این غزل‌ها در نهایت در اصول ژانر غنایی حل شود. دو بافت یا گفتمان دینی و عاشقانه در غزلیات سعدی تقریباً از یک‌دیگر جداناپذیرند و این امر باعث شده تا غزل‌های وی در مواردی دوپهل و چندمعنا شوند. بسته به این‌که کدام گفتمان و بافت در سطح متن از غلبه بیشتری برخوردار باشد، معنای متن نیز دگرگون می‌شود. سعدی معمولاً از این تلفیق بافت‌ها نوعی بافت‌گردانی مداوم را به وجود می‌آورد و گفتمان شریعت و دین را با بافت‌زدایی‌های مکرر، از معانی خود تهی می‌کند و به آن‌ها در پرتو بافت عاشقانه، معنای جدید می‌دهد:

دلبر! پیش وجودت همه خوبان عدمند	سروران بر در سودای تو خاک قدمند
شهری اندر هوسست سوخته در آتش عشق	خلقی اندر طلبت غرقه در یای غمند
خون صاحب‌نظران ریختی، ای کعبه حسن	قتل اینان که روا داشت که صید حرمند؟
صنم اندر بلد کفر پرستند و صلیب	زلف و روی تو در اسلام صلیب و صنمند

گاه‌گاهی بگذر در صف دل‌سوختگان تا ثنایت بگویند و دعایی بدمند
هر خم از جعد پریشان تو زندان دلی‌ست تا نگویی که اسیران کمند تو کمند

در غزل بالا اصطلاحات و واژگان دو گفتمان دینی و عاشقانه در هم تنیده‌اند و همین امر منجر به پیوند درون‌متنی این دو گفتمان متقابل شده است. کعبه، حرم، کفر، صلیب، دعا و ثنا، از خوشه‌های واژگانی و معنایی گفتمان دینی‌اند اما حضورشان در پوششی از واژگان عاشقانه چون، زلف، روی، کمند، جعد پریشان، آتش عشق و... باعث شده آن‌ها در پرتو بافت جدیدتری ظاهر شوند. این بافت‌سازی، عملکرد و کارکرد معنایی واژه‌های دینی را دگرگون می‌کند. اسلام، صلیب و کفر، هر سه در ذیل بافت دینی، بار تاریخی و معنایی تثبیت‌شده خود را دارند؛ اما هم‌جواری و مجاورت آن‌ها با دو واژه روی و موی، بلافاصله آن‌ها را از معنای تاریخی خود خالی می‌کند و کارکرد معنایی آن‌ها را تغییر می‌دهد تا جایی که دیگر این واژگان الزامات محتوایی پیشین را ندارند. این بافت‌گردانی مداوم در سطح غزلیات سعدی باعث می‌شود عناصر دینی به‌نوعی خنثی‌شدگی یا تقدس‌زدایی دچار شوند. نکته قابل ذکر در اینجا این است که به دلیل همین بافت‌سازی‌ها و بافت‌گردانی‌های مکرر در غزلیات سعدی و پیوند واژگان دینی و عاشقانه با هم است که نمی‌توان با قاطعیت بین غزل‌های عاشقانه و دینی مرزبندی ایجاد کرد. در بسیاری از غزل‌های سعدی این پیوندهای بینامتنی آن‌چنان گسترده شده است که فرایند معناپردازی با دلالت‌ها و تفاسیر متعدد مواجه می‌شود.

نتیجه‌گیری

سعدی از شاعرانی است که در حوزه‌های مختلف ادبی، صاحب سبک و اثر است و همین امر او را به نویسنده‌ای جامع‌الاطراف تبدیل کرده است. استفاده از مضامین دینی یکی از شاخصه‌های سبکی آثار او است؛ اما نحوه مواجهه او با مضامین دینی در هر اثر تحت تاثیر قواعد ژانری و گفتمان‌های فرهنگی با دیگر آثار متفاوت است. چنان‌که مثلاً در بوستان و گلستان که ژانری تعلیمی دارند، سعدی بیشتر به ساحات شرعی و وعظی مضامین دینی برای تعلیم اندیشه‌های اخلاقی توجه کرده است. در غزلیات، این مضامین در پرتو اصول ژانر غنایی عرضه شده‌اند و همین امر منجر به تغییرات زبانی و معنایی آن‌ها شده است. ادبیات غنایی به واسطه تأکید بر احساسات درونی، بستری ویژه را برای شخصی‌سازی مفاهیم ایجاد می‌کند و همین امر زمینه تأویل و تفسیر را در این متون باز می‌کند. شخصی‌سازی باعث بازتعریف و ساختار شکنی مضامین دینی در غزلیات شده است.

مضامین دینی در غزلیات سعدی اغلب به واسطه بازی‌های زبانی از کارکرد اولیه و شرعی خود خالی می‌شوند و رنگ و بویی تغزلی و غنایی به خود می‌گیرند. توجه به نحو کلمات و نحوه چینش آن‌ها در محور هم‌نشینی از شگردهایی است که سعدی در آن با تقابل‌سازی عناصر دینی و عاشقانه، به جانب‌داری از مضامین عاشقانه پرداخته و همین عامل باعث تغییر معنا و دلالت معانی دینی شده است. استفاده از ساخت‌های شرطی در محور هم‌نشینی و قرار دادن مضامین دینی در این ساختار شرطی باعث نسبی‌سازی معانی حتمی و شرعی شده، قطعیت معنای این مضامین را تعلیق کرده است.

یکی دیگر از عوامل زبانی شریعت‌زدا در غزل‌های سعدی تکیه بر محور جانشینی و روایت‌مندی زبان است. سعدی با لایه‌لایه کردن سطوح مختلف زبانی، مدام مضامین شرعی را در لایه‌های جانشینی متعدد قرار می‌دهد و همین امر منجر به شکل‌گیری دلالت‌های ثانویه و ضمنی در سطح متن می‌شود تا جایی که در اثر همین جانشین‌سازی‌های مداوم، معانی شرعی کلمات جای خود را به مفاهیم تغزلی می‌دهند و نوعی صیروت و استحاله معنایی در آن‌ها شکل می‌گیرد. سعدی برای تغییر معانی نشانه‌های دینی، از بافت‌سازی و بافت‌گردانی نیز استفاده می‌کند. او مضامین دینی را در قاب‌هایی از مضامین عاشقانه به تصویر می‌کشد و با این کار، مفاهیم دینی را از بافت شرعی و تاریخی خود جدا می‌کند و آن‌ها را در بافت و گفتمان جدیدتری به نمایش می‌گذارد. با این بافت‌گردانی، شرعیات از معنای تحکیم شده خود تخلیه می‌شوند و در پرتو بافت عاشقانه، معانی جدیدتری به خود می‌گیرند.

منابع

- اعوانی، غلامرضا، (۱۳۹۲)، «مذهب عشق الهی در غزلیات سعدی»، مجله سعدی‌شناسی، سال ششم، دفتر شانزدهم، ۳۳-۵۱.
- بارت، رولان، (۱۳۸۷)، درجه صفر نوشتار، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
- بروستر، اسکات، (۱۳۹۵)، شعر غنایی، ترجمه رحیم کوشش، چاپ اول، تهران: انتشارات سبزان.
- چندلر، دانیل، (۱۳۸۶)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمه: مهدی پارسا، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر.
- حاج مومن، حسام و مجید صالح بک، (۱۳۹۴)، «ساختار نمودیابی ادبیت در متون ادبی، رهیافت زیبایی‌شناسیک»، مجله حکمت و فلسفه، سال یازدهم، شماره دو (پیاپی ۴۲)، ۳۷-۶۸.
- حمیدیان، سعید، (۱۳۸۴)، سعدی در غزل، چاپ دوم، تهران: انتشارات قطره.
- دشتی، علی، (۲۵۳۶)، قلمرو سعدی، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۹)، حدیث خوش سعدی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- ساسانی، فرهاد، (۱۳۹۸)، معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی، چاپ اول، تهران: نشر علم.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، چاپ اول، تهران: علم.
- سوسور فردینان، (۱۳۸۲)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۱)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم تهران: انتشارات فردوس.
- عبادیان، محمود، (۱۳۸۴)، تکوین غزل و نقش سعدی، چاپ اول، تهران: انتشارات اختران.
- فتوحی، محمود، (۱۳۴۳)، سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- فروغی، محمد علی، (۱۳۷۷)، کلیات سعدی، چاپ اول، تهران: انتشارات موحدین.
- محبوبی، مهدی، (۱۳۹۰)، «زیر ساخت‌های دینی غزلیات و نقش آن در تکوین فرم غزل سعدی»، مجله سعدی‌شناسی، سال چهارم، دفتر چهاردهم، ۱۴۵-۱۵۱.
- مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۸)، دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگه.
- هلیدی مایکل و رقیه حسن، (۱۳۹۳)، زبان، بافت و متن، ترجمه مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.

مقاصد ثانوی جملات خبری و انشائی در غزلیات خواجهی کرمانی

زینب اکبری ونی (نویسنده مسئول)

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه کاشان، دبیر ادبیات آموزش و پرورش کاشان

Zakbariv2000@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

مقاصد ثانوی جمله‌های خبری و انشائی از مهم‌ترین مباحث علم معانی است که در علم بلاغت و شیوه‌های بلاغی شاعران و نویسندگان کاربرد فراوانی دارد. همواره اهل شعر و سخن کوشیده‌اند تا با به کار بردن ظرایف و دقایق بلاغی و ادبی زبان بر گیرایی و تأثیر کلام خود افزوده و از این طریق افکار و اندیشه‌های خود را در قالب کلام هر چه ماندگارتر و مؤثرتر در ذهن و ضمیر مخاطبان و مستمعان خود جای دهند. سخنوران برای نیل به این مقصود از شیوه‌های بلاغی علم معانی به‌ویژه مقاصد ثانوی خبر و انشاء فراوان بهره گرفته‌اند. یکی از هنرمندترین ایشان خواجهی کرمانی است که مفاهیم عالی و متعالی ارزشمند را در قالب شیوه‌های بلاغی علم معانی آن‌چنان روان و زیبا آورده که قابل بررسی و تأمل است. در این پژوهش کوشیده‌ایم با روش تحلیلی و توصیفی مقبولیت و ماندگاری غزلیات خواجه را در حوزه یکی از شیوه‌های بلاغی علم معانی یعنی مقاصد ثانوی خبر و انشاء بررسی کنیم. موضوع علم معانی بررسی جملات اعم از خبری و انشائی از حیث معانی و کاربرد ثانوی است که متکلم به مقتضای حال مخاطب ایراد کرده است. مقاصد ثانوی جملات خواجه، دامنه زبان وی را گسترده‌تر کرده به طوری که برای مثال از جمله پرسشی نه تنها برای پرسیدن، بلکه برای تمسخر، توبیخ، اعجاب و شگفتی، سرزنش، جلب توجه و... استفاده می‌کند و همین امر سبب شده کلام او مؤثر و در ذهن و ضمیر مخاطب تثبیت می‌شود.

کلیدواژه‌ها: علم معانی، مقاصد ثانوی، خبر، انشاء، خواجه کرمانی.

مقدمه

خواجوی کرمانی بی‌گمان یکی از بزرگ‌ترین استادان سخن پارسی است که در همهٔ پیکره‌ها و کالبدهای شعر فارسی به استادی و توانایی طبع‌آزمایی کرده است، اما آنچه دربارهٔ این سخنور بزرگ می‌توان گفت، این است که خواجو آن آوازه‌ای که درخور اوست، در پهنهٔ ادب پارسی به دست نیاورده است. اگر بپرسیم که چرا چنین شده است شاید پاسخی که می‌توانیم به این پرسش داد این باشد که بخت خواجو بلند نبوده است و در روزگاری می‌زیسته که در آن روزگار یکی از بزرگ‌ترین سخنوران ایران و جهان زندگی می‌کرده است. خواجو بی‌گمان در سایهٔ حافظ مانده است و شعر او نتوانسته است در کنار شعر جاودانه و جادوانهٔ خواجهٔ بزرگ، نام و آوازه‌ای که می‌باید بیابد. «زمینهٔ بالیدن سخن خواجو زمینهٔ دشواری است و از بیشتر شعرای قبل از خود کارش دشوارتر بوده است. وی با استعدادی کم‌نظیر و تلاشی ارزنده توانسته است زبان مستقل شعری را به جامعهٔ ادبی معرفی کند. از سویی مربی و پیشوای حافظ گردد و از سوی دیگر از زیر نفوذ سبک بی‌همانند سعدی فرار کرده و خود پرچم استقلال سبک و زبان شعری برافرازد.» (برهانی، ۱۳۸۱: ۱۹)

در این پژوهش برآنیم تا گوشه‌ای از ظرایف بلاغی و ادبی خواجو، مقاصد ثانوی خبر و انشاء را در غزلیاتش بررسی کنیم. در علم معانی، معنی اصلی جملات مورد نظر نیست، بلکه مراد معانی ثانوی آن‌هاست که در پس قالب ظاهری جملات نهفته است و ارزش ادبی و ذوقی آن ایجاد تکاپوی ذهنی در مخاطب است که با توجه به مقتضا و مقام ایراد سخن، غرض ادبی و زیباشناختی سخنور را در می‌یابد. به عبارت دیگر هر جمله ممکن است دو یا چند معنی داشته باشد که یکی اصلی و بقیه فرعی است، اما گوینده آن معنایی در نظر دارد که مناسب مقصود اوست. البته گاه از سخن گوینده معانی متفاوتی دریافت می‌شود که می‌توان هر یکی از این اغراض و معانی را با توجیهی پذیرفت. مثلاً یک جمله امری ممکن است از جهتی در معنی ثانوی هشدار و تحذیر باشد و از جهت دیگر معنی ثانوی تهدید داشته باشد یا این که مقصود ثانوی توبیخ را فریاد آورد. پس باید گفت مقاصد ثانوی جملات در علم معانی امری است که هم به حال و مقام ایراد سخن و هم به مقتضای حال مخاطب و نیز به ذوق و قریحه و سلیقه او بستگی دارد.

پیشینهٔ تحقیق

علمای علم بلاغت و دانش معانی در این زمینه فراوان قلم‌فرسایی کرده‌اند، به طوری که کتاب‌های بسیاری را دربارهٔ موضوعات و مباحث این علم می‌توان نام برد، اما در خصوص معانی و مقاصد ثانوی جملات، کتاب یا مقاله‌ای به طور مستقل و گسترده نگاشته نشده است. مقاصد ثانوی جملات، موضوعی مهم و اساسی است که باید در ادبیات بیشتر مورد توجه قرار گیرد، ولی به دلیل پیچیدگی و ظرافت آن کمتر به آن پرداخته‌اند.

اهمیت تحقیق

علم معانی با توجه به ابعاد گوناگون آن و تأثیر ذوق و سلیقه در پدید آمدن آثار مختلف و برداشت‌های گوناگون آن، یکی از علوم است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است، در حالی که در بسیاری از موارد، فهم متون ادبی نیازمند آشنایی کامل و صحیح علم معانی است، مخصوصاً در فهم متون ادبی، مقاصد ثانوی جمله‌های خبری و انشائی اهمیت

ویژه‌ای دارد. مهم این است که شاعر یا نویسنده با توجه به ذوق و استعداد خویش دریابد که در چه جایی جمله‌های خبری تأثیر بیشتری دارد و چه جایی جمله‌های انشائی و کدام یک از انواع جمله‌های خبری یا انشائی تأثیرگذارتر است. این موضوع می‌تواند در ترغیب و تشویق مخاطب و ایجاد انگیزه بسیار مؤثر باشد. یکی از جایگاه‌های بیان این سخن معروف که «هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد» شناخت از جهت خبر و انشاء است. بررسی شیوه‌های معانی و مقاصد ثانوی جملات در سروده‌های خواجه به گونه‌ای است که با به کاربرد ثانوی جملات مقاصد خود را با جمله‌های زیبا و موجز چند سویه و رسا بیان کرده است. به عبارت دیگر خواجه غزلیات خود را در خدمت شیوه‌های بلاغی علم معانی قرار داده است. آنچه در این بررسی اهمیت دارد شیوه پیام‌رسانی خواجه در حوزه علم معانی است که فصاحت کلام وی مدیون این شیوه است.

موضوع دانش معانی

منظور از کلمه معانی در علم معانی آن‌گونه معانی که در برابر الفاظ است نبوده، بلکه «مقصود معانی ترکیبات و عباراتی است که به هیئت واحد، غرض گوینده را ابلاغ می‌کند. به همین مناسبت معانی الفاظ را معانی اولی و افاده مقصود به وسیله سخن را معانی ثانوی نام نهاده‌اند. مقصود گوینده که در نهانگاه ذهن اوست به وسیله ترکیبات و جملات ادا و آشکار می‌شود.» (رضانژاد، ۱۳۶۷: ۴۹) موضوعاتی که در دانش معانی مطرح می‌شوند عبارتند از: ایجاز، اطناب، مساوات، حصر و قصر، اسناد خبری، احوال مسند و مسند الیه، خبر، انشاء و فصل و وصل. «ارزش علم معانی در میان علوم مربوط به بلاغت بیشتر از دانش‌های دیگر است، زیرا اعتبار و زیبایی که از علوم دیگر به دست می‌آید در صورتی ارزشمند خواهد بود که اقتضای سخن را رعایت کرده باشیم و پایگاه و جایگاه آنچه را می‌گوییم، تشخیص دهیم.» (صدر، ۱۳۸۷: ۲۳)

در دانش معانی کلام از یک دیدگاه به دو گونه کلی تقسیم می‌شود: خبری و انشائی.

کلام خبری

«کلام هر گاه فی حد ذاته قابل اتصاف به صدق و کذب باشد یعنی توان گفت راست است یا دروغ، آن را خبر گویند.» (رجایی، ۱۳۷۲: ۲۳) باری کلام خبری کلامی است که برای گزارش خبری به مخاطب به کار می‌رود. به عبارت دیگر گونه‌ای آگاهی به او می‌رساند.

مقاصد ثانوی خبر (کاربردهای مجازی)

مقصود اصلی خبر، آگاهی دادن به مخاطب و مطلع ساختن او از واقعه‌ای است و نیز گاه اظهار اطلاع گوینده است از آنچه می‌داند، اما گاهی اغراض و معانی خاص دیگری برای خبر تصور می‌شود که جنبه ادبی و بلاغی دارد، بدین معنا که سخنور خطاب به شنونده خبری می‌دهد که قصد آگاهی دادن و اطلاع‌رسانی ندارد بلکه بر آن است که مفهوم ادبی و بلاغی نظیر تعجب، تعظیم، هشدار، تشویق و... به او القا کند. در ذیل پاره‌ای از کاربردهای مجازی جملات خبری

که در غزلیات خواجو شواهد و نمونه‌هایی دارند، بررسی می‌شود با این یادآوری که این کاربردها محدود به این موارد نیست و می‌تواند بسی بیشتر از موارد ذیل باشد:

۱- اظهار شادمانی و طرب: گاهی شاعر برای بیان شادمانی، مسرت و فرخ‌روزی خود خبری را به مخاطب می‌دهد. دراصل مقصود گوینده نه بیان آگاهی از خود خبر و نه آگاه ساختن و بیان واقعه است، بلکه اظهار شادمانی و انبساط خاطری است که یا به سبب رضایت او از کامیابی است و یا فرح و شادی از وصال و دیدار معشوق. (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۳۲؛ کزازی، ۱۳۸۵: ۵۰) نمونه‌ها:

خسرو انجم به گه ماه برآمد یا مه خلّخ به لب بام برآمد
سرو گل‌اندام سمن‌عارض ما را سبزه به گرد رخ گلفام برآمد

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۵۵)

برخی علمای علم بلاغت مقصود ثانوی شادمانی و فرح را با بشارت یکی دانسته‌اند و بین آن دو تفاوتی قائل نشده‌اند. به ویژه در کتاب شمیسا ذیل عنوان «اظهارشادمانی و بشارت» با مترادف دانستن این دو به ذکر شواهد پرداخته است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۸)

دل مجروح مرا آگهی از جان دادند جان غمگین مرا مژدهٔ جانان دادند
پیش خسرو سخن شکر شیرین گفتند به زلیخا خبر از یوسف کنعان دادند

(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۷۰)

دوش چون درشکن طرهٔ شب چین دادند مژدهٔ آمدن آن صنم چین دادند
بی‌دلان را سخنی از رخ دلبر گفتند بلبلان را خبری از گل نسرین دادند

(همان)

۲- استرحام (برانگیختن رحم و شفقت مخاطب): استرحام در لغت به معنی درخواست رحم و طلب دل‌سوزی و شفقت است و در اصطلاح علم معانی زمانی است که سخنور خبر را برای تحریک احساسات مخاطب و جلب توجه و عطوفت دیگران بیان می‌کند. دراصل با توصیف بیچارگی و وضعیت رقت‌انگیز خود توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند تا از سر رحم و شفقت او را دریابد.

فریاد که دستم نگرفتند و به یک بار از پای فکندند من بی سر و پا را

(همان: ۱۰)

جانم از باده لعل تو خراب افتاده است دلم از آتش هجرتو کباب افتاده است

(همان: ۵۷)

امروز که من عاشق و دیوانه و مستم کس نیست که گیرد به شرابی دو سه دستم

(همان: ۲۹۲)

۳- فخر و مباهاات (بیان مفاخره): گاهی سخنور برای بیان عظمت و فضیلت خود از جمله خبری استفاده می‌کند و افتخارات خود را برمی‌شمارد. مفاخره را می‌توان خودستایی مطلوب یا ادیبانه دانست، یعنی گوینده خبری می‌دهد

و با آن به بیان دانش و فضیلت و توانایی خویش می‌پردازد. خواجه با بیان شیوا و کلامی آراسته به دور از هر نوع خودستایی و غرور به توانمندی‌های شعری خود افتخار می‌کند و تبخّر و توانایی خود را در شعر گوشزد می‌نماید:

مرغان خوش‌الحان چمن لال بمانند چونبلبل باغ سخنم نغمه گشاید

(همان: ۲۰۹)

بی فکر، ذکر گویم بی لهجه نغمه آرم بی حرف صوت آرم بی لب حدیث رانم

(همان: ۳۰۵)

من آن مرغ همایونم که باز چترسلطانم من آن نوباوه قدسم که نزل باغ رضوانم

(همان: ۳۰۶)

۴- اظهاراندوه، تأثر و حسرت: گاهی مقصود خواجه از خبر، باز نمودن اندوه و تأثر و حسرت اوست، به گونه‌ای که با شنیدن این خبر بیش از آن که مخاطب از امری آگاه شود، حزن و اندوه و حسرت گوینده را درمی‌یابد.

عید آمد و آن ماه دل‌افروز نیامد دل خون شد و آن یار جگر سوز نیامد

(همان: ۱۵۸)

مرغان این چمن همه بی بال و پر اند مردان این قدم همه بی پا و بی سر اند

(همان: ۱۷۳)

ما سر بنهادیم و به سامان نرسیدیم در درد بمردیم و به سامان نرسیدیم

(همان: ۳۲۳)

۵- تحذیر و هشدار: گاهی سخنور خبر را در معنی هشدار و بر حذر داشتن مخاطب از عاقبت امری به کار می‌برد.

چون به هر معنی که بینی تکیه بر ایام نیست حیف باشد خواجه از ضایع کنی ایام را

(همان: ۱۴)

ورطه پرخطر عشق تورا ساحل نیست راه پرافت سودای تورا منزل نیست

(همان: ۹۷)

دوران همه درد است و تو در حسرت درمان عالم همه دام است و تو در فکرت دانه

(همان: ۳۸۰)

(مفهوم اشعار این است که نباید به دنبال درمان و فکر دانه بود؛ نباید بر ایام تکیه کرد)

۶- تحقیر (کوچک شمردن و بی‌ارزش شمردن چیزی): هرگاه گوینده برای بیان حقارت و کوچک کردن کسی یا چیزی (مخاطب) خبر می‌دهد، خبر در معنای تحقیر است. در اصل وقتی سخنور به چشم حقارت در امری و یا کسی بنگرد و درباره آن خبری بدهد، معنای جمله خبری «خوارداشت و تحقیر» است.

روضه خلد برین بستان‌سرای بی‌ش نیست طوطی خوش‌خوان جان دستان‌سرای بی‌ش نیست

گنبد گردنده پیروزه یعنی آسمان در جهان آفرینش آسیایی بی‌ش نیست

(همان: ۹۶)

(مصرع اول: بستان کوچک و بی‌ارزش / مصرع دوم: نوازنده بی‌ارزش و حقیر)

طور سینا با تجلی جمالت ذره‌ای پور سینا در بیان کبریایت ابکمی

(همان: ۴۰۸)

دلا سود عالم زیانی نیارزد همای سپهر استخوانی نیارزد
چو فانی است گلدسته باغ گیتی به نوباوه بوستانی نیارزد

(همان: ۱۴۴)

۷- شگفتی (اظهار تعجب): گاه گوینده خبر را در مقام بیان شگفتی و تعجب می‌آورد.

چنین که طره‌ا را شکسته می‌بینی به زیرهر سرمویش هزار طراری است

(همان: ۸۹)

(هزار دزد در زیرموهای یار خواننده را به شگفتی وا می‌دارد.)

نقاش چو در نقش دلارای تو بیند واله شود و خامه در افتد ز بنانش

(همان: ۲۵۵)

(افتادن قلم از دست نقاش و شیدایی او به دلیل تعجب اوست.)

۸- بیهوده و بی‌اهمیت جلوه دادن چیزی: گاهی گوینده خبری را بیان می‌کند، اما نه به قصد خبر دادن بلکه می‌خواهد

چیزی یا کاری را بیهوده جلوه دهد.

با وجودم هر که روی چشم پر خون می‌نماید زر به کان می‌آورد لؤلؤ به عمان می‌فرستد

(همان: ۱۱۸)

کسی که وصف لب و عارضش کند خواجه شکر به مصر برد و گل به گلستان آرد

(همان: ۱۲۶)

هر که با منطق خواجه کند اظهار سخن در به دریا برد و زیره به کرمان آورد

(همان)

(یعنی کاری بیهوده و بی‌ارزش انجام می‌دهد. می‌توان این نوع خبر را خبر کنایه‌ای دانست.)

۹- تعمیم و عمومیت بخشیدن چیزی: گاهی سخنور خبری را می‌دهد و منظور او از آن خبر، تعمیم و عمومیت آن

به همه افراد است.

هیچ رویی نیست کز چرخ سیه‌رو زرد نیست کار هیچ آزاده‌ای زین آسیا بر گرد نیست

(همان: ۹۳)

کس نیست کز آن غمزه عاشق کش خون‌ریز جانش هدف ناوک دل‌دوز نیامد

(همان: ۱۵۸)

هیچ کس نیست که وصل تو تمنا نکند یا جفا بر من دل‌خسته شیدا نکند

(همان: ۳۷۸)

(یعنی همه وصل تو را تمنا می‌کنند؛ همه روی‌ها زرد است؛ همه جانشان هدف تیر عاشق می‌شود)

۱۰- طنز، طعنه و تمسخر: یعنی گوینده خبری می‌دهد، ولی در اصل خبرش تمسخر و طعنه زدن به مخاطب است.

نشود پند تو ای زاهد تر دامن خشک هر که از درد مغان دامن پرهیز تر است

(همان: ۶۴)

قاضی اگر از می‌نشکیدی نبود عیب خون جگر جام به از مال یتیمان
(همان: ۳۳۹)

سر به شوخی برافرازی و دم از شیخی زنی خویش را از عاقلان دانی و نادانی کنی
(همان: ۴۲۲)

۱۱- تطریف و نو جلوه دادن چیزی:

گر کنم یک شمه در وصف خط سبزت سواد روی دفتر گردد از نوک قلم پرمشک ناب
(همان: ۳۰)

باده پیش آورکه از عیش می و مهر رخت در دلم گویی که صد خورشید تابان یافته است
(همان: ۵۴)

اهل تحقیق چو در کوی خرابات آیند از ره میکرده بر بام سماوات آیند
(همان: ۱۸۷)

۱۲- خبر در بیان توبیخ و سرزنش و ملامت: گاهی گوینده خبری را بیان می‌کند، اما دراصل برای بیان توبیخ و سرزنش و ملامت مخاطب به کار می‌برد.

ای دل نگفتمت که ز زلفش عنان بتاب کآهنگ چین خطا بود از بهر مشک ناب
ای دل نگفتمت که در این باغ دل مبند کز این درت جوی نگشاید به هیچ باب
(همان: ۲۳)

تو را که نرگس مخمور و زلف مهپوش است وفا وعهد قدیمت مگر فراموش است
(همان: ۶۹)

ز حال بی‌خبرانت خبر نمی‌باشد به کوی خسته‌دلانت گذر نمی‌باشد
(همان: ۱۵۰)

(مقصود ملامت از معشوق است که وفا و عهد قدیم را فراموش کرده؛ یا این که به کوی خسته‌دلان گذر نمی‌کند.)

کلام انشائی

کلامی است که با آن کلام چیزی آفریده می‌شود (انشاء) نه این که مانند کلام خبری گزارشی باشد از چیزی که از پیش ایجاد شده است. به همین دلیل کلام انشائی راست و دروغ بر نمی‌تابد. به اصطلاح محتمل‌الصدق یا کذب نیست. انشاء در اصطلاح علم معانی کلامی است که قابل صدق و کذب نباشد (رک: شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۳۵)

کلام انشائی به دو گونه انشائی - طلبی و انشائی - غیرطلبی تقسیم می‌شود. انشائی - طلبی کلامی است که گوینده با آن چیزی را طلب می‌کند و با گفتن آن در ذهن مخاطب انگیزه‌ای ایجاد می‌کند برای انجام کاری که پیش از گفتن کلام چنین انگیزه‌ای در آن نبود. انشائی - طلبی خود به گونه‌های امر، نهی، استفهام و آرزو بخش‌پذیر است. در علم معانی از جملات انشاهای غیر طلبی بحث نمی‌شود، اما انشاهای طلبی هر کدام ساختارهای ویژه‌ای دارند و هر کدام جدا جدا مورد بررسی قرار می‌گیرند.

مقاصد ثانوی جملات امری

امر به‌ویژه در زبان فارسی به جملاتی گفته می‌شود که با گفتن آن گوینده انجام کاری را از کسی می‌خواهد. این گونه جملات یک معنی حقیقی و اولی دارند که همان خواستن چیزی از کسی است و یا داشتن کسی به کاری است. جملات امری نیز مانند جملات خبری به‌جز معنی حقیقی و کاربرد اصلی، کاربردهای مجازی و مقاصد ثانوی دارند که در همه این موارد گوینده جملات امری به کار می‌برد، اما قصد و غرضش فرمان دادن نیست بلکه قصد و غرض‌های دیگری دارد که در علم معانی همین قصد و غرض‌های مجازی است که مورد بررسی قرار می‌گیرد. (رک: علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۵۸) اینک نمونه‌هایی از کاربردهای مجازی امر در غزلیات خواجو:

۱- ارشاد و راهنمایی: گوینده برای هدایت و راهنمایی مخاطب انجام کاری یا رعایت امری را از او می‌خواهد. «این امر متضمن خیر و صلاح و رستگاری و فلاح آدمی است.» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۲۹)

جان بده تا محرم خلوت‌گه جانان شوی تا نمیرد کی به جنت ره دهند ادریس را
(همان: ۱۲)

در پی خضر شو و روی متاب از ظلمات اگر شربت از چشمه حیوان باید
(همان: ۲۰۵)

ترک صورت کن اگر عالم معنی طلبی کوس عزلت زن اگر ملکت کسری طلبی
(همان: ۳۸۵)

۲- التماس و دردمندی: «آن خواستنی است که با تصرّح و زاری و مسکنت و اضطراب همراه است و در ضمن آن غالباً گوینده سوء‌حال و دردمندی و پریشانی خویش را باز می‌نماید.» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۲۲) بیشتر معانی امر در غزلیات خواجو به مانند دیگر سرایندگان شعر فارسی در بیان التماس و دردمندی است. نمونه‌ها:

تا کی ندهی داد من ای داد ز دست رحم آر که خون دردم افتاد زدست
(همان: ۳۴)

بساز چاره این دردمند بیچاره که دارد از غم هجرت دلی به صد پاره
(همان: ۳۷۷)

۳- تعجب و شگفتی: گاهی امر به نشانه تعجب و شگفتی درسخن آورده می‌شود. این گونه امر در فعل‌هایی چون «نگریستن» و «دیدن» به کار برده می‌شود. (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۲۵)

زبان سوسن آزاده بین که هست دراز و لیک برخی آزاده‌ای که خاموش است
دو چشم آهوی شیرافکنش نگر خواجو که هم‌چو بخت تو در عین خواب خرگوش است...
(همان: ۶۹)

زلف کژش بین فتاده بر روی زیبا راست چو ثعبان نهاده بر کف موسی
(همان: ۴۱۰)

۴- آرزو: گاهی گوینده برای بیان آرزو و تمنای خود از فعل و جملات امری استفاده می‌کند.

شکری از لب شیرین نگارمیرسان

ای نسیم سحری بوی بهارمیرسان

(همان: ۳۳۶)

جان من دل‌خسته به جانانه رها کن

ای خواجه مرا با می و میخانه رها کن

(همان: ۳۴۴)

۵- طنز و طعنه و تمسخر: گاهی گوینده برای بیان ریشخند و استهزای مخاطب امر می‌کند.

کفر و دین یکسان شمرخواجه که درلوح بیان کافری را بهتر از زهد ریایی یافتم

(همان: ۳۱۹)

برو ای خواجه که صبرم به دوا فرمایی کین نه دردی است که درمان بپذیرد زحکیم

(همان: ۳۲۲)

به حال خود بگذار ای مقیم صومعه ما را تو و عبادت و عرفان و ما و مستی و رندی

(همان: ۳۸۹)

مقاصد ثانوی جملات استفهامی (پرسشی)

پرسش یا استفهام یکی از اقسام انشای طلبی است و «آن طلب امری است که بر گوینده مجهول باشد. که گاهی همراه با ادات پرسش نظیر چه، که، چگونه، کجا، چرا و... می‌آید و گاه بدون ادات و فقط با تعبیر کلام به گونه‌ای که لحن کلام، طلب چیزی را تداعی کند، پرسشی می‌شود.» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۶۲) باری پرسش به هر صورت که باشد طلب فهم است، اما گاهی به جای سایر انواع جمله به کار می‌رود و غرضی غیر از پرسش دارد. دلیل این امر آن است که که کاربرد پرسش تأثیر بیشتری در کلام دارد و سخنور برای تأثیر و تقویت کلام خود در ذهن و ضمیر مخاطب، از این شگرد بهره می‌گیرد و اغراض ثانوی خود را در قالب جملات پرسشی بیان می‌کند. برخی از این مقاصد ثانوی که در سروده‌های خواجه بسامد بالایی دارند و جنبه ادبی و بلاغی زیبایی به کلام وی می‌دهند، عبارتند از:

۱- امر: گاهی گوینده سؤال می‌کند تا شنونده و مخاطب را به کاری فرمان دهد. درحقیقت این مقصود ثانوی استفهام امر به طریق مؤدبانه است. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۱۱) گاهی خواجه به این شیوه مؤدبانه به ساقی فرمان می‌دهد:

ساقیا ساغر شراب کجاست؟ وقت صبح است آفتاب کجاست؟

خستگی غالب است و مرهم کو؟ تشنگی بی‌حد است آب کجاست؟

(همان: ۳۷)

برلب آب روان تشنه چرا می‌باید بود؟ ساقی آن آب روان کو؟ که روان می‌ارزد

(همان: ۱۴۱)

(یعنی ساقی آن آب را بیاور؛ شراب را بیاور)

۲- نهی: گاهی غرض ثانوی نهفته در جمله پرسشی بازداشت شنونده است. یعنی گوینده با آوردن پرسش مخاطب را از کاری باز می‌دارد و او را از امری نهی می‌کند.

خواجه چو این ایام را دیگر نخواهی یافتن باری به هر نوعی چرا ضایع کنی ایام را؟

(همان: ۱۴)

چون گرفتار توام دام دگر حاجت نیست چه روی در پی مرغی که اسیر قفسی است؟

(همان: ۹۰)

چون مغان از تو به صد پایه فرا پیشترند تو بدین زهد چهل ساله چه باشی مغرور؟

(همان: ۲۳۴)

(یعنی نباید بدین زهد چهل ساله مغرور باشی؛ در پی مرغی که اسیر قفس است مرو؛ یا ایام را ضایع نکن.)
۳- انکار (استفهام انکاری): گاهی سخنور با طرح یک پرسش قصد دارد حقیقت یک چیزی را انکار کند. بدین گونه که مفاد این گونه جملات پرسشی علاوه بر مفهوم نفی معنای انکار نیز دارد. تفاوت نفی و انکار نیز در این است که نفی فقط منفی می‌کند، اما در انکار، گوینده علاوه بر نفی کردن امری را رد می‌کند و نمی‌پذیرد.

کی به آواز مؤذن بر تو انم خاستن؟ ز آن که می‌باشم سحرگه بی خود از بانگ رباب

(همان: ۳۰)

از چمن زیباتراز قدّت کجا خیزد نهال؟ وز شکر شیرین تراز خطّت کجا روید نبات؟

(همان: ۳۲)

یاد ساحل کی کند مستغرق دریای عشق؟ ز آن که این معنی نداند هرکه او بر ساحل است

(همان: ۷۶)

(یعنی غرقه بحر عشق هیچ گاه به یاد ساحل نیست؛ یا نهالی زیباتر از قدّت در چمن رشد نمی‌کند.)
۴- تعجب: گاهی پرسشی از سوی گوینده مطرح می‌شود که برای بیان تعجب و شگفتی او نسبت به امری است.

چه مهره باخت ندانم سپهر دشمن خوی؟ که دور کرد به دستان ز دوستان ما را

(همان: ۱۱)

فغان ز مردم چشمت که خون جانم ریخت چه مردمی است که در عین مردم‌آزاری است؟

(همان: ۸۹)

گاهی این مقصود ثانوی استفهام، مفید معنای تعظیم و بزرگ‌داشت چیزی یا کسی است:

این چه نامه است که از کشور یار آوردند؟ وین چه نافه است که از سوی تبار آوردند؟

(همان: ۱۷۱)

این چه پرده است که این پرده‌سرا می‌سازد؟ وین چه نغمه است کزین پرده‌سرا می‌آید؟

(همان: ۲۱۰)

استفهام در معنی تعظیم بسیار تأثیرگذار و قابل توجه است، زیرا که بیشتر در ذهن مخاطب جای گیر می‌شود، از آن روی که گوینده با طرح یک پرسش ذهن مخاطب را در این بزرگ‌داشت سهیم می‌کند.

۵- تجاهل: تجاهل در لغت به معنی خود را به جهالت و نادانی زدن است. در علم معانی به عنوان یکی از مقاصد ثانوی پرسش مطرح می‌شود و آن وقتی است که گوینده آگاه سؤال می‌کند و در ضمن آن وانمود می‌کند که راجع به امری آگاهی ندارد. این نوع استفهام در علم بدیع «تجاهل‌العارف» نامیده می‌شود. مقصود از تجاهل بیشتر مبالغه و اغراق است که این اغراق در تعظیم امری است یا تحقیر آن.

صبحدم چون آسمان درگردش آرد جام زر در گمان افتم که خورشید است یا جام شراب؟ خاست؟

(همان: ۳۰)

این باده کدام است که ازکوی شما خاست؟ وین مرغ چه نام است که از کوی سبا خاست؟

(همان: ۳۹)

ندانم این نفس روح‌بخش جان‌پرور نسیم زلف تو یا بوی مشک تاتاری است؟

(همان: ۸۹)

۶- تمسخر، طنز و طعنه: گاهی گوینده پرسشی را به قصد استهزاء و تمسخر مخاطب و یا طعنه به او به کار می‌برد.

چه نصیحت کنی ای غافل نادان که مرا؟ پند عاقل نکند سود چو دل قابل نیست

(همان: ۹۷)

در دیر دُرد نوشان درس ورع که خواند؟ در مَلّت مطیعان عصیان چه کار دارد؟

(همان: ۱۲۲)

در آن مجلس که جام عشق نوشند کجا پند خردمندان نیوشند؟

(همان: ۱۷۶)

۷- توبیخ، ملامت و سرزنش: گاهی سخنور پرسشی را در معنای توبیخ و مؤاخذه مخاطب مطرح می‌کند. در این غرض ثانوی مخاطب به دلیل قصوری که از او سرزده با پرسشی مورد توبیخ و ملامت و بازخواست گوینده قرار می‌گیرد. یعنی گوینده با یک پرسش به ملامت و سرزنش مخاطب می‌پردازد و او را به دلیل تصور و خطایی که مرتکب شده است، نکوهش می‌کند.

بیدلان را رخ زیبا نمایی به چه وجه؟ عاشقان را ز در خویش برانی ز چه باب؟

(همان: ۲۶)

هردمی روی ازمن مسکین بتابی ازچه روی؟ هر زمانی از در خویشم برانی از چه باب؟

(همان: ۳۰)

به چه رو کناره گیری ز میان ما؟ که خواجو چو کمر شده است راضی به کناری از میانت

(همان: ۱۱۰)

گاهی خواجو خود را ملامت و سرزنش می‌کند:

خواجو تو را که گفت که درفصل نوبهار از طرف باغ و باده ناب اجتناب کن؟

(همان: ۳۴۵)

۸- شمول حکم (استفهام تعمیمی): گاهی گوینده پرسشی را در معنای شمول و همه‌گیری طرح می‌کند. به عبارت دیگر سؤالی از جانب سخنور مطرح می‌شود و جوابی را اقتضا می‌کند که شمول و همه‌گیری دارد. این استفهام بیشتر با ادات پرسش کیست، که، کدام، چه کسی و... می‌آید.

میل خوبان نه من بی‌سروپا دارم وبس کیست آن‌کو به رخ سروقدان مایل نیست؟

(همان: ۹۷)

کدام دل که گرفتار و پای بند تو نیست؟ کدام صید که درآرزوی بند تو نیست؟

(همان: ۹۹)

نه منم اسیر تنها به کمند یار زیبا که به شهر او درآمد که نگشت شهر بندش؟

(همان: ۲۵۰)

(یعنی هر کس به شهر آمد زندانی و گرفتار او شد؛ همه دل‌ها گرفتار تواند؛ همه به سروقدان گرایش دارند.)
۹- آرزو، تمنی و التماس: گاه گوینده پرسشی را طرح می‌کند و به این طریق آرزویی که در دل دارد را باز می‌نماید.
بی گل روی تو بس خار که در پای من است کیست کز پای برون آورد این خار مرا؟

(همان: ۱۶)

قدمی آب که بر آتش ما افشانند؟ که در این بادیه با سوز و گداز آمده‌ایم

(همان: ۳۱۵)

گر چه از ضعف چنانم که نیایم در چشم کیست کودرمن مسکین کند از لطف گناه؟

(همان: ۳۶۷)

۱۰- جلب توجه (استفهام در بیان جلب توجه): گاهی خواجه سؤالی می‌پرسد تا توجه مخاطب را به خود جلب کند. وی بارها غزلیاتش را با این شگرد آراسته است:

دانی که بر عذار تو خال سیاه چیست؟ زاغی که بر کناره باغی نشسته است

(همان: ۴۷)

هیچ می‌دانی چرا اشکم ز چشم افتاده است؟ ز آن که پیش هر کسی راز دلم بگشاده است

(همان جا)

هیچ دانی که چرا پسته چنان می‌خندد؟ ز آن که گفتم که بدان پسته‌دهن می‌مانی

(همان: ۴۱۴)

۱۱- انزجار و نفرت:

سخن از خرقه و سجاده چه گویی خواجه؟ جام می‌نوش که از صومعه دور است اینجا

(همان: ۱۰)

چند پندم دهی از زاهد و وعظم گویی؟ دلق و تسبیح تو را، خرقه و زنار مرا

(همان: ۱۶)

تا کی طریق توبه و سالوس و معرفت؟ جامی بده که توبه به یک‌باره بشکنم

(همان: ۳۰۷)

این مقصود ثانوی استفهام، مفید معنای نهی نیز است. (از زاهد پندم مده واز وعظ چیزی نگو؟)

مقاصد ثانوی نهی

فعل نهی غیر از معنی تحریم و بازداشت، گاه از سوی خواجه در معنا و مقصود دیگری به کار می‌رود که جنبه ادبی و بلاغی دارد. نمونه‌ها:

۱- ارشاد و راهنمایی: گوینده به منظور هدایت و راهنمایی مخاطب، او را از کاری باز می‌دارد. در اینجا جمله‌ای که فعل نهی دارد در حقیقت جنبه ارشاد و راهنمایی دارد و «این همان چیزی است که غالب افعال نهی آن را تعقیب می‌کنند. بازدارنده و ناهی بر سر آن است که مخاطبش را به راه راست و مصلحت، راهنمایی کند.» (تجلیل، ۱۳۸۵: ۲۶)

مباش منکر احوال عاشقان خواجو که قطع بادیۀ عشق بی‌هدایت نیست

(همان: ۹۳)

گر بود برگ گل سوریت از خار مترس و ر هوای چمن نیست به گلزار مرو

(همان: ۳۶۲)

ای پسر دامن اهل قدم از دست مده ورت از دست برآید کرم از دست مده

(همان: ۳۷۴)

۲- تحذیر و هشدار: آنجا که کسی را از انجام کاری باز دارند برای بیم دادن و ترساندن او از پیامد و عواقب کار.

ای که بر گوشه چشمم زده‌ای خیمه موج مشو ایمن که وطن بر لب دریاست مرا

(همان: ۱۱)

از خدنگ آه عالم‌سوز ما غافل مشو کز کمان نرم زخمش سخت باشد تیر ما

(همان: ۲۱)

باده از دست حریفان ترش‌روی منوش که به باطن همه نیشند و به ظاهر نوشند

(همان: ۱۷۶)

۳- توبیخ، سرزنش و ملامت: «سخنور هنگامی که می‌پندارد مخاطب از پذیرش اندرز و موعظه او سر باز می‌زند، توبیخ او را در پیش می‌گیرد.» (گودرزی، ۱۳۸۸، ۱۵۰) خواجو گاهی برای نکوهش و سرزنش گوینده از این ساختار استفاده می‌کند.

توکه احوال دل سوختگان می‌دانی مکن انکار کسی کز غم این کار بسوخت

(همان: ۳۵)

بدین صفت ز تکبر به دوستان مگذر اگر چه عمر عزیزی و عمر بر گذرست

(همان: ۶۶)

مکن ملامت خواجو به عشق‌بازی و مستی که برکناری و دانم که حال غرقه ندانی

(همان: ۴۱۷)

۴- التماس، دعا و آرزومندی: یکی از اغراض ثانوی نهی، التماس است. نظیر این غرض ثانوی در مبحث جملات امری نیز بررسی شد. «غرض ثانوی التماس در نهی آن است که همپایه‌ای از همپایه خود بخواهد کاری انجام ندهد.» (کزازی، ۱۳۸۵: ۲۲۷)

کار ما را مکن آشفته و مفکن درپای که پریشان سر زلف سیه‌کار توایم

(همان: ۳۱۲)

امشب ای یار قصد خواب مکن مرو و کار ما را خراب مکن

(همان: ۳۴۶)

خسته مگذار مرا وز سر تیمارمرو

ای طیب دل ریش از سر بیمار مرو

(همان: ۳۶۲)

۵- بی اهمیت و بی‌ارزش شمردن چیزی: نوع خاصی از افعال نهی در آثار خواجه است که غالباً همراه با فعل امر «گو» آمده که ترکیب آن فعل نهی «گو مباش» یا «گو مگیر» است که در معنی بی‌اهمیت و بی‌ارزش بودن امری است. به عبارت دیگر این افعال مرکب به معنای این است که نبود امری اهمیت ندارد. نمونه‌ها:

عاشقی را گر ملامت در نگیرد گو مگیر

بیدلی گر دل ز دلبر بر نگیرد گو مگیر

ور ز پای او سرم سر بر نگیرد گو مگیر

گر ز دست او دلم از پا درآید گو در آی

(همان: ۲۳۷)

دامنم چون نرگس از پرزر نباشد گو مباش

من که چون سرو از جهان یک‌باره آزاد آمدم

سایه خورشیدش از بر سر نباشد گو مباش

آن که سلطان سپهر از نور رایش ذره‌ای است

(همان: ۲۴۸)

۶- خطا و اشتباه شمردن چیزی: گاهی گوینده می‌پندارد که مخاطب در مورد امری اشتباه فکر کرده است. به همین دلیل با کاربرد فعل نهی به مخاطب می‌فهماند که او اشتباه فهمیده است.

با این جگر سوخته حاجت به کبابم

دور از تو مپندار که هنگام صبحم

(همان: ۵۰)

یا نیست از تو محنت و رنجم چرا که هست

مشنو که از تو هست گریزم چرا که نیست

(همان: ۷۳)

کاندلر شکرستان شکر بی‌مگسی نیست

مشنو که مرا با لب لعلت هوسی نیست

(همان: ۱۰۱)

۷- طعنه و تمسخر: گاهی سخنور مخاطب را از کاری باز می‌دارد از آن روی که می‌خواهد او را به ریشخند و تمسخر باز گیرد.

به آستین نکند دور از آستان ما را

رقیب گو مفشان آستین که تا در مرگ

(همان: ۱۰)

که از نیاز نمی‌باشدم خبر ز نماز

مرا بخوان به نماز ای امام و وعظ مگوی

(همان: ۲۴۲)

اکنون که وطن بر در میخانه گزیدم

با من سخن از درس و کتب‌خانه مگویند

(همان: ۲۹۸)

مقاصد ثانوی ندا

از جمله اقسام انشاء ندا است و آن طلب اقبال مخاطب است به حروف مخصوصه و نیز گفته‌اند طلب متکلم است توجه مخاطب (منادا) را. (گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) علاوه بر قصد خطاب که منظور اصلی از نداست، ممکن است آن را برای اظهار مفاهیم گوناگون بیاورند. مقاصد و اغراضی که از ندا در غزلیات خواجه استنباط می‌شود، متعدد است. نمونه‌ها:

۱- ندای ترغیبی

گاهی خواجه برای این که مخاطب خود را به کاری وادار نماید، از ندا یاری می‌جوید:

ای گل از پرده برون آی که مرغ سحری همره قافله باد سحر باز آمد

(همان: ۱۵۸)

۲- ندای شادکامی

سخنور توانای ما برای این که به مخاطب خویش بفهماند که از موضوعی به وجد آمده، از ندا کمک می‌گیرد:

جامی بده ای ساقی تا چهره برافروزم راهی بزن ای مطرب تا خرقه در اندازم

(همان: ۲۹)

۳- ندای حسرتی

یکی از شگردهای بدیع خواجه برای بیان حسرت و اندوه شاعرانه خویش، بهره گرفتن از ندا است:

داری خبر ای یار که آن یار برفت یا شنیدی ز کسی کآن بت عیار برفت

(همان: ۱۰۵)

۴- ندای توبیخی

ای ملک دلم خراب کرده در کشتن من شتاب کرده

(همان: ۳۷۱)

۵- ندای التماسی

ای صبا احوال دل با آن صنم تقریر کن حال این درویش با آن محتشم تقریر کن

(همان: ۳۴۵)

نتیجه‌گیری

در میان اهل ادب استفاده از شیوه‌های گوناگون علم معانی و در رأس آن‌ها مقاصد ثانوی خبر و انشاء یکی از راه‌های بیان اندیشه‌های عالی و افکار متعالی است. خواجه در استفاده هنرمندانه از اغراض ثانوی جملات خبری و انشائی سرآمد است. او هنرمندانه و با ظرافت کم‌نظیری اندیشه‌ها و افکار بلند خود را در قالب یک جمله خبری، یک پرسش یا به وسیله امر یا نهی و یا یک طلب و تمنی به مخاطبان شیفته خود القا می‌کند. عمده هنر و اعجاز کلام و زیبایی و روانی بیان خواجه در معانی و مفاهیمی است که در حوزه علم معانی و غالباً در مقاصد ثانوی جملات باید آن را جست. گاهی یک جمله خبری یک پرسش یا یک جمله امری حجم وسیعی از مفاهیم و اندیشه‌ها را به زیبایی و روانی و دلنشینی هر چه تمام‌تر بر صفحه ذهن و ضمیر مخاطب نقش می‌کند. وی با مهارت فراوان تمام ارزش‌ها، حکمت‌ها و اندیشه‌های خود را در قالب یک جمله ساده خبری یا یک سؤال بلاغی و یا امر و نهی و ندا به مخاطبان خود ابلاغ کرده است.

منابع

- برهانی، مهدی، بوته کن، علی، (۱۳۸۱)، *خواجوی کرمانی*، تهران: زوآر، چاپ اول.
- تجلیل، جلیل، (۱۳۸۵)، *معانی و بیان*، ویراست دوم، تهران: نشر دانشگاهی، چاپ اول.
- خواجوی کرمانی، محمود بن علی، (۱۳۷۰)، *غزلیات خواجوی کرمانی*، کرمان: انتشارات خدمات فرهنگی کرمان، چاپ اول.
- رجایی، محمد خلیل، (۱۳۵۳)، *معالم‌البلاغه در علم معانی، بیان و بدیع*، شیراز: دانشگاه شیراز، چاپ سوم.
- رضائزاد، غلام‌حسین، (۱۳۶۷)، *اصول بلاغت در زبان فارسی*، تهران: الزهراء، چاپ اول.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۴)، *معانی*، تهران: میترا، چاپ سوم.
- صدر، میر عباس، (۱۳۸۷)، *کاروند، زیباشناسی ادب فارسی*، کرج: جام گل، چاپ اول.
- علوی مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا، (۱۳۷۹)، *معانی و بیان*، تهران: سمت، چاپ دوم.
- کزازی، میر جلال الدین، (۱۳۸۵)، *معانی، زیباشناسی سخن پارسی*، تهران: نشر مرکز، کتاب ماد، چاپ ششم.
- گودرزی، محمد تقی، (۱۳۸۸)، *هنجار سخن، درس‌نامه معانی پارسی*، تهران: کلک سیمین، چاپ اول.

Secondary Intentions of News and Essay Sentences in Khaju Kermani's Sonnets

The secondary purposes of news and essay sentences are among the most important topics in the science of semantics, which are widely used in the science of rhetoric and the rhetorical methods of poets and writers. Poets and orators have always strived to increase the appeal and impact of their words by using the subtleties and nuances of rhetoric and literature, and in this way, to place their thoughts and ideas in the form of words in a more lasting and effective way in the minds and consciences of their audiences and listeners. To achieve this goal, orators have made extensive use of rhetorical methods of semantics, especially the secondary purposes of news and composition. One of the most artistic of them is Khaju Kermani, who brought valuable, sublime and sublime concepts into the form of rhetorical methods of semantics so fluently and beautifully that they are worthy of study and contemplation. In this study, we have attempted to examine, using an analytical and descriptive method, the acceptability and permanence of Khaju's sonnets in the field of one of the rhetorical methods of semantics, namely the secondary purposes of news and composition. The subject of semantics is the study of sentences, both news and essays, in terms of their meanings and secondary uses, which the speaker has uttered according to the needs of the audience. The secondary purposes of Khaju's sentences broaden the scope of his language, so that, for example, he uses interrogative sentences not only to ask, but also to ridicule, rebuke, amaze, blame, attract attention, etc. , and this makes his words effective and fixed in the mind and conscience of the audience.

Keyword: The science of meanings, Secondary purposes, announcement, essay, Khaju Kermani

ترجمه واژگان قرآنی حمد، کید و مسکین توسط الهی‌قمشه‌ای، انصاریان و فولادوند (پژوهشی بر اساس تجزیه بر آحاد واژگانی)

محمد امان‌الهی

دانشجوی دکتری مترجمی زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

omidmajd350@yahoo.com

علی بشیری

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

A.bashiri@kashanu.ac.ir

چکیده

«تجزیه بر آحاد واژگان» روشی در معناشناسی است، که با استفاده از آن واژگان یک متن تا جای ممکن به همه اجزای معنایی سازنده و دربرگیرنده مفهومی آن تجزیه می‌شود و از ترکیب آن مفهوم دقیق و جامعی از واژه حاصل می‌گردد. در واقع با توجه به تفاوت‌های ساختاری موجود در زبان‌های مختلف، یک واژه به تنهایی نمی‌تواند، تجسم‌بخش تعادل ترجمه انجام‌شده از زبان مبدأ باشد و به منظور انتقال کامل محتوایی، باید تمام آحاد معنایی واژگان انتقال یابد. از این‌رو در این مقال، تلاش گردیده با روش توصیفی-تحلیلی، سه واژه قرآنی «حمد»، «کید» و «مسکین» را به آحاد خود تجزیه، تا معنای کامل آن‌ها مشخص و تفاوت‌های موجود با واژه‌های قریب‌المعنی احصاء گردد. لازم به ذکر است، واژه «حمد» دارای آحاد معنایی «شکر، ستایش و پرستش» است. واژه «کید» نیز از اجزای معنایی «نیرنگ مخفیانه و ایجاد ضربه به طرف مقابل» تشکیل شده و هم‌چنین واژه «مسکین» شامل «نیازمند و درخواست همراه خواری» می‌باشد. این پژوهش مبین عدم توجه مترجمین به آحاد معنایی فوق‌الذکر و ارائه معادل‌هایی ناقص و در نتیجه عدم انتقال کامل مفهوم متن مبدأ می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، نقد ترجمه، تجزیه آحاد، مترجم، واژگان.

۱. مقدمه

چنانچه قصد مطالعه علمی زبان را داشته باشیم به‌نظر می‌رسد، یک آغاز و شروع خاص در این مجال، ما را یاری نماید و آن می‌تواند شروع از ناحیه معناشناسی باشد. در معناشناسی، واژه، نقشی کلیدی ایفا نموده و برای انتقال مفهوم، هدایت و راهبری دیگر اجزای زبان را به عهده دارد. تجزیه به آحاد واژگان یکی از مسائل حوزه معناشناسی است، که در این تحقیق برآنیم به بررسی ترجمه واژگان قرآنی «حمد»، «کید» و «مسکین» توسط الهی‌قمشه‌ای، انصاریان و فولادوند پرداخته و میزان برخورداری ترجمه از تجزیه واژگان به آحاد معنایی آن را مورد پژوهش قرار دهیم. در روش تجزیه بر آحاد، واژگان یک متن تا حد ممکن به اجزای معنایی سازنده آن تجزیه گردیده تا از کنار هم قرار گرفتن این اجزاء مفهومی دقیق و کامل از واژه به‌دست آید. بدین طریق می‌توان واژه‌های قریب‌المعنی را از یک‌دیگر تشخیص داده و با زمینه‌های کاربردی هر یک از واژگان در زبان عربی آشنا شد. در این پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی نگارش شده‌است، سه واژه «حمد» با آحاد معنایی «شکر، ستایش و پرستش»، واژه «کید» با اجزای معنایی «نیرنگ مخفیانه و ایجاد ضربه به طرف مقابل» و همچنین واژه «مسکین» شامل «نیازمند و درخواست همراه خواری» در ترجمه‌های فوق مورد بررسی قرار گرفته که ماحصل آن حاکی از عدم توجه مترجمین به آحاد معنایی واژگان و بسنده نمودن به معادل‌هایی با معنای ناقص و مشترک با دیگر واژگان قریب‌المعنی می‌باشد. همچنین به‌منظور تبیین موضوع از آیات متعددی استفاده شده تا عملکرد مترجمین به کامل‌ترین شکل مورد ارزیابی قرار گرفته و در مجموع به پاسخ پرسش‌های زیر دست یابیم:

- ۱) چگونه با استفاده از روش تجزیه بر آحاد واژگان می‌توان به بررسی ترجمه واژگان قرآنی «حمد»، «کید» و «مسکین» پرداخت؟
- ۲) مترجمین تا چه اندازه توانسته‌اند، با بازنمایی مؤلفه‌های معنایی در برابر نهادهای به کارگرفته شده تعادل را در ترجمه برقرار نمایند؟
- ۳) آیا روش تجزیه به آحاد، همیشه و همه‌جا پاسخ‌گو و تامین‌کننده مبحث تعادل در ترجمه می‌باشد؟

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه تجزیه به آحاد واژگان چندین پژوهش انجام گردیده که از آن جمله می‌توان به مقالات «نقد ترجمه الهی‌قمشه‌ای، فولادوند و خرمشاهی بر اساس تجزیه بر آحاد واژگان» نوشته رضا امانی، «تحلیل و ارزیابی افعال سوره بقره با رویکرد تجزیه بر آحاد واژگان» نوشته علی حاجی‌خانی و همکاران، «بررسی واژه‌های «یذبحون»، «صفوان»، «نکسوا»، «یخادعون»، «سفهاء»، «یصطرخون» و «حطه» بر اساس تجزیه آحاد واژگان» نوشته محمد شریفی و هوشنگ بیگی و اشاره نمود. در آخرین نمونه پژوهشی نیز، مهدی مسبوق و علی حسین غلامی مقاله‌ای تحت عنوان «نقد و بررسی شیوه‌های معادل‌یابی واژگانی در ترجمه قرآن» به چاپ رسانیده‌اند. هم‌چنین در زمینه تعادل واژگانی نیز تحقیقاتی تاکنون انجام گردیده که از حوصله این مقال خارج است، اما به هر روی در زمینه بررسی ترجمه واژه‌های «حمد»، «کید» و «مسکین» توسط الهی‌قمشه‌ای، انصاریان و فولادوند با محوریت تجزیه به آحاد واژگانی تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است و می‌توان این مقال را نمونه‌ای ممتاز در زمینه تبیین چرایی اهمیت فوق‌العاده بحث تجزیه به آحاد برشمرد.

۳. ادبیات پژوهش

۳-۱. تجزیه بر آحاد واژگان و جایگاه آن در معناشناسی

آحاد و مؤلفه‌های معنایی ویژگی‌های مختص به مفاهیم را با نشانه [+] ایجابی یا [-] سلبی معین می‌نمایند. در تعیین مؤلفه‌های معنایی برای واژگان میان معناشناسانی که به این شیوه در معناشناسی اعتقاد دارند یگانگی در دیدگاه وجود ندارد و به گونه‌ای مخصوص خود آن‌ها است. این دسته بر این باورند که این شیوه در معناشناسی می‌تواند برای بیان دقیق‌تر پیوندهای معنایی در جمله و پیوندهای معنایی در واژه، چون استلزام معنایی و غیر آن مفید باشد. نکته آن است که هنگامی که بر آنیم که واژگان یک زبان دارای معنا هستند و اهل آن زبان قادر به دریافت آن هستند، باید بتوان زمینه‌ای برای دریافتن معنا یافت (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۱۳). «برای نمونه چنانچه بخواهیم چهار واژه «مرد، زن، پسر و دختر» را به آحاد و مؤلفه‌های معنایی آن تجزیه نماییم، نتایج زیر حاصل می‌شود:

مرد = [+انسان] [+مذکر] [+بالغ]

زن = [+انسان] [-مذکر] [+بالغ]

پسر = [+انسان] [+مذکر] [-بالغ]

دختر = [+انسان] [-مذکر] [-بالغ] (همان: ۲۷۸)

پس همان‌طور که دیدید، «با استفاده از روش تجزیه بر آحاد می‌توان روابط بین واژه‌ها را (به‌ویژه واژه‌هایی که از نظر معنایی، به هم نزدیک بوده و از نظر کاربرد، وابسته به یک حوزه یا قلمرو معنایی هستند)، توصیف و تفاوت یا تشابه معنایی آن‌ها را برحسب آحاد معنایی متمایز و یا متشابه موجود در آن‌ها تعیین کرد.» (لطفی پور ساعدی، ۱۳۹۲: ۳۳). بحث تجزیه به آحاد واژگان تا آنجا ادامه می‌یابد، که حتی دامنه معانی عامیانه را نیز در بر گرفته تا بتواند معنایی دقیق و هم‌سان با محتوای اصلی متن مبدا ارائه نماید، به عنوان مثال در خصوص کلمات «father» و «daddy» هر چند مقصود از هر دو واژه شخص پدر می‌باشد، اما لفظ «daddy» که در زبان عامیانه مورد استفاده قرار می‌گیرد، در آحاد معنایی خود یک بار عاطفی ویژه‌تری را حمل نموده، که مفهوم آن‌را از واژه «father» متمایز می‌سازد. (مختار عمر، ۱۹۹۸: ۱۳۴).

از این‌رو با توجه به کلیه مواردی که در بالا گفته شد، از تجزیه واژگان به مؤلفه‌ها و آحاد معنایی تشکیل دهنده آن در واقع مسیر همواری برای تعیین دلالت و مفهوم اصلی واژه پدید آمده و موجب می‌گردد تا مترجم با انتخاب کامل‌ترین معادل از حیث شمول معنایی که در برگیرنده تمام آحاد و مؤلفه‌های آن باشد، (حتی در صورتی که مجبور به استفاده از چند واژه باشد)، مفهوم دقیق متن مبدأ را منتقل نماید و این مهم البته از وظایف و کارکردهای اصلی یک مترجم موفق می‌باشد.

البته مشکل دیگری نیز در این مجال قابل طرح می‌باشد؛ این موضوع مربوط به طرح مؤلفه‌ها یا مشخصه‌های معنایی و ماهیت آن‌ها می‌باشد. «این مشخصه‌ها، در نوع خود، واژه دیگری در زبان‌اند.» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۵۰). به عنوان مثال در صورتی که دو واژه «مرد» را به [+انسان] و «چنار» را [+درخت] تجزیه نماییم، ابتدا موضوع خالی از اشکال به نظر می‌رسد؛ ولی با اندکی درنگ به این نتیجه می‌رسیم که «خود «درخت» یک «واژه» است و مسلماً باید «مشخصه‌های معنایی» ای داشته باشد.» (همان: ۲۵۰). پس روند تجزیه به آحاد، توسعه یافته و نیاز به واکاوی بیشتری در آحاد معنایی

معادل انتخاب شده می‌باشد، نقطه پایان این فرآیند، می‌تواند مرحله‌ای باشد، که معادل‌های برگزیده، خود فاقد آحاد معنایی متعدد باشند. اما لاینز نظر دیگری دارد، وی معتقد است: تحلیل مؤلفه‌ای در جایی که عناصر معنایی، با مقبولیت عام و قابل فهم برای همه افراد حاصل گردد و لذا معنای آن مورد درک و تشخیص مشترک قرار گیرد، خاتمه می‌یابد. (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۸). به عبارت دیگر ایشان شهرت کلامی یک واژه را قادر به ارائه معنایی دقیق از آن دانسته و مترجم را از تجزیه سلسله‌وار واژگان معاف می‌دارد. اما بحث دیگری که مطرح است، عدم پایداری شهرت و همگانی بودن یک واژه در میان تمامی افراد یک جامعه و هم‌چنین در طول زمان‌های متمادی می‌باشد، پس نقص ترجمه استمرار یافته و ضرورت تجزیه آشکار می‌گردد، اما هم‌چنان مشکلات پیش‌رو در فرآیند تجزیه به آحاد نیز خودنمایی می‌کند. در هرروی هرچند تجزیه به آحاد دارای ایراد در حوزه نظری و تجربی باشد، اما به دلایل زیر، شایسته مذاقه و صرف وقت نیز می‌باشد:

(۱) «جایگاه این بحث در پژوهش‌های معناشناختی بسیار بااهمیت است.

(۲) می‌توان تعبیری از آن به‌دست‌داد که ایراد کمتری داشته‌باشد.» (واله، ۱۳۸۳: ۱۶۴).

در واقع «به‌جای این‌که تحلیل به اجزاء را روش مکانیکی برای ارائه همه معنای لغات و صرفاً ارائه معنای لغات و نه چیز دیگر به شمار آوریم، می‌توانیم آن‌را روش صوری‌سازی کانون، هسته یا مرکز معنای واژگان یا مفهوم فرد اعلایی لغات محسوب کنیم.» (همان: ۱۶۴). به سخن دیگر، ردیف کردن زنجیره‌ای از مؤلفه‌های معنایی مشکلی را حل نمی‌نماید، بلکه باید با دقت نظر در مجموعه آحاد معنایی انتخاب‌شده معادلی جامع‌المعنا را برگزینیم.

در زیر با ذکر نمونه‌هایی از ترجمه آیات قرآن کریم، ضمن بررسی ترجمه واژه‌های قرآنی «حمد»، «کید» و «مسکین» با استفاده از تجزیه به آحاد، میزان توانش آن‌را در برقراری تعادل ترجمه‌ای می‌آزماییم.

۲-۳. ترجمه واژه‌های «حمد»، «کید» و «مسکین» توسط الهی‌قمشه‌ای، انصاریان و فولادوند و بررسی تجزیه

آن به آحاد معنایی

۱-۲-۳. «حمد»

حمد در باب واژگان به معنای ستایش کردن و متضاد ذم و مذمت کردن است. (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۱۵۵). «کلمه حمد ۳۸ بار در قرآن مجید به‌کار رفته است.» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۹: ۱۷). مطالعه موارد مختلف کاربرد این واژه در قرآن حاکی از آن است که هم معنای ستایش و هم سپاس را در برمی‌گیرد. برای مثال در آیه «وَيَجِبُونَ أَنْ يُحْمَدُوا بِمَا لَمْ يَفْعَلُوا» (آل عمران، ۱۸۸) (و دوست دارند برای آنچه نکرده‌اند ستوده شوند)، معنای ستایش برداشت می‌گردد. (همان: ۱۸). با توجه به محتوای آیه، انتظار افراد مورد اشاره در آیه، فراتر از یک تشکر و سپاس تنها بوده و لذا مترجم محترم، از عبارت ستودن استفاده نموده و این معنا را، آشکار دانسته است، اما در واقع این معادل نیز به‌تنهایی نتوانسته مفهوم را به طور کامل تبیین نماید.

محسن قرائتی در تفسیر آیه فوق می‌نویسد: «آن‌چه خطرش بیشتر است، توقع حمد است، نه توقع شکر و مدح. زیرا در حمد، نوعی ستایش آمیخته با پرستش نهفته است.» (قرائتی، ۱۳۹۷: ۶۷۲).

از طرف دیگر «در بسیاری از موارد کلمه الحمد لله، یا الحمد لله رب العالمین، در محل شکر و سپاس به‌کار رفته است؛ از جمله: «فَقُطِعَ دَابِرُ الْقَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ» (انعام، ۴۵) (و ریشه ستمکاران [مشرک] برکنده

شد و سپاس خداوند را که پروردگار جهانیان است؛ «الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي وَهَبَ لِي عَلَى الْكِبَرِ إِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ...» (ابراهیم، ۳۹) (سپاس خداوند را که با وجود پیری، به من اسماعیل و اسحاق را ارزانی داشت...) «خرمشاهی، ۱۳۸۹: ۱۸).
طبری نیز در تفسیر خود [در خلاصه نُجیبی] معنای کلمه حمد در (آیه دوم سوره فاتحه) «الشکر» عنوان شده‌است،
قشیری نیز در اللطائف الاشارات، در تفسیر واژه «حمد» ستایش را از آن استنباط می‌کند؛ «حقیقه الحمد ثناء علی
المحمود...» (همان: ۱۹).

از طرف دیگر طبرسی معتقد است: حمد و مدح و شکر در یک خانواده معنایی نزدیک به هم قرار می‌گیرند و البته
تفاوت حمد و شکر ضدیت حمد با ذم است، از طرفی مدح متضاد هجا هم بوده و شکر دارای ضدیت با کفران. حمد
شاید در مقابل نعمت نباشد، اما شکر تنها در مقابل نعمت یا احسان است. (طبرسی، ۱۳۳۸: ۱۲۱).
با وجود همه موارد فوق‌الذکر واژه «حمد» را نمی‌توان از آن فقط به «مدح» تنها و یا سپاس‌گزاری خالص اشاره
نمود. چون به هر حال فاقد قسمت‌هایی از اجزای معنایی «حمد» می‌باشد و بحث تجزیه به آحاد را ضروری می‌نماید.
لذا در صورت ترکیب هر دو واژه فوق شاید بتوان معنای واژه «حمد» را به دست آورد. «یعنی مقامی که هم لایق
ستایش است به دلیل عظمت و جلال و حسن و کمال و بها و زیبایی که دارد، و هم لایق سپاس‌گزاری است به دلیل
احسان‌ها و نیکی‌ها که از ناحیه او رسیده‌است؛ آن‌جاست که کلمه حمد به کار می‌رود.» (مطهری، ۱۳۸۱: ۱۸).
«بعید نیست که در معنی حمد؛ مفهوم دیگری نیز دخالت داشته‌باشد و آن مفهوم پرستش است. پس در مفهوم حمد
سه عنصر در آن واحد دخیل است: ستایش، سپاس، پرستش؛ به عبارت دیگر حمد؛ ستایش سپاس‌گزارانه پرستشانه
است.» (همان: ۱۹).

چنان‌چه در بالا نیز ذکر شد، گاهی در تجزیه واژگان به آحاد خود به معادل‌هایی برخورد می‌کنیم که خود نیز شامل
مجموعه‌ای از آحاد معنایی در زبان مقصد می‌باشند؛ در این‌جا واژه «ستایش» از آن جمله است. «ستایش» به معنای
«مدح، ثنا، خوبی و نیکویی کسی را گفتن.» (عمید، ۱۳۸۹: ۶۳۳).
علی‌اکبر دهخدا نیز معنای «ستایش» را دعا، ثنا، شکر نعمت و نیکویی گفتن عنوان می‌دارد (دهخدا، ۱۳۴۱: ۱۱۵۵).
از طرف دیگر مدح، نیکویی گفتن، شکر نعمت و شکرگزاری از معانی مورد اشاره توسط محمد معین می‌باشد.
(معین، ۱۳۸۶: ۸۳۴). پس می‌توان گفت، «ستایش» با تمام آحاد معنایی خود در زبان فارسی، جزئی از آحاد معنایی
«حمد» شامل اشاره به نیکویی پروردگار در قبال نعمت‌هایی که به انسان داده، می‌باشد.
در هر حال، براساس آنچه بیان شد، می‌توان واژه «حمد» را به آحاد معنایی زیر تجزیه کرد.
حمد: +[شکر] + [ستایش] + [پرستش]. به عبارت دیگر هرگونه سپاس و شکرگزاری خداوند، که با حالت پرستش،
عبودیت و در ضمن ستایش ذات اقدس وی باشد، در واقع بیان‌گر معنای حمد می‌باشد.

در زیر به ذکر و بررسی نمونه‌هایی از آیات که واژه «حمد» در آن‌ها به کار رفته می‌پردازیم:

«الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ» (السبأ/۱)

الهی‌قمشه‌ای: «ستایش و سپاس مخصوص خداست که هر آنچه در آسمان‌ها..»

انصاریان: «همه ستایش‌ها ویژه خداست که آنچه در آسمان‌ها....»

فولادوند: «سپاس خدایی را که آنچه در آسمان‌ها»

«وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا.....» (الاسراء/۱۱۱)

الهی قمشه‌ای: «و بگو: ستایش مخصوص خداست که نه هرگز فرزندی برگرفته...»

انصاریان: «و بگو: همه ستایش‌ها ویژه خداست که نه فرزندی گرفته....»

فولادوند: «و بگو ستایش خدایی را که نه فرزندی گرفته»

«وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ سِيرِكُمْ آيَاتِهِ فَتَعْرِفُونَهَا وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ» (نمل/۹۳)

الهی قمشه‌ای: «و بگو: ستایش مخصوص خداست، به زودی آیات (قدرت) خود را به شما ارائه خواهد داد پس

آن را بشناسید، و خدای تو هرگز غافل از کردار شما نیست.»

انصاریان: «و بگو: همه ستایش‌ها ویژه خداست؛ به زودی نشانه‌های خود را به شما [مشرکان و کافران] نشان خواهد

داد، پس آن‌ها را [به‌خوبی] خواهید شناخت و پروردگارت از آنچه انجام می‌دهید، بی‌خبر نیست.»

فولادوند: «و بگو ستایش از آن خداست به زودی آیاتش را به شما نشان خواهد داد و آن را خواهید شناخت و

پروردگار تو از آنچه می‌کنید غافل نیست.»

وَتَرَى الْمَلَائِكَةَ حَافِينَ مِنْ حَوْلِ الْعَرْشِ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَقُضِيَ بَيْنَهُم بِالْحَقِّ وَقِيلَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ

الْعَالَمِينَ (زمر/۷۵)

الهی قمشه‌ای: «و (در آن‌روز) فرشتگان (رحمت) را مشاهده کنی که گرداگرد عرش (با عظمت الهی) درآمده و به

تسبیح و ستایش خدای‌شان مشغول‌اند و میان اهل بهشت و دوزخ به حق حکم شود و (همه زبان به حمد خدا گشایند

و) گویند: سپاس و ستایش خاص خدای یکتا پروردگار جهانیان است.»

انصاریان: «و فرشتگان را می‌بینی که پیرامون عرش حلقه زده‌اند، پروردگارشان را همراه ستایش تسبیح می‌گویند، و

در میان اهل محشر به حق داوری شود، و [پس از پایان کار قیامت] گویند: همه ستایش‌ها ویژه خداست که پروردگار

جهانیان است.»

فولادوند: «و فرشتگان را می‌بینی که پیرامون عرش به ستایش پروردگار خود تسبیح می‌گویند و میان‌شان به حق

داوری می‌گردد و گفته می‌شود سپاس ویژه پروردگار جهانیان است.»

«وَهُوَ اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْحَمْدُ فِي الْأُولَى وَالْآخِرَةِ وَلَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ» (قصص/۷۰)

الهی قمشه‌ای: «و اوست خدای یکتا که جز او هیچ خدایی نیست، هم ستایش در اول و آخر عالم (در این جهان و

آن جهان) مخصوص او، هم حکم و سلطنت جهان با او و هم رجوع شما به‌سوی اوست.»

انصاریان: «و اوست خدا که معبودی جز او نیست، همه ستایش‌ها در دنیا و آخرت ویژه اوست، و فرمانروایی فقط

برای اوست، و تنها به سوی او بازگردانده می‌شوید.»

فولادوند: «و اوست خدا [یی که] جز او معبودی نیست در این [سرای] نخستین و در آخرت ستایش از آن اوست

و فرمان او راست و به سوی او بازگردانیده می‌شوید.»

«وَلَهُ الْحَمْدُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَعَشِيًّا وَحِينَ تُظْهِرُونَ» (روم/۱۸)

الهی‌قمشه‌ای: «و سپاس (اهل عالم) در آسمان‌ها و زمین مخصوص اوست و شما نیز در تاریکی شب و نیمه روز (در نماز عشاء و ظهر و عصر) به ستایش او مشغول شوید».

انصاریان: «همه ستایش‌ها در آسمان‌ها و زمین ویژه اوست و شب و آن‌گاه که وارد ظهر می‌شوید [نیز خدا را تسبیح گوید.]»

فولادوند: «و ستایش از آن اوست در آسمان‌ها و زمین و شام‌گاهان و وقتی که به نیم‌روز می‌رسید.»

«الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَى عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَلْ لَهُ عِوَجًا» (کهف/۱)

الهی‌قمشه‌ای: «ستایش و سپاس مخصوص خداست که بر بنده خاص خود (محمد صلی الله علیه و آله و سلم) این کتاب بزرگ (قرآن) را نازل کرد و در آن هیچ نقص و کژی نهد.»

انصاریان: «همه ستایش‌ها ویژه خداست که این کتاب را بر بنده‌اش نازل کرد و برای آن هیچ‌گونه انحراف و کژی قرار نداد.»

فولادوند: «ستایش خدایی را که این کتاب [آسمانی] را بر بنده خود فرو فرستاد و هیچ‌گونه کژی در آن نهد.» همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، مترجمان محترم در بیست و یک مرتبه از واژه «ستایش» و سه مرتبه از «سپاس» به عنوان معادل «حمد» استفاده نموده‌اند. البته به نظر می‌رسد؛ آقای انصاریان به منظور افزایش سطح تعادلی معادل انتخاب شده، از عبارت «همه» که قرین «ال» در واژه «الحمد» بوده بهره برده و مرحوم ال‌هی‌قمشه‌ای نیز در سه مورد، آن را به همراه سپاس آورده است. با این وجود و همان‌طور که در بالا نیز اشاره شد، ستایش به تنهایی قادر به جانشینی واژه «حمد» نبوده و ترجمه را دارای نقص می‌نماید، در واقع شاید بتوان ستایش را تنها معادلی برای واژه «مدح» دانست. از طرف دیگر به «سپاس» نیز، می‌توان تنهابه عنوان معادلی برای واژه «شکر» نگریست، چه بسا که این انتخاب در ترجمه آیات با محتوای کلمه «شکر» انجام گردیده است. از جمله در آیات ذیل:

«وَلَقَدْ آتَيْنَا لُقْمَانَ الْحِكْمَةَ أَنْ اشْكُرْ لِلَّهِ وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ» (لقمان/۱۲)

الهی‌قمشه‌ای: «و ما به لقمان مقام (علم و) حکمت عطا کردیم (و فرمودیم) که (بر این نعمت بزرگ) خدا را شکر کن، و هر کس شکر حق گوید به نفع خود اوست و هر که ناسپاسی و کفران کند خدا (از شکر و سپاس خلق) بی‌نیاز و (به ذات خود) ستوده صفات است.»

انصاریان: «و به راستی ما به لقمان حکمت عطا کردیم که نسبت به خدا سپاس‌گزار و شاکر باش و هر که سپاس‌گزار تنها به سود خود سپاس می‌گزارد، و هر که ناسپاسی کند [به خدا زیان نمی‌زند، زیرا] خدا بی‌نیاز و ستوده است.» فولادوند: «و به راستی لقمان را حکمت دادیم که خدا را سپاس بگزار و هر که سپاس بگزارد تنها برای خود سپاس می‌گزارد و هر کس کفران کند در حقیقت خدا بی‌نیاز ستوده است.»

«وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ» (لقمان/۱۴)

الهی‌قمشه‌ای: «و ما به هر انسانی سفارش کردیم که در حق پدر و ما در خود نیکی کن به‌خصوص مادر که چون بار حمل فرزند برداشته و تا مدت دو سال که طفل را از شیر باز گرفته (هرروز) بر رنج و ناتوانیش افزوده است، (و فرمودیم که) شکر من و شکر پدر و مادرت بجای آور، که بازگشت (خلق) به سوی من خواهد بود.»
انصاریان: «و انسان را درباره پدر و مادرش سفارش کردیم، مادرش به او حمله شد [در حالی‌که] سستی به روی سستی [به او دست می‌داد] و باز گرفتنش [از شیر] در دو سال است [و سفارش کردیم] که برای من و پدر و مادرت سپاس‌گزاری کن؛ بازگشت [همه] فقط به سوی من است.»
فولادوند: «و انسان را در باره پدر و مادرش سفارش کردیم مادرش به او باردار شد سستی بر روی سستی و از شیر باز گرفتنش در دو سال است [آری به او سفارش کردیم] که شکرگزار من و پدر و مادرت باش که بازگشت [همه] به سوی من است.»

«وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو فَضْلٍ عَلَى النَّاسِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَشْكُرُونَ» (نمل/۷۳)

الهی‌قمشه‌ای: «و همانا خدای تو درباره خلق دارای فضل و رحمت بسیار است و لیکن اکثر مردم شکر نعمتش بجا نیاورند.»

انصاریان: «و یقیناً پروردگارت بر مردم دارای فضلی بزرگ است، ولی بیشترشان سپاس نمی‌گذارند.»
فولادوند: «و راستی پروردگارت بر [این] مردم دارای بخشش است ولی بیشترشان سپاس نمی‌دارند.»

«ثُمَّ عَفَوْنَا عَنْكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ» (بقره/۵۲)

الهی‌قمشه‌ای: «آن‌گاه شما را پس از چنین کار زشت بخشیدیم، شاید سپاس‌گزار شوید.»
انصاریان: «سپس بعد از آن [کار زشت] از [گناه] شما درگذشتیم، تا سپاس‌گزاری کنید.»
فولادوند: «پس از آن بر شما بخشودیم باشد که شکرگزار کنید.»

در ترجمه واژه «شکر» و در شش بار ذکر این واژه، مرحوم الهی‌قمشه‌ای از واژه شکر چهار مرتبه و یک بار نیز از سپاس استفاده نموده است (یک مرتبه معنا نشده است). مرحوم فولادوند از واژه شکر دو بار و چهار مرتبه نیز از سپاس استفاده نموده است. آقای انصاریان نیز هر پنج مرتبه از واژه سپاس (و البته در یک مورد به همراه شکر) بهره برده است، که این شیوه ترجمه به نوعی معادل بودن واژه‌های «حمد» و «شکر» در زبان عربی را برای خواننده تداعی می‌کند، که البته فاقد صحت می‌باشد.

در مجموع بررسی آیات فوق (با محتوی واژه «حمد») نشان دهنده استفاده چهار موردی مرحوم الهی‌قمشه‌ای از واژه ستایش در هفت آیه مورد بررسی و البته با محتوای هشت بار استفاده از واژه «حمد» می‌باشد. وی سه مرتبه نیز ستایش و سپاس را به عنوان معادل و یک مرتبه نیز از سپاس استفاده نموده است. مرحوم فولادوند از واژه ستایش شش بار و دو مرتبه نیز از سپاس استفاده نموده است. آقای انصاریان نیز هر هشت مرتبه از واژه ستایش بهره برده است. معادل‌های مورد استفاده بیانگر عدم وجود وحدت رویه و انسجام در فرآیند معادل‌گذاری و هم‌چنین عدم استفاده از آحاد معنایی آن می‌باشد.

۲-۳. «کید»

«کید» در باب لغوی به فریب، مکر و نیرنگ معنا می‌شود و اصطلاحاً نیز به فریب‌کاری برای ضربه و آسیب به دشمن گفته می‌شود. (مروارید، ۱۳۸۵: ۳۱۵). واژه مکر نیز مترادف کلماتی هم‌چون کید و خدعه مطرح گردیده که در پنهان‌کاری اشتراک معنایی دارند؛ اما کید به اقدام همراه با سعی و تلاش در ضرر رسانی به غیر و به صورت حيله و فریب معنا شده است. (طریحی، ۱۳۷۵: ۱۳۹). استعمال این واژه در موارد متعددی به معنای مکر بیان شده و دارای ۳۵ مرتبه تکرار در قرآن می‌باشد اما تفاوتش با مکر این است که شدیدتر از آن است. (عسکری، ۱۴۱۲: ۵۰۸). در واقع این واژه علاوه بر معنای فریب، که در آن نهفته است، مفهوم ایجاد ضرر و ضربه به طرف مقابل را به همراه دارد. بنابراین آحاد معنایی واژه «کید» را می‌توان بصورت زیر تجزیه نمود:

کید: +[نیرنگ مخفیانه] + [ایجاد ضربه به طرف مقابل].

حال آن‌که واژه «مکر» تنها بر +[نیرنگ مخفیانه] دلالت دارد. در زیر به بررسی نمونه‌هایی از آیات که واژه «کید» در آن‌ها بکار رفته می‌پردازیم:

«...وَمَا كَيْدُ الْكَافِرِينَ إِلَّا فِي ضَلَالٍ» (غافر/۲۵)

الهی‌قمشه‌ای: «... آری مکر و تدبیر کافران جز در ضلالت (و خسران‌شان) به کار نیاید.»

انصاریان: «... ولی نیرنگ و نقشه کافران جز در بی‌راهه و گمراهی نیست.»

فولادوند: «...[ولی] نیرنگ کافران جز در گمراهی نیست.»

«فَإِنْ كَانَ لَكُمْ كَيْدٌ فَكِيدُونِ» (مرسلات/۳۹)

الهی‌قمشه‌ای: «پس اگر فکر و حیلتی (بر نجات خود) توانید بر من حیلت کنید.»

انصاریان: «پس اگر [برای فرار از عذاب] چاره و تدبیری دارید، آن را به کار گیرید.»

فولادوند: «پس اگر حیلتی دارید در برابر من بسگالید.»

«وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدٌ سَاحِرٌ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى» (طه/۶۹)

الهی‌قمشه‌ای: «و اینک عصایی که در دست داری بیفکن تا (اژدها شود و یک‌باره) بساط سحر و ساحری اینان را فرو بلعد، که کار اینان حيله ساحری بیش نیست و ساحر هر جا رود (و هر چه کند) هرگز فلاح و فیروزی نخواهد یافت.»

انصاریان: «آن‌چه را در دست راست داری بیفکن تا همه ساخته‌های‌شان را ببلعد؛ یقیناً آنچه را ساخته‌اند [واقعیت

ندارد] فقط نیرنگ جادوگر است، و جادوگر هر جا درآید، پیروز نمی‌شود.»

فولادوند: «و آنچه در دست راست داری بینداز تا هر چه را ساخته‌اند ببلعد در حقیقت آنچه سرهم‌بندی کرده‌اند

افسون افسون‌گر است و افسون‌گر هر جا برود رستگار نمی‌شود.»

«إِنَّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا» (نساء/۷۶)

الهی قمشه‌ای: «مکر و سیاست شیطان بسیار سست و ضعیف است.»

انصاریان: «یقیناً نیرنگ و توطئه شیطان [در برابر اراده خدا و پایداری شما] سست و بی‌پایه است.»

فولادوند: «که نیرنگ شیطان [در نهایت] ضعیف است.»

«ذَلِكُمْ وَأَنَّ اللَّهَ مُوهِنُ كَيْدِ الْكَافِرِينَ» (انفال/۱۸)

الهی قمشه‌ای: «این (فتح و غلبه در جنگ به خواست خدا) شما را نصیب شد و محققاً خدا بی‌اثر کننده مکر کفار

است.»

انصاریان: «[سرنوشت مؤمنان و کافران از] این [قرار است که دیدید]، و قطعاً خدا سست‌کننده نیرنگ کافران است.»

فولادوند: «[ماجراً] این بود و [بدانید که] خدا نیرنگ کافران را سست می‌گرداند.»

«وَأَكِيدُ كَيْدًا» (طارق/۱۶)

الهی قمشه‌ای: «و من هم در مقابل مکرشان مکر خواهم کرد.»

انصاریان: «و من [هم در برابر آنان] چاره و تدبیری [مناسب] می‌کنم.»

فولادوند: «[من نیز] دست به نیرنگ می‌زنم.»

«أَمْ يُرِيدُونَ كَيْدًا فَالَّذِينَ كَفَرُوا هُمُ الْمَكِيدُونَ» (طور/۴۲)

الهی قمشه‌ای: «یا که می‌خواهند با تو مکر و تزویری اندیشند؟ کافران خود به مکر (و انتقام حق) گرفتارند.»

انصاریان: «یا می‌خواهند [بر ضد تو] نیرنگ و فریبی به کار گیرند؟ ولی کافران [بدانند که] خود اسیر و محکوم

نیرنگ شده‌اند.»

فولادوند: «یا می‌خواهند نیرنگی بزنند و [لی] آنان که کافر شده‌اند خود دچار نیرنگ شده‌اند.»

«يَوْمَ لَا يُغْنِي عَنْهُمْ كَيْدُهُمْ شَيْئًا وَلَا هُمْ يُنصَرُونَ» (طور/۴۶)

الهی قمشه‌ای: «آن روزی که مکر و تدبیرشان هیچ به کارشان نیاید و هیچ‌کس یاری‌شان نکند.»

انصاریان: «روزی که نیرنگشان چیزی از عذاب را از آنان دفع نمی‌کند و یاری هم نخواهند شد.»

فولادوند: «روزی که نیرنگشان به هیچ‌وجه به کارشان نیاید و حمایت نیابند.»

همان‌طور که اشاره شد، معنای واژه «مکر» متفاوت از واژه «کید» بوده و در بیان بعضی از لغویون حتی جزئی از

آحاد «کید» به شمار می‌رود، اما بررسی ترجمه‌های مترجمین، حاکی از مترادف دانستن این دو واژه توسط ایشان

می‌باشد. نمونه‌هایی از این موارد به شرح ذیل می‌باشد:

«وَإِذَا أَذَقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِنْ بَعْدِ ضَرَاءٍ مَسْتَهُمْ إِذَا لَهُمْ مَكْرٌ فِي آيَاتِنَا قُلِ اللَّهُ أَسْرَعُ مَكْرًا إِنَّ رُسُلَنَا يَكْتُبُونَ مَا تَمْكُرُونَ» (یونس/۲۱)

الهی قمشه‌ای: «و ما هرگاه بر آدمیان بعد از آنکه آنان را رنج و زبانی رسید رحمتی فرستیم آن‌گاه در محو آیات ما مکر و سیاست به کار می‌برند. بگو: مکر و سیاست الهی سریع‌تر است، همانا رسولان ما (فرشتگان و قوای عالم) مکرهای شما را می‌نویسند.»

انصاریان: «و چون مردم را پس از رنج و آسیبی که به آنان رسیده، رفاه و آسایشی بچشانیم [به جای سپاس و ستایش] ناگاه در آیات ما به نیرنگ و بداندیشی برخیزند [و برای نپذیرفتن آن به بهانه‌ها و توجیهات بی‌پایه متوسل شوند] بگو: خدا در کیفر و مجازات، سریع‌تر و کارآمدتر است. مسلماً فرستادگان ما [که فرشتگان و نویسندگان اعمال‌اند] آنچه نیرنگ و بداندیشی می‌کنید [در نامه عمل شما] ثبت می‌کنند.»

فولادوند: «و چون مردم را پس از آسیبی که به ایشان رسیده است رحمتی بچشانیم به‌ناگاه آنان را در آیات ما نیرنگی است بگو نیرنگ خدا سریع‌تر است در حقیقت فرستادگان [=فرشتگان] ما آنچه نیرنگ می‌کنید می‌نویسند.»

«أَفَأَمِنُوا مَكْرَ اللَّهِ فَلَا يَأْمَنُ مَكْرَ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْخَاسِرُونَ» (اعراف/۹۹)

الهی قمشه‌ای: «آیا از مکر خدا (یعنی آزمایش و مجازات خدا) غافل و ایمن گردیده‌اند؟ که از آن مکر و انتقام البته کسی غافل نشود مگر مردم زیان‌کار». انصاریان: «آیا از عذاب و انتقام خدا ایمن‌اند در حالی که جزو گروه زیان‌کاران خود را از عذاب و انتقام خدا ایمن نمی‌دانند؟!»

فولادوند: «آیا از مکر خدا خود را ایمن دانستند [با آن‌که] جز مردم زیان‌کار [کسی] خود را از مکر خدا ایمن نمی‌داند.»

«وَمَكُرُوا مَكْرًا وَمَكْرْنَا مَكْرًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ» (نمل/۵۰)

الهی قمشه‌ای: «و آن کافران (در قتل صالح) مکر و حیله به کار بردند و ما هم آن‌ها را از جایی که هیچ نمی‌فهمیدند به کیفر مکرشان رسانیدیم.»

انصاریان: «آنان نیرنگ مهمی به کار گرفتند و ما هم در حالی که بی خبر بودند [با کیفر بسیار سختی] نیرنگ آنان را از بین بردیم.»

فولادوند: «و دست به نیرنگ زدند و [ما نیز] دست به نیرنگ زدیم و خبر نداشتند.»

«وَمَكُرُوا مَكْرًا وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ» (آل عمران/۵۴)

الهی قمشه‌ای: «یهود با خدا مکر کردند و خدا هم در مقابل با آن‌ها مکر کرد، و خدا از همه بهتر تواند مکر کرد.»

انصاریان: «و [کافران از بنی اسرائیل درباره عیسی و آیینش] نیرنگ زدند، و خدا هم جزای نیرنگشان را داد؛ و خدا بهترین جزا دهنده نیرنگ‌زنندگان است.»

فولادوند: «و [دشمنان] مکر ورزیدند و خدا [در پاسخشان] مکر در میان آورد و خداوند بهترین مکرانگیزان است.»

در ترجمه آیات فوق الذکر، مرحوم الهی‌قمشه‌ای واژه «کید» را هفت مرتبه به مکر ترجمه نموده و البته در بعضی موارد آن را با واژه‌هایی هم‌چون سیاست، تزویر و انتقام ترکیب نموده‌است، دو مرتبه نیز آن را با حيله و فکر و یا تدبیر معادل‌سازی نموده‌است. ایشان معادل واژه «مکر» را نیز همان مکر دانسته است. مرحوم فولادوند واژه «کید» را هشت مرتبه به نیرنگ ترجمه نموده، یک مرتبه نیز حيله را معادل آن برشمرده است. وی معادل واژه «مکر» را نیز همان مکر و یا نیرنگ دانسته است.

آقای انصاریان واژه «کید» را هفت مرتبه به نیرنگ ترجمه نموده و البته در سه مورد آنرا با واژه‌هایی هم‌چون توطئه، نقشه، فریب و بداندیشی ترکیب نموده است، دو مرتبه نیز آن را با چاره و یا تدبیر معادل‌سازی نموده است. ایشان معادل واژه «مکر» را نیز نیرنگ یا عذاب و انتقام معرفی کرده است. این نزدیک بودن و یا هم‌سان بودن معادل‌های ذکر شده برای دو واژه «مکر» و «کید» مانع از درک کامل محتوای آیات می‌گردد، چرا که اگر بنا بود، به یک معنا باشد، چه نیازی به استفاده از دو واژه متفاوت می‌بود.

۳-۲-۳. «مسکین»

مسکین از لحاظ لغوی به معنای درمانده است و در باب اصطلاحی نیز، آن است که در مالکیت خویش هیچ چیز نداشته باشد و حال او از فقیر سخت‌تر و شدیدتر است، دستش از کار کوتاه است و به همین جهت از این و آن سؤال می‌کند. (حر عاملی، بی‌تا: ۱۴۴).

براساس روایت محمد بن مسلم از امام صادق یا امام باقر (علیهما السلام) در خصوص سوال از آن حضرت درباره «فقیر» و «مسکین» فرمود: «الْفَقِيرُ الَّذِي لَا يَسْأَلُ وَالْمَسْكِينُ الَّذِي هُوَ أَجْهَدُ مِنْهُ الَّذِي يَسْأَلُ» فقیر کسی است که درخواست نمی‌کند، و مسکین حالش از او سخت‌تر و تنگ‌تر است و لذا از مردم درخواست و تقاضا می‌کند. (همان: ۱۴۴). طبری در تفسیر آیه «انما الصدقات للفقراء والمساكين» (توبه، ۶۰). دو واژه «مسکین» و «فقیر» را از لحاظ معنا و کاربرد دارای تفاوت ماهوی بوده و از این‌رو «فقیر» را فردی نیازمند می‌داند که در عین نیاز از درخواست کردن و تحقیر خود در برابر مردم اجتناب می‌نماید، اما «مسکین» محتاج نیازمندی است که با درخواست و طلب کمک از دیگران و با درخواست پی‌درپی عملاً خود را تحقیر می‌نماید. (طبری، ۱۴۲۰، ج ۲۰۵: ۱۰). لذا دو واژه «فقیر» و «مسکین» اختلاف معنایی دارند، زیرا خداوند آن‌ها را دو گروه مجزا دانسته و برای هر یک، صدقه برشمرده است. از طرف دیگر علت تعلق و اعطای صدقه به این دو قشر از جامعه را ناشی از فقرشان است نه به خاطر حقارت ایشان و براساس اجماع موجود بین تمام علما، علت تعلق صدقه به مسکین، فقر اوست نه خوار بودن او، هرچند «مسکینه» نزد عرب معنای حقارت دارد. (همان: ۲۰۵).

ابن قتیبه نیز فقرا را افراد ضعیفی معرفی نموده، که به کمترین امکانات و شرایط اکتفا نموده است و البته مسکین هیچ چیز ندارد. (ابن قتیبه، ۱۴۲۱: ۱۶۴). نیز در «غریبین» از قول «ابن عرفه» آمده است: «فقیر محتاج است و مسکین کسی است که فقر او را خوار و ذلیل کرده‌است.» (هروی، ۱۴۱۹: ۱۶۶۴). علامه طباطبائی نیز در فرق بین «فقیر» و «مسکین» می‌گوید: «فقیر آن‌کس است که تنها متصف به امر عدمی است؛ یعنی متصف بر نداشتن مالی است که حوائج زندگیش را برآورد، در مقابل «غنی» که متصف به امر عدمی نیست و مسکین تنها ندار را نمی‌گویند، بلکه به کسی

می‌گویند که علاوه بر امر عدمی، دچار ذلت هم باشد و این موقعی است که فقرش به حدی برسد که او را خوار سازد؛ مثلاً مجبور شود از آبروی خود مایه گذارد و دست پیش هر کس و ناکس دراز نکند.» (طباطبایی، ۱۴۱۷: ۳۲۵).

بنابراین از مجموع بررسی‌های صورت گرفته می‌توان گفت که «[نیازمند] + [درخواست همراه با خواری]» آحاد معنایی «مسکین» را تشکیل می‌دهند. این واژه (۶۹) بار در قرآن تکرار شده است. بررسی این نمونه‌ها از قرآن کریم نشان می‌دهد که مترجمان به آحاد معنایی واژه «مسکین» توجه لازم را نداشته‌اند و برای هر دو واژه «مسکین و فقیر» از معادل‌های یکسانی استفاده نموده‌اند. در ذیل به ذکر نمونه‌هایی از این آیات می‌پردازیم:

«او مسکیناً ذاً مَترَبَةً» (بلد/۱۶)

الهی قمشه‌ای: «یا به فقیر مضطرّ خاک‌نشین»

انصاریان: «یا مستمندی خاک‌نشین؛»

فولادوند: «یا بینوایی خاک‌نشین.»

«أَنْ لَا يَدْخُلْنَهَا الْيَوْمَ عَلَيْكُمْ مَسْكِينٌ» (قلم/۲۴)

الهی قمشه‌ای: «که امروز مواظب باشید فقیری در این باغ بر شما وارد نشود.»

انصاریان: «امروز نباید نیازمندی در این باغ بر شما وارد شود.»

فولادوند: «که امروز نباید در باغ بینوایی بر شما در آید.»

«وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مَسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا» (انسان/۸)

الهی قمشه‌ای: «و هم بر دوستی او (یعنی خدا) به فقیر و طفل یتیم و اسیر طعام می‌دهند.»

انصاریان: «و غذا را در عین دوست داشتنش، به مسکین و یتیم و اسیر انفاق می‌کنند.»

فولادوند: «و به [پاس] دوستی [خدا] بینوا و یتیم و اسیر را خوراک می‌دادند.»

«وَلَا يَحْضُ عَلَى طَعَامِ الْمَسْكِينِ» (ماعون/۳)

الهی قمشه‌ای: «و (کسی را) بر اطعام فقیر ترغیب نمی‌کند.»

انصاریان: «و [کسی را] به طعام دادن به مستمند تشویق نمی‌کند.»

فولادوند: «و به خوراک دادن بینوا ترغیب نمی‌کند.»

«وَلَمْ نَكُ نَطْعِمُ الْمَسْكِينِ» (مدثر/۴۴)

الهی قمشه‌ای: «و مسکینی را طعام نمی‌دادیم.»

انصاریان: «و به تهیدستان و نیازمندان طعام نمی‌دادیم.»

فولادوند: «و بینوایان را غذا نمی‌دادیم.»

چنانچه گفته شد، مترجمین محترم در معادل‌گذاری واژه «فقیر» نیز، تقریباً از همان معادل‌های واژه «مسکین» بهره

برده‌اند، به چند مثال در این خصوص می‌نگریم:

«فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ» (قصص/۲۴)

الهی قمشه‌ای: «موسی گوسفندان‌شان را سیراب کرد و (با حالی خسته) رو به سایه درختی آورد و گفت: بارالها، من به خیری (یعنی زندگانی و قوت و غذایی) که تو (از خوان کرم) نازل فرمایی محتاجم.»
انصاریان: «پس [موسی] دام‌هایشان را [به جهت کمک کردن به آن دو] آب داد، سپس به سوی سایه برگشت و گفت: پروردگارا! به آنچه از خیر بر من نازل می‌کنی، نیازمندم.»
فولادوند: «پس برای آن دو [گوسفندان را] آب داد آن‌گاه به سوی سایه برگشت و گفت پروردگارا من به هر خیری که سویم بفرستی سخت نیازمندم.»

«.... وَأَطْعَمُوا الْبَائِسَ الْفَقِيرَ» (حج/۲۸)

الهی قمشه‌ای: «.... و فقیران بیچاره را نیز (از قربانی‌ها) طعام دهید.»
انصاریان: «.... و تهیدست را نیز اطعام کنید.»
فولادوند: «.... و به درمانده مستمند بخورانید.»

«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ بِالْقِسْطِ شُهَدَاءَ لِلَّهِ وَلَوْ عَلَى أَنْفُسِكُمْ أَوِ الْوَالِدَيْنِ وَالْأَقْرَبِينَ إِنْ يَكُنْ غَنِيًّا أَوْ فَقِيرًا....» (نساء/۱۳۵)

الهی قمشه‌ای: «ای اهل ایمان، نگهدار عدالت باشید و برای خدا گواهی دهید هر چند بر ضرر خود یا پدر و مادر و خویشان شما باشد، (برای هر کس شهادت می‌دهید) اگر فقیر باشد یا غنی، ...»
انصاریان: «ای اهل ایمان! [همواره در همه امور زندگی] قیام کننده به عدل، و گواهی دهنده برای خدا باشید، هر چند به زیان خود یا پدر و مادر یا خویشانتان باشد. اگر [یکی از دو طرف نزاع] توانگر یا فقیر باشد»
فولادوند: «ای کسانی که ایمان آورده‌اید پیوسته به عدالت قیام کنید و برای خدا گواهی دهید هر چند به زیان خودتان یا [به زیان] پدر و مادر و خویشاوندان [شما] باشد اگر [یکی از دو طرف دعوا] توانگر یا نیازمند باشد....»
در میان آیات ذکر شده در این قسمت، در مجموع پنج بار واژه «مسکین» و چهار بار واژه «فقیر» آمده است؛ مرحوم الهی قمشه‌ای در ترجمه «مسکین» چهار بار از معادل «فقیر» و یک مرتبه از خود «مسکین» استفاده نموده است و در معادل‌سازی «فقیر» نیز دو بار خود «فقیر» و یک بار واژه «محتاج» را بکار برده است. آقای انصاریان نیز در ترجمه «مسکین» دو بار از معادل «مستمند و نیازمند» و یک مرتبه از خود «مسکین» استفاده و در معادل‌سازی «فقیر» نیز یک بار خود «فقیر» و دو بار از واژه «تهیدست و نیازمند» را بهره برده است. مرحوم فولادوند در ترجمه «مسکین» از معادل «بینوا» و برای «فقیر» دو بار از «نیازمند» و یک مرتبه از «مستمند» استفاده نموده است.
بررسی آمار مذکور حاکی از عدم توجه مترجمین عزیز به آحاد معنایی واژه‌ها و یکسان نبودن ترجمه‌ها، می‌باشد.

نتیجه‌گیری

همان‌گونه که از محتوای پژوهش صورت گرفته هویداست، توانستیم با تجزیه واژگان قرآنی مورد بررسی به معنای نسبتاً کاملی از این واژه‌ها دست یابیم. در واقع با کاوش در تمام موارد کاربرد یک واژه و زمینه‌های مورد استفاده و در

نتیجه ترجمان ارائه شده از سوی فرهنگ‌نویسان مجموعه‌ای از آحاد و مؤلفه‌های معنایی واژگان حاصل گردیده و منجر به فهم معنای کامل آن برای خواننده شده‌است.

برآیند پژوهش نشان می‌دهد، مترجمین محترم، عنایت و توجه لازم را در بازنمایی مؤلفه‌های معنایی در برابرهای به‌کار گرفته نداشته و لذا به ارائه معادل‌هایی با معنای ناقص بسنده نموده، که قدرت انتقال تام مفهوم متن مبدا را ندارند، اضافه بر آن که وحدت رویه و مسیر واحدی را در انتخاب معادل برای یک واژه یکسان در آیه‌های مختلف قرآنی طی ننموده و لذا تعادل لازم در ترجمه برقرار نگردیده‌است.

از طرف دیگر، واضح و مبرهن است که به‌کاربردن آحاد معنایی واژه‌ها در معادل‌سازی منجر به فهم دقیق محتوایی متن مبدا گردیده و لذا ضروری است. اما نکته دیگری که لازم است به آن توجه کنیم این موضوع است که هرچند ذکر همه مشخصه‌های معنایی یک واژه می‌تواند، خواننده را در فهم متن مبدا یاری نماید، اما باید به ظرفیت‌های زبان مقصد نیز توجه داشت، در واقع در شرایطی قدرت و توان انتخاب معادل با دربرگیرندگی کلیه آحاد معنایی نزدیک به صفر خواهد بود و مترجم بنا به فضای موجود از جمله عدم تناسب ساختار جملات، اطناب بیش از حد متن و سرریز شدن حوصله خواننده، ناگزیر به استفاده از معادل‌های ناقص می‌باشد، البته این را نمی‌توان توجیهی برای عدم توجه به آحاد معنایی برشمرد، بلکه بر مترجمین لازم است در ابتدا تمام تلاش خود را برای انتخاب معادلی با آحاد معنایی کامل به کارگرفته و در صورت عدم امکان، از معادلی با بیش‌ترین تناسب با آحاد معنایی استفاده نمود.

منابع

قرآن کریم.

- ابن قتیبه، عبدالله، تفسیر غریب القرآن، ابراهیم محمد، بیروت: دارالمکتبه. (۱۴۲۱ق).
- ابن منظور، محمد بن مکرم، لسان العرب، بیروت: دار صادر. (۱۴۱۴ق).
- خرمشاهی، بهاء‌الدین، قرآن پژوهی، تهران: علمی فرهنگی. (۱۳۸۹ش).
- دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه دهخدا، تهران: سازمان مدیریت و برنامه‌ریزی. (۱۳۴۱ش).
- صفوی، کورش، آشنایی با زبان‌شناسی، تهران: علمی. (۱۳۹۱ش).
- صفوی، کورش، درآمدی بر معناشناسی، تهران: سوره مهر. (۱۳۸۳ش).
- صفوی، کورش، نوشته‌های پراکنده، تهران: علمی. (۱۳۹۱ش).
- طباطبایی، سید محمدحسین، المیزان فی تفسیر القرآن، قم: انتشارات اسلامی. (۱۴۱۷ق).
- طبرسی، حسن، مجمع البیان، تهران: مکتبه العلمیه. (۱۳۳۸ش).
- طبری، محمد بن جریر، جامع البیان عن تأویل آیه القرآن، بیروت: دارالفکر. (۱۴۲۰ق).
- طریحی، فخرالدین، مجمع البحرین، تهران: کتابفروشی مرتضوی. (۱۳۷۵ش).
- عسکری، ابی‌هلال، معجم الفروق اللغویه، قم: اسلامی. (۱۴۱۲ق).
- عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، تهران: راه رشد. (۱۳۸۹ش).
- قرائتی، محسن، تفسیر نور، تهران: مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن. (۱۳۹۷ش).
- لاینز، جان، مقدمه‌ای بر زبان‌شناسی معناشناسی، حسین واله، تهران: گام‌نو. (۱۳۸۵ش).
- لطفی‌پورساعدی، کاظم، درآمدی به اصول و روش ترجمه، تهران: مرکز نشر دانشگاهی. (۱۳۸۳ش).
- محمد، حرعاملی، وسایل الشیعه، بی‌مک، بی‌نا. (بی‌تا).
- مختار عمر، احمد، علم الدلالة، قاهره: دارالکتب. (۱۹۹۸م).
- مطهری، مرتضی، آشنایی با قرآن، تهران: صدرا. (۱۳۸۱ش).
- معین، محمد، فرهنگ معین، تهران: راه‌نو. (۱۳۸۱ش).
- هروی، احمد، الغریبین فی القرآن و الحدیث، مکه: مکتبه ترار مصطفی الباز. (۱۴۱۹ق).
- امانی، رضا، نقد ترجمه الهی‌قمشه‌ای، فولادوند و خرمشاهی بر اساس تجزیه بر آحاد واژگان، پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، س ۴۱، (۱۱-۳۲)، (۱۳۹۳ش).
- حاجی‌خانی، علی، متقی زاده و روحی و رستمی کیا، تحلیل و ارزیابی افعال سوره بقره با رویکرد تجزیه بر آحاد واژگان، جستارهای زبانی، ۸۵ ش ۱، (۷۷-۴۹)، (۱۳۹۶ش).
- شریفی، محمد، بیگی، هوشنگ، بررسی واژه‌های «یذبحون»، «صفوان»، «نکسوا»، «یخادعون»، «سفهاء»، «یصطرخون» و «حطه» بر اساس تجزیه آحاد واژگان، سراج منیر، س ۸ ش ۲۶، (۸۷-۱۰۹)، (۱۳۹۶ش).
- مروارید، علی‌اصغر، الینابیع الفقهیه، ش ۶، (۳۱۰-۳۲۲)، (۱۳۸۵ش).
- مسبوق، مهدی، حسین غلامی، نقد و بررسی شیوه‌های معادل‌یابی واژگانی در ترجمه قرآن، پژوهش‌های قرآنی، س ۲۳ ش ۱، (۱۰۲-۱۲۷)، (۱۳۹۷ش).

Translation of Quranic Terms of Hamd, Keid, and Meskin by Elahi Qomshei, Ansarian, and Fuladvand; A Research Based and Unique Term Analysis

Mohammad Aman Allahi

Graduate Student of Arabic Translation in Kashan University

Ali Bashiri

Arabic Language and Literature Assistant Professor in Kashan University

Abstract

“Unique Term Analysis” is method in semantics which divides down complete terms into their smallest semantic constructs encompassing its concept, combining the analysis of these subparts then gives us a comprehensive and precise concept of the original term. Considering structural differences in various languages, a term on its own cannot embody the whole concept when translating from another language, but we need to transfer all semantic constituents of original terms to fully transfer the concept. Therefore, we used a descriptive-analytical method to divide three Quranic terms of Hamd, Keid, and Meskin into their constitutive units and infer their complete concept and recognize their difference with conceptually similar terms. It should be mentioned that Hamd includes conceptual terms of “thanksgiving, praising, and worshiping”; Keid includes “hidden deceit and a blow to the other side” while Meskin includes conceptual units of “in-need, and demanding with abasement”. This research proves a lack of attention on the side of translators who neglect these conceptual units thus presenting incomplete synonyms resulting in incomplete transfer of original terms.

Keywords: Quran Karim, Translation Critics, Decomposition into units, Terms

بررسی و مقایسه بازتاب دنیا در نفحات‌الانس جامی و تذکره‌الأولیاء عطار

شهربانو امینی

کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز زرین‌شهر

shahrbano4866@gmail.com

مصطفی جوزی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور مرکز زرین‌شهر

mostafa.jozi@yahoo.com

چکیده

شیوه نگرش به دنیا و متعلقات آن، در فرهنگ‌های مختلف بشری به اشکال گوناگون ترسیم شده است و صاحب‌نظران و اندیشمندان در این زمینه نظرات متنوعی را ارائه کرده‌اند. هدف این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده است بررسی و تحلیل بازتاب دنیا در تذکره‌الأولیاء عطار و نفحات‌الانس جامی است. برآیند این پژوهش نشان می‌دهد که نگرش عرفا در دو اثر تذکره‌الأولیاء و نفحات‌الانس نسبت به دنیا بیشتر به سمت دنیاگریزی بوده و عوامل دینی و اسلامی، مهم‌ترین عوامل در نگرش این دو به دنیا محسوب می‌شوند. در تذکره‌الأولیاء، عرفا هم دنیاگریزی را به مخاطب تفهیم کرده‌اند و هم بر این باور بوده‌اند که دنیا می‌تواند به عنوان مزرعه آخرت و مقدمه‌ای برای آن باشد، عارفانی که در نفحات‌الانس دنیا را ترسیم کرده‌اند آن را مورد نکوهش قرار داده و در پی دوری از آن بوده‌اند. بازتاب دنیا در تذکره‌الأولیاء عطار نسبت به نفحات‌الانس جامی گستردگی بیشتر داشته است. بی‌ارزش بودن دنیا، فریبنده بودن، ناپایداری و حجاب آن از مصادیق مشترک این دو اثر عرفانی در برخورد با دنیا است.

کلیدواژه‌ها: دنیا، عرفان، نفحات‌الانس، تذکره‌الاولیاء، عطار، جامی.

۱. مقدمه

مسأله دنیا و توجه به آن یکی از موضوعات مهم در عرفان و تصوف است. یکی از مهم‌ترین مسائل اعتقادی که از دیرباز تفکر و اندیشه آدمی را به خود مشغول کرده است، نوع نگاه و اندیشه انسان به دنیا و پدیده‌های هستی و نیز جهان‌بینی بشری و مسائل مربوط به آن است. دنیا در عرفان شیعی به دنیای ممدوح و مذموم دسته‌بندی می‌شود بدین علت که از یک طرف، سالک باید چشم از دنیای فریبکار بپوشد و از سوی دیگر، چون راه رسیدن به عالم بالا از مسیر دنیا می‌گذرد، عارف با تأمل و تدبّر در این دنیا می‌تواند جلوه‌های خداوند را ببیند و به آن‌ها آگاهی یابد. به بیانی دیگر در تفکر عارفان، دنیا از یک طرف می‌تواند عامل جدایی از معشوق حقیقی باشد که در آن آدمی در آرزوی بازگشت به سرزمین اصلی خود است و از طرف دیگر دنیا در نگرش عرفا فرصتی است برای رسیدن به جایگاهی بهتر در جهان اخروی که باید ثانیه‌های آن را غنیمت شمرد. این نگاه دو سویه به دنیا در آثار عرفانی، گاه به نوعی تناقض‌گویی نیز منجر شده است. از این گذشته عارفان غالباً تعبیر و تشبیهات بدیع و شگرفی از پدیده‌های پیرامون خود ارائه می‌دهند و برداشت و نوع تلقی آنان از دنیا جالب توجه است. جامی و عطار نیز از جمله شاعرانی هستند که نگرش عرفانی آن‌ها به دنیا قابل توجه است. درواقع این دو شاعر عارف، سعی کرده‌اند تا بتوانند نگاهی عمیق و ژرف نسبت به این موضوع داشته باشند. از این رو آن‌ها دنیا را به صورت کلی نفی نکرده و سعی کرده‌اند تا جنبه‌های مثبت و معنوی آن را نیز در این دو اثر و در قالب حکایت‌های مختلف بیان کنند.

۲. پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی بازتاب دنیا در تذکرةالاولیاء عطار و نفحات‌الانس جامی و تاکنون پژوهش مستقل انجام نشده است و پژوهش‌های زیر می‌تواند در تبیین موضوع موثر باشد:

محمدی و خان‌نشان (۱۳۹۸)؛ در مقاله‌ای با نام بررسی تعالیم اخلاقی و آموزه‌های تربیتی در مثنوی سلسله‌الذهب جامی، نگاه جامی به دنیا را نیز توصیف کرده و از ناپایداری دنیا و فریفته نشدن بدان سخن رانده‌اند.

یاوری، محمد (۱۳۹۴)؛ در مقاله‌ای با نام دنیا از منظر عرفا، عمده مطالب را در خصوص دنیا از دیدگاه عرفا در سه عنوان ذم، مدح و مطالب متفرقه مربوط به دنیا قرار داده است.

تهوری و بهنام‌فر (۱۳۹۳)؛ در مقاله‌ای با عنوان تحلیل درون‌مایه‌های اخلاقی در بهارستان جامی، اشاره‌ای به مضامین اخلاقی بهارستان واز جمله نیم نگاهی هم به مسأله دنیا از نگاه شاعر داشته است.

۳. چستی دنیا

دنیا را به علت این‌که در مقایسه با آخرت پست و ناچیز است، دنیا می‌نامند و یا شاید از آن جهت که نسبت به آخرت به ما نزدیک است. دنیا یکی از مظاهر تجلی قدرت خداوند است و بارها در قرآن و روایات از آن سخن به میان آمده است. دنیا به عنوان مقوله‌ای که زندگی و بقای انسانی به آن وابسته و نیازمند است، از اهمیت زیادی برخوردار است «واژه دنیا مؤنث ادنی است که یا از ماده دنی و دنائت به معنای پست‌تر یا از ریشه دنو به معنای نزدیک‌تر گرفته شده است» (دهخدا، ۱۳۴۵: ذیل واژه). فلاسفه و عرفا دنیا را با عنوان‌های زیادی خطاب کرده‌اند که می‌توان در این بین به عناوینی همانند عالم ماده، عالم شهادت، عالم ظاهر، عالم ملک، عالم کثرت و... اشاره کرد. جهانی که در آن هستیم با

عنوان عالم مادی شناخته می‌شود و درواقع دنیا به معنی زندگی در کره خاکی نیز است. باید گفت که: «دنیا و نعمت‌های دنیوی، نقش بسیار مهمی در دین‌داری و نیل به کمالات انسانی و مراتب حقیقی انسان، که محل ظهور آن‌ها در آخرت است، دارد؛ به گونه‌ای که در روایات از نعمت‌ها و امکانات دنیوی به عنوان بهترین کمک‌رسان برای طلب آخرت تعبیر شده است. امام صادق (ع) در این باره می‌فرماید: «نعم العون علی الآخرۃ الدنیا» (جوادی‌آملی، ۱۳۸۳: ۲۴۴). از آنجا که این دنیا قابل مشاهده و دیدن است و از طرفی به انسان‌ها نیز نزدیک و در قیاس با آخرت ناچیز است و نیز ظرفیت و گنجایش اسرار ربانی و حقایق الهی را ندارد نام دنیا براساس ماهیتش صدق می‌کند. علامه طباطبایی در تفسیر آیه ۲۰ سوره حدید درباره دنیا گفته است: «کلمه لعب به معنی بازی نظام‌داری است که دو طرف بازی به نظام آن آشنایی دارند مانند الک‌دولک و نظایر آن، که اطفال به منظور رسیدن به غرض خیالی آن را انجام می‌دهند. کلمه لهو به معنی هر عمل سرگرم‌کننده که انسان را از کاری مهم و حیاتی باز می‌دارد و کلمه زینت به اصطلاح علم صرف بنای نوع است، یعنی می‌فهماند که مثلاً فلانی به نوعی مخصوص خود را آراسته است و چه بسا منظور از آن، وسیله آرایشی باشد و به این منظورش استعمال کنند و آرایش عبارت از آن است که چیز مرغوبی را ضمیمه چیز دیگری کنی تا به خاطر جمالی که از این ضمیمه حاصل شده مجذوب آن چیز شوند، مثلاً آرایش زنان عبارت از این که زن با طلا و جواهر یا رنگ‌های سرخ و سفید خود را جلوه دهد، و از ضمیمه کردن آن‌ها به خود جمالی کسب کند به طوری که بیننده مجذوب جمال او شود. تفاخر به معنای مباهات کردن است به حسب و نسب و تکاثر در اموال و اولاد به این معناست که شخصی به دیگری فخر بفروشد من مال و فرزند بیشتری دارم» (طباطبایی، ۱۳۸۲: ۲۸۸).

۴. بازتاب دنیا در تذکره الأولیاء عطار

دنیا در تفکر عطار با مفاهیم متعددی بیان شده و او سعی کرده تا نگرش عرفا را در زمینه دنیا در تذکره‌الاولیا بیان کند. دنیایی که این شاعر ترسیم می‌کند می‌تواند شاخصه‌های متعددی داشته باشد و از دریچه ذهنی عطار مخاطب با مفاهیمی متنوع روبه‌رو می‌شود که می‌تواند دنیای مادی را به صورتی دیگر مورد واکاوی قرار دهد. وی نگاه ژرف و عمیق عارفان را به صورت موشکافانه مورد واکاوی قرار داده که در اینجا به بیان این شاخصه‌ها می‌پردازیم.

۴-۱- مظاهر دنیوی

۴-۱-۱- غذا خوردن

مظاهر دنیا و متعلقات آن می‌توانند انسان را از پرداختن به خداوند و کمال بازدارند، باید گفت که «صورت دنیا نرم و دل‌نشین است اما در حقیقت زهر کشنده است. هر که از آن بخورد هلاک می‌شود. لذا می‌گوید هر که در این دنیا سبک‌بارتر باشد در آخرت فراغ‌بال‌تر و راحت‌تر خواهد بود» (یاوری، ۱۳۹۴: ۷۸۶). تمایل به مظاهر دنیوی در نزد عرفا و در کتاب تذکره‌الاولیا نکوهیده است. یکی از مظاهر دنیوی در تذکره‌الاولیا، غذا خوردن است. در سخن زیر عطار از احوال یکی از عارفانی می‌گوید که با گریه و تضرع از خداوند می‌خواهد که او را از خوردن زیاد و میل به سمت خوراکی‌ها که از جمله مظاهر دنیوی هستند، ننگه دارد:

«در حال با حق تعالی مناجات کرد و گفت: بارخدایا به تو پناه می‌گیرم از چشم بسیارخواب و شکم بسیارخوار»
(عطار، ۱۳۷۹: ۲۶).

۴-۱-۲- زر و سیم و مال

یکی دیگر از مظاهر دنیوی مال و زر و سیم است، حسن بصری بر این عقیده بود که حب و دوستی نسبت به مظاهر دنیا از جمله زر و سیم می‌تواند زمینه را برای خوار شدن آدمی فراهم کند:
«گفت: به خدا که زر و سیم را کس دوست و عزیز ندارد که نه خدای عزوجل او را خوار گرداند» (همان: ۴۶).

۴-۱-۳- بی‌ارزش بودن و مذمت دنیا

درباره تفکر دنیا دوستان باید گفت که «دنیا طلبان کسانی‌اند که رضایت و خرسندی آنان از نعمت‌ها کم است، اگر به کسی بد کنند، از او پوزش نمی‌طلبند و اگر کسی از آن‌ها عذر بخواهد، نمی‌پذیرند. در هنگام عبادت خداوند کسل و بی‌حال‌اند و هنگام معصیت، شجاع و پر جرأت‌اند. بسیار سخن می‌گویند و بیشتر حرف و سخن آنان بر سر مال و ثروت دنیا و پست و مقام و موقعیت اجتماعی آنان است و همواره در فکر خود هستند و اگر دنیا (اهل دنیا) دچار مصیبتی شوند، بی‌خیال به کار خود سرگرم و مشغول و سرگرم می‌شوند» (صالحی حاجی آبادی، ۱۳۸۳: ۳۶).
دنیای مادی در تفکر عرفا چنان بی‌اهمیت است که آن‌ها معتقدند خداوند زمانی که با بنده‌ای دشمنی کند دنیا و متعلقات آن را در نگاه وی فراخ و گسترده می‌گرداند و بدین وسیله او را در این دنیا غوطه‌ور می‌کند:
«گفت: چون حق تعالی بنده‌ای را دوست دارد، اندوهش بسیار دهد، و چون دشمن دارد دنیا را بر وی فراخ کند»
(عطار، ۱۳۷۹: ۹۶).

۴-۱-۴- فریندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا

دنیا برای انسان عاملی فرینده است و برای همین مردم تا لحظه آخر زندگی در این دنیا بدان وابسته هستند. در تفکر عرفا دنیا را زمانی می‌توان شناخت و نسبت به مکر آن آگاه شد که مردم بتوانند مرگ دیگران را درک کنند و نسبت بدان شناخت داشته باشند:
«اگر خواهی که دنیا را بینی که بعد از تو چون خواهد بود، بنگر که بعد از مرگ دیگران چون است» (عطار، ۱۳۷۹: ۴۵).

۴-۱-۵- عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن

وابستگی به دنیا سبب می‌شود که دل آدمی بمیرد و دیگر هیچ راهی برای کمال و تعالی وی فراهم نباشد:
«مالک دینار گفت: از حسن پرسیدم که عقوبت عالم چه باشد؟ گفت: مردن دل. گفتم: مرگ دل چیست؟ گفت: حب دنیا» (عطار، ۱۳۷۹: ۲۷).

در نگرش عارفانی که عطار از آن‌ها سخن می‌گوید حتی نگاهی اندک و توجهی کم و ناچیز به دنیا نیز می‌تواند تصویر وی را به عنوان فردی بی‌دین و ریاکار نشان دهد و برای همین سالکان راه طریقت باید به طور کل حب خود را از دنیا کنار گذاشته و بدان بی‌توجه باشند:

«و گفت: چون مرید به گوشه‌ی خاطر در دنیا نگرَد تو بیش در وی منگر که او مرتد طریقت است» (همان: ۵۱۹).

۴-۱-۶- وسوسه‌انگیز بودن دنیا همراه با صنعت تشبیه

یحیی بن معاذ معتقد است که دنیا همانند دکان شیطان است و آدمی با وسوسه شدن در این دکان، بی‌محابا چیزی را از آن می‌دزد و در نهایت دوباره دنیا با بی‌رحمی آن را از وی بازمی‌گیرد:

«دنیا دکان شیطان است، زنهار تا از دکان او چیزی نددزدی که از پس در آید و از تو بازستاند» (عطار، ۱۳۷۹: ۳۶۷).

۴-۱-۷- پرهیزکاری و ترک دنیا

تقوی و پرهیزکاری‌ای که با دوری از دنیا در دل انسان جایگزین می‌شود، زمینه را برای دوری شیطان از آدمی را نیز فراهم می‌کند. ابوسعید خراز در خوابی که می‌بیند، ابلیس را مقابل خود دیده و قصد دارد تا وی را با عصا بزند، هاتفی به وی می‌گوید که ابلیس از عصا نمی‌ترسد، از نوری می‌ترسد که در دل وجود دارد. ابوسعید ابلیس را به سمت خود می‌خواند اما ابلیس به وی می‌گوید که تو آنچه را که به وسیله آن مردمان را می‌فریبم در دل نداری، ابوسعید از وی می‌پرسد که آن چیست: ابلیس می‌گوید: دنیا. یعنی ابوسعید با تقوی دنیا را از خود دور کرده و برای همین ابلیس نتوانسته به وی نزدیک شود و او را فریب دهد:

«و گفت: ابلیس را به خواب دیدم. عصا برگرفتم تا او را بزنم. هاتفی آواز داد که: او از عصا نترسد، از نوری ترسد که در دل باشد. گفتم: بیا. گفت: شما را چه کنم؟ که شما انداخته‌اید آنچه من مردمان را بدان می‌فریبم. گفتم: آن چیست؟ گفت: دنیا» (همان: ۴۵۸).

۴-۱-۸- دنیا امانت خداوند و مقدمه‌ای برای آخرت

دنیا با تمام نکوهشی که از سمت اغلب عرفا نسبت به آن روا داشته می‌شود، می‌تواند زمینه را برای درکی درست از آخرت و فراهم کردن توشه برای رسیدن به جهان ابدی فراهم آورد. در اینجا نیز حسن بصری معتقد است که نباید دنیا را در نظر گرفت و آخرت را برای دنیا تباه کرد بلکه باید دنیا را پلی برای رسیدن به آخرت در نظر بگیرد. وی می‌گوید که آدمی باید دنیا را خراب گرداند تا بتواند آخرت خود را آباد سازد و به کمال برسد:

«گفت: به نزدیک من زیرک و دانا آن است که خراب کند دنیا را، و بدان خرابی دنیا، آخرت را بنیاد کند. نه خراب کند آخرت را و بدان خرابی، دنیا را بنیاد کند» (عطار، ۱۳۷۹: ۴۵).

۴-۱-۹- حجاب بودن دنیا

دنیا را باید به عنوان حجاب و مانعی در مسیر رسیدن به معبود و تعالی در نظر گرفت، این حجاب‌ها دنیوی برای بایزید چنان منفور است که وی دنیا را سه طلاقه می‌دهد و به طور کل از آن دوری می‌گزیند:

«گفت: دنیا را سه طلاق دادم و یگانه را یگانه شدم و پیش حضرت بایستادم» (همان: ۲۰۰).

۵. بازتاب دنیا در نفحات الأنس جامی

نفحات الأنس یکی از آثار جامی است که وی با تفکری ژرف دنیا و تعلقات آن را مد نظر قرار داده است و خواننده می‌تواند در آن اندیشه جامی را به دنیا درک کند و به باوری عمیق در این زمینه برسد. درواقع جامی قصد دارد تا نگاه و تفکر بنیادین خود را از دنیا و جهان مادی به مخاطب برساند و با دلیل و منطق، هم نگاه مذموم و هم نگاه ممدوح خود را نسبت به دنیا بیان کند.

۵-۱-۱- مظاهر دنیوی

۵-۱-۱-۱- غذا خوردن

طعام و لباس و تعلقات مربوط به آن را باید از مظاهر دنیا به شمار آورد، در سخنی که عارفی به نام احمد هروی بیان می‌کند، معتقد است که باید غذا را به صورتی خورد و تناول کرد که انسان آن را بخورد نه غذا آنقدر در جان وی اثر گذارد که گویی غذا او را خورده است. درباره لباس نیز معتقد بوده که با پوشیدن لباس باید غرور و کبر و خودبینی از جان انسان برداشته شود و آن را بسوزاند نه این که آتش این پوشیدن سبب برافروختن کبر در وجود شخص گردد:

«وی گفته است طعام چنان خور که تو او را خورده باشی نه او تو را، که اگر تو او را خوری همه نور شود و اگر او تو را خورد همه دود گردد. و جامه چنان پوش که رعونت و فخر و خیلا را در نهاد تو بسوزد نه آنکه آتش آن علت‌ها را برافروزد» (جامی، ۱۳۸۶: ۳۵۵).

۵-۱-۲- دوری از مردم

خلق و مردم را باید به عنوان مظاهر دنیا محسوب کرد که دراین جا جامی از نگاه یکی از عارفان این امر را به مخاطب یادآور می‌شود:

«برو از خلق عزلت گیر و فراغت دل جوی» (همان: ۴۳).

۵-۱-۳- حرص و طمع

طمع را نیز باید به عنوان تمایل به سمت مظاهر دنیا به شمار آورد، در سخن جامی نیز آمده است که انسان درویش از طمع و حرص به مال دنیا و مظاهر آن دوری می‌کند و از جمع کردن دوری می‌کند:

«ابوبکر همدانی گفت که درویشی سه چیز است ترک الطمع و المنع و الجمع، طمع به چیز کسی نکنی و اگر چیزی به سر تو آید منع نکنی و چون بستانی جمع نکنی» (همان: ۱۹۹).

۵-۱-۴- زر و سیم و مال

جامی در معرفی یکی از صوفیان به نام عبدالله بن محمد المعروف بالمرتعث می‌گوید که وی هیچ تمایلی به مال دنیا و میراثی که از پدرش برای وی به جای مانده بود نداشت و همواره از خداوند می‌خواست که وی را از شر این میراث خلاص گرداند. درواقع نگرش این عارف بر مدار دوری از دنیا شکل گرفته و تمایلی به جمع کردن آن نداشته است: «بعد از پانزده سال شنیدم که پدرم مرده است به نیشابور بازگشتم و از خدای تعالی خواستم که مرا خلاصی دهد از میراثی که به من رسیده بود، خدای تعالی عنایت کرد از آن خلاص شدم» (جامی، ۱۳۸۶: ۲۰۸).

۵-۱-۵- وسوسه‌های شیطانی

جامی در نفحات‌الأنس از مردی سخن می‌گوید که به دختر عمویش تمایل دارد و با وسوسه پول و دینار او را به سمت خود می‌خواند اما از ترس خداوند به وی نزدیک نمی‌شود. درواقع این دختر را باید به عنوان مظاهر دنیا برای آن مرد محسوب کرد که درصدد است تا به وی نزدیک شود اما هراس از خداوند باعث می‌شود تا او از این رابطه دوری گزیند و مظاهر دنیا برای وی عاملی در جهت سقوط و تباهی باشد: «دیگری گفت مرا دخترعمی بود با جمال و دلم پیوسته مشغول وی بود و هر چند او را بخواندمی اجابت نمی‌کرد تا وقتی به حيله صد دانه دینار زر بدو فرستادم تا یک شب با من خلوتی کرد، چون به نزدیک من درآمد ترسی در دلم پدید آمد از ترس خداوند تعالی دست از وی برداشتم» (همان: ۲۳).

۵-۱-۶- بی‌ارزش بودن دنیا و مذمت آن

در تفکر عرفا دنیا چنان ارزش و اهمیتی ندارد که بتوان نسبت به آن واکنشی سخت نشان داد و برای ماندگار شدن در آن تلاش و کوشش کرد. جامی در این زمینه معتقد است که اگر دنیا در نزد خداوند ارزشمند بود، آن را نصیب دشمنان خود نمی‌کرد و این یعنی دنیا قدر و قیمت آن‌چنانی ندارد و در نزد معبود نیز نفی شده است. پس عرفا به مذمت آن پرداخته‌اند و نگاه خود را از آن دور کرده‌اند:

«اگر دنیا را پیش حضرت حق هیچ قیمت بودی به دشمنان خود ندادی» (جامی، ۱۳۸۶: ۷۱).

دنیا در تفکر عارفان چنان بی‌ارزش است که آن‌ها سلامت و آرامش را در رهایی دنیا می‌دانند و می‌گویند:

۵-۱-۷- فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا

یکی از ویژگی‌های دنیا در تفکر عرفانی جامی ناقص بودن آن است، این‌که دنیا دارای ضعف‌های زیادی است و نمی‌تواند تکیه‌گاه مناسبی برای انسان باشد؛ همان‌طور که با پرسیدن معنی زهد از یکی عرفا وی پاسخ می‌دهد که زهد در این است که به دیده نقص و ضعف در دنیا نگرسته شود و فرد از آن دوری کند:

«و وی را از زهد پرسیدند، گفت: به چشم نقصان در دنیا نگرستن و به اعراض از وی عزیز و گرامی زیستن»

(جامی، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

۵-۱-۸- عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن

جامی بر این باور است که دنیا سرای آرزو و آمال است و شیطان در این بین سعی می‌کند تا با فریب دادن انسان، وی را در گرداب مادیات گرفتار سازد. وی معتقد است که تمام دلتنگی‌هایی که انسان دارد از دلبستگی وی به دنیای فانی است. درواقع هر زمان که انسان وابستگی خود را از این جهان جدا سازد می‌تواند به آزادی برسد و از غربتی که بدان دچار است، رهایی پیدا کند:

«(مولانا) وقتی یکی از اصحاب را غمناک دید، فرمود: همه دلتنگی‌ها از دل‌نهادگی بر این عالم است، هر دمی که آزاد باشی از این جهان و خود را غریب دانی و در هر رنگ که بنگری و هر مزه‌ای که بجشی بدانی که با آن نمایی و جای دیگر روی هیچ دلتنگ نباشی» (جامی، ۱۳۸۶: ۴۶۲).

ابراهیم ادهم به عنوان یکی از عرفای مورد نظر جامی، دوری گزیدن از دنیا را به مخاطبش توصیه می‌کند:

«به صحبت ابراهیم ادهم رسیدم اول مرا دلالت به تجرید کرد» (جامی، ۱۳۸۶: ۴۴).

جامی در ترسیم افرادی که به خداوند ایمان دارند و در همه حال وی را می‌پرستند، بدین شکل آن‌ها را توصیف کرده که این گروه، مردان خداوند هستند و خداوند را می‌طلبند و از دنیا دوری می‌کنند و درواقع تمام هم و غم آن‌ها در توجه به خداوند و حضور و رسیدن به وی خلاصه شده است. افرادی که دنیا را سرای باقی نمی‌دانند و با دوری کردن از آن زمینه را برای تعالی خود فراهم می‌آورند:

«جماعتی از ایشان در راهی که می‌روند از دور بنگری پنداری که لشکری می‌آید، این درست است که آن خدای عزوجل می‌نماید به حقیقت این لشکر ایشانند و ایشانند مردان خداوند که خداوند را می‌طلبند و وی را می‌جویند و از دنیا اعراض کرده‌اند و به خداوند خویش مشغول گشته‌اند و آن دیگران هر کسی بیرون خداوند خدای چیزی می‌طلبند و می‌جویند، ایشان جز او هیچ را نجویند» (همان: ۱۹۷).

۶. مقایسه دنیا در تذکرة الأولیاء عطار و نفحات الانس جامی

دنیا و مفهومی که از آن برداشت شده در فرهنگ‌های مختلف بشری به اشکال گوناگون بیان شده است. در قرآن کریم دنیا با واژگان و کلماتی همانند لهو و لعب، بازیچه، دار الفنا و... معرفی شده است. دنیا و جهان از لحاظ لغوی به معنی جهان هستی و پدیده‌های عینی و ملموس در آن معنی شده است در حالی که دنیا مفهوم و معنایی متفاوت از دنیای مادی دارد. در فرهنگ‌های لغت به مفاهیم و معانی‌ای همانند جهان مادی، عالم نزدیک، آنچه میان زمین و آسمان است، دنیایی که مقابل آخرت است و... معنا شده است. در اغلب آثار شاعران و عارفان و کتاب‌های شاعران نیز می‌توان مفهومی از دنیا را به دست آورد و به باورهای متنوعی در این زمینه دست پیدا کرد. دو اثر تذکرة الاولیاء و نفحات الانس چون شرح حال عارفان و صوفیه به شمار می‌روند، دنیا را با نگرش و دیدگاه‌های متنوعی مورد بررسی قرار داده‌اند. البته باید گفت که چون این دو اثر تذکرة هستند و شرح حال عارفان در آن گنجانده شده دنیا از نگاه و منظر این عارفان بیان و ترسیم شده است.

دنیا در تفکر عطار و در تذکرة الاولیاء به صورت گسترده‌تری نسبت به نفحات الانس ترسیم شده است. عطار نیز به مانند جامی در این اثر دنیا را از نگاه اولیای الهی و عارفان مورد توجه قرار داده است. درواقع در هر دو اثر بعد از معرفی کردن عارف مورد نظر جامی و عطار با ذکر حکایت و یا ترسیم احوال درونی و شخصیتی آن فرد، به مفاهیم

مختلفی اشاره کرده که در این میان دنیا و مفاهیم مربوط به آن نیز، بیان شده‌اند. عارفانی که هر دو شاعر از آن‌ها سخن گفته‌اند گاه در هر دو کتاب شرح احوال آن‌ها بیان شده است. عطار در ترسیم دنیای مادی همانند جامی از مؤلفه‌های مختلفی سخن گفته و در مقایسه با جامی به شکل گسترده تری به مفهوم دنیا پرداخته است. عطار در تذکره‌الاولیا به مفاهیمی همانند مظاهر دنیوی، دنیا امانت خداوند و مقدمه‌ای برای آخرت، بی‌ارزش بودن و مذمت دنیا، وسوسه‌انگیز بودن دنیا و تشبیه آن به زندان، دنیا و پرهیزکاری، فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا، دنیا و حجاب آن و بی‌قراری و عدم دل‌بستگی به دنیا و دوری از آن پرداخته است. عطار در بحث از مظاهر دنیوی و متعلقات مربوط به آن در نگاه عارفان مختلف، اظهار می‌دارد که عارفان همواره به سمت سادگی و دوری از تجملات دنیوی گام برداشته و از جاه و زرق و برق به دور بوده‌اند. عارفانی که در تذکره‌الاولیا در این زمینه ابراز نظر کرده‌اند معتقد بوده‌اند که تعلقات و مظاهر دنیا انسان را به سمت تباهی و دوزخ سوق می‌دهند و و را از سعادت و کمال دور می‌گردانند. حتی در این میان برخی از عرفا زن و فرزند را نیز مانع کمال دانسته و برای همین تجرد و دوری از این دو را پیشه خود ساخته‌اند. مظاهر دنیا در نگرش این عرفا می‌تواند سبب‌ساز خواری و ذلت آدمی شود. عده‌ای از این اولیا و عرفا دنیا را با تمام خواستنی بودنش ترک کرده و حتی آن را با عنوان سه طلاقه کردن ترسیم کرده تا دیگر فرد نتواند هیچ رجوع و بازگشتی نسبت به دنیا و مظاهر آن داشته باشد. حرص انسان نسبت به مظاهر دنیوی سبب می‌شود تا وی بیشتر در این حیطه خود را ببیند و در آرزوها و امال دنیا غوطه‌ور گردد. عطار در تذکره‌الاولیا و با توجه به دیدگاه عارفان این مهم را بیان می‌کند که کنش دنیا در مقابل انسان به صورت متقابل است یعنی اگر فرد در پی مظاهر دنیا و متعلقات آن باشد دنیا نیز وی را بدان آرزوها می‌رساند و اگر غیر از این باشد و فرد دنیا و مظاهر آن را ترک کند، دنیا نیز کاری با وی ندارد و انسان می‌تواند از این دوری بهره خود را در رسیدن به سعادت اخروی ببرد. عطار در تذکره‌الاولیا سعی دارد تا نگرش عارفان نسبت به اهمیت و ارزش دنیا را نیز بیان کند. اولیایی که عطار از آن‌ها نام برده اغلب معتقد بوده‌اند که دنیا آن قدر و اهمیت را ندارد که انسان تمام توان خود را در این دنیا و برای رسیدن به آمال دنیوی به کار برد. دنیا به دلیل کم ارزش بودن خود در نگاه آن‌ها به سفال و چیزهایی که دوام و پایداری چندانی ندارند، مانند شده است. این دنیا در نگاه عارفان مورد مذمت قرار می‌گیرد زیرا که برای دنیاپرستان نیازهای مادی و جسمانی در این دنیای بی‌ارزش اهمیت دارند و مسائل معنوی و کمالات ارزش چندانی ندارد. حتی عارفان بزرگ در تذکره‌الاولیا بر این باور بوده‌اند که دنیا در نزد خداوند نیز از پرپشه‌ای نیز کم‌قدرتر است و با توجه به این سخنان سعی داشته‌اند تا نگرش مخاطب را نسبت به دنیای مادی تغییر دهند و دیدگاه وی را در این زمینه به سمت تعالی ترغیب کنند. عارفانی که از ارزش و اهمیت دنیا در تذکره‌الاولیا نام برده‌اند سعی کرده‌اند تا پستی دنیا را به کمترین و بی‌ارزش‌ترین موارد تشبیه کنند. دنیای بی‌قدر که همواره مورد نکوهش قرار گرفته به زباله‌دان و دوستداران آن به سگ مانند شده و این یعنی دنیای مادی برای آن‌ها هیچ نمود و قدری نداشته است. عرفا در تذکره‌الاولیا با رفتار و کنش‌های خود سعی داشته‌اند تا این بی‌ارزش بودن را به مخاطب تفهیم کنند. آن‌ها با خرج کردن اموال مادی خود در راه خدا و یا بی‌اهمیت بودن نسبت بدان اموال، ناچیز بودن دنیا را به همگان نشان داده‌اند. در تذکره‌الاولیا نیز به مانند نفحات‌الأنس دنیا مکانی فریبنده و ناپایدار است که می‌تواند انسان را با مکر و نیرنگ در دام خود گرفتار و اسیر گرداند. این دنیا که با نقص و ضعف‌های زیادی خود را به انسان نشان می‌دهد همیشه حسرت و پشیمانی را در جان انسان دنیاپرست وارد می‌کند و او را در غفلت و نادانی رها می‌سازد. یکی از نقص‌های دنیا در تفکر عارفان در این اثر این است که دنیا نمی‌تواند ژرفا و عمق

مسائل و پیشامدها را به انسان نشان دهد و آدمی در این مورد به ظاهر اکتفا کرده و قدرت فهم و درک متعالی از وی گرفته می‌شود. ناپایدار بودن و عدم جاودانگی یکی از نقص‌های بزرگ و اساسی در دنیای فانی است که عارفان در تذکره بدان اشاره کرده‌اند تا بتوانند آدمی را از هر گونه دل‌بستگی به نقص و ضعف بازدارند. در تذکره‌الاولیا عدم دل‌بستگی به دنیا و دوری از آن به صورت گسترده‌ترین بیان شده و از این لحاظ با نفحات‌الأنس جامی شباهت دارد. عرفایی که در تذکره درباره عدم وابستگی به دنیا سخن به میان آورده‌اند معتقدند به این دلیل که جهان مادی در نهایت تمام شدنی است و انسان باید با مرگ این دنیا را ترک کند پس شایستگی دل بستن را ندارد و باید از آن دوری و اجتناب کرد. این دل‌بستگی باعث می‌شود که هیچ شوق و ذوقی در دل آدمی نمودار نشود و دل وی مرده و در دنیا اسیر گردد. هر چقدر که انسان در دنیا غرق شود بیشتر از خداوند و ارتباط با وی دور می‌شود. عرفا و بزرگان در تذکره‌الاولیا معتقد بوده‌اند که دوست داشتن دنیای مادی باعث می‌گردد انسان نتواند شیرینی و حلاوت عبادت و ارتباط با معبود را درک کند و در احساسات مادی‌گرایانه‌اش غوطه‌ور شود. از طرفی یکی از راه‌های اجابت دعا در نزد عرفا در تذکره‌الاولیا را عدم دوستی دنیاست. عطار در بحث از عدم وابستگی به دنیا و دوری از آن از زنان و مردانی عارف نام برده که هر کدام به نحوی عدم دوستی خود از دنیا را نشان داده و سعی کرده‌اند تا آنجا که می‌توانند خود را از آن دور نگه دارند. وی در بحث از دوری از دنیا در مواردی به زهد اشاره کرده است و معتقد بوده که زهد بدین صورت است که آدمی بتواند تمام آمال خود را در این دنیا کوتاه گرداند و علاقه‌اش را از آن قطع کند. وابسته بودن به دنیای مادی در تفکر عارفانی که در تذکره از آن‌ها نام برده شده سبب می‌شود تا فرد به سمت امور و کارهای نکوهیده و گناهان مختلف برود. دنیاپرستی در تفکر آن‌ها سرمنشأ عواملی همانند حرص، شهوت، نفس پرستی و... است و می‌تواند آدمی را در چاه ضلالت فروبرد. عدم وابستگی به دنیا این امکان را فراهم می‌کند که انسان بندگی و طاعت خود را به خوبی به جا آورد و در دلش نشانی از غم و اندوه دنیایی نباشد. در تذکره‌الاولیا، عطار از جهانی می‌گوید که می‌تواند آدمی را وسوسه کند و او را به راه‌ها و مسیرهای گمراه کننده بکشانند. دنیا در نگاه عارفان در این اثر، به لحاظ وسوسه‌انگیز بودن به دکان شیطان مانند شده که انسان را نسبت به تعلقاتش ترغیب می‌کند و بر این است تا حب خود را در دل آدمی افزون کند. دنیا هم‌چنین در تفکر این عرفا همانند زندانی است که محبس آدمی است و برای انسان مؤمن این زندان چنان سخت و طاقت‌فرساست که وی هر لحظه در پی رها شدن از این زندان است. تقوی و خوف در نزد آدمی نیز می‌تواند زمینه را برای دوری از دنیا و بی‌اهمیت بودن بدان فراهم آورد. درواقع تقوی سبب می‌شود تا آدمی از شیطان و دنیا دوری کند و نسبت بدان هیچ علاقه‌ای در دل راه ندهد. عرفا در تذکره‌الاولیا بر این باورند که ماهیت دنیا و بودن آن سبب می‌شود تا مانع و حجابی بر سر راه رسیدن به خداوند و کمال برای آدمی به وجود آید. حجاب‌ها و تعلقات دنیوی تیرگی و ظلمات را به دل انسان وارد می‌کنند و او را از نور و روشنی به دور می‌گردانند. دنیا هم‌چنین با بی‌قراری عجین شده و همین امر سبب شده تا انسان دنیاپرست با آشفتگی و آشوب در این جهان به سر برد.

جامی در نفحات‌الأنس و در ترسیم دنیای مادی به موارد متنوعی اشاره کرده است. وی در بیان مفهوم دنیا در تفکر عارفان مختلف و اولیا به مفاهیمی همانند مظاهر دنیوی، بی‌ارزش بودن دنیا، فریبنده، ناپایدار و ناقص بودن دنیا و عدم دل‌بستگی به دنیا و دوری از آن اشاره کرده است. نگاه عرفا و اولیا به دنیا در نفحات‌الأنس به صورت وسیع و گسترده نیست و مخاطب نمی‌تواند با حجم زیادی از مفاهیم در این زمینه روبه‌رو شود. جامی سعی کرده در ترسیم دنیا و

مسائل مربوط به آن از مظاهر دنیوی سخن به میان آورده، درواقع در تفکر عارفان مختلف، دنیای مادی و مظاهر مربوط به آن می‌توانند انسان را از اصل و معبود بازدارند و این مظاهر می‌توانند به عنوان مانعی بر سر راه انسان‌ها در دستیابی به کمال باشد. جامی در حکایت‌های مختلف به این امر اشاره می‌کند و سعی دارد تا با تفهیم این موضوع، عدم دل‌بستگی به تعلقات دنیوی را به صورت روشن بیان کند. دنیا در نگاه جامی و در نفحات‌الانس به عنوان امری بی‌ارزش و بی‌قدر معرفی شده است. عبدالرحمن جامی در نشان دادن نگرش عارفان درباره دنیا، جهان مادی را به عنوان عاملی فریبنده، ناقص و ناپایدار برای مخاطب ترسیم می‌کند. این دنیا درواقع نمی‌تواند آن جاودانگی و استواری را داشته باشد و همواره در معرض نقصان و تباهی قرار دارد. دنیای مادی در نفحات‌الانس دارای ضعف‌های زیادی است به طوری که انسان‌ها نمی‌توانند آن را به عنوان تکیه‌گاه و ملجأیی مناسب برای خود انتخاب کنند. جهان مادی در نگاه این افراد چنان ناپایدار است که گویی یک روز است و نمی‌توان برای آن ثبات و تداوم را در نظر گرفت. جامی در نفحات‌الانس این امر را مورد توجه قرار می‌دهد که دنیای مادی با تمام زرق و برقی که دارد سعی می‌کند تا انسان را شیفته و فریفته خود گرداند و او را از مسیر کمال به سمت گمراهی و ضلالت سوق دهد. جهان مادی در نفحات‌الانس و در اندیشه عارفانی که جامی معرفی می‌کند، ارزش و اهمیت چندانی ندارد که انسان خود را برای داشتن آن در سختی و خواری قرار دهد. این دنیا چنان پوچ و بیهوده ترسیم شده که گاه برخی از عارفان آن را برای دشمنان خداوند آرزو می‌کنند و خواهان این هستند که دشمنان در دام دنیا گرفتار شوند و به مصیبتی همانند دنیا مبتلا گردند. درواقع تفکر این عارفان چنان بلند و متعالی است که نمی‌خواهند برای دنیا وقت خود را تلف کنند و ارزشی برای آن قائل شوند. عارفان در نفحات‌الانس گاه در نشان دادن تفکرات خود به سخنان پیامبر (ص) و اولیای الهی نیز استناد می‌کنند و سعی دارند تا با بهره بردن از تفکرات آن بزرگان نگرش خود را نشان دهند. یکی از نکاتی که در نفحات‌الانس به صورت گسترده‌تر از مورد توجه قرار گرفته، عدم دل‌بستگی به دنیا و دوری کردن از آن است. دنیا در نگاه این عارفان شایسته دل‌بستگی و وابستگی نیست و انسان باید تا آنجا که امکان دارد از آن دوری کند. این دوری درواقع می‌تواند منشأ سعادت آدمی قرار بگیرد و او را برای رسیدن به جایگاهی بهتر در دنیایی برتر آماده سازد. تصاویر مختلفی که جامی از عارفان ترسیم کرده این حقیقت را روشن می‌گرداند که آن‌ها حتی داشته‌های خود را نیز در دنیا صرف کرده و به فکر اندوختن و وابستگی بیشتر به مال دنیا نبوده‌اند. این افراد با خواندن دنیا به عنوان مردار، دیگران را از دوستی دنیا برحذر داشته و آن را به عنوان مکانی ناپایدار معرفی کرده‌اند که درنهایت آدمی باید آن را ترک گوید و به جهانی ابدی و جاودانه کوچ کند. در نگاه این افراد اتفاقات و پیشامدهایی که در جهان مادی رخ می‌دهد، باید به عنوان درس عبرتی برای آدمی در نظر گرفته شود. آدمی زمانی که دنیا را بخواهد نمی‌تواند هیچ میلی به سمت خداوند داشته باشد برای همین عارفان در نفحات‌الانس بر این موضوع تأکید داشته و درصدد بوده‌اند که پیامدها و نتایج دنیاطلبی را به مخاطبان خود نشان دهند. عدم دل‌بستگی و وابستگی به دنیای مادی سبب می‌شود تا انسان جایگاهی بهتر و متعالی را به دست آورد و درواقع بتواند جان خود را در ارتباط با منبعی آسمانی و ازلی قرار دهد.

برخلاف جامی که دنیا را به صورت تام و تمام به دور از ارزش و اهمیت دانسته و آن را با پست بودن ترسیم کرده است، عطار در تذکرة‌الأولیا دنیای مادی را به عنوان ودیعه و مقدمه‌ای برای جهان آخرت معرفی می‌کند. وی دو نگاه مذموم و ممدوح نسبت به دنیا دارد؛ زمانی که دنیا به عنوان مقدمه و مزرعه آخرت معرفی شده می‌توان این نوع دیدگاه را به عنوان نگرشی ممدوح و پسندیده در نظر گرفت. یعنی اگر نگرش به دنیای مادی همراه با دیدگاهی درست همراه

باشد، می‌تواند مسیر را برای انسان در جهت رسیدن به کمال و دنیای اخروی فراهم کند. دنیای مادی در تفکر صوفیه پلی است که می‌تواند فرد را به دنیای ابدی برساند و جمع کردن توشه تنها در این دنیا میسر است و اگر همراه با آگاهی و شناخت باشد، سعادت را برای شخص به دنبال دارد.

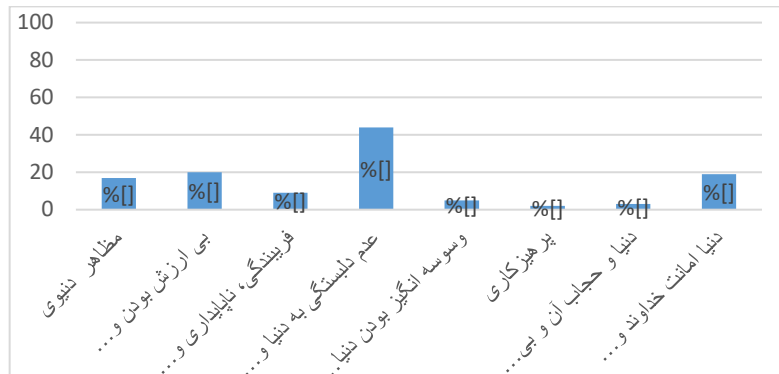
نتیجه‌گیری

پرداختن به دنیا و کندوکاو در معانی مختلف آن یکی از مسائل و مفاهیمی است که در نگاه اندیشمندان، شاعران و نویسندگان زیادی بارتاب پیدا کرده است. درواقع دنیا در نگرش هر شخصی می‌تواند مفاهیم به خصوص و ویژه‌ای داشته باشد. دنیا در در تذکره‌الاولیا عطار و نفحات‌الأنس جامی نیز دارای نموده‌های متنوعی بوده است. عطار در تذکره‌الاولیا و به نقل از عرفا و اهل تصوف، به مسائلی همانند مظاهر دنیوی، دنیا امانت خداوند و مقدمه‌ای برای آخرت، بی‌ارزش بودن و مذمت دنیا، وسوسه‌انگیز بودن دنیا و تشبیه آن به زندان، دنیا و پرهیزکاری، فریبندگی، ناپایداری و ناقص‌بودن دنیا، دنیا و حجاب آن و بی‌قراری و عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن اشاره کرده است. جامی در نشان دادن مفاهیم دنیوی به نقل از عارفان به مسائلی همانند مظاهر دنیوی، بی‌ارزش بودن دنیا، فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا و عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن اشاره کرده است.

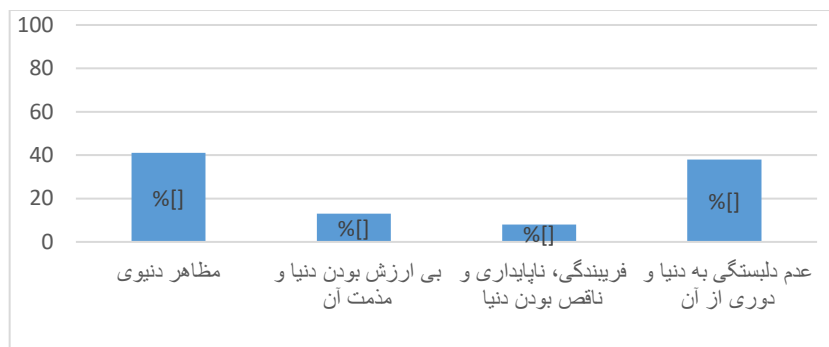
عطار در ترسیم دیدگاه عرفا مفهوم وسیع‌تری از دنیا ارائه کرده است درحالی که نفحات‌الأنس و در ترسیم تفکر عرفا این دیدگاه محدودتر بوده است. دنیا در نگاه عارفانی که جامی و عطار از آن‌ها سخن به میان آوردند، مکان و معبری ناپایدار است که فاقد ارزش و مقدار است. بررسی جلوه‌های دنیوی در نفحات‌الأنس این امر را روشن می‌گرداند که عرفای مورد نظر در این اثر به کل و تمام دنیا را مورد نکوهش قرار داده‌اند در حالی که در تذکره‌الاولیای عطار دنیا گاه می‌تواند زمینه را برای رسیدن به جایگاهی متعال در آخرت فراهم کند. هر دو شاعر در ترسیم دنیا با تکیه بر تعالیم اسلامی و قرآن معانی مختلف دنیا را در سخنان خود به تصویر کشیده‌اند. به بیانی دیگر عوامل دینی و اسلامی نقش مهمی در نگرش این دو به دنیا دارند و آن‌ها با نگاه به این عوامل دنیا را در نگرش عارفان مختلف به نمایش گذاشته‌اند. هدف هر دو شاعر این است که تفکر دنیاگرایانه عارفان مختلف را به تصویر بکشند و بتوانند نگاه آن‌ها را در این زمینه به خوبی ترسیم کنند. در این میان برخی از عارفان در تذکره‌الاولیا دنیا را به عنوان مزرعه آخرت و امانت الهی بیان کرده‌اند که باید از آن بهره مناسب را برد. به بیانی دیگر در تفکر عرفای مورد نظر جامی دنیا مذبوم و همراه با نکوهش است و در تفکر عرفایی که عطار از آن‌ها می‌گوید دنیا هم مذبوم و هم در برخی جاها با داشتن شروطی، ممدوح است. مظاهر دنیوی در نفحات‌الأنس با ۴۱ درصد، بی‌ارزش بودن دنیا و مذمت آن با ۱۳ درصد، فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا با ۸ درصد و عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن با ۳۸ درصد به کار رفته است. در تذکره‌الاولیای عطار مظاهر دنیوی با ۱۷ درصد، بی‌ارزش بودن و مذمت دنیا با ۲۰ درصد، فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا با ۹ درصد، عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن با ۴۴ درصد، وسوسه‌انگیز بودن دنیا و تشبیه آن به زندان با ۵ درصد، دنیا و پرهیزکاری با ۲ درصد، دنیا و حجاب آن و بی‌قراری با ۳ درصد و دنیا امانت خداوند و مقدمه‌ای برای آخرت با ۱۹ درصد به کار رفته است. در بیان تعداد مؤلفه‌های به کار رفته در نفحات‌الأنس نیز باید گفت که مظاهر دنیوی در نفحات‌الأنس ۳۰ بار، بی‌ارزش بودن دنیا و مذمت آن ۹ بار، فریبندگی، ناپایداری و ناقص بودن دنیا ۵ بار و عدم دلبستگی به دنیا و دوری از آن ۲۸ بار تکرار شده‌اند. در ترسیم تعداد مؤلفه‌های به کار رفته در

تذکره‌الاولیای عطار نیز باید گفت که مظاهر دنیوی ۲۴ بار، بی‌ارزش بودن و مذمت دنیا ۲۹ بار، فریبنده‌گی، ناپایداری و ناقص‌بودن دنیا ۱۴ بار، عدم دل‌بستگی به دنیا و دوری از آن ۵۷ بار، وسوسه‌انگیز بودن دنیا و تشبیه آن به زندان ۸ بار، دنیا و پرهیزکاری ۴ بار، دنیا و حجاب آن و بی‌قراری ۵ بار و دنیا امانت خداوند و مقدمه‌ای برای آخرت ۱۹ بار به کار رفته است.

نمودار شماره ۱. بسامد آماری بازتاب دنیا در تذکره‌الاولیاء عطار



نمودار شماره ۲. بسامد آماری بازتاب دنیا در نفحات الأنس جامی



منابع

- تهوری، نرگس و بهنام فر، محمد (۱۳۹۳)؛ تحلیل درون مایه‌های اخلاقی در بهارستان جامی، معرفت، سال ۲۳، شماره ۲۰۱، شهرپور، صص ۹۷-۱۱۱.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۸۶)؛ نفحات الأنس من حضرات القدس، تصحیح دکتر محمود عابدی، تهران: سخن.
- جوادی‌آملی، عبدالله (۱۳۸۳)؛ دنیاشناسی و دنیاگرایی در نهج‌البلاغه، قم: مرکز نشر اسراء.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۵)؛ لغت‌نامه، تهران: امیرکبیر.
- صالحی حاجی آبادی، نعمت الله (۱۳۸۳)؛ انسان از حشر تا دادگاه قیامت، قم: گل‌های بهشت.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۸۲)؛ تفسیر المیزان، با ترجمه سیدمحمدباقر موسوی همدانی، چ چهارم: قم: اسلامی.
- عطار، فریدالدین بن محمد (۱۳۷۹)؛ تذکره‌الاولیاء، بررسی و تصحیح متن از محمد استعلامی، چ یازدهم، تهران: زوار.
- محمدی، برات و حداد خانشان، مریم (۱۳۹۸)؛ بررسی تعلیم اخلاقی و آموزه‌های تربیتی در مثنوی سلسله الذهب جامی، فصلنامه نقد، تحلیل و زیبایی‌شناسی متون، دوره ۲، شماره ۱، فروردین، صص ۱۵۳-۱۳۴.
- یاوری، محمد (۱۳۹۴)؛ «دنیا از منظر عرفا»، مجموعه مقاله دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، شهرپور، صص ۷۸۲-۷۹۱.

Study and comparison of the reflection of the world in the Nafhat of Al-Ans Jami and Tazkirah of Al-Awliya Attar

abstract

The way of looking at the world and its belongings has been drawn in various forms in different human cultures and experts and thinkers have presented various opinions in this field. The purpose of this research, which was developed using a descriptive-analytical method, is to investigate and analyze the reflection of the world in the tazkira of Awaliya Attar and Nafahat Al-Anas Jami. The result of this research shows that the attitude of the mystics in the two works of Tazkireh Awaliya and Nafahat Elans towards the world is more worldly, and religious and Islamic factors are considered the most important factors in the attitude of these two towards the world. In Tazkireh Awaliya, the mystics have explained to the audience aversion to the world and believed that the world can be the farm of the hereafter and a prelude to it. The mystics who depicted the world in Nafahat Al-Alans condemned it and tried to avoid it. The reflection of the world in Attar's tazkira has been more extensive than that of Alans Jami. The worthlessness of the world, its deceptiveness, its instability and its veil are common examples of these two mystical works in dealing with the world.

Keywords: World, Irfan, Nafahat Elans, Tazkireh Awaliya, Attar, Jami

سوررئالیسم و حافظ

کیمیا امینی (نویسنده مسئول)

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

aminiimik12@yahoo.com

علی اکبر باقری خلیلی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

aabagheri@umz.ac.ir

چکیده

این پژوهش با هدف بومی‌سازی مفاهیم ادبی غربی و بسط آن‌ها در پیوند با متون کلاسیک فارسی، نگاهی به عناصر و مؤلفه‌های تفکر سوررئالیستی داشته است. از دیرباز، ادبیات و هنر به همراه شکل‌گیری مکاتب هنری و ادبی، گستره تخیل و عواطف، تحول، حس‌رهای، عدالت و آرامش‌خواهی و... انسان بیدار و آگاه شده است. ایده سوررئالیسم که ریشه در ذات کهن‌الگویی انسان دارد و در ذهن جمعی ساری است، پس از جنگ جهانی و در پی جنبش هیچ‌گرایی دادا تجلی و گسترش یافت و تحت تأثیر رمانتیسم بر جنبش‌های پس از خود تأثیر گذاشته است. از ویژگی‌های این مکتب روی‌آوری به امر شگفت و غریب، طنز، رویا و خیال، جنون‌زدگی و دیوانگی، نگارش خودکار، اشیاء غیر-فراواقعی، عشق و آزادی‌های نامحدود و بی‌قیدانه... است. پژوهندگان به این منظور با روشی توصیفی-تحلیلی بر آن شدند تا هم‌مانندی‌ها و ناهم‌سانی‌های شاخص‌ترین مؤلفه‌های سوررئالیستی را در اشعار حافظ بیان و تحلیل نمایند. بر اساس یافته‌های این واکاوی، پرده از برخی رموز شعری حافظ برداشته شد و نتایج نشان داد در مؤلفه‌هایی چون طنز و تناقض، خواب و رؤیا، جنون و دیوانگی و عشق و آزادی هم‌مانندی‌هایی هست البته در اصالت، ساختار و کاربست آن‌ها تفاوت‌هایی وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: مؤلفه‌های سوررئالیستی، اشعار، حافظ.

مقدمه (بیان مسئله و ضرورت انجام پژوهش)

سوررئالیسم یکی از جنبش‌های قرن بیستم در اروپاست که پس از بیانیه آندره برتون (۱۹۶۶-۱۸۹۶م) در فرانسه به صورت مکتبی ادبی هنری رسمیت یافت. این مکتب بر پایه فرا واقع‌گرایی، تداعی معانی آزاد، طنز، رؤیا، وهم‌گرایی، امرشگفت، اهمیت به دیوانگی، عشق و آزادی، تصادف عینی و... بنا نهاده شد. سوررئالیسم، با اتکا به نظریات فلاسفه‌ای چون افلاطون و روان‌شناختی فروید و یونگ، تأثیرپذیری از دادائیسم و رمانتیسم و توجه به متون و اشعار عرفانی شرقی، نهضت خود را ارائه کرد. متون کلاسیک فارسی به ویژه آثار متصوفه و عرفانی سرشار از زمینه‌های فکری و عاطفی فرا واقعی، رمزگون و اغلب طنزآمیز است که با برخی از اصول سوررئالیسم امروزی هم‌سانی دارد (اسماعیلی و علی مددی، ۱۳۸۵: ۵۰) و مورد نظر پژوهندگان قرار گرفته است. مسئله این است که خوانش و تحلیل پیش‌نمونه‌های فرضی این مؤلفه‌ها در متون کهن می‌تواند به عنوان ابزاری برای بومی‌سازی نظریه‌های ادبی جهان در آثار کلاسیک فارسی مورد استفاده قرار گیرد. با این روش می‌توان به رمزگشایی زبانی و محتوایی عمیق‌تر متون عرفانی نیز دست یافت. پس در پاسخ این که چگونه می‌توان ردپای همانندی‌ها و ناهم‌سانی‌های اندیشه‌ای امروزی را در گذشته پیدا و آن را بررسی نمود ضمن بیان برخی از شاخص‌ترین مؤلفه‌های سوررئالیسم به واکاوی آن‌ها در اشعار حافظ - به‌عنوان یکی از متون ادبی اصیل و رمزی قرن هشتم با زیرساخت عرفانی - پرداخته شد. با این رویکرد تحلیل پیشینه همانندیهایی چون بیان طنزآمیز همراه با کشف و شهودهای ضمیر ناخودآگاه از عالم تخیل و رؤیا، برون‌ریزی‌های خیالی و وهمی، عشق و آزادی، جنون و دیوانگی، امرشگفت و خارق‌عادت سوررئالیستی امروزی در اشعار حافظ ریشه - اصالت‌یابی گردید. ضرورت انجام این پژوهش همین پیش فرض بود که بسیاری از متون عرفانی، فلسفی و صوفیانه گذشته زیر ساخت و ریشه بسیاری از اندیشه‌های مکتب‌های نوین امروزی هستند. و بررسی نمود مؤلفه‌های سوررئالیستی پیش‌نوشته و تولیدشده در غزلیات حافظ به رمزگشایی بخشی از اندیشه‌ها و افکار شاعر و شعر او منجر شد.

پرسش‌های پژوهش

کدام عناصر سوررئالیسم در غزلیات حافظ نمود آشکارتری دارند؟

چگونه می‌توان هم‌سانی و ناهم‌سانی‌های مؤلفه‌های سوررئالیستی را در غزلیات حافظ تحلیل کرد؟

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای، ابتدا به معرفی مختصری از مهم‌ترین مؤلفه‌های سوررئالیستی پرداخته و با توجه به آن، نمونه‌هایی برپایه هم‌سانی و ناهم‌سانی با این مؤلفه‌ها از اشعار حافظ (دیوان حافظ با تصحیح خطیب رهبر، ۱۴۰۰) انتخاب و تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های فراوانی تاکنون، دربارهٔ پیدایش جنبش سوررئالیسم و تطبیق آن با مکتب تصوف صورت گرفته است. کتاب‌هایی که به شرح کاملی از تمام مکاتب ادبی اروپا و تأثیرپذیری و زیر مجموعه‌های آن‌ها پرداخته‌اند. به طور مثال رضا سیدحسینی در کتاب دو جلدی مکتب‌های ادبی جهان (۱۳۳۴) و در چاپ بیست و سوم (۱۴۰۰) به این جنبش و مؤلفه‌های آن به صورت مفصل پرداخته. تصوف و سوررئالیسم از ادونیس (۱۳۸۵) با ترجمهٔ حبیب اله عباسی، آشنایی با مکتب‌های ادبی از منصور ثروت (۱۳۹۰)، از سعدی تا آراگون (تأثیر ادبیات فارسی در ادبیات فرانسه) از جواد حدیدی (۱۳۹۳)، سرگذشت سوررئالیسم؛ گفت‌وگو با آندره برتون (۱۴۰۲) ترجمهٔ عبدالله کوثری که مورد مطالعه و استناد در این پژوهش بوده‌اند. در راستای بومی‌سازی نظریه‌های ادبی جهان در آثار فارسی، پژوهش‌هایی با مطابقت یا بررسی هم‌سانی‌های این اصول در متون کلاسیک فارسی نیز صورت گرفته است. مقالهٔ «بوطیقای سوررئالیستی مولوی» محمود فتوحی (۱۳۸۴) به مقایسهٔ اندیشه‌های شعری مولانا با نظریهٔ سوررئالیسم پرداخته و ضمن اشاره به نظریهٔ برتون و طرفدارانش دربارهٔ فراواقعی بودن شعر و وجود بسیاری از عناصر سوررئالیستی در سال‌های ۱۹۲۴ تا ۱۹۳۰م اشاره نموده و سابقهٔ آن را به مولانا و عارفانی از این دست می‌رساند. اسماعیلی و علی‌مددی (۱۳۸۵) در مقالهٔ مختصر «سوررئالیسم و مقالات شمس» به همانندی‌های اصول سوررئالیسم با مقالات شمس به اختصار پرداخته‌اند. مشتاق‌مهر و دستمالچی (۱۳۸۸) به مطالعهٔ تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررئالیستی پرداخته و به مؤلفه‌های آن اشاره داشته‌اند. بهنام‌فر و غریبی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق غزلی از مولانا با غزلی از سنایی بر اساس مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم»، تنها یک غزل از هر کدام از شاعران را مورد مقایسه بر مبنای این نظریه قرار داده‌اند. تاج‌نیا و هم‌کارانش (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای با عنوان «پیش‌گفتارهای سوررئالیسم در سیرالعباد الی المعاد، منطق الطیر و دفتر سوم مثنوی» به مؤلفه‌های سوررئالیستی و هم‌خوانی‌های آن‌ها پرداخته‌اند و بیشتر به همان منابع ذکر شده استناد دارند. در همین راستا مقالات و یادداشت‌های دیگری هم به مقایسه و تطبیق متون ادبی پرداخته شده است. پژوهش‌ها و شرح‌های مفصلی دربارهٔ اشعار حافظ با توجه به موضوعاتی چون طنز، رمز، پارادوکسیکال و... البته بدون اشاره به ادبیات سوررئالیستی انجام شده است؛ اما تا کنون، پژوهشی در تحلیل همانندی و ناهم‌سانی‌های مؤلفه‌های سوررئالیسم در اشعار حافظ صورت نگرفته است.

۲- چارچوب نظری پژوهش

عبارت سوررئالیسم اولین بار از سوی گیوم آپولینز (۱۹۱۷) به‌کار برده شد (Haslam & Malcolm, 1978: 11). آندره برتون پس از جنگ جهانی اول در فرانسه، با انتشار بیانیه‌ای، این مکتب را رسمیت داد. او که پس از نخستین جنگ جهانی، تحلیل رؤیا و لایه‌های پنهان ناخودآگاه را از اندیشه‌های فروید آموخته بود (طاهری، ۱۳۹۷: ۱۷۹) و نگارش خودکار در حال هیپنوتیزم را تجربه کرده بود عقیده داشت «فعالیت ذهن باید از هرگونه دلیل عقلانی و منطقی رها شود. سوررئالیست‌ها به مطالعه و تأثیرپذیری از رؤیا و خیال و گزارش خواب‌ها و بیداری در آستانهٔ ضمیر نیمه هوشیار - نوعی فراموشی - علاقه داشتند» (اسماعیلی و مددی، ۱۳۸۵: ۵۰) که با بهره‌گیری از متون عرفانی و ادبی غربی

و شرقی اصالت آفرینش و جهان فراواقعی و غیرالهی را سرلوحه کار خود قرار داده بودند. از مهم‌ترین مؤلفه‌های سوررئالیسم که بیشترین پیش‌نمود را در اشعار حافظ دارد می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

۱-۲- خواب و برون‌دادهای ضمیر ناخودآگاه

همان‌طور که بیان شد سوررئالیسم یک جنبش چندسویه و با مخاطرات و سیاست‌زدگی‌های پس از جنگ درگیر است. هدف صاحبان آثار این مکتب این بود که به ضمیر ناخودآگاه اجازه بیان خود را بدهند که اغلب منجر به نمایش صحنه‌ها و ایده‌های غیرمنطقی یا رویایی می‌شد (Berton, 1924 & Ian, 2009: 611). یکی از اهداف مکتب سوررئالیست، آشتی میان عالم واقعیت و تصاویر رؤیا و خواب برای رسیدن به یک واقعیت مطلق یا فراواقعیت بود. سوررئالیست، واقعیت برتر را واقعیتی پنهان در ضمیر ناخودآگاه می‌داند که در عالم خواب آشکار می‌شود و از طریق آن می‌توان به عمق ناشناخته‌های ذهن دست یافت. او رخدادهایی را که در حالت خلسه و خواب می‌دید و لحظاتی که باعث کشف تصاویری بداهه و بکر می‌شد را می‌نوشت و چون نظارت بدون منطق و بازنگری برای آن‌ها اهمیت داشت، نوشتن و سرودن و نقاشی در این حالت یک روش قابل اهمیت و استفاده شد (اسماعیلی، علی مددی، ۱۳۸۵: ۵۵). در نزد آن‌ها واقعیتی که هنگام خواب و حالت خلسه آشکار می‌شد و از طریق آن می‌توانست به ضمیر ناخودآگاه و عمق ناشناخته‌های ذهنی - روانی دست یافت، یکی از مظاهر اصالت ناخودآگاهی و ارتباط با دنیای فراواقعی و حقیقت برتر شمرده می‌شد (مشتاق مهر و دستمالچی، ۱۳۸۸).

۲-۲- طنز (بیان انتقاد و واقعیت‌گریزی)

سوررئالیست برای نشان دادن اعتراض خود نسبت به زندگی واقعی و پوچی آن، از زبان طنز و تمسخر استفاده می‌کند. برتون در سال ۱۹۳۵م، اولین بار، اصطلاح «طنز سیاه» را برای مشخص کردن یکی از گونه‌های کمدی و طنز انتقادی خود ابداع کرد. او در برابر «طنز عینی» هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰م) طنز سیاه را استفاده کرد که توأم با بدبینی و شک و تردید با تکیه بر موضوعات سیاه مانند مرگ و قتل بود و خنده‌ای آمیخته به ناسزا که از اعماق درون عاصی برای مقابله با عقاید رایج و گفتار جهانی آن‌ها برمی‌آید (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۲/ ۸۱۹-۸۲۱). از مهم‌ترین شگردهای طنز سیاه: تضاد و تناقض، اغراق، مسخ‌شدگی و تشبیه به حیوانات، تحقیر و کوچک‌نمایی، دشنام‌گویی، لعن و نفرین، فراداستان، غافلگیری، انحراف از موضوع و شکستن قواعد روایی، روایات اروتیک، فضا سازی‌های گوتیک و سیاه و مضحک و... است (محمدی و تسلیم، ۱۳۹۵: ۴۰۳) که نه تنها موجب تداوم معنا در کلام آن‌ها نشده بلکه درست در تقابل و تعارض با هم قرار گرفته است؛ طوری که «هر دال قلمرو دال پیشین را منهدم می‌کند و نسبت تصویرها به هیچ وجه عقلانی نیست» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۲). طنز و زبان رمزی خاستگاه متناقض و شگردهای پارادوکس در ادبیات عرفانی به ویژه شعر حافظ است.

۳-۲- جنون و بی‌خبری (عقل‌گریزی و واقعیت‌ستیزی)

اهمیت به دیوانه و خود را به دیوانگی زدن از مراتب مهم سوررئالیسم است، زیرا روش دیوانگان با زندگی روزمره و عادی مردم فاصله دارد و توجه و تأثیرپذیری آنان از زندگی و سخنان عقلای مجانبین فرهنگ‌های غربی و شرقی قابل

اهمیت است. عقل و خردگرایی نیز در نزد بسیاری از عرفا و صوفیان منفور و آنچه حقانیت دارد توجه به دل انسان و دریافت مکاشفات و عوالم معنوی است. سوررئالیست‌ها معتقدند «عقل و عقل‌گرایی قادر به تشخیص و درک درست از حقایق نیست بلکه مکاشفات است که توانائی درک منبع اصلی هستی را به آدمی می‌بخشد» (سیدحسینی، ۱۳۹۵: ۴۲۲). بنابراین جنون و دیوانگی حالت رهایی از تسلط عقل است و رهاسازی نیروهای درونی و از همین رو می‌تواند «یکی از منابع شناخت و سرچشمه آفرینش آثار سوررئالیستی باشد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۱۰).

۴-۲- امر شگفت و خارق عادت

امر غریب و غیرواقعی یکی از برون‌دادهای آثار سوررئالیستی است که باعث شده آن‌ها به حیوانات، فضاها و بیان غریب و جادوزده روی آورند. این جنبش هنری-اجتماعی بنیادستیز، میل به ایجاد دگرگونی در روزمرگی‌ها را از طریق آشکارسازی امر شگفت‌انگیز و تصادف‌های نهفته در نظم ظاهری واقعیت دارد. (ادگار و سچ ویک، ۱۳۸۷: ۱۷۴) سوررئالیست، تخیل خود را آزاد کرده تا به دنیای فراواقعی ناخودآگاه راه یابد و القائات و کشفیات خیالی را دریافت و ثبت کند؛ مثلاً در نگاه نخست، هیچ برداشت عجیبی از «زبان کشیدن شعله از مچ دست» در این شعر دیده نمی‌شود؛ اما نکته غیرواقعی و غریبی دارد: «آنچه من می‌بینم شعله‌ایست از مچ زبانه می‌کشد... حرکتش مانند شعبده‌بازهاست وقتی بخواهند ورق را غیب کنند و دست را می‌سوزاند و در یک چشم به هم زدن ناپدید می‌شود...» (اسماعیلی و علی مددی، ۱۳۸۵: ۵۲).

برتون در رمان نادیا، مخاطب را با عشق خیالی با اموری مانند فضاها و غیرعادی، اتفاقات خارق عادت، پیش‌گویی‌ها و غیب بینی‌ها متعجب می‌کند. مانند وقتی که نادیا و برتون در حال تماشای پنجره‌های مجتمعی هستند که همه تاریک و سیاهند. نادیا که مجنونی روشن ضمیر است، پیش‌بینی می‌کند که کمی بعد آن پنجره قرمز خواهد شد. چند ثانیه بعد، همان پنجره با پرده قرمز رنگ روشن می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۳۴۰). در شعر آنتون آر تور، جستجوی یک جهان فراواقعی و از نو ساخته با آرزوی دستیابی به خرق عادت در اعماق ذهنش را تصویر می‌کند: «نه، خواب نیستم // برای این که نخوردن را یاد بگیری // باید پاک پاک باشی //... بهتر که ببندی دهان را // آن‌گاه دیگر نه دهان // نه زبان... نه شکم //... خودم را از نو خواهم آفرید.» (همان، ۱۳۸۵: ۹۴۵).

۵-۲- عشق و آزادی

عشق، مقوله‌ای بسیار مهم و پیچیده در سوررئالیسم است. در نزد عرفا، عاشق به دنبال معشوق خود قید هر آنچه محدودیت، آداب و رسوم را می‌زند و ننگ رسوایی و رنج را به جان می‌خورد. این رهایی و از خود بی‌خودی رندانه، بی‌شبهت به اندیشه‌های سوررئالیستی نیست. این عشق، مبنای فعالیت و وسیله‌ای برای رسیدن به امر مثالی و بالاتر از مرزهای زمانی است. کاشف ذات است. ما را به جوهر و سرشت عمیق انسان می‌رساند که در پیوند با دیگری پدیدار می‌شود. آنچه حرام و دست نیافتنی است و بندهایی را که اجتماع با تکیه بر ارزش‌های غیرحقیقی الزام کرده می‌شکند، انقلابی است و روی عصیانگرانه دارد (آدونیس، ۱۳۸۰: ۱۲۲)، نوعی تابوشکنی انقلابی است. هر سه اثر برتون (نادیا، عشق دیوانه‌وار و آراکان) بر محور عشق و زن با ویژگی الهام‌بخشی هستند. او متأثر از عرفان و شعر شرقی مانند حافظ بر اصالت عشق تأکید دارد. او تأکید بر واژه‌های اکسیر و تجدید حیات دارد؛ یعنی عشق را به مراتب بالاتر

از هیجانی آزاد شده از سلطه اجتماعی می‌داند. او عشق را نجات‌بخش انسان از مشکلات معرفی می‌کند: «... تجدید حیات عالم در عشق انسانی نهفته است.» (متیوز، ۱۳۸۲: ۳۲)؛ همان‌طور که زن نیز جایگاهی بالا در آثار او دارد.

۳- یافته‌های پژوهش

مؤلفه‌های سوررئالیستی، به طوریقین، پیشینه تاریخی داشته و ریشه و نمود در بسیاری از آثار غنایی، حماسی، عرفانی و حتی فلسفی غرب و شرق و خاورمیانه دارد. اصولی مانند طنز، رؤیا، مکاشفات، تمرکز ذهنی در لحظه‌های روانی و احساسی، توجه به عشق در مقابل عقل، عقل‌گریزی، دست‌یابی به ضمیر ناخودآگاه از طریق سُکر و بی‌خودی، نگارش خودکار و بیان سخنان بدون اندیشه مانند شطح و طامات صوفیانه، دیدی تازه و رازآلود به تمام عناصر جهان هستی و برقراری رابطه با جهان، تصادف عینی، زبان رمزی و طنزآمیز، رسیدن به فرازمان و فرامکان و... را در پی دارد. تحلیل این مؤلفه‌های امروزی شده در بررسی اشعار حافظ دریچه‌ای تازه برای درک و فهم اشعار پر رمز و ابهام او گشوده است.

شمس‌الدین محمد شیرازی ملقب به حافظ و لسان‌الغیب، یکی از مشهورترین غزل‌سرایان ادب فارسی در قرن هشتم است. برون‌داد رمزی و پرابهام افکار، اندیشه‌ها، عواطف، وضعیت خاص دوران و سبک منحصر به فرد او در دیوانش، شامل غزلیات و اندک قصاید و قطعات و رباعی، شهره خاص و عام است. دیوان حافظ، به احتمال قوی، نخستین‌بار پس از مرگ او، توسط محمد گلندام گردآوری شده است (خرمشاهی، ۱۳۹۵: ۲۶۵-۲۶۷). شعر حافظ را نمی‌توان ژانر طنز نامید؛ اما پهنای طنز و زبان انتقادی او چنان گسترده است که تقریباً در هر غزل او این مؤلفه مشهود است تا جایی که بستری برای بروز شگردهایی چون تناقض و تضاد، شور و اشتیاق فراطبیعی، خیال‌انگیزی و تقدیرگرایی، انتقادهای تند و نرم، زبانی پر طعنه و ریش‌خند، کنایه و دیگر صورخیالی شده است. گاه حافظ، زبان به نفرین و دشنام می‌گشاید و انتقادهای طنزآمیز او رنگ اخلاقی و اعتراضی [طنز سیاه] به خود می‌گیرد بی‌آن‌که ناصح یا محتسب باشد (خرمشاهی، ۱۳۸۴: ۲۲۰-۲۱۷). اوج هنر حافظ همین شگردهای طنزآمیز شعری او است که اعتراضی به جهل و خرافات و ستم و ریاکاری زمانه را بروز داده و هنرمندانه و خلاقانه با هدف ارتقای انسان از جوهره اندیشه و اعجاز قلم خود به آن‌ها پرداخته است. کنایه‌های لطیف، طعنه‌ها و نیش‌خندهای رندانه او - زبان اعتراض و انتقاد از زاهدان، عالمان و حاکمان - لطف و مزیتی خاص به شعر او بخشیده است (کلاهیچیان و نظری، ۱۳۹۵: ۵۴) و این به ماندگاری شعر او به عنوان یک منشور فرازمان - مکان و تاثیر بر مخاطب عام و خاص یاری کرده است. توجه به خواب و رؤیا، امر شگفت و خارق‌عادت، مجنونی و رندی، طنز و تناقض و پارادوکس‌های حاصل از آن چون عشق و عقل، آزادی و زندانی و سبک‌سری‌های قلندرانه و برگزیده بودن در غزلیات او از مؤلفه‌هایی هستند که بیشترین نمود را در همانندی با اصول سوررئالیسم داشته‌اند.

۳-۱- خواب و رؤیا

رؤیا نوعی برداشت و تداعی آزاد از معانی تجربه‌ها و برداشت‌های حالت خلسه‌ای است که بعد از بیداری و نیمه‌هوشیاری در انسان شکل می‌گیرد. عرفا و شعرای عارف مسلکی چون حافظ پهنه رویا و عوالم خواب را قابل توجه دانسته‌اند. بی‌گمان شعر هنری و عرفان‌گرای حافظ، زاده روح و روان و عوالم ذهنی اوست و بررسی نقش ضمیر

ناخودآگاه شاعر در رسیدن به این تجارب روحانی و تصاویر ساخته و پرداخته رویاهایی پر رمز و ابهام قابل تأمل و بررسی است (رضایی و شعبانزاد، ۱۳۹۲: ۸۴-۸۵). حافظ، بدون تردید، با توجه به القابی چون لسان‌الغیب و حافظ قرآن بودن و اشراف بر احادیث و روایات، از تأثیر و کاربرد رؤیا و برون‌دادهای تخیلی آن، علم تعبیر خواب و مراتب آن آگاه بوده و این بر راز آلودگی بسامد مفهوم خواب و رویا در شعر او افزوده است. خواب و عوالم آن برای حافظ نیز ابزاری برای پناه بردن به تصاویر عالم خیالی برای بیان عواطف و خواسته‌ها است. برخی از نمونه‌های این مؤلفه در شعر حافظ به قرار زیر است:

استراحت و آسودگی جسم و روان

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار ای دوست قرار چیست؟ صبوری کدام و خواب کجا؟ (غزل ۲)
حافظ عالم خواب را نوعی مکان و زمان قرار و راحتی افکار و روان می‌داند که در آن می‌توان مراتب راحت روح و اندیشه را تجربه کرد. چیزی که مورد توجه سوررئالیست‌ها نیز بوده است.

نوعی فضا سازی خیالی و رؤیایی

حافظ برای دیدار یار و معشوق محجوب یا سخت‌گیر که امکان ملاقات در بیداری میسر نیست؛ دست به دامان رویا و خیال، اشیا و عوامل طبیعی می‌شود و از آن‌ها درخواست دیدار یا خبر دادن از معشوق دارد.
ماییم و آستانه عشق و سر نیاز تا خواب خوش که را برد اندر کنار دوست (غزل ۶۰)
دوش در خواب چنان دید خیالم که سحر گذر افتاد بر اصطبل شهم پنهانی (قطعه ۳۲)
اما خواب برای سوررئالیست ایجاد فضایی از پیش تعیین شده برای تقاضا یا بیان مکنونات قلبی نیست.

استعاره از مفاهیم رمزی و ایمانی (هشداردهنده/ امیدبخش/ مکاشفات و برون‌دادهای معنوی)

هر که را خوابگه آخر مشتی خاک است گو چه حاجت که به افلاک کشی ایوان را (غزل ۹)
حافظ با اندیشه خیامی-عطاری زبان اعتراض زمانه خود است. نه تنها خواب را مامنی برای مشاهده و اتصال یار و بیان مکنونات خود می‌داند بلکه گور را به خوابگاهی کوچک تشبیه می‌کند که در آخر باید به آنجا رفت و به کسانی که دل‌بسته دنیای زودگذرند هشدار می‌دهد. در این بیت نوعی غربت و یاس برای مخاطب ایجاد می‌کند. سوررئالیست مرگ را حالتی دنباله عالم رویا می‌داند که در ظاهر ترسی از آن ندارد.

اوضاع زمانه و احوال نامطلوب

بخت خواب‌آلود ما بیدار خواهد شد مگر زان که زد بر دیده آبی، روی رخشان شما (غزل ۱۲)
حافظ از بخت و سرنوشتی که خواب‌آلوده است و غافل از عالم واقعیت نگران است و می‌خواهد با توجهات معنوی از این خواب‌آلودگی رها شود؛ درحالی که سوررئالیست‌ها، بستر خواب را به‌دست آوردن بیداری، آزادی، لذت، تجربه عوالم فراواقعیت می‌دانند.

آگاهی به علم تعبیر خواب و خود تعبیری حافظ

دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود (غزل ۲۱۴)
ای مُعَبَّرِ مژده‌ای فرما که دوشم آفتاب در شکرخواب صبحی هم‌وثاق افتاده بود (غزل ۲۱۲)
حافظ، برخلاف سورئالیست که در پی تعبیر و تفسیر و به دنبال پیامی در- از خواب خود نیست و در ثبت دریافت‌هایش دخل و تصرفی ندارد. او خود، بیننده خواب، نویسنده و مفسر آن است و از اهمیت خواب، نمادها و نشانه‌های آن آگاهی دارد.

بیان ضمنی مراتب خواب

سحر کرشمه چشمت به خواب می‌دیدم زهی مراتب خوابی که به ز بیداریست (غزل ۶۶)
حافظ جدای از شناخت مشاهدات فراواقعی عالم خواب به مراتب آن نیز آگاه است و با این اندیشه، عالم خواب و دقایق و مراتب آن را مهم‌تر و اصیل‌تر از عالم واقع برمی‌شمرد. سورئالیست نیز معتقد است که فعالیت مغزی انسان در حالت رؤیا و عالم خیال، از حالت بیداری بسیار فراتر می‌رود؛ در نتیجه در این عوالم می‌توان به واقعیت‌های برتری دست یافت (سیدحسینی: ۸۳۷-۸۳۸).

۲-۳- طنز

انسان و کیهان ذهن حافظ و روابط میان آن‌ها با عوالم ماورائی، در بستر طنز شعرش، سراسر رندی و تناقض و تضاد و پر از رمز و معماست. طنزآمیز کردن یک متن برگرفته از شرایط اجتماعی و سیاسی و فردی با بیان و خلق تصاویر متناقض و متضاد همراه با استعاره‌ها، اغراق‌ها و تشبیهات نامتعارف، دعاها و نفرین‌ها، دشنام‌گویی و تحقیرکردن و پناه بردن به اشیا و عوامل شادخواری و جنون‌زدگی و شکنجه‌ها و مرگ‌های تلخ و... اغلب بنیاد طنزی از نوع سیاه را در آثار سورئالیست‌ها نهاده است. طنز در شعر حافظ از نوع طنز سیاه سورئالیستی نیست، اما در برخی موارد به آن نزدیک شده است. زیرا که دوران حافظ نیز پر از تهاجم بیگانه، دگرگونی، فساد و ریاورزی‌های زاهدانه و به قول امروز «نان به نرخ روز خوردن» هاست. اندیشه و سخن حافظ بر پایه هنجارگریزی و باورشکنی و عقل‌ستیزی و وارونه‌گویی شکل می‌گیرد و عمده شهرت حافظ شاید در همین نکته باشد. این سخن که کسب جمعیت وی در زلفی پریشان حاصل شده است یکی از زیباترین تصویرهای پارادوکسی را ایجاد کرده است. (هاشمی و سجادی، ۱۳۹۸: ۸۳)
حافظ، بیشتر، خود را مخاطب بیان اعتراضی و نقد قرار می‌دهد. موقعیت‌ها و فضاها طنزی که می‌سازد یا قابل تصور است و باعث نیش‌خند و تمسخر می‌شود و یا اشاراتی مستقیم و تصاویری نیش‌دار از رفتارهای ناشایست ریاکارانه است که نه خنده بلکه آه و افسوس را در پی دارد.
موارد زیر چند نمونه از بیان طنز انتقادی حافظانه است:

نقد به صوفی ریا کار

بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور که از هر رقعۀ دلش هزاران بت بیفشاند (غزل ۴۷۴)

در تصاویر سوررئالیست نه خوشی و نه ناخوشی ملاک نیست بلکه تصویری از فراواقعیت زمانه و اعمال مورد نظر است که به همان اندازه تأثیرگذار، مبهم و موجب کنجکاوی است مثلاً تصویر زخمی زشت بر روی چهره‌ای زیبا. حافظ نیز رندانه و طنزآمیز، زشتی چهره زیبای عدالت و راستی را با وجود ظلم حاکمان، ریای زاهدان، تملق عالمان، تظاهر صوفیان و جهل عوام جلوه داده شده است.

در خلاف‌آمد عادت به طلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم (غزل ۳۱۹)

اگرچه ایهام شاه‌چراغ بلاغت و زیبایی شعر حافظ است؛ اما متناقض‌نما از شگردهای جذاب و با بسامد بالا در شعر اوست که به یقین حاصل طنز و طرب و ابداعات زبانی حافظانه است و یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی و زیبایی‌آفرینی زبانی (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴) اوست. تصویر هنری، اجتماع نقیضین است که نه تنها در متون عرفانی بلکه شعر حافظ را دو پهلوی و جذاب کرده است. او مضامینی طنزآمیز و متناقض منحصر به فرد و مناسب با شرایط اجتماعی و سیاسی عصر خویش را خلق کرده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۴۳۳) که پرداختن به آن خود پژوهشی گسترده را می‌طلبد؛ در این جا چند مورد به عنوان نمونه بررسی شده است:

دولت فقرخدایا به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است (غزل ۵۲)

آوردن ترکیب «دولت فقر» در حالت عادی غیرممکن و شوخ‌طبعانه است، اما حافظ زیرکانه این ترکیب متناقض را آورده تا به دنیاطلبان بفهماند فقر برای او کرامتی است از سوی خالق و باعث تکریم و بزرگی او خواهد شد.

چیست این سقف بلند ساده بسیارنقش هیچ دانا زین معما در جهان آگاه نیست (غزل ۴۸۹)

این تصویر بکر، اما پر تناقض «سقف بلند ساده بسیارنقش» که به عنوان معمای غیر قابل فهم ساخته شده است مانند بسیاری از تصاویر سوررئالیستی در عالم واقع وجود ندارد جدای از این‌که برای مخاطب تردید، انبساط و لذت داشته و نوعی حس کنجکاوی و کشف را نیز در پی دارد.

کرده‌ام توبه به دست صنم باده‌فروش که دگر می‌نخورم بی رخ بزم‌آرایی (غزل ۴۹۰)

حافظ با طنزی زیرکانه، تعبیر متناقضی چون توبه کردن به دست صنمی باده‌فروش را می‌آورد. این مورد در واقعیت شرع و عرف، شدنی نیست. صنم، از همان دست اشیایی است که معنا و کاربرد چند پهلویی دارد، بتی که مظهر کفر است چون ساقی و زیبارویی باعث توبه می‌شود. اولین جمله‌ای که به ذهن می‌آید «شدنی نیست» اما در بیان هنری و رندانه حافظ، «توبه به دست همین صنم باده‌فروش (اجتماع نقیضین یا ضدین) حاصل شده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۱۱۸) در همین بیت دوباره نقضی دیگر می‌آورد که بی‌شبهت به تصاویر تو در توی سوررئالیستی نیست او به دست صنم باده‌فروش توبه می‌کند و سپس عهد می‌بندد که هرگز در جایی که ساقی و زیبارویی نباشد می‌نخورد. (جمع معشوق و شراب) بسیاری از استعاره‌های تهکمی، عنادیه و استهزائیه که در قالب یک کلمه به کار رفته‌اند، حالتی متناقض‌گونه دارند. که با زبان طنز آمیخته است و از شگردهای حافظانه است. (حلبی، ۱۳۷۷: ۷۰)

آوردن صفاتی با ظاهر مثبت ولی در معنای منفی

حافظ در ابیات زیر صفت فرزانه و عاقل برای خواجه و پیر را با زبانی طنز و در معنای ضد آن به کار می‌برد. و فضایی که می‌سازد و واج‌آرایی فضایی غیرواقعی را ترسیم می‌کند. در نهایت عشق را هنرمند می‌داند که هرکسی به ویژه خواجه عاقل آن را نمی‌فهمد.

الا ای پیر فرزانه مکن عییم ز میخانه
که من در ترک پیمانه دلی پیمان‌شکن دارم (غزل ۳۲۷)
ناصرم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق برو ای خواجه عاقل، هنری بهتر از این (غزل ۴۰۴)
حافظ با استهزا و تمسخر به صفت پاکیزه‌سرشت را برای زاهد به کار می‌برد. و هم‌چنین پیش‌بینی هم در این بیت انجام داده است.

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت
که گناه دگری بر تو نخواهند نوشت (غزل ۸۰)

استعاره تهکمه و بیان استهزاآمیز و تحقیرکننده

پیراهنی که آید از و بوی یوسفم
ترسم برادران غیورش قبا کنند (غزل ۱۹۶)
عزیز مصر بهر غم برادران غیور
ز قعر چاه برآمد به اوج ماه رسید (غزل ۲۴۲)
حافظ در تصویرسازی این بیت با اشاره به یک داستان دینی سه چیز را به باد استهزا و ریش‌خند می‌گیرد. که برای مخاطب در نگاه اول نوعی تردید و تمسخر را به همراه دارد. واژه برادر و غیور و قبا کردن هر سه اشاره دارد به نابرداری کردن، بی‌غیرتی و نقشه قتل و صحنه‌سازی برادران یوسف. این نوع تصویرسازی در بسیاری از آثار طنز طعنه‌آمیز سوررئالیست نمود دارد. و در بیت دوم نیز بهر غم دو نوع برداشت را به ذهن می‌آورد یکی این‌که برای غمگین کردن این برادران با صفات ذکر شده و یا طعنه است که یوسف بابت نگرانی که برای آن‌ها دارد به عزیزی رسیده است. همین طنز زیبا و زیرکانه تناقضی را ایجاد کرده است که مخاطب را می‌رساند به تضاد زیبای حرکت از فرود به بالا در بین قعر چاه و اوج ماه.

فضای کلی طنزآمیز

آوردن ترکیباتی که در ظاهر ضد هم هستند، اما در کل یک فضای طنزآمیز و متناقض را ایجاد کرده‌اند: «زشت زیبا» در آثار سوررئالیستی، یا «سخت سست» در بیت زیر:

بیا که قصر امل سخت سست‌بنیاد است
بیار باده که بنیاد عمر بر بادست (غزل ۳۷)
حافظ از آرزوهای خود یک قصر خیالی می‌سازد سپس بنیاد آن را هم بسیار سست بنا می‌کند و در نهایت هم بنیاد عمر را بر باد قرار می‌دهد. تصویری کاملاً غیرممکن، تازه و فرا-غیرواقعی که برای برهم زدن این تصویر خیالی باید به باده پناه بیاورد.

ترکیبات فرامکانی - فرازمانی متناقض

در جایی دیگر حافظ بیتی دارد که ترکیب به‌کار رفته در آن ورای زمان و مکان حافظ است «میان گریه خندیدن» که تصویری بسیار زیبا و طنزآمیز و متناقض امروزی است.

میان گریه می‌خندم که چون شمع اندرین مجلس
زبان‌آتشینم هست لیکن در نمی‌گیرد (غزل ۱۴۹)
حافظ معترض است می‌خواهد دست به کاری بزند چون شمع از درون خود می‌سوزد و از زبانش آتش اعتراض شعله‌ور است اما نتیجه نمی‌دهد. این کنایات و تناسب‌ها و تشبیهات او زیباترین تصویر پارادوکسیکال را از این

دل‌شکستگی می‌آفریند؛ در میان آتش خود سوختن، گریستن و خندیدن. از این دست تصاویر متناقض و طنزآمیز در اشعار و هنر سوررئالیستی نیز مشاهده می‌شود.

علم و عقل بی‌خبر و بی‌حس در برابر عشق

کرشمه تو شرابی به عاشقان پیمود که علم بی‌خبر افتاد و عقل بی‌حس شد (غزل ۱۶۷)

تصویر تناقضی آب و آتش همراه با طعنه و نیش

آب و آتش به هم آمیخته‌ای از لب لعل چشم بد دور که بس شعبده‌باز آمده‌ای (غزل ۴۲۲)

در هنر و ادبیات سوررئالیستی، بیشترین برون‌داد در تصاویری است که عناصر ناهم‌گون و متضاد طبیعی در کنار هم هستند مانند درختی که پرواز می‌کند، شعله روشن در دل دریا، حرکت باد در دل سنگ و...

مبارک‌باد گفتن غم به حافظ عاشق به جای تسلیت گفتن

تا شدم حلقه به گوش در میخانه عشق هر دم آید غمی از نو به مبارک‌بادم (غزل ۳۱۷)

تطهیر با شراب که در شرع و واقع ناپاک است

بوی یک‌رنگی از این نقش نمی‌آید خیز دلق آلوده صوفی به می ناب بشوی (غزل ۴۸۵)

نفرین و امید داشتن به عاقبت بد برای زاهد

ترسم که صرفه‌ای نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ ز آب حرام ما (غزل ۱۱)

تصویری پارادوکسیکال طنزآمیز، ترسیدن در ظاهر آن نیست که هست. حافظ امیدوار است یا خواهان است که در روز رستاخیز که محل مجازات و بازخواست است آن نان حلال (به طعنه) زاهد و شیخ هیچ سود و بهره‌ای در مقابل شراب امثال حافظ (رند و افراد بی‌ریا) بدست نیاورد.

بیان ترکیباتی با معنای قلب

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است وز نام چه پرسى که مرا ننگ ز نام است (غزل ۴۶)

ترس نداشتن از بدنامی، رندانه زندگی کردن، هم‌سانی میان دو تفکر حافظانه و سوررئالیستی است. حافظ از معنای قلب واژه استفاده کرده است و در عین طنزآمیز کردن کلام خود شگرد متناقض‌نمایی هم در کلام او پیدا است. او بدنامی را موجب خوش‌نامی خود می‌داند و ننگ دارد از نامدار بودن‌های واقعی.

مست بگذشتی و از خلوتیان ملکوت به تماشای تو آشوب قیامت برخاست (غزل ۲۱)

حافظ تصویری بکر و انقلابی از قیامت و حضور فرشتگان در آنجا می‌سازد. چون خود یا معشوق او مست می‌کنند (دیوانگی / رندی / عشق) فرشتگان به پایین می‌آیند و قیامت برپا می‌کنند. این بیت اغراق دارد و صحنه‌ای شگفت و خارق‌عادت را نیز آفریده است.

نماد کفر و ناپاکی و طرد شدگی

استفاده از واژگانی که از نظر شرع و عرف نماد کفر و ناپاکی و طرد شدگی است مانند رند و خرابات ساقی و شراب و... و تقدس بخشیدن به آن‌ها به جای کلماتی که در ظاهر مقدسند مانند زاهد و شیخ، امام و صوفی و خرقه و سجاده و... از باب استهزاء و تمسخر و انتقاد. این روش نزد سورئالیست در پس جنون‌زدگی‌ها و صحنه‌های طنز سیاه بسیار کاربرد دارد. تضاد بین زهد تلخ و می خوش‌گوار هم قابل تأمل است.

حافظ به خود نپوشید این خرقه می‌آلود ای شیخ پاک‌دامن معذور دار ما را (غزل ۵)
صوفی گلی بچین و مرقع به خار بخش و این زهد تلخ را به می خوش‌گوار بخش (غزل ۲۷۵)
حافظ خود نیز خرقه زاهد و صوفی به تن می‌کند و به خود نیز می‌تازد (نوعی طنز هوراسی).
صوفی بیا که خرقه سالوس برکشیم و این نقش زرق را خط بطلان به سرکشیم (غزل ۳۷۵)
می‌خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویر می‌کنند (غزل ۲۰۰)

آشکارا رند و خرقه پوش را در مقابل هم قرار دادن

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست صوفی عالی مقام را (غزل ۷)

صوفی را به عنوان فتنه آخر زمانی دانستن

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد (غزل ۱۳۳)
طنز ویرانگر حافظ زمانی بیشتر آشکار می‌شود که او دستور می‌دهد خرقه صوفی را به خرابات ببرند و شطح و طامات آن‌ها را هم از نوع خرافات معرفی می‌کند. این نوع هتک حرمت نسبت به عرف جامعه، در آثار ضد خرافه‌پرستی و سنت‌گرایی سورئالیست‌ها با تفاوت‌هایی نیز به چشم می‌خورد.
خیز تا خرقه صوفی به خرابات بریم شطح و طامات به بازار خرافات بریم (غزل ۳۷۳)
تعداد ابیاتی که در آن‌ها طنز با شگردهایی از نوع تناقض، قلب معنا و کنایه و دشنام و هزل و... سروده شده بسیار زیاد است که در این جا تنها به نمونه‌هایی اشاره شد.

۳-۳- جنون و دیوانگی (عقل‌گریزی و واقعیت‌ستیزی)

در نظر عرفا کسی عاقل است که به درجه مستی و بی‌خودی برسد و دیوانه‌وار به معشوق ازلی عشق بورزد. زیرا عشق با عقل کامل نمی‌شود و عقل تا دیوانه نشود به بحر آگاهی وارد نمی‌شود.
عقل اگر داند که دل دربند زلفش چون خوش است عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما (غزل ۱۰)

بی‌خوشتن شدن و جنون هم‌تراز یا در پی رندی و عشق

عقل دیوانه شد آن سلسله مشکین کو دل ز ما گوشه گرفت ابروی دلدار کجاست (غزل ۱۹)

عاشق بی توجه به آداب و رسوم رایج به همه ظواهر و آداب دنیوی پشت پا می‌زند و ننگ و بی‌آبرویی را به جان می‌خرد. بی‌قراری و آوارگی و مجنونی را بر می‌گزیند. این رهایی و بی‌خویشی حاصل از عشق و جنون، شباهت به اندیشه اهمیت قائل شدن به دیوانگان در مکتب سوررئالیسم دارد. اگرچه در نوع برون‌داد آن تفاوت‌هایی است. آنچه حافظ از دیوانگی و جنون و مجنونی یاد می‌کند در چند مفهوم قابل بررسی است:

مگر دیوانه خواهم شد در این سودا که شب تا روز سخن با ماه می‌گویم، پری در خواب می‌بینم (غزل ۳۵۶)

در مفهوم عقل‌گریزی و دوری واقعیات معمول و غیرعادات مرسوم

ما را ز منع عقل مترسان و می‌بیار کاین شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست (غزل ۷۲)

عقل/خرد دیوانه

خرد نمی‌تواند با عشق مقابله کند پس خود دیوانه می‌شود یا به جمع آنان می‌پیوندد.

خرد که قید مجانین عشق می‌فرمود به بوی سنبُل زلف تو گشت دیوانه (غزل ۴۲۷)

گرد دیوان گان عشق مگرد که به عقل عقیده مشهوری (غزل ۴۵۳)

اهمیت دیوانگی، عشق و بی‌پروایی

اهمیت دیوانگی در نزد حافظ آن چنان است که مانند بسیاری از عارفان، امانت الهی خداوند را عشق می‌داند و این امانت را به یک دیوانه سپارده‌اند؛ از آن جهت که یا چیزی از مشکلات و رنج آن نمی‌داند و بی‌پرواست یا این که اصلاً مقدّرانه، این رنج و بی‌پروایی را انتخاب نموده است. او انتخابگر دیوانگی و ظلومی و جهولی است در مقابل خرد و نظم و آگاهی (مطاع بودن محض) کیهانی.

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه کاربه نام من دیوانه زدند (غزل ۱۸۴)

در خرمن صد زاهد عاقل زند آتش این داغ که ما بر دل دیوانه نهادیم (غزل ۳۷۱)

فریادخواهی با سکوت و شراب

فریادخواهی شخص آگاه و دردآشنا، هنگام مواجه با مشکلات و ناعدالتی‌ها که ناتوان از تغییر آنهاست گاه با سکوت گوشه‌نشینی و شراب جلوه می‌کند. گاه، نپذیرفتن این شرایط با فریادزدن و مجازات شدن حلاج‌واری است، گاهی بهلول‌وار فریاد زدن و گیر نیفتادن. جنون در نزد صوفیه و سوررئالیست‌ها مساوی با خردگریزی، عادت‌ستیزی، هنجارشکنی اجتماعی و زبان اعتراض به شکل‌های مختلف است. حافظ نیز با زبانی طنز، خود را بی‌خودانه در لباس هر قشر و طبقه‌ای قرار می‌دهد تا صدای اعتراض شنیده شود.

می‌خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری، همه تزویرمی‌کنند (غزل ۲۰۰)

صلاح و توبه و تقوی ز ما مجو حافظ ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت صلاح (غزل ۹۸)

رندی و عشق از سر آگاهی است و از اسرارغیب

مرا به رندی و عشق، آن فضول عیب‌گُند که اعتراض بر اسرارِ علم غیب‌گُند (غزل ۱۸۸)

پناه بردن به مأمنی و وسیله‌ای به جز عقل و منطق

مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت و رَایِ مدرسه و قال و قیل مسئله بود (غزل ۲۱۵)

مجنونی کردن و عشق ورزیدن

دورِ مجنون گذشت و نوبتِ ماست هرکسی پنج روزه، نوبتِ اوست (غزل ۵۶)
 بیا که توبه ز لعل نگار و خنده جام حکایتی است که عقلش نمی‌کند تصدیق (غزل ۲۹۸)
 حافظ مجنونی را آغاز مراتب عشق می‌داند که در آن جدای از پاک‌باخته بودن، بی‌پروا زیستن و سخن گفتن، رهایی از قید و بند عقل محور، بدنمایی و رنج و آوارگی‌ها، مؤثرترین و آگاهانه‌ترین هدایت‌ها را برای انسان در بردارد. زیرا که حضور در منزل مقصود «شرط اول قدم آن است که مجنون باشی».

عشق برتر از عقل

حافظ با احترام به عقلا و البته خردورزی، عشق را برتر از آن‌ها می‌داند که این مغایر اندیشه سورئالیستی جدید است، زیرا آن‌ها برای فراتر رفتن از واقعیات زندگی، دوری از خرد و عاقلانه اندیشیدن را توصیه کرده‌اند.
 عاقلان نقطه پرگار وجودند، ولی عشق داند که در این دایره سرگرداند (غزل ۱۹۳)

خوار شمردن عقل و عقل‌گرایی ظاهری و طامات بافتن از سر بی‌خودی

یکی از عقل می‌لافت یکی طامات می‌بافت بیا کاین داوری‌ها را به پیش داور اندازیم (غزل ۴۲۷)

سورئالیست‌ها در مقابله با شرایط جنگ و تاریخ خونریز بشر، عشق و رهایی و جنون زدگی را اختیار کردند تا ورای واقعیات تلخ اطراف خود بتوانند به ناخودآگاه وارد شوند و حرف خود را بزنند. حافظ نیز بی‌باکانه خود را رند و سرگشته و می‌خواره و نظرباز معرفی می‌کند و باز با زبان طعنه کسی را هم عاقل نمی‌پندارد.
 میخواره و سرگشته و رندیم و نظر باز وان کس که چو ما نیست دراین شهرکدام است (غزل ۴۶)
 عقل و خردگرایی در نزد بسیاری از عرفا و صوفیان منفور است و آنچه حقانیت دارد توجه ملکوتی به دل انسان و دریافت مکاشفات و عوالم معنوی است. سورئالیست‌ها عقل را قادر به تشخیص و درک درست از حقایق نمی‌دانند و کشف و شهود را توانا به درک منبع اصلی هستی برای انسان می‌دانند. (سیدحسینی، ۱۳۹۵: ۴۲۲)

پارادوکس خرد دیوانه و عاقلان دیوانه

خرد که قید مجانین عشق می‌فرمود به بوی سنبل زلف تو گشت دیوانه (غزل ۴۲۷)
 عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما (غزل ۱۰)
 نمونه‌هایی مانند ابیات بالا که طنز آن باعث شکل‌گیری تصاویری متناقض، میل به رندی و دیوانگی شده به زیبایی و نفوذ کلام حافظ افزوده است.

۴-۳- امر شگفت و خرق عادت

استفاده از بنگ و افیون و شراب برای دستیابی به بی‌خیالی، ناخودآگاهی و تولید امرغریب و خارق عادت در زبان و هنر سورئالیست قابل توجه است. هنگامی که بنیاد کار، غیر-فراواقعگرایی و خردگریزی و هنجارشکنی باشد دست به دامان امورغریب و عجیب روزمره و دوری از آنچه واقع شده برای دریافت کشف و الهامات روانی ضروری به نظر می‌رسد. در نگاه کلی و ظاهری سراسر کلام حافظ، تشویق و ترغیب به شراب‌خواری و پناه بردن به میخانه و می و ساقی و شاهد است تا به نوعی از رنج عشق، یک‌نواختی عادت‌های روزمره و رنگ و ریای زاهدانه دوری کند و به نوعی هنجارشکنی عرفی و مکتب ملامتیه و قلندرانه را تصویر کرده است.

الا یا ایها الساقی ادر کأسا و ناولها که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها (غزل ۱)

امر شگفت در نگاه سورئالیستی با ایجاد فضاهای کلامی، زمانی و مکانی اغلب دهشت‌زا، جادویی، غیرواقعی که با استفاده از مضامین اسطوره‌ای و نمادین شکلی موهوم و رازآلود به خود گرفته است. شعر خیال‌انگیز حافظ پر ابهام و راز است، اما امر شگفت در شعر او نشان جان بخش تصاویر وحشت و موهوم نیست. اگر چه منشأ هر دو اندیشه پناه بردن به مسکر و خلق سخنی رازآلود و فضایی مؤثر در ارتباط با عوالم غیبی و دنیای درونی است؛ اما تفاوت‌هایی در این نوع پناهندگی وجود دارد. صورخیال، غیب‌گویی/پیش‌گویی، بیان سحر و جادوی معشوق، اشاره به اساطیر و داستان‌های کهن، رؤیت چهره‌های ماورایی، شنیدن صداهای غیبی و فراواقعی، تسلط بر طبیعت و واگویه‌های باخود و دیگری و عوامل طبیعت از شگفتی‌های دلنشین شعر حافظ است.

تصویرسازی‌های شگفت (استفاده از مضامین گذشته اساطیری و حماسی و دینی با کاربردی نو)

از آب دیده صد ره طوفان نوح دیدم وز لوح سینه نقش هرگز نگشت زایل (غزل ۳۰۷)

اشاره به داستان طوفان نوح و بیان شگفتی‌آفرین میزان اشک عاشق منتظر

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی (غزل ۴۷۰)

اشاره به داستان رستم و افراسیاب و به چشم‌انتظاری بیژن در چاه

بهشت عدن اگر خواهی بیا با ما به میخانه که از پای خمت روزی به حوض کوثر اندازیم (غزل ۳۷۴)

هم‌پایگی بهشت با میخانه و شراب با آب کوثر

هر شبمی در این ره، صد بحر آتشین است دردا که این معما شرح و بیان ندارد (غزل ۱۲۶)

اغراق و تناقض در شبمن و آتش غیرواقعی، شگفت و خود معمایی در پی دارد که قابل شرح نیست.

ارتباط با عوالم غیبی و دنیای غیرواقعی از عناصر خیالی و موهوم

شیوه حور و پری گر چه لطیف است ولی خوبی آن است و لطافت که فلانی دارد (غزل ۱۲۵)
دوش دیدم که ملانک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند (غزل ۱۸۴)

پیش‌گویی، غیب‌گویی

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت (غزل ۸۰)
ساقی بیا که هاتف غییم به مژده گفت با درد صبر کن که دوامی فرستمت (غزل ۹۰)
در بیت اول بیان طنز و کنایه حافظ به زاهد در ترکیب پاکیزه‌سرشت هم مشخص است

استفاده از ترکیبات غیرطبیعی و خارق عادت

شعر خون‌بار من ای باد، بدان یار رسان که ز مژگان سیه، بر رگ جان زد نیشم (غزل ۳۴۱)
من از رنگ صلاح آن‌دم به خون دل بشستم دست که چشم باده‌پیمایش صلا بر هوشیاران زد (غزل ۱۵۳)
شستن دستان با خون در ظاهر تصویری دهشتناک است، اما حافظ به کنایه قطع امیدکردن را مد نظر دارد و تناسبی که بین رنگ صلا با ریاکاری دارد.

آشنایی‌زدایی در مضامین تکراری به صورت آگاهانه و خیال‌انگیز

در خلاف آمد عادت به طلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم (غزل ۳۱۹)
بوی دل کباب من آفاق را گرفت این آتش درون بکند هم سرایتی (غزل ۴۳۷)

طرح نو در انداختن و جهانی تازه را یافتن

بیا تا گل برفشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم (غزل ۳۷۴)
آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست عالمی دیگر بباید ساخت و از نو آدمی (غزل ۴۷۰)
سورئالیست نیز مانند حافظ در طبیعی‌ترین کردارها و امور عادی روزانه، امر شگفت‌انگیزی می‌بیند و غرائب و مسائل فوق طبیعی را امری آشنا و در دسترس می‌شمارد که منجر به خلق تصاویر شگفت و کارهای خارق عادت و شطح‌گونه می‌شود.

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد من نه آنم که زبونی کشم از دور فلک (غزل ۳۰۱)

استفاده از موجودات خیالی یا فراواقعی چون مرغان قاف

زاهدان رندی حافظ نکند فهم چه شد؟ دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند (غزل ۱۹۳)
همای اوج سعادت به دام ما افتد اگر تو را گذری بر مقام ما افتد (غزل ۱۱۴)

شنیدن صداهای فراواقعی

از صدای سخن عشق ندیدم خوش‌تر یادگاری که در این گنبد دوار بماند (غزل ۱۷۸)

۵-۳- عشق و آزادی (توأم با رندی و رهایی)

جوهره شعر و جهان‌بینی حافظ عشق و رهایی از هر تعلقی است. دوگانگی اندیشه حافظ درباره عشق در اشعار او اختیار و آزادی انتخاب را در بردارد و در بسیاری موارد نموده‌های اندیشه سوررئالیستی درباره عشق و آزادی در اشعار او پیداست.

حافظم در مجلسی، دُردی کشم در محفلی بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم
(غزل ۲۷۸)

طنز این تناقض در حضور به ظاهر ریاکارانه حافظ و رمز میان رد آن با آوردن فعل صنعت می‌کنم است که این «صنعت کردن به معنی ریا نیست بلکه تصویر هنری میل به آزادی در انسان یا همان اراده معطوف به آزادی در تاریخ است.» (شفیعی، ۱۳۷۰: ۴۳۰).

عشق در تقابل با عقل

ابیات حافظ نمایانگر تقابل عشق و عقل است. عشق زمانی حضور دارد که عقل نیست و عقل در محضر عشق جایی ندارد. عشق و عاشق و معشوق همگی از ذات حق و جهانی ورای عالم ماده و معناست. در نظر سوررئالیست عشق تمایلی در مقابل واکنش‌های عقلی است. عشق هم مانند نگارش خودکار، ثبت رؤیاها و خیالات وسیله‌ای برای رسیدن به آزادی از هر قید و بند ذهنی و عینی است. (بیگزبی، ۱۳۸۱: ۹۱) و ورایی / رمزی بودن آن معنایی بودن آن را صرفاً در بر ندارد.

نقش معشوق در شکل‌گیری عشق

جای‌جای شعر حافظ حضور معشوق و یاری ناپیداست که گاه جنبه زمینی دارد و زمانی آسمانی. حافظ مرز باریکی بین این دو معشوق کشیده و اغلب، با اشاراتی به آن پرداخته است.

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و خندان‌لب و مست پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست (غزل ۳)
در عشق خانقاه و خرابات فرق نیست هر جا که هست پرتو روی حبیب هست (غزل ۶۳)
برخلاف سوررئالیست عشق در شعر حافظ اغلب جنسیت خاصی ندارد و صرفاً زنانگی یا مردانگی معشوق ملاک نیست اگرچه هست، اما این معشوق هم مانند معشوق سوررئالیست، گم‌شده ابدی است که در گوش مرد نغمه آگاهی سر می‌دهد. موجودی در عین بودن دست‌نیافتنی و گیرا و پرفسون است.

ناظر روی تو صاحب نظرانند، آری سرگیسوی تو در هیچ سری نیست (غزل ۷۳)

معشوق زمینی گاه به صورت جمع

معشوقان حافظ با ماهیت زمینی اغلب جمع آمده‌اند مانند حوران، لولیان، مغبچگان، شیرین‌دهنان، مهرویان، سیم‌بران، زیرا حافظ معشوق ازلی را یکتا و واحد می‌داند.

مرا مهر سیه‌چشمان ز سر بیرون نخواهد شد قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد
(غزل ۱۶۵)

در تمنای امور حسی

به لابه گفتمش ای ماهرخ چه باشد اگر به یک شکر ز تو دل خسته‌ای بیاساید (غزل ۲۳۰)
به خنده گفت که حافظ خدای را می‌پسند که بوسه تو رخ ماه را بیالاید (غزل ۲۳۰)
زبان پر طعنه معشوق در رد این تقاضا، به دست نیافتنی بودن معشوق زمینی و تناقضی که به کار می‌برد رنگی آسمانی بخشیده است. در نزد سوررئالیست‌ها شعر و عشق و آزادی سه گذرگاه انسان برای عبور از دنیای این جهانی ذهن و ورود به ورای واقعیات است. برتون بزرگ‌ترین آرمان مکتب خود را رازی می‌داند که در عشق گزیده است. او هرزگی را بزرگ‌ترین دشمن عشق می‌داند زیرا از تعالی که عنصر ضروری عشق است جلوگیری می‌کند (برتون، ۱۳۸۱: ۱۴۰).

عشق حافظ مساوی رندی و نظربازی و هنر

عاشق و رند و نظربازم و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام (غزل ۳۱۱)

بلند مرتبگی عشق از عقل (عقل‌گریزی)

حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد
(غزل ۱۲۱)

رندی برابر با عشق غیر اکتسابی

زاهد ار راه به رندی نبرد معذورست عشق کاری است که موقوف هدایت باشد (غزل ۴۳)

خون ریزی در راه عشق و فدا شدن

در زلف چون کمندش ای دل میبچ کان‌جا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت (غزل ۳۷)
این تصویری سوررئال از جان فشانی عشاق یا کشته شدن به دست معشوق جنایت کار است.

پنهان داشتن عشق از دیگران

با مدعی مگوئید اسرار عشق و مستی تا بی‌خبر بمیرد در درد خود پرستی (غزل ۱۲۱)

طنز ظریف بیت اول نشان دهنده رنج حافظ از زاهدان و عالمان خود پرست است که همان زبان آتشین او در آن‌ها اثر نداشته و چیزی عوض نشده پس اکنون زبان به نفرین آن‌ها گشاده‌ارزوی مرگ آن‌ها را دارد.

حایل میان عاشق و معشوق، انانیت و خودی

حافظ حایل میان عاشق و معشوق را من و خود می‌داند که باید برای رفع حجاب‌ها از میان برخیزد. در بسیاری از آثار سوررئالیستی گاه عاشق و معشوق در هم تنیده‌اند و جای خود را تغییر داده‌اند.

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز (غزل ۳۳)

عشق مانند کیمیا

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی تا کیمیای عشق بیایی و زر شوی (غزل ۴۸۷)
برتون نیز از زن و عشق به عنوان اکسیر یاد می‌کند. بسامد موتیف عشق در اشعار حافظ و سوررئالیست‌ها آن‌قدر زیاد و پررنگ است که این اندک نمونه در این مقاله کفایت می‌نماید.

نتیجه‌گیری

برخی از مؤلفه‌های سوررئالیست کنونی اغلب ریشه در ذات کهن‌الگویی و طرحواره‌های جمعی و مطالعات متون پیشین دارد که در آثار امروزی نمود یافته است. واکاوی این مؤلفه‌ها و عناصر در شعر حافظ نیز شباهت‌ها، هم‌پوشانی‌ها و تفاوت‌های بارزی را در برون‌دادهای فکری و عاطفی او با اندیشه‌های سوررئالیستی کنونی و نحوه کاربرد و انتقال این گونه مفاهیم نشان داد. حافظ شاعری تک‌بعدی و یک‌صدایی نیست. او پیرو یا مروج هیچ اندیشه یا مکتبی نیست بلکه خود سازنده یک نظام فکری، عاطفی و اخلاقی منحصر به فرد است که عشق و آزاد اندیشی با شیوه‌ای رندانه بنیاد آن است. شعر حافظ عرصه ظهور همه تناقض‌های آفرینش است. خلقتی واقعی در عین غیرواقعی بودن. بیان طنز او شاه‌کاری بدیع از اندیشه‌ای است که تقابل‌های زیست جهانی فرازمان - مکان را به تصویر می‌کشد. شعر رند و قلندر او ورای خود حافظ است. عشق او به مراتب زنده و پویاتر از هر عشقی است که در رمان‌های عاشقانه سوررئالیستی و دیگر انواع است. غم حاصل از آن امید و تکاپو به بار می‌آورد. تصاویر شگفت حافظ در عین دوگانگی در وحدتی کامل هستند و خواننده را به خود فرا می‌خواند تا تجربه و کشف شخصی و تازه داشته باشد. حافظ معمار یک مکتب خود ساخته است که وامدار اندیشه‌های پیش از خود و تأثیرگذار بعد از خود است. عناصر سوررئالیستی مدرن همان‌قدر می‌تواند در شعر او پیدا باشد که در اندیشه‌های پیشینیان او و به همان اندازه، حتی بیش، توانسته است در آثار سوررئال و فرا- غیرواقعی پس از او اثر بگذارد. در پژوهش حاضر همانندی برخی از مؤلفه‌های نوین مکتب سوررئالیسم که بیشترین مطابقه را با اشعار حافظ داشتند تحلیل و بررسی شد و البته با وجود شباهت‌هایی میان اشعار حافظ و ادبیات سوررئالیستی مدرن، ناهم‌سانی‌های معنایی آشکاری میان آن‌ها مشاهده گردید.

می‌توان بخش‌هایی از تصاویر عشق و آزادی، دریافت‌های عالم رؤیا، برون ریزی‌های خیالی، مجنونی و اهمیت به دیوانگان، بیان طنز و تناقضات حاصل از آن، فراواقع بینی و امر شگفت حافظانه را نوعی سوررئالیسم عرفانی یا رندانه

کهن خواند که نگاهی معنوی و غیرمادی به انسان و همه روابط این - آن جهانی بدون مرز زمان و مکان دارد. خداوند و معشوق ازلی و ابدی یک حقیقت انکارناپذیر دراندیشه حافظ است. توصیف جهان ماورایی حاصل از این نوع ایمان و کشف و دریافت‌های آن با زبان معمول قابل انجام نیست، پس او آگاهانه و سیاست‌مدارانه زبان رندانه، متناقض و چالش‌برانگیز را برای رنگ‌آمیزی خیال‌انگیز و رازآلود و تأثیرگذار شعرش انتخاب می‌کند. برخلاف نوع اندیشه و بیان فراواقع‌گرایانه بدون سویه معنوی سورئالیست مدرن، به اعتقاد حافظ، روح رها از تمام تعلقات و واقعیات مادی می‌تواند به عرصه الهی راه یابد و دست نیافتنی‌ها را کشف کند و ببیند و بشنود و بگوید. حافظ آزادی روح و عشق را کاملاً به تصویر کشیده است و به نوعی مرز میان واقعیت و غیرواقعیت را بخشی از فانتزی جهان الهی تصویر نموده که در ظاهر وجود ندارد. سورئالیست نیز از تصاویر پر استعاره و رمزی و مبهم استفاده می‌نماید تا کنجکاوی مخاطب را برانگیزد تا به رمزگشایی اثر او در ناخودآگاه خود برسد. اگرچه استفاده از شعر و هنر با عبور از خط زمان و مکان، ابزار واقعیت‌گریزی، هنجارشکنی و ورود غیرمعنایی به ناخودآگاه و دنیای احساسات دنیایی و وهم آلود سوررئالیست است اما حافظ به عنوان یک شاعر اصیل، برخلاف این اندیشه و روش:

قصد تغییر واقعیت و بی اعتبار کردن کامل دنیای واقع را ندارد و آن را محل جلوه صفات معشوق و فراجهان می‌داند.

- او به قدرت ناخودآگاه و روان وابسته نیست و شعر او تنها بازتابی از کشفیات خود ساخته ذهنی‌اش نیست بلکه به هدایت و الهامات الهی نیز مربوط است.

- زبان اعتراض حافظ با طنز تمامی سیاه و تلخ نمود ندارد.

- تصاویر حافظ، تصاویری بدیع و تأثیرگذار است که در عین فرا واقعی بودن، خواننده را دچار بهت، حیرت و گاه دلزدگی نمی‌کند.

- شعر حافظ برای همه انسان و برای همه دوران‌هاست.

- عشق و آزادی و جنون او چند سویه است و روی این - آن جهانی دارد و این به توازن و تعادل چنین مفاهیمی در شعر او و جاودانگی آن کمک کرده است.

منابع

- ادونیس-علی احمد سعید- (۱۳۸۵) تصوّف و سوررئالیسم. ترجمه حبیب اله عباسی. تهران: سخن.
- ادگار، آندرو و سچ ویک، پیتر (۱۳۸۷) مفاهیم بنیادی نظریه‌های فرهنگی. ترجمه مهرا مہاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.
- برتون، آندره (۱۳۸۳) نادیا، ترجمه کاوه میرعباسی، تهران: افق.
- برتون، آندره (۱۳۹۳) سرگذشت سوررئالیسم. مترجم عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
- بی‌نا، (۱۳۸۱) سرگذشت سوررئالیسم گفت‌وگو با آندره برتون، ترجمه عبدالله کوثری، تهران: نشر نی.
- بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۹۹) دادا و سوررئالیسم، مترجم حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- خرمناهی، بهاء‌الدین (۱۳۹۵) ذهن و زبان حافظ. تهران: ناهید.
- (۱۳۷۴) و (۱۳۷۱) حافظ نامه، ج ۱، تهران: علمی- فرهنگی.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۷) و (۱۳۸۴) مکتب‌های ادبی، ج ۱ و ۲، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۵) این کیمیای هستی. تهران: سخن.
- (۱۳۷۰) زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن. و چاپ ۱۳۹۰
- (۱۳۷۳) در اقلیم روشنایی. تهران: سخن.
- میتوز، جی ایچ (۱۳۸۲) آندره برتون. ترجمه کاوه میرعباسی، تهران: نشر ماهی.
- اسماعیلی، عصمت و علی مددی، منا (۱۳۸۵) «سوررئالیسم و مقالات شمس تبریزی». ماهنامه حافظ، شماره ۳۳.
- آلکیه فردیناند و سیدحسینی، رضا (۱۳۷۴) «مدخلی بر فلسفه سوررئالیسم». فصلنامه هنر، ش ۲۹.
- تاج‌نیا، کیمیا و همکاران (۱۳۹۹) «پیشگفتارهای سوررئالیسم در سیر العباد الی المعاد، منطق الطیر و دفتر سوم مثنوی معنوی» مجله ادبیات فارسی. دوره ۱۶، شماره ۲۱.
- دستمالچی ویدا و مشتاق مهر، رحمان (۱۳۹۱) «تأثیرپذیری و الهام‌گیری سوررئالیسم از ادبیات عرفانی با بررسی تقابلات بین آنها». کاوشنامه زبان و ادبیات فارسی، بهار و تابستان-ش ۲۴.
- طاهری، صدرالدین (۱۳۹۷) «تحلیل نشانه‌شناختی شیوه‌های رمزگذاری در آثار رنه مگریت». نشریه مطالعات فرهنگ ارتباطات، دوره ۱۹، شماره ۴۱، صص ۱۸۷-۱۷۹.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵) «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی»، مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد)، ۳۹۱.
- کلاهیچیان، فاطمه و نظری، زهرا (۱۳۹۵) «کارکردمعنایی و زیباشناختی تکراردر غزل حافظ» کهننامه ادب پارسی سال ۷، شماره ۳.
- محمدی، علی و تسلیم جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی طنز سیاه در داستان‌های فارسی و انگلیسی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۷۵.
- مشتاق‌مهر، رحمان و دستمالچی، ویدا (۱۳۸۸) «مطالعه تطبیقی کارکرد ضمیر ناخودآگاه در تجارب عرفانی و سوررالیستی». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی شماره ۱۶.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۴) «زبان چگونه شعر می‌شود». نشریه جامع علوم انسانی (دانشگاه آزاد مشهد). شماره ۴۴. صص ۴۶-۴۹.

" André Breton (1924), Manifesto of Surrealism". Tcf. ua. edu. 1924-06-08. Archived from the original on 2010-02-09. Retrieved 2012-12-06

Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art and Artists, Oxford University Press, 2009, p. 611, ISBN 0-19-953294-X

Haslam, Rose & Malcolm, Barbara (1978), The Real World of the Surrealists, NY, USA: publisher Galley Press/W. H. Smith Publishers Inc

Abstract

This research aims to localize western literary concepts and expand them in connection with classical Persian texts, looking at the elements and components of surrealist thought. The idea of surrealism is rooted in the archetypal nature of man and has been circulating in the collective mind until now. From a long time ago, literature and art have been the scope of the output of emotions, sensuality, justice, order and tranquility, imagination, etc. , of the awakened and conscious man, along with the formation of some artistic and literary schools with. Surrealism spread after the World War and following the Dada nihilism movement and was influenced by Romanticism and influenced the movements after it. Its characteristics are turning to and paying attention to the strange and unusual, humor, dreams and sleep, insanity and madness, automatic writing, unreal objects, love and unrestricted freedoms, etc. For this purpose, the researchers decided to use a descriptive-analytical method to analyze the similarities and dissimilarities of the most prominent components of this school in Hafez's poetry. Based on the findings of this analysis, the curtain was removed from some of Hafez's poetic codes and the results showed that there are similarities in components such as humor and contradiction, dream and sleep, madness and insanity, love and freedom, although there are differences in their originality, structure and application.

Keywords: surrealist components, Sonnets, Hafez

بررسی و تحلیل پارادوکس (متناقض‌نما) در اشعار فاضل نظری

لیلا امینی

کارشناس ارشد رشته زبان و ادبیان فارسی، دانشگاه پیام نور

amini.m987@gmail.com

مصطفی جوزی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور

jozi@pnu.ac.ir

چکیده

پارادوکس یا متناقض‌نما یکی از شگردهای بلاغی و ادبی شگفت‌انگیز برجسته‌سازی کلام است. تصاویر پارادوکسی با توجه به کارکردهای بلاغی چون ابهام‌انگیزی هنجارگریزی و دو بعدی بودن باعث تازگی، ایجاد نشاط و احساس لذت در خواننده می‌شود.

فاضل نظری از جمله شاعران خوش‌قریحه معاصر است که با بهره‌گیری از این آرایه معنوی، کلام ادبی خود را به نحو چشم‌گیری برجسته ساخته و آن را اعتلا بخشیده است.

ما در این پژوهش بر آنیم تا با روش توصیفی-تحلیلی به بررسی و تحلیل ساختاری پارادوکس در سه اثر معروف نظری "گریه‌های امپراتور"، "اقلیت" و "آنها" پردازیم. نتایج پژوهش نشان می‌دهد فاضل نظری با به کارگیری هوشمندانه از آرایه پارادوکس بر زیبایی و برجستگی زبان خود افزوده است. در بین انواع پارادوکس در کتاب "آنها" تمرکز شاعر بر پارادوکس‌های جمله‌ای است و در آثار دیگر (گریه‌های امپراتور و اقلیت) در کنار پارادوکس جمله‌ای از انواع دیگر پارادوکس (اسمی و وصفی) تقریباً به یک نسبت استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: فاضل نظری، پارادوکس، متناقض‌نمایی، آنها، گریه‌های امپراتور، اقلیت.

مقدمه

متناقض‌نما یکی از بدیع‌ترین ترفندهای ادبی است. در این تصویر ادبی دو امر متناقض‌نما برخلاف منطق با هم اجتماع می‌کنند و شگفت این‌که در عین متناقض بودن، تناقض ندارند. متناقض‌نمایی به طور عام سبب برجستگی لفظ و معنی و در نتیجه برانگیختن تأمل و تهییج مخاطب می‌شود و دارای ژرف‌ساختی حقیقی است که با تفسیر و تأویل به دست می‌آید (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۷۲ به نقل از رسول زاده، قربان‌زاد، ۱۳۹۵: ۸۰) پارادوکس شکل کامل تضاد یا طباق است. در علم منطق پارادوکس را عبارت از قضیه‌ای می‌دانند که از یک مقدمه قابل قبول تشکیل و به نتیجه‌ای نادرست و مطلقاً غیر قابل قبول و یا متناقض با خود منجر می‌شود. در علم بلاغت، پارادوکس سخنی است که متناقض با خود و نامعقول به نظر می‌رسد اما می‌توان آن‌ها را از طریق تفسیر و تأویل و به سخن معنادار و یک‌پارچه تبدیل کرد. (اشرفیان، ۱۳۸۸: ۳ به نقل از رسول زاده، قربان‌زاد، ۱۳۹۵: ۸۰)

سیروس شمیسا معتقد است: «مهم‌ترین نوع تضاد در ادبیات متناقض‌نماست. اما این تناقضات با توجیهات عرفانی، مذهبی، ادبی (توسل به مجاز و استعاره) قابل توجیه است». (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۴)

درباره پارادوکس یا متناقض‌نمایی تا بیست سال پیش، هیچ مقاله و کتابی چاپ و تألیف نشده بود. در زبان فارسی در کتب بلاغی قدما از این آرایه ادبی سخنی به میان نیامده است. در حالی که در کتب بلاغت غربیان از دیرباز در بلاغت بحث‌های مفصلی در این زمینه مطرح شده است. برای نخستین بار، متناقض‌نمایی در بلاغت فارسی را استاد شفیع کدکنی در کتاب شاعر آینه‌ها مطرح کرد. (ر. ک امیری، ۱۳۹۲: ۱)

دکتر شفیع کدکنی درباره پارادوکس و پیشینه آن می‌گوید اصطلاحی که من ساختم (تصویرهای پارادوکسی) نه در ادبیات قدیم خودمان وجود داشته است یعنی (کتب بلاغی) و نه در ادبیات فرنگی. وی درباره آغاز پیدایش وجود تصاویر پارادوکسی در شعر فارسی معتقد هستند این تصاویر به شکل رسمی با سنایی و شعرهای مغانه او آغاز می‌شود اما در واقع پارادوکس از همان آغاز رسمی شعر فارسی دری، در اشعار رودکی و کسایی و منوچهری و... دیده می‌شود. پارادوکس از لحاظ کمی و کیفی در اشعار سنایی جلوه می‌یابد و پس از او نیز هم‌چنان در شعر شاعرانی چون خاقانی و نظامی و عطار و مولوی و حافظ و... ادامه پیدا می‌کند و در شعر سبک هندی به اوج خود می‌رسد، به گونه‌ای که یکی از عناصر و ویژگی‌های شاعران برجسته این سبک چون صائب و بیدل می‌گردد. (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۵-۵۶)

در نگاه شاعران معاصر نیز پارادوکس یکی از ابزارها و فنون پر کاربرد در خلق تصاویر زیبای شاعرانه است. از جمله این شاعران، فاضل نطری است. ما در این پژوهش به بررسی و تحلیل انواع پارادوکس در سه اثر مهم فاضل نطری "گریه‌های امپراتور"، "اقلیت" و "آنها" می‌پردازیم.

در این پژوهش جهت رعایت اختصار، در ارجاعات به کتب شعر، سال چاپ کتاب و شماره صفحه قید شده و از ذکر نام شاعر خودداری شده است.

سابقه و پیشینه پژوهش:

در اکثر کتب بلاغی از کارکرد این آرایه ادبی صحبت به میان آمده است. مفصل‌ترین بحث و بررسی در این زمینه توسط عبدالامیر چناری در کتاب متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی صورت گرفته است. تاکنون پژوهش مستقلی در

خصوص پارادوکس در اشعار فاضل نظری انجام نشده است. با وجود این، پژوهش‌های زیر در حوزه پارادوکس می‌تواند در تبیین موضوع و تحلیل آن موثر باشد:

- ۱- شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیباشناختی: احمد گلی / سردار بافکر. مجله فنون ادبی
- ۲- متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب: احمد گلی / سردار بافکر. مجله پژوهش‌های ادبی
- ۴- نگاهی به پارادوکس‌های دیوان خواجهی کرمانی: پوران علی‌زاده. فصل‌نامه زیباشناسی ادبی پژوهش‌هایی که به شکل خاص به اشعار فاضل نظری پرداخته‌اند:

- ۱- تحلیل بلاغی حوزه‌های تصویری شعر: محبوبه همتیان، افسانه غفوری. مجله فنون ادبی
- ۲- بررسی تلمیحات روایی - قرآنی در مجموعه اشعار فاضل نظری: زهرا رجبی، سیمین عزیزی. مجله پژوهش‌های ادبی - قرآنی

- ۳- بررسی پنج عنصر سازنده شعر در غزلیات فاضل نظری: محمود عباسی، سید راشد سیدزاده. مجله شعر پژوهی.
- ۴- سبک‌شناسی شعر فاضل نظری: علی‌اکبر افراسیاب‌پور، یدالله بهمنی مطلق، محمد بیدخوانی. مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)

نگاهی به زندگی و آثار فاضل نظری

فاضل نظری در سال ۱۳۵۸ در شهر خمین واقع در استان مرکزی متولد شد. تحصیلات اولیه خود را در شهر خمین و خوانسار گذراند. برای ادامه تحصیل در رشته‌های معارف اسلامی و مدیریت در دانشگاه امام صادق (ع) به تهران آمد و تحصیلات خود را در مقطع دکترا در رشته مدیریت تولید و عملیات در دانشگاه شهید بهشتی ادامه داد. دبیری سه دوره جشنواره بین‌المللی فیلم صد، دبیری علمی جشنواره بین‌المللی شعر فجر و عضویت در شورای علمی ادبیات انقلاب و فرهنگستان زبان و ادب بعضی از عناوین ادبی، هنری و علمی اوست. نظری علاوه بر ریاست حوزه هنری استان تهران، عضو شورای عالی شعر مرکز موسیقی و سرود نیز بوده و در دانشگاه نیز تدریس می‌کند. از او به عنوان شاعر جریان‌ساز در دهه هشتاد و هم‌چنین پر مخاطب‌ترین شاعر به انتخاب مردم تجلیل به عمل آمده است برخی آثار او در کشورهای فارسی‌زبان منتشر شده است.

تاکنون از این شاعر، پنج مجموعه شعر «گریه‌های امپراتور»، «اقلیت»، «آن‌ها»، «ضد»، «کتاب» و «وجود» به همت انتشارات سوره مهر به چاپ رسیده که هر کدام از این مجموعه‌ها به دلیل استقبال فراوان تا سی نوبت تجدید چاپ شده‌اند. سه مجموعه اول از مجموعه‌های شعری او را انتشارات سوره مهر در یک بسته مجزا تحت عنوان «سه گانه شعری فاضل نظری» ارائه نموده است. اینک به معرفی سه گانه شعری فاضل نظری که بنیاد این مقاله بر آن‌ها نهاد شده است می‌پردازیم.

- ۱- گریه‌های امپراتور: «گریه‌های امپراتور» مجموعه شعری از فاضل نظری است که در قالب غزل سروده شده است. روانی ابیات، درون‌مایه قوی و گستره واژه‌های شاعر، وی را در انتقال مفاهیم نهفته در ذهن و ضمیر خود به خوبی یاری کرده است. ویژگی دیگری که اشعار این کتاب را برای مخاطبانش جذاب می‌کند ردیف‌های زیبای غزلیات است. ردیف‌هایی نظیر "به هم می‌ریزد، " "از ماه پر شدست"، "عاشقت شدست" و... اما آنچه بیشتر ضمیرناخودآگاه

مخاطبان را به سوی اشعار این کتاب می‌کشاند، تأثیرپذیری ابیات، از اشعار قدمایی چون حافظ و سعدی است، که سال‌های سال آشنای ذهن ایرانیان بوده است.

نظری در این مجموعه با استفاده از زبانی نرم ساده توانسته است، مضامین سنتی را بازآفرینی کند و طرحی نو دراندازد. نخستین نکته‌ای که مخاطب در مواجهه با شعر فاضل نظری با آن روبه‌رو می‌شود، سادگی و خوش‌خوانی شعرهای اوست. نظری در پی کشف‌های زبانی نیست، بلکه این معنا و محتواست که جغرافیای زبان او را کشف می‌کند و به آن سر و شکل می‌دهد. به همین سبب شعر او بی‌نیاز از هر نوع بازی زبانی و فرمی است. «گریه‌های امپراتور» در پرونده افتخارات خود عنوان کتاب سال شعر جوان ایران را جای داده است.

در دفتر دوم قافیه‌ها و ردیف‌ها تازه‌تر می‌شوند و جانی دوباره می‌یابند زبان این دفتر زلال‌تر و امروزی‌تر است؛ تصاویر بدیعند و تازگی و طراوت از تک‌تک آن‌ها هویداست. در گریه‌های امپراتور شاعر به نوعی از غزل با ردیف‌های طولانی و جمله‌وار روی آورده است.

۲- اقلیت: این کتاب مشتمل بر سی و هفت قطعه شعر در قالب غزل است. «اقلیت» یکی از مجموعه‌های متفاوتی است که در چند ساله اخیر توانسته به آیین غبار گرفته بازار کتاب به خصوص در حیطه شعر و شاعری جانی دوباره ببخشد. با بررسی کتاب می‌توان به چهار عنصر اصلی آن، یعنی ۱- عاطفه، ۲- تخیل، ۳- زبان، ۴- آهنگ پی برد که موجب جذابیت و زیبایی شعر می‌شود. نظری در این اثر سعی کرده است با زبانی نرم و بدیع دست به ابتکاراتی بزند که نتیجه آن خلق مضامین و استعارات تازه است.

۳- آن‌ها: مضمون اغلب اشعار این کتاب در ستایش «سفر» است: «آن‌ها» نیز مانند دو مجموعه دیگر شعر فاضل نظری، سرشار از ابیات نابی است که با بهره‌گیری درست از حکمت‌های دینی و اسلامی، می‌کوشد مخاطب خود را برای «آگاهی» «شناخت» «معرفت» آماده کند، آن‌گونه که در مجموعه‌های «گریه‌های امپراتور» و «اقلیت» مفاهیم عشق، عقل، مرگ و زندگی مورد توجه است. در «آن‌ها» در کنار این مفاهیم، لحظه لحظه‌ها مورد توجه است که در کلیدواژه‌هایی مانند «سفر» «آیین» و خود واژه «آن» پدیدار است. (ر. ک. افراسیاب‌پور، بهمنی، ۱۳۹۶: ۲۶-۲۴)

سبک و ویژگی‌های آثار فاضل نظری:

از میان غزل سرایان معاصر، «فاضل نظری» یکی از شاعرانی است که در غزل نامی برآورده است. وی نگاهی کلاسیک به غزل دارد و در غزل‌هایش مثلی از سبک‌های عراقی، هندی و نو را به نمایش گذاشته است. البته سبک غزلیات او به طور کل عراقی است. شعر فاضل به سبب استفاده اندک از واژه‌های عربی و فصاحت زبانی به سعدی نزدیک‌تر است تا حافظ. ناگفته نماند بارقه‌هایی از اشعار بیدل نیز در غزلیات فاضل نظری به چشم می‌خورد که در پاره‌ای اوقات ارتباط مخاطب را با معنای شعر دچار مشکل می‌کند.

ویژگی فکری (مضمون‌پردازی): یکی از ویژگی‌های بارز و برجسته شعر نظری، مضمون‌پردازی است که حکایت از نگاه تازه و خلاق وی به پدیده‌های اطراف دارد. مضمون‌پردازی در اصل از نشانه‌های اشعار سبک هندی به حساب می‌آید. مضمون‌سازی در مایه سبک هندی در شعر بسیاری از شاعران دوران سی ساله عمر انقلاب اسلامی تا به امروز جان گرفته است این بازگشت، تقلید ساده سبک هندی نیست؛ بلکه به نوعی پرورش خلاق و سازنده آن است. در غزل‌های فاضل نظری نیز تصاویر و مضامینی بدیع درج شده که شعر او را به اشعار سبک هندی نزدیک‌تر می‌کند.

مضمون‌پردازی یکی از مهم‌ترین عوامل مقبولیت اشعار نظری در بین مردم است. او در کارگاه ذهن خود عناصری از طبیعت و محیط پیرامون را هم‌چون مصالح به کار می‌گیرد و به آن‌ها رنگ و بو خاصیت شعری می‌بخشد. از جمله این عناصر می‌توان از ساحل، موج، دریا، صخره، رود، درخت، نسیم، ماه، باران و... نام برد که به عنوان مایه‌های سبکی در غزل‌های او تکرار می‌شوند. مضمون‌پردازی‌های فاضل تنها به عناصر طبیعت محدود نمی‌شود. بسیاری از اشعار او بیان شاعرانه و موثر و دلنشین احوال درونی است که خوانندگان شعرهای او چه بسا در آن‌ها با او شریک هستند. از این رو، شعر شاعر مایه هم‌دلی و هم‌حسی خواننده با شاعر می‌گردد. زبان زلال و روان او در ذهن خواننده، گاه آرامش و آسایش و گاه تلاطم احساس و عاطفه پدید می‌آورد. مضامین اشعار او دامنه وسیعی دارد و مانند شاعران بزرگ موضوعات انسانی و فراقلیمی و فرامذهبی را در برمی‌گیرد.

تو قرص ماهی و من برکه‌ای که می‌خشکد خود این خلاصه غم‌های روزگار من است

(نظری، ۱۳۹۸: ۶۹)

ویژگی زبانی: اشعار فاضل نظری ساده و خوش‌خوان هستند. شاعر در پی کشف‌های زبانی نیست، بلکه معنا و محتوا را در نظر دارد و از بازی‌های زبانی و فرمی دشوار و پیچیده به دور است. اشعار فاضل گاه زبانی امروزی دارند و سنت‌های زبانی غزل کلاسیک نیز در آن‌ها موج می‌زند؛ گاه اشعار او کلاسیک هستند و در عین حال از زبان امروزی نیز بهره می‌گیرند.

نه این که فکر کنی مرهم احتیاج نداشت که زخم‌های دل من علاج نداشت
تو سبز ماندی و من برگ برگ خشکیدم که آنچه داشت شقایق به سینه کاج نداشت

(همان: ۴۳)

ویژگی عناصر خیال (صور خیال): فاضل در به کار بردن عناصر خیالی دیدگاه کلاسیک خود را حفظ کرده است؛ ولی برای استفاده از تشبیهات در حد تقلید باقی نمانده است و نوآوری‌هایی را به نمایش گذاشته است. مثل عکس رُخ مهتاب که افتاده در آب در دلم هستی و بین من و تو فاصله‌هاست

(همان: ۲)

(ر. ک. افراسیاب‌پور، بهمنی، ۱۳۹۶: ۴۲-۲۷)

پارادوکس یا متناقض‌نمایی

پارادوکس یا متناقض‌نما آرایه‌ای معنوی است، این آرایه، تناقض ظاهری میان دو کلمه متضاد است. دو کلمه که هر یک به شکل جداگانه، متضاد هم‌دیگر هستند ولی وقتی در یک ترکیب قرار می‌گیرند، واحدی را می‌سازند که معنی متفاوتی را می‌دهد. درک این ترکیب‌ها برای خوانندگان آن لذت‌بخش و سبب خیال‌انگیز شدن آن می‌شود.

مهم‌ترین نکته‌ای که در تشخیص پارادوکس به نظر می‌رسد، بیان تفاوت آن با تضاد یا طباق و تقابل است، پارادوکس از شکستن حکم منطقی «اجتماع نقیض محال است، حاصل می‌شود. در صورتی که در صنعت تضاد یا طباق چنین «اجتماعی» اصولاً صورت نمی‌پذیرد به طور کلی، پارادوکس ویژگی‌هایی دارد که آن را از تضاد و صنعت‌های شبیه به آن متمایز می‌کند:

بیان پارادوکسی، دو امر متضاد را خلاف عادت و منطق و یا هر دو جمع می‌کند.

بیان پارادوکسی بیانی است که در ظاهر، متناقض با خود یا مهمل است.

پارادوکس، تأویل‌پذیر است و می‌توان به حقیقت هنری یا عاطفی و یا ماورایی آن دست یافت.

عامل ایجاد موسیقی معنوی در کلام است.

همراه با ابهامی هنری است.

بیان پارادوکسی «ایجاز» دارد.

قابلیت ترکیب و همراهی با اکثر صنایع بیانی و بدیعی را دارد.

پارادوکس در فرهنگ اصطلاحات غربی نیز چنین تبیین شده است: «بیانی که در ظاهر سخنی متناقض و متضاد و

حتی نامعقول می‌نماید، با این حال معنایی معتبر به دست می‌دهد و دارای معنایی بلند و متعالی است». (آبرامز، ۱۹۷۱:

paradox به نقل از رسول‌زاده، قربان‌زاد، ۱۳۹۵: ۸۲-۸۱)

در ادامه بحث به پارادوکس و تحلیل ساختاری آن در اشعار فاضل نطری می‌پردازیم:

صور متناقض‌نمایی از نظر ساختاری:

به صورت موصوف و صفت:

- عاقبت میهمان یک نفریم / مرگ با طعم تلخ شیرینی (۱۳۹۳: ۵۹)

- نشسته سایه‌ای از آفتاب بر رویش / به روی شانه طوفان رهاست گیسویش (همان: ۸۳)

- چه بر ما رفته است ای عمر؟ ای یاقوت بی‌قیمت! / که غیر از مرگ گردنبند ارزانی نمی‌بینم (۱۳۹۰: ۱۰)

- گر چه بخشید گناه پدرم آدم را / به گناهان نبخشوده قسم دل تنگم (همان: ۲۰)

- دشمنان تشنه خون من و من تشنه مرگ / زهر شیرین من! ای یار منافق با من (همان: ۳۲)

به صورت دو صفت کنار هم:

- چون رود که مجبور به پیمودن خویش است / آزاد و گرفتارم - آزاد و گرفتار (۱۳۹۳: ۶۷)

- ای پریشانی آرام! کجایی ای مرگ؟ / در پری خانه ما حوصله غوغا نیست (۱۳۹۰: ۱۴)

- نزدیکم و دورم / چون کفر به خیام (همان: ۴۶)

به صورت مضاف مضاف‌الیه:

- ناگریز از سفرم، بی سر و سامان چون باد / به گرفتار رهایی نتوان گفت آزاد (۱۳۹۳: ۵)

- باید این آینه را برق نگاهی می‌شکست / پیش از آن ساعت که از بار غباری بشکند (، ۱۳۹۰: ۱۲)

- راز گل کردن من خون جگر خوردن بود / از درآمیختن شادی و غم دل تنگم (همان: ۲۰)

متناقض‌نمایی میان عناصر جمله: (تناقض در کل مفهوم جمله)

- من خود دلم از مهر تو لرزید، وگر نه/ تیرم به خطا می‌رود اما به هدر نه! (۱۳۹۳: ۷)
- غنچه‌ای مژده پژمردن خود را آورد/ بعد یک سال بهار آمده می‌بینی که (همان: ۹)
- غنچه‌ای مژده پژمردن خود را آورد. ترکیب پارادوکسی است زیرا مژده و بشارت را برای خبر خوش می‌دهند در صورتی که این مصراع غنچه پژمردن خود را مژده می‌دهد.
- در آسمان خبری از ستاره من نیست/ که هر چه بخت بلند است، عمر کوتاه است (همان: ۱۱)
- سفر بهانه دیدار و آشنایی ماست/ از این به بعد سفر مقصد نهایی ماست (همان: ۱۳)
- سفر مقصد نهایی: در این بیت شاعر سفر را مقصد نهایی بیان کرده در صورتی که سفر پل رسیدن به مقصد است.
- به روز وصل چه دل بسته‌ای؟ که مثل دو خط/ به هم رسیدن ما نقطه جدایی ماست (همان: ۱۳)
- مهرت به خلق بیشتر از جور بر من است/ سهم برابر همگان نابرابری ست (همان: ۱۹)
- هر کس به تو از شوق فرستاد پیامی/ من قاصد خود بودم و دیدم تو چه کردی؟ (همان: ۲۱)
- تا دل پرهیزگارم را ببینم توبه‌کار/ با شعف خود را در آغوش گناه انداختم (همان: ۲۵)
- زیباتر از این چیست که پروانه بسوزد/ شمع می‌به طواف آمده پرپر زدش را (همان: ۳۱)
- شمعی به طواف آمده پرپر زدش را در این مصراع شاعر می‌گوید، شمع به دور پروانه می‌چرخد و پرپر شدن او را مشاهده می‌کند در صورتی که این پروانه است که به دور شمع می‌چرخد و آب شدن شمع را نظاره می‌کند.
- خورشید فروزان شده در تیرگی شام/ تا باز به دنیا برساند سخنش را (همان: ۳۱)
- من کجا و جرأت بوسیدن لب‌های تو/ آبرویم را خریدی عاقبت با تهمتی (همان: ۴۱)
- دین راهگشا بود و تو گمگشته دینی/ تردید کن ای زاهد اگر اهل یقینی (همان: ۴۹)
- ای عشق چه در شرح تو جز «عشق» بگویم/ در ساده‌ترین شکلی و پیچیده‌ترینی (همان: ۴۹)
- قفل قفس باز و قناری‌ها هراسان/ دل کندن آسان نیست! آیا می‌توانم؟ (همان: ۶۱)
- قفل قفس باز و قناری‌ها هراسان این ترکیب پارادوکسی است، باز بودن قفس باعث شادی قناری می‌شود نه هراس.
- ما را کبوترانه وفادار کرده است/ آزاده کرده است و گرفتار کرده است (همان: ۷۷)
- تنها گناه ما طمع بخشش تو بود/ ما را کرامت تو گناه کار کرده است (همان: ۷۷)
- عجب که کوه شده چون نسیم سرگردان/ که کوه می‌کشد از هر طرف به هر سویش (همان: ۸۳)
- عجب که کوه شده چون نسیم سرگردان ترکیب پارادوکسی است. کوه که نماد استواری است سرگردان شده است.
- ما هر چه دیدیم به جایی نرسیدیم/ ای باد سرانجام تو هم گوشه نشینی ست (همان: ۸۷)
- یک لحظه به بخشایش او شک نتوان کرد/ با این همه، تردید در این باره یقینی ست (همان: ۸۷)
- خبرترین خبر روزگار بی‌خبری ست/ خوشا که مرگ کسی را خبر نخواهد کرد (همان: ۹۳)

- گر جوابم را نمی‌گویی جوابم کن به قهر/ گاه یک دشنام از صدها دعا شیرین‌تر است (همان: ۹۵)
 - مثل عکس رخ مهتاب که افتاده در آب/ در دلم هستی و بین من و تو فاصله‌هاست (۱۳۹۸: ۲)
 - باز می‌پرسمت از مسئله دوری و عشق/ و سکوت تو جواب همه مسئله‌هاست (همان: ۲)
 - به دریا می‌زنم! شاید به سوی ساحلی دیگر/ مگر آسان نماید مشکلم را مشکلی دیگر (همان: ۵)
 - به دنبال کسی جا مانده از پرواز می‌گردم/ مگر بیدار سازد غافلی را، غافلی دیگر (همان: ۵)
 - مرا ز عشق مگوئید، عشق گمشده‌ای ست/ که هر چه هست ندارم! که هر چه دارم نیست (همان: ۱۵)
 - شادم تصور می‌کنی وقتی ندانی/ لبخندهای شادی و غم فرق دارند (همان: ۲۳)
 - در غلغله جمعی و تنها شده‌ای باز/ ان قدر که در پیرهنت نیز غریبی (همان: ۲۶)
 - خورشید ذره‌بین به تماشای من گرفت/ آنگاه آتش از دل هیزم شروع شد (همان: ۲۸)
- خورشید ذره‌بین به تماشای من گرفت ترکیب پارادوکسی است زیرا ما ذره‌بین مقابل خورشید می‌گیریم در صورتی که شاعر در اینجا می‌گوید خورشید ذره‌بین به تماشای ما گرفته است.

- در سجده توبه کردم و پایان گرفت کار/ تا گفتم السلام علیکم شروع شد (همان: ۲۸)
- هم از سکوت گریزان هم از صدا بیزار/ چنین چرا دل تنگم؟! چنین چرا بیزار (همان: ۳۰)
- گل محمدی من، می‌رس حال مرا/ به غم دچار چنانم که غم دچار من است (همان: ۳۲)
- بگیر دست مرا تا ز خاک برخیزم/ اگر چه سوخته‌ام، نوبت بهار من است (همان: ۳۲)
- اکنون که من به فکر رسیدن به ساحلم/ در فکر غرق کردن کشتی‌ست ناخدا (همان: ۳۳)
- با نیت بهشت اگر آفریده است/ می‌راندم به سوی جهنم چرا خدا (همان: ۳۳)
- مرگ پیروزی است وقتی دوستان دشمن‌اند/ مرگ پیروزی است اما مایه ننگ من است (همان: ۳۶)
- شعله‌ انفس. آتش زنۀ آفاق است/ غم قرار دل پرمشغله عشاق است (۱۳۹۰: ۱۶)

غم قرار دل پرمشغله عشاق است ترکیب پارادوکسی است؛ زیرا غم باعث اضطراب و تشویش دل است در صورتیکه شاعر در این بیت غم باعث آرامش و آسودگی دل پرمشغله است.

- چه خواهد کرد با ما عشق؟ پرسیدیم و خندیدی/ فقط با پاسخت پیچیده‌تر کردی معما را (همان: ۲۲)
- آتش بزن به سینه آتش گرفته‌ام/ آتش گرفته را مگر آتش کند خاموش (همان: ۳۴)
- شمع روشن شد و پروانه در آتش گل کرد/ می‌توان سوخت اگر امر بفرماید عشق (همان: ۳۶)
- اقرار عشق راه به انکار می‌برد/ این کفر جز عبادت پروردگار نیست (همان: ۴۸)
- فرمانروایی خانه بر دوشم محبت کن/ ای مرگ تابوتی که با خود می‌برم خالیست (همان: ۵۲)
- بس که دلتنگم اگر گریه کنم می‌گویند/ قطره‌ای قصد نشان دادن دریا دارد (همان: ۵۴)
- دست پشیمانی به پیشانی گرفتم/ یک ننگ پوشانید ننگ دیگری را (همان: ۵۸)
- هم چنان صیاد را صحرا به صحرا می‌کشند/ آهوان مست جور چشم او را می‌کشند (همان: ۶۰)

آهوان مست جور چشم او را می‌کشند. این ترکیب پارادوکسی است، زیرا این صیاد است که به‌خاطر زیبایی و چشمان آهو، آهو را از این صحرا به آن صحرا می‌کشد تا آن را شکار کند. در صورتی که در این بیت شاعر برعکس این را بیان کرده است.

- قصه انگشتی بی‌مثل، اما بی‌نگین / دوستان از دست من شرمندگی‌ها می‌کشند (همان: ۶۰)
- نرگس مردم فریبی داشت شب‌نم می‌فروخت / با همان چشمی که می‌زد زخم مرهم می‌فروخت (همان: ۶۴)
با همان چشمی که می‌زد زخم مرهم می‌فروخت / با چشمی که می‌زد زخم می‌زند و هم مرهم می‌فروشد.

- زندگی سبز و مرگ سرخ مبارک / دشت پر از لاله بی‌بهار مباد (همان: ۷۰)
- خط به خط سرنوشت من مژده‌توست / زندگی کوه بسته است به کاهی (همان: ۷۴)
- مسئله مرگ و زندگی نظر توست / می‌کشی و زنده می‌کنی به نگاهی (همان: ۷۴)
- کبریایی توبه را بشکن! پشیمانی بس است / از جواهر خانه خالی نگهبانی بس است (همان: ۸۲)
- مردم از ماتم من شاد و من از غم خشنود / شادمانم کن و اندوه مکرر برسان (۱۳۹۳: ۳۳)
شادمانم کن و اندوه مکرر برسان / این ترکیب پارادوکسی است زیرا کسی به وسیله اندوه و غم فراوان شادمان نمی‌شود.

کل مفهوم بیت پارادوکسیکال است:

ای عشق، ای سنگ صبور روزهای من / امشب خودت هم محرم اسرار می‌خواهی (همان: ۲۹)
عشقی که سنگ صبور است هم دنبال محرم اسرار و سنگ صبور می‌گردد.

- هم هیزم سنگین سری دوزخیانی / هم باغ سبک سایه فردوس برینی (همان: ۴۹)

- من پلک به دیدن تو بستم / بیناتر از این شدن چگونه؟ (همان: ۵۷)

این ترکیب پارادوکسی است زیرا برای دیدن چشم می‌گشایند نه این که پلک را ببندند.

- پنهان شده در تمام ذرات / پیداتر از این شدن چگونه؟ (همان: ۵۷)

- ای با همه مثل سایه همراه / تنهاتر از این شدن چگونه؟ (همان: ۵۷)

- عاشق شدم و کسی نفهمید / رسواتر از این شدن چگونه؟ (همان: ۵۷)

این ترکیب پارادوکسی است. عشق رسوایی می‌آورد و همه می‌فهمند. در این بیت شاعر می‌گوید عاشق شدم و کسی متوجه نشد.

شادم که به هر حال به یاد توأم اما / خون می‌خورم از دست تو و باز غمی نیست (همان: ۸۷)

- هم دعا کن گر از کار تو بگشاید عشق / هم دعا کن گر تازه نیفزاید عشق (۱۳۹۰: ۳۶)
- شادم که زود می‌گذرد شادی‌ام، ولی / خون می‌خورم که هیچ غمی ماندگار نیست (همان: ۴۸)
شادم که زود می‌گذرد شادی‌ام، ولی / خون می‌خورم که هیچ غمی ماندگار نیست. شاعر می‌گوید من از این‌که شادی‌ام زود سپری می‌شود شاد هستم ولی غصه می‌خورم که چرا غم ماندگار نیست.

متناقض‌نمایی میان مسند و مسند الیه

نوعی از متناقض‌نماست که دو سر ترکیب متناقض‌نما در دو جایگاه مسند و مسندالیه قرار دارند.
- اشکم و آتش، خوشا کسی که اگر سوخت / سوخت و با مشک‌ش کنار نیامد (۱۳۹۳: ۱۰۳)
خورشیدم و خاموش
دریایم و آرام (۱۳۹۰: ۴۴)
- چابک سواری نامه‌ای خونین به دستم داد / با او چه باید گفت وقتی لشکرم خالیست (همان: ۵۲)

ردیف عامل ایجاد پارادوکس:

کل غزل با توجه به ردیفی که انتخاب شده است، پارادوکسیکال می‌باشد.

چشم به قفل قفسی هست و نیست	مژده فریادرسی هست و نیست
می‌رسد و می‌گذرد زندگی	آه که هر دم نفسی هست و نیست
حسرت آزادی‌ام از بند عشق	اول و آخر هوسی هست و نیست
مرده‌ام و باز نفس می‌کشم	بی‌تو در این خانه کسی هست و نیست
کیست که چون من به تو دل بسته است	مثل من ای دوست بسی هست و نیست

(۱۳۹۳: ۶۹)

نتیجه‌گیری

قریحه کم نظیر شاعری و ذوق سرشار، در کنار زبان روان و بی‌پیرایه، فاضل نظری را در بین شاعران دهه اخیر سرآمد ساخته است. جدای از این برجستگی‌ها، تناقضات هنری در زبان وی، بر زیبایی اشعار و جذب مخاطب تأثیر شگرفی داشته است. نظری با به کارگیری هوشمندانه و در عین حال به جای آرایه پارادوکس، شور و حال و جدابیت اشعار خود را دو چندان کرده است. با توجه به بررسی و تحلیل‌های صورت گرفته در سه اثر مهم فاضل نظری که تحت عنوان سه‌گانه شعری نام دارد دریافتیم از بین انواع پارادوکس ساختاری بیشترین نوع پارادوکسی که در این سه اثر مخصوصاً در اثر "آن‌ها" دیده می‌شود پارادوکس از نوع جمله‌ای است. در دو اثر گریه‌های امپراتور و اقلیت تقریباً به یک نسبت پارادوکس جمله‌ای وجود دارد. در برخی غزل‌ها شاعر با انتخاب ردیفی پارادوکسیکال، کل غزل در حال و هوای تناقضی هنری قرار داده است و با این شگرد بر گیرایی کلام خود افزوده است. زبان ساده و روان نظری که در برخی جاها به زبان محاوره‌ای و مردمی نزدیک می‌شود وی را بر آن داشته است که اشعار خود را از آرایه‌ها و صنایع ادبی پیچیده به دور سازد. همین روی‌کرد زبانی و ادبی باعث شده است که جامعه

مخاطبین وی از همه طبقات جامعه باشند و اکثر خوانندگان جدی شعر از طیف‌ها و گرایش‌های مختلف با خواندن اشعار او احساس رضایت کنند و خود را در دریای پرتلاطم احساسات شاعرانه غوطه ور سازند.

منابع

- افراسیاب‌پور علی‌اکبر، بهمنی مطلق، یدالله، بیدخوانی، محمد، (۱۳۹۶) «سبک‌شناسی شعر فاضل نظری» مجله سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال دهم، شماره چهارم، صفحات ۲۳-۴۴
- امیری، عبدالرزاق، (۱۳۹۲). «روشن‌تر از خاموشی (آشنایی با پارادوکس)» نشریه رشد آموزش زبان و ادب پارسی، شماره ۱۰۵، صفحات ۵-۱
- رسول‌زاده حسین، قربان زاده منیژه، (۱۳۹۵). «نگاهی آماری و تحلیلی به دلایل ایجاد و محورهای پارادوکس (متناض‌نما) در دیوان حافظ» فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال پنجم، شماره ۱۷، صفحات ۷۹-۱۰۲
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶) «شاعر آینه‌ها»، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳) «نگاهی تازه به بدیع» ویرایش سوم، تهران: میترا
- نظری، فاضل، (۱۳۹۳). «آن‌ها»، تهران: سوره مهر،
- نظری، فاضل، (۱۳۹۸). «گریه‌های امپراتور»، تهران: سوره مهر،
- نظری، فاضل، (۱۳۹۰)، «اقلیت»، تهران: سوره مهر

Study and Analysis of Paradox in Fazel Nazari's Poems

Abstract

Paradox is one of the wonderful rhetorical and literary techniques of highlighting words. Due to their rhetorical functions, such as ambiguity, non-normativeness, and two-dimensionality, Paradoxical images bring freshness, joy, and a sense of pleasure to the reader. Fazel Nazari is one of the most famous contemporary poets who, by using this spiritual array, made his literary words stand out in a significant way and elevated it.

In this research, we intend to investigate and analyze the structure of the paradox in the three famous works of Netari, "Emperor's Cries", "The Minority" and "Them", using the descriptive-analytical method. From the array of paradoxes, Fazel Nazari has added to the beauty and prominence of his language. Among the types of paradoxes in the book "Them", the poet focuses on sentence paradoxes, and in other works (Emperor's cries and Minority) next to sentence paradoxes, other types of paradoxes (nominal and descriptive) are used in almost the same ratio

تحلیل روایی دو داستان «پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی» مثنوی معنوی براساس زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت

شمس اویسی کیخا

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

mehrpoooya.ghasemi@gmail.com

محمد میر

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

mohamadmir@uoz.ac.ir

چکیده

رویکرد رمزگان رولان بارت یکی از رویکردهای پیش‌رو است که با استفاده از پنج رمز هرمنوتیک، دالی، نمادین، کنشی و ارجاعی متن را تفسیر می‌کند. مثنوی معنوی منظومه عرفانی سروده مولوی است که برای بحث و توضیح مسائل عرفانی از داستان‌های نمادین و گاه داستان‌هایی واقع‌گرایانه از زبان اشخاص مهم استفاده کرده است. پژوهش توصیفی، تحلیلی حاضر بر آن است تا به تحلیل روایی «داستان پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی» از داستان‌های دفتر اول مثنوی براساس رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت بپردازد و با بررسی ویژگی‌های خاص زبان مولانا در این روایت، میزان قابلیت نظریه رمزگان را در تحلیل یک متن کلاسیک و کاملاً بومی ادب پارسی بیازماید. نتایج حاکی از آن بود که در «داستان پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی»، میزان رمزگان دالی و نمادی و فرهنگی، از رمزگان کنشی و هرمنوتیکی بیشتر است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل روایی، رمزگان رولان بارت، پادشاه جهود، پیر چنگی، مثنوی معنوی، مولوی.

۱- مقدمه

«روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت داستان‌گویی و ساختار پیرنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۶۹) روایت‌شناسی به دنبال آن است که واحدهای کمینه روایت و به اصطلاح دستور «پیرنگ» را که برخی نظریه‌پردازان به آن دستور داستان گفته‌اند، نیز مشخص می‌کند (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۲).

سابقه مطالعه روایت و شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف این ترکیب عناصر در روایت و به طور کلی تحلیل انواع گفتمان در روایت به شکلی علمی به چند دهه بیشتر نمی‌رسد. اما می‌توان گفت توجه به این امر از مباحثی که ارسطو در بوطیقای خود راجع به روایت در تراژدی مطرح کرد، آغاز شده است.

نظریه پساساخت‌گرایی یکی از نظریه‌های نوین نقد ادبی است که اساس آن را رولان بارت، با توجه به نظریات ساختارگرایی فردیناند دو سوسور، بنا نهاد. (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۰۸-۲۰۹) بعدها بارت از تحلیل ساختاری روی‌گردان شد و به رویکردی پرداخت که بیشتر نشانه‌شناختی و محتوا محور بود. کتاب اس زد (۱۹۷۰ م.)، چشم‌گیرترین کار پساساختارگرایی بارت است. وی این کار را در پاسخ به تلاش بیهوده روایت‌شناسان ساختارگرا آغاز نمود که می‌کوشیدند، همه قصه‌های جهان را در یک ساختار واحد قرار دهند. (Barthes, 1977: 146).

براساس نظریه رولان بارت، زمانی که خواننده به خواندن یک اثر می‌پردازد، مؤلف را نادیده می‌انگارد و به عبارتی حضور و پیدایش خواننده، برابر با نبود و فناء مؤلف است، زیرا خواننده بدون در نظر گرفتن و توجه به منظور نویسنده، به خواندن اثر اقدام و براساس سلیقه خود آن را تفسیر می‌کند. از نظر وی، کوشش برای کشف ساختار یک اثر کاری بیهوده است، زیرا هر اثر به خودی خود اثری مستقل است و متون به دو نوع وجود دارند که نوع اول که واقع‌گرایی است، خواننده را در مقام مصرف‌کننده در نظر می‌گیرد، در حالی که متن پیشرو خواننده را به یک تولیدکننده بدل می‌کند. از نظر بارت، متن نوع اول خواندنی و متن نوع دوم نوشتنی است، به عبارتی متن اول برای خواننده شدن و متن دوم برای نوشته شدن ساخته شده است. رویکرد رمزگان رولان بارت یکی از رویکردهای پیشرو است که متن را تفسیر می‌کند. مولانا جلال‌الدین محمد بن سلطان‌العلما، بهاء‌الدین محمد بن حسین بن احمد خطیبی بکری بلخی که بعدها در کتب از او به صورت‌های «مولانای روم» و «مولوی» و «ملای روم» یاد کرده‌اند، یکی از بزرگ‌ترین و تواناترین گویندگان متصوفه و از عارفان نام‌آور و ستاره درخشان و آفتاب فروزنده آسمان ادب فارسی، شاعر حساس، صاحب اندیشه و از متفکران بلا منازع عالم اسلامی است که در ششم ربیع الاول سال ۶۰۴ هجری در شهر بلخ به دنیا آمد. (نصر، ۱۳۶۳: ۴۶).

مولانا جلال‌الدین محمد بن سلطان‌العلما، بهاء‌الدین محمد بن حسین بن احمد خطیبی بکری بلخی که بعدها در کتب از او به صورت‌های «مولانای روم» و «مولوی» و «ملای روم» یاد کرده‌اند، یکی از بزرگ‌ترین و تواناترین گویندگان متصوفه و از عارفان نام‌آور و ستاره درخشان و آفتاب فروزنده آسمان ادب فارسی، شاعر حساس، صاحب اندیشه و از متفکران بلا منازع عالم اسلامی است (نصر، ۱۳۶۳: ۴۶) مثنوی معنوی منظومه عرفانی سروده مولوی است که اشعار او به صورت داستان آمده است و برای بحث و توضیح مسائل عرفانی از داستان‌های نمادین و گاه داستان‌هایی واقع‌گرایانه از زبان اشخاص مهم استفاده کرده است. پژوهش توصیفی تحلیلی حاضر در پی آن است تا به تحلیل روایی «داستان پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی» دفتر اول مثنوی بر اساس زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت بپردازد.

اهمیت و ضرورت این پژوهش از این نظر می‌باشد که به تحلیل روایی «داستان پادشاه جهود» و «داستان پیر چنگی» بر اساس رویکردهای نوین ساختارگرایی می‌پردازد، زیرا توجه و نیاز به رویکردهای نقد ادبی در دوران معاصر و انجام پژوهش در حوزه آن‌ها امری انکارناپذیر است.

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقی مستقل با عنوان «تحلیل روایی داستان‌های پادشاه جهود و پیر چنگی دفتر اول مثنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت» انجام نشده است، ولی برخی از پژوهش‌های انجام شده براساس نظریه مذکور به شرح ذیل می‌باشد:

نقابی و اسرافیل زاده (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «نشانه‌شناسی نظام پوشاک در مثنوی مولوی»، به بررسی و تحلیل نشانه‌های پوشاک در حکایت‌هایی از مثنوی با رویکرد نشانه‌شناسی بارت به‌ویژه نظریه هم‌سازه و ناسازه پرداخته‌اند. بررسی تحلیلی این نظریه در حکایت‌هایی از مثنوی نشان می‌دهد که مولانا نشانه‌ها را در معنای قراردادی آن‌ها به کار نمی‌گیرد، بلکه با خلق نشانه‌های جدید و هم‌چنین تفسیر و تأویل حکایت‌ها به خوانشی نو از نشانه‌های اولیه دست می‌یابد که این نشانه‌ها با کل نظام نشانه‌ای مثنوی در پیوند است.

مرادی و چالاک (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی تکرر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی براساس نظام رمزگان روایی رولان بارت» با استفاده از رمزگان‌های پنج‌گانه هرمنوتیکی، کنشی، معنابنی، نمادین و فرهنگی به واکاوی معنا در متن آن پرداخته‌اند. نتایج بررسی رمزگان‌های متن نشان داد که سه گفتمان «مرادی مریدی»، «آن‌سری این‌سری» و «توکل تبختر» گفتمان‌های اصلی متن هستند و همه رمزگان‌ها و سطوح معنایی، این گفتمان‌ها را تقویت می‌کند.

اسپرهم و دیگران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت»، با به‌کارگیری نظریه رمزگان رولان بارت به عنوان الگو، به روایت‌شناسی یکی از داستان‌های بلند مثنوی معنوی با عنوان «نخجیران و شیر» پرداخته و نشان دادند که روایت این داستان تا چه اندازه از کیفیتی باز در تولید معانی مختلف برخوردار است.

معماری‌پور (۱۳۹۸) «بررسی شخصیت‌های داستان عاشق شدن شاه بر کنیزک در مثنوی مولوی به شیوه تحلیل محتوا، داستان کنیزک و پادشاه از دفتر اول مثنوی» را به بوطه نقد گذاشته و در این رهگذر از شخصیت‌های این حکایت رمزگشایی نموده است. اجمالاً در این تحلیل شاه رمز عقل بشری است که عجز خود را نشان می‌دهد. دوم کنیزک نهاد نیازهای شهوانی و زمینی است.

محمدی و محمدی (۱۳۹۷) به «بررسی و تحلیل داستان نخست دفتر اول مثنوی مبنی بر گزاره‌های معرفت نفسی یا روان‌کاوی» پرداخته‌اند. این مقاله از دو چشم‌انداز روان‌کاوی و ادبیات عرفانی و از طریق تحلیل محتوا و نشانه‌های زبانی به داستان نگرسته و با در نظر گرفتن این فرضیه که داستان یادشده از دو منظر روان‌شناختی و عرفانی به یک‌دیگر نزدیک هستند؛ خوانشی آمیخته از این دو چشم‌انداز به دست داده است.

۳- رمزگان رولان بارت

بارت پنج رمزگان اصلی را در متن مشخص کرده که با عنوان آن‌ها می‌توان تمام جنبه‌های مهم متن را بررسی کرد. از نظر بارت، خود واژه «رمزگان» را نباید به معنای دقیق و علمی آن در نظر گرفت. رمزگان صرفاً حوزه‌های تداعی‌گر هستند؛ یعنی سازمانی فوق متنی متشکل از مفاهیمی که تصور خاصی از ساختار را به ذهن متبادر می‌کند. این رمزگان هم جنبه هم‌نشینی متن و هم جنبه معنایی آن را در بر دارند؛ یعنی شیوه ارتباط یافتن اجزای آن با هم و روش ارتباط آن‌ها با جهان بیرون.

در اینجا تأکید بارت بر رمزگذاری کلیه جنبه‌های فرهنگ، او را قادر می‌سازد تا به راحتی از ساختار داستانی به ساختارهای فکری گوناگونی حرکت کند که داستان فرا می‌خواند. در واقع این واحدهای خواندنی از طریق پنج رمزگان کنشی، هرمنوتیکی، فرهنگی، نمادین و نشانه شناختی» به توالی تفسیر می‌شوند که دو رمزگان اولی، یعنی کنشی و هرمنوتیکی، رمزگان‌هایی هستند که روایت از طریق آن‌ها آفریده می‌شود و داستان را پیش می‌برند و سه رمزگان دیگر، یعنی رمزگان‌های نشانه شناختی، نمادین و فرهنگی ما را از مجموعه حوادث و منطق روایی داستان فراتر می‌برند. بنابراین بنا بر نظر بارت هر چه تعداد این رمزگان‌ها بیشتر باشد، متن به سوی بیشتر نوشتنی بودن و تکثر پیش می‌رود. این سه دستگاه رمزگان ارجاعی، دالی و نمادین، اطلاعات اساسی متن را فراهم می‌آورند. در واقع، آن معماهایی را شامل می‌شوند که برای تکمیل قابلیت فهم متن ضروری هستند. به اعتقاد بارت، قطعیت ناپذیری ضعف نیست بلکه یکی از ساختارهای روایتگری است. هیچ صدای واحدی نیست که به تنهایی بیان را بسازد. در یک پاره گفتار، چندین رمزگان و صدا حضور دارند، بی آنکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد. پس هدف از این برش‌ها (خوانه‌ها) و رمزگان، متکثر کردن دریافت‌های خواننده، ایجاد نوعی مقاومت در برابر میل خواننده برای ساختار دادن دوباره به متن و تبدیل آن به توده‌های بزرگ و نظم یافته معناست.

۳-۱- رمزگان کنشی

این رمزگان به بررسی همه کنش‌های موجود در داستان می‌پردازد و به عبارتی صحنه رویدادها را مورد نظر قرار می‌دهد. با این رمزگان می‌توان هر کنشی را در یک داستان بررسی کرد؛ از باز کردن یک در گرفته تا اجرای گروه نوازندگان، کنش‌ها بر هم‌نشینی استوارند. در یک نقطه آغاز می‌شوند و در نقطه‌ای دیگر خاتمه می‌یابند. در واقع این رمزگان با زنجیره رویدادها سروکار دارد که در جریان خواندن یا گردآوری اطلاعات که روایت به ما می‌دهد، ثبت می‌شود و نامی به خود می‌گیرد؛ مثلاً ما می‌گوییم، صحنه مربوط به قتل، صحنه دست‌گیری و غیره (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۶).

از آنجا که طبق گفته بارت، رمزگان کنشی چیزی بیشتر از نتیجه مهارت خواندن نیستند و در قالب فهرستی از کنش‌ها صرفاً به توالی خواندن دامن می‌زنند، با عنوان‌هایی کنشی مانند، کشتن، فریب دادن، آشنا شدن و غیره دسته‌بندی می‌شود.

۲-۳- رمزگان هرمنوتیکی

این رمزگان شامل سولاتی است که نویسنده در ابتدای داستان مطرح کرده و در پایان داستان به آن‌ها پاسخ می‌دهد و در مواردی نیز نویسنده از پاسخ به آن‌ها امتناع کرده و یا فراموش می‌شوند و همین موجب ایجاد گره در داستان می‌شود. این رمزگان هم‌چون رمزگان کنشی یکی از وجوه نحو روایت است. هرگاه پرسش‌هایی مطرح شوند، مثل این کیست؟ این چه معنایی دارد؟ که داستان در پایان به آن‌ها پاسخ می‌دهد، عنصری از رمزگان هرمنوتیکی در برابر ماست. رمزگان هرمنوتیکی به معنایی مربوط می‌شود که با شروع سخن طرح می‌شود. قهرمان چگونه می‌تواند به هدف خود برسد؟ یک داستان پلیسی گاهی اوقات «قاتل کیه؟» نامیده می‌شود. بنابراین توجه را به اهمیت خاص معما در این نوع ادبی معطوف می‌کند. در واقع هر روایتی صلاح را در آن می‌بیند که حل معمایی را که خودش طرح می‌کند، به تأخیر بیندازد، چون حل شدن معما ناقوس مرگ روایت را می‌نوازد (Barthes, 1970: 17).

۳-۳- رمزگان‌های دالی

این رمزگان به مواردی اشاره دارد که وجود آن‌ها در متن خواننده را متوجه چیز دیگر می‌کند و به عبارتی دال بر وجود چیزی هستند که در جهت فهم درست معنا خواننده را یاری می‌دهند. این‌ها درون‌مایه‌های داستان هستند. وقتی حول یک اسم خاص سازمان می‌یابند، یک «شخصیت» را می‌سازند که در واقع همان نام است همراه با همان مشخصه‌ها. این رمز به معنایی ضمنی مربوط می‌شود که غالباً در شخصیت‌پردازی با توصیف به کار گرفته می‌شود. بنابراین رمزگان دالی که در واقع رمزگان معنایی است، می‌تواند با ویژگی‌های روان‌شناختی نیز در ارتباط باشد (Barthes, 1970: 18). مقصود از رمزگان‌های دالی، همان رمزگان معناهای ضمنی است و به همه معناهای ضمنی مربوط می‌شود که خصوصیت‌های شخصیت‌ها یا کنش‌ها را می‌سازد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷). در واقع این رمزگان‌ها شیوه‌ای است که مخاطبان معناها را بر اساس نظامی از نمادها و نشانه‌ها استنتاج می‌کنند.

۴-۳- رمزگان فرهنگی

بارت کل نظام دانش و ارزش‌هایی را که یک متن فرامی‌خواند، ذیل این عنوان جمع می‌آورد. این رمزگان به صورت امثال و حکم، حقایق علمی، صورت‌های قالبی گوناگون ادراک که واقعیت انسان را می‌سازند، پدیدار می‌شوند. به قول بارت، این همان رمزگان دانش یا معرفت یا به عبارت بهتر رمزگان دانش‌های انسان، رمزگان افکار عمومی و رمزگان فرهنگ به صورتی است که از طریق کتاب، تعلیم و تربیت و در شکلی کلی‌تر و مبهم‌تر، از طریق کل زندگی اجتماعی منتقل می‌شود.

رمزگان زمان‌نگارانه یا همان تعیین تاریخ که امروزه برای ما آشنا و ملموس است، در واقع رویه‌ای کاملاً فرهنگی است. بدین ترتیب، مجموعه این نقاط، ارجاع یک رمزگان فرهنگی را قوی می‌سازند. به اعتقاد بارت نباید تعجب کرد که می‌توان مفاهیم بی‌نهایت پیش‌پاافتاده را به رمزگان تبدیل کرد. بلکه برعکس همین پیش‌پاافتادگی آن‌ها یا بی‌معنایی ظاهریشان است که آن‌ها را مستعد رمزپردازی می‌کند. آن‌ها هم با توجه به تعریفی که از رمزگان هست، یعنی مجموعه

قواعدی که چنان کهنه و نخ نما هستند که گمان می‌شود نشانه‌های طبیعت هستند، اما اگر روایت از آن‌ها روی برگرداند، به سرعت ناخواندنی خواهند شد (Barthes, 1970: 18).

۳-۵- رمزگان نمادین

این رمزگان اشاره به موضوع و مضمونی دارد که داستان حول آن روایت می‌شود و به عبارتی به درون‌مایه اثر اشاره دارد که به صورت نمادین در اثر ظاهر می‌شوند و راه‌گشای خواننده در درک مفهوم و اصلی اثر هستند. این عرصه همان عرصه درون‌مایه است، به همان معنایی که ما در نقد انگلیسی آمریکایی معمولاً از این اصطلاح می‌فهمیم؛ یعنی ایده یا ایده‌هایی که اثر به دور آن ساخته می‌شود.

رمزگان نمادین به قطب‌های متضاد و برابر نهادهایی (آنتی‌تز) می‌پردازد که تعدد ظرفیت و اعاده‌پذیری را می‌نمایانند. نماد، به طور کلی آن ویژگی از زبان است که بیان را جابه‌جا می‌کند و امکان می‌دهد تا صحنه‌ای غیر از صحنه بیان را یک نظر ببینیم، یعنی هر آنچه را که گمان می‌کنیم، خوانده‌ایم. (Barthes, 1970: 19) در واقع رمزگان نمادین به زبان ساده به این معناست که یک متن چگونه در قالب تقابل‌های دوگانه سامان یابد بنابراین، در قالب این رمزگان، ما باید به دنبال مجموعه‌ای از جفت‌های متضاد دو قطبی بگردیم که به متن معنا می‌دهند؛ به بیان دیگر رمزگان نمادین به الگوهای تضاد و تقابلی اشاره می‌کند که در یک متن می‌توان مشاهده کرد (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷).

۴- داستان پادشاه جهود

۴-۱- خلاصه داستان پادشاه جهود

در زمان‌های دور، زمان حضرت موسی و عیسی (ع) پادشاهی یهودی زندگی می‌کرد که وزیری زیرک داشت. این پادشاه از دین عیسی بیزار بود و به همین دلیل دنبال راهی بود تا شمار پیروان مسیح را کاهش دهد. وزیر به او پیشنهاد داد که گوش و بینی و زبان او را ببرد و او را بعنوان فردی که از دین یهود خارج شده و پیرو مسیح گشته، از دربار براند تا به این صورت بتواند به میان مسیحیان برود و در میان آن‌ها تفرقه بیفکند. پادشاه این را پذیرفت و او را با گوش و بینی و زبان بریده از دربار بیرون کرد و او به میان مسیحیان رفت و به گونه‌ای با رفتار و گفتارش آن‌ها را مجذوب خویش ساخت و آن‌ها را به گروه‌های مختلفی تقسیم کرد و به هر کدام از آن‌ها دستوراتی مخالف دیگری می‌داد و به این صورت میان آن‌ها تفرقه انداخت و سرانجام خودکشی کرد. بعد از مرگ او همه گروه‌ها با هم به نزاع پرداخته و به قتل و کشتار یک‌دیگر اقدام کردند و به این ترتیب شمار پیروان مسیح همان‌گونه که پادشاه می‌خواست، توسط خودشان کاهش یافت.

۴-۲- تحلیل روایت پادشاه جهود براساس رمزگان پنج‌گانه رولان بارت

۴-۲-۱- رمزگان کنشی

در داستان پادشاه جهود، یک شخصیت اصلی داریم و طبیعتاً یک کنش نیز خواهیم داشت. وزیر پادشاه شخصیت اصلی داستان است. طرح اولیه داستان به شرح زیر است:

الف) صحنه‌پردازی و ورود به ماجرا

داستان زمانی آغاز می‌شود که تعادل وجود ندارد. پادشاه پیرو دین یهود است و حضرت عیسی را دشمن خویش می‌پندارد. به همین دلیل درصدد است تا میان آن دو تفرقه اندازد و طرفداران عیسی را از میان بردارد.

ب) فقدان

نبود آرامش و راحتی با وجود حضرت عیسی سبب شد تا پادشاه جهود هر لحظه احساس خطر کند و به همین منظور برای رفع این خطر چاره‌ای بیندیشد:

بود شاهی در جهودان ظلم‌ساز	دشمن عیسی و نصرانی‌گداز
عهد عیسی بود و نوبت آن او	جان موسی او و موسی جان او
شاه احوال کرد در راه خدا	آن دو دم‌ساز خدایی را جدا

(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۲۶-۳۲۴).

ج) تلاش

پادشاه، وزیری مکار و زرنگ داشت که هر کاری از او بر می‌آمد، به پادشاه گفت که عیسویان را زیاد نکش زیرا این‌گونه آن‌ها دین خود را از تو پنهان می‌کنند و تو نمی‌توانی آن‌ها را شناسایی کنی و در خفا به تبلیغ آن می‌پردازند و به شاه پیشنهاد داد تا گوش و بینی‌اش را ببرد و او را از دربار بیرون کند و به دیگران بگوید که علت بیرون کردن او این است که او به دین عیسی گرویده است:

گفت ای شه‌گوش و دستم را ببر	بینی‌ام بشکاف و لب در حکم مر
بعد از آن در زیر دار آور مرا	تا بخواهد یک شفاعت گر مرا
بر منادی گاه کن این کار تو	بر سر راهی که باشد چارسو
آن گهم از خود بران تا شهر دور	تا در اندازم در ایشان شر و شور

(همان: ۳۴۴).

د) عزیمت

در اینجا پس از سخنان وزیر، از شاه خواست که آن نقشه را سریع عملی کند و در میان آن‌ها آشوب و غوغا اندازد:

کرد با وی شاه آن کاری که گفت	خلق حیران مانده زان مکر نهفت
راند او را جانب نصرانیان	کرد در دعوت شروع او بعد از آن

(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۶۲-۳۶۱).

ه) نقض قرارداد

داستان کینه و کشتن عیسویان توسط پادشاه ادامه یافت تا زمانی که وزیر از او خواست دست از این کار بردارد و اجازه بدهد تا او نقشه‌اش را اجرا کند تا به این صورت بدون این‌که آن‌ها را بکشد، موجب نزاع آن‌ها شود و شرایطی فراهم آورد تا آن‌ها موجب نابودی یک‌دیگر شوند.

۲-۲-۴- رمزگان هرمنوتیکی

در داستان شاه جهود از ابتدا خواننده با معماهای زیادی روبه‌رو است که در طول داستان و با آوردن داستان‌هایی، به آن‌ها پاسخ داده می‌شود. داستان دارای چندین لایه است که هر کدام گرهی از لایه قبلی خود می‌گشایند و در واقع این داستان به دنبال پرسشی اساسی و مهم نوشته شده است و آن این است که علت جنگ بر سر دین و مذهب چیست، در حالی که همه آن‌ها یک دین را تبلیغ می‌کنند و خدای همه خداست؟

شیشه یک بود و به چشمش دو نمود	چون شکست او، شیشه را دیگر نبود
خشم و شهوت مرد را احول کند	ز استقامت روح را مبدل کند
چون غرض آمد هنر پوشیده شد	صد حجاب از دل به سوی دیده شد
چون دهد قاضی به دل رشوت قرار	کی شناسد ظالم از مظلوم زار
شاه از حقد جهودانه چنان	کالامان یا رب امان
صد هزاران مؤمن مظلوم کشت	که پناهم دین موسی را و پشت

(همان: ۳۷-۳۳۱).

۳-۲-۴- رمزگان دالی

رمزگان دالی نیز در داستان پادشاه جهود به کار رفته است که ذیلاً به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

زمانی که وزیر مکار پادشاه از دنیا می‌رود، با توجه به نیرنگی که به کار بسته است، افراد زیادی از نبود او ناراحت می‌شوند، غافل از این که نمی‌دانند آن وزیر آن‌ها را گرفتار چه مصیبتی ساخته است. به همین دلیل شاعر زیاد بودن تعداد عزاداران را دالی بر شدت ناراحتی آن‌ها از نبود او آورده است و به عبارتی کثرت آن‌ها بیانگر و دال بر محبوبیت او در نزد آن‌هاست:

بعد از آن چل روز دیگر در بیست	خویش کشت و از وجود خود برست
چونکه خلق از مرگ او آگاه شد	بر سر گورش قیامتگاه شد
خلق چندان جمع شد بر گور او	موکنان جامه دران در شور او
کان عدد را هم خدا داند شمرد	از عرب، وز ترک، و از رومی و کرد

(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۶۵-۶۶۲).

در جایی دیگر زمانی که وزیر هر کدام از امیران را می‌خواند و به آن‌ها طومار را می‌دهد و خواستار این است که تا بعد از مرگش آن را نبینند و به دیگران نشان ندهند، مولوی از گوناگونی احکام آن‌ها سخن می‌گوید که دالی است بر تفرقه افکندن:

هر یکی را او یکی طومار داد	هر یکی ضد دگر بود المراد
متن آن طومارها بد مختلف	همچو شکل حرفها یا تا الف
حکم این طومار، ضد حکم آن	پیش از این کردیم این ضد را بیان

(همان: ۶۱-۶۵۹).

۴-۲-۴- رمزگان فرهنگی

در روایت پادشاه جهود، شاهد اقسامی از رمزگان فرهنگی هستیم که از جمله آن‌ها می‌توان به اشاره به داستان‌های دیگر در میان داستان اشاره کرد:

اسب جان‌ها را کند عاری ز زین سر النوم آخ الموت است این
(همان: ۴۰۰).

در این بیت به حدیث «خواب برادر مرگ است» اشاره شده است.

کاش چون اصحاب کهف این روح را حفظ کردی یا چو کشتی نوح را
تا از این طوفان بیداری و هوش واریدی این ضمیر و چشم و گوش
ای بسی اصحاب کهف اندر جهان پهلوی تو، پیش تو هست این زمان
(همان: ۴۰۳-۰۵).

این ابیات به داستان کشتی حضرت نوح و اصحاب کهف اشاره دارد.

صد هزاران نیزه فرعون را در شکست از موسی با یک عصا
صد هزاران طب جالینوس بود پیش عیسی و دمش افسوس بود
صد هزاران دفتر اشعار بود پیش حرف امی‌ای‌اش عار بود
(همان: ۲۹-۵۲۷).

در این ابیات شاعر به معجزه پیامبران، عصای حضرت موسی (ع)، طبابت حضرت عیسی (ع)، و قرآن که معجزه پیامبر (ص) بود اشاره دارد.

۴-۲-۵- رمزگان نمادین

تقابل‌های دوگانه در روایت پادشاه جهود شامل: (عیسی و موسی)، (پادشاه جهود و عیسی)، (وزیر و عیسی)، (یگانگی و دوئیت)، (خشم و عطوفت)، (مکر و حقیقت)، (معجزه و جادو) و (ظاهر و باطن) می‌باشد که شاعر با قرار دادن آن‌ها در کنار هم سعی بر آن داشته است تا نکات مثبت را با تاکید بیان کند.

بود شاهی در جهودان ظلم ساز دشمن عیسی و نصرانی گداز
عهد عیسی بود و نوبت آن او جان موسی او و موسی جان او
(مولوی، ۱۳۹۴: ۲۵-۱: ۳۲۴).
سر پنهانست اندر صد غلاف ظاهرش با تست و باطن بر خلاف
(همان: ۳۴۱).

۵- داستان پیر چنگی

۵-۱- خلاصه داستان پیر چنگی

پیر چنگی داستان زندگی مردی است که صدای خوش و آوازی دل‌انگیز دارد و در سراسر شهر از او و برای جشن و سرور و مجالس غم و اندوه دعوت به عمل می‌آید. با گذشت زمان مطرب خوش‌صدا، پیر شده و صدای زیبای او به صدای گوش‌خراشی بدل می‌شود به گونه‌ای که دیگر کسی سراغی از او نمی‌گیرد و در اوج بی‌پولی و ناداری، تصمیم می‌گیرد تا به سوی قبرستان برود و یک روز را برای خدا بنوازد، در حین نواختن، خواب بر او عارض می‌شود، در خواب خود را در درون باغی پر از سرسبزی و زیبایی می‌یابد که روحش در آنجا از یک سو به سوی دیگر به پرواز در می‌آید. در همین حین در خواب به پادشاه زمان الهام می‌شود که به جانب قبرستان برود و در آنجا به شخصی از بندگان که نیازمند است کمک کند، پادشاه به سمت گورستان رفته و پیر چنگی را می‌یابد و پولی را که در خواب به او گفته شده بود به او می‌دهد. پیر چنگی با دیدن این رویداد، تصمیم می‌گیرد تا چنگ نوازی را کنار بگذارد و به بندگی خداوند پردازد.

۵-۲- تحلیل روایت پیر چنگی براساس رمزگان پنج‌گانه رولان بارت

۵-۲-۱- رمزگان کنشی

این رمزگان به بررسی همه کنش‌های موجود در داستان می‌پردازد و به عبارتی صحنه رویدادها را مورد نظر قرار می‌دهد. در داستان پیر چنگی، یک شخصیت اصلی داریم و طبیعتاً یک کنش نیز خواهیم داشت.

الف) صحنه‌پردازی و ورود به ماجرا

داستان از جایی شروع می‌شود که یک مطرب چنگ‌نواز، صدای خوبی داشت به طوری که در هر مجلس شادی و طربی حاضر می‌شد و همه صدای او را دوست داشتند، تا این‌که روزگار عمر او گذشت و به سن پیری رسید، صدای او مثل قبل نبود و بر مردم تاثیری نداشت و همین سبب شد تا درآمد و روزی او قطع شود و در واقع داستان از جایی آغاز می‌شود که مطرب به سن پیری رسیده و آواز او مثل گذشته نیست و کسی از صدای او استقبال نمی‌کند:

مطربی کز وی جهان شد پر طرب رسته ز آوازش خیالات عجب
از نوایش مرغ دل پرآن شدی وز صدایش هوش جان حیران شدی
چون برآمد روزگار و پیر شد باز جانش از عجز پشه‌گیر شد
پشت او خم گشت هم‌چون پشت خم ابروان بر چشم، هم‌چون پالدم
گشت آواز لطیف جانفراش زشت و نزد کس نیزیدی به لاش
(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۷۶-۷۲-۲۰۷۲).

ب) فقدان

پول و روزی با رسیدن به سن پیری، از بین رفته است و بی‌پولی و ناداری را برای مطرب به ارمغان آورده است و او از این وضعیت ناراحت است:

چون که مطرب پیرتر گشت و ضعیف شد ز بی کسبی رهین یک رغیف
(همان: ۲۰۸۲).

ج) تلاش (چاره اندیشی و حيله کردن)

پیرچنگی وقتی به وضعیت اسفبار بی‌پولی و نداری رسید، تصمیم گرفت که با خداوند معامله کند و به همین دلیل ابتدا از گذشته استغفار کرد و سپس به خداوند گفت که یک عمر برای دیگران چنگ نواخته‌ام و اکنون حال من این است، امروز می‌خواهم برای خدای خودم بنوازم و از خدا پول می‌خواهم، می‌دانم که او بندگانش را رها نمی‌کند و پذیرای آن‌هاست:

گفت عمر و مهلتم دادی بسی لطف‌ها کردی خدایا با خسی
معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال باز نگرفتی ز من روزی نوال
نیست کسب، امروز مهمان توام چنگ بهر تو زنم، کآن توام
(همان: ۲۰۸۳-۸۵).

د) عزیمت

پیر چنگی سازش را بر می‌دارد و به سوی گورستان یثرب می‌رود تا در آنجا برای خدا بنوازد:
چنگ را برداشت و شد الله جو سوی گورستان یثرب آه گو
گفت خواهم از حق ابریشم بها کو به نیکویی پذیرد قلب‌ها
چون که زد بسیار و گریان سرنهاد چنگ بالین کرد و بر گوری فتاد
(همان: ۲۰۸۶-۸۸).

ه) نقض قرارداد

وضعیت داستان به همین صورت پیش می‌رود تا این‌که خواب بر او عارض می‌شد، گویی جان‌ش از تن رها شده و آزادانه به سیر و سیاحت می‌پرداخت، تا این‌که عمر در خواب می‌بیند که در آن خواب به او می‌گفت که به سوی بنده خاص ما که در گورستان است، برو و هفتصد دینار به او بده و به او بگو این بهای کار توست. آن را خرج کن و وقتی که تمام شد، دوباره نزد ما برگرد. عمر اطاعت می‌کرد و در گورستان رفته و پیر چنگی را می‌یافت و امانت و پیغام خدا را به او رساند و پیر چنگی از این کار بسیار شگفت زده و خوشحال شد و همانجا چنگ را بر زمین زده و آن را خرد کرد، زیرا آن را حجاب خود و خدا داشت:

بانگ آمد مر عمر را کای عمر بنده ما را ز حاجت باز خر
بنده‌ای داریم خاص و محترم سوی گورستان تو رنجه کن قدم
ای عمر برجه ز بیت المال عام هفتصد دینار در کف نه تمام
پیش او بر کای تو ما را اختیار این قدر بستان کنون، معذور دارد
اینقدر از بهر ابریشم بها خرج کن، چون خرج شد اینجا بیا
(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۶۶-۲۱۶۲).

و در ادامه می‌گوید:

حق سلامت می‌کند، می‌پرسد چونی از رنج و غمان بی حدت
نک قراضه چند ابریشم بها خرج کن این را و باز اینجا بیا
پیر لرزان گشت چون این را شنید دست می‌خایید بر خود می‌طپید
بانگ می‌زد کای خدای بی نظیر بس که از شم آب شد بیچاره پیر
چون بسی بگریست و از حد رفت درد چنگ را زد بر زمین و خرد کرد
گفت این بوده حجابم از اله ای مرا تو راهزن از شاهراه
(همان: ۸۷-۲۱۸۲).

۲-۵-۲-۲ رمزگان هرمنوتیکی

در داستان پیر چنگی، یکی از سوالاتی که مطرح می‌شود، این است که چرا پیر چنگی که تا سن پیری هم‌چنان در کار و تلاش و کسب روزی بود، وقتی به سن پیری رسی، روزی او قطع شد، که مولانا خود از زبان پیر چنگی به آن پاسخ داد که علت آن این است که تا کنون از برای خلق مطربی کرده است و اکنون برای خداوند می‌نوازد و به عبارتی تا کنون از مردم طلب روزی داشته است، اکنون از خداوند روزی می‌طلبد:

گفت عمر و مهلتم دادی بسی لطف‌ها کردی خدایا با خسی
معصیت ورزیده‌ام هفتاد سال باز نگرفتی ز من روزی نوال
نیست کسب، امروز مهمان توام چنگ بهر تو زنم، کآن توام
(همان: ۸۵-۲۰۸۳).

۲-۵-۲-۳ رمزگان دالی

در داستان پیر چنگی، رمزگان دالی نیز مشاهده می‌شود که به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:
زمانی که شاعر پیری پیر چنگی را وصف می‌کند، اشاره به خم شدن پشت و بلند شدن موی صورت و زشت شدن صدایش، دالی بر رسیدن سن پیری اوست:

پشت او خم گشت هم‌چون پشت خم ابروان بر چشم هم‌چون پالدم
گشت آواز لطیف جان فزاش زشت و نزد کس نیرزیدی بلاش
آن نوای رشک زهره آمده همچو آواز خر پیری شده
(مولوی، ۱۳۹۴: ۱: ۷۷-۲۰۷۵).

در جایی که پیر چنگی گریه می‌کرد و چنگش را از بین برد، عمر این گریه او را دالی بر آگاهی و هشپاری او دانست.

پس عمر گفتش که این زاری تو هست هم آثار هشپاری تو
(همان: ۲۱۹۹).

۲-۵-۲-۴ رمزگان فرهنگی

در داستان پیر چنگی رمزگان فرهنگی از بسامد بالایی برخوردار است که به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

مولوی داستان پیامبر (ص) را بیان می‌کند که در یک روز بارانی به بیرون می‌روند و وقتی بر می‌گردند، لباس‌های ایشان خشک است و متوجه می‌شود که چون ردای پیامبر را بر دوش افکنده بود، باران غیب را دیده است در حالیکه باران نباریده بود:

چون ز گورستان پیامبر بازگشت	سوی صدیقه شد و همراز گشت
چشم صدیقه چو بر رویش فتاد	پیش آمد دست بر وی می‌نهاد
بر عمامه و روی او و موی او	بر گریبان و بر و بازوی او
گفت پیغمبر چه می‌جویی شتاب	گفت باران آمد امروز از سحاب
جامه‌هایت می‌جوییم در طلب	تر نمی‌یابم ز باران ای عجب
گفت چه بر سر فکندی از ازار	گفت کردم آن ردای تو خمار
گفت بهر آن نمود ای پاک جیب	چشم پاکت را خدا باران غیب

(همان: ۳۳-۲۷۰).

در جای دیگر به سخنی از پیامبر اشاره شده است:

گفت پیغمبر ز سرمای بهار	تن می‌پوشانید یاران زینهار
زانکه با جان شما آن می‌کند	کان بهاران با درختان می‌کند

(همان: ۴۷-۴۶۰).

در جایی دیگر شاعر به نالیدن ستون حنانه از دوری پیامبر اشاره می‌کند و از خداوند می‌خواهد بقا یابد:

استن حنانه از هجر رسول	ناله می‌زد هم‌چو ارباب عقول
گفت پیغمبر چه خواهی ای ستون	گفت جانم از فراق گشت خون
مسندت من بودم از من تاختی	بر سر من بر تو مسند ساختی
گفت خواهی که تو را نخلی کنند	شرقی و غربی ز تو میوه چنند
یا در آن عالم حقت سروی کند	تا تر و تازه بمانی تا ابد
گفت آن خواهم که دائم شد بقاش	بشنو ای غافل کم از چوبی مباش

(همان: ۱۸-۲۱۱۳).

۵-۲-۵- رمزگان نمادین

در داستان پیر چنگی به تقابل‌های دوگانه زیادی بر می‌خوریم که از جمله آن‌ها می‌توان به "زوال و بقا"، "خوشی و ناخوشی"، "توسل به خدا، توسل به خلق خدا" و "مطرب و عابد" اشاره کرد. هر کدام از این تقابل‌ها در ایجاد معانی متکثر در برداشت روایت نقش داشته‌اند و داستان بدون وجود اینها درک درستی را به خواننده نمی‌دهد.

جدول ۱- درصد فراوانی رمزگان‌های رولان بارت در داستان‌های پادشاه جهود و پیر چنگی

رمزگان	پادشاه جهود		پیر چنگی	
	بسامد	درصد	بسامد	درصد
رمزگان کنشی	۵	۵.۱۳	۵	۷.۱۶

۷.۶	۲	۲.۸	۳	رمزگان هرمنوتیکی
۳.۲۳	۷	۳.۲۴	۹	رمزگان دالی
۳.۳۳	۱۰	۴.۳۲	۱۲	رمزگان فرهنگی
۲۰	۶	۶.۲۱	۸	رمزگان نمادین
۱۰۰	۳۰	۱۰۰	۳۷	جمع کل

نتیجه‌گیری

تحلیل روایی دو داستان منتخب دفتر اول مثنوی براساس رویکرد رمزگان رولان بارت، بیانگر این است که در داستان پادشاه جهود رمزگان فرهنگی (۱۲) بیشترین بسامد را دارد و میزان رمزگان دالی (۹) و نمادین (۸) در رده بعدی قرار دارد، رمزگان کنشی (۵) و هرمنوتیکی (۳) نیز کمترین بسامد را دارند. در داستان پیر چنگی نیز رمزگان فرهنگی (۱۰) بیشترین بسامد را دارد و میزان رمزگان دالی (۷) و نمادین (۶) در رده بعدی قرار دارد، رمزگان کنشی (۵) و هرمنوتیکی (۲) نیز کمترین بسامد را دارند. مقایسه بسامد رمزگان دو داستان نشان می‌دهد که در داستان پادشاه جهود میزان رمزگان فرهنگی، دالی، نمادین و هرمنوتیکی از داستان پیر چنگی بیشتر است و رمزگان کنشی در دو داستان مساوی می‌باشد. براساس نتایج در هر دو داستان، میزان رمزگان دالی و نمادی و فرهنگی، از رمزگان کنشی و هرمنوتیکی بیشتر است. مولانا در ابتدا داستان را به سادگی آغاز می‌کند و خواننده را با خود همراه می‌سازد و برای گشایی ابهام در هر داستان، داستانی بینامتنی و تمثیلی ساده‌تر بیان کرده و رفع ابهام می‌کند. داستان‌ها به دنبال یک وضعیت عدم تعادل آغاز می‌شوند و داستان حول پاسخ‌گویی به آن سؤال و تغییر وضعیت به تعادل روایت شده است که در هر دو داستان مورد بررسی، وضعیت به تعادل تغییر می‌یابد. داستان‌های پیر چنگی و پادشاه جهود، جنبه نمادین دارند که مولوی با استفاده از احادیث و داستان‌های واقعی پیامبران، سعی دارد درک بهتری از آن به خواننده بدهد. مولانا گاهی داستان را رها می‌کند و به فرعیات می‌پردازد، همراهی او با شخصیت‌های داستان موقتی است و تا زمانی است که منظور خود را به مخاطب برساند. در داستان‌های مثنوی، کاربرد فراوان نمادهای متقابل و کنار هم قرار دادن تضاد، به‌خوبی اهمیت آن‌ها را بر خواننده آشکار می‌سازد. داستان‌های مثنوی اجتماعی از نقض‌ها و تضادهاست که ذهن خواننده را برای دریافت آن به چالش می‌کشد و سبب می‌شود تا از زیر لایه‌های معدود آن، به کشف حقیقت مطلب دست یابد.

منابع

- آلن، گراهام. (۱۳۸۵). رولان بارت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- اسپره، داود، شاگشتاسبی، مولود، سالاری، عزیزالله. (۱۳۹۸). تحلیل روایی داستان «نخجیران و شیر» مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت. پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، ۸ (۱): ۱۹-۱.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات آگه.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: انتشارات علم.
- محمدی، علی، محمدی، فرشید. (۱۳۹۷). بررسی و تحلیل داستان نخست دفتر اول مثنوی مبنی بر گزاره‌های معرفت‌نفسی یا روان‌کاوی. شعر پژوهی (بوستان ادب)، ۱۰ (۱): ۱۵۱-۱۷۴.
- مرادی، ایوب، چالاک، سارا. (۱۳۹۹). بررسی تکرر معنایی در حکایت «شاه و کنیزک» مولوی براساس نظام رمزگان روایی رولان بارت. پژوهش‌های ادب عرفانی، ۱۴ (۲): ۱۸۹-۲۱۰.
- معماری پور، عل نقی. (۱۳۹۸). بررسی شخصیت‌های داستان عاشق شدن شاه بر کنیزک در مثنوی مولوی. پژوهشنامه اورمزد، (۴۷): ۸۹-۹۶.
- مولوی بلخی، مولانا جلال الدین. (۱۳۹۴). مثنوی، دفتر اول، شرح کریم زمانی، تهران: انتشارات اطلاعات.
- نصر، سیدحسن. (۱۳۶۳). سه حکیم مسلمان، چاپ ششم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی.
- نقابی، عفت، اسرافیل زاده، مهرنوش. (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی نظام پوشاک در مثنوی مولوی، متن پژوهی ادبی، ۲۷ (۹۸): ۱۰۷-۱۳۶.
- Barthes, Roland, (1970). S/Z, Trans. Richard Howard & Richard Mille, New York. Hill and Wan.
- Barthes, Roland, (1977). Introduction to Structural Analysis of Narratives, Image - music - text, London, Fontana.

Narrative Analysis of Two Stories of “The King of the Jews” and “The Story of Pir Changi” from the Masnavi Manawi Based on the Linguistics of Roland Barthes’ Code

Dr. Mohammad Mir

Associate Professor of Persian Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran

mohamadmira@uoaz.ac.ir

Shams Oveisi Keikha

Master's Student of Persian Language and Literature, Zabol University, Zabol, Iran

mehrpooya.ghasemi@gmail.com

Abstract

Roland Barthes' Code approach is one of the leading approaches that interprets the text using five hermeneutic, denotative, symbolic, actional, and referential codes. The Masnavi Manawi is a mystical poem composed by Rumi that uses symbolic stories and sometimes realistic stories from the language of important people to discuss and explain mystical issues. The present descriptive-analytical research aims to analyze the narrative of The Story of "the King of the Jews" and "Pir Changi" from the stories of the first book of the Masnavi, based on the linguistic approach of Roland Barthes's code. And by examining the specific features of Rumi's language in this narrative, it tests the ability of the code theory in analyzing a classical and completely native text of Persian literature. The results indicated that in The Story of "the King of the Jews" and "Pir Changi", the amount of symbolic, symbolic, and cultural codes is greater than the functional and hermeneutic codes.

Keywords: Narrative analysis, Roland Barthes' code, King of the Jews, Pir Changi, Masnavi Manawi, Rumi.

بررسی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در «جاودان‌نامه»

فاطمه ایرانی

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی

fatemehirani@gmail.com

چکیده

مقاله حاضر به بررسی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی، یکی از عارفان بزرگ قرن هفتم در اثر برجسته او «جاودان‌نامه» پرداخته است. هدف اصلی در شناخت، تحلیل و تبیین مفاهیم کلیدی این اثر در نگرش‌های عرفانی، از جمله در نفس و معرفت نفس، توحید، مرگ، لقاءالله، آفاق و انفس است. برای این منظور با روش مطالعه نظری، تحلیلی توصیفی، از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده و ابعاد این اثر، از جنبه‌های گوناگون عرفانی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش، نشان‌دهنده این است که اندیشه‌های عرفانی باباافضل در جاودان‌نامه بر لقاءالله و معرفت نفس متمرکز است. او توحید را به معنای یگانگی هستی در خداوند می‌داند و همانند ابن عربی معتقد است انسان با درک توحید، به فناء فی‌الله می‌رسد. باباافضل ملاقات با خدا را بالاترین نوع معرفت می‌داند که با پاک‌سازی نفس امکان‌پذیر است. او بر اهمیت شناخت نفس و استفاده از ابزارهای معرفتی برای درک حقیقت تأکید دارد و جهان را موجودی زنده در جهت به وجود آمدن زمینه رشد انسان معرفی می‌کند. هم‌چنین مرگ را تحوّل در مسیر کمال معنوی می‌شناسد نه پایان زندگی.

کلیدواژه‌ها: باباافضل کاشانی، جاودان‌نامه، اندیشه‌های عرفانی، لقاءالله، معرفت نفس، توحید.

۱- مقدمه

۱-۱. مقدمه و هدف

ادبیات عرفانی، میراثی گران‌بها از ادبیات منظوم و مثنوی است که عارفان اهل ادب و شاعران اهل معرفت با تأثر از تصوف به وجود آورده‌اند و در ادوار مختلف تاریخ، ادبیات پارسی را تحت تأثیر قرار داده است. در بین عارفان اهل ادب، باباافضل کاشانی، فیلسوف، عارف و شاعر برجسته ایرانی در قرن ششم و هفتم هجری قمری، یکی از چهره‌های منحصر به فرد و تأثیرگذار فلسفه و عرفان اسلامی به شمار می‌رود. اندیشه عرفانی باباافضل بیشتر برگرفته از آیات قرآن است. عموماً اندیشه‌های عرفانی برگرفته از قرآن کریم، بر اساس درک مستقیم از حقیقت الهی و ارتباط انسان با خداوند شکل می‌گیرد. قرآن همواره انسان را به تأمل در آیات الهی در آفاق و انفس دعوت می‌کند، تا با شناخت خود و جهان هستی به حقیقت متعالی دست یابد. باباافضل کاشانی در «جاودان‌نامه» به تحلیل و بیان مفاهیم عرفانی پرداخته است. این اثر با وجود اهمیت آن در تاریخ عرفان، کمتر مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. مفاهیمی هم‌چون: «توحید»، «لقاءالله»، «نفس» و «مرگ» جایگاه ویژه‌ای در عرفان دارند و با آموزه‌های عرفانی سایر بزرگان ادبیات عرفانی و تصوف مانند «ابن عربی» هم‌سو هستند. این مسئله ما را بر آن داشت که در این مقاله با تحلیل مفاهیم یاد شده در «جاودان‌نامه»، دیدگاه‌های باباافضل کاشانی را مورد بررسی قرار دهیم. با وجود این‌که بسیاری از پژوهشگران عرصه عرفان و ادبیات عرفانی به بررسی عرفان در قرن ششم و هفتم پرداخته‌اند، اما جایگاه «جاودان‌نامه» کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بنابراین مقاله حاضر می‌تواند به پر کردن خلاء علمی در این زمینه کمک کند و به درک عمیق‌تری از ویژگی‌های عرفانی جاودان‌نامه منجر شود. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و بررسی برخی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در رساله «جاودان‌نامه» است. این تحقیق به طور خاص به تشخیص و تحلیل مفاهیم عرفانی کلیدی هم‌چون: «توحید»، «معرفت نفس»، «مرگ» و... پرداخته و سعی دارد از طریق این مفاهیم، نگرش عرفانی باباافضل را در جاودان‌نامه بررسی کند. در نهایت، هدف این مقاله، ارائه تصویری جامع از اندیشه عرفانی باباافضل و جایگاه اندیشه‌های او در جاودان‌نامه در عرفان اسلامی است. پژوهش حاضر به بررسی برخی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در رساله «جاودان‌نامه» پرداخته است. روش پژوهش در این مقاله، نظری، تحلیلی-توصیفی و کتاب‌خانه‌ای است. ابتدا، پس از مطالعه جاودان‌نامه باباافضل کاشانی، واژگان عرفانی آن استخراج و فیش‌برداری شد. سپس، با بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای مرتبط با عرفان، به تعریف و شناخت این واژگان پرداخته شد. در مرحله بعد، با استفاده از مقالات و کتاب‌های مرتبط با عرفان، واژگان عرفانی جاودان‌نامه در بُعد اندیشه عرفانی باباافضل کاشانی، از نظر محتوا و بار معنایی واژگان، تحلیل و بررسی گردید. در این پژوهش، با توجه به این‌که هدف، بررسی اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در جاودان‌نامه بوده است، با این حال، در طول فرایند تحقیق، با محدودیت‌هایی در دسترسی به برخی منابع مرتبط با موضوع مواجه شدیم که این موضوع می‌تواند بر گستردگی و عمق تحلیل‌ها تأثیرگذار باشد. علیرغم تلاش برای بهره‌گیری از منابع کتاب‌خانه‌ای موجود، دسترسی به برخی آثار و پژوهش‌های خاص محدود بود، اما تلاش شد تا با استفاده از منابع در دسترس و تحلیل دقیق متن جاودان‌نامه، یافته‌های قابل قبولی ارائه شود. ضمن این‌که به دلیل محدودیت‌های موجود در تعداد کلمات، برخی مباحث مهم مانند: «ابلیس»، «زمان» و «وحدت وجود» که ارتباط نزدیکی با اندیشه عرفانی باباافضل کاشانی دارند، از دایره بررسی خارج شدند. اگرچه این موضوعات برای تحلیل عمیق‌تر و جامع‌تر اندیشه عرفانی ایشان ضروری به نظر می‌رسند، اما به دلیل فشردگی مقاله و تمرکز بر واژگان

و مفاهیم اصلی جاودان‌نامه، امکان پرداختن به این مباحث در این تحقیق فراهم نشد. این موضوع می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های آینده در این حوزه باشد.

۲-۱. پیشینه پژوهش

سیدهادی موسوی در سال ۱۳۸۸ مقاله «اهمیت جاودان‌نامه افضل‌الدین کاشانی و تأثیر آن بر اکسیرالعارفین صدرالمآلهین شیرازی» را در نشریه پژوهش‌های فلسفی-کلامی منتشر کرده است. موسوی در این مقاله ضمن معرفی باباافضل کاشانی و بررسی ساختار رساله جاودان‌نامه، تأثیرپذیری صدرالمآلهین در اکسیرالعارفین از رساله جاودان‌نامه را مورد بررسی قرار داده است. نویسنده در این مقاله به این نتیجه رسیده است که ساختار اکسیرالعارفین تا حدّ بالایی از جاودان‌نامه گرفته شده است و مطالب آن متأثر از جاودان‌نامه است. مسروره مختاری و مهسا کاظم‌پور مقاله «بینامتنیت قرآنی در مصنفات باباافضل کاشانی (بر اساس نظریه ژرار ژنت)» را در سال ۱۴۰۰ در نشریه عرفان اسلامی (ادیان و عرفان) منتشر کرده‌اند. آن‌ها در این مقاله، بینامتنیت قرآنی را در مدارج‌الکمال و جاودان‌نامه باباافضل کاشانی بررسی کرده‌اند. این پژوهش، تأثیرپذیری باباافضل در کلام از جنبه معنوی و لفظی و هم‌چنین عمق پیوند میان اندیشه‌های قرآنی و اندیشه‌های ادبی، عرفانی و فلسفی باباافضل را نشان داده است. مریم سعیدیان، پایان‌نامه «فرهنگ توصیفی-تحلیلی اصطلاحات عرفانی مصنفات فارسی باباافضل کاشانی» را با راهنمایی حسن سلطانی کوهبانی در سال ۱۴۰۰ نگارش و از آن دفاع کرده است. این دانشجو، با مطالعه مصنفات باباافضل، واژگان عرفانی این اثر را استخراج کرده و با بررسی معنا و مفهوم آن واژگان عرفانی به این نتیجه رسیده است که واژگانی نظیر: نفس، عقل، عشق، وحدت وجود، طلب و ابلیس با بسامد بالا و واژگانی نظیر: تشبیه، تجرید، استغراق و سماع با بسامد اندک به کار رفته است. با توجه به آنچه در پیشینه تحقیق ذکر شد، درباره این مقاله تاکنون هیچ پژوهشی در قالب کتاب، پایان‌نامه یا مقاله منتشر نشده است.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. عرفان:

«واژه عرفان در لغت به معنی شناخت و معرفت و در اصطلاح، مکتب فلسفی و فکری عمیقی در راه شناخت امور و مشکلات رموزی است که از طریق کشف و شهود و اشراق حاصل می‌شود» (سجادی، ۱۳۷۶: ۸). «عرفان نام علمی است از علوم الهی که موضوع آن شناخت حق و اسماء و صفات اوست. راه و روشی که اهل‌الله برای شناسایی حق انتخاب کرده‌اند، عرفان می‌نامند» (حسینی کازرونی، ۱۳۸۶: ۴۲). «عرفان و شناسایی حق به دو طریق استدلال در اثر به مؤثر و از فصل به صفت و از صفت به ذات و ایت مخصوص علماست؛ دوم به طریق تصفیه باطن و تخلیه سرّ از غیر و تخلیه روح و آن طریق معرفت خاصه انبیاء و اولیاء و عرفاست و این معرفت کشفی و شهودی غیر از مجذوب مطلق، هیچ‌کس را میسر نیست، مگر به سبب طاعت و عبادت قالبی و نفسی و روحی و سرّی و خفی و غرض از ایجاد، معرفت شهودی است» (لاهیجی، ۱۳۷۴: ۷۰). عرفان خود بر دوگونه یا بخش است: «عرفان عملی، یعنی سیر و سلوک و وصول و فنا؛ دیگری عرفان نظری و آن بیان ضوابط و روش‌های کشف و شهود است (سجادی، ۱۳۸۳:

۵۷۷). «قیصری ذات و صفات الهی را موضوع عرفان می‌داند و ابن‌ترکه «وجود مطلق» را». از آنجا که در بینش عارفان، «وجود» و «موجود» حقیقی همان ذات احدی و صفات و نعوت اوست و به جز او، در دیار هستی، حقیقتی نیست، بنابراین بحث از ذات حضرت حق بحث از تمام عالم هستی است و لذا هر چند تعبیر قیصری با تعبیر ابن‌ترکه تفاوت دارد، ولی مراد هر دو یکی است (یثربی، ۱۳۸۴: ۲۱۷ و ۲۱۸).

۲.۲. معرفی باباافضل کاشانی:

«افضل‌الدین محمد بن حسن بن حسین بن محمد بن خوزنه مرقی کاشانی» معروف به باباافضل از عالمان بزرگ و عارف بزرگ قرن هفتم در ایران بود. وی در عصر خویش شهره بود و دانشمندان عصر، همه وی را تکریم می‌کردند. باباافضل «همواره در موکد خود ساکن بود و زمان را به درس و بحث و تألیف می‌گذراند». در تاریخ رحلت وی اختلاف است؛ اما ۶۰۴ درست‌تر می‌نماید. وی عده بسیاری رساله فارسی در باب تصوف، سلوک و حکمت در متهای فصاحت و شیوایی تألیف کرده است. رسایل وی به این قرار است: «المفید للمستفید، ساز و پیرایه شاهان پرمایه، منهاج‌المبین، مدارج‌الکمال، عرض‌نامه، جاودان‌نامه، راه انجام‌نامه، مبادی موجودات، رساله نفس ارسطو، رساله تفاحه ارسطو، و رساله زجرالنفس یا ینبوغ‌الحیوة ادریس که هر سه را ترجمه کرده است. رساله جواب و سؤال، رساله چهار عنوان، شرح فصوص‌الحکم، آیات الصبغه به عربی، مجموعه رباعیات و یک عده مکاتیب و تقریرات» (نفیسی، ۱۳۴۴: ۱/ ۱۴۵).

خواجه نصیرالدین طوسی، عالم مشهور با وی معاصر بوده است (نفیسی، ۱۳۶۳: ۴). با توجه به برخی شواهد که از حاکی از عقاید واقعی باباافضل است، به نظر می‌رسد وی شیعه است. او در بخشی از رساله جاودان‌نامه علت اختلاف در مذهب را چنین بیان می‌کند: «سوم اختلاف اهل مذهب، چون سنی و معتزلی و شیعی و خارجی و آن از نشناختن امام خیزد (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۶۳).

او ظلمت و فساد حضور مغول را درک کرده و با اندیشه‌های روشن و باریک فلسفی، عرفانی و حکمی خود، ره‌گم‌کردگان را یاری رساند و با استعانت از شریعت ناب محمدی، به روان اهل بینش و جویندگان راه معرفت، عرفان و اخلاق را چشانید (قدمیاری، ۱۳۹۲: ۲۵). او انعکاس آشفته کشور در دوره مغول را در این رباعی وصف کرده است:

آسیب شکنجه‌ای و زخم چوبی است در هر برزن که بنگرم آشوبی است
هر ریش که هست بر زنج جارویی است تا پاک کنند گیتی از یک‌دیگر

(کاشانی، ۱۳۶۸: ۳۳)

اندیشه باباافضل، اندیشه اشراقی عرفانی است. اندیشه اشراقی یا فلسفه اشراقی را «شیخ شهاب‌الدین سهروردی» (۵۴۹ م) بنیان نهاد. او معتقد است فیلسوف واقعی کسی است که علاوه بر تسلط بر مبانی فلسفه و استدلال، بتواند با تزکیه نفس، مراحل کمالات معنوی را طی و مظهریت انوار را پیدا کند. او در کتاب‌هایش تأکید می‌کند که این فلسفه برای کسانی است که علاوه بر حکمت استدلالی، به دنبال درک حقایق عالم بالا هستند و شرط درک فلسفه‌اش، تابش پرتو الهی بر قلب است (شهاب‌الدین سهروردی، ۱۳۹۷: ۲/ ۱۲۱۳).

۲-۳. جاودان‌نامه:

این رساله را که مبتنی بر تعالیم قرآن و روایات است، پیش از چاپ در مصنفات، حاج سید نصرالله تقوی در تهران در ۱۳۱۲ش به چاپ رسانیده بود. باباافضل در آغاز رساله نوشته است «این نامه‌ای است از زی برادران که اندرون انگیزخته شود، بازجستن و شناختن و انجام و آغاز خود را» (کاشانی، ۱۳۳۱: ۱/ ۲۵۹) او باب‌های این رساله را چنین معرفی کرده است:

«و این نامه را چهار باب بخشیده‌ایم:

باب نخستین در شمردن اقسام علوم به طریق کلی و پنج فصل است.

باب دوم در شناختن خود و طریق آن ده فصل است.

باب سوم در شناختن آغاز و ده فصل است.

باب چهارم در شناختن انجام و ده فصل است» (کاشانی، ۱۳۳۶: ۲۵۹).

در پایان رساله نیز گفته است که در نامه حجّت و برهانی نیاورده است؛ زیرا همه طالبان علم در تألیف و ترکیب حجج و استدلالات، توانایی لازم را ندارند و اگر با ایشان به حکم استدلال سخن رود، یحتمل راه به تاریکی برند (همان: ۳۲۱). جاودان‌نامه ملحق نیز دارد «اندر آنکه کتاب مردم چون دلیل بود بر مدلول کتاب خدای تعالی» (همان: ۳۲۳).

نسخه‌های نفیسی از این اثر در کتابخانه‌ها و موزه‌های بزرگ موجود است؛ از جمله: کتابخانه موزه بریتانیه، کتابخانه مجلس شورای ملی ایران، کتابخانه مدرسه ناصری، دو نسخه در کتابخانه آسیائی بنگاله، نسخه‌ای در کتابخانه دیوان هند، نزد آقای سید نصرالله و آقای مینوی. این رساله نمونه‌ای از بهترین و معروف‌ترین رسائل باباافضل است و برای کسانی که به دنبال آثار عرفای بزرگ ایران و آگاهی از افکار این عراف بزرگ هستند، این رساله پُر فایده است. در آخر نسخه‌ای که در کتابخانه مجلس شورای ملی ایران ضبط شده است، این عبارت نوشته شده است: «لاحد من اولیاء فی مدح جاودان‌نامه»:

گر جان و دلت به جاودان‌نامه رسد

بر جان ز دل تو جاودان‌نامه رسد

خود را ز درون بوی رسان زآنکه برون

چشم بنگار کاغذ و خامه رسد

(نفیسی، ۱۳۶۳: ۵۸ و ۵۹)

صدرالدین شیرازی در استدلال‌ها، مثال‌ها و ساختار اکسیرالعارفین از جاودان‌نامه تأثیر گرفته است (موسوی، ۱۳۸۸:

۱۵۳ و ۱۵۴).

بحث و بررسی

تحلیل مفاهیم عرفانی جاودان‌نامه

۳۱. توحید:

حکم کردن به یگانگی حضرت حق است. خدای تعالی فرمود: «وَالْأَلْهَکُمْ إِلَهُ وَاحِدٌ» (بقره/ ۱۶۳) خدای شما یگانه است. منظور نفی کردن تقسیم و تشبیه و توصیف ذات حق و اعتقاد به یگانه بودن حق در افعال اوست (انصاری، ۱۳۸۴:

۷۱). عارفان با التفات به احوال و مراتب سیر و سلوک، توحید را مقصدی دور و مطلبی اعلا دانسته و تمام مقامات و احوال سیر و سلوک را، طریق و اسباب وصال به توحید می‌دانند (پارسا، ۱۹۷۰: ۱/ ۱۰۳). باباافضل در فصل دهم از باب دوم جاودان‌نامه، با عنوان «اندر فایده علم آفاق و انفس که توحید است»، در پی نشان دادن یگانگی و توحید در تمامی ابعاد وجود است. وی با درک این حقیقت که هیچ چیز در عالم هستی از حضرت تعالی جدا نیست، معتقد است صفات الهی تنها با مشاهده تجلیاتش قابل درک است و ادراک حقیقت از طریق آیات آفاق و انفس میسر می‌افتد. با وصول به فهم توحید، انسان از هر گونه دوگانگی و تظاهر عبور می‌کند و به حقیقتی واحد می‌رسد که در آن هیچ چیز جز خداوند وجود ندارد.

«مقصود ما از این موازنه هر دو جهان با یکدیگر، و عیار ظاهر جهان مردم با ظاهر این جهان، و باطن جهان مردم با ارواح باطن این جهان آنست تا اهل خرد راه یابند به یگانگی، که اگر آینه را باز پیش چشم‌ها نیاریم روی را نتوان دید، و در شناسی بمانند، پس ناچار به آیات و انفس مردم را به لقای خدای تعالی باید خواند، تا محجوب نمانند، و چون علم آیات آفاق و انفس ایشان را به توحید رساند و از یگانگی آگاه شوند، علم آیات را از دست نباید داد، تا مشرک نباشند» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۸۴).

مقصود باباافضل از موازنه دو جهان در جاودان‌نامه، همان توازن جهان ظاهر و باطن است و مفهوم آفاق و انفس در عرفان اسلامی را دربر دارد. ظاهر در برابر باطن قرار دارد و مفهومی است که با احساس قابل درک است (سجادی، ۱۳۷۰: ۵۶۱). در اندیشه باباافضل، ظاهر و باطن دو جنبه یک حقیقت واحد هستند که از یک خالق سرچشمه می‌گیرند. هدف از موازنه نیز، رساندن انسان به درک «یگانگی» است. او می‌گوید انسان باید از نشانه‌های درون و بیرون برای رسیدن به حقیقت استفاده کند؛ اما پس از وصال به توحید باید آن نشانه‌ها که همان آفاق و انفس است را کنار بگذارد، تا دچار شرک نشود. او برای انتقال عمق اندیشه‌اش، «آینه» را مثال می‌زند:

«چون آینه‌ای که اگر از پیش روی نیاری روی را نتوان دید، و چون که به آینه راه باز روی یافتی و آینه را از دست نهی، دو رویت اثبات باید کرد و یگانگی را بگذاشتن؛ پس به آیات بباید نگریست تا بدانی و بشناسی، و از الحاد و تعطیل بری شوی، و چون بدانستی و بشناختی، آیات و علامات را فرو باید گذاشت تا مشرک نباشی» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۸۴).

مراد از آینه در کلمات اهل ذوق، قلب انسان کامل است (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۵). در کلام باباافضل نیز، آینه نماد ابزار شناخت یعنی همان علم یا حکمت است که انسان را به درک حقیقت وحدانیت خداوند رهنمون می‌کند و پس از درک حقیقت، دیگر نیازی به آینه نیست. این مفهوم اندیشه عرفانی باباافضل در رابطه با توحید است؛ یعنی وقتی آدمی توحید را درک کرد، دیگر نیازی به استفاده از آیات آفاق و انفس ندارد. بنابراین وقتی انسان توحید را دریافت، به اصطلاح به مرحله «فناء فی الله» می‌رسد که در آن از هر گونه ابزارشناختی بی‌نیاز می‌شود و در حقیقت مطلق فانی می‌شود. «فنا در لغت به معنی نیستی و مرگ‌پذیری است و در عرفان اسلامی، فنا فی الله مقامی است که سالک و یا عارف می‌تواند در طریقت، پس از پشت سر گذاشتن مقام‌های ماقبل، به آن نائل آید» (رضایی و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۹). تقارن توحید با فناء فی الله از سوی بسیاری از عرفای دیگر از جمله ابن عربی قابل تصدیق است. ابن عربی نیز وقتی از فنا سخن می‌گوید، لفظ توحید و مشتقات آن را به کار می‌برد (نصیرپور، ۱۴۰۱: ۱۱). باباافضل در اندیشه‌اش به توحید به عنوان «معرفت شهودی» نیز نگریسته است:

«چون به واجب در نگری و به توحید رسی، نتوانی که جز خدای را حیّ و سمیع و بصیر خوانی» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۸۵).

معرفت شهودی «در مقابل معرفت استدلالی است. همان برهان صدیقان است که از شهود ناصب آیات و موجد آن‌ها، به ذات خود موجد و موجود پی می‌برند» (اقبال، ۱۳۹۱: ۲۷۴). این نوع از خداشناسی بدون واسطه رخ می‌دهد و در آن انسان برای درک حقیقت به مفاهیم انتزاعی و ذهنی نیازی ندارد، بلکه به طور مستقیم و از طریق تجربه با حقیقت توحید روبه‌رو می‌شود. در این دیدگاه حقیقت توحید، چیزی جز خداوند «حیّ» و «سمیع» و «بصیر» وجود ندارد؛ در واقع موقعیتی است که در آن تمام صفات الهی در جهان هستی، به شکل درونی تجربه می‌شود. این همان «مشاهده حضوری» یا «معرفت شهودی» در عرفان اسلامی است.

بی‌نیازی خداوند از صفاتش و همچنین غنای او از تمامی موجودات به مثل شمعی است که به خود روشنایی می‌دهد و در تمام عالم هستی نوری است که همه چیز به او وابسته است.

«جمله این جهان و آن جهان به حیات خدا حیّ باشند و خدای را حیاتی نباید که بدان حیّ بود و همچنین به سمع و بصر خدای سمیع و بصیر باشند، و خدای را سمعی و بصری نباید که بدان سمیع و بصیر بود، چون خانه تاریک که به نور شمع روشن بود و شمع را روشنایی نباید که بدان روشن بود، بلکه شمع از روشنایی غنی است و خانه به روشنایی نیازمند و همچنین دیگر قوت‌ها» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۸۵).

باباافضل با تمثیل شمع و خانه تاریک می‌گوید خداوند از هر ویژگی یا صفاتی مستقل است. حق تعالی به «حیات»، «سمع» و «بصر» نیازی ندارد، بلکه هر آنچه در جهان هستی وجود دارد در «حیات»، «سمع» و «بصر» از خداوند بهره‌مند است.

۳-۲. لقاءالله:

لقاء به معنی دیدار، برخورد و ملاقات است (سجادی، ۱۳۷۰: ۶۸۷). لقاءالله یکی از مفاهیم کلیدی در عرفان اسلامی است که در آثار بزرگان این حوزه به طور مکرر مطرح شده است. لقاءالله به معنی ملاقات و دیدار خداوند و همچنین درک وجود خداوند است. این مفهوم عرفانی در عمل با چشم سر نه، بلکه با چشم سر قابل درک است و به طور مستقیم با چشم ظاهری دیدار خداوند غیر ممکن است. در جاودان‌نامه این مفهوم جایگاه ویژه‌ای دارد؛ به طوری که باباافضل سزاوارترین دانش مردم را دو نوع دانش می‌داند که اولین آن دانش لقاءالله است:

«بایسته‌تر و سزاوارتر دانشی مردم را دو گونه دانش است: یکی دانش لقای حق تعالی و از یگانگی به وی رسیدن؛ دوم آفرینش جهان و مردم» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۶۳).

او معتقد است هر کس از این دو دانش بهره‌ای نبرده، درک کردن این جهان برایش همانند شکل‌های گوناگون در خواب است و هر آنچه دریابد از روی بی‌خبری باشد. پیامبران برای این برانگیخته شدند که خلق را از این بی‌خبری آگاه کنند و یادآور شوند که مقصد کجاست. مانند مؤذنی که مردم را باخبر به وقت نماز باخبر می‌کند، پیامبران نیز خلق را بر طهارت روح باخبر می‌کنند، تا برای قیامت و لقای حق آماده باشند (همان، ۲۶۴). باباافضل برای مستند کردن اندیشه‌اش به آیات الهی توجه دارد؛ چنانچه در این قسمت به آیه ۱۳۰ سوره انعام رجوع کرده است؛ در این

باب در قرآن کریم آمده است: «ای گروه جن و انس! آیا از میان شما فرستادگانی برای شما نیامدند که آیات مرا بر شما بخوانند و از دیدار این روزتان به شما هشدار دهند» (انعام/ ۳۰).

در فصل سوم از باب دوم جاودان‌نامه نیز، بر اساس آیات قرآن نظر به این دارد که:

«خدای تعالی از کسی محجوب نیست، لکن کسی به وی رسد که از هوی و هوس پاک بُود و به رحمت خدای تعالی سمع و بصرش بگشاید و دلش مشروح شود، تا به قرب و اتصالِ بدان جهان آمرزیده شود از انفصال و دوری که در این جهان افتاد» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۶۶).

در این قسمت از جاودان‌نامه که در مفهوم لقاءالله است، باباافضل بر اهمیت پاک‌سازی نفس و رهایی از هوی و هوس تأکید دارد و منظور او این است که اگر انسان برای رسیدن به هدفِ اتصال به خداوند، باید تعلقات دنیوی و نفسانی را رها کند. این رهایی از اسارتِ تعلقاتِ نفسانی، از طریق گشایشِ دل به حقیقت‌های الهی امکان‌پذیر است. در نهایت، باباافضل به این اشاره دارد که خداوند همیشه حضور دارد و حجاب یا فاصله‌ای از جانب او وجود ندارد؛ بلکه این انسان‌ها هستند که به دلیل ناخالصی دل و اسارت در تعلقات دنیوی از او دور افتاده‌اند. لقای خداوند تنها با پاک‌سازی نفس و از طریق رحمت الهی ممکن است.

جهان‌بینی باباافضل برای راه شنوایی، بینائی و دانایی دو مرتبه قائل است؛ مرتبه عام و مرتبه خاص. مرتبه عام آن در ظاهر است و برای امور این جهان؛ اما مرتبه خاص آن در شنیدن راز خدا، دیدن کردار خدا و دانستن احوال آن جهان به کار آید. به این مرتبه خاص رسیدن لقاء حق را به ثمر می‌نشانند.

«لکن این لقاء از راه شنوایی و بینائی و دانائی افتد و هر یک ازین بر دو مرتبه باشد: یکی خاص و دیگر عام، آنچه عام بود چون شنوایی که بدان احوال ظاهر این جهان توان دانست و آنچه خاص بود شنوایی که بدان راز خدای شنوند و بینائی که بدان بار خدای و کردار خدای ببینند و دانائی که بدان احوال آن جهان توان دانست» (همان: ۲۶۵).

برخی عارفان، از جمله ابوحامد غزالی در مقام دیدار خداوند، از شناخت انسان به باری تعالی سخن گفته‌اند و اعتقادشان بر این است که نقص معرفت انسان به خداوند در دنیا، به دلیل وجود موانع و حجاب‌هایی است که در آخرت برداشته می‌شود و انسان می‌تواند خدا را به نحو کامل بشناسد؛ این شناسایی را «دیدار» می‌خوانند. بنابراین، دیدار، کمال معرفت است (صافحیان، ۱۳۸۷: ۵۲).

۳۳. آفاق و انفس:

«جمع افق است. یکی از مقدمات سیر و سلوک عرفانی، سیر آفاق و انفس است» (اقبال، ۱۳۹۱: ۱۱). این دستور از قرآن مجید گرفته شده است. آنجا که خداوند فرمود: «سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي أَنْفُسِهِمْ حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الْحَقُّ أَوَلَمْ يَكْفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ شَهِيدٌ» (فصلت/ ۵۳)؛ دانش و معرفت حقایق از این راه حاصل آید (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۲). آفاق و انفس در عرفان، اشاره به جهان بیرونی و عالم درونی انسان دارد. آفاق شامل عالم مادی، طبیعت، آسمان‌ها، زمین و تمامی موجودات خارجی شامل می‌شود و انفس به معنی شناخت انسان از خود، حقیقت وجودی و روح است. در واقع آفاق و انفس در شناخت درست از حقیقت و رسیدن به مراتب مختلف الهی کمک والایی به انسان حقیقت‌جو می‌کند. خودشناسی اساس خداشناسی است و شناخت «عالم صغیر» (انسان) که شامل تمامی مراتب وجودی اوست، مراتبی دارد که اولین مرتبه آن طبیعت است و شناخت طبیعت آدمی، مهم‌ترین هدف سیر آفاقی است (حیدری نوری،

۱۳۹۴: ۲۲۱)؛ زیرا «نظر در تفصیل آفرینش تن آدمی، کلید معرفت صفات الهیت است؛ بر این وجه، عجایب صنع ایزد تعالی هم‌چنین مفتاح علم است به عظمت صانع جلّ جلاله و این نیز بابی از معرفت نفس است» (غزالی، ۱۳۹۰: ۱/ ۴۴). باباافضل کاشانی، مراتب آیات الهی را چون «گنج‌خانه‌ای در بسته» می‌داند که در آفاق و انفس است و انسان آن را با شناخت و درک خود می‌تواند باز کند. در اندیشه باباافضل، آفاق و انفس زمانی درک می‌شود که انسان خود را درک کند و بشناسد. چنان‌که نوشته است:

«شناخت هر چیزی به درستی پس از شناخت خود تواند بود، چه از مخلوقات هیچ‌چیز آن کمال ندارد که مردم» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۶۷).

درجهان‌بینی باباافضل، کمال انسان والاتر از جایگاه دیگر مخلوقات است. این اندیشه، مفهوم «اشرف مخلوقات بودن انسان» را می‌رساند. انسان به عنوان «کلّ»، قدرت تسخیر جهان را دارد؛ اما این تسخیر زمانی ممکن است که انسان بتواند دنیای درون خودش را بشناسد. او تسخیر جهان را به دو گونه تقسیم کرده است:

«تسخیر ایشان مردم را بر دو گونه پدید آید: یکی عامّ و ظاهر، دیگر خاصّ و به حقیقت نزدیکتر؛ اما از روی ظاهر آنکه زمین را مسخّر کرد تا هر تخم را که در وی پاشد به میوه باز دهد» (همان).

«عام و ظاهر» به تسخیر مادی و ظاهری جهان اشاره دارد. انسان با آن می‌تواند بر درختان، حیوانات و دیگر موجودات مسلط شود. تسخیر ظاهر شامل کارهای عینی و مادی مانند: کاشت گیاهان و استفاده از طبیعت است؛ اما خالق جاودان‌نامه تسخیر خاص را تبدیل پدیده‌های جسمانی به چیزی نفسانی می‌داند:

«و تسخیر بر حقیقت اینست که چیزی جسمانی را نفسانی کند، و از مادی و حیّ حسّش به مأوا و حیّ نفس برَد به دانستن و دریافتن و از تباهی و فنا به قرار و بقا رساندش، چه به صورت‌های دانسته در نفس تباه و نیست نگرَد، اگرچه محسوسش باطل گردد و فانی شود» (همان: ۲۶۸).

نگرش باباافضل در این موضوع، به ارتقاء و تعالی انسان از جنبه‌های جسمانی و مادی به جنبه‌های نفسانی و معنوی اشاره دارد و انسان را به سوی حقیقت و معرفت سوق می‌دهد. وقتی از انتقال چیزی جسمانی از «مأوا و حیّ حسّ» به «مأوا و حیّ نفس» سخن می‌گویید، منظورش انتقال چیزی جسمانی از فضای مادی به فضای معنوی است. این انتقال یا تحوّل به معنای بازگشت انسان به اصل حقیقت خود است که به کشف حقیقت از راه شهود باطنی منجر می‌شود. این نوع تسخیر که نوعی فرآیند روحانی است، از حالت فانی به حالت باقی تبدیل می‌شود؛ بنابراین آنچه در نفس به معرفت تبدیل می‌شود، از بین نمی‌رود. به عبارتی دیگر، شناختی که در دل ایجاد شود، در اصل ثبات دارد. در نوع تسخیر خاص، آنچه محسوس است (اشیاء مادی) در نهایت باطل و فانی می‌شوند؛ اما حقیقتی که انسان دریافته است، پایدار خواهد بود. در عرفان اسلامی، به مسیر این نوع تسخیر، که تسخیر خاص است، «سیر و سلوک عرفانی» گویند که انسان را از عالم جسم به عالم روح می‌رساند و از این طریق انسان به حقیقتی می‌رسد که از محسوسات دنیوی و ظاهر فراتر است.

اندیشه عرفانی باباافضل در جاودان‌نامه، آفاق و جهان را به‌عنوان مادری مهربان معرفی می‌کند که غذای مناسب و لازم را برای انسان فراهم می‌کند. جهان بیرونی و آفاق به‌عنوان یک موجود زنده و مهربان، به انسان توجّه دارد و برای رشد و تکامل او شرایط لازم را فراهم می‌آورد. به دلیل این‌که انسان نمی‌تواند مستقیم از خاک، باد و آتش استفاده کند، به واسطه نباتات و حیوانات برای انسان قابل استفاده می‌شوند. این مبحث به رابطه درهم‌تنیده انسان با طبیعت اشاره

دارد (همان: ۲۶۸ و ۲۶۹). این تفکر از جهان بیرونی، مبین معرفی جهان به‌عنوان یک موجود زنده و پر از مفهوم است. انسان از طریق تأمل در طبیعت و درک حکمت‌های الهی موجود در آن، می‌تواند به شناخت خداوند و حقیقت برسد.

۴-۳. نفس:

نفس «جوهر مجردی است که در ذات نیاز به ماده ندارد، ولی در فعل نیاز به ماده دارد. حقیقت نفس به واسطه علم ادراک نشود و به وجدان شناخته نگردد. حقیقت نفس عبارت از وجود مطلق است که به واسطه نقایص نفس محبوب شده است» (اقبال، ۱۳۹۱: ۲۲۸). سلوک عرفانی در اندیشه باباافضل به سیر تکامل روح انسان و پیوند آن با جسم و نفس اشاره دارد. او در جاودان‌نامه از تفکیک جسم و نفس به‌عنوان دو روی متفاوت انسان استفاده می‌کند، تا مسیر روحانی و سلوک عرفانی را بیان کند. باباافضل به دو جنبه جسمانی و نفسانی انسان اشاره و نمادهای عرفانی هر یک را مشخص می‌کند:

«مردم را دو روی است: یکی روی جسمانی و گذرنده و یکی روی پاینده و ازلی نفسانی از پیوند پرورنده خود زندگی‌یاب» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۳۰۳).

بُعد جسمانی، فانی است و بُعد نفسانی، ازلیت را لایق خود می‌داند. جسم نماد عالم مادی و دنیوی است که صفات موقت و گذرا را دارد؛ اما نفس جوهری غیر مادی است، وابسته به روح، جاودانه و ثابت. در واقع انسان در اندیشه باباافضل، موجودی مرکب از جسم و نفس است که حرکت نفس به سوی کمال مراتبی را در بر دارد. این مراتب سیر تکامل معنوی انسان را نشان می‌دهد.

«نفس تا به جسم مفرد پیوسته بود که به‌جز جسمیت صفتی دیگر ندارد، آن را طبع خوانند و چون با جسمی مرکب بود آن را قوتی مزاجی خوانند و چون با جسمی نباتی بود، چنان‌که در نطفه گفتیم که به صورت جانور نگاشته در رحم، آن را نفس روینده خوانند و چون باجسم حیوانی بود، چنان‌که در طفل گفتیم آن را نفس حیوانی خوانند و چون که جسم انسان بود، چنان‌که در بالغان گفتیم آن را نفس انسانی خوانند» (همان: ۳۰۴).

نفس انسان در سیر تکامل خود، از یک جسم آغاز می‌شود. این جسمانی بودن در ابتدا فاقد هر صفتی است، جز جسمیت؛ سپس به‌تدریج نفس به مراتب و تجلیات خود در ارتباط با اجزای مختلف بدن می‌رسد. از جسم مفرد تا جسم مرکب، نباتی، حیوانی و در نهایت انسانی، نفس مراحل مختلفی را طی می‌کند و در هر مرحله صفات خاص خود را دارد. باباافضل در جاودان‌نامه، مراتب مختلف نفس را از جنبه‌های مختلف توضیح می‌دهد. «نفس روینده»، نفس موجود در نطفه و جنین که هنوز در مرحله رشد و نمو است. «نفس حیوانی»، نفسی که در انسان بالغ در مرحله حیوانی قرار دارد و با نیازهای جسمانی و حیوانی فرد ارتباط دارد. «نفس انسانی»، وقتی که انسان به مرحله تفکر و درک انسانی می‌رسد؛ این نفس فعال می‌شود (همان).

«چون در کارکرد باشد و صنعت‌های فکری؛ آن را عقلی علمی و نفس کاتبه گویند» (همان)، این مرتبه‌ای است که در آن نفس ابعاد علمی و فکری را بررسی می‌کند و نقش تفکر در زندگی روزمره انسان شکل می‌گیرد. «چون‌که در نظر و دانستن چیزها بود، وی را نفس فاکره گویند» (همان)؛ نفس در مرحله دانش و دانستن به تحلیل و درک مفاهیم می‌پردازد. این مرحله نفس فاکره نام دارد. «چون‌که در نگاه‌داشت صورت فکری بود، آن را نفس حافظه گویند» (همان)؛ نفس حافظه همان نفس در حالت نگهداری و حفظ صورت‌های فکری و آگاهی‌ها است. «و چون‌که در پیدا کردن

معنی‌ها بود، آن را نفس گویا و ناطقه خوانند» (همان)؛ این نوع نفس به زبان و کلام برای بیان اندیشه‌ها می‌پردازد. «و چون به حق تعالی رسد از روی شناخت و دانش، آن را روح مقدس خوانند» (همان)؛ در نهایت روح مقدس بالاترین درجه نفس است که در آن فرد به درک کامل از حقیقت الهی و شناخت الهی می‌رسد. این مراتب نفس، مراحل طبیعی رشد جسمانی انسان و سیر معنوی او به سوی کمال و وصال به حقیقت الهی هستند.

باباافضل در جاودان‌نامه، به معرفی چهار نفس (اسرافیل، میکائیل، جبرئیل و عزرائیل) پرداخته که در عرفان اسلامی به‌عنوان ارواحی هستند که تدبیر و تقدیر عالم و جهان را بر عهده دارند.

«هم‌چنین در این جهان خدای عزوجل هر آنچه به فلک و ارکان چهار بنماید، تقدیر و انداخت آن بدان چهار نفس کند که باطن جهانند: یکی نفس اعلی که بنام اسرافیل است و دؤم نفس حافظه که به نام میکائیل است و سؤم ناطقه که به نام جبرئیل است و چهارم نفس کاتبه که به نام عزرائیل است» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۷۹).

این نفس‌ها به نوعی پیونددهنده عالم محسوس و عالم معنوی‌اند و تدبیر الهی را در سطح جهانی اعمال می‌کنند و در عین وابستگی به بدن‌های مادی، بر اساس اراده و فرمان الهی عمل می‌کنند. هر یک از این نفس‌ها در عالم صغیر (عالم انسانی) با یکی از فرشتگان در عالم کبیر متناظر است؛ نفس اعلی با اسرافیل، نفس حافظه با میکائیل، نفس ناطقه با جبرئیل و نفس کاتبه با عزرائیل (اسدیان و نورایی، ۱۴۰۱: ۵۱).

۵-۳. معرفت نفس:

«شناخت خود است. یعنی «من» حقیقی که در میان دیگر «من»ها پنهان شده است. با استناد به حدیث قدسی «من عرفه نفسه فقد عرف ربه»، لذا «خود»ی به مثل خورشید تابان است که ابرهای تیره بر آن سایه افکنده باشد» (میرآخوری، ۱۳۷۶: ۱۶۵). «معرفت نفس» در اندیشه باباافضل نه تنها به درک ویژگی‌های فردی و روانی انسانی، بلکه به درک ارتباط او با خداوند و جایگاه او در نظام هستی نیز تأکید دارد.

«پس هر که روی به جهان مردم اندر آفاق و انفس کند، لقاء خدای یابد» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۶۹).

مفهوم جمله فوق از جاودان‌نامه، اشاره به این دارد که انسان برای نزدیک شدن به خدا، باید توجه خود را هم به جهان بیرونی (آفاق) و هم به جهان درونی (انفس) معطوف کند. این همان مفهوم «معرفت نفس» در عرفان اسلامی است که بر پایه خودشناسی و توجه به درون برای شناخت خداوند است. اندیشه باباافضل در جاودان‌نامه، از منظر خودشناسی گاهی فرآیند پیچیده‌ای دارد که در آن انسان باید به شناخت خود و حقیقت‌های الهی دست یابد. در این رساله، باباافضل از نه آیه الهی سخن گفته که به حواس انسان و توانمندی‌های شناختی آن‌ها ارتباط دارد. این نه نشانه که عبارت‌اند از: «سمع و بصر و شم و ذوق و لمس و فکر و حفظ و نطق و کتاب» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۲۷۲)، از لحاظ معنوی می‌تواند به جنبه‌های مختلف وجود انسان اشاره کند. باباافضل این نه نشانه را از آیه ۱۰۱ سوره اسراء گرفته است (همان).

در جاودان‌نامه، باباافضل با نگرشی عرفانی به شناخت حقیقت و مدیریت درونی و بیرونی انسان پرداخته و انسان را به‌عنوان «مدبر جهان مردم» معرفی کرده است. نگرش او بر این است که برای شناخت حقایق الهی و ایات خداوند، انسان باید از ابزار معرفتی استفاده کند:

«هر که خواهد که نوشته‌ای را که از خدای دارد، برخواند و بداند، دانستنش آن‌گه بود که در جهان مردم نگرد تا مدبرش بیند و بداند و مدبر جهان مردم آن‌گه شناخته شود که مأموران وی یک‌یک شناخته باشند و مأموران و فرمان‌برداران جهان مردم بر نه عدد پیدا شوند: سمع و بصر و شم و ذوق و لمس و فکر و حفظ و نطق و کتاب» (همان: ۲۷۱ و ۲۷۲).

او به کسانی که می‌خواهند حقیقت الهی را درک کنند، می‌گوید: شناختن و دانستن حقیقت خداوند از طریق شناخت «مدبر جهان مردم» که همان انسان است، امکان دارد. او عالم درونی انسان را مانند یک پادشاه می‌داند که تمامی فرمانبران وی، تحت فرمان او هستند. برای این‌که انسان بتواند جهان درون خود را مدیریت کند، باید این مأموران را بشناسد. پنج مأمور از این نه مأمور در واقع به حواس پنج‌گانه اشاره دارد. حواس پنج‌گانه «فرمانبرانی باشند مجبور، که به‌جز از آنچه بود بیرون نتوانند نمود» (همان). این نه ابزار، مدیریت درونی و بیرونی انسان را به عهده دارند و انسان از طریق آن‌ها می‌تواند عالم هستی را درک کند. بنابراین باید ابزارها را به کار گیرد و با استفاده از عقل و روح خود بر این ابزار مسلط شود. در مسیر خودشناسی و در انتها برای رسیدن به درجه خداشناسی، استفاده از این نه آیه لازم است. «دیگر مرتبه از این فرمانبران فکر است و حفظ و نطق و کتاب، که فرمانبرانی باشند مدبر خود را مختار» (همان). این فرمانبران می‌توانند آزادانه عمل کنند و در ارتباط با یک‌دیگر فرآیند شناخت را پیش ببرند. ضمن این‌که نماد ابعاد عقلانی و روحانی انسان هستند و در خودشناسی نقش مهمی ایفا می‌کنند. این چهار فرمانبر در عرفان به طور مستقیم به جنبه‌های معنوی و باطنی انسان اشاره دارند و محدود به دنیای ظاهری نیستند. «فکر»، اندیشه در آیات و نشانه‌های الهی است که موجب معرفت شود (اقبال، ۱۳۹۱: ۲۲۸)؛ «حفظ» به معنی «سرنگداشتن است» (همان: ۹۵)؛ «نطق» در اصطلاح به معنی سخن گفتن آگاهانه است و «کتاب، مظهر علوم معقوله (عقلی)، هم‌چنین به معنای نوشته تدوین شده، سمبل مکتب فکری، تفکر و نمادی از آگاهی و بینایی و حکمت و بصیرت حاصل تجربه نسل‌هاست که به صورت سرنوشت ثابت و محکم مدون شده است» (میرآخوری، ۱۳۷۶: ۱۴۸). عملکرد این توانمندی‌ها در خودشناسی به طور پیوسته نشان‌دهنده هماهنگی میان عقل، قلب، زبان و عمل است. رسیدن به این درجه از هماهنگی به معرفت باطنی منجر می‌شود.

«اندر جهان مردم مدبرِست مالک حکیم قادر، که بر جمله جهان خویش فرمانده است و پادشاه و این نه نشان همه ملکوت وی‌اند و به تدبیر وی کار همی‌کنند، که به برخی ادا کند از راه قدرت که دارد از خدای تعالی» (همان: ۲۷۳). باباافضل اذعان می‌کند که تمامی این توانمندی‌ها تحت تدبیر یک مدبر مالک حکیم قادر قرار دارد. این خداوند است که تمامی جهان هستی را هدایت می‌کند و هر آنچه در دنیای مادی و معنوی است، تحت فرمان اوست. نگرش عرفانی باباافضل در باب خودشناسی، بر اهمیت پذیرش و تسلیم در برابر حکمت الهی تأکید دارد. اندیشه باباافضل از منظر معرفت نفس، به روابط پیچیده میان حواس پنجگانه، عقل و توانمندی‌های معنوی اشاره می‌کند. وی تأکید می‌کند که انسان باید از سطح ظاهری و حواس مادی فراتر رود، تا به شناخت عمیق‌تر خود و حقیقت الهی برسد.

از نگاه ابن عربی نیز، معرفت نفس پلکان شناخت حق است و انسان با گذر از مراحل و منازل نفس، به تدریج با شناخت خود، همه عالم را شناخته است. زیرا نفس انسان به منزله نمونه کوچک عالم بوده و قابلیت کلیت را در خود دارد؛ لذا معرفت انسان به حق تعالی با معرفت حضوری به کل واحد حاصل می‌گردد و چون تمام کثرات، مظهر همان

کلّ واحداً و هم‌چون نسبت واحد با همه اعداد که هر عددی جز با واحد محقق نمی‌شود، نسبتشان با آن نسبتی ذاتی است، کثرت در مظاهر به وحدت و خود واحد نمی‌زند (ابن عربی، ۱۳۶۷: ۷۳).

۳۶. مرگ:

«نزد عارفان، خلع جامه مادی و طرد قیود و علایق دنیوی و توجه به عالم معنوی و فناء در صفات و اسماء و ذات را گویند» (اقبال، ۱۳۹۱: ۲۶۸). در عرفان اسلامی، مرگ در مفهوم پایان زندگی فیزیکی و پیوستن روح به مرتبه‌ای از حقیقت است؛ هم‌چنین فرصتی است که در آن اتحاد با خداوند شکل می‌گیرد. در جاودان‌نامه، باباافضل نیز هم‌چون دیگر عارفان اسلامی به مفهوم مرگ توجه کرده است. او در فصل هفتم از باب چهارم با دیدگاهی عرفانی به حیات و مرگ پرداخته و آن‌ها را به دو بُعد مادی و معنوی تقسیم کرده است.

«مرگ برابر حیات رود و چون بیان کرده شد که حیات بر دو روی بود، یکی حیات جسمانیان، چون جنبش و حسّ، و دیگر حیات نفسانی، چون یقین و حکمت، پس مرگ نیز بر دو روی بود، یکی مرگ جسمانیان، چون نابودن حسّ و حرکت، و یکی مرگ نفسانی چون نابودن یقین و حکمت» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۳۱۷).

«حیات جسمانی» با حیات مادی و زندگی فیزیکی انسان ارتباط دارد و «حیات نفسانی» به درک معنوی، یقین و حکمت مرتبط است. «حیات نفسانی» به حرکات فیزیکی نیازی ندارد و به آگاهی و درک معنوی انسان وابسته است. این بُعد از حیات، زندگی را به سمت تعالی روحی سوق می‌دهد و به طور مستقیم با درک حقیقت و معرفت در ارتباط است. بُعد «مرگ جسمانی» و «مرگ نفسانی» نیز، عکس حیات جسمانی و نفسانی است. «مرگ جسمانی»، همان مرگ مادی و به معنای از دست دادن زندگی فیزیکی است و به پایان زندگی دنیوی و تعلّقات مادی انسان تعبیر می‌شود. «مرگ نفسانی» نیز به معنی از دست دادن یقین و حکمت است و مفهوم مُردن از حیث «نکات معنوی» و «غفلت از حقیقت» را دارد. این نوع مرگ انسان را از حقیقت منحرف می‌کند.

باباافضل برای «حیات جسمانی» و «حیات نفسانی» تفاوت قائل است و در توضیح آن چنین می‌گوید:

«هم‌چنان‌که حیات جسمانی، باشد به تبعیت و تقلید بود، چنان‌که موی‌ها و سر ناخن‌ها که جنبش بخواست در آن نباشد، و آلاً به تقلید اعضای دیگر نتواند جنبید، حیات نفسانی نیز، بود که به خود نباشد، چنان‌که یکی از عالمی سیرتی خوب فراگیرد، یا گفته‌ای صدق بپذیرد، بی‌آن‌که از آن آگاهی دارد به خود» (کاشانی، ۱۳۶۶: ۳۱۷).

اندیشه‌ای که در این متن قابل درک است، تفاوت «حیات جسمانی» و «حیات نفسانی» را می‌رساند و آن تفاوت در تقلیدی بودن «حیات جسمانی» و آگاهانه بودن «حیات نفسانی» است. یعنی «حیات جسمانی» به تقلید و تبعیت اعضای بدن از هم‌دیگر وابسته است؛ به طور مثال رشد موها و ناخن‌ها به تبعیت از رشد و حرکت اعضای دیگر بدن اتفاق می‌افتد. در واقع وابستگی فیزیکی بدن از روی هماهنگی رخ می‌دهد؛ اما «حیات نفسانی»، به خودی خود و به طور ذاتی وجود ندارد؛ بلکه ایجاد آن به یادگیری و درک معنوی وابسته است؛ مثلاً یک فرد توانایی آن را دارد که سیرت خوب را از کسی بیاموزد، یا این‌که به یک «گفته صدق» ایمان بیاورد، در حالی که از این مفاهیم درکی ندارد. «حیات نفسانی» بیشتر با پذیرش آگاهانه آموخته‌ها مرتبط است، بدون رسیدن به درک عمیق.

مرگ در جاودان‌نامه، تنها به مرگ جسمانی تعلّق ندارد، بلکه باباافضل با استفاده از واژه «تحوّل»، مرگ را در مفاهیم مختلف (از نطفه به علقه، از یک دین به دین دیگر و از مرگ به حیات حقیقی) نشان داده است. این انتقال به

طور غیر مستقیم سیر و سلوک عرفانی را بیان می‌کند که در آن فرد از مراحل مختلف رشد معنوی عبور می‌کند و به کمال می‌رسد.

«هر تحویلی که همی‌بود و زندگانی می‌رسد، زندگی پیشین را باطل و منسوخ همی‌گرداند، پس زندگانی نفسانی نیز، باشد که منسوخ و باطل همی‌گرداند» (همان: ۳۱۸).

این گونه است که هر تحوّل سبب ابطال مرحله پیشین می‌شود. غرض باباافضل از بیان تحویل زندگی نفسانی، تبدیل آن به زندگی معنوی است.

«بر مثال ادیان پیشین، که هر پیامبری فرستاده شدی دین پیغامبر گذشته را بگردانیدی و مردم را به دینی دیگر خواندی» (همان).

تحویل دین‌ها و پیامبران، این نکته را دربر دارد که هر پیامبری با ظهور خود، دین پیامبر پیشین را منسوخ می‌کند. این نمادی از تجلیات جدید حقیقت است که به تناسب زمان و نیاز انسان‌ها به وجود می‌آید. این مفهوم بر سیر تحوّل دین تا ظهور اسلام تأکید دارد.

«چنان‌که گفتند که در قیامت مرگ را بیارند و بکشند، که در آن جهان نفسانی، پس از حیات علم عیان و یقین، نیز مرگ نادانی نبود و بهشتی ایمن شد، که نیزش نباید مرد» (همان).

در جاودان‌نامه، مرگ به عنوان نمادی از پایان دوران نفسانی و آغاز دوران معنوی مطرح شده است. در قیامت، مرگ به طور کامل از بین می‌رود و انسان وارد حیات ابدی می‌شود. باباافضل از «علم عیان و یقین» به عنوان حیات حقیقی یاد می‌کند. «علم‌الیقین» عبارت است از «شناسایی خدا به وسیله خویش» (میرآخوری، ۱۳۷۶: ۱۲۸).

موضوع مرگ در اندیشه عرفانی باباافضل، به عنوان یک پایان حضور ندارد، بلکه به عنوان عبور از یک وضعیت به وضعیتی دیگر است که در نهایت، انسان به حیات حقیقی می‌رسد. در واقع، باباافضل در این رساله، مرگ را به گونه‌ای وصف کرده که با آن انسان مسیر رشد و تکامل را طی می‌کند. هر تحوّل به منزله شناختی عمیق‌تر از حقیقت است.

۴. نتیجه‌گیری و پیشنهادها

بررسی و تحلیل اندیشه‌های عرفانی باباافضل کاشانی در جاودان‌نامه در مفاهیم توحید، لقاءالله، نفس، آفاق و انفس، معرفت نفس و مرگ منتج به این شد که خالق این رساله، توحید را به معنای یگانگی تمام هستی در خداوند می‌داند و همانند ابن عربی بر این نظر است که انسان پس از درک توحید به مقام «فناء فی الله» می‌رسد و از ابزارهای شناختی بی‌نیاز می‌شود. او توحید را به عنوان معرفت شهودی مطرح می‌کند که در آن انسان از طریق تجربه مستقیم به شناخت خداوند دست می‌یابد. او در جاودان‌نامه، مفهوم لقاءالله را بالاترین نوع دانش می‌داند که انسان برای رسیدن به آن مرحله به پاکسازی نفس و رهایی از تعلّقات دنیوی نیاز دارد. باور باباافضل بر این استوار است که خداوند همیشه حاضر است و انسان‌ها با پاک‌سازی نفس و دل خود از هوی و هوس، می‌توانند به این ملاقات دست یابند. کاشانی با اعتقاد بر این که انسان برای شناخت جهان و خداوند، باید در مرتبه اول خود را بشناسد، انسان را اشرف مخلوقات می‌داند و معتقد است انسان توان آن را دارد که جهان را تسخیر کند. او با التفات به مفهوم آفاق و انفس، جهان را هم‌چون مادری مهربان می‌بیند که زمینه رشد انسان را فراهم می‌کند. در اندیشه باباافضل، انسان با حرکت از مراتب جسمانی به روحانی، به کمال معنوی و حقیقت الهی دست می‌یابد. ارتباط نفس با جهان و ارواح الهی، پیوندی است

میان عالم مادی و معنوی که انسان را به شناخت حقیقت می‌رساند. اندیشه باباافضل بر معرفت نفس، برای ارتباط با خدا تأکید دارد و می‌گوید: انسان باید از طریق شناخت ابزارهای معرفتی خود که همان حواس پنج‌گانه و توانمندی‌های عقلانی و معنوی است، به درک عمیقی از حقیقت و خدا برسد. اندیشه عرفانی باباافضل، مرگ را به دو نوع جسمانی و نفسانی تقسیم می‌کند. او مرگ را نه یک پایان، بلکه تحوّل در مسیر رسیدن به مرحله‌ای بالاتر در معنویت می‌داند. باتوجه به این که در نگارش مقاله حاضر، از حیث تعداد واژگان محدودیت وجود داشت، مباحثی هم‌چون: وحدت وجود، ابلیس، زمان و آدم از لحاظ عرفانی بررسی نشده است؛ بنابراین پیشنهاد می‌شود این مفاهیم در پژوهش‌های عرفانی مربوط به رساله جاودان‌نامه، مورد توجه قرار گیرد.

منابع

قرآن کریم.

- ابن عربی، محیی‌الدین، «ده رساله»، به تصحیح نجیب مایل عروی، چاپ اول، تهران: انتشارات مولی.
- اسدیان، مریم و الیاس نورایی، (۱۴۰۱)، «رب‌النوع انسانی یا حقیقت نفس ناطقه از دیدگاه افضل‌الدین کاشانی»، نشریه حکمت معاصر، سال ۱۳، شماره ۲، پاییز و زمستان، ۳۵۶۱.
- اقبال، فرشید، (۱۳۹۱)، «فرهنگ واژگان عرفانی در ادبیات فارسی»، چاپ اول، تهران: ایران یاران.
- انصاری، قاسم، (۱۳۸۴)، «مبانی عرفان و تصوف»، چاپ پنجم، تهران: انتشارات طهوری.
- حیدری نوری، رضا، (۱۳۹۶)، «سیر آفاق در سلوک عارفانه عطار»، نشریه عرفان اسلامی، سال ۱۳، شماره ۱۵، تابستان، ۲۱۹۲۳۶.
- رضایی، رضا و دیگران، (۱۴۰۰)، «دیدگاه توماس هرتن در باب اسلام و تصوف»، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهشنامه ادیان، سال ۱۵، شماره ۳۰، پاییز و زمستان، ۷۴ ۱۰۱.
- سجادی، سیدجعفر، (۱۳۸۳)، «فرهنگ اصطلاحات و تعبيرات عرفانی»، چاپ هفتم، تهران: انتشارات طهوری.
- سجادی، ضیاء‌الدین، (۱۳۷۶)، «مقدمه‌ای بر عرفان و تصوف»، چاپ ششم، تهران: سمت.
- سهروردی، شیخ شهاب‌الدین، (۱۳۹۷)، «مجموعه مصنفات شیخ اشراق»، جلد دوم، تهران: انجمن فلسفه ایران.
- صافحیان، محمد، (۱۳۸۷)، «دیدار و لقاء خداوند در نگاه قرآن، عترت و عرفان»، فصلنامه علمی ترویجی علوم اسلامی، سال ۳، شماره ۱۱، پاییز، ۳۹۵۸.
- غزالی طوسی، ابوحامد محمد، (۱۳۹۰)، «کیمیای سعادت»، جلد اول، به کوشش حسین خدیوچم، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کاشانی، افضل‌الدین محمد، (۱۳۶۶)، «مصنفات»، به تصحیح مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.
- کاشانی، افضل‌الدین محمد، (۱۳۶۸)، «دیوان رساله التمهید و المستفید»، بررسی، مقابله و تصحیح فیضی و دیگران، چاپ اول، تهران: زوآر.
- لاهیجی، شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۴)، «شرح گلشن راز»، چاپ دوم، تهران: زوآر.
- موسوی، سیدهادی، (۱۳۸۸)، «اهمیت جاودان‌نامه افضل‌الدین کاشانی و تأثیر آن بر اکسیرالعارفین صدرالمتألهین شیرازی»، مجله پژوهش‌های فلسفی کلامی، سال ۱۱، شماره ۱، پاییز، ۱۴۹۱۶۶.
- میرآخوری، قاسم، (۱۳۷۶)، «فرهنگ تعبيرات عرفانی محیی‌الدین ابن عربی»، ترجمه حیدر شجاعی، چاپ اول، تهران: نشر جامی.
- نصیرپور، فاطمه و دیگران، (۱۴۰۱)، «همبستگی وجودی توحید و فناء فی‌الله و بقاء‌الله در اندیشه ابن عربی و ملاصدرا»، فصلنامه علمی عرفان اسلامی، سال ۱۹، شماره ۷۳، پاییز، ۱۲۲.
- نفیسی، سعید، (۱۳۴۴)، «تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری»، جلد اول، تهران: فروغی.
- نفیسی، سعید، (۱۳۶۳)، «رباعیات باباافضل کاشانی به ضمیمه مختصری در احوال و آثار وی»، چاپ دوم، تهران: فارابی.
- یثربی، سیدیحیی، (۱۳۸۴)، «عرغان نظری»، چاپ پنجم، قم: بوستان کتاب.

Investigation of the mystical thoughts of Baba Afzal Kashani in Javadannameh

abstract

The present article examines the mystical thoughts of Baba Afzal Kashani, one of the great mystics of the ۷th century, in his outstanding work "Javadannameh". The main goal is to recognize, analyze and explain the key concepts of this work in mystical attitudes, including the self and the knowledge of the self, monotheism, death, meeting God, horizons and self. For this purpose, library sources were used with the method of theoretical, analytical-descriptive study, and this work was examined from various mystical aspects. The results of the research show that Baba Afzal's mystical thoughts in Javadan-nameh are focused on meeting God and knowing the self. He considers monotheism to mean the oneness of existence in God, and like Ibn Arabi, he believes that by understanding monotheism, man will reach the annihilation of God. Baba Afzal considers meeting with God to be the highest type of knowledge, which is possible by purifying the soul. He emphasizes the importance of self-knowledge and the use of epistemological tools to understand the truth, and he introduces the world as a living entity in order to create a ground for human growth. He also sees death as a transformation on the way to spiritual perfection, not the end of life.

Key words: Baba Afzal Kashani, Javadannameh, mystical thoughts, meeting God, self-knowledge, monotheism.

سلسله‌مراتب فاعل در زبان فارسی براساس نظریه جان سعید

الهام ایزدی

دانش‌آموخته دکتری زبان‌شناسی، پژوهشگر پسادکتری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان

e.izadi@alumni.basu.ac.ir

چکیده

فاعل یک نقش اصلی دستوری در بسیاری از زبان‌هاست و بنابراین جایگاه ویژه‌ای در جمله ایفا می‌کند. فاعل می‌تواند نقش‌های معنایی متفاوتی را در زبان‌ها داشته‌باشد؛ البته نقش معنایی خاص آن عمدتاً عامل است. بسته به نقش‌های معنایی فاعل، می‌توان سلسله‌مراتبی از آن ارائه داد و مشخص کرد زبان‌ها از چه نقش‌های معنایی در جایگاه این عنصر نحوی اصلی بهره‌مند می‌شوند و همچنین بسامد آن را نیز به‌دست آورد. در این پژوهش پیکره‌ای، نقش‌های معنایی فاعل در زبان فارسی معاصر در دو گونه گفتاری و نوشتاری مورد بررسی قرار گرفته‌است. همان‌طور که فاعل در بسیاری از زبان‌ها در صدر سلسله‌مراتب وجود دارد، در زبان فارسی نیز فاعل با دارا بودن بیشترین میزان در نقش معنایی عامل، این عنصر از برجسته‌ترین اجزای جمله است. سلسله‌مراتب فاعلی در جایگاه فاعل، در زبان فارسی دارای بیشترین بسامد است و در ادامه، با قرار گرفتن مکان، در جایگاه بالاتری

کلیدواژه‌ها: فاعل، نقش معنایی، عامل، نقش‌گرایی.

مقدمه

نقش نحوی اصلی در جمله فاعل است و می‌توان آن را از روی تصریف، جایگاهش در جمله و یا ساختار مشخص کرد. در بسیاری از زبان‌ها فعل معمولاً با فاعل مطابقت می‌کند (راسخ‌مهند، ۱۳۹۳: ۲۵۹). فاعل می‌تواند نقش‌های معنایی خاصی را ایفا کند، اما برجسته‌ترین نقش آن عامل است.

در این مقاله با توجه به سلسله‌مراتب ارائه‌شده سعید (۲۰۱۲) سعی شده‌است که نقش‌های معنایی فاعل در فارسی معاصر مورد بررسی قرار بگیرد. با توجه به این موضوع، این مقاله در پی یافتن پاسخی برای پرسش‌های زیر است:

سلسله‌مراتب نقش‌های معنایی برای فاعل، تا چه مرحله‌ای پیش می‌رود؟

بسامد هر نقش معنایی به چه میزانی است؟

آیا زبان فارسی نیز همانند بسیاری از زبان‌ها، از نقش معنایی عامل بیشترین بهره را می‌جوید؟
در پژوهش حاضر، از پیکره نوشتاری استفاده شده‌است. برای بررسی دقیق‌تر، از دو لایه زبان فارسی شامل کتاب و روزنامه استفاده شده است که در بخش شیوه پژوهش به تفصیل شرح داده خواهد شد.
این پژوهش در بخش بعدی به پیشینه فاعل آن می‌پردازد. پس از آن مبانی نظری مورد بررسی پژوهش، ارائه خواهد شد. در بخش تحلیل داده‌ها، بسامد، نمودار و نمونه‌های یافت شده در پیکره بررسی خواهد شد و در نهایت با بخش نتیجه‌گیری به اتمام می‌رسد.

پیشینه

حق‌بین (۱۳۸۵) در پژوهشی با عنوان «پیوستار نقش‌های معنایی در زبان فارسی» ضمن بررسی انتقادی برخی نگرش‌های زایشی-گشتاری و نقش‌گرایی و شناختی در مورد نقش‌های معنایی، نقش‌های عامل و پذیرا و تجربه‌گر به گونه‌ای پیوستاری تعریف کرده و با استفاده از ملاک‌هایی هم‌چون میزان تولید و مصرف انرژی و طبقه‌بندی کنش‌های معنایی به مادی، معنوی و ذهنی انگاره متفاوتی برای شناسایی نقش‌های معنایی عامل، پذیرا و تجربه‌گر ارائه داده شده است.

آقاگل‌زاده و گل‌فام (۱۳۸۹) به توصیف ساخت موضوعی اسم فعل‌ها در چارچوب دستور واژگی-نقشی می‌پردازند. آن‌ها به بررسی چگونگی نمود نقش‌های معنایی یک فعل در ساخت نحوی اسم فعل، مشتق از آن فعل که حاصل فرآیند اسم‌سازی هستند، می‌پردازند. تحلیل داده‌های آن‌ها نشان می‌دهد که در زبان فارسی نقش معنایی عامل در اسم فعل‌های متعدی به صورت نقش نحوی متممی و در اسم فعل‌های لازم در جایگاه عنصر ملکی پس از اسم بازنمایی پیدا می‌کند، در حالی که نقش معنایی پذیرا و پذیرنده در اسم فعل‌های متعدی در جایگاه عنصر ملکی بازنمایی دارد.

راسخ‌مهند (۱۳۹۰) در پژوهشی پیکره‌ای ویژگی‌های کلامی فاعل و مفعول را در زبان فارسی از دیدگاه پرنس (۱۹۸۱ و ۱۹۹۲) مورد بررسی قرار می‌دهد. در این مقاله وی با استفاده از جایگاه اطلاعی فاعل و مفعول، تفاوت‌های کلامی این دو را ارائه می‌دهد و در این بررسی، هم جملات دارای آرایش واژگانی بی‌نشان (فاعل-مفعول-فعل) و هم جملات دارای آرایش واژگانی نشان‌دار مورد بررسی قرار گرفته‌است. او در نهایت عنوان می‌کند که فاعل در اکثر متون دارای اطلاع نو نیست و از اسامی اشاره‌شده تشکیل می‌شود. اما اطلاع نو برای مفعول بیش از فاعل است. تفاوت سبکی متون می‌تواند نسبت اسامی اشاره‌شده و دو مورد دیگر را تا حدودی تغییر دهد (راسخ‌مهند ۱۳۹۰: ۹).

میرزایی و مولودی (۱۳۹۴) نخستین پیکره نقش‌های معنایی زبان فارسی را که مشتمل بر ۳۰۰۰۰ جمله از زبان فارسی معاصر است، ارائه می‌کنند. این پیکره براساس نقش‌های معنایی فیلمور، لایه‌ای از اطلاعات مربوط به رابطه محمول-موضوع را به ساخت نحوی پیکره وابستگی اضافه می‌کند. در این مجموعه افعال، اسم‌های گزاره‌ای و صفت‌های گزاره‌ای به عنوان محمول جمله در نظر گرفته شده و بنا بر نوع رویدادشان در جمله تعیین ظرفیت شده‌اند. نقش‌های معنایی مورد استفاده در برجسب‌زنی شامل دو گروه برجسب‌های موضوعی و برجسب‌های نقشی هستند. فیلمور (۱۹۶۱) اصطلاح قالب را به مثابه شیوه‌ای برای تحلیل‌های معنایی زبان طبیعی به کار می‌برد. آنچه فیلمور در نظریه «معنی‌شناسی قالب بنیاد» مطرح می‌کند، در وهله نخست گویای این مطلب است که از زبان می‌توان برای نمایش مفهوم‌سازی زیربنایی جهان خارج استفاده کرد. در واقع بحث بر سر این است که ما نه تنها جهان اطرافمان را بر مبنای الگوهای مفهومی می‌بینیم، بلکه این الگو را به شکل‌های مختلفی بیان می‌کنیم. فیلمور به وجود سطح تحلیل مجزایی برای «نقش‌های حالت» نظیر کنش‌گر، کنش‌پذیر، مکان‌نما قائل است. او در دستور حالت فهرستی از نقش‌های معنایی را با عناوینی هم‌چون حالت کنادی، حالت وسیله‌ای، حالت تأثیرپذیری، حالت تحقق، حالت مکانی، و حالت مفعولی تعریف می‌کند.

لویس و راپاپورت هوواو (۲۰۰۵) به بررسی مسائلی مانند بازنمایی ظرفیت افعال یعنی نقش‌های معنایی، بازنمایی معنی واژگان، مفهوم‌سازی رخدادها، سلسله مراتب تتایی می‌پردازند. آن‌ها با ارائه فهرستی از نقش‌های معنایی و ارزیابی ویژگی‌های این نقش‌ها و ویژگی مشترک رویکردهای مطرح در این مورد آغاز می‌شود. این فهرست شامل کنشگر، ضد کنشگر، مفعول، ابزار، منبع، هدف، تجربه‌گر است. به اعتقاد آن‌ها دو نقش کنشگر و نتیجه کاربرد چندانی ندارند و نقش نتیجه را می‌توان در قالب نقش مفعول یا همان کنش‌پذیر جای داد.

مبانی نظری

در زبان انگلیسی گرایش فاعل به سمت نقش معنایی عامل است؛ به مراتب، مفعول به کنش‌پذیر و پذیرا و در جایگاه عبارت حرف اضافه به ابزار گرایش دارند. در دو حالت گرایش‌های فوق غرض می‌شوند (سعید، ۱۵۸:۲۰۱۲):
زمانی که نقش‌های معنایی به سادگی حذف می‌شوند و روابط نحوی برای این حذف واکنش نشان می‌دهند.
زمانی که گوینده انتخاب می‌کند که روابط معمول میان نقش‌های معنایی و روابط دستوری را تغییر دهد.
در جمله‌های زیر مثال‌های ساده‌ای از حذف نقش‌های معنایی در زبان انگلیسی ارائه شده است:

Ursula broke the ice with a pickaxe.

در مثال فوق، «Ursula» عامل جمله و فاعل است؛ در مقابل مفعول مستقیم کنش‌پذیر و «pickaxe» در جایگاه عبارت حرف اضافه‌ای ابزار است.

در مثال بعدی، فاعل در نقش عامل حذف شده است و در حال حاضر ابزار نقش فاعل را ایفا می‌کند.

The pickaxe broke the ice.

در مثال آخر، نه ابزار و نه عامل به عنوان فاعل به کار رفته‌اند؛ بلکه کنش‌پذیر این نقش را عهده‌دار شده است:

The ice broke.

این ویژگی فعل شکستن «broke» است که هر سه نقش معنایی را در جایگاه فاعل می‌پذیرد. بسیاری از پژوهش‌گران بر این باورند که این ویژگی که نقش‌های معنایی متفاوت می‌توانند جایگاه فاعل را اشغال کنند، یک فرآیند سلسله‌مراتبی است که نه تنها در انگلیسی، بلکه در بسیاری از زبان‌ها نیز این‌چنین است (سعید، ۱۳۹۰: ۲۰۱۲).

وقتی گویندگان اقدام به ساخت جمله می‌نمایند، تمایل دارند که نقش معنایی عامل را در جایگاه فاعل قرار دهند. در جایگاه‌های بعدی پیش از عامل، ترجیح آن‌ها به دریافت‌کننده یا بهره‌ور است؛ پس از آن پذیرا و کنش‌پذیر و سپس الباقی نقش‌ها. در آخرین نقطه از سلسله‌مراتب، مکان قرار دارد؛ این سلسله‌مراتب اصطلاحاً سلسله‌مراتب تلویحی نامیده می‌شود.

مکان > ابزار > کنش‌پذیر/کنش‌رو > دریافت‌کننده/ بهره‌ور > عامل

شکل ۱: سلسله‌مراتب نقش‌های معنایی فاعل

سلسله‌مراتب فوق را می‌توان از دو راه توصیف کرد؛ نخست این‌که اجزای سمت چپ این سلسله‌مراتب، اجزایی هستند که بیشترین گرایش را در زبان‌ها در جایگاه فاعل دارند و ترجیح داده می‌شوند؛ به عبارت دیگر، فاعل‌های پایه و قابل انتظار. از سمت چپ سلسله‌مراتب به سمت راست، نقش‌های معنایی برای فاعل مشاهده می‌شود که برای فاعل در زبان‌ها ترجیح کمتری داده می‌شود. دوم این‌که نوعی قانون گرایش در این سلسله‌مراتب وجود دارد که عنوان می‌کند اگر زبانی نقش مکان را در جایگاه فاعل داشته باشد، تمامی نقش‌های معنایی پیش از آن نیز در این جایگاه حضور خواهند داشت؛ و یا این‌که اگر زبانی گرایش به ابزار در جایگاه فاعل نشان دهد، تمامی نقش‌های پیش از آن (سمت چپ سلسله‌مراتب) نیز به طور قطع در این جایگاه ظاهر خواهند شد، اما مشخص نیست که مکان نیز وجود خواهد داشت یا خیر (سعید، ۱۳۹۰: ۲۰۱۲). زبان‌ها از نظر نقش‌های معنایی که اجازه ظهور آن‌ها را در جایگاه فاعل می‌دهند، متفاوت هستند اما همگی آن‌ها بدون هیچ‌گونه استثنا از این سلسله‌مراتب پیروی می‌کنند. به عنوان نمونه زبانی را نمی‌توان یافت که در جایگاه فاعل از عامل و ابزار بهره‌بردار، ولی پذیرا و یا کنش‌پذیر را در این جایگاه نپذیرد.

در نمونه‌های زیر، مکان در جایگاه فاعل در زبان انگلیسی قابل رؤیت است:

This cottage sleeps five adults.

The table seats eight.

مثال‌های دیگر از زبان انگلیسی با نقش‌های معنایی متفاوت در جایگاه فاعل را در نمونه‌های زیر می‌توان مشاهده

کرد:

Agent subject:

The thief stole the wallet.

Experiencer subject:

I forgot the address.

Recipient subject:

She received a demand for unpaid tax.

Patient subject:

The bowl cracked.

Theme subject:
Joan fell off the yacht.

Instrument subject:
The key opened the lock.

گیون (۱۹۸۴) نیز برای نقش‌های معنایی فاعل، سلسله‌مراتبی را ارائه می‌دهد که تقریباً شبیه سلسله‌مراتب سعید (۲۰۱۲) است که در ادامه آورده شده‌است:

Agt > Dat/Ben > Pat > Loc > others

شکل ۲: سلسله‌مراتب نقش‌های معنایی فاعل

سلسله‌مراتب‌های دیگری نیز برای فاعل ارائه شده‌است، همانند فیلمور (۱۹۸۲)، کامری (۱۹۸۱) و کرافت (۱۹۹۰). چارچوب نظری پژوهش حاضر بر اساس سعید (۲۰۱۲) است و در نهایت سلسله‌مراتب نقش‌های معنایی فاعل در زبان فارسی در بخش تحلیل داده‌ها ارائه خواهد شد.

شیوه پژوهش

در این بخش، پیکره مورد بررسی پژوهش و جمع‌آوری آن معرفی خواهد شد. در این پژوهش از دو گونه از زبان فارسی بهره برده شده‌است؛ نوشتاری و گفتاری.

در بخش نوشتاری از دو منبع کتاب و روزنامه استفاده شده‌است. کتاب مورد نظر، مجموعه داستان‌های «همشهری»، شماره صد و پانزده (۱۱۵) است. این کتاب شامل داستان‌های متنوعی است که می‌تواند پیکره‌ای گسترده از نقش‌های معنایی فاعل به‌دست دهد. روزنامه‌های مورد بررسی پژوهش حاضر نیز، شامل ۱۱ شماره (دهه اخیر) از سال ۱۳۹۲ تا ۱۴۰۲ روزنامه اطلاعات است که به‌طور تصادفی برگزیده شده‌است و در جدول زیر نمایان است:

جدول ۱: روزنامه

شماره روزنامه	سال
شماره ۲۵۷۶۵	۱۳۹۲/۸/۳۰
شماره ۲۵۹۴۵	۱۳۹۳/۱۱/۲۵
شماره ۲۶۲۲۱	۱۳۹۴/۵/۱۵
شماره ۲۶۶۰۳	۱۳۹۵/۹/۲۰
شماره ۲۶۸۴۱	۱۳۹۶/۸/۵
شماره ۲۷۱۳۲	۱۳۹۷/۷/۲۲
شماره ۲۷۳۹۳	۱۳۹۸/۷/۱۰
شماره ۲۷۵۹۵	۱۳۹۹/۴/۱۴
شماره ۲۷۸۰۹	۱۴۰۰/۱/۲۱
شماره ۲۸۱۱۱	۱۴۰۱/۲/۲۵
شماره ۲۸۲۵۹	۱۴۰۲/۱/۱۵

برای بخش گفتاری زبان فارسی، از پیکره گفتاری زبان فارسی با نام هم‌بام^۱ استفاده شده است. این پیکره شامل نمونه‌های طبیعی از زبان فارسی گفتاری با دو سبک رسمی و غیر رسمی است.

تحلیل داده‌ها

در ابتدا نگارندگان، نقش‌های معنایی فاعل در جملات پیکره را استخراج کرده‌اند. این نقش‌ها در جدول زیر نمایان است:

نقش‌های معنایی
کنش‌پذیر
پذیرا
تجربه‌گر
بهره‌ور
ابزار
مکان
هدف
منبع
محرك
دریافت‌کننده
عامل
زمان

مثال‌ها:

پذیرا

مرتضی رهایی یافته از اعتیاد است. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۲۸)

کبوترها پایین می‌افتند. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۳۰)

عامل

مرتضی بادبادک‌ها را برایمان آورد. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۲۹)

زن هربرت سانبری بادبادک او را می‌شکند. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۴۵)

جنگنده‌های متجاوز ائتلاف سعودی حملات سنگینی را به صنعا پایتخت یمن انجام دادند. (روزنامه اطلاعات،

۱۳۹۹)

دکتر آمد. (پیکره گفتاری)

کنش‌پذیر

بادبادک‌ها به نقطه‌های ریز رنگی تبدیل شده بود. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۳۲)

چهارسرباز آمریکایی زخمی شده‌اند. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۰)

پدروش پیر شده بود. (پیکره گفتاری)

زمان

راهنمایی^۲ خود جهنم است. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۳۴)

بهار بود. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۴۹)

یکسال خیلی این مراسم طول کشید. (پیکره گفتاری)

مکان

بوفه دانشگاه یک لحظه هم خلوت نمی‌شد. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۴۹)

محلهمان مذهبی بود. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۵۰)

فرودگاه بین‌المللی «صنعا» دومرتبه هدف سنگین‌ترین حملات جنگنده‌های سعودی قرار گرفت. (روزنامه

اطلاعات، ۱۳۹۹)

شهر خوبیه. (پیکره گفتاری)

بهره‌ور

کلاغ‌ها تمام درخت‌های چنار آن باغ‌ها را صاحب می‌شدند. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۴۹)

تجربه‌گر

مادرم تفاوت بین ظاهر جذاب صبحش و شخصیت تیره شبانه‌اش را می‌فهمید. (داستان همشهری، ۱۳۹۹: ۳۸)

ابزار

اهرم فشار آمریکا علیه ایران نخواهیم بود. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۹)

هدف

موزه مردم‌شناسی «خانه موزه تهران قدیم» مورد دستبرد قرار گرفت. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۹)

منبع

میزان تجارت خارجی ایران با اتحادیه اوراسیا با اجرای موافقتنامه تجارت ترجیحی تا پایان خرداد از حیث ارزش

به بیش از ۲ میلیارد و ۴۱۷ میلیون دلار و از لحاظ وزنی به ۶ میلیون و ۸۷۳ هزار تن رسید. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۹)

محرك

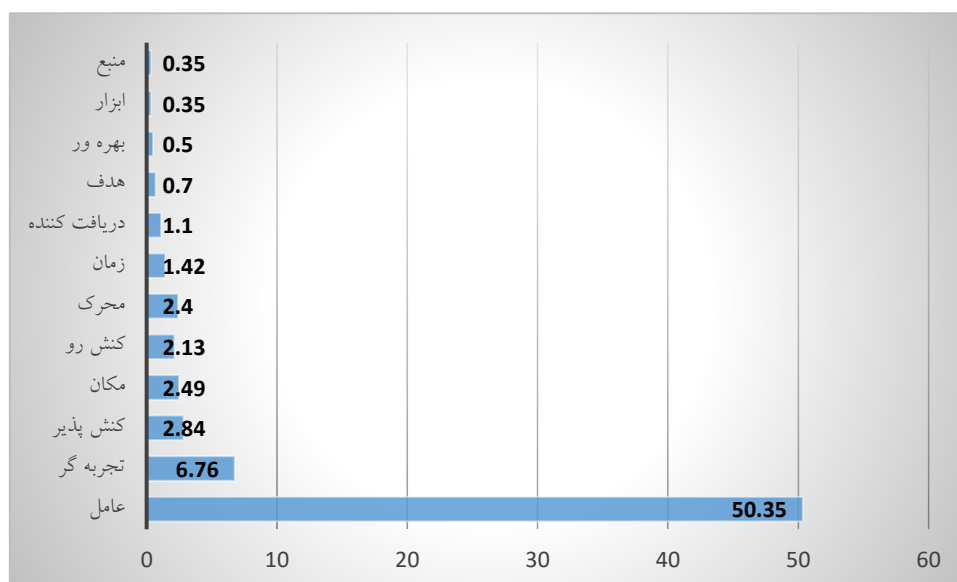
آغاز موج دوم شیوع ویروس مرگبار کرونا که باعث سقوط شاخص سهام در اغلب بورس‌های بین‌المللی شده.

(روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۹)

دریافت‌کننده

تیم جاده ایران، امسال صاحب ۲ مدال طلا، ۲ نقره و یک برنز آسیا شد. (روزنامه اطلاعات، ۱۳۹۳)

در نمودار زیر بسامد نقش‌های معنایی فاعل در پیکره مورد نظر پژوهش به دست آمده است. این نمودار به شیوه بسامد انجام شده است. نگارنده در متن پیکره، تمامی نقش‌های معنایی فاعل را استخراج کرده و نمودار زیر حاصل شده است.



نتیجه‌گیری

همان‌طور که از نمودار بخش تحلیل مشخص است، بسامد نقش‌های معنایی فاعل در فارسی همانند سایر زبان‌های دنیا متنوع است. نتایج حاصل از بررسی این نقش‌های معنایی در ادامه به تفکیک عنوان شده است:

در زبان فارسی همانند بسیاری از زبان‌های دنیا بر اساس سلسله‌مراتب سعید (۲۰۱۲) اولین نقش پربسامد در بین سایر نقش‌ها، عامل است. عامل به عنوان فاعل بالقوه در همه زبان‌ها بیشترین بسامد را دارد و همراه با افعال کنشی کاربرد بالایی دارد.

دومین نقش در سلسله‌مراتب سعید (۲۰۱۲) دریاف‌کننده یا بهره‌ور است، در حالی که در زبان فارسی این دو نقش معنایی در جایگاه‌های پایین‌تری قرار گرفته و مشخص است که زبان فارسی برای نشان دادن این دو نقش از امکانات دیگری از جمله حروف اضافه و در جایگاه مفعولی بهره می‌برد.

ابزار همانند سلسله‌مراتب سعید (۲۰۱۲) در جایگاه پایین‌تری قرار دارد و از این جهت این نقش نیز از سلسله‌مراتب جهانی پیروی می‌کند.

نکته قابل توجه در این سلسله‌مراتب، قرار گرفتن مکان در جایگاه بالاتری نسبت به سلسله‌مراتب سعید (۲۰۱۲) است. مکان در فارسی در جایگاه فاعل قرار می‌گیرد و این موضوع می‌تواند نتیجه تأکید به این موضوع در فارسی باشد.

سلسله‌مراتب فاعلی در فارسی از قرار زیر است:

عامل < تجربه‌گر < کنش‌پذیر < مکان < پذیرا < محرک < زمان < دریافت‌کننده < هدف < بهره‌ور < ابزار < منبع

پی‌نوشت

۱- این پیکره پروژه‌های مشترک بین دانشگاه بوعلی سینای همدان و دانشگاه بامبرگ آلمان است. نشانی بر خط پروژه:

[/https://multicast.aspra.uni-bamberg.de/resources/hambam](https://multicast.aspra.uni-bamberg.de/resources/hambam)

۲- منظور دورهٔ مدرسهٔ راهنمایی است.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس و ارسلان گل‌فام (۱۳۸۹). «بررسی ساخت موضوعی فعل‌ها در چارچوب دستور واژی-نقشی». زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س). سال اول، شمارهٔ دو.

حقی‌بین، فریده (۱۳۸۵). «پیوستار نقش‌های معنایی در زبان فارسی». علوم انسانی الزهرا. دورهٔ ۱۷-۱۶، شماره ۶۴-۶۳.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۹۰). بررسی پیکره‌بنیاد ویژگی‌های کلامی فاعل و مفعول در زبان فارسی، در جشن‌نامه ابوالحسن نجفی، به کوشش امید طبیب‌زاده، انتشارات نیلوفر، تهران، ص ۶۷۹-۶۹۴.

میرزایی، آزاده و امیرسعید مولودی (۱۳۹۴). «نخستین پیکرهٔ نقش‌های معنایی زبان فارسی». دانشگاه علامه طباطبائی: علم زبان.

Comrie, B. (1981). Language universals: a survey of recent developments. *Language Teaching*, 14 (4), 219-232.

Croft, W. (1990). *Typology and universals*. Cambridge University Press.

Fillmore, C. J. (1961). "Topics in lexical semantics". Roger W. Cole (ed.). *Current issues in linguistic theory*. Bloomington: Indiana University Press.

Fillmore, C. J. (2006). Frame semantics. *Cognitive linguistics: Basic readings*, 34, 373-400.

Givón, T. (2008). *Syntax: an introduction*. Volume II.

Levin, B. & Rappaport. H. (2005). *Argument realization*. Cambridge University.

Saeed, J. I. (2012). *Semantics* (Vol. 25). John Wiley & Sons.

The Hierarchy of Subjects in Persian Language Based on John Said's Theory

The subject is a core grammatical role in many languages and thus holds a special position in the sentence. The subject can assume various semantic roles across languages, though its primary semantic role is typically that of an agent. Based on the semantic roles of the subject, a hierarchy can be established to determine which semantic roles are utilized in the position of this primary syntactic element in languages, as well as to identify their frequency. In this corpus-based study, the semantic roles of the subject in contemporary Persian have been examined in both spoken and written varieties. Just as the subject occupies the top of the hierarchy in many languages, in Persian, the subject, with the highest frequency in the agent role, stands out as one of the most prominent elements of the sentence. The subject hierarchy in Persian shows the highest frequency in the subject position, followed by location, which occupies a higher position compared to John Said's hierarchy.

Keywords: Subject, Semantic Role, Agent, Functionalism

«بازتاب مراتب قیامت در اشعار فیض کاشانی با تکیه بر آیات و احادیث»

عباس ایمانیان بیدگلی

دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

imanianbidgoli1357@gmail.com

چکیده

توجه به مسئله قیامت و کشف ابعاد ناشناخته آن، در زمره مسائل کلیدی مکتب اسلام و مورد دغدغه متفکران و مفسران قرآن است. از آن‌جاکه وعده‌های الهی در این‌باره در قالب آیات قرآن عرضه شده و حضرات معصومین نیز در احادیث خود بدان توجه داشته‌اند؛ در این مقال به شیوه کیفی و روش اسنادی-کتابخانه‌ای ابعاد قیامت و حوادث زندگانی اخروی از نظر فیض کاشانی مورد توجه قرار گرفته و با نگاه به رویکرد فکری و عرفانی او تبیین گشته است. به همین منظور و با توجه به سیر منظم حوادث قیامت که شامل سكرات موت، وحشت قبر، عالم برزخ، نفخ صور، سنجش اعمال، پل صراط و جایگاه ابدی است؛ شواهد مثال مناسب در مورد هر یک از این موارد از اشعار فیض استخراج؛ و برداشت‌های او با توجه به آیات و روایات معرفی و به صورت مقایسه‌ای تشریح گشته است. هدف از این پژوهش ضمن توجه به نگاه تفسیری فیض و رویکرد کلامی او به مراتب قیامت، تشریح انعکاس شیوه‌های اثرپذیری فیض از آیات و روایات مربوطه درباره قیامت در محدوده اشعار اوست. از این راه هم تفسیر ظاهری و باطنی فیض از مراتب قیامت و سیر آن معرفی شده؛ و هم میزان تأثیر این مقوله و جزئیات و زوایای مختلف آن در رویکرد شاعرانه و ادیبانه ایشان به عنوان یک عالم مفسر و شاعر توانا مشخص گشته است؛ هم‌چنین از راه این بررسی و مقایسه، تفاوت نگاه فیض و تأثیر بیشتر کلام او در قیاس با نگاه‌های تفسیری و روایی صرف نشان داده شده است.

کلیدواژه‌ها: فیض کاشانی، دیوان فیض، مراتب قیامت، اثرپذیری از قرآن و حدیث.

مقدمه

از مرور آثار و رساله‌های مختلف و شرح‌حال‌هایی که به دست خود فیض یا شاگردان و دانشمندان نگاشته شده است به این مطلب پی می‌بریم که فیض به دلیل تألیفات و تصنیفات بسیار و تنوع موضوعی آن‌ها دانشمندی پرتلاش و خبره در علوم مختلف بوده و سال‌های متوالی به کسب علم و آموزش شاگردان اشتغال داشته است. تألیفات او شامل ادب، عرفان، حکمت، اصول، فقه، تفسیر و دعا می‌شود و در سرودن اشعار مختلف به زبان فارسی و عربی توانا بوده و آن را فرع بر دانستنی‌های دیگر خود به حساب آورده و به پیروی از استادان خود مانند ملاصدرا، میرداماد و شیخ بهایی رباعیات، غزلیات، قصاید و مثنوی‌هایی دارد که در چند کتاب و رساله جمع‌آوری شده است. ایشان هم‌چنین در تمامی ابواب فقه چنان‌چه از کتاب فقهی روایی او مفتاح الشرایع استفاده می‌شود نظراتی خاص دارد.

فیض کاشانی، چند کار قرآنی هم انجام داده و دو تفسیر صافی و اصفی و چند رساله نوشته است. تفسیر صافی یکی از آثار شاخص تفسیر اثری^۱ در سده‌های اخیر است که نقل را با توضیح کلمات به صورت فشرده آورده است. تفسیر اصفی، دومین تفسیر فیض کاشانی است که گزینشی است از تفسیر صافی و پس از گذشت دو سال از نگارش آن به تألیف درآمده و خلاصه تفسیر اصفی را نیز در مجموعه‌ای جدا گردآورده و مصفا نامیده؛ از دیگر تألیفات ایشان کتاب وافی، جامع کتب اربعه حدیث و شامل ۱۵ جزء یا کتاب است چنان‌که خود سروده:

از ایشان وافی و صافی فقیهان را بود کافی / از این دو بهر عقبی نردبانی کرده‌ام پیدا

(غزلیات، ۴۹۱)

با توجه به انس فیض با قرآن کریم از رهگذر تفاسیر و آثار قرآنی ایشان می‌توان تأثیر قرآن را در کنار حدیث در آثار او به عینه مشاهده کرد و این تأثیرپذیری به شکل مستقیم و غیرمستقیم در شعر او نیز نمود دارد. آشنایی فیض با ملاصدرا و اندیشه‌های عرفانی ابن عربی در دهه‌های نخست زندگی او باعث انعکاس نگاه باطنی و عرفانی در آثار ایشان شده است و در کنار ارائه شواهد قرآنی و روایی پیرامون مباحث مرتبط با آخرت، منجر به تفسیر صدرایی فیض از قیامت گشته؛ اما در دوره‌های بعد نگاه او به روایات و احادیث بیشتر جنبه ظاهری پیدا کرده و این مسئله تا جایی پیش می‌رود که بعضی به اشتباه فیض را از پیروان مکتب اخباری گری معرفی می‌کنند.

طبق نظر فیض: «قیامت و مسائل مربوط به جهان آخرت از جمله اسرار الهی‌اند که تنها معصومان بدان‌ها آگاهی دارند زیرا تنها ایشان عارفان حقیقی‌اند و پرده از پیش چشمانشان برداشته و حقیقت معانی برایشان آشکار شده است. ایشان به حقیقت سرای دیگر و بهشت و دوزخ، عذاب قبر، گذر از پل صراط و انتظار کنار ترازوی اعمال و برخورداری از شفاعت و محاسبه روز جزا به‌طور کامل علم دارند» (فیض کاشانی، ۱۴۲۳: ۲۲).

پس در این نوشتار بر آن شدیم تا از منظر آیات قرآنی و احادیث معصومین مراتب قیامت و حوادث مرتبط با آن را در آینه اشعار فیض بررسی کنیم و رویکرد ادبی و عرفانی ایشان در این مقوله را، با توجه به آیات و روایات مربوطه، معرفی و تبیین و تشریح نماییم و نتایج آن را در بخش آخر پژوهش عرضه داریم.

پیشینه بحث

پژوهش‌ها و مقالات مرتبط با اشعار و آثار فیض، حول موضوع قیامت، صرفاً به مباحث کلامی اشاره داشته یا نویسندگان آن‌ها شیوه‌ای تطبیقی را در پیش گرفته‌اند؛ به‌عنوان مثال:

خوش‌دل روحانی، مریم و رحمانی، زهره (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «نگره خلود کفار در عذاب جهنم» به بررسی و مقایسه نظریات فیض و علامه طباطبائی در خصوص اصل جاودانگی و خلود در دوزخ پرداخته‌اند. اکبریان، رضا و رادفر، نجمه سادات (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی رویکرد انتقادی فیض کاشانی به قیامت در نظام فلسفی صدرایی» سیر تغییر رویکرد فیض در موضوع قیامت و مراتب آن را نشان داده‌اند. پس از آن‌جا که تاکنون در مورد تشریح مراحل قیامت و سیر منطقی حوادث آن در شعر فیض، به شکل ویژه و مستقل، کاری صورت نگرفته است؛ بر آن شدیم تا در این پژوهش پرده از ابعاد دیگری از اشعار فیض برداریم و به اشارات ایشان در خصوص کیفیت مراتب قیامت با تکیه بر شواهد قرآنی و روایی بپردازیم.

مراتب قیامت

انسان در مسیر سفر آخرت منازل و مراحل متعددی را از سكرات موت تا پل صراط طی می‌کند که عبارت‌اند از: ۱. سكرات موت؛ ۲. وحشت قبر؛ ۳. عالم برزخ؛ ۴. نفخ صور؛ ۵. سنجش اعمال؛ ۶. پل صراط و ۷. جایگاه ابدی؛ که در ادامه درباره آن‌ها توضیحاتی ارائه می‌شود. «فیض آیات قیامت را بر اساس روایات معصومان، نشانه‌ای از برپایی واقعه و حادثه‌ای در بستر زمان می‌داند که حوادث قیامت نیز به همان شکل مذکور در آیات اتفاق خواهد افتاد» (فیض، ۱۳۷۶: ۶۵۸).

۱. سكرات موت

سَكَرَاتِ مَوْتِ یا سكرات مرگ، به سختی‌های گفته می‌شود که هنگام مرگ بر مُحْتَضِر وارد می‌شود و در آیه «وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ» (ق، ۱۹) از این مسئله سخن آمده است. بر پایه احادیث، سكرات موت بسیار سخت است و همه انسان‌ها، هنگام مرگ، آن را تجربه می‌کنند.

نباشد مرگ آلا، هوشیاری نمی‌ترسد ز مردن، مرد هشیار

(کلیات، ۲۸۴)

به دل می‌رسان دم‌به‌دم یاد مرگ چو بر مرکب، آسیب مهمیز را

(غزلیات، ۴۹۹)

ابیات اثرپذیری گزارشی (ترجمه) ^۲ از حدیث امام علی: «مردم خوابند پس هنگامی که می‌میرند، بیدار می‌شوند» (مجلسی، ۱۴۰۳ ق. ج ۴: ۴۳)؛ و ترجمه فرازی از خطبه ایشان: «و شما را سفارش می‌کنم به یاد مرگ و کم غافل شدن از آن» (دشتی، ۱۳۸۵. خطبه ۲۳۰: ۴۶۶).

شاهان نگر که با دل پرحسرت از جهان رفتند سوی گور ز قصر «مشید» جص

(غزلیات، ۹۰۲)

بیت اثرپذیری واژگانی (وام‌گیری) ^۳ از آیه: «أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكْكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ...» (نساء، ۷۸).

۲. وحشت قبر و عالم برزخ

منزل دیگر، وحشت قبر است، امیرالمؤمنین ۷ درباره این منزل می‌گوید: «فِيَالِه مِنْ بَيْتٍ وَحْدَةٍ وَ مَنْزِلٍ وَحْشَةٍ وَ مُفْرَدٍ غُرْبَةٍ»؛ شگفتا از خانه تنهایی و سرای وحشت و جایگاه بی‌کسی و غربت (دشتی، ۱۳۸۵، خطبه ۱۵۷: ۲۹۴)؛ «فیض عالم برزخ را نسبت به این دنیا بیداری نسبت به خواب می‌داند» (فیض، ۱۳۷۷، ج ۲: ۱۰۶۰).

آن بود در قبر، منکر را ذلیل
این دلیل عارفان «مَنْ عَرَفَ»
بهر آن نار «سعیر»، افروخته
بهر این فردوس اعلیٰ مزدلف

(کلیات، ۳۳۲)

ابیات وام‌گیری از حدیث امام علی ۷: «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ عَرَفَ رَبَّهُ»؛ هرکه خود را شناخت، پروردگارش را شناخت (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۴۹۸) و آیات: «وَ كَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَتُنذَرَ أُمَّ الْقُرَىٰ وَ مَنْ حَوْلَهَا وَ تُنذَرُ يَوْمَ الْجَمْعِ لَا رَيْبَ فِيهِ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَ فَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ» (شوری، ۷)؛ و: «مَا وَاهُمْ جَهَنَّمَ كَلَمًا خَبَتْ زِدْنَهُمْ سَعِيرًا» (اسراء، ۹۷)؛ و: «وَ أَرْزَلْتِ الْجَنَّةَ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ» (ق، ۳۱).

در آن زمان درازی که باشد او در گور به غیر فعل بد خود نباشدش یاری

(کلیات، ۳۹۰)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «سه چیز مرده را تا لب گور همراهی می‌کنند: خانواده‌اش، دارایی‌اش و عملش. دو تای آن‌ها برمی‌گردند و یکی باقی می‌ماند. خانواده و دارایی او برمی‌گردند و عملش با او می‌ماند» (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۵۵۶).

چه گویم از لحد تنگ و از فشارش گور اگر ز خوی بدش خلق دیده آزاری

(کلیات، ۳۹۰)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «همانا بنده با بداخلاقی‌اش به پایین‌ترین درجه دوزخ می‌رسد» (همان، ۱۸۴).

۳. نفخ صور

لفظ صور ده بار در قرآن مجید آمده و اصلی‌ترین آیه‌ای که بحث نفخ صور در آن ذکر شده، «آیه ۶۸ سوره زمر» است: «وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَ مَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ»؛ طبق عقیده فیض: «انسان برای ابد و بقاء آفریده شده است نه برای عدم و فنا بنابراین انسان با مرگ، فانی نمی‌شود بلکه میان روح و کالبد او جدایی می‌افتد» (فیض کاشانی، ۱۳۷۰، ج ۱: ۴۰۵).

ای از فروغ طلعت تابی فتاده در جهان
وی از نهیب هیبت در ملک جان زلزال‌ها
هان رستخیز جان رسید شد در بدن زلزال‌ها
افکند تن اثقال‌ها، بگشود جان در بال‌ها
افکند هر حامل جنین، از حول زلزال زمین
گشتند سرمست این چنین، انداختند احوال‌ها
بی‌هوش شد هر مُرضعه از شدت این واقعه
دست از رضانت بازداشت بی‌خود شد از احوال‌ها
انسان چو دید این حال‌ها گفت از تعجب «ما لها»
گفتند از ارض بدن بیرون فتاد اثقال‌ها
گفت این زمین اخبارها وحی آمدش در کارها
از «ربک اوحی لها» کرد او عیان احوال‌ها

(غزلیات، ۴۷۴ - ۴۷۳)

ابیات اثرپذیری واژگانی (ترجمه) ۴ آیه: «يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَ تَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَ تَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَ مَا هُمْ بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ» (حج، ۲)؛ و وام‌گیری و اثرپذیری گزارشی (تفسیر) ۵ از آیات: «إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا * وَ أَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا * وَ قَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا * يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا * بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَىٰ لَهَا» (زلزال، ۵-۱)؛ و اشاره به این مطلب که: «فیض پیرامون مراتب قیامت، در تبیین مرتبه اولی آن، عنوان قیامت صغری را مطرح می‌کند که مرگ طبیعی و افتراق بدن و نفس است و این حدیث را ذکر می‌کند: من ماتَ فَقَدْ قَامَتْ قِيَامَتُهُ» (فیض کاشانی، ۱۳۷۷. ج ۲: ۱۰۱۹)؛ و چنین تفسیری ارائه می‌دهد: «وقتی بدنت که زمین خاص توست با مرگ از بین رفت درواقع زلزله‌ای عظیم رخ داده است و در آن هنگام است که استخوان‌هایت که کوه‌های زمین تو هستند متلاشی می‌شوند و همین‌طور تیره شدن خورشید که قلب توست و از بین رفتن حواست که تیرگی ستارگان است و نیز تکه شدن آسمان که مغزت است و متفرق شدن قوا و ابزارت که پراکندگی وحوش است همگی در آن هنگامه رخ خواهد داد و در آن زمان که از هول مرگ، آب چشمانت سرازیر و عرق، پیشانی‌ات را می‌پوشاند دریای تو به خروش آمده است» (همان، ۸۵۰ - ۸۴۹).

طالب نشئه بقا سوی خدا روان شود بسته نشئه فنا سوی «ثبور» می‌رود

(غزلیات، ۷۵۲)

ترجمه حدیث امام علی ۷: «شادمانی دنیا فریب است و متاع آن هلاک است» (خوانساری، ۱۳۶۶. ج ۴: ۱۳۲)؛ و وام‌گیری از آیه: «لَا تَدْعُوا الْيَوْمَ ثُبُورًا وَاحِدًا وَ ادْعُوا ثُبُورًا كَثِيرًا» (فرقان، ۱۴)؛ اشاره به این مطلب که فیض مراتب قیامت را منطبق بر احوال وجودی می‌داند و در باب احوال برزخ می‌نویسد: «صحیح است که گفته شود دنیا و آخرت حالت‌های نفس‌اند و هنگامی که نفس مجرد شده و مشغولیت‌های دنیایی از او مرتفع شد قوه فعاله بصیر می‌شود و همه چیز را به حقیقت مشاهده می‌کند و نیز صحیح است که بگوییم نشئه آخرت عبارت است از خروج نفس از غبار هیئت بدنی‌اش» (فیض کاشانی، ۱۳۷۷. ج ۲: ۸۹۰).

تو پنداری که نشیندند هرگز حرفی از مبدأ	تو پنداری خبرشان نیست هیچ از نشاء ثانی
چه می‌خواهد خدا ز آوردن جان‌ها بدین تن‌ها	کجا خواهیم رفت آخر از این درگشته فانی
چه مقصود است از افنای ما در «نشاء اولی»	چه مطلوب است از احیای ما در نشاء ثانی

(کلیات، ۴۱۳-۴۱۲)

ابیات وام‌گیری از آیات: «وَ لَقَدْ عَلِمْتُمُ النَّشْأَةَ الْأُولَىٰ فَلَوْلَا تَذَكَّرُونَ» (واقع، ۶۲) و: «ثُمَّ اللَّهُ يُنشِئُ النَّشْأَةَ الْآخِرَةَ» (عنکبوت، ۲۰)؛ و ترجمه آیه: «قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَ هُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ» (یس، ۷۹)؛ طبق نظر فیض: «خداوند در طبیعت روح یا نفس، محبت به وجود و بقا و کراهت از عدم و فنا قرار داده است از آنجایی که بقا و دوام نفس در این عالم حسی امر محالی است لذا باید نشئه دیگری باشد که نفوس به آنجا منتقل شوند و گرنه محبت به بقای ابدی که در طبیعت آن‌ها به ودیعه گذاشته شده است امری عبث خواهد بود» (فیض کاشانی، ۱۳۷۷. ج ۲: ۱۰۱۹).

۴. سنجش اعمال:

منزل دیگر که جزو مواقف آخرت است، منزل سنجش اعمال انسان است. چنان‌که در قرآن آمده: «وَ نَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَ إِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَ كَفَىٰ بِنَا حَاسِبِينَ» (انبیاء، ۴۷).

هشیار که سنجده عمل خویشتن ای فیض سر سوی حق و پا به رکاب است در اینجا

(غزلیات، ۴۹۵)

ترجمه حدیث نبوی: «زیرک‌ترین زیرکان کسی است که حساب نفس خویش کند و کاری برای بعد از مرگش نماید و بی‌خردترین بی‌خردان کسی است که نفسش پیرو هوایش بوده و آرزوهایش را از خدای بخواهد» (مجلسی، ۱۴۰۳ق. ج ۷۰: ۶۹). مباحث گسترده‌ای درباره این مرحله مطرح شده که به نمونه‌هایی اشاره می‌شود:

۴-۱. حساب اعمال:

از نام‌های قیامت در قرآن «یوم‌الحساب» (ابراهیم، ۴۱) است، یعنی روزی که خداوند به حساب اعمال بندگان خود می‌رسد؛ و در قرآن آمده: «وَتَرَى كُلَّ أَمَةٍ جَائِيَةً كُلُّ أَمَةٍ تُدْعَى إِلَى كِتَابِهَا الْيَوْمَ تُجْزَوْنَ مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ» (جاثیه، ۲۸)؛ این مطلب به قدری مسلم است که امام علی^۷ آنجا که فرق میان دنیا و آخرت را بیان می‌نماید، می‌فرماید: «دنیا سرای عمل و کوشش است و نه جایگاه حساب و آخرت جایگاه حساب است نه وقت عمل و کوشش» (دستی، ۱۳۸۵). خطبه ۴۲: (۹۴).

اعمال خود می‌کن حساب هر روز می‌خوان این کتاب نیک و بد آن را بیاب در کار خود شو دیده‌ور

(کلیات، ۳۰۴)

ترجمه حدیث امام علی^۷: «بسنجید نفس‌های خود را پیش‌ازاین که سنجیده شوید و محاسبه کنید آن‌ها را قبل از این که محاسبه کرده شوید و گشایش دهید از تنگی گلو پیش از سختی جان‌کندن» (خوانساری، ۱۳۶۶. ج ۴: ۱۱۹). به کردکرد عمل‌ها که کرده‌ای وارس ببین که هست در آن‌ها خجسته کرداری (کلیات، ۳۹۱)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «پیش از آنکه مورد حسابرسی قرار گیرید، خود به حساب نفستان برسید و پیش از آنکه سنجیده شوید، خود نفستان را در ترازوی سنجش بگذارید و برای آن حسابرسی بزرگ آماده شوید» (ابن طاووس، ۱۳۸۱: ۵۰)؛ هم‌چنین ترجمه حدیث امام علی^۷: «مَنْ حَاسَبَ نَفْسَهُ سَعَدَ»؛ هر کس از نفس خویشتن حساب کشد نیک‌بخت شود (خوانساری، ۱۳۶۶. ج ۲: ۷۳).

میزان چه می‌کنیم حساب از چه می‌دهیم قانون عشق و کرده ما را نظر بس است

(غزلیات، ۶۱۸)

ترجمه آیه: «اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا» (اسراء، ۱۵).

جا دارد اگر ما عمل خویش بسنجیم زان پیش که از ذره و مثقال بجویند

(غزلیات، ۷۳۴)

ترجمه آیات: «فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ * وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ» (زلزله ۸ - ۷)؛ و: «يَوْمَئِذٍ يَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِّيُرَوْا أَعْمَالَهُمْ» (زلزال، ۶).

هر که خیری می‌کند اضعاف آن یابد جزا می‌دهم جان در رهش تا جان جان آید مرا

(غزلیات، ۵۱۴)

ترجمه آیه: «إِنَّ اللَّهَ لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ وَإِنْ تَكُ حَسَنَةً يُضَاعِفْهَا وَيُؤْتِ مِنْ لَدُنْهُ أَجْرًا عَظِيمًا» (نساء، ۴۰).

نیک و بد هر که هست سوی خودش عاید است هر چه در امروز کرد روز جزا آن گرفت

(غزلیات، ۵۴۵)

ترجمه آیه: «مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ وَ مَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا وَ مَا رَبُّكَ بِظَلَّامٍ لِّلْعَبِيدِ» (فصلت، ۴۶)؛ هم‌چنین ترجمه حدیث امام علی^۷: «هر که آنچه کاشته درو می‌کند و به آنچه کرده پاداش داده می‌شود» (خوانساری، ۱۳۶۶: ج ۴: ۵۴۱).

اینجا پاداش هر چه کردم دیدم
اینجا محصول هر چه کشتم چیدم
موقوف قیامت نیم اینجا همه شد
اعمال و جزا به یکدگر سنجیدم

(رباعیات، ۴۴۱)

ابیات ترجمه حدیث امام علی^۷: «آن‌سان که دهی، دریافت کنی و آن‌گونه که بکاری، درو نمایی و هر چه کنی همان با تو کنند و هر چه امروز پیشاپیش بفرستی، فردا ناگزیر بر آن درآیی» (ابن شعبه حرانی، ۱۳۸۲: ۲۵۹)؛ و فرازی از خطبه ایشان: «کَمَا تَدِينُ تُدَانُ»؛ همان‌گونه که به دیگران جزا می‌دهی به تو جزا خواهند داد (دشتی، ۱۳۸۵: خطبه ۱۵۳: ۲۸۲).

آخر همه خواب یا خیالی است
الا به نوشته قلم‌ها
کز بهر جزای زشت و نیکو
ماند به صحیفه رقم‌ها

(غزلیات، ۵۰۲)

ابیات ترجمه آیات: «وَ إِنَّا عَلَیْكُمْ لِحَافِظِینَ * کَرَامًا کَاتِبِینَ * یَعْلَمُونَ مَا تَفْعَلُونَ» (انفطار، ۱۲-۱۰)؛ و: «هَذَا کِتَابُنَا یَنْطِقُ عَلَیْکُمْ بِالْحَقِّ إِنَّا کُنَّا نَسْتَنسِخُ مَا کُنتُمْ تَعْمَلُونَ» (جاثیه، ۲۹).

برای براتم ز آتشکده
ز سوی یمینم کتابی فرست

(غزلیات، ۵۳۳)

گه از یمین به کف آید کتاب و گه ز یسار
ز قول و فعل یکایک نوشته طوماری

(کلیات، ۳۹۰)

ابیات ترجمه آیات: «فَأَمَّا مَنْ أُوْتِیَ کِتَابَهُ بَیْمِنِهِ * فَسَوْفَ یُحَاسَبُ حِسَابًا یَسِیرًا * وَ یَنْقَلِبُ إِلَىٰ أَهْلِهِ مَسْرُورًا» (انشقاق، ۷-۹)؛ و: «إِنَّا نَحْنُ نُحْیِ الْمَوْتِی وَ نَكْتُبُ مَا قَدَّمُوا وَ آثَرَهُمْ وَ کُلُّ شَیْءٍ أَحْصَیْنَاهُ فِی إِمَامٍ مُّبِینٍ» (یس، ۱۲).

چه سان آید به دست راست یا چپ؟
ز گردن چون شود هر نامه طیار

(کلیات، ۲۸۵)

ترجمه آیه: «وَ کُلُّ إِنْسَانٍ لِّلْزَمَانِ طَائِرُهُ فِی عُنُقِهِ وَ نُخْرِجُ لَهُ یَوْمَ الْقِیَامَةِ کِتَابًا یَلْقَاهُ مَنشُورًا» (اسری، ۱۴)؛ و ترجمه حدیث امام باقر^۷: «خیر و شر هر کس با اوست به‌نحوی که نمی‌تواند از آن‌ها جدا شود تا این‌که کتابش در قیامت که صحیفه عملش است طبق آنچه عمل کرده به او عطا می‌شود» (فیض کاشانی، ۱۳۷۶: ج ۳: ۱۸۳).

ای که هستی طالب دارالبقاء
دل بکن از زینت دارالفناء

می‌نگردد جمع با هم این دو ضد
هر یکی را هست اصحابی جدا

(کلیات، ۲۴۴)

ابیات ترجمه آیات: «فَأَصْحَابُ الْمِیْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمِیْمَنَةِ * وَأَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ» (واقعه، ۸-۹)؛ و: «أُولَئِكَ أَصْحَابُ الْمِیْمَنَةِ * وَالَّذِینَ کَفَرُوا بَايَاتِنَا هُمْ أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ» (بلد، ۱۸-۱۹).

ای عمر به بد تباه کرده وی نامه خود سیاه کرده

(کلیات، ۲۱۶)

ترجمه آیه: «كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْفُجَّارِ لَفِي سَجِينٍ» (مطففین، ۷)؛ که «سجین» همان دوزخ است به معنای نامه عمل سیاه؛ فیض می‌گوید: «پس روحی که از علیین خارج شده کتابش در علیین (بهشت) و آنکه از سجین خلق شده کتابش در سجین (جهنم) می‌باشد» (فیض کاشانی، ۱۳۷۰، ج ۴: ۳۱).

۲-۴. گواهان قیامت

قرآن می‌فرماید: «يَوْمَ يَقُومُ الْأَشْهَادُ: روز قیامت که گواهان (اعمال نیک و بد) به شهادت برخیزند» (مؤمن، ۵۱). گواهان روز رستاخیز به دو گروه تقسیم می‌شوند: ۱. شاهدان عینی خارجی (خدا، پیامبران و ائمه، ملائکه و ...): «يُعْرَضُونَ عَلَى رَبِّهِمْ وَ يَقُولُ الْأَشْهَادُ هَؤُلَاءِ الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى رَبِّهِمْ» (هود، ۱۸)؛ و ۲. گواهان داخلی (اعضاء بدن مجرم): «يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَ أَيْدِيهِمْ وَ أَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ» (نور، ۲۴).

خداوندا بما بنما حقیقت‌های اشیا را چنان‌که هست در واقع به آن نحوی که می‌دانی
گواهان صدق و میزان قسط و حاکم عدل و ما ظالم نمی‌دانم چه خواهد شد خداوندا تو می‌دانی

(کلیات، ۴۲۰)

بیت اول ترجمه فرازی از دعای اولیاء: «اللَّهُمَّ ارِنِي الْأَشْيَاءَ كَمَا هِيَ»؛ خداوندا امور را آن‌گونه که هست به من نشان بده؛ و: «يَا رَبِّ ارِنِي الْحَقَّ كَمَا هُوَ عِنْدَكَ»؛ خدایا حق را همان‌گونه که در نزد توست به من نمایان کن (مجلسی، ۱۴۰۳ ق. ج ۱۴: ۱۱-۱۰)؛ بیت دوم ترجمه آیات: «قُلْ كَفَىٰ بِاللَّهِ شَهِيدًا بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ وَ مَنْ عِنْدَهُ عِلْمُ الْكِتَابِ» (رعد، ۴۳)؛ و: «وَ نَضَعُ الْمَوَازِينَ الْقِسْطَ لِيَوْمِ الْقِيَامَةِ فَلَا تُظْلَمُ نَفْسٌ شَيْئًا وَ إِنْ كَانَ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ أَتَيْنَا بِهَا وَ كَفَىٰ بِنَا حَاسِبِينَ» (انبیاء، ۴۷)؛ و ترجمه حدیث پیامبر ﷺ: «لحظه ایستادنتان در پیشگاه خداوند - جلّ جلاله - را به یاد آورید، چراکه او حاکم عادل است و خودتان را برای پاسخگویی آماده سازید که از شما می‌پرسد» (شیخ صدوق، ۱۳۷۶، ح ۴۳۲: ۳۵۴).

خدا گواه و ملائک گواه و دانایان «کفی بهم شهداء» لاله الا هو

(غزلیات، ۱۱۵۳)

وام‌گیری از آیه: «أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قُلْ إِنْ افْتَرَيْتُهُ فَلَا تَمْلِكُونَ لِي مِنَ اللَّهِ شَيْئًا هُوَ أَعْلَمُ بِمَا تُفِيضُونَ فِيهِ كَفَىٰ بِهِ شَهِيدًا بَيْنِي وَ بَيْنَكُمْ وَ هُوَ الْغَفُورُ الرَّحِيمُ» (احقاف، ۸).

به صورت چون نماید جلوه معنی؟ شهادت چون دهد اعضا بر اسرار

(کلیات، ۲۸۵)

چو عضو عضو گواهی دهی زهی خجلت ز آنکه نیست بر اعمال زشت ستاری

(کلیات، ۳۹۰)

ابیات ترجمه آیات: «حَتَّىٰ إِذَا مَا جَاءُوهَا شَهِدَ عَلَيْهِمْ سَمْعُهُمْ وَ أَبْصَارُهُمْ وَ جُلُودُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ» (فصلت، ۲۰)؛ و: «الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَىٰ أَفْوَاهِهِمْ وَ تُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ وَ تَشْهَدُ أَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ» (یس، ۶۵).

۴-۳. تجسم اعمال

«تجسم یا تجسد اعمال و یا تمثّل اعمال، اصطلاحی در کلام و فلسفه اسلامی به معنای مجسم‌شدن اعمال آدمیان در برابر آن‌ها در روز قیامت است» (طباطبایی، ۱۳۶۳: ج ۱۸: ۱۸۰). فیض درباره تجسم اعمال می‌گوید: «تکرار کردارها در این جهان، سبب پدید آمدن خوی‌ها و ملکات می‌گردد و هر ملکه‌ای که در این جهان بر نفس چیره گردد، موجب ظهور صورت و پیکری مناسب خود در آن جهان می‌شود و تجسم می‌یابد؛ و از آنجاکه کردارهای مردم بدکار، کردارهایی است حیوانی و ناپسند، ناگزیر در سرای دیگر به صورت حیواناتی زشت مجسم می‌گردند» (فیض کاشانی، ۱۳۷۷: ج ۲: ۹۰۰).

عمل به صورت نیکو و زشت پیش آید نعوذ بالله اگر نیست حُسن گفتاری

(کلیات، ۳۹۰)

ترجمه حدیث نبوی: «مؤمن هرگاه از گور خود بیرون آید، عملش به صورتی زیبا در برابرش مجسم می‌شود... و کافر چون از گورش بیرون آید کردارش به صورتی زشت و نویدی بد در برابرش مجسم می‌شود...» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۷: ۵۶۰).

چو کرده‌ها همه باشد مهیب و اوایله ز منزلی که به جز کرده نیست دیاری

(کلیات، ۳۹۰)

ترجمه آیات: «يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَّا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُّحْضَرًا وَمَا عَمِلَتْ مِنْ سُوءٍ تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ أَمَدًا بَعِيدًا وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ وَاللَّهُ رَءُوفٌ بِالْعِبَادِ» (آل عمران، ۳۰)؛ و: «وَمَا تُجْزَوْنَ إِلَّا مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ» (صافات، ۳۹)؛ و: «لَقَدْ كُنْتُمْ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكُمْ غِطَاءَكُمُ فَصَرَفْكُمْ الْيَوْمَ حَذِيدًا» (ق، ۲۲).

۴-۴. نقش و جایگاه اهل‌بیت^۸

بعد از بررسی اعمال، میزان و گذر از مراحل مختلف شخص نیکوکار به بهشت و شخص گناهکار به جهنم هدایت می‌شود که در این مرحله اشاره به نقش اهل‌بیت و شفاعت ایشان، لازم است.

ز یمن ولای علی فیض را قرین مکرّم به «لولاک» کن

(غزلیات، ۱۰۹۷)

وام‌گیری از حدیث قدسی: «ای احمد! اگر تو نبودی افلاک را خلق نمی‌کردم و اگر علی نبود تو را خلق نمی‌کردم و اگر فاطمه نبود شما دو نفر را خلق نمی‌کردم» (میر جهانی، ۱۳۸۴: ۲۸۳).

آن حُبّ و این عداوت ما را ز نار ستی است آن یک بود چو جوشن، وین یک چو خود ما را

(کلیات، ۲۲۵)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «دوستی علی^۷ سپری است در برابر آتش جهنم؛ او قسمت کننده آتش و بهشت است؛ او به حق وصی پیامبر برگزیده است. او پیشوای انسان‌ها و جنیان است» (سلیمانی آشتیانی، ۱۳۸۷: ج ۲: ۴۴۹).

به خاک درگه آل نبی پی برده‌ام چون فیض برای خود ز جنت آستانی کرده‌ام پیدا
(غزلیات، ۴۹۱)
ترجمه حدیث پیامبر^۹: «دوستی من و خانواده‌ام موجب امان و رهایی از آتش دوزخ است» (ابن عساکر، ۱۳۹۸ ق.
ج ۲: ۱۰۳)؛ و: «دوستی علی بن ابی‌طالب^۷ سیئات و بدی‌ها را می‌خورد [محو و نابود می‌کند] بدان گونه که آتش هیزم
را» (شیخ صدوق، ۱۳۸۰: ۴۷۴).

روز محشر حساب جن و بشر
هر دو عالم طفیل ایشان است
واگذار خدا برای علی
هر دو کون آمد از برای علی
او قسیم بهشت و دوزخ ماست
این خبر آمد از خدای علی

(کلیات، ۳۹۴)
ابیات ترجمه حدیث امام علی^۷: «منم قسیم خدا میان بهشت و دوزخ، کس بدان‌ها نرود جز طبق قسمتی که من
کنم؛ منم فاروق اکبر، منم امام برای هر که پس از من است و ابلاغ‌کننده نسبت به هر که پیش از من بوده است، کسی
جز احمد بر من پیش نتواند گرفت، من و او در یک روش باشیم، جز اینکه نبوت به نام او است...» (کلینی، ۱۳۷۵، ج
۲: ۱۱۷).

شرع، سفینه نجات، آل رسول ناخداست ساکن این سفینه شو، دامن ناخدا طلب

(غزلیات، ۵۲۵)
ترجمه حدیث پیامبر^۹: «مثل اهل بیت من در میان شما، مثل کشتی نوح است هر کس سوار شد رستگار گردیده
نجات یافت و هر کس از آن روی برگرداند، در آتش افتاد» (مجلسی، ۱۴۰۳ ق. ج ۲۳: ۱۲۲).
سفینه‌ای است به دریای فتنه حافظ ما ز موج‌های ضلال، اهل بیت پیغمبر
دو جانشین خود از بهر ما گذاشت رسول یکی کتاب و دوم اوصیای پاک گهر
ز هم جدا نشوند این دو تا به او برسند کنار حوض پر از آب چشمه کوثر

(کلیات، ۲۹۹)
ابیات ترجمه حدیث ثقلین از پیامبر^۹: «من در میان شما دو چیز گران‌بها از خود بر جای می‌گذارم کتاب خدا و
اهل بیت خود را؛ مادامی که به این دو تمسک جوید گمراه نمی‌شوید و همانا آن دو از همدیگر جدا نمی‌شوند تا در
کنار حوض کوثر بر من وارد شوند» (شیخ صدوق، ۱۳۸۰، ج ۱: ۴۵۴).

چو زلف او پریشان شد به صد دل در او آویز، خود را شانه می‌باش

(غزلیات، ۸۹۴)
ترجمه حدیث پیامبر^۹: «من و اهل بیتم درختی هستیم در بهشت که شاخه‌هایمان در دنیا آویخته است پس هر کس
می‌خواهد طریقی به سوی خدا بیابد این شاخه‌ها را بگیرد» (موسوی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۶۶۸).
به «حبل‌الله» مهر اهل بیت است اعتصام ما برای نظم ایمان ریسمانی کرده‌ام پیدا
(غزلیات، ۴۹۰)

وام‌گیری از آیه: «وَأَعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا...» (آل عمران، ۱۰۳)؛ و ترجمه حدیث پیامبر^۹: «مردم حقیقت این است که من دو ریسمان و دست‌آویز میان شما به جای نهاده‌ام که اگر پس از من به آن‌ها چنگ آویزید هیچ‌گاه گمراه نمی‌شوید و یکی از آن دو بزرگ‌تر از دیگری است: کتاب خدا که ریسمانی است از آسمان به زمین کشیده و عترت و خاندان من؛ بدانید که این دو هرگز از هم جدا نمی‌شوند تا کنار حوض (کوثر) نزد من آیند» (قمی، ۱۴۱۴ ق. ج ۱: ۲۰۷).

۱-۴-۴. شفاعت اهل بیت^{۱۰} و بخشش الهی

هرچند که نامه عمل گشت سیاه
هرچند گنه فزود بر روی گناه
نومید مشو نهان ز توحید شنو
ابشر بشفیع «لا اله الا الله»

(غزلیات، ۴۵۶)

ابیات ترجمه آیات: «يَا بَنِي آدْهَبُوا فَتَحَسَّسُوا مِنْ يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَيَاسُوا مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِنَّهُ لَا يِيَّاسُ مِنْ رَوْحِ اللَّهِ إِلَّا الْقَوْمُ الْكَافِرُونَ» (یوسف، ۸۷)؛ و: «إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَمُوا تَتَنَزَّلُ عَلَيْهِمُ الْمَلَائِكَةُ أَلَّا تَخَافُوا وَلَا تَحْزَنُوا وَأَبْشِرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ» (فصلت، ۳۰)؛ و: «... مَا لَكُمْ مِنْ دُونِهِ مِنْ وَلِيٍّ وَلَا شَفِيعٍ أَفَلَا تَتَذَكَّرُونَ» (سجده، ۴)؛ و اقتباس از آیه: «فَاعْلَمْ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَلِلْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ مُتَقَلَّبَكُمْ وَمَثْوَاكُمْ» (محمد، ۱۹).

بر ما چو تنیدید ز ما دست مدارید
ز نهار که فریادرس روز تنادیم
از دامن ما دست مدارید محبان
ما غوث عبادالله و ما فوز معادیم

(کلیات، ۳۶۱)

ابیات ترجمه آیه: «وَايَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ» (غافر، ۳۲)؛ و حدیث پیامبر^۹: «ای علی! شیعیان تو رستگاران در روز قیامت هستند» (مجلسی، ۱۴۰۳. ج ۶۸: ۷).

یا رب به حق رسول مختار
آن مهتر و بهترین ابرار
آن شافع عرصه ندامت
قائم کن قامت قیامت

(کلیات، ۲۱۳)

ابیات ترجمه حدیث پیامبر^۹: «همانا من در روز قیامت کسی را که در دلش به اندازه بال پشه‌ای ایمان باشد، شفاعت خواهم کرد» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۴۱۰).

رهبر پس از پیمبر قرآن و عترت اوست
در پیروی این دو حق آزمود ما را
سر کتاب را کرد در اهل بیت پنهان
کرد آن دو را شفیع یوم الورد ما را

(کلیات، ۲۲۶)

ابیات ترجمه آیه: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِيَ الْأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا» (نساء، ۵۹)؛ و ترجمه حدیث پیامبر^۹: «هنگامی که روز قیامت شود خداوند مرا و تو را ای علی شفیع قرار می‌دهد و مرا با تو لباس می‌پوشاند و بعد به تو

خطاب می‌کند و می‌فرماید: اینک هر کس با شما دشمنی می‌کرد او را وارد دوزخ کنید و هر کس با شما دوست بود او را وارد بهشت سازید زیرا او مؤمن می‌باشد» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۱: ۲۴۹).

شمس و قمر، نجوم و ملائک، سماء، ارض از مهرشان بود همه را گردش رحی
هر گه بلا و داهیه‌ای رو نهد به تو این قوم را شفیع خود آور به نزد ما

(کلیات، ۲۳۷)

ابیات ترجمه حدیثی از امام باقر^۷: «ابوبصیر گوید: به امام باقر^۷ عرض کردم عبارت: لَا يَمْلِكُونَ الشَّفَاعَةَ إِلَّا مَنْ اتَّخَذَ عِنْدَ الرَّحْمَنِ عَهْدًا؛ چه معنایی را می‌رساند؟ ایشان فرمود: مگر کسانی که به ولایت امیرالمؤمنین و امامان^۷ بعد از او اعتقاد داشته باشند و این پیمانی است که نزد خداوند دارند» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۴۱۰).

دانه اشکی که از بهر حسین آید ز چشم در قیامت قیمت آن باشد افزون از شمار

(کلیات، ۴۳۱)

ترجمه حدیث امام زین‌العابدین^۷: «هر مؤمنی که چشمانش برای کشته شدن حسین^۷ گریان شود به‌طوری‌که اشک بر گونه‌هایش سرازیر گردد، خداوند به سبب آن، او را در غرفه‌های بهشتی جای دهد که روزگاران درازی را در آن‌ها به سر برد» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۵۲۰).

۵-۴. کفاره گناهان

بهر من ساختند هشت بهشت نار هم بهر شست‌وشوی من است

(غزلیات، ۵۸۶)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «بهشت را هشت دروازه است هر که خواهد از این هشت دروازه وارد شود باید به چهار خصلت چنگ زند: صدقه دادن، بخشنده‌گی، خوش‌خوبی و نیاززدن بندگان خدا» (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۸: ۱۶۲)؛ و حدیث امام باقر^۷: «گروهی از مردم در آتش می‌سوزند و خوب که گداختند (خالص شدند) شفاعت به سراغشان می‌آید» (همان، ۱۷۶).

از گریه توان نمود اطفاء آن آتش خشم حق تعالی
دادند تو را دو چشمه چشم تا بنشانی تو آتش خشم

(کلیات، ۲۱۷)

ابیات ترجمه حدیث امام صادق^۷: «هر چیزی پیمان‌های یا وزنی دارد مگر اشک‌ها؛ زیرا قطره‌ای اشک، دریاهایی از آتش را فرومی‌نشانند. هرگاه چشم غرق در اشک خود شود، گرد هیچ فقر و ذلتی بر چهره آن نمی‌نشیند؛ و هرگاه اشک‌ها سرازیر شود خداوند آن چهره را بر آتش حرام می‌گرداند؛ و اگر گرینده‌ای در میان امتی بگرید همه آن امت مشمول رحمت می‌شوند» (مجلسی، ۱۴۰۳، ج ۱۴: ۹۳).

هر محنت و هر بلا که بینی کفاره شمار بر ستم‌ها

(غزلیات، ۵۰۲)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «هیچ رنج و درد و غم و غصه و حتی ملالی به مؤمن نرسد جز آنکه کفاره گناهانش باشد» (همان، ج ۷۴: ۱۴).

۵. پل صراط

یکی دیگر از منازل آخرت مرحله عبور از صراط است، در وصف آن گفته شده: «صراط پلی است که بر روی جهنم کشیده شده و تا کسی از آن نگذرد داخل بهشت نمی‌شود» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۹، ج ۱۳: ۱۱۹).

چه هول‌ها که ببیند به روز رستاخیز نباشدش چو در آن روز سخت زنجاری
ز گرمی و عرق و خجالت حساب و کتاب پل صراط به روی جهنم ناری

(کلیات، ۳۹۰)

ابیات ترجمه حدیث امام صادق^۷ درباره آیه: «همانا پروردگارت در کمینگاه است» (فجر، ۱۴)؛ که فرمودند: «کمینگاه، گذرگاهی سرپوشیده بر روی پل صراط است که هیچ بنده ستمکاری نتواند از آن بگذرد» (شیخ صدوق، ۱۳۸۲: ۶۲۱).
فرمود با وسط باش در خلق تا که بر پل بر وجه استقامت باشد ورود ما را

(کلیات، ۲۲۷)

ترجمه حدیث امام علی^۷: «راست‌گرایی و چپ‌گرایی گمراهی است؛ راه درست همان راه میانه است کتاب خدا که در میان ماست و تعالیم نبوت به همین راه دلالت می‌کنند و طریق عمل به سنت پیامبر «ص» همین است و عاقبت نیکو در گرو پیمودن همین» (دشتی، ۱۳۸۵، خطبه ۱۶: ۶۰).

پلی باریک‌تر از مو کدام است چه سان بر روی نار است ایمن از نار

(کلیات، ۲۸۵)

ترجمه حدیث امام صادق^۷: «مردم از پل صراط گوناگون می‌گذرند. پل صراط باریک‌تر از مو و برنده‌تر از لبه شمشیر است. گروهی از آن هم چون برق می‌گذرند، گروهی هم چون تاخت اسب و گروهی دیگر، چون حرکت راهوار اسب و گروهی چون پیادگان می‌گذرند؛ گروهی هم آویخته و درحالی که آتش برخی از اندام ایشان را گرفته و برخی را رها کرده است، می‌گذرند» (فتال نیشابوری، ۱۳۶۶: ۷۸۳).

۶. جایگاه ابدی

بهشت و جهنم جایگاه ابدی انسان است لذا جزو مراحل و منازل قیامت محسوب نمی‌شود بلکه منتهی‌الیه مسیر حرکت انسان شمرده می‌شود.

فیض، آخرت را باطن دنیا معرفی و این‌گونه بیان می‌کند: «آثار اعمال در دنیا برای شخص گناهکار و شخص بالایمان، بر ارواح در آخرت ظاهر می‌گردد که موجب تمایز اشقیاء و سُعداء از یک‌دیگر و تعیین مرتبه آنان می‌شود» (فیض کاشانی، ۱۳۸۷، ج ۱: ۲۰۳-۲۰۲).

۶-۱. نعمت‌های بهشتی

زین تنگنا بیرون روم تا عالم بی‌چون روم از «لایت قومی یعلمون» در ملک جان غوغا نهم

(غزلیات، ۱۰۴۳)

اثرپذیری گزاره‌ای (اقتباس)^۶ از آیه: «قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ» (یس، ۲۶).

نواى «آبشِر» مطرب نواخت كه اينك عود صلاى اشرب ساقى بداد كه آمد عيد

(غزليات، ۶۸۹)

وام‌گیری از آیه: «وَأَشْرُوا بِالْجَنَّةِ الَّتِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ» (فصلت، ۳۰).

ز پای تا سر عشاق شد گلو همگی ز آنکه ساقی جان بانگ «اشربوا» دارد

(غزليات، ۷۹۸)

وام‌گیری از آیه: «كُلُوا وَاشْرَبُوا هَنِيئًا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ» (طور، ۱۹).

به لب‌تشنه چشمه معرفت به ساقی کوثر كه آبى فرست

به عصيان سراپای آلوده‌ام ز جام طهورم شرابی فرست

(غزليات، ۵۳۳)

ابیات اثرپذیری گزارشی (برآیندسازی)^۷ از آیه: «عَالِيَهُمْ ثِيَابٌ سُنْدُسٌ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا» (انسان، ۲۱)؛ «در برخی تفاسیر اشاره به پاک‌سازی‌های روحانی این «شراب طهور» شده است كه آلودگی‌های غفلت از خداوند و حجاب‌های مانع از توجه به او را برمی‌دارد» (طباطبایی، ۱۳۶۳: ج ۲۰: ۳۶۱)؛ «شراب طهور قلوب ابرار و دل‌آنها را از اخلاق رذيله و صفات خبيثه و خيالات فاسده و از هم و غم و كثافات و پليدي‌ها پاک می‌کند (طیب، ۱۳۷۸: ج ۱۳: ۳۲۷).

چشم او ساغر و نگاهش می لطف و قهرش می و سبوی من است

در لبش آب و شیر و خمر و عسل آن دهان اصل چار جوی من است

(غزليات، ۵۸۴)

ابیات ترجمه آیه: «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرَ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ...» (محمد، ۱۵).
در کنار بحر علم ساقی کوثر شدم از بهشت معرفت جوئی به یاد آمد مرا

(غزليات، ۵۱۵)

ترجمه حدیث امیرالمؤمنین علی^۷: «حوض ما از دو مسیل و مجرا كه از بهشت می‌آیند پر می‌شود؛ یکی از آن دو از «تسنیم» و دیگری از «معین» سرچشمه می‌گیرد. دورتادور آن پوشیده از زعفران است و سنگ‌ریزه‌های آن از لؤلؤ و یاقوت است؛ و این همان کوثر است» (مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۸، حدیث ۹).

۲-۶. عذاب و عقاب

اینك آمد آنكه جنت بهر اصحاب وی است آنكه اطباق جهنم مسكن اعدای اوست

(كلیات، ۲۵۴)

ترجمه مناجات امام علی^۷: «معبودا! چگونه جانی را كه با نیروی ایمان، عزیز و محترم ساختی در میان طبقات آتش، خوار و زبون گردانی؟» (مرزبانی خراسانی، ۱۳۷۸: ۶).

دوزخ آماده است، فرماید

«إِنَّ رَبَّكَ عَلَيْكَ بِالْمِرْصَادِ»

(همان، ۲۷۱)

مصراع اول اثرپذیری ساختاری - سبکی^۸ از آیه: «فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ» (انشقاق، ۲۴)؛ مصراع دوم اقتباس از آیه: «إِنَّ رَبَّكَ لَبِالْمِرْصَادِ» (فجر، ۱۴).

هم چو جهنم زند نعره «هل من مزید» گر بخورد هر دمی ز آدمیان صد هزار

(کلیات، ۲۸۶)

اقتباس از آیه: «يَوْمَ نَقُولُ لِيَجْهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتَ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ» (ق، ۳۰).

فتادی از پی لذات بی بقا شب و روز تمام عمر تو ای فیض شد «هبا» به عبث

(غزلیات، ۶۲۷)

وام‌گیری از آیه: «وَقَدْ مَنَّا إِلَىٰ مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنْثُورًا» (فرقان، ۲۳)؛ و ترجمه حدیث امام علی^۷: «همه کارها پوچ و بی‌ارزش هستند مگر آنچه خالصا برای خدا انجام شود» (خوانساری، ۱۳۶۶، ج ۱: ۵۱).

اعوذ واغتسل می‌گو درون رخنه‌ها می‌شو ز بدعت زله‌ها می‌بند تا دوزخ عیان بینی

(کلیات، ۴۱۰)

ترجمه حدیث پیامبر^۹: «پیروی نمودن خواهش‌ها و متابعت بدعت که خدای تعالی به آن هدایت ننموده، گمراهی و ضلالت است و هر ضلالتی، از بدعت ناشی می‌شود (زیرا که اگر در جمیع امور، پیروی سنت نمایند، کسی به ضلالت نمی‌افتد) و هر بدعتی در آتش است (یعنی عاقبت بدعت، رفتن به جهنم است)» (گلستانه، ۱۴۲۹ ق: ۳۵۰).

«یوم یحیی» حاصل حب زر است ندروی جز آنکه کاری خواجه‌هی

(غزلیات، ۱۲۴۶)

اقتباس از آیه: «يَوْمَ يُحْمَىٰ عَلَيْهَا فِي نَارِ جَهَنَّمَ فُتُكُورَىٰ بِهَا جَبَاهُهُمْ وَجُنُوبُهُمْ وَظُهُورُهُمْ هَذَا مَا كُنْتُمْ لَا تُفْسِكُمْ فَذُوقُوا مَا كُنْتُمْ تَكْتُمُونَ» (توبه، ۳۵)؛ و ترجمه آیه: «مَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الْآخِرَةِ نَزِدْ لَهُ فِي حَرْثِهِ وَمَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الدُّنْيَا نُؤْتِهِ مِنْهَا وَمَا لَهُ فِي الْآخِرَةِ مِنْ نَصِيبٍ» (شوری، ۲۰).

هر بدی سر زند از من همه از من باشد لیس ربی و له الحمد «بظلام عبید»

(غزلیات، ۷۱۲)

ترجمه آیه: «وَمَا أَصَابَكُمْ مِنْ مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُو عَنْ كَثِيرٍ» (شوری، ۳۰)؛ و اقتباس از آیه: «ذَلِكَ بِمَا قَدَّمْتُمْ أَيْدِيَكُمْ وَأَنَّ اللَّهَ لَيْسَ بِظَلَّامٍ لِلْعَبِيدِ» (آل عمران، ۱۸۲).

قلیل ضحک و کثیر بکاست در قرآن اشارتی که تو را نیست به از این کاری

(کلیات، ۳۹۱)

اثرپذیری گزاره‌ای (حل و تحلیل)^۹ از آیه: «فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ» (توبه، ۸۲).

بهر مالک باشد آن بشس الحطب بهر رضوان باشد این، نعم التحف

(کلیات، ۳۲)

ترجمه آیه: «إِنْ لَّمْ تَفْعَلُوا وَلَكِنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ» (بقره، ۲۴).

ز من پرسید درویشی که دنیا را چه سان دیدی بگفتم آتشی دیدم به زیر آب پنهانش

دگر پرسید عقبی را چه سان دیدی؟ بدو گفتم که آبی دیدمش پوشیده آتش‌های سوزانش

(کلیات، ۳۲۵)

ابیات ترجمه حدیث پیامبر^۹: «مکاره و مشکلات مانند حدقه چشم گرداگرد بهشت را گرفته و شهوات و لذائذ هم اطراف دوزخ و آتش را حدقه‌وار گرفته است» (مجلسی، ۱۴۰۳ ق. ج ۶۸: ۷۲).

نتیجه‌گیری

از آن‌جاکه موضوع قیامت و جهان باقی و مواردی مانند حساب و کتاب و کیفر و پاداش الهی از مسائل مهم جهان‌بینی اسلامی است؛ در آیین تشیع نیز که برگرفته از نص قرآن کریم و احادیث معصومین^{۱۰} است این مهم از دغدغه‌ها و عناوین مورد بحث و بررسی عموم عالمان و به‌ویژه شاعران در دوره‌های مختلف بوده است. از سویی وسعت و تنوع اندیشه‌های فیض کاشانی، به‌عنوان مفسر توانای قرآن و متفکر و نویسنده پرکار مسلمان و یک شاعر شیعی، ایجاب می‌کرده که ایشان نیز به مباحث عالیه قرآنی و روایی و معرفتی از جمله موضوع قیامت اشراف داشته باشد و به ابعاد مختلف آن بپردازد.

اثرپذیری علامه فیض از کلام وحی و معصومین^{۱۱} به شیوه مستقیم و غیرمستقیم و با رویکردهای اخلاقی و عرفانی در اشعارش قابل توجه است؛ به گونه‌ای که بیشترین دامنه تأثیر شعر او از قرآن و حدیث بر پایه روش «ترجمه» و گزارش است و شیوه‌های «وام‌گیری»، «اقتباس»، «حل و تحلیل»، «برآیند سازی» و «اثرپذیری ساختاری- سبکی» در مراتب بعدی قرار می‌گیرند. یعنی فیض ابتدا کوشیده ترجمه و برداشتی از عبارات مرتبط با مقوله قیامت را در شعر خود عنوان نماید (ترجمه) و گاه فرازی از قرآن و حدیث را وام گرفته و در شعر گنجانده (وام‌گیری) یا عین عبارت را در متن تعبیه کرده (اقتباس) و از شیوه‌های دیگر (حل و تحلیل، برآیندسازی و اثرپذیری ساختاری- سبکی) نسبت به بقیه استفاده کمتری برده است.

فیض در بخش اول اشارات خود (سکرات موت)، روش تعلیمی را در پیش می‌گیرد؛ در بخش بعدی (عالم قبر و برزخ)، با بیانی صریح‌تر به مخاطب هشدار می‌دهد که تنگی قبر و سختی برزخ را فراموش نکند؛ در قسمت بعد (نفخ صور)، بیان می‌دارد که سیر وجودی انسان تا مرگ و برانگیخته شدن در قیامت نشانی برای توجه به حیات اخروی است. فیض در سیر بعدی (سنجش اعمال)، اشاره به این مطلب دارد که اعمال پیش چشم انسان مجسم می‌شوند و خدا و ائمه^{۱۲} ناظران محشرند و برخی اعمال کفاره گناهان هستند. سپس از مرحله‌ای حساس (پل صراط)، سخن می‌گوید و در مرحله آخر (جایگاه ابدی)، در مورد برخورداری انسان از نعمت‌های بهشتی یا گرفتاری در عذاب‌های جهنم نکاتی را با استشهاد به آیات و احادیث ارائه می‌دهد.

حاصل سخن این‌که سیر منظم و مسیر روشن فیض در روایت این مراتب، نشانه منظومه فکری منسجم و جایگاه مباحث اعتقادی در هندسه تفکر و ذوق ادبی اوست؛ هم‌چنین توجه دقیق فیض به مبحث قیامت و مراحل و مراتب آن، از سویی موجب تیمن و تبرک و تزیین کلام او به احادیث و آیات الهی شده و از سوی دیگر شعر او را با توجه به آموزه‌های قرآنی و روایی رنگی تازه بخشیده که موجب تأثیری ماندگارتر بر ذهن و زندگی مخاطب، در قیاس با تفاسیر معمولی شده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. تفسیر اثری (روایی): «تفسیر روایی، تفسیر مأثور یا تفسیر نقلی، بنابر نظر شیعیان، گونه‌ای از تفسیر قرآن، مبتنی بر روایات نقل‌شده از پیامبر اسلام و امامان شیعه است. اهل سنت، کلام صحابه و تابعین را نیز مبنای استفاده در تفسیر روایی دانسته‌اند» (ایازی، ۱۳۷۳: ۳۶).
۲. اثرپذیری گزارشی: «گوینده آیه یا حدیثی را به دو شیوه ترجمه یا تفسیر به پارسی گزارش می‌کند. گاه به شیوه نقل قول و با یادکرد نام گوینده و گاه بی آن و به زبان خود. ترجمه: ترجمه آیه و حدیث به پارسی مانند هر ترجمه دیگری گاه بسته و تحت‌اللفظی است و گاه باز و آزاد. در ترجمه بسته، ترجمه پارسی، هم در معنی و مضمون با اصل عربی برابر است و هم در ساختار بیانی با آن هم‌خوانی دارد... اما در ترجمه باز و آزاد، به‌ضرورت وزن و قافیه هم کم‌وبیش‌هایی در معنی و مضمون راه می‌یابد و هم گاهی ساختار بیانی دگرگون می‌شود...» (راستگو، ۱۳۷۶: ۴۲-۳۸).
۳. اثرپذیری واژگانی: «در این شیوه اثرپذیری، شاعر در به‌کارگیری پاره‌ای از واژه‌ها و ترکیب‌ها، وامدار حدیث است، یعنی واژه‌ها و ترکیب‌هایی را در شعر خویش می‌آورد که در حدیث ریشه دارند و مستقیم و غیرمستقیم توسط شاعر به زبان و ادب فارسی راه یافته‌اند. اثرپذیری واژگانی خود به سه شیوه وام‌گیری، ترجمه و برآیندسازی صورت می‌گیرد» (همان، ۱۶-۱۵)؛ وام‌گیری: «در این شیوه، واژه یا ترکیبی قرآنی با همان ساختار عربی خود، بی‌هیچ دگرگونی، یا با اندک دگرگونی لفظی یا معنوی بی‌آنکه ساختار عربی آن آسیبی ببیند به زبان و ادب فارسی راه می‌یابد» (راستگو، ۱۳۷۶: ۱۶).
۴. ترجمه: «در این شیوه، شاعر از فارسی شده واژه یا ترکیبی قرآنی - حدیثی بهره می‌گیرد» (همان، ۱۷).
۵. تفسیر: «در این شیوه سخنور آیه یا حدیث یا مضمون آن‌ها را بازمی‌گشاید، می‌گسترده و با شرح و بسط در سخن خویش می‌آورد» (همان، ۴۳).
۶. اثرپذیری گزاره‌ای: «به دو گونه حل و اقتباس بخش‌پذیر است. اقتباس و تضمین: در این شیوه، گوینده عبارتی قرآنی و روایی را با همان ساختار عربی بی‌هیچ گونه تغییر یا دگرگونی یا با اندک تغییری که در تنگنای وزن و قافیه از آن گریز و گزیری نیست، در سخن خود جای می‌دهد» (همان، ۳۰).
۷. برآیندسازی: «در این شیوه واژه یا ترکیبی بی‌آنکه خود به صورت واژه یا ترکیب در حدیث آمده باشد، بر پایه مضمون آیه، حدیث یا داستانی قرآنی - حدیثی ساخته می‌شود، به دیگر سخن، چنین واژه یا ترکیبی برآیند و فراورده‌ای است از آیه یا حدیث» (راستگو، ۱۳۷۶: ۱۸).
۸. اثرپذیری ساختاری- سبکی: «در این شیوه، سخنور ساختاری قرآنی را چونان نمونه و سرمشقی پیش چشم می‌گیرد و سخن خویش را در ساخت و بافتی می‌پردازد که با آن هم‌خوان و هم‌سان باشد؛ بنابراین ساختار سخن یعنی گره‌خوردگی هم‌آهنگ و منسجم واحده و سازه‌های زبانی- بیانی که به هر سخن سبک و ساختاری ویژه می‌بخشد و آن را از دیگر ساختارهای زبانی- بیانی جدا می‌سازد» (همان).
۹. حل و تحلیل: «تنگنای وزن و قافیه از یک‌سو و اشتیاق به اقتباس از یک‌سو، گاه گوینده را وامی‌دارد تا برای آذین‌بندی سخن خویش به آیه و حدیث، بیش‌ازپیش آن‌ها را دگرگون و دست‌کاری کند و چه‌بسا ساختار اصلی آن‌ها را به هم بریزد. دست‌کاری تا مرز از هم پاشیدن ساخت و بافت آیه و حدیث که در زبان ادب حل و تحلیل خوانده شده در سروده‌های بیشتر شاعران دیده می‌شود» (همان، ۳۴).

منابع

قرآن

- ابن شعبه حرانی، حسن بن علی. (۱۳۸۲). تحف العقول، ترجمه: حسن‌زاده، چاپ اول، قم: انتشارات آل علی (ع).
- ابن عساکر، علی بن حسن. (۱۳۹۸). الامام علی من تاریخ دمشق، محقق: محمدباقر محمودی، بیروت: موسسه محمودی.
- ابن طاووس، علی بن موسی. (۱۳۸۱). محاسبه نفس یا روش پیشگیری از وقوع جرم (ترجمه محاسبه النفس)، چاپ اول، تهران: نشر فیض کاشانی.
- ایازی، محمدعلی. (۱۳۷۳). المفسرون: حیاتهم و منهجهم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- خوانساری، جمال‌الدین بن محمد بن حسین. (۱۳۶۶). شرح غررالحکم و درر الکلم امام علی (ع)، ۷ جلد، چاپ چهارم، دانشگاه تهران.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۷۶). تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران: سمت.
- دشتی، محمد. (۱۳۸۵). نهج‌البلاغه، چاپ اول، قم: ظهور شفق.
- سلیمانی آشتیانی، مهدی و درایتی، محمدحسین. (۱۳۸۷). مجموعه رسائل در شرح احادیثی از کافی، چاپ اول، قم: دارالحدیث.
- صدوق، محمد بن علی بن بابویه. (۱۳۸۰). کمال‌الدین و تمام النعمه، ترجمه: پهلوان، چاپ اول، قم: دارالحدیث.
- _____ . (۱۳۸۲). الخصال، ترجمه: جعفری، چاپ اول، قم: نسیم کوثر.
- _____ . (۱۳۷۶). امالی، ترجمه: محمدباقر کمره ای، تهران: کتابچی.
- طباطبائی، محمدحسین. (۱۳۶۳). تفسیر المیزان، ترجمه: موسوی همدانی، قم: بنیاد علمی فکری علامه طباطبائی.
- طیب، سید عبدالحسین، (۱۳۷۸). اطیب البیان فی تفسیر القرآن، چاپ دوم، تهران: مؤسسه سبطين.
- فتال نیشابوری، محمد بن احمد. (۱۳۶۶). روضة الواعظین، ترجمه: مهدوی دامغانی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- فیض کاشانی، ملا محمد حسن. (۱۳۸۷). دیوان، دو جلد، چاپ سوم، تهران: انتشارات اسوه.
- _____ . (۱۳۷۶). تفسیر الصافی، ۶ جلد، تهران: کتابفروشی اسلامی.
- _____ . (۱۳۷۷). علم‌الیقین فی اصول‌الدین، تحقیق و تعلیق: محسن بیدارفر، ۲ جلد، قم: انتشارات بیدار.
- _____ . (۱۳۷۰). الوافی. ۲۶ جلد، چاپ اول، اصفهان: کتاب‌خانه امیرالمؤمنین.
- _____ . (۱۴۲۳ ق). الحقایق فی محاسن الاخلاق، قم: دارالکتاب الاسلامی.
- _____ . (۱۳۸۷). رسائل، مصحح: بهزاد جعفری، ۴ جلد، چاپ اول، تهران: مدرسه عالی شهید مطهری.
- قمی، عباس. (۱۴۱۴ ق). سفینه البحار و مدینه الحکم و الآثار مع تطبیق النصوص الواردة فیها علی بحار الأنوار، ۸ جلد. قم: اسوه.
- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۷۵). اصول کافی، ترجمه: کمره ای، چاپ سوم، قم: اسوه.
- گلستانه، سید علاء‌الدین محمد. (۱۴۲۹ ق). منهج‌الیقین (شرح نامه امام صادق (ع) به شیعیان)، چاپ اول، قم: دارالحدیث.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۴۰۳ ق). بحار‌الأنوار، ۱۱۰ ج، چاپ دوم، بیروت: موسسه الوفاء.
- مجلسی، محمدتقی بن مقصود علی. (۱۴۱۴ ق). لوامع صاحبقرانی مشهور به شرح فقیه، چاپ دوم، قم: اسماعیلیان.
- محمدی ری‌شهری، محمد و شیخی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). میزان الحکمه، قم: مؤسسه علمی فرهنگی دارالحدیث.
- مرزبانی خراسانی، ابوعبید الله محمد بن عمران. (۱۳۷۸). مناجات‌الهیات حضرت امیر (ع)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۷۹). تفسیر نمونه، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
- موسوی، میر سید حامدحسین. (۱۴۰۴ ق). عِبَقَاتُ الْأَنْوَارِ فی إِمَامَةِ الْأَئِمَّةِ الْأَطْهَارِ، چاپ دوم، قم: موسسه المعارف الاسلامیه.
- میرجهانی، سید محمدحسن. (۱۳۸۴). جنة العاصمة، مشهد: بیت الزهراء.
- اکبریان، رضا و رادفر، نجمه سادات. (۱۳۸۸). «بررسی رویکرد انتقادی فیض کاشانی به قیامت در نظام فلسفی صدرایی»، فصلنامه علمی پژوهشی آینه معرفت، سال هفتم، شماره نوزدهم، ۱۴۳-۱۲۳.
- روحانی تبار، علی‌رضا. (۱۳۹۴). «جلوه قرآن و حدیث در دیوان فیض کاشانی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، کاشان: دانشگاه آزاد، ۳۴۶ ص.

Abstract

The exploration of the Day of Judgment and its unknown dimensions is among the key concerns of Islamic thought, engaging scholars and interpreters of the Quran. The divine promises about the Resurrection are presented in Quranic verses and The Infallibles (AS) have emphasized it in their hadiths. This study employs a qualitative, library-based approach to examine the dimensions of the Day of Judgment and the events of the afterlife from Fayz Kashani's perspective, explicating them through his intellectual and mystical approach.

To this end, and considering the sequential course of events of the Resurrection—which includes the throes of death, the horror of the grave, the world of purgatory (Barzakh), the blowing of the trumpet, the weighing of deeds, the bridge of Sirat, and the eternal abode—appropriate examples for each of these cases have been extracted from Fayz's poetry. His perceptions have been presented in light of Quranic verses and narrations, and elaborated comparatively.

The purpose of this research, in addition to studying Fayz's interpretative view and theological approach to the stages of the Day of Judgment, is to explain how the relevant verses and narrations about the Day of Judgment are reflected in his poetry. Through this analysis, both Fayz's external and internal interpretations of the stages of the Day of Judgment and its progression have been introduced, while also demonstrating how this subject and its various dimensions influence his poetic and literary approach as a masterful interpreter and poet. Furthermore, this comparative study highlights the distinctive nature of Fayz's perspective and the greater impact of his words in comparison with purely interpretative and narrative views.

Keywords: Fayz Kashani, Generalities of Fayz, Stages of The Day of Judgment, Influence of The Quran and Hadith.

بررسی و تحلیل افسانه مادر دریا

سعید باجووند

مدرس دانشگاه فرهنگیان استان خوزستان، گروه زبان و ادبیات فارسی، پردیس رسول اکرم (ص) اهواز
bajvand@yahoo.com

چکیده

افسانه‌ها از دیرباز مردمان بسیاری را به خود فراخوانده‌اند. ژرف‌ساخت اسطوره‌ای افسانه‌ها و فضای خیال‌گونه، همواره زیبایی خیره‌کننده‌ای به آن‌ها داده‌است. افسانه‌ها آن‌قدر ارزشمند بوده‌اند که سینه‌ی انسان‌ها، حاملان اصلی آن‌ها باشد. پاسبان اصلی افسانه‌ها مردمانی هستند که پس از گذر روزگاران بسیار، نگذاشته‌اند گرد فراموشی بر چهره‌ی این یادگاران قرون و اعصار بنشینند. این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی همراه با مقایسه و تفسیر، تدوین شده است. شیوه‌ی گردآوری اطلاعات نیز کتاب‌خانه‌ای بوده‌است. در این پژوهش علاوه بر نقل افسانه‌ی "مادر دریا"، مقایسه‌ای بین آن و افسانه‌های مشابه انجام شده‌است. هم‌چنین ژرف‌ساخت اسطوره‌ای افسانه‌ی مادر دریا با توجه به اسطوره‌های مشابه و خاستگاه آن مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌است. یکی از افسانه‌هایی که در میان مردم جنوب ایران به ویژه اهالی جزایر و سواحل دریای مکران رواج داشته و دارد، افسانه‌ی «مادر دریا» می‌باشد. شخصیت اصلی این افسانه، زنی است با نیم‌تنه‌ی انسان - ماهی که در اعماق دریا خود را به صیادان مروارید می‌نماید و با آن‌ها گفت‌وگو می‌کند. در این پژوهش، ساختار و محتوای این افسانه‌ی دل‌انگیز مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌است.

کلیدواژه‌ها: باورهای عامیانه، افسانه، اسطوره، مادر دریا.

۱- مقدمه

یکی از عناصر عمده فرهنگ ایران‌زمین که از دیرباز در میان مردم، باعث زندگی و تازگی شده، عبارت است از باورهای عامیانه. این باورها که با ورود ایران به دوران مدرنیته کم‌کم رنگ باخته‌است؛ سرچشمه بسیاری از داستان‌ها، حکایت‌ها، قصه‌ها، افسانه‌ها، مثل‌ها و ضرب‌المثل‌ها می‌باشد. اگرچه امروزه نوع مواجهه مردم با این مقوله متفاوت است اما از گذشته‌های نه‌چندان دور اغلب به این باورها به دیده منفی و به عنوان خرافات نگاه می‌شد. از این دیدگاه، به مرور زمان عناصر خرافی بسیاری در دل باورها شکل گرفت که گاه حتی موجبات عقب‌افتادگی و تحجر جامعه را نیز فراهم آورد. اما نگاهی عمیق و دقیق به باورهای عامیانه می‌تواند به بازشناسی هویت جمعی مردم ایران بیانجامد. کاری که در جهان امروز بسیار ضروری می‌نماید. جهان امروز پیش از آنکه میدان جنگ‌های فیزیکی باشد، عرصه تقابل هویت‌ها-ست. جامعه‌ای که نسبت به هویت خود بی‌اعتنا باشد جامعه‌ای است از پیش شکست‌خورده که زمینه همه‌گونه خود باختگی فرهنگی را درون خود مهیا می‌سازد و پازل از میان رفتن خود را به دست خود، آماده می‌کند.

شناخت و بررسی باورهای عامیانه، علاوه بر این‌که موجب بازیافت هویت مردم جامعه است؛ می‌تواند زمینه تفریح و سرگرمی را نیز برای افراد جامعه فراهم آورد. یکی از دلایل عمده شکل‌گیری داستان‌ها، افسانه‌ها، حکایت‌ها و قصه‌ها همین مسئله بوده‌است به گونه‌ای که می‌توان ادعا نمود، هیچ دوره‌ای از دوران شکل‌گیری جوامع انسانی نبوده‌است که شکلی از قصه یا قصه‌ها، در آن وجود نداشته‌است.

باورهای عامیانه، بخش بزرگی از آنچه امروز فرهنگ عامه یا همان فولکلور می‌نامیم را تشکیل می‌دهد. اساساً درست‌تر آن است که بگوییم فرهنگ عامه بر مبنای باورهای عامیانه شکل گرفته است و در واقع این باورها زیربنا و اساس و شالوده فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهند. از همین روست که مردم عادی در طول دوران‌های مختلف، خود را وارث این باورها دانسته‌اند و به شکل‌های مختلف در حفظ و انتقال آن به نسل‌های بعدی کوشیده‌اند. فرهنگ عامه یا فولکلور را از منظری می‌توان: «مجموعه‌ای از دانستنی‌ها و اعمال و رفتاری دانست که بین عامه مردم بدون در نظر گرفتن فواید علمی و منطقی آن، سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل به صورت تجربه به ارث رسیده‌است.» (روح الامینی، ۱۳۷۵: ۲۶۶) استفاده از قصه علاوه بر جنبه تفریحی و سرگرمی، برای آموزش در میان مردم از دیرباز رایج بوده است. کمتر حکایتی است که رنگ و بویی از پند و اندرز در آن به مشام نرسد. مردم در دل قصه‌خوانی‌ها و حکایت‌های شبانه خود، راه و رسم زیستن و چگونه زیستن را به نسل‌های بعد می‌آموختند. «ادبیات داستانی عامیانه به تمامی روایت‌های تخیلی، سرگرم‌کننده و آموزنده اطلاق می‌شود که در قالب نظم و نثر به صورت مکتوب یا منثور در کنار ادب رسمی در میان مردم رواج دارد.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۲) در این تعریف مطمئناً منظور از اصطلاح "منثور"، "منظوم" است. در واقع ادبیات داستانی عامیانه به دو شکل منثور (به نثر) و منظوم (به نظم) در میان مردم رواج داشته و دارد. «ادبیات عامه در طول تاریخ در کنار ادبیات رسمی و کلاسیک به صورتی ساده و آرام جریان داشته‌است، لیکن در کتاب‌های تاریخ ادبیات به ندرت نامی از آن‌ها به میان می‌آید، زیرا ادبیات عامه تعلق به عوام و توده مردم دارد که آن‌ها نیز یا توان نوشتن نداشتند یا سلاطین و صاحبان قدرت، امکان و اختیار این کار را از آنان سلب می‌کردند» (فاضلی، ۱۳۸۱: ۸۴).

یان ریپکا درباره ادبیات عامه و وجه تمایز آن با ادبیات رسمی، اعتقاد دارد: «زبان ساده، لحن عامه و حالات و اندیشه‌های عوام در این ادبیات نمایان است» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۲۳۹). همین خصوصیات از عمده‌ترین وجوه تمایز ادبیات عامه با ادبیات رسمی است.

بخش عمده آنچه ما امروز ادبیات داستانی عامیانه می‌نامیم همان روایت‌های شفاهی است که از گذشته‌های دور سینه‌به‌سینه در میان مردم وجود داشته‌است و از آن به عنوان یکی از پایه‌های شکل‌دهنده هویت ایرانی یاد می‌کنند اما امروزه با پیشرفت صنعت چاپ، سعی در مکتوب نمودن این آثار بسیار است. پژوهشگران فراوانی در این عرصه قلم و قدم زده‌اند و گنجینه ادبیات داستانی عامیانه را از دست‌برد زمانه جافی و بدعت بدخواهان و کج‌اندیشان، در امان نگاه داشته‌اند.

برای ادبیات داستانی قالب‌های گوناگونی ذکر شده‌است که عبارتند از: «افسانه، اسطوره، حکایت، متل، داستان‌های مثل، لطیفه، نقل، نقل آواز» (همان: ۷۲). در این تقسیم‌بندی از قالب "قصه" نامی آورده نشده است اگر چه می‌دانیم که قصه از دیرباز به عنوان یکی از قالب‌ها و شکل‌های ادبی در میان مردم رواج داشته‌است. «قصه عامیانه به قصه‌های کهن اطلاق می‌شود که به صورت شفاهی یا مکتوب در میان یک قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده‌است. قصه عامیانه گونه‌های متنوعی از اساطیر بدوی، قصه‌های پریان تا قصه‌های مکتوبی را که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است... در بر می‌گیرد» (داد، ۱۳۷۵: ۲۳۴).

این قصه‌ها و داستان‌های عامیانه در اغلب نقاط سرزمین ایران با نام‌های گوناگون شکل گرفته‌اند. نام‌هایی که نشان دهنده رواج این داستان‌ها و میزان علاقه مردمانی است که آمال و آرزوها فراوان خود را در قالب این قصه‌ها جستجو می‌کرده‌اند. قصه‌هایی با «عنوان‌هایی چون آسانو (دامغان)، اوسنه (خراسان)، آسوک (سیستان)، آسانک (دماوند)، سنگ (خارک)، متیل (بویراحمدی)، استونیه (بویین زهرا)، پاچا (کرمانشاه)، چیرک (کردی) و...» (آذری، ۱۳۸۷: ۴، ۵، ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۴۲، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰).

در میان تمام قالب‌های گوناگونی که برای ادبیات داستانی ذکر شد، افسانه از ویژگی‌ها و کارکرد خاصی برخوردار است. در واقع افسانه «قصه‌ای است حاوی سرگذشت یا رویدادی خیالی از زندگی انسان‌ها، حیوانات، پرنده‌ها یا موجودات وهمی چون دیو، پری، غول و اژدها که با رمز و رازها و گاه مقاصد اخلاقی و آموزشی توأم است» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۸).

فرامرز نعمت‌الهی، تعریفی جامع‌تر از افسانه می‌دهد و آن را به دو تعریف تقسیم می‌نماید: «افسانه روایتی از ماجراهای غیرواقعی و باورناپذیر است که آدمیان، جانوران و دیگر پدیده‌ها یا موجودات تخیلی می‌آفرینند. افسانه گاه نشان‌دهنده آرزوهای انسان و گاه پاسخگوی کنجکاوی‌های اوست، بنابراین برای آن، دو تعریف می‌توان ارایه کرد: ۱- روایتی است درباره اشخاص یا مکان‌ها با ریشه‌هایی تاریخی که شاخ و برگ‌های تخیلی و ساختگی فراوان دارد. ۲- روایتی ناراست از ماجراهای گوناگون باورناپذیر است که موجودهای تخیلی می‌آفرینند» (نعمت‌الهی، ۱۳۸۹: ۵۰).

افسانه‌ها همواره از درون‌مایه‌ای اسطوره‌ای بهره می‌برند که از این لحاظ با اسطوره رابطه‌ای دیرینه دارند. همین اسطوره‌ای باعث رازآلودگی افسانه شده‌است؛ به گونه‌ای که همواره فضای داستانی افسانه‌ها، فضایی مبهم و سرشار از وهم و به اصطلاح غبارآلود است. ژرف‌ساخت اسطوره‌ای افسانه‌ها جذابیت آن‌ها را دو چندان می‌نماید و باعث می‌شود، مخاطبان در پیگیری موضوع افسانه‌ها و سرچشمه‌های آن‌ها رغبتی دو چندان از خود نشان دهند. شاید به

همین دلیل است که عبداللطیف طسوجی تبریزی صاحب کتاب گران‌قدر هزار و یک شب، راه و رسم و آیین سخن گفتن حکیمان را، افسانه‌وار می‌داند و می‌نویسد: «حکیمان را راه و رسم و آیین چنین است که گاهی به رسم افسانه سخن گویند و گاهی به زبان "دد و دام" حدیث کنند و مقصود از همه، پند گفتن و حکمت شنیدن است که عامه طبایع را به گفته ایشان رغبت افتد» (طسوجی تبریزی، ۱۳۷۹: ۱۱۳۷).

۲- افسانه مادر دریا

یکی از افسانه‌های رایج در میان اهالی هرمزگان و پهنه جنوبی نجد ایران به ویژه مردمان نجیب و خونگرم کرانه‌های خلیج فارس و دریای مکران، افسانه مادر دریا است. این افسانه با نام‌های دیگری چون ننه دریا، پری دریایی، دختر دریا، دی دریا نیز در میان مردم رواج دارد. این افسانه مشهور با روایت‌های مختلفی، سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل نقل شده است و امروز به عنوان داستانی زیبا نقل و نقل محافل مختلف است. این افسانه براساس باور به وجود موجودات عجیب دریایی که یکی از باورهای عمیق مردم جنوب ایران به ویژه اهالی سواحل هرمزگان و دریای مکران بوده، شکل گرفته است. بر اساس این باور موجوداتی با نیم تنه انسان - ماهی در دریا زندگی می‌کنند که منشا تاثیرات و رفتارهای متفاوتی هستند. این موجودات نام‌های فراوانی داشته‌اند و از میان نام‌های گوناگون، معروف‌ترینشان عبارتند از: مادر دریا، پری دریایی، هورمودر، یا حورمودر، بپ دریا، ام الداس، دختر دریا، دیب و....

انسان در دوران گذشته نسبت به دریا و ویژگی‌های طبیعی آن شناخت کافی نداشت. همین عدم شناخت باعث به وجود آمدن باورهای مختلفی شد. این باورها به مرور زمان در روح و روان نسل‌های گوناگون تاثیر نهاد و موجبات به وجود آمدن ادبیاتی خاص را فراهم آورد که اغلب به شکل داستان خود را نمایان ساخت.

در افسانه مادر دریا آمده است: "در قدیم غواصان مروارید که بدون هرگونه تجهیزاتی به زیر آب می‌رفتند، از وجود زنی در زیر آب که بچه شیرخواره‌ای را در آغوش داشته خبر می‌دادند. بسیاری که برای نخستین بار آن را دیده بودند و درباره آن هیچ آگاهی نداشتند در همان برخورد نخست با دیدن او جان سپرده بودند. شاید این زن می‌تواند صورت تغییر یافته آناییتا، الهه باروری و خدای آب‌ها، در ایران باستان باشد. گاهی این زن به نزد غواصان آمده از آن‌ها می‌خواهد برای فرزندش گهواره‌ای تهیه نموده به زیر آب ببرد. اگر غواص چنین نماید، مادر دریا چند مروارید درشت به او خواهد داد. اگر مادر دریا با غواصی ارتباط برقرار کند صیدش رونق می‌گیرد. اما همیشه این احتمال وجود دارد که آن‌ها از او بخواهند در زیر آب مانده با آن‌ها زندگی کند. اگر صیاد امتناع کند دیگر مرواریدی نخواهد یافت و اگر بپذیرد دچار خفگی و بیهوشی شده و اگر دوستانش او را به عرشه نکشند، خفه خواهد شد. هم‌چنین اگر گهواره‌ای به تور یا قلاب صیادان گیر کند آن را نشانه‌ای از وجود مادر دریا دانسته، گهواره را به آغوش دریا بازمی‌گردانند و سریع از آن محل دور می‌شوند." (به نقل از پایگاه اطلاع رسانی به آدرس : <http://monster-quest.com>)

۳- تحلیل و بررسی

روایت افسانه مادر دریا سه ژرف ساخت اسطوره‌ای دارد که به هر سه این روایت‌ها اشاره می‌شود. اما قبل از آن لازم است یک نکته مهم آورده شود و آن این‌که در آیین میترا با نمادهای آب، چشمه، مروارید، صدف و گل نیلوفر، سر و کار داریم. همه این‌ها نمایشگر روابطی است که آب با سایر موضوعات می‌تواند برقرار سازد. «میترا توسط دوشیزه

ناهید که در آب حمل برمی‌دارد و میترا را می‌زاید به وجود آمده‌است. چنان‌که دوشیزه‌ای پاک در آب بارور می‌شود، صدف نیز که درون خود مروارید می‌پروراند، از جنبه تمثیلی در شمار نمادهای میتراپی در آمد. به همین جهت است که نماد صدف و مروارید در ایران باستان جهت بیان دوشیزه‌ای پاک که در آب بارور شده و به سوشیانت بار بر می‌دارد مورد توجه و استفاده بوده‌است. (رضی، ۱۳۸۱: ۲۱۰۷) هم‌چنین «در سرودی به سربانی از افراهیم یکی از پدران کلیسا که در آن روی سخن با عیسای رهایی دهنده‌است آمده: ای ارمغان گران‌بها که با غواص برآمدی... ای مروارید، کوچک است اندازه تو و خرد است پیرامون تو و وزن تو، لیکن بزرگ است شکوه تو در آن تاجی که تو را نشانده‌اند مانند نداری... لکه‌های مرا پاک کن. این تاج از مرواریدهای مینوی است که به جای زر در مهر نشانده شده‌اند. و در همین سرود است که بار دیگر افراهیم خطاب به عیسا می‌گوید: «مادر تو دوشیزه آب‌هاست.» (همان: ۲۱۰۷)

همان‌گونه که آورده‌شد در این اشاره‌ها اجزای مشترکی وجود دارد که هرکدام به نوعی با افسانه مادر دریا ارتباط پیدا می‌کند. مادر، دریا، دوشیزه، مروارید و صدف، تعدادی از این درون‌مایه‌های مشترک است. اما سه روایت اسطوره‌ای وجود دارد که با افسانه مادر دریا بی‌ارتباط نیستند.

الف: تشر:

دراوستا به پیکر اسب پاکی در می‌آید که از آب، خیزاب برمی‌انگیزد. در اوستا نیایشی هست که در آن زرتشت می‌گوید: «تشر، ستاره رایومند فره‌مند را می‌ستاییم که بر پریان چیره شود، که پریان را بدان هنگام که نزدیک دریای نیرومند ژرف خوش دیدگاه فراخ کرت که آبش زمین پهناوری را فرا گرفته است، به پیکر ستارگان دنباله‌دار در میان زمین و آسمان پرت شوند - در هم شکند. به راستی او به پیکر اسب پاکی درآید و از آب، خیزاب‌ها برانگیزد. پس باد چالاک، وزیدن آغاز کند.» (دوستخواه، ۱۳۷۵: ۳۳۱).

نکته‌ای که در این روایت وجود دارد "دریای فراخ کرت" می‌باشد. در لغت نامه دهخدا دریای "فراخ کرت"، میان دریای جنوب و اقیانوس هند، آمده است. وجود پریان نیز از وجوه اشتراک این اسطوره با اسطوره مادر دریاست.

ب: افسانه انشروتو:

ماجرای انشروتو این‌گونه نقل شده‌است: «... در ساحل یکی از جزایر، زن‌هایی را دیدیم که درون دریا مشغول شناوری و بازی بودند، همین که کشتی به آن‌ها نزدیک شد، به داخل جزیره فرار کردند. پس از مدتی یک عده زن و مرد از طرف جزیره به سوی ما آمدند. این مردم به نظر خیلی زیرک و عاقل می‌نمودند، ولی ما زبان آن‌ها را نمی‌فهمیدیم و مقصود خود را با اشاره به آن‌ها می‌فهمانیدیم، آن‌ها هم با اشاره به ما پاسخ می‌دادند. از آن‌ها خواهش کردیم اگر غذایی دارند به ما بفروشند... آن‌گاه رفته و مقدار زیادی برنج و مرغ و گوسفند و عسل و روغن و انواع میوه برای ما آوردند. ما نیز در برابر آن آهن، مس، سرمه، پارچه و پوشاک به آن‌ها دادیم. باز به اشاره پرسیدیم چه کالای بازرگانی (مال-التجاره) برای فروش به ما دارند؟ پاسخ دادند بنده زر خرید. پذیرفتیم. هنگامی که آن‌ها را آوردند دیدیم بهتر و زیباتر از آن‌ها در زندگی خود ندیده‌ایم. تمام وجود خنده و شوخی بودند و آواز می‌خواندند. سبک وزن و چست و چالاک بودند... سرهای ایشان کوچک بود و در زیر کتفشان، آلت شنا، شبیه به بال ماهی دیده می‌شد. پرسیدیم این چیست؟ به ما خندیدند و گفتند: تعجب نکنید، تمام اهالی جزیره این‌گونه آفریده شده‌اند؛ و به آسمان اشاره کردند، یعنی

خداوند ما را این چنین آفریده است. ما دیگر بیش از این سخنی نگفتیم و با خود اندیشیدیم که خوب فرصتی به دست آمده و خوب غنیمتی یافته‌ایم. پس هریک از ما به مقدار متاعی که همراه داشت، از آن بندگان خریداری نمود و کشتی را از کالای خود خالی ساخته و به جای آن اسیر بار می‌کرد. هر چه می‌خریدیم باز می‌دیدیم بهتر و زیباتر از آن را بر ما عرضه می‌داشتند، خلاصه این که کشتی را از مخلوقی که چشم بهتر از آن را هرگز ندیده؛ پر می‌ساختیم. چنان که هرگاه کار به مراد ما انجام می‌شد، خودمان و نوادگانمان توانگر و بی‌نیاز می‌شدیم. سرانجام جزیره را ترک کردیم. در روز نخست باد موافق به بادبان‌های کشتی در افتاد. ما با کمال سرزندگی و خوشی از این معامله جزیره را ترک گفتیم و به راه افتاده بودیم. همین که جزیره از دید ما ناپدید گشت و ما به میان دریای بی‌کران رسیدیم، بعضی از اسیران بنای گریه و زاری را گذاردند، به طوری که گریه آن‌ها باعث کدورت خاطر و دل‌تنگی ما گردیده بود. اما در این میان عده دیگری ساکت بودند و راضی. از آن‌ها پرسیدیم دوستان را چه چهره است؟ آن‌ها به رفقای خود گفتند چرا گریه می‌کنید برخیزید تا با هم برقصیم و بخوانیم و شادی کنیم. با این حرف تمام اسرا برخاستند و بنای رقصیدن و خندیدن و آواز خوانی را گذاردند. این رفتار آن‌ها موجب انبساط خاطر ما شد. به آن‌ها گفتیم این رفتار شما خیلی بهتر از آن گریه و دل‌تنگی است. آن‌گاه آن‌ها را به حال خود گذاشته و هریک از ما نیز به کارهای خود مشغول شدیم. همین که اسرا ما را نسبت به خودشان غافل دیدند، فرصت را غنیمت شمرده و مانند ملخ‌های پران از کناره کشتی به درون دریا پریدند. کشتی هم چنان بر روی امواج دریا به سرعت سیر می‌کرد و ما به فراریان هیچ دسترسی نداشتیم. تا آنکه کشتی به اندازه یک فرسنگ از آن‌ها دور شده بود، ما هنوز آوای خوش آهنگ آن‌ها را می‌شنیدیم. آن‌ها در برابر آشوب و انقلاب دریا و امواج سهمگین آن به همه گونه مبارزه و مقاومت توانا بودند. این گونه بود که تمامی اسیران را از دست دادیم، مگر دختر جوانی که ناخدا او را در یکی از اتاق‌های بزرگ کشتی حبس کرده بود. پس از این واقعه همین که داخل آن اتاق شدند دیدند که دخترک در تلاش است که کشتی را سوراخ کرده و خود را مانند دوستانش به دریا افکند. فوراً او را گرفته و به بند کشید. سرانجام به مقصد رسیدیم. کالایی را که باقی مانده بود فروختیم و ده یک سرمایه نخستین عاید شد. آوازه بازگشت آن‌ها در شهر پیچید. پیرمردی به نزد ناخدا آمده و گفت: جزایری که اتفاق شما را به آن جا افکند، جزایر ماهی نام دارد و اهالی آن دوزیست هستند و این ترفند آن‌هاست که گروهی را به شکل برده به بازرگانان می‌فروشند و بردگان هم در میانه راه می‌گریزند. زنهار این دختر را به آب نزدیک نکنید که بی‌درنگ خواهد گریخت.

ناخدا با آن دختر ازدواج کرده و از وی دارای شش فرزند شد. اما هم‌چنان بند بر پای وی داشته بود. پس از هجده سال که ناخدا فوت کرد، فرزندان متأثر از بند بر پای مادر، بندها را گشودند. اما همین که آزاد شده، "انشرتو" گویان، پا به فرار گذاشت. فرزندان به دنبال او می‌رفتند و می‌گفتند: چگونه می‌روی و پسران و دختران خود را ترک می‌گویی؟ او پاسخ داد: چه کار می‌توانم برای آن‌ها بکنم. این بگفت و خود را به دریا افکند و چنان ماهیان نیرومند در آب دریا شناور شد و ناپدید گشت... " (برگرفته از تارنگار خبری زرتشتیان ایران به آدرس: [HTTP://WWW.AMORDAD6485.BLOGFA.COM/POST/3630](http://www.amordad6485.blogfa.com/post/3630)).

این افسانه نیز مانند افسانه مادر دریا، در میان اهالی جنوب ایران به ویژه جزایر دریای مکران رواج داشته و دارد. شخصیت یا شخصیت‌های اصلی این افسانه نیز مانند مادر دریا، جنسیت زنانه دارد. پریان افسانه انشرتو بنا به نقل آن، دوزیست هستند اما درباره مادر دریا چنین روایتی نداریم. مادر دریا، تنها در دریا آن هم اعماق دریا دیده شده است اما

پریان افسانه‌ی انشروتو بیشتر در جزیره دیده شده‌اند هرچند اندامی چون ماهی دارند. همین مسئله از وجوه اشتراک هردو افسانه است.

فضای افسانه‌ی انشروتو شبیه فضاهای واقعی است. شخصیت پریان هم بسیار به شخصیت‌های انسانی شباهت دارد هم از نظر ظاهری و هم از نظر درونی تا آنجا که ناخدا با یکی از آن‌ها ازدواج می‌کند و از او صاحب فرزندان می‌شود. این درحالی است که فضای افسانه‌ی مادر دریا بسیار راز آلود و اسطوره‌ای است.

ج: اسطوره‌ی اوآنس:

دراینباره ابراهیم پور داوود می‌نویسد: «بروسوس کاهن معبد مردوک که بر دانش هزاره‌ی سوم مسلط بود، اجازه یافت که به یونانی تاریخ بابل را از آغاز و از پیش از توفان بنگارد. در آن تاریخ او اظهار نظر می‌کند که خط، پیش از توفان وجود داشته‌است و بشر این اطلاعات را از شخصیتی به نام اوآنس oannes با چهره‌ای اساطیری که آمیزه‌ای از انسان - ماهی بوده‌است به دست آورده‌است. او از دریای سرخ برآمده‌است و به مردمان هنرنگارش را همراه با دیگر دانش‌ها از قبیل شخم کردن و شیار کردن زمین آموخته‌است و مجدداً در دریا پنهان شده و به اصل خود بازگشته‌است» (پورداوود، ۱۳۵۶: ۱۲۸). وجوه اشتراک اسطوره‌ی اوآنس با مادردریا عبارت است از:

الف: پیکر: هم اوآنس و هم مادر دریا، هردو پیکری نیمه‌انسان، نیمه‌ماهی دارند.

ب: اوآنس از دریای سرخ برمی‌آید. می‌دانیم که دریای سرخ در همسایگی دریای مکران است. همین امر می‌تواند وجوه شباهت این دو افسانه را توجیه کند.

ج: هم اوآنس و هم مادر دریا هر دو از آب برمی‌آیند.

افسانه‌ی مادردریا به شکل‌های مختلف روایت شده‌است اما در همه‌ی این روایت‌ها عناصر مشترکی یافت می‌شود که عبارتند از:

الف: زن: اگر در این افسانه، از گهواره سخنی به میان نمی‌آمد این زن دختری بود حداکثر شبیه پری دریایی. تنها عاملی که باعث می‌شود این زن را مادر بدانیم حضور گهواره در این افسانه‌است. زن در اساطیر، نماد باروری، زایش، عشق، محبت، ایثار و از خودگذشتگی است. اما در این افسانه هیچ کدام از این خصوصیات مادرانه و نیز دیگر ویژگی‌های رایج و متداول مادر به چشم نمی‌آید. هاله‌ی ابهامی که گرد شخصیت این زن نهفته‌است تا آنجا پیش می‌رود که حتی شکل ظاهری او را نیز در بر می‌گیرد. پیکر این زن نیمه‌انسان - نیمه‌ماهی است. از این جهت با اسطوره پهلوی می‌زند. در اغلب تحلیل‌ها مادر دریا را نماد آناهیتا، الهه‌ی آب‌ها دانسته‌اند. ارتباط مادر دریا با آناهیتا تنها در عنوان آن است نه در کارکرد.

ب: گهواره: در تمام نقل‌هایی که از افسانه‌ی مادردریا رایج است، مادر دریا از صیادان مروارید، برای بچه‌اش گهواره طلب می‌کند.

ج: مادر دریا دو کارکرد کاملاً متضاد دارد. از یک سو دیدن او و اجابت خواسته‌اش موجب افزایش و برکت صید می‌شود، از سوی دیگر چنانچه از صیادی دعوت کند که پیشش بماند، صیاد جاننش را از دست می‌دهد. هم‌چنین اگر گهواره‌ای در تور ماهی‌گیران بیفتد به سرعت آن را به آب می‌افکنند و از آنجا فرار می‌کنند. این موضوع نشانه‌ی ترس از

مادر دریاست. اما چرا باید از مادر دریا ترسید؟ این موضوع یکی از اسرار این افسانه است که مانند سایر جوانب بر وجهه راز آمیزی آن افزوده‌است.

۴- نتیجه‌گیری

دریای بزرگ و موج و طوفانی، همواره نماد عظمت، خشونت، برکت، خوشبختی، نکبت، بدبختی، زیبایی و... بوده است. همین صفات به ظاهر متفاوت و متضاد در ذهن و باور مردم عادی برای دریا تشخیصی به وجود آورده که نمود آن را در لالایی‌ها، قصه‌ها، افسانه‌ها و... می‌توان مشاهده کرد.

افسانه مادر دریا، در میان اهالی جنوب ایران به ویژه جزایر دریای مکران رواج داشته و دارد. شخصیت یا شخصیت‌های اصلی این افسانه جنسیت زنانه دارد. ژرف ساخت افسانه مادر دریا، اسطوره‌های متعددی است که در ارتباطی تنگاتنگ، ذهنیت ساکنان جزایر و سواحل دریای مکران را به خود مشغول داشته‌است. این افسانه از جمله زیباترین افسانه‌های رایج میان مردم جنوب ایران است. افسانه‌ها و داستان‌های دیگری هم در میان مردم رواج دارد که به نام برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: هور مور یا حور مور، قبله دعا، غراب شیطان، بپ دریا، ام الداس، دختر دریا، افسانه حیوانات، تشی شوگرد، دیب (دیو)، پریزاد.

منابع

- آذرلی، غلامرضا، (۱۳۸۷)، فرهنگ واژگان گویش ایران، تهران: هزار.
- پایگاه اطلاع رسانی به آدرس: <http://monster-quest.com>. آخرین مراجعه ۱۳/۱۰/۱۳۹۸.
- پورداد، ابراهیم، (۱۳۵۶)، فرهنگ ایران باستان، تهران: دانشگاه تهران.
- تارنگارخبری زرتشتیان ایران به آدرس: [HTTP://WWW.AMORDAD6485.BLOGFA.COM/POST/3630](http://WWW.AMORDAD6485.BLOGFA.COM/POST/3630)
- داد، سیما، (۱۳۷۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- دوستخواه، جلیل، (۱۳۷۵)، اوستا، تهران: مروارید.
- ذوالفقاری، حسن، (۱۳۹۴)، زبان و ادبیات عامه ایران، تهران: سمت (سازمان مطالعه و تدوین علوم انسانی دانشگاه‌ها).
- رضی، هاشم، (۱۳۸۱)، دانشنامه ایران باستان، ج ۴، تهران: سخن.
- روح الامینی، محمود، (۱۳۷۵)، مبانی انسان‌شناسی، تهران: زمان.
- ریپکا، یان، تاریخ ادبیات ایران، (۱۳۸۱)، ترجمه عیسی شهابی، تهران: علمی فرهنگی.
- طسوجی تبریزی، عبداللطیف، (۱۳۷۹)، هزارویک شب، ج ۱، تهران: جامی.
- فاضلی، نعمت الله، (۱۳۸۱)، فرهنگ عامه و ادبیات عامه فارسی: کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت، شماره ۴۳ و ۴۴.
- نعمت الهی، فرامرز (۱۳۸۵)، ادبیات کودک و نوجوان شناسایی، ارزشیابی، ارزش گذاری، تهران: مدرسه.

Review and analysis of the myth of the Mother Sea

Faculty member of the University of culture of Persian language and literature group.

bajvand@yahoo. com

abstract

Legends have long invoked many people. The depth of mythological mythology and imaginary space has always given them a stunning beauty. Legends have been so valuable that the breasts of humans are their main bearers. The main Guardians of myths are people who, after many days, have not let the forgetfulness sit on the faces of these monuments of centuries and ages. This article was compiled in a descriptive-analytical way, along with comparison and interpretation. The method of collecting information has also been a library. In addition to quoting the myth of Mother Sea, the study compared it to similar myths. The depth of the mythological construction of the mother sea legend has also been analyzed and examined in light of similar myths and their origins. One of the myths common among the people of southern Iran, especially the people of the islands and the coast of the Makran Sea, is the myth of the "Mother Sea". The main character of this legend is a woman with a human half - a fish that shows itself in the deep sea to Pearl fishermen and talks to them. In this study, the structure and content of this heartwarming myth have been analyzed.

Keywords: folk beliefs, myth, myth, mother of the sea ‘

تحلیل مولفه‌های تربیتی در آثار علی‌رضا قزوه

علیرضا بافرانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

Bafrani57@pnu.ac.ir

کامران کسایی

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

Kamran.kassaei@gmail.com

منیژه عسکری

دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی پیام نور

Mkalantari201@gmail.com

چکیده

ادبیات تعلیمی یکی از شاخه‌های ادبیات است که مفاهیم تربیتی، آموزشی و اخلاقی را به گونه‌ای هنرمندانه به مخاطب انتقال می‌دهد. در ادبیات فارسی وجود آثار ارزشمند اخلاقی نشان می‌دهد که مفاهیم تربیتی جایگاه ویژه‌ای در تعلیم و تربیت دارند. آثاری که به قصد آموزش مستقیم و غیر مستقیم یک موضوع یا علم خاص و البته با بهره‌گیری از ظرایف و دقایق ادبی نوشته یا سروده شده‌اند. شاعران و نویسندگان به عنوان معلمان اخلاقی، ارزش‌ها، اصول و مفاهیم اخلاقی را به خوانندگان خود انتقال می‌دهند. از میان شاعران معاصر ایران، علی‌رضا قزوه جزو شاعران متعهد و مرتبط با انقلاب و دفاع مقدس است که توانسته در عرصه ادبی ایران نقش موثری داشته باشد. از آثار او می‌توان به مجموعه اشعار «از نخلستان تا خیابان»، «دو رکعت عشق»، «شبلی و آتش»، «با کاروان نیزه»، «عشق علیه‌السلام» و «قطار اندیشک» اشاره کرد. شعر قزوه با وجود درآمیختن با مفاهیم ارزشی، نوستالژی جبهه و جنگ، فراموشی ارزش‌ها و جابه‌جایی ارزش‌ها و عادت کردن به خوی اشرافی، زمینه گسترده و بالقوه‌ای است که می‌تواند ضمن انتقاد از تغییر سبک زندگی ایرانی-اسلامی به زندگی غربی، مفاهیم خاص اخلاقی و تربیتی را نیز به مخاطب امروز که اکثراً قشر نوجوان و جوان بیگانه با فضای انقلاب و جبهه جنگ است منتقل کند. به همین دلیل نگارندگان در این پژوهش، به صورت تحلیلی توصیفی به تحلیل بایدها و نبایدهای اخلاقی در آثار علی‌رضا قزوه پرداخته‌اند. در پژوهش حاضر از ۵۰ مولفه استخراج شده، ۱۲ مولفه (۲۴ درصد) مربوط به نبایدهای اخلاقی و ۳۸ مولفه (۷۶ درصد) مربوط به بایدهای اخلاقی است. بنابراین نتیجه می‌شود مولفه‌های «عدالت و عدالت خواهی»، «روحیه انقلابی و جهادی»، «ایثار» و «همدردی با مظلومان» به ترتیب با ۱۶، ۱۵ و ۱۴ درصد؛ در بایدهای اخلاقی دارای بیشترین بسامد هستند؛ و در نبایدهای اخلاقی، مولفه «سوء استفاده از بیت المال» با ۱۱ درصد بیشترین بسامد را نسبت به بقیه مولفه‌ها دارد. نتایج نشان از آن دارد که شاعر به امر تعلیم و تربیت و انتقاد از ناهنجاریهای اجتماعی توجه ویژه‌ای داشته است.

کلیدواژه‌ها: اخلاق در شعر، ادبیات تعلیمی، مولفه‌های تربیتی، علی‌رضا قزوه.

۱- بیان مساله و سوال‌های تحقیق

تعلیم و تربیت و چگونگی انتقال آن به مخاطب جزو دغدغه‌های مسوولان امور آموزشی و تربیتی هر کشور است. بی‌گمان یکی از موارد خطیر و حساس در امر آموزش، استفاده از شیوه‌هایی است که بتواند به صورت غیر مستقیم و غیرآمرانه، مفاهیم اخلاقی و تربیتی را منتقل کند. این مساله زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که با نسل جوان و نوجوانی روبه‌رو هستیم که خود را فارغ از هرگونه امر و نهی می‌داند و ترجیح می‌دهد با آموزه‌های دنیای مجازی به سوالات و خواسته‌های خود برسد. یکی از ظرفیت‌های ارزشمند در امر تعلیم و تربیت، ادبیات و آثار ادبی است. شعر و داستان و دیگر گونه‌های ادبی از دیرباز محمل مناسبی برای انتقال مفاهیم تربیتی بوده‌اند. در ادبیات فارسی نمونه‌هایی از آموزه‌های اخلاقی در سروده‌ها و اشعار شاعران و نویسندگان بزرگ دیده می‌شود که به موضوعاتی مانند تهذیب نفس، گذرا بودن زندگی، اخلاق فردی، وفاداری، امید و... اشاره می‌کنند. بوستان و گلستان سعدی، مثنوی معنوی، قابوس‌نامه، کليلة و دمنه، نصیحه‌الملوک و... از ارزنده‌ترین نمونه‌های ادبیات تعلیمی قرون گذشته است. در دوران معاصر نیز آثاری وجود دارد که در تلاش برای اشاعه فرهنگ و ترویج آموزه‌های اخلاقی هستند؛ که می‌توان به آثار شاعرانی چون پروین اعتصامی، علی‌رضا قزوه، سیمین بهبهانی و... اشاره کرد (طغیانی و علی‌زاده، ۱۳۹۴: ۸۶). از میان شاعران معاصر ایران، علی‌رضا قزوه جزو شاعران متعهد و مرتبط با انقلاب و دفاع مقدس و ادبیات پایداری است که توانسته در عرصه ادبی ایران نقش موثری داشته باشد. از آثار او می‌توان به مجموعه‌هایی مانند «از نخلستان تا خیابان»، «دو رکعت عشق»، «شبلی و آتش»، «با کاروان نیزه»، «عشق علیه‌السلام» و «قطار اندیمشک» اشاره کرد. شعر قزوه با وجود در آمیختن با مفاهیم ارزشی، نوستالژی جبهه و جنگ، فراموشی ارزش‌ها و جابه‌جایی ارزش‌ها و عادت کردن به خوی اشرافی، زمینه گسترده و بالقوه‌ای است که می‌تواند ضمن انتقاد از تغییر سبک زندگی ایرانی- اسلامی به زندگی غربی، مفاهیم خاص اخلاقی و تربیتی را نیز به مخاطب امروز که اکثراً قشر نوجوان و جوان بیگانه با فضای انقلاب و جبهه جنگ است منتقل کند. در بیان اهمیت تربیت و رشد اخلاقی انسان‌ها همین بس که خداوند راه سعادت و رستگاری انسان‌ها را در تزکیه نفس برشمرده و سوگند یاد می‌کند که اهمیت آن بالاتر از عظمت زمین و آسمان است (رضائی، ۱۳۹۹: ۲۶). با توجه به آنچه بیان شد مقاله حاضر درصدد یافتن مولفه‌های تربیتی در آثار علی‌رضا قزوه است و آثار «از نخلستان تا خیابان»، «عشق علیه‌السلام»، «با کاروان نیزه»، «چمدان‌های قدیمی»، «من می‌گویم شما بگریید» و «شبلی و آتش» انتخاب و بررسی شده‌اند.

این پژوهش به صورت توصیفی تحلیلی، مولفه‌های تربیتی را در دو قسمت بایدها و نبایدهای اخلاقی مورد بررسی قرار داده و در صدد است تا به سوال‌های زیر پاسخ گوید:

- شیوه علی‌رضا قزوه در بیان مفاهیم تربیتی چگونه است؟
- مولفه‌های تربیتی اشعار علی‌رضا قزوه تا چه اندازه از اندیشه انقلابی و مذهبی او تأثیر می‌پذیرد؟
- کدام یک از معیارهای تربیتی در اشعار علی‌رضا قزوه بازتاب بیشتری دارد؟
- شاخص‌ها و مولفه‌های تربیتی اشعار علی‌رضا قزوه تا چه اندازه متناسب با معیارهای تربیتی در علوم تربیتی است؟

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های صورت گرفته در سایت‌های معتبر نورمگز، ایرانداک و جهاد دانشگاهی، مشخص شد که تا کنون در زمینه مولفه‌های تربیتی در آثار علی‌رضا قزوه، پژوهشی انجام نشده است. با این حال به بعضی از پژوهش‌های صورت گرفته در حوزه تربیت و مولفه‌های تربیتی در متون ادبی اشاره می‌شود.

سبزی‌پور و حسینی‌راد (۱۳۹۱) با تمرکز بر چهار اثر منشور ادبیات تعلیمی قابوس‌نامه، اخلاق ناصری، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه به بررسی برخی مولفه‌های تربیتی در متون تعلیمی کهن به شیوه توصیفی و تحلیلی پرداخته‌اند.

خان‌محمدی و همتی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای به انعکاس آموزه‌های تعلیمی در خمسه نظامی پرداخته‌اند. پژوهش آن‌ها درون‌مایه‌های تعلیمی منظومه‌های نظامی گنج‌ای را می‌کاود تا ارزش و اعتبار هنری آثار او را در همراهی با آموزه‌های تعلیمی و اخلاقی نشان دهد و از طریق همین آموزه‌ها گرایش‌های اخلاقی، سلاقی رفتاری و جهان‌بینی او را بررسی نماید.

طغیانی و علی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای دیدگاه‌های اخلاقی و تربیتی در شعر وحشی بافقی را به صورت آماری بررسی و ارزیابی کرده‌اند.

کلاه‌چیان و همکاران (۱۳۹۵) در پایان‌نامه خود به جلوه‌های بلاغی آموزه‌های تعلیمی در داستان‌های عامیانه پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش آنان نشان می‌دهد که آموزه‌های دینی و مذهبی، توصیه‌های مربوط به نکوهش نیرنگ و ساده‌لوحی، تمجید تلاش و کوشش برای رسیدن به مقصود، تعلیمات مرتبط با دروغ و دروغ‌گویی، نکوهش حسادت و بدطینتی و نیز تأکید بر توان بدی، بیشترین بسامد را در میان توصیه‌های تعلیمی حکایات بررسی شده داشته‌اند.

مظفری و خادمی (۱۳۹۶) در مطالعه‌ای به بررسی مولفه‌های تربیتی - اخلاقی در آثار فریدون مشیری با تکیه بر اخلاق‌مداری جامعه معاصر و ترویج آن پرداخته‌اند. آن‌ها در مقاله توصیفی - تحلیلی خود نشان داده‌اند که فریدون مشیری در اثر (از دیار آشتی و پرواز با خورشید) تأکید فراوانی بر آموزه‌های تربیتی امید، عشق، مهرورزی، یاد مرگ، آزادی، صلح و دوستی، شادی و دوری از جنگ داشته است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ادبیات تعلیمی

ادبیات تعلیمی، یکی از قدیمی‌ترین انواع ادبی است که هدف آن آموزش اصول اخلاقی و پند و اندرز است. در این نوع آثار ادبی، مسائل مختلف مرتبط با آموزش اصول اخلاقی، مذهبی و فلسفی به صورت ادبی بیان می‌شود (رضی، ۱۳۹۱: ۱۰). ادبیات تعلیمی می‌تواند شامل دستورالعمل‌هایی باشد که به آموزش یک فن یا هنر خاص مربوط می‌شود، و یا به طور کلی به آثاری گفته می‌شود که موضوع آن‌ها مسائل اخلاقی، عرفانی، مذهبی، اجتماعی، پند و اندرز، حکمت و غیره است. ادبیات تعلیمی، به عنوان یکی از قدیمی‌ترین گونه‌های ادبی، بخش مهمی از میراث ادبی را تشکیل می‌دهد. برای این نوع ادبی، دو منبع یا خاستگاه در نظر گرفته شده است. اولین خاستگاه، درون خود هنرمند یا نویسنده است که موضوعات تعلیمی را از طریق ذهن و تجربه خود به صورت ادبی بیان می‌کند. خاستگاه دیگر، برخاسته از اجتماع و گفتمان‌هایی است که در آن وجود دارد و در آن به صورت ادبی به مسائل تعلیمی پرداخته

می‌شود. این خاستگاه بیرونی می‌تواند از فرهنگ، تاریخ، اعتقادات و مقتضیات اجتماعی و فرهنگی آن زمان و مکان الهام گرفته شود (مشرف، ۱۳۸۹: ۱۲). توجه به هر دو گونه از خاستگاه تعلیم و تربیت، به منظور رشد و تکامل فرد در جهت تحقق غایت وجودی و ارزش‌های انسانی و الهی اوست. تعلیم و تربیت در این دیدگاه، به فرد کمک می‌کند تا ظرفیت‌ها و توانایی‌های خود را درک کند و آن‌ها را برای خدمت به جامعه و تحقق اهداف نهایی زندگی بهره‌برداری کند. از این دیدگاه، تعلیم و تربیت و هدایت فرد به سمت رشد و تحقق ارزش‌های انسانی معنای مهمی دارد و نقش مهمی در شکل‌دهی شخصیت و روشننگری مسیر زندگی انسان ایفا می‌کند. اهداف تعلیم و تربیت در این دیدگاه با غایت آفرینش جهان و طبیعت انسانی هماهنگی دارند و تلاش برای تحقق هر دو برای فرد و جامعه اهمیت دارد. (شرفی، ۱۳۷۹: ۱۴۲)

از جمله مهم‌ترین ابزارها برای انتقال مفاهیم تربیتی، استفاده از قالب ادبی زبان و ادبیات تعلیمی است. پیدایش ادبیات تعلیمی را می‌توان هم‌زمان با پیدایش شعر دانست. چرا که یکی از وظایف شاعر، بازتاب مفاهیم فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تعلیمی است. در طول تاریخ، ادبیات تعلیمی در ایران و سایر نقاط جهان توسعه یافته است. این نوع ادبیات در هر دوره و با تأثیر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی آن زمان، تغییراتی را تجربه کرده و به تطبیق با نیازهای جامعه پاسخ داده است. در تمدن‌های باستانی مانند تمدن‌های مصری، بابلی، آشوری و یونانی، آثار ادبی تعلیمی قابل توجهی وجود داشته است. این آثار اغلب به شکل داستان‌ها، شعرها و امثال تربیتی به مسائل اخلاقی، قوانین اجتماعی و آموزه‌های دینی می‌پرداختند. «این آثار به شکل داستان‌ها و روایت‌ها قوانین و مقررات را شرح می‌دادند و به شیوه‌های مستقیم و غیر مستقیم قوانین را به مردم آموزش می‌دادند. علاوه بر این مفاهیمی چون اعتقاد به خدایان، عبادت، ترس از عواقب بد، راهنمایی در رسیدن به نیکوکاری و خدمت به خدایان در قالب ادبیات آموزش داده می‌شد» (علی‌مددی، ۱۳۹۴: ۱۳)

۲-۲- علی‌رضا قزوه

علی‌رضا قزوه، در سال ۱۳۴۲ در شهرستان گرمسار و در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد. نخستین بار در سن ۱۷ سالگی توانست به صورت جدی اثر خود را ارائه دهد و ۳ سال پس از آن همکاری با نشریه «امید انقلاب» را آغاز کرد. او همچنین همکاری در روزنامه و مجله‌های مختلفی مانند «جمهوری اسلامی»، «اطلاعات» و ماهنامه «ادبستان» در کارنامه خود دارد. قزوه دانش‌آموخته رشته زبان و ادبیات فارسی است و پس از دریافت مدرک کارشناسی ارشد در این رشته در سال ۷۷ به عنوان نماینده فرهنگی ایران در تاجیکستان مشغول به فعالیت شد و در همین کشور دانش‌نامه دکترای خود را نیز به دست آورد و از سال ۸۶ به عنوان مدیر موسسه تحقیقات زبان فارسی در هند است (سنگری ۱۳۹۸: ۶۶). آثار شعری قزوه عبارتند از: از نخلستان تا خیابان (۱۳۹۸)، دو رکعت عشق (۱۳۷۷)، پرستو در قاف (۱۳۷۴)، شبلی و آتش (۱۳۹۳)، این همه یوسف (۱۳۷۶)، خورشیدهای گمشده (۱۳۷۶)، گزیده ادبیات معاصر (۱۳۷۸)، قدم زدن در کلمات (۱۳۷۹)، عشق، علیه السلام (۱۳۹۱)، من می‌گویم شما بگریید (۱۳۹۴)، با کاروان نیزه (۱۳۸۴)، پشت هر سنگ خداست (۱۳۸۷)، این همه یوسف (۱۳۸۷)، سوره انگور «گزیده اشعار» (۱۳۸۷)، صبح بنارس (۱۳۹۱)، کلمات الشعرا (تصحیح تذکره) (۱۳۸۹)، صبح تان بخیر مردم (۱۳۹۱)

علی‌رضا قزوه در آثارش اعتراض خود را، هم متوجه مردم عادی و هم مسئولین و سیاست‌مداران می‌داند و بی‌پرده سخن می‌گوید. صراحت سخن قزوه در اشعارش گاهی از شعر فراتر رفته و خواننده را ممکن است به تردید وا دارد. علاوه بر این با وجود محتوای اعتراضی نسبت به سیاسیون، جریان شعری قزوه اغلب کلیت اجتماعی دارد نه سیاسی. اشعار قزوه غالباً در اعتراض به مواردی چون بی‌عدالتی، فقر، غربزدگی، فراموشی شهدا و ایثارگران، تبعیض، قدرت‌طلبی مسئولان و بی‌توجهی به مشکلات مردم است.

۲-۳- یافته‌های پژوهش

آموزه‌های اخلاقی در آثار مورد بررسی، در دو دسته بایدها و نبایدها قرار گرفتند. در ادامه مولفه‌های استخراج شده به همراه برخی از ابیات آورده شده‌اند.

۱-۲-۳ بایدهای اخلاقی

بایدهای اخلاقی به ویژگی‌های اخلاقی مثبت اشاره می‌کند که انجام دادن آن خیر و فضیلت است.

خداشناسی و یاد خدا

شعر به عنوان یک شاخه از ادبیات، اغلب برای بیان احساسات عمیق، ارزش‌های معنوی و پرسش‌های بنیادی انسانی به خداوند و دین معطوف می‌شود. شعرهای آیینی و خداشناسی به عنوان یک راه برای بیان عشق و تعلق به خداوند، تأمل در عظمت و قدرت او، خواسته‌ها و تمناهای روحانی، شکرگزاری و حتی شکایت و رنج در برابر دنیای مادی، به کار گرفته می‌شوند (تجلیل و ایرانمنش، ۱۳۹۰: ۳). در اشعار قزوه یاد خدا نیز یکی از موضوعات مهم است که به عنوان یک وسیله برای استمرار ارتباط با خداوند و تسلیم به اراده او در شعرها مورد بحث و توجه قرار می‌گیرد. در ادامه چند مورد از نمونه‌ای مستقیم یاد خدا و خداشناسی در اشعار قزوه دیده می‌شود: «تو را دیدم که می‌چرخید گردت خانه کعبه/ خدا را در حرم گم کرده بودم، در شما دیدم/ شبیه سایه تو کعبه دنبالت به راه افتاد/ تو حج بودی، تو را هم مروه دیدم، هم صفا دیدم» (قزوه، ۱۳۸۴: ۳۵).

ترس از خدا

قزوه معتقد است که خداوند به عنوان حاکم مطلق، به طور کامل آگاه از اعمال انسان‌هاست و در روز قیامت، عواقب اعمال خوب و بد را برای آن‌ها مشخص می‌کند. این درک از عدالت خداوند و ترس از پاداش و مجازات او، در شعرهای قزوه به تصویر کشیده می‌شود: «زمین یک روز در پیش خدا قد راست خواهد کرد/ به قرآنی که گل کرده ست از تورات و انجیلش» (قزوه، ۱۳۹۱: ۳۳). سوگندی که شاعر در مصرع دوم از آن یاد می‌کند اشاره به حتمیت رخدادی دارد که نشان از یادآوری روز قیامت و آگاهی بخشیدن به مردم از آن روز است.

برتری نماز

نماز به عنوان یکی از ارکان اصلی دین اسلام و عبادتی مهم، در ادبیات تعلیمی برای بیان آموزه‌های اخلاقی به وفور مورد توجه قرار گرفته است (تجلیل و ایرانمنش، ۱۳۹۰: ۳). شاعران و متصوفان در اشعار خود به برتری و ارزش نماز نسبت به سایر اعمال و جلوه‌های آن اشاره کرده‌اند. نماز در شعرها به عنوان یک وسیله برای ارتباط روحی با خداوند، تسلیم به اراده او و بیان عشق و تعلق به او مطرح می‌شود. قزوه از عملکرد خود شکوه و گلایه می‌کند و مهم‌ترین جلوه آن را در نمازش توصیف می‌کند: «در دل، مرا چقدر نماز است بی حضور/ در کف، مرا چقدر قنوت است بی اثر» (قزوه، ۱۳۸۴: ۱۰۸).

در بیت زیر شاعر توصیف زیبایی از نماز و حرف زدن با خداوند دارد: «نماز عشق پر از حرف ارغوانی بود/ زمانه شاهد گلگون‌ترین معانی بود» (قزوه، ۱۳۹۳: ۳۲۵).

شاعر در بیت زیر انس و خلوتی که در نماز پیدا می‌کند را برتر از هر چیزی می‌داند به گونه‌ای که می‌تواند هر موضوعی را در این زمان با خدا در میان بگذارد: «در خلوت نماز چو تحت الحنک کنم/ راز غدیر گویم و شرح فدک کنم» (قزوه، ۱۳۹۱: ۳۰).

تسلیم شدن در برابر سرنوشت

عبارت "قضا و قدر" به مفهوم اعتقاد به تعیین و تقدیر خداوند درباره رویدادها و سرنوشت انسان‌ها اشاره دارد. قضا به معنای تصمیم و تعیین خداوند درباره آینده است و قدر نیز به معنای نتیجه و عاقبتی است که خداوند برای انسان‌ها تعیین می‌کند. بر اساس این اعتقاد، هرچه اتفاق می‌افتد، نتیجه قضا و قدر الهی است و به دستور و اراده خداوند اتفاق می‌افتد. با توجه به این تفسیر، اگر شخصی در برابر قضا و قدر الهی اطاعت و تسلیم آورده و سر تعظیم و احترام به اراده خداوند فرود آرد، خداوند می‌فرماید که هرچه را که بخواهد به او پاداش می‌دهد. این به معنای آن است که خداوند بر اساس ایمان و عمل صالح شخص، پاداش و برکات را به او می‌دهد و او را در این جهان و آخرت سعادتمند می‌سازد (تجلیل و ایرانمنش، ۱۳۹۰: ۳). قزوه نیز به این مفهوم اشاره می‌کند و در بیت زیر نشان می‌دهد که چنانچه تسلیم سرنوشت و تقدیر الهی شوی بی‌گمان به راه درست هدایت خواهی شد. «اندکی بالاتر از آبادی تسلیم محض/ صاف می‌آیی سر کوی «صراط المستقیم»» (قزوه، ۱۳۹۱: ۵۵).

قدم نهادن در راه حق

راه سعادت و خوش‌بختی در ادبیات تعلیمی راه حقیقت و درستی است که در اشعار قزوه با ادامه راه شهیدان و ائمه اطهار نمایان می‌شود (نظری و زارعی، ۱۳۹۵: ۶۵). شاعر در بیت زیر در ستایش انتخاب راه دوست (راه رسیدن به حق و حقانیت) آن را به میوه باغ کبریایی (باغ بهشتی) مانند کرده است و نتیجه قدم گذاشتن در راه حق را چنین بیان می‌کند: «دستی که ز خویش و انهدای/ جانی که به راه دوست نهادی/ آن شاخ درخت باوفایی است/ وین میوه باغ کبریایی است» (قزوه، ۱۳۹۳: ۱۸۹).

دعوت به راستی و درستی

راستی و درستی به عنوان دو ویژگی برتر از نظر اخلاقی، در تربیت و شکل‌دهی به شخصیت انسان بسیار ارزشمند هستند و در آموزه‌های اخلاقی به عنوان اصول اساسی و ارزشمندی برجسته شناخته می‌شوند (نظری و زارعی، ۱۳۹۵: ۶۵). شاعر در بیت زیر صداقت و راستی عمل خود را نشان می‌دهد و خواهان آرامش خاطر و حمایت دیگران است: «بگو که راست می‌گویم/ بگو که کودکان سنگم نزنند/ و دست عاطفه سرگردانم را بگیرند» (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۱۶).

دعوت به صبر و بردباری

صبر به معنی ثبات و شکیبایی است. وقتی کسی در برابر رنجی که تحمل می‌کند صبوری و پایداری نشان می‌دهد، مشکلات و سختی‌ها از بین می‌روند و او پیروز می‌شود. درواقع صبر و تحمل، توانایی‌های قوی و اثرگذاری دارند و می‌توانند در مواجهه با زمان‌های سخت و مشکلات کمک کنند (نظری و زارعی، ۱۳۹۵: ۶۵). شاعر در اینجا از معنای رایج "صبر" استفاده کرده و به تحمل و تاب‌آوری در برابر سختی‌ها و مشکلات اشاره می‌کند. شاعر به خواننده انگیزه می‌دهد که صبر و شکیبایی را در مواجهه با سختی‌ها حفظ کند و از آن به عنوان یک ویژگی سودمند برای انسان تشویق می‌کند: «چه مانده است زما یاران، دلی شکسته‌تر از باران/ دلی شکسته خو کرده است به درد و داغ و شکیبایی» (قزوه، ۱۳۹۸: ۳۱).

در شعرهای قزوه و مرثیه‌ها، صبر و مقاومت حضرت زینب (سلام‌الله علیها) به عنوان یک مضمون مهم مورد استفاده قرار می‌گیرد. شاعران ادبیات پایداری از صبر و مقاومت حضرت زینب و نسل پاک اهل بیت در برابر ستم و ستمگران، تعریف می‌کنند و این ویژگی بزرگ را تمجید می‌کنند. این شعرها به شناخت عمقی از صبر، استواری و شجاعت حضرت زینب و نیز از آسیب‌پذیری و شکنندگی دشمنان اشاره می‌کنند. این شعرها اغلب با تصویرسازی‌هایی از رویدادهای تاریخی و تجربیات زندگی حضرت زینب همراه هستند (نظری و زارعی، ۱۳۹۵: ۶۵). صبر و مقاومت حضرت زینب در اشعار قزوه نیز به چشم می‌خورد: «سخن ز صبر نگوییم که خویش اسوه صبری/ رسالت نستایم که در پیام تمامی» (قزوه، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

وفای به عهد و پیمان

خوش‌قولی و وفای به عهد یکی از آموزه‌های مهم اخلاقی است که در تعالیم انبیای الهی مورد سفارش قرار گرفته و در اشعار تعلیمی نمود پیدا کرده است. قزوه از شاعران است که وفای به پیمان الهی را مورد توجه قرار داده و شهیدان را کسانی می‌داند که به عهد و پیمان خود وفادار ماندند: «هرکه پیمان با هوالموجود بست/ گردنش از بند هر معبود، رست» (قزوه، ۱۳۹۳: ۲۹). در این بیت "هوالموجود" به خداوند اشاره می‌کند و شاعر افرادی را که با خداوند عهد بستند و وفادار ماندند، کسانی می‌داند که وابسته هیچ معبود زمینی نیستند.

سعادت‌مند مانند شهیدانی که جان در راه عهد بسته خود دادند؛ ولی پیمان‌شکنی نکردند. از نظر قزوه این افراد قابل ستایش هستند: «سعادت یار آن اسطوره‌های عشق و جانبازی/ که بند از بندشان بگسست و نگسستند پیمان‌ها» (همان، ۸۸).

دعوت به دانش و عقل و خرد

عقل و خرد در سنت ائمه و معصومین همواره مورد تأکید بوده است چرا که دانش‌اندوزی موجب شناخت احکام الهی و هدایت انسان‌ها می‌شود. قزوه در ابیات زیر به طور مستقیم به اهمیت عقل و خرد و مقایسه آن با عشق می‌پردازد: «پشت این بازار ناموزون ترازودارها/ عقل را کم می‌خرند و عشق را کم می‌کشند» (قزوه، ۱۳۹۱، ۲۷).

دعوت به کار و تلاش

در اسلام، کار و تلاش به عنوان یک ارزش مهم شناخته شده است و به عنوان یک وظیفه دینی در نظر گرفته می‌شود. اسلام تأکید زیادی بر اهمیت کار و پرهیز از بطالت (بیکاری و بی‌هدفی) دارد و به آن به عنوان یک راه برای رسیدن به پیشرفت شخصی و اجتماعی اشاره می‌کند (آونج و وارث، ۱۴۰۰: ۱۷). قزوه در بیت زیر سکون و یک‌جانشینی را موجب غبار گرفتن و آلوده شدن روح انسان که مانند آینه است می‌بیند و به تلاطم و شور و هیجان دعوت می‌کند: «سوخت آخر فرش دودی رنگ، غرق شد آینه در نیرنگ/ آه! ای آرامشت چون سنگ، مثل دریا در تلاطم باش» (قزوه، ۱۳۹۳: ۲۰).

دعوت به بلندهمتی

همت و غیرت شهدا و جانبازان دوران دفاع مقدس با ارزش‌ترین نوع تلاش است. قزوه علاوه بر یادآوری غیرت جوانان و تلاش آن‌ها در دفاع از وطن به همت یاران باوفای امام حسین (ع) نیز اشاره می‌کند که در ادامه نمونه‌ای از آن‌ها را می‌خوانیم: «غیرتم نهیب می‌زند/ چرا نشسته ای؟/ آه! راستی چرا نشسته ام؟- / کاش آخرین ستاره می‌شدم / در شبی که کاروان سرود خواند/ دوست داشتم شبی / در حضور روشن ستاره‌ها/ ناپدید می‌شدم/ دوست داشتم شهید می‌شدم...» (قزوه، ۱۳۹۳: ۹۹). قزوه در این شعر خود را نهیب می‌زند و جاماندن از یاران شهیدش را نوعی بی‌غیرتی دارد و در آخر آرزوی شهادت می‌کند.

حجاب و عفاف

رعایت حجاب اسلامی بخش مهمی از رسالت پیامبر و ائمه بوده است. به عنوان یک دستور دینی مورد توجه شاعران انقلابی است. قزوه نیز در اشعار خود به این موضوع اشاره می‌کند و در مجموعه "از نخلستان تا خیابان" به گونه‌های مختلف به این موضوع و عدم رعایت آن اعتراض می‌کند. قزوه حضرت زینب را به عنوان اسوه حیا و عفت در اشعار خود معرفی می‌کند و بانوان سرزمین را به الگوبرداری از بانوی پاکدامن دعوت می‌کند. نمونه‌ای از این ابیات را در ادامه می‌خوانیم: «نمانده حجب و حیایی، همین‌مان کم بود/ همین که فاحشه شهر شد حجاب‌فروش» (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۲). «زینت قامت دین، زیور رخسار شرف/ مظهر کامله عفت و تقوایی تو» (قزوه، ۱۳۹۴: ۴۴۱).

قناعت

پس از انقلاب اسلامی فضای فرهنگی و اجتماعی جامعه به طور کامل تغییر کرده است. شاعران در این دگرگونی سهم بسیار دارند. قزوه با تطبیق انقلاب اسلامی با دوره‌های تاریخی سعی در نشان دادن مسیر مشترک و الگوبرداری از کسانی است که به سرمنزل مقصود رسیده‌اند. قزوه در بیان قناعت و ساده زیستی، زندگی امام علی (ع) و امام خمینی (ره) را به عنوان الگو در اشعار خود معرفی کرده است: «بیا به آفتابی نهج‌البلاغه برگردیم/ چرا نهج‌البلاغه را جدی نمی‌گیریم؟/ مولا ویلا نداشت/ معاویه کاخ سبز داشت/ پیامبر به شکمش سنگ می‌بست/ امام سیب زمینی می‌خورد/ البته به شما توهین نشود» (قزوه، ۱۳۹۸: ۶۱).

مقاومت و ایستادگی

مقاومت و دفاع همه جانبه از وطن همواره از آموزه‌های اخلاقی و مورد تأیید دین اسلام است. قزوه در اشعار خود مقاومت و ایستادگی مردم در دفاع از وطن را با مضامینی چون اعتراض، طلب شهادت و ترسیم و یادآوری نهضت عاشورا بیان می‌کند. به عنوان نمونه قزوه در "صبح ظفر" به بیان مقاومت‌ها و ایستادگی‌ها با نهایت ظرافت و تشبیهات زیبا پرداخته است. یارانی که لبیک‌گویان و با صلابت در صبح پیروزی مشت‌های خود را به نشانه پیروزی گره کرده‌اند: «گل‌واژه لبیک به لب‌ها حک بود/ از وسعت گام‌ها زمین در شک بود/ ای کاش در آن صبح ظفر می‌دید/ خورشید به مشت عاشقان کوچک بود» (همان، ۵۹).

قزوه پس از اعتراض به کم‌رنگ شدن ارزش‌های دفاع مقدس در حین و پس از جنگ در منظومه "مولا ویلا نداشت"، در بیت زیر به گونه‌ای اعتراض‌آمیز مخاطبان را به مقاومت و ایستادگی در برابر ارزش‌های کم‌رنگ‌شده دعوت می‌کند و به تحریک آن‌ها می‌پردازد: «از سنگ‌های بیابان، خاموش بودن عجیب نیست/ از ما که هم‌کیش موجیم، این گونه ماندن عجیب است» (همان، ۶۳).

روحیه انقلابی و جهادی

جهاد و داشتن روحیه جهادی از نظر دین اسلام جایگاه بالایی در میان ویژگی‌های فردی و اخلاقی جوانان دارد. این ویژگی در اغلب اشعار قزوه به عنوان شاعر مقاومت و پایداری دیده می‌شود که به جوانان دوران انقلاب نسبت داده شده است. قزوه در رثای بسیجیان در غزل آشنایی می‌گوید: «وقت است تا در ورطه درد، چون موج عاشق پا بکوبیم/ در بارش یک‌ریز شمشیر، مثل عقابی پر بگیریم» (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۳). در این بیت به روحیه انقلابی بسیجیان اشاره می‌کند و با اشاره به "وقت پاکوبی" از دیگران در خواست می‌کند تا با جهاد در شرایط سخت به دفاع برخیزند.

استکبارستیزی (تبری)

استکبارستیزی به معنی مبارزه با زورگویی، تحمیل قدرت و مداخله‌جویی قدرت‌های استکبارگر و دولت‌های مستکبر است. در این مفهوم، ملت‌ها و افراد سعی می‌کنند در برابر نفوذ و تسلط قدرت‌های بزرگ‌تر و تحمیل قدرت، استقلال و اراده خود را حفظ کنند و از تحریم‌ها، سانسور، اشغالگری و سایر اقداماتی که به سرمنافع و استقلال ملت‌ها آسیب

می‌زند، دفاع کنند (آونج و وارث، ۱۴۰۰: ۲۴). شاعر در شعر "فاتح شام" به فداکاری‌های و استکبارستیزی حضرت زینب (س) می‌پردازد. شاعر کاخ یزید را کاخ استبداد می‌داند و حضرت زینب را کسی که در مقابل استبداد مبارزه می‌کند. قزوه با آوردن این شعر در مجموعه شعری خود علاوه بر به تصویر کشیدن فداکاری‌های حضرت زینب و سوگواری برای واقعه کربلا، به یادآوری استکبارستیزی و نشان دادن قدرت زنان در این راه می‌پردازد. و به طور تلویحی از این واقعه برای نشان دادن تبری استفاده کرده است: «خطابه‌ای غراً بیان فرمود در کاخ یزید/ کاخ استبداد را از پایه ویران کرد و رفت» (قزوه، ۱۳۹۴: ۲۳).

برتری داشتن فضل و احسان

در دین اسلام سفارش بسیاری به رفتارهای محبت‌آمیز و همراه با شفقت شده است. پیامبر اسلام به عنوان اسوهٔ مهربانی در طول تاریخ مطرح شده است. رفتارهای همراه با شفقت، احترام و مراقبت در تمام جوامع بشری، به عنوان ارزش‌های اخلاقی بسیار ارزشمند شناخته شده و می‌تواند به بهبود سلامت روحی و روانی افراد کمک کند. این نوع رفتارها، زمینه‌های مهمی برای ایجاد هم‌بستگی، صلح و آرامش در جوامع انسانی فراهم می‌کند (نزهت و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۰). در اشعار قزوه کرامت و احسان ائمه به خصوص حضرت ابوالفضل (ع) دیده می‌شود: «عباس علی، ابوفضایل/ در خانه عشق کرده منزل/ ای سرو بلند باغ ایمان/ وی قمری شاخسار احسان» (قزوه، ۱۳۹۴: ۲۶۲). در مرثیه "قصه شام" شاعر به مهربانی و شفقت امام حسین (ع) اشاره می‌کند: «دیده بودم با یتیمان مهربانی می‌کنی/ این یتیمان را به سوی آستان آورده ام» (همان، ۱۳۹۴: ۳۴۴).

فداکاری در راه اسلام و دین

از نظر علی‌رضا قزوه، فداکاری در راه دین و اسلام از مشخصه‌های اخلاقی پسندیده است. و از نظر او کسانی که در این راه فداکاری و ایثار می‌کنند قابل ستایش‌اند. در ابیات زیر شاعر معتقد است کسانی که نتوانستند از جان و تن خود بگذرند، لایق رسیدن به حریم کبریایی نیستند. و عاشقان الهی کسانی هستند که نتوانستند در راه مهر جانان فداکاری کنند: «ناداده تن به خواری و ناکرده ترک سر/ نتوان نهاد پای به خلوت‌سرای ما/ تا دست و رو نشست به خون، می‌نیافت کس/ راه طواف بر حرم کبریایی ما» (قزوه، ۱۳۹۴: ۴۲).

ادب و احترام به دیگران

ادب و احترام در آموزش و تربیت انسان و شکل‌دهی به شخصیت اخلاقی او بسیار ارزشمند است. این مفاهیم در تربیت اخلاقی فرد نقش مهمی ایفا می‌کنند و به فراگیری و تقویت ارزش‌های اجتماعی و رفتارهای مثبت در جامعه کمک می‌کنند (نزهت و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۳). در اشعار قزوه، حضرت ابوالفضل (ع) به عنوان الگویی در ادب و احترام معرفی می‌شود: «مکتب جانبازی و سربازی است/ بی سری آن گاه سرافرازی است/ شمع شده، آب شده، سوخته/ روح ادب را ادب آموخته/ آب فرات از ادب توست مات/ موج زند اشک به چشم فرات» (قزوه، ۱۳۹۴: ۲۵۳).

دعوت به سکوت در جمع

سکوت یکی از آموزه‌های اخلاقی است که رعایت به موقع آن موجب بهبود مهارت‌های ارتباطی و رشد شخصیتی در فرد می‌شود. منظور از سکوت در جمع مطلقاً حرف زدن نیست، بلکه به معنای سنجیده و به موقع حرف زدن است (نزهت و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۳). قزوه به این نوع سکوت اشاره می‌کند: «لب فرو بند / و به سری که درد نمی‌کند / دستمال مبنده» (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۰۳). منظور از این بیت این است که تا زمانی که نیازی صحبت و اظهار نظر تو نیست ساکت بمان و بدون اندیشه و بی پروا صحبت مکن. "سری که درد نمی‌کند دستمال نمی‌بندند" کنایه است از به در دسر انداختن خود بدون این که مشکلی پیش آمده باشد.

مأیوس نشدن از الطاف الهی

امید به خداوند و مأیوس نشدن از لطف بی‌کران او می‌تواند انسان را در مسیر رشد روحی و معنوی حمایت کند، او را از انجام اعمال بد و ناخوشایند بازدارد و به انجام کارهای نیک و خیر سوق دهد. قزوه در شعر زیر به لطف بی‌کران خداوند اشاره می‌کند و دیگران را به دیار محبت ابدی که خداوند است دعوت می‌کند. چرا که از درگاه او هیچ‌گاه ناامید نخواهیم شد: «قسم به نور محبت که از گل هستی / گلی که از توحید رست و رست اینجاست / قرابه نوش دیار محبت ابدی / که دست او به کریمی است پای بست اینجاست» (قزوه، ۱۳۹۳: ۴۴).

عدالت و عدالت‌خواهی

بی‌عدالتی و تلاش برای حقانیت عدالت از موضوعات مهم و متداول در شعرهای اجتماعی است. شاعران، اغلب به ناعدالتی‌ها، ظلم‌ها، فساد و نقض حقوق انسانی در جامعه اشاره می‌کنند و تلاش می‌کنند از طریق شعر و اشعار خود، افکار عمومی را به بیان و تأمل درباره این مسائل ترغیب کنند. هدف از نشان دادن بی‌عدالتی‌های مختلف در جامعه، القا احساس ناخشنودی و تحریک افکار جمعی است (نزهت و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۲۴). قزوه در اشعار خود به صورت مستقیم و غیر مستقیم به این موضوع پرداخته است. در این بیت به خوبی اعتراض به حاکمان نالایق و بی‌عدالتی دیده می‌شود: «مجو عدالت از این تاجران بازاری / که در ترازویشان نیم جو، مروت نیست» (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۳).

در بیت زیر شاعر بر عدالت حکومت امام حسین (ع) اشاره می‌کند. و راز شهادت او را برپا نگه داشتن عدالت می‌داند. بنابراین برقراری عدالت و عدالت‌خواهی همواره در پیروی از راه امامان است که هرکسی که می‌خواهد ادامه‌دهنده راه انبیا و اولیای الهی باشد باید از این راه بگذرد: «شد کشته که عدل و دین نمیرد حسین / این سر شهادت حسین است» (قزوه، ۱۳۹۴: ۵۹).

قزوه در مجموعه شعری "از نخلستان تا خیابان" عدالت را "بهشت گمشده" می‌داند و می‌گوید: «وقتی دل شکسته، نیستان غربت است / تنها بهشت گمشده ما عدالت است» (قزوه، ۱۳۹۸: ۲۰).

اداره جامعه بر اساس علم و آگاهی

یکی از مضامین مورد توجه در اشعار علی‌رضا قزوه که اعتراض وی را نیز برانگیخته است، فقر و عدم اجرای درست سیاست‌های اقتصادی است. شاعر به بی‌عدالتی حاکم بر جامعه که باعث شده عامه مردم از کالاهای سهمیه‌بندی شده و کوپنی استفاده کنند و برخی دیگر مرفه و بی‌نیاز از این سیستم بودند؛ اعتراض می‌کند. این‌گونه اعتراض به زبان ساده و قابل فهم نشان از نامناسب بودن و به دور از اخلاق بودن سیاست حاکمان است: «بگذار حاجی آقا برای امام حسین (ع) بوقلمون بکشد/ و مرغ کوپنی برایش واژه‌ای خنده دار باشد/ بگذار صغری سر بچه‌هایش را/ با سیراب و شیردان گرم کند/ زینب هم‌چنان پیه آب کند/ مادر سه شهید دق کند/ امام خون دل بخورد/ حلیمه به خاک سیاه بنشیند/ و حاجی آقا صیغه چهاردمش را بخواند» (قزوه، ۱۳۹۳: ۴۳).

دعوت به اتحاد و هم‌بستگی

اتحاد و هم‌بستگی در تمامی جوامع موجب غلبه بر توطئه‌های دشمن و پیروزی در برابر مشکلات می‌شود. قزوه در مجموعه اشعار خود به این موضوع پرداخته است. به عنوان نمونه در بیت زیر منظور از "این‌جا" مکتب امام حسین (ع) است. قزوه با آوردن این بیت در مجموعه اشعار خود نشان می‌دهد که در راه امام حسین (ع) همه یاران با هم متحد شده‌اند. بنابراین با دعوت افراد به این مکتب آن‌ها را به اتحاد با اولیای الهی دعوت می‌کند: «جماعتی که وفادار بیعت‌اند همه/ روی صدق به هم داده‌اند دست اینجاست» (قزوه، ۱۳۹۳: ۴۳).

مهر و محبت

محبت و مهربانی از فضایل ارزشمند اخلاقی در تعالیم دینی است. در آثار قزوه اغلب بزرگان دینی افرادی مهربان و با محبت هستند. به عنوان نمونه امام حسین (ع) را منبع مهر و مهربانی نشان داده شده است. قزوه با آوردن شعر زیر در مجموعه اشعارش به الگو گرفتن از مهربانی امام حسین (ع) اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که مهربان بودن برای روزهای غریب پیش رو لازم است.

«ای تمام مهربانی‌ها در نگاهت یا حسین/ با تو باید آشنا بودن که غربت پیش روست» (قزوه، ۱۳۹۴: ۵۷).
در بیت زیر شاعر به مهر و محبت خداوند امیدوار است و از مهربانی و توجه او ناامید نمی‌شود: «از مهر و قهر او نبریدم، می‌خواهم آنچنان که شنیدم/ از بیم و از امید بگویم، از خوف و از رجا بنویسم» (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۶).

ایثار

"شهید عشق" عنوان شعری است که قزوه در مجموعه اشعار خود آورده است. او در این شعر به ایثار و از خودگذشتگی امام حسین (ع) و یارانش را به تصویر می‌کشد. و با نشان دادن عشق و علاقه او به شهادت و ایثار، بهانه‌تراشی برای فداکاری را رد می‌کند. درواقع شاعر به طور غیر مستقیم نشان می‌دهد که هیچ بهانه‌ای نمی‌تواند مانع ایثار و علاقه به شهادت شود: «شهید عشق را نازم که گاه بذل و ایثارش/ فلک را پشت لرزید از نهیب رزم و پیکارش/ نشد سد ره او در طریق عشق و جانبازی/ نه آه سرد طفلانش، نه اشک گرم بیمارش» (قزوه، ۱۳۹۴: ۸۵).

اعتماد به دوست و پرهیز از دشمن

داشتن دوست قابل اعتماد یکی از نعمت‌های خداوندی است که در ادبیات تعلیمی نیز به عنوان آموزه‌های اخلاقی مورد توجه شاعران قرار می‌گیرد. قزوه نیز در "از نخلستان تا خیابان" بعد از اعتراض نسبت به مسائل اقتصادی و ناعدالتی‌های جامعه می‌گوید: «ای دوست / از من جان بخواه» (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۰۷). این تمنا از دوست نشان می‌دهد دوست چه منزلتی برای شاعر دارد و به او اعتماد می‌کند.

برتری عقل و آگاهی

به کارگیری عقل و خرد نسبت به عشق همیشه برای انسان منفعت بیشتری دارد. قزوه در امقایسه عقل و عشق، عشق را عامل همه فتنه‌ها می‌داند: «ز دست عشق در عالم هیاهوست / تمام فتنه‌ها زیر سر اوست» (قزوه، ۱۳۹۳: ۵۳۰). قزوه در بیت زیر عاریه‌ای بودن دندان عقل را نبود خرد و آگاهی می‌داند که باعث می‌شود انسان دست به کارهای بیهوده بزند: «وقتی دندان عقلمان عاریه‌ای باشد / باید هم عکس هنریشه‌ها را بزرگ کنند» (قزوه، ۱۳۹۸: ۷۳).

پرهیز و دوری از ظلم

دوری از ظلم یکی از آرمان‌های انبیا الهی برای حکومت‌داری و سیاست‌مداری است که در ادبیات تعلیمی از ویژگی‌های بارز اخلاقی به شمار می‌آید. قزوه به حادثه خونین حجاج ایرانی در سال ۱۳۶۶ اشاره می‌کند. حادثه دردناکی که ظلم و ستم رژیم سعودی در برابر ایرانیان و شیعیان رقم زدند. "حرم دوست" اشاره به سرزمین مکه دارد: «آشفته کن ای دل غم طوفانی ما را / انکار کن ای کفر مسلمانی ما را / بر قامت ما پیرهن زخم بدوزید / تا پاک کند تهمت عریانی ما را / زین پیش حرامی صفتی در حرم دوست / نشکست چنین حرمت مهمانی ما را» (قزوه، ۱۳۹۸: ۲۵).

هم‌دردی با مظلومان جهان

قزوه در آثار خود به جنگ و خشونت به عنوان یکی از مولفه‌های ادبیات پایداری توجه ویژه‌ای دارد که در این میان مظلومیت ملل مستضعف را نشان می‌دهد تا به گونه‌ای صدای آنان باشد. در کتاب «شبلی و آتش» به جنایات صرب‌ها در پایتخت بوسنی و هرزگوین که در سال‌های ۱۹۹۲-۱۹۹۵ میلادی انجام گرفته می‌پردازد و با آنان هم‌دردی می‌کند: «به خواب می‌روم / برای کودکان می‌چینم / خرمای «بغداد» و / نیشکر «هاوانا» را / زیتون طرطوس / و اشک کودکان وطنم را» (قزوه، ۱۳۹۳: ۹۰).

حب و دفاع از وطن

در شعر شاعران معاصر، به ویژه شاعران دفاع مقدس، عشق به وطن و احساسات مرتبط با آن به عنوان یکی از مضامین اصلی مورد توجه قرار می‌گیرد. این شاعران در اشعار خود سعی می‌کنند با توصیف وطن خود، احساس شکوه و عظمت آن را به خواننده منتقل کنند و در عین حال، دل‌تنگی‌ها و اشتیاق خود را برای شهر و وطن خود به تصویر بکشند. آن‌ها اغلب از زبان شعر و ابزارهای شعری مختلف برای اعتراض به جنگ، تمجید از شجاعت و قدرت مردم

و توصیف زیبایی‌ها و تاریخ و فرهنگ وطنشان استفاده می‌کنند (مظفری و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۵). در شعر قزوه، وطن به عنوان یک موضوع مهم و بزرگ تلقی می‌شود. قزوه تلاش می‌کند تا با صدایی قوی و با تأکید بر ارزش‌های انسانی و عدالت، با جهان ارتباط برقرار کند. این شاعر در شعرهایش از قدرت کلمات و تأثیر آن‌ها در جامعه استفاده می‌کند تا اذهان و قلب‌ها را برای تغییر و تحول باز کند. در اشعار او وطن مفهوم گسترده‌ای دارد و شامل کشورهای مظلوم عراق، لبنان، فلسطین و دیگر کشورهای مسلمان‌نشین می‌شود. وطن دوستی قزوه محدود به گستره‌ای خاص نیست و به نوعی اندیشه جهان‌وطنی دارد. «ما شهیدان جنون بودیم از عهد قدیم / سنگ قبر ماست دریا، نقش قبر ما نسیم / شهر ما آن سوی آبی‌هاست، دور از دسترس / شهر ابراهیم ادهم، شهر لقمان حکیم» (قزوه، ۱۳۹۱: ۶۹).

در این شعر که تلمیحات زیبایی به کار برده شده است نشان می‌دهد منظور قزوه از وطن، وطن مشترک همه مسلمانان با اعتقادات یکسان جدای از اختلافات جزئی می‌باشد. در نمونه‌ای دیگر از شعر قزوه در «چمدان‌های قدیمی» درباره وطن این گونه می‌خوانیم: «من اینجا سرد سردم ای دل، ای دل / جدا از اهل دردم ای دل ای دل / من و رفتن به سمت روشنایی / دعا کن برنگردم ای دل ای دل» (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۳).

مرگ اندیشی و به یاد آخرت

قزوه با استفاده از زبان شعری غنی و تصاویر قوی، این باور و نگرش مثبت خود را درباره مرگ و زندگی بیان می‌کند. او از این موضوعات برای ایجاد تأملات عمیق، بهبود روحی و ارتقای انسان استفاده می‌کند. این نگرش مثبت و غنی به مرگ و زندگی، برای خواننده امید و انگیزه‌ای برای رویارویی با زندگی و مرگ به ارمغان می‌آورد. در شعر قزوه، مرگ به عنوان پایانی نیست، بلکه به عنوان ادامه‌ای از زندگی در نظر گرفته می‌شود. قزوه به شکلی مثبت و امیدوارانه به زندگی نگرسته و ارزش و معنایی عمیق را در آن می‌بیند. او با توجه به دیدگاه جهان‌بینی خود، زندگی را به عنوان یک هدیه بزرگ و شکوفایی تصور می‌کند و آدمی را به سرشار بودن از احساسات انسانی و تجربه‌های زندگی دعوت می‌کند: «شعر از سر من دست برداشته اما / بالای سرم باز ابر کلمات است

پایان من و دل، آغاز شگفتی است / می‌میرم و مرگم در قید حیات است» (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

در شعر علی‌رضا قزوه نیز، موضوع زندگی و مرگ به شکلی برجسته و مکرر در آثار او به چشم می‌خورد و نزدیکی مرگ به خود را این گونه بیان می‌کند: «نگاه کردم / مرگ / کفش‌های مرا پوشیده بود / نگاه کردم مرگ داشت چشم‌های مرا می‌پوشید / نگاه کردم / مرگ با شش‌های من نفس می‌کشید» (قزوه، ۱۳۸۴: ۲۱).

قزوه در شعرهای خود به تلفیق و ادغام مرگ و زندگی می‌پردازد و در این تلفیق، از جدایی مرگ و زندگی خبری نیست. او در اشعار خود به تصویر کشیدن مناظر قبرستان و سنگ قبرها می‌پردازد، اما اثری از ناامیدی و ترس مرگ در این تصاویر نمی‌یابد. به جای آن، قزوه به طرزی منحصر به فرد، مرگ و زندگی را به هم تنیده و آن‌ها را به عنوان جزئی از یک‌دیگر درک می‌کند: «حتی میان این همه قبرستان / سر نخ‌ای از مرگ پیدا نمی‌کنم / این سنگ قبرها دارند زندگی‌شان را می‌کنند» (قزوه، ۱۳۹۱: ۲۴).

دعوت به امیدواری

در شعر قزوه، از تعبیر و واژگانی استفاده می‌شود که با موضوع و مضمون شعر ارتباط نزدیک و مستقیم دارند. او به جای استفاده از واژگان و نمادهای مرتبط با یأس و ناامیدی، از عناصری استفاده می‌کند که احساس امیدبخشی را به خواننده منتقل می‌کنند. در آثار قزوه، برخی از نمونه‌های این عناصر می‌تواند شامل حضور روشنی ستاره‌ها باشد که نمادی از روشنایی و امید است. همچنین، صبح نیز به عنوان نمادی از شروعی تازه و امیدوارکننده به کار رفته است. شهر اجابت نیز نمادی از جایی است که آرزوها به واقعیت می‌پیوندند. غرق کبوتر شدن دریا و ماه و زمین نیز نمادهایی هستند که به طرزی خاص امید و زندگی را به تصویر می‌کشند. این استفاده از عناصر مثبت و امیدبخش در شعر قزوه، به خواننده امکان می‌دهد تا از لذت ادبی و عمق معنایی شعر بیشتری بهره‌مند شود و در ضمن، به یک دیدگاه مثبت نسبت به موضوعات و زندگی بپردازد. «مثل کبوتر می‌شود دریا/ کبوتر می‌شود ماه/ فردا زمین را غرق کبوتر می‌توان دید» (قزوه، ۱۳۹۳: ۶۱).

شاعر در بیت زیر از مشکلات و موانع زندگی گلایه می‌کند اما همچنان امیدوار به رهایی از این وضع نابسامان است. «از چار سو راه مرا بستند، از چار سو چاه است و گمراه/ با این همه در بارش خنجر، یک صبح راهی می‌شوم راهی» (همان، ۲۴).

قزوه می‌داند با حسرت و ناامید شدن مردم، گشایشی حاصل نخواهد شد. بنابراین مردم را به امیدواری دعوت می‌کند: «امروز بیا سبز برویم که فردا/ کاری نکند حسرت و کاری نکند آه» (قزوه، ۱۳۸۴: ۴۳).

ایثار و شهادت

موضوع شهادت و ایثار در آثار شعری علی‌رضا قزوه با توجه به پایداری بودن ادبیات او با بسامد بالایی یافت می‌شود. از نظر علی‌رضا قزوه شهدا با خلوص، جهاد در راه خدا را انتخاب کرده و به والاترین رتبه انسانیت یعنی تسلیم محض در برابر پروردگار جهانیان رسیده‌اند. وی جهان هستی را سوگوار و نوحه خوان مقاوت و ایثار شهدا می‌داند: «ما شهیدان جنون بوده‌ایم از عهد قدیم/ سنگ قبر ماست دریا، نقش قبر ما نسیم/ شهر ما آن سوی آبی هاست، دور از دسترس/ شهر ابراهیم ادهم، شهر لقمان حکیم/ اندکی بالاتر از آبادی تسلیم محض/ صاف می‌آیی سر کوی صراط المستقیم/ خاک آن عرشی است، گل‌های زیارت‌نامه خان/ سنگفرش آسمانش، بال‌های یاکریم/ عشق یعنی قاف و لام «قل هو الله احد» / عشق یعنی بای «بسم الله الرحمن الرحيم»» (قزوه، ۱۳۹۱: ۶۹).

قزوه آرزوی رسیدن به محبوب را در دل داشته است ولی خود را جامانده از این کاروان می‌داند و از فراق آنان می‌گوید. اما در مقابل کسانی را که برای جستجوی حقیقت قدمی برنداشته‌اند این گونه تعبیر می‌کند: «در روز جزا جرأت برخاستنش نیست/ پایی که بر آن زخم عبوری ننشسته» (قزوه، ۱۳۹۸: ۹).

شهادت در اشعار قزوه غم‌انگیز و گریاننده نیست؛ رشک برانگیز است و خود را از این قافله جامانده می‌بیند. وی در کتاب «شبلی و آتش» نیز در شعر «ناگهانی از گل و لبلخن» به موضوع شهدا پرداخته است: «کاش برگردند یک شب آسمان مردان خاکی پوش/ صبح رویانی که در باران آتش چهره می‌شستند/ کاش برگردند دستمال خونشان را/ روی فرق چاک چاک خاک بگذارند...» (قزوه، ۱۳۹۳: ۶۶).

۲-۲-۳- نیاید های اخلاقی

نیاید های اخلاقی رذیلت های اخلاقی را شامل می شود که انجام دادن آن برخلاف کرامت انسانی است و به شکل های مختلف در آثار قزوه نمود یافته است. در ادامه به بعضی از این صفات ناپسند و نیاید های اخلاقی اشاره می کنیم.

دوری از ریا

در هر شرایطی از جامعه گروهی از افراد شکل می گیرند که دینداری آن ها متناسب با منفعت خود و صلاح دید جامعه است. درواقع هر گاه منافعی را در خطر ببینند دین را واسطه می کنند. قزوه این گونه افراد را در مثنوی "شرمساری" نکوهش می کند: «هلا! دین فروشان دنیا پرست/ سکوت شما پشت ما را شکست... / اگر داغ دین بر جبین می زنید/ چرا دشنه بر پشت دین می زنید؟» (قزوه، ۱۳۹۸: ۴۲).

قزوه ریا و نفاق را در شخصیت هایی می بیند که به ظاهر شریف هستند؛ اما در باطن به فکر مال اندوزی و دنیا طلبی هستند: «همسایه بغلی ما شخص شریفی است/ با هشتصد متر بنا/ به دنیا اعتقادی ندارد/ یک پایش این دنیا است/ یک پایش آن دنیا» (همان، ۳۵).

و در جایی دیگر افراد ریا کار را این گونه معرفی می کند: «غول های پوشیده در لباس مذهب/ مقاطعه کاران خیابان زعفرانیه» (قزوه، ۱۳۹۳: ۴۲).

دور بودن از تعلقات دنیوی

در اسلام، این باور وجود دارد که دنیا یک مرحله گذرا و موقتی است و واقعیت و جایگاه اصلی انسان در زندگی آخرت قرار دارد. بنابراین، فرد با این باور، تمرکز خود را بر زندگی در آخرت قرار می دهد و دنیا را تنها به عنوان یک فرصتی برای آماده شدن برای زندگی برتر در آخرت می بیند (آونج و وارث، ۱۴۰۰: ۲۳). قزوه در اشعار خود به این موضوع و عواملی که باعث فراموشی دنیای باقی می داند اشاره می کند به اعتقاد او انسان در دنیای مادی یک مسافر است و مقصد نهایی زندگی در آخرت است: «باید بگریزم ز زمین های زمینی/ آن سوی تر از عرش شما نیز زمینی است» (قزوه، ۱۳۹۳: ۶۵).

قزوه در بیت زیر دل را از تعلقات فانی دنیوی بر حذر می دارد چرا که دل، شفیع آخرت است: «ای دل شفیع آخرت مایی، الغیث/ دنیا کرمش های زلیخاست، الحذر!» (قزوه، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

پرهیز از غفلت

قزوه در منظومه از خاک تا ماه به طور غیر مستقیم با نسبت دادن صفت های "چرت"، "خط و خط بازی"، "خرناسه" به برخی از مردان که نسبت به مقاومت و دفاع از وطن غافل هستند آن ها را آگاه می کند که از یارانی که هنوز در حال دفاع هستند، غافل نباشند. «آی! مردان چرت! / مردان خط و خط بازی! / مردان خرناسه! / هنوز نیزه های شکسته برجاست / آن سوتر / هنوز سرهای تابناک / بر نیزه هاست» (قزوه، ۱۳۹۸: ۱۲۵).

پرهیز از رباخواری

در فرایض دینی بارها و بارها به پرهیز از ربا اشاره شده و به عنوان گناهی بزرگ و آفت جامعه معرفی شده و مورد نکوهش قرار گرفته است. نمونه‌ای از ربا خواری در ابیات زیر دیده می‌شود: «هورا به شام‌های هتل هیلتون/ که شور انقلابی خوبان را / شیرین کرد/ دعای خاص بخش خصوصی شعری در راستای بهره اسلامی/ قصیده‌ای در مدح بانک ملی و ملت» (قزوه، ۱۳۹۳: ۹۷).

پرهیز از بی‌حیایی

بی‌حجابی و بی‌حیایی از مسائل فرهنگی اخلاقی شاخص در اشعار علی‌رضا قزوه است. او حجاب را از دستاوردهای مهم انقلاب اسلامی ایران برمی‌شمرد و نگرانی خود از بی‌حجابی را با اعتراض فریاد می‌زند: «چرا باید از زیر روسری‌های ژرژت/ رشته‌های جهنم شعله بکشد/ مگر اینجا الجزایر است؟» (قزوه، ۱۳۹۸: ۶۴).

قزوه هم‌چنین آرایش زنان را نیز نوعی بی‌حیایی می‌داند و این کار را به خراشیدن صورت انقلاب تشبیه کرده است. «روی گل می‌نشستم/ اگر حرمت گلها را داشتند/ در لاک خود فرو می‌رفتم/ اگر ناخن‌های لاک زده/ صورت انقلاب را نمی‌خراشیدند» (همان، ۶۷).

در ادامه نیز رواج پوشش‌های غربی را تهدید کننده انقلاب و اعتقادات مردم می‌داند: «دیروز در خیابان زنی را دیدم/ که مانتوهای سبک سامورایی را تبلیغ می‌کرد/ با آستین‌های تنگ مخصوص آنان که با تیمم نماز می‌خوانند!» (همان، ۷۲).

قزوه هم‌چنین به مردانی که در زمینه حجاب، بی‌حیایی می‌کنند و از برخی هنرپیشه‌های خارجی پیشی گرفته‌اند اعتراض می‌کند و می‌گوید: «... گاوه‌های چشم چران آزادانه در خیابان می‌چرند/ پسر خواننده‌های مایکل جکسون به دانشگاه می‌روند» (همان، ۵۶).

هم‌چنین قزوه در مثنوی "مولا ویلا نداشت" به نادیده گرفتن ارزش‌های انقلاب اعتراض می‌کند. در بیت زیر به بی‌حیایی رایج در خانواده‌ها اعتراض می‌کند و می‌گوید: «سوزی بی آنکه خجالت بکشد/ نامه بوی فرندهایش را برای مادرش می‌خواند» (همان، ۸۸).

سوء استفاده از بیت المال

شاعرانی مانند علی‌رضا قزوه در اشعار خود اغلب به آسیب‌ها و ناهنجاری‌هایی که در ارتباط با اقتصاد کشور شکل گرفته‌اند، اشاره می‌کنند. آن‌ها این موارد را مورد انتقاد و اعتراض قرار می‌دهند، زیرا این فعالیت‌ها به جای رشد و شکوفایی اقتصادی، منجر به آسیب‌ها و بی‌عدالتی‌هایی در جامعه شده‌اند و باعث فقر و اختلاف طبقاتی شده‌اند. علی‌رضا قزوه به زبانی ساده و قابل فهم و با به کارگیری اتفاقات روزمره به فساد و تباهی اشاره می‌کند. هدف او ایجاد آگاهی و اندیشه در جامعه و تحریک به اقدامات برای مقابله با این ناهنجاری‌هاست. و افراد را ترغیب می‌کند که برای اصلاح سیستم اقتصادی و مبارزه با بی‌عدالتی‌ها، به مشارکت فعال دست بزنند. «در میدان انقلاب/ اتحادیه خرید و فروش کوپن/ حوصله مردم را سر آورده است/ دلالان کامپیوتر و روغن چراغ دلالان شیر مرغ و جان آدمیزاد

با ارز غیر آزاد تجارت می‌کنند. / شرکت‌های ثبت نشده / شرکت صادرات زعفران / شرکت صادرات فرش / خجالت هم چیز نایابی است» (قزوه، ۱۳۹۸: ۵۹ و ۶۰).

شیادی و فرصت‌طلبی

سوء استفاده از نام شهدا یکی از مسائلی که پس از جنگ تحمیلی شکل گرفت، بی‌تردید ناخوشایند و آزاردهنده است. سوء استفاده راحت طلبان از نام شهدا، تأثیرات منفی بر پیکره جامعه و نظام نوپای انقلاب اسلامی داشته است. زیرا سوء استفاده از نام شهدا، ارزش‌های دفاع مقدس را تضعیف می‌کند و باعث افزایش نگرانی‌ها و ایجاد چالش‌هایی مانند فساد و نابرابری در جامعه می‌شود (هادیان شیرازی و جاودانه، ۱۴۰۰: ۱۶). قزوه به این مورد اشاره می‌کند: «دسته گل‌ها دسته دسته می‌روند از یادها / گریه کن ای آسمان، در مرگ طوفان زاده‌ها / سخت گم نامید اما ای شقایق سیرتان / کیسه می‌دوزند با نام شما شیادها!» (قزوه، ۱۳۹۸: ۲۲)

قزوه در جایی دیگر نسبت به کم رنگ شدن ارزش‌های انقلاب و دفاع مقدس اعتراض می‌کند. به عنوان نمونه در مثنوی زیر شاعر عتقد است هدف تبلیغات مساجد برای مسابقه بالا بردن معلومات مردم نیست بلکه به دنبال سودجویی و فرصت‌طلبی هستند. «امسال متولی‌های مسجد و امامزاده / با هم مسابقه گذاشتند / و همه از رساله امام یک جور سوال دادند / تلویزیون / سشوار / هدف بالا بردن معلومات است / کودکان شش ماهه هم می‌توانند شرکت کنند / بشتابید / تبلیغات فلان مسجد / رنو و پیکان پخش می‌کند.» (همان، ۹۰).

سهم‌خواهی حزبی و جناحی

از جمله معضلات اجتماعی، زمانی است که رابطه‌ها جای قوانین اجتماعی را بگیرد و باعث شود که حقوق عامه افراد نادیده گرفته شود. این نگرش در شعرهای اجتماعی علی‌رضا قزوه به‌خوبی به تصویر کشیده می‌شود. او از طریق شعر، به افراد آگاهی می‌دهد که شهدا خون خود را برای دفاع از عدالت ریخته‌اند، و نباید سهم‌خواهی عده‌ای بی‌اعتنا باشیم. «این همه خون، حجامت ملت بود / تا یک موی سبیل شاپور خان / سه دانگ فلان بانک باشد / تا در اداره‌ها حق و حساب بگیرند / و قایم باشک بازی کنند / تا جناب آبدار چی با تمسخر بگوید: / اصلاً تو را چه به این فضولی‌ها...» (قزوه، ۱۳۹۸: ۵۰ و ۵۱)

علی‌رضا قزوه پیامدهای این گونه ناهنجاری‌ها را زمینه ساز فسادهای اخلاقی می‌داند که در احادیث و روایت‌های گوناگون نیز به آن اشاره شده است. قزوه در شعر زیر رفتن به پارتی را در صورتی که پارتی بازی نباشد نکوهش نمی‌کند. اما به طور غیر مستقیم پارتی بازی را امری ناپسند می‌داند و می‌گوید: «روی گل می‌نشستم / اگر حرمت گل‌ها را داشتند / در لاک خود فرو می‌رفتم / اگر ناخن‌های لاک زده / صورت انقلاب را نمی‌خراشیدند، / حتی شاید به پارتی می‌رفتم اگر پارتی بازی نمی‌شد!» (همان، ۷۰).

قزوه به زیبایی و هنرمندانه وقاحت سهم‌خواهی حزبی و پارتی بازی گوشزد می‌کند. و هم‌چنین به نمونه‌ای از این نوع پارتی بازی‌ها اشاره می‌کند: «قاضی ای در یک روز / از دو طرف / سه بار سفارش شد / من کلاهم را قاضی کردم / جهنمی شد!» (همان، ۷۲).

نکوهش رشوه‌خواری

قزوه نسبت به فراموشی ارزش‌های انقلاب در توصیف مرد همسایه به کنایه می‌گوید که خاطر خواه جیب‌های برآمده است. منظور از این عبارت رشوه‌خواری است که با زبانی ساده و به کارگیری کنایه به نکوهش آن می‌پردازد. «او از خدا هزار رکعت طلبکار است/ و خاطر خواه جیب‌های برآمده است/ بی خبر از همه جا/ برای بنیاد نبوت صلوات می‌فرستد.» (همان، ۷۸).

عافیت‌طلبی

شاعران ادبیات تعلیمی عافیت‌طلبی را همواره مورد نکوهش قرار می‌دهند. قزوه در این مورد خود را شرم‌نده از زنده ماندن می‌بیند: «امروز اگر به سایه‌ای راحت نشسته‌ایم/ مرهون استقامت آن سبز قامتیم» (قزوه، ۱۳۹۳: ۵۲). قزوه هم‌چنین منفعت‌طلبی و سوء استفاده شیدان را با ابیاتی توصیف می‌کند که یادآور زمانی است که فرزندان مظلومانه شهید می‌شدند و کسانی دیگر در ناز و نعمت در پی مال اندوزی بودند و امروز از یاد و نام شهدا استفاده می‌کنند تا به اهداف خود برسند. «با شما هستم/ که فردا/ کاسه سرهایتان/ خشت می‌گردد برای عافیت آبادها» (قزوه، ۱۳۸۴: ۲۶).

زیاده‌خواهی

زیاده‌خواهی یکی از ویژگی‌های اخلاقی در اشعار قزوه است که اغلب به سیاستمداران و حاکمان نسبت داده شده است. «... شب بخیر آقای میز/ تو را به صندلی‌ات سوگند نمی‌دهم/ که از عراق بیرون بروی/ به صندلی‌ات سوگند/ که تو جز میز هیچ نمی‌فهمی» (قزوه، ۱۳۹۸: ۸۳).

پرهیز از تهمت و دزدی

قزوه پس از اعتراضات بسیار نسبت به مردم، سیاستمداران و حتی شاعران در مثنوی "مولا ویلا نداشت" در انتها خود را از هر گونه تهمت مبرا می‌داند و معتقد است قبل از این که به خاطر تهمت دیگران بخواهد مجازات شود، اعمالش را با وجدانش می‌سنجد و قرآن و نهج البلاغه را شاهد خود می‌داند. قزوه با بیان این جملات نشان می‌دهد پیش از این که بر کسی تهمت زنید ابتدا از گفته خود مطمئن باشد.

«پیش از آن که بر من حد تهمت جاری کنید/ من بر خویشتن حد وجدان جاری کرده‌ام/ من دو شاهد عادل دارم: قرآن و نهج البلاغه» (همان، ۹۴).

پرهیز از اشرافی‌گری

قزوه معتقد است پس از جنگ بی‌عدالتی و اشراف‌زدگی دامن‌گیر مردم شده است و در اعتراض به این موج در میان مدعیان، حاضر است خود را چیز خور کند (کنایه از خودکشی کردن).

«سلام آقای شعار/ سلام آقای هوار/ سلام آقای سه طبقه و نه طبقه/ آقای محل/ ایشان فرزند فلانی اند/ قبول کن به عدالت نمی‌رسیم/ از دست توله‌های خرس/ بگذار خودم را چیز خوار کنم» (قزوه، ۱۳۹۸: ۶۶).

تجمل و اشرافی‌گری از این شعر نیز دریافت می‌شود. جایی که قزوه می‌گوید:

«وقتی بهشت را به زر سرخ می‌خرید/ چشمانتان شکاف تنور قیامت است/ یک سوی زرد دلان سبز می‌شود/
یک سوی چهره‌ها همه سرخ از خجالت است» (قزوه، ۱۳۹۳: ۴۹).

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام گرفته می‌توان مضامین تربیتی موجود در آثار مورد بررسی را در دو دسته بایدهای اخلاقی و نبایدهای اخلاقی دسته‌بندی کرد که هر کدام از این مضامین به شیوه مستقیم یا غیر مستقیم مورد توجه شاعر قرار گرفته‌اند. در پژوهش حاضر از ۵۰ مولفه استخراج شده، ۱۲ مولفه (۲۴ درصد) مربوط به نبایدهای اخلاقی و ۳۸ مولفه (۷۶ درصد) مربوط به بایدهای اخلاقی است. بنابراین نتیجه می‌شود که شیوه غیر مستقیم بسامد بیشتری نسبت به شیوه مستقیم دارد و از آیات قرآنی، احادیث و داستان‌ها و آرایه‌های ادبی استفاده شده است.

در پژوهش حاضر بایدهای اخلاقی شامل مولفه‌های: خداشناسی و یاد خدا، خداشناسی و یاد خدا، ترس از خدا، برتری نماز، تسلیم شدن در برابر سرنوشت، قدم نهادن در راه حق، دعوت به راستی و درستی، دعوت به صبر و بردباری، وفای به عهد و پیمان، دعوت به دانش و عقل و خرد، دعوت به کار و تلاش، دعوت به بلندهمتی، حجاب و عفاف، قناعت، مقاومت و ایستادگی، روحیه انقلابی و جهادی، استکبارستیزی (تبری)، دور بودن از تعلقات دنیوی، برتری داشتن فضل و احسان، فداکاری در راه اسلام و دین، ادب و احترام به دیگران، دعوت به سکوت در جمع، پرهیز از هوای نفسانی، مأیوس نشدن از الطاف الهی، دعوت به جوان‌مردی، عدالت و عدالت‌خواهی، اداره جامعه بر اساس علم و آگاهی، دعوت به اتحاد و هم‌بستگی، مهر و محبت، ایثار، اعتماد به دوست و پرهیز از دشمن، برتری عقل و آگاهی، پرهیز و دوری از ظلم، همدردی با مظلومان جهان، حب و دفاع از وطن، مرگ اندیشی و به یاد آخرت، دعوت به امیدواری، ایثار و شهادت است. نبایدهای اخلاقی نیز شامل مولفه‌های: دوری از ریا، پرهیز از غفلت، پرهیز از رباخواری، پرهیز از بی‌حیایی، سوء استفاده از بیت‌المال، شیادی و فرصت‌طلبی، سهم‌خواهی حزبی و جناحی، نکوهش رشوه‌خواری، عافیت‌طلبی، زیاده‌خواهی، پرهیز از تهمت و دزدی و پرهیز از اشرافی‌گری می‌باشد. با توجه به مولفه‌های تربیتی استخراج شده و بررسی نحوه بیان غیر مستقیم در اشعار مورد بررسی قزوه نشان می‌دهد که استفاده از آیات قرآنی و داستان‌ها و احادیث بسامد بیشتری داشته که از روحیه مذهبی و انقلابی شاعر تأثیر گرفته است.

با توجه به مطالعات انجام شده معیارهای تربیتی در اشعار علی‌رضا قزوه به معیارهای تربیتی در علوم تربیتی نزدیک است. اما باید در نظر داشت دیدگاه علی‌رضا قزوه براساس اندیشه انقلابی او بوده است که همین مورد باعث شده است مولفه‌های تربیتی مرتبط با دفاع مقدس بسامد بیشتری داشته باشند.

منابع

- آونج، خدیجه؛ وارث، مهدی. (۱۴۰۰). تحلیل محتوای داستان ضحاک ماردوش بر اساس مولفه‌های تربیتی ایرانی و اسلامی، سومین همایش تدبیر علوم مدیریتی، تربیتی، اجتماعی و روان‌شناسی، مشهد. ۷۸-۹۵
- تجلیل، جلیل؛ ایرانمنش، زهرا. (۱۳۹۰). آموزه‌های اخلاقی در متون روایی و غیرروایی. پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی (پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی)، شماره ۱۱، ۱-۲۷.
- رضائی، پروانه. (۱۳۹۹). تاثیر آموزه‌های اخلاقی در تعلیم و تربیت از منظر اسلام، سومین همایش بین‌المللی روان‌شناسی، علوم تربیتی و مطالعات اجتماعی، همدان. ۴۵-۶۱
- رضی، احمد. (۱۳۹۱). کارکردهای تعلیمی ادبیات. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی دانشگاه آزاد واحد دهقان، شماره ۸، ۲۲-۳۴
- سنگری، محمدرضا (۱۳۹۸) ادبیات دفاع مقدس، چاپ اول، تهران، انتشارات صریح
- شرفی، محمدرضا (۱۳۷۹). مبانی و روشهای تربیت اسلامی، چاپ اول، تهران، نشر پنجره
- طغیانی، اسحاق؛ علیرزاده، علی. (۱۳۹۴). دیدگاه‌های اخلاقی و تربیتی در شعر وحشی بافقی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی شماره ۲۵، ۱-۴۰.
- علی مددی، منا. (۱۳۹۴). تبارشناسی ادبیات تعلیمی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۲۵.
- قزوه، علی‌رضا (۱۳۸۴). با کاروان نیزه، چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر
- "۱۳۹۰. عشق علیه‌السلام. چاپ اول، تهران: انتشارات سوره مهر
- "۱۳۹۱. چمدان‌های قدیمی. چاپ اول، تهران: شهرستان ادب
- "۱۳۹۳. شبلی و آتش. چاپ اول تهران: انتشارات سوره مهر
- "۱۳۹۴. من می‌گویم شما بگریید، تهران: انتشارات سوره مهر
- "۱۳۹۸. از نخلستان تا خیابان (مجموعه شعر). تهران: انتشارات سوره مهر
- مشرف، مریم. (۱۳۸۹)، جستارهایی در ادبیات تعلیمی، چاپ اول، تهران: دانشگاه شهید بهشتی
- مظفری، سولماز؛ کاویانی، فرناز؛ صفری آباد شاپوری، فاطمه؛ قناتی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی مولفه‌های تربیتی در داستان‌های نادر ابراهیمی. اولین کنفرانس ملی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات.
- نزهت، بهمن؛ نظریانی، عبدالناصر؛ حسینی، یحیی. (۱۳۹۶). مؤلفه‌های تعلیم و تربیت مطلوب در گلستان سعدی. پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، شماره ۱۲، ۱۱۹-۱۴۲.

نقد و بررسی داستان‌های کودکانه افسانه شعبان‌نژاد

ساناز باقریان

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

sbagherian734@gmail.com

چکیده

افسانه شعبان‌نژاد یکی از نویسندگان ادبیات کودک و نوجوان است که آثار متعددی برای گروه‌های سنی مختلف کودکان خلق کرده است. در این پژوهش هدف بررسی و تحلیل درون‌مایه داستان‌ها، شیوه ارائه و تناسب درون‌مایه‌ها با ویژگی کودک گروه سنی «ج» (کودکان سال‌های آخر دبستان) است. موضوع داستان‌های افسانه شعبان‌نژاد پیرامون مسائل اخلاقی - تربیتی است. درون‌مایه داستان‌های او نیز شامل موارد زیر است: صداقت و راست‌گویی، محبت و علاقه به فرزند، خودخواهی، نکوهش ساده‌لوحی و زودباوری و کمک به دیگران است. انتخاب چنین درون‌مایه‌هایی برای مخاطب کودک مفید و سازنده است؛ اما شیوه ارائه درون‌مایه و پردازش آن‌ها متناسب با شرایط سنی کودک نیز باید مد نظر گرفته شود. همه شخصیت‌های داستانی شعبان‌نژاد دختر هستند. این نگرش فمینیستی و گاهی آرمان‌گرا به کودک و درون‌مایه‌های داستان، باعث تک‌بعدی شدن نگرش و محدود شدن دایره مخاطبان داستان‌های نویسنده شده است.

کلیدواژه‌ها: موضوع، درون‌مایه، داستان، کودک، شعبان‌نژاد.

مقدمه

افسانه شعبان‌نژاد شاعر و نویسنده کودکان و نوجوانان، سال ۱۳۴۲ در کرمان به دنیا آمد. او کارشناس رشته زبان و ادبیات فارسی و کارشناسی ارشد رشته ادبیات نمایشی است. شعبان‌نژاد فعالیت خود را در حوزه ادبیات کودک و نوجوان از سال ۱۳۶۰ با یکی از نشریات امور تربیتی تهران آغاز کرد و مدتی به عنوان سردبیر برنامه خردسالان و برنامه بچه‌های انقلاب در رادیو مشغول به کار شد. سردبیری مجلات رشد نوآموز و رشد دانش‌آموز و عضویت در شورای شعر کیهان بچه‌ها از مسئولیت‌های قبلی او بوده است. از او تاکنون حدود ۱۲۰ عنوان کتاب منتشر شده که در حوزه‌های شعر و داستان برای کودک و نوجوان است. (ر. ک وبلاگ شخصی شعبان‌نژاد)

جوایز و افتخارات

- افسانه شعبان‌نژاد جوایز و افتخارات متعددی کسب کرده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:
- دیپلم افتخار از جشنواره کتاب قانون پرورش فکری کودکان و نوجوان برای کتاب باغ هزار دختران.
- دیپلم افتخار از جشنواره کتاب مطبوعات کودک و نوجوان برای داستان صدای صنوبر.
- لوح زرین از جشنواره کتاب قانون پرورش فکری کودکان و نوجوان برای کتاب هدیه خاله نگین.
- لوح تقدیر از کتاب سال مجله سلام بچه‌ها برای کتاب باغ فرشته‌ها.
- رتبه نخست کتاب سال مجله سلام بچه‌ها برای کتاب هدیه خاله نگین.
- لوح تقدیر از دانشگاه الزهرا برای کلیه آثار.
- کاندیدای جایزه آسترید لیندگرن ۲۰۱۰.
- رتبه نخست کتاب سال مجله سلام بچه‌ها برای کتاب زنبور و سیب قرمز.
- لوح تقدیر از بخش جنبی جشنواره بزرگ برگزیدگان ادبیات کودک و نوجوان برای کتاب فریاد کوه.
- دریافت جایزه ادبی پروین اعتصامی دوره اول (ر. ک سایت کتابک)

موضوع و درون‌مایه داستان‌های شعبان‌نژاد

موضوع داستان‌های افسانه شعبان‌نژاد پیرامون مسائل اخلاقی - تربیتی است. درون‌مایه داستان‌های او نیز شامل موارد زیر است: صداقت و راست‌گویی، محبت و علاقه به فرزند، خودخواهی، نکوهش ساده‌لوحی و زودباوری و کمک به دیگران است. انتخاب چنین درون‌مایه‌هایی برای مخاطب کودک مفید و سازنده است؛ اما شیوه ارائه درون‌مایه و پردازش آن‌ها متناسب با شرایط سنی کودک نیز باید مد نظر گرفته شود. همه شخصیت‌های داستانی شعبان‌نژاد دختر هستند. این نگرش فمینیستی و گاهی آرمان‌گرا به کودک و درون‌مایه‌های داستان، باعث تک‌بعدی شدن نگرش و محدود شدن دایره مخاطبان می‌شود. در جدول شماره ۱ می‌توان درون‌مایه و بسامد آن را در داستان‌های شعبان‌نژاد مشاهده کرد. آنچه در این درون‌مایه و موضوعات دیده می‌شود، دید آرمان‌گرای نویسنده نسبت به کودک و دوران کودکی است. در ادامه به بررسی و تحلیل بسامد درون‌مایه‌ها در داستان‌ها پرداخته می‌شود.

صداقت و راستگویی

صداقت و راست‌گویی یکی از درون‌مایه داستان‌های شعبان‌نژاد است. او در مجموعه «هدیه خاله‌نگین» و در داستان «کی بود؟ کی بود؟» شخصیت «سوگلی» را به دلیل صداقت و راست‌گویی ستایش می‌کند و از طرف مادر بزرگ به او یک شاخه گل هدیه می‌دهد. سوگلی موقع تمیز کردن خانه دستش به کاسه خاله‌نگین خورد و افتاد و شکست. او نمی‌توانست به مادر بزرگ و خاله‌نگین ماجرا را بگوید. کلاغ، خروس و گنجشک هر کدام به سوگلی پیشنهاد دادن که به مادر بزرگ بگوید آن‌ها کاسه را شکستند؛ اما قبول نکرد و تصمیم گرفت راستش را بگوید «سوگلی گفت: می‌گویم، ننه‌جان اتاق را جارو کردم، آدمم طاقچه را دستمال بکشم که دستم به کاسه خاله‌نگین خورد. کاسه افتاد و شکست.» (شعبان‌نژاد، ۱۳۷۷: ۳۴) نویسنده هم در پایان برای راست‌گویی سوگلی او را تحسین می‌کند «ننه‌گلی دو تا شاخه گل دستش بود یکی را به سوگلی داد و گفت: این برای دخترم سوگلی که دوست دارد راست بگوید. این هم برای خاله‌نگین که سوگل خانم برایش ببرد و از او معذرت بخواهد.» (همان: ۳۶). بهتر بود نویسنده داستان را با پایانی باز تمام می‌کرد تا خواننده کودک پس از خوانش داستان به تامل و نتیجه‌گیری درباره رفتار شخصیت داستان می‌پرداخت. نه این‌که از زبان شخصیت داستان پیام را بیان می‌کرد. «کلاغه پرید و گفت: قار، قار آفرین! خروسه هم پر زد و گفت: قوقولی قوقو، هزار آفرین به دختر خوب و راست‌گو!» (همان).

امانت‌داری

امانت‌داری، یکی دیگر از درون‌مایه داستان‌های شعبان‌نژاد است. کودک داستان، تمام تلاش خود را برای حفظ امانت به کار می‌گیرد. در واقع این نویسنده و نگرش آرمانی اوست که در داستان خود را نشان می‌دهد. او دوست دارد تحت هر شرایطی کودک وسوسه نشود و فریب حرف دیگران و نفس خود را نخورد. این پردازش تک‌بعدی شخصیت (خوبی مطلق) با ویژگی رفتاری کودک چندان تناسبی ندارد.

سوگلی شخصیت تکراری قصه‌های شعبان‌نژاد در داستانی دیگر آزمون سختی دیگری پیش رو دارد. «مشهدی‌امین» یک صندوق انگور خانه سوگل به امانت می‌گذارد. انگورهای شیرین و خوشمزه. کلاغ و خروس و گنجشک سوگل را وسوسه می‌کنند تا از انگورها بخورد؛ اما سوگل این کار را نمی‌کند. «گنجشک گفت: جیک و جیک جیک، دختر کوچیک! زود بیا پایین، مثل من بخور، انگور شیرین! دهن سوگل آب افتاد. نگاهی به انگورهای دانه درشت خاله‌نگین کرد و یک پله پایین آمد. ولی همان جا ایستاد. فکر کرد و گفت: اشی‌مشی جان این را بدان، این انگورها، نیست مال ما. خوش‌مزه و شیرین است؛ اما مال خاله‌نگین است..» (شعبان‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۱). نویسنده در قالب جملات آهنگین و زیبا پیام داستان را بیان می‌کند. استفاده از جملات آهنگین و زیبا نقش مهمی در جذب مخاطب کودک دارد؛ اما اگر شعبان‌نژاد داستان را به گونه‌ای دیگر روایت می‌کرد، شاید تاثیر بیشتری داشت؛ یعنی با خوردن انگورها، به صورت غیرمستقیم خیانت در امانت و یا ارزش امانت‌داری را به خواننده گوشزد می‌کرد. افزایش معصومیت و پاکی کودک در داستان، باعث پنهان کردن ابعاد دیگر شخصیت کودک می‌شود. مراقبت و وسواس نویسنده در حفظ پاکی و معصومیت کودک با ذات و سرشت اصلی انسان در تضاد است. «وقتی نگرش نویسنده به کودکان غیرواقعی، آرمان‌گرایانه و یا متضاد با ارزش‌های امروزی باشد، به جدایی مخاطب از داستان دامن می‌زند. معصومیت بیش از حد بخشیدن به قهرمان‌های کودک داستان و ساده انگاشتن شخصیتی آن‌ها، از مواردی است که بسیار در داستان‌های ما دیده می‌شود»

درحالی‌که کودک امروز خوب، بد، زشتی و زیبایی را درهم آمیخته، در درون خود می‌یابد» (نعیمی، ۱۳۸۶: ۲۳). در پایان داستان نویسنده با بیان این جمله «سوگلی با خیال راحت، هم از انگورهای خاله‌نگین خورد و هم از نان خوش‌مزه ننه‌گلی..» (شعبان‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۶) کودک را از آزمون بزرگی سربلند بیرون می‌آورد. درحالی‌که اگر بعد دیگر شخصیت کودک نشان داده می‌شد (خوردن انگورها مطابق شیطننت و ویژگی کودکی) کودک مخاطب از طریق هم‌زادپنداری با شخصیت داستان به تامل و نتیجه‌گیری درباره عمل اخلاقی می‌پرداخت و خود درباره آن قضاوت می‌کرد.

هوشیاری (نکوهش تفرقه)

یکی دیگر از مسائل اخلاقی و تربیتی داستان‌های شعبان‌نژاد، هوشیاری کودک و نکوهش زود باوری است. شخصیت داستان «کلوچه خوش‌مزه»، علی‌رغم سخن‌چینی و بدگویی کلاغ درباره دیگران، تسلیم نمی‌شود و به یاد حرف مادر بزرگاش می‌افتد که می‌گفت: تا حرفی را خودت نشنیدی باور نکن. «کلاغه گفت: سوگلی لبت گلی! می‌دانی دختر خاله‌نگین جوجه دارد؟ سوگلی گفت: نه نمی‌دانم. کلاغه گفت: روی بامشان بودم که شنیدم می‌گفت: جوجه‌های من از جوجه‌های سوگلی قشنگ‌ترند. حالا زود برو سرو صدا کن. دعوا کن. سوگلی گفت: نه خیر! جوجه‌های من قشنگ‌ترند. باید بروم با دختر خاله‌نگین دعوا کنم. روی پله دوم ایستاد و فکر کرد. به کلاغه گفت: حرفی را که زدی خود نشنیدم. چیزی که گفתי خودم ندیدم. ننه جانم می‌گوید: تا حرفی را خودت نشنیدی و چیزی را خودت ندیدی، باور نکن.» (همان: ۲۱). افشای پیام داستان در قالب سخن مادر بزرگ از زیبایی‌های داستان کاسته است. این که نباید تا چیزی را نشنیدی و یا خودت ندیدی، باور نکن، باید در ژرف‌ساخت داستان و در میان کنش‌ها و کشمکش‌های کلاغ و سوگل خود را نشان دهد نه در روساخت داستان. نویسنده در داستان سهمی برای مخاطب در نظر نمی‌گیرد و همه چیز را برایش بازگو می‌کند. این امر باعث می‌شود کودک از داستان لذت نبرد. «ننه‌گلی که خواب نبود و از پشت شیشه همه چیز را دیده با یک کلوچه خوش‌مزه بالای پله‌ها ایستاد و گفت: این کلوچه برای دختر خوبم که بی‌خودی حرف‌های کلاغ را باور نکرد» (همان: ۲۶) اگر این برداشت را به عهده کودک گذاشته می‌شد، او از طریق هم‌زادپنداری با شخصیت داستان، به تجارب و نکات مهمی در زندگی می‌رسد. «گلیر Glaser و جیورجیس Giorgis معتقدند که داستان‌ها در شکل‌گیری مهارت‌های زیر به شکل چشم‌گیری به کودکان کمک می‌کنند: ارتقای مهارت‌های کودکان در شیوه‌های مختلف تفکر؛ گسترش قدرت استدلال منطقی؛ به کارگیری مهارت‌های تفکر انتقادی؛ توانایی حل مساله به شکل موفقیت‌آمیز». (گلیر و جیورجیس، ۲۰۰۵: ۱۶۲). در داستان‌های شعبان‌نژاد چنین ویژگی‌هایی دیده نمی‌شود.

عشق و علاقه به کودک

عشق و علاقه بزرگسال به کودک، یکی دیگر از موضوعاتی است که در داستان‌های شعبان‌نژاد مشاهده می‌شود. این علاقه و محبت را مادر بزرگ قصه برای پیدا کردن دخترش از خود نشان می‌دهد. در داستان «باغ هزار دختر» خانم بزرگ برای پیدا کردن گلدونه دست به هرکاری می‌زند: «صبح که می‌شد زیر درخت کاج بود تا از ننه‌کلاغه سوال کند. ظهر که می‌شد توی مطبخ لب چاه بود تا از خاله قورباغه سوال کند. شب هم که می‌شد، لب بام بود تا از ماه سراغ گلدونه‌اش را بگیرد.» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۷: ۲۰). در جای دیگر نویسنده به صورت مستقیم علاقه مادر بزرگ به گلدونه را به تصویر می‌کشد «خاله جون، خاله مهربون. دخترم، برگ گلم. نازدونه‌ام، دردونه‌ام دو گیس داره که بافته

است... گلدونه بیا که خانم‌بزرگ از دوری تو پیر شد. بیا بیا که غم مویم را سفید کرد.» (همان: ۵۹) عشق، علاقه و نگرانی مادر بزرگ برای گم شده دخترش، نشان از علاقه و دل‌بستگی میان مادر بزرگ و کودکان است. به طوری که چنین ویژگی و رفتار محبت‌آمیز، امروزه میان بچه‌ها و مادر بزرگ‌ها نیز وجود دارد. در داستان «دخترکدو تنبل» نیز علاقه و مهر مادر نسبت به فرزند آشکار است. این واکنش عاطفی به صورت آشکار و مستقیم در داستان بیان شده است. «خاله‌قزی دستی روی سر دخترش کشید و گفت: ننه فدات شود، قربان قدت شود. حالا که دخترم شدی، تاج سرم شدی، به اتاقم بیا تا نازت کنم، برات لالایی بخوانم خوابت کنم...» (شعبان نژاد، ۱۳۸۵: ۳۱).

علاقه کودک به والدین

عشق و محبت به پدر و مادر، از موضوعات خاص و مورد علاقه نویسنده است. نویسنده کتاب، «صدای صنوبر» را به مادرش، با عنوان «صنوبر همیشه سبز خاطراتش» تقدیم کرده است و زیور، شخصیت اول داستان صدای صنوبر، آن‌قدر به لحاظ عاطفی به مادرش وابسته است که پس از مرگ، صدای او را از میان درخت صنوبر توی حیاط می‌شنود. هم‌چنین، آن‌قدر به پدرش علاقه و توجه دارد که پدر، او را با این عبارت، نور چشم خود می‌خواند: «قربونت بشم زیور، تو نور چشم بابایی» (شعبان نژاد، ۱۳۷۶: ۳۴) در داستان‌های شعبان نژاد علاقه والدین به کودک نمود بیشتری دارد تا علاقه کودک به والدین.

دروغ‌گویی

دروغ‌گویی یکی از درون‌مایه‌های مورد نظر شعبان نژاد است. نویسنده با دخالت در داستان و از زبان شخصیت، دروغ و آثار آن را بازگو می‌کند. «خاله‌قزی با خودش فکر کرد. دروغ‌هایی که گفتم روی دلم سنگینی می‌کند. بعد سرش را بلند کرد و گفت: خدایا اگر یک دختر داشتم این طور نمی‌شد. انگار کسی تو آب با او گفت: خاله‌قزی از خودت خجالت نمی‌کشی؟ مگر دروغ حب نبات است که تندتند دروغ می‌گویی؟ جواب همسایه‌ها هیچ، جواب خدا را چه می‌دهی؟» (همان: ۱۹) نویسنده مانند یک راوی همه چیزدان حضور دارد و برای انتقال مسائل تربیتی مطالبی را از زبان شخصیت بیان می‌کند. این مساله باعث می‌شود که مخاطب کودک جایی برای حضور خود در داستان و هم‌زادپنداری با شخصیت‌ها نداشته باشد. شخصیت خاله‌قزی گویی خود نویسنده است که تمام دغدغه‌ها، امیال و آرزوهایش را بیان می‌کند در واقع داستان و روایت را بهترین وسیله برای انتقال ایده‌ال‌های شخصی می‌داند. «بگو چی هستی؟ کی هستی؟ چه می‌خواهی؟ این‌قد آزارم نده، مردم آزاری خیلی بده...» (همان: ۲۰).

خودخواهی

خودخواهی یکی دیگر از مسائل اخلاقی است که نویسنده برای مخاطب کودک در نظر می‌گیرد. در داستان «خانم چمن و درخت زرد آلو» مفهوم خودخواهی (درون‌مایه) دیده می‌شود. خانم چمن به دلیل این‌که دختر و نوه‌هایش نمی‌توانند به او سر بزنند و از درخت زردآلو استفاده کنند، اجازه نمی‌دهد پرندگان و همسایگان از درخت، زردآلو بچینند. «خانم چمن هر روز چشم به راهشان بود. تا این‌که یک روز دخترش برای او پیغام فرستاد که حال‌آلها

نمی‌تواند بیایند. خانم چمن با خودش گفت: نکند تا وقتی دختر و نوه‌هایم بیایند، گنجشک‌ها و کلاغ‌ها هرچه زردآلو هست، بخورند و ببرند، نکند برای نوه‌هایم زردآلو نماند» (شعبان‌نژاد، ۱۳۷۵: ۵). نویسنده از زبان شخصیت داستان، ناپسند بودن خودخواهی و نتیجه آن را بیان می‌کند «خانم چمن محکم پشت دستش زد و گفت: خدا خانم چمن را نبخشد که به فکر تو نبوده، خدا خانم چمن را نبخشد که خودخواهی کرده... خانم چمن دوباره نگاهی به خانه همسایه کرد و گفت: خانم چمن چرا این کار رو کردی؟ چرا همسایه رو فراموش کردی؟ ببین آن‌ها هم تو را فراموش کردند و دیگر به خانه‌ات نمی‌آیند» (همان: ۱۴). این که خانم چمن اشتباه کرده و با خودخواهی خود تنها شده و همسایه‌ها او را فراموش کرده‌اند، نتایجی است که مخاطب باید از میان کنش‌ها، کشمکش‌ها و حوادث داستان دریافت کند نه این که به صورت مستقیم و صریح بیان شود.

تدبیر و آینده‌نگری

تدبیر و آینده‌نگری، یکی از درون‌مایه‌های داستان‌های شعبان‌نژاد است. این درون‌مایه بسامد کمی دارد. نویسنده این مضمون را در داستان «کلاغ‌ها و شکوفه‌ها، کلاغ‌ها و مزارع پنبه» بیان می‌کند. داستان‌های کلاغ‌ها و شکوفه‌ها، کلاغ‌ها و مزارع پنبه، با حجم کم؛ اما درون‌مایه پنهان، مخاطب را به تامل وادار می‌کنند. برخلاف بقیه آثار نویسنده، این دو اثر از تازگی و جذابیت نسبتاً زیادی برخوردارند. داستان «کلاغ‌ها و شکوفه‌ها» ماجرای چهار کلاغ است که هرکدام نگرش خاصی نسبت به شکوفه دارند. «کلاغ اولی شکوفه چید و آن را گل سرش کرد. کلاغ دومی یک شکوفه چید و آن را دکمه پیراهنش کرد. کلاغ سومی آن را گردن‌بند کرد. کلاغ چهارمی شکوفه نچید. نشست فکر کرد. گفت: من صبر می‌کنم شکوفه‌ها که میوه شد، آن را می‌چینم» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲). کودک در پایان داستان به تامل و تفکر درباره داستان می‌پردازد و پس از تلاش زیاد درون‌مایه را درک می‌کند و این تلاش برایش لذت بخش است. داستان‌هایی با چنین ویژگی، بسامد کمی در آثار شعبان‌نژاد دارند. در واقع او با پنهان کردن درون‌مایه، خواننده را در داستان سهیم می‌کند.

الگوهای سستی

اکثر شخصیت‌های داستان‌های شعبان‌نژاد دختران هستند. این شخصیت‌ها محدود به خانه و محیط بسته روستا هستند. مکان بیشتر داستان‌های شعبان‌نژاد «روستا» است. عناصر داستانی هم عمدتاً به روستا تعلق دارند. عناصری چون چشمه، صحرا و بز در داستان «نازدونه برگ پونه»، جوی آب، بز و علف در داستان «ننه‌طلا و نازگل»، بز کوچولو، صحرا، یونجه، شبدر، رودخانه، گاو، بقچه‌ی سفر، کاسه شیر و صندوقچه در داستان «ماه گل بهتر از گل»، همه فضای روستا را تصویر می‌کنند. هم‌چنین، فعالیت‌هایی چون بردن بز به صحرا، شستن ظروف و دست و رو در جوی آب، به صحرا بردن غذای پدر و پختن نان در خانه و... کارهایی است ویژه روستاییان. حضور گاو، جوجه، مرغ و بز در خانه، آفتابه مسی، مطبخ، تنور، چاه، اجاق، فانوس و سطل آب در «باغ هزاردختران»، زندگی کاملاً سستی و روستایی را تصویر می‌کند و دختران حاضر در این فضا، به ناچار نقش‌های سستی برعهده دارند. «یک روز خانم‌بزرگ می‌خواست نان بپزد. خمیر را که آماده کرد، چادرش را سرش کرد تا برود و همسایه را خبر کند و با هم نان پزند. گلدونه هم جارو را

برداشت، آفتابه مسی را را هم پر از آب کرد. به مطبخ رفت تا خانم بزرگ بباید، دور تنور را آب و جارو کرد..» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵-۶).

پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در داستان‌های کودکان، زنان اغلب در نقش‌های عادی و کلیشه‌ای سنتی ظاهر می‌شوند. ادبیات کودک به عنوان یک رسانه فرهنگی می‌تواند در باز تولید یا تقویت کلیشه‌های جنسیتی و یا زدودن آن‌ها نقش کلیدی داشته باشد؛ زیرا کودکان با شخصیت‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و با تاثیر پذیری از آنان به گرایش‌های درونی خود جهت می‌دهند؛ از این رو نگاه به مقوله جنسیتی در ادبیات کودک حائز اهمیت است. نویسندگان می‌توانند با تاکید بر توانمندی‌های هر دو جنسیت در ایفای نقش‌های گوناگون، رفتارهای کلیشه‌ای را منع کنند. (ر. ک به نقل از صداقت، ۱۳۹۳: ۱۲۰)

نگرش و نگاه سنتی به دختر

دختران داستان‌های شعبان‌نژاد، دوست، هم‌بازی و هم‌کلاسی ندارند، دست به بازی‌ها و شیطنت‌های کودکان نمی‌زنند، خطر و خطا نمی‌کنند و نمونه‌های درست‌کاری، امانت و هوشیاری‌اند. «ننه‌گلی خانه نبود. سوگلی تنها ماند. دور و برش را نگاه کرد و با خودش گفت: باید کاری کنم که حوصله‌ام سر نرود. بعد فکر کرد خوب است اتاق را برای ننه جانم، ننه مهربانم تمیزکنم تا وقتی بر می‌گردد خوشحال شود. سوگلی دست به کار شد. اینجا رو جارو کشید آنجا رو جارو کشید. بعد هم رفت طاقچه را دستمال کشید...» (شعبان‌نژاد، ۱۳۹۳: ۲۸). این دختران، در چارودیواری امن خانه و زیر سایه مهربان پدر، ناز و نوازش مادر و قربان صدقه‌های مادر بزرگ زندگی می‌کنند. روابطشان محدود به روابط ساده و بسته خانواده است. «چنین دخترانی، فقط یک سوی زندگی را می‌بینند. آن‌ها سوی لطیف، ظریف و سپید و زیبای زندگی را می‌شناسند و تجربه می‌کنند و از سوی تلخ، سخت و سیاه و زشت زندگی، هیچ تجربه‌ای نمی‌اندوزند و شناختی به دست نمی‌آورند» (انصاریان، ۱۳۸۳: ۲۳) دختر باید کار کند؛ کارهایی چون غذا پختن و جارو کردن. در داستان «دختر کدو تنبل»، دختر خاله‌قزی، دختری تنبل است. «خاله‌قزی چادر یزی، جارو کردن که کار شما نیست. پس دختر خانه برای چیست؟ دختر من عصای دست من است. قوت پای من است. او که نباشد کارهایم لنگ است. خوش به حال ننه‌ای که دختر زرنگ داره..» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۴۰) نویسنده داستان را به گونه‌ای پیش می‌برد که دختر تنبل خاله‌قزی تبدیل به یک شخصیت زرنگ و کاری می‌شود. دختر خاله‌قزی همه جا را جارو می‌کند. آنگونه رفتار می‌کند که خاله‌قزی دوست دارد. دختری حرف گوش کن و زرنگ. درحالی که این مساله با ویژگی کودک امروز، حتی کودک روستایی، متفاوت است. شخصیت‌های داستان، کودکانی سر به زیر و فرمانبردار هستند. در داستان‌های شعبان‌نژاد، دختر باید در خانه بماند و کارهای خانه را انجام بدهد و حق بیرون رفتن از خانه را ندارد. «دختران کوچک ساخته و پرداخته شعبان‌نژاد، در نقش‌های سنتی ظاهر می‌شوند و همه کمک‌رسان (مادرکچولو) هستند. آن‌ها مطیع و فرمانبردار هستند و دغدغه‌شان، انجام کارهای خانگی و زنانه است و یا چون عاطفه، در کتاب باغ فرشته‌ها و زبور در صدای صنوبر، نقش عاطفی دارند. (انصاریان، ۱۳۸۳: ۲۰)

نکته دیگر این‌که شخصیت‌های داستان اغلب از جنس مونث هستند. اسم شخصیت‌ها گل و یا صفت گل است. «در داستان‌های شعبان‌نژاد، با دخترانی روبه‌رو هستیم که اسم‌شان گل، تبع‌شان گل و طبیعت‌شان هم‌چون گل است. اطرافیان هم به چشم گل و غنچه به آن‌ها نگاه می‌کنند» (همان). گل، پربسامدترین اسم شخصیت، در کتاب‌های افسانه

شعبان‌نژاد است. ماه گل، در کتاب «ماه گل بهتر از گل»، نازگل، در داستان «ننه طلا و نازگل»، گلدونه، در «باغ هزار دختر» و نازدونه، در «نازدونه برگ پونه»، سوگلی، در «هدیه خاله نگین»، اسم شخصیت‌های اصلی داستان است. اسم مادر زیور، در کتاب «صدای صنوبر»، سبد گل است. هم‌چنین، پسوند‌های ماه گل بهتر از گل، نازدونه برگ پونه و یکی‌یک‌دونه، سوگلی لبت گلی، تأکید مضاعفی است بر طبیعت گل مانند دختران، همین‌طور در کتاب «باغ فرشته‌ها»، پدر عاطفه را غنچه می‌خواند: «به به غنچه ما هم که از خواب بیدار شد.» و عمه‌خانم، عاطفه را چون دسته گل می‌بیند و می‌گوید: «به به چه دختری توی این خانه است، مثل دسته گل است، هم مهربان است هم با ادب» (ر. ک شعبان‌نژاد، ۱۳۷۶: ۱۳). بسامد گل در اسم شخصیت‌های داستان، بیانگر اراده نویسنده، برای ایجاد شباهت بین دخترها و گل است، (نگرش فمینیستی) نویسنده با استفاده از تمهید اسم‌گذاری شخصیت‌های داستان، گوشه‌هایی از طبیعت دخترانه آن‌ها را از دید خود معرفی می‌کند. علاوه بر قیافه و ظاهر گل مانند شخصیت‌ها، لباس آن‌ها نیز غرق گل است؛ نازدونه لباس گل‌گلی است و دامنش گلدار است. (همان). این نگرش نسبت شخصیت داستان، با جنسیت نویسنده ارتباط نزدیکی دارد. دید آرمانی نویسنده نسبت به شخصیت‌ها باعث شده که کودک همیشه خوب و عاری از خطا و لغزش باشد. چون کودک آن چیزی است که نویسنده می‌خواهد نه آن چیزی که هست یا وجود دارد. (موجودیت کودک)

انعکاس دغدغه‌ها و آرزوهای بزرگسالان

داستان‌های شعبان‌نژاد، موضوعات و درون‌مایه‌های مهم و قابل توجهی را به نمایش می‌گذارد؛ اما این موضوع‌ها و مضامین بیشتر دغدغه بزرگسالان جامعه است تا کودکان. اگرچه این داستان‌ها لحن و زبانی قصه‌گونه و کودکانه دارد؛ اما پشت این کودکانه‌نمایی، خواسته‌ها و تمایلات بزرگ‌ترها قرار دارد. برای مثال دغدغه و آرزوی داشتن فرزند یکی از مباحثی است که در داستان‌ها مطرح است. گویی نویسنده به دنبال بیان خواسته‌ها و آرزوهای خویش است، آرزوهایی که شاید هیچ‌وقت برآورده نشده‌اند و حال به صورت نوستالوژیک در داستان‌ها خود را نشان می‌دهند. در داستان «دختر کدو تنبل» آرزوی خاله‌قزی برای داشتن یک دختر کاملاً مشخص است. «اگر من هم دختر داشتم، دستش را می‌گرفتم و مثل زن‌های همسایه می‌رفتم مهمانی یا می‌رفتم بازار برایش پیراهن می‌خریدم، دخترم می‌شد، عصای دستم، من هم می‌شدم ننه مهربانش..» (شعبان نژاد، ۱۳۸۵: ۸). نکته دیگر این‌که خاله‌قزی دوست دارد صاحب دختر شود نه پسر. درون‌مایه داستان ارتباط نزدیکی با جنسیت نویسنده دارد. او دوست‌دار جنس مونث است. توصیفات دخترانه او در داستان گویای این مساله است. «خاله‌قزی بالای سر دخترش نشست و گفت: دخترم! تاج سرم! از گل و غنچه بهترم صبح رسیده آفتاب دمیده.... خاله قزی گفت: خدا نکند من بمیرم و تو نمیری...» (همان: ۳۵)

در جدول شماره ۱ می‌توان درون‌مایه داستان‌های شعبان‌نژاد را مشاهده کرد.

جدول شماره ۱

نام داستان	موضوع	درون‌مایه اصلی	درون‌مایه فرعی	رابطه عنوان داستان با درون‌مایه	تناسب درون‌مایه با گروه سنی کودک	پایان باز یا بسته	تعداد درون‌مایه
هدیه خاله‌نگین	تربیتی اخلاقی	صداقت	-	متوسط	قوی	بسته	۲
کلوچه خوشمزه	تربیتی اخلاقی	هوشیاری، پرهیز از تفرقه	--	متوسط	متوسط	"	۱
کی بود کی بود؟	تربیتی اخلاقی	صداقت، امانتداری		متوسط	متوسط	"	۱
باغ هزار دختر	عاطفی، اجتماعی	تنهایی، علاقه و عشق به کودک	-	"	"	بسته	۱
دختر کدو تنبل	عاطفی	عشق و علاقه به کودک	-	متوسط	"	بسته	۱
خانم چمن و...	تربیتی اخلاقی	تنهایی، خودخواهی		ضعیف	"	"	۲
کلاغ‌ها و شکم‌فها	اجتماعی	تدبیر و آینده‌نگری	-	متوسط	قوی	باز	۱
کلاغ‌ها و مزرعه پنبه	اجتماعی	تدبیر و آینده‌نگری	-	"	قوی	باز	۱
ماه گل بهتر از گل	اجتماعی	کمک به والدین	تقابل سنت و مدرنیته	قوی	متوسط	بسته	۲
گلدونه	اجتماعی	کمک به والدین	"	متوسط	"	"	۲
نه طلا و ناز گل	اجتماعی	کمک به دیگران	"	متوسط	"	"	۲

تحلیل داده‌های جدول شماره ۱

مطابق جدول شماره ۱ موضوع داستان‌های شعبان‌نژاد، اخلاقی و تربیتی است. موضوعاتی که اغلب نویسندگان حوزه ادبیات کودک و نوجوان برای مخاطب خود انتخاب می‌کنند. کودکان برای ورود به دنیای بزرگسالی به شناخت مسایل اخلاقی و تربیتی نیاز دارند. اما آنچه مورد نیاز کودک است علاوه بر مسائل اخلاقی، شناخت خویش به عنوان یک موجود مستقل است. موضوعات مطرح شده قبل از این که به دنیای کودک تعلق داشته باشد، مواردی کلی و عام است که شامل همه می‌شود نه فقط کودک. انتخاب درون‌مایه‌های متناسب با نیاز کودک است که آن‌ها را به خوانش داستان ترغیب می‌کند. در کنار مسائل اخلاقی باید به ویژگی‌های روان‌شناختی کودک و خواسته‌های او هم پرداخت. صداقت، خودخواهی، امانتداری، تفرقه و سخن‌چینی، دوستی. بیشترین بسامد را دارند. نگرش و نگاه سنتی به کودک، (محدویت او) و دید آرمان‌گرای نویسنده نسبت به شخصیت‌ها نیز با دنیا کودک متفاوت است. درون‌مایه داستان‌ها تناسب چندانی با ویژگی کودک ندارند. کودک درون‌مایه‌ها را درک می‌کند؛ اما لذت نمی‌برد. پایان بسته داستان‌ها نیز سهم کودک در

داستان و مشارکت و او را کاهش می‌دهد. درون‌مایه فرعی، درون‌مایه‌ای است که نویسنده برای برجسته ساختن مضمون و درون‌مایه اصلی به کار می‌برد. درون‌مایه فرعی در داستان‌های شعبان‌نژاد جایگاهی ندارند.

شیوه ارائه درون‌مایه

درون‌مایه داستان‌های افسانه شعبان‌نژاد به صورت مستقیم در میانه و پایان داستان بیان شده است. به جز دو داستان «کلاغ‌ها و مزارع پنبه» و «کلاغ‌ها و شکوفه‌ها» که درون‌مایه پنهان دارند؛ در بقیه داستان‌ها، درون‌مایه به صورت مستقیم و آشکار ذکر شده است. درون‌مایه پنهان، درون‌مایه‌ای است که در میان افکار و کنش‌ها و رفتارهای شخصیت‌ها و در لایه‌های زیرین داستان نهفته است. (ر. ک صداقت، ۱۳۹۳: ۱۰۹).

شعبان‌نژاد به صورت آشکار و در قالب یک جمله و عبارت اکثر درون‌مایه‌های داستانش را بیان می‌کند. در داستان «باغ هزار دختر» تنهایی و اندوه و غصه خانم‌بزرگ مدام به صورت مستقیم و آشکار در داستان بیان شده است «خانم‌بزرگ نگاهی به خاله‌قورباغه انداخت دلش سوخت. صدایش را بلند کرد و گفت: نه خاله‌جون بیخودی که نیامدی. خوب کردی آمدی. آخه تنهایی بد دردی است. خاله‌قورباغه گفت: گیس سفید، چارقد سفید، خانم بزرگ ناامید، اومدم همدمت باشم. همدم دل پر غمت باشم. خاله‌قزی گفت: خاله جون، من و غم با هم انس گرفتیم. من و غم با هم رفیق شدیم. تا گلدونه‌ام نیاید غم از دلم نمی‌رود که نمی‌رود» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۱) نویسنده می‌توانست درون‌مایه را به شیوه‌ای غیرمستقیم بازگو کند تا مخاطب کودک، به تنهایی مادر بزرگ و دل‌تنگی حاصل از گم شدن گلدونه‌اش پی می‌برد.

نویسندگان اغلب درون‌مایه داستان‌های خود را به صورت پنهان و در میان کنش شخصیت‌های داستانی و دیگر عناصر داستان بیان می‌کنند. هرچه درون‌مایه داستان به صورت غیرمستقیم ارائه شود؛ جذابیت داستان و تفکر و استدلال مخاطب افزایش می‌یابد. «هرچه نویسنده درون‌مایه را با ظرافت تمام در کلامی غیر صریح به کار برد، تأثیرش بر خواننده بیشتر خواهد بود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۷۴). نویسنده فقط در دو اثر خود درون‌مایه را پنهان و به صورت غیرمستقیم بیان کرده است. «کلاغ اولی شکوفه چید و آن را گل سرش کرد. کلاغ دومی یک شکوفه چید و آن را دکمه پیراهنش کرد. کلاغ سومی آن را گردن‌بند کرد. کلاغ چهارمی شکوفه نچید. نشست فکر کرد. گفت: من صبر می‌کنم شکوفه‌ها که میوه شد، آن را می‌چینم» (شعبان‌نژاد، ۱۳۸۳: ۱۱-۱۲).

پایان‌بندی داستان‌ها

پایان داستان‌های شعبان‌نژاد، پایانی بسته است. آثار شعبان‌نژاد خصلت و ویژگی قصه‌گونه‌ای دارند. معمولاً قصه با پایانی شاد و بسته همراه است. در داستان «خانم چمن و درخت زردآلو» نویسنده پس از بیان درون‌مایه و اعتراف شخصیت نسبت به رفتار نادرست خود، همه چیز به خوبی و خوشی به پایان می‌رسد. «همسایه‌ها تا خانم چمن و زردآلوها را دیدند با خودشان گفتند: خانم چمن خسیس نیست. گنجشک‌ها از روی درخت پریدند و به آسمان رفتند و گفتند: خانم چمن خسیس و خودخواه نیست...» (شعبان‌نژاد، ۱۳۷۵: ۱۹). خانم چمن وقتی دید اشتباه کرده و خودخواهی‌اش باعث شده که همسایه‌ها درباره او قضاوت نادرست کنند، پشیمان شد و به همه زردآلو داد و مثل

همیشه همه شاد شدند. «در همین موقع صدای در خانه بلند شد.... خانم چمن در را باز کرد، نزدیک بود از خوشحالی مثل پرنده‌ها پر بزنند...» (همان: ۲۰).

استفاده از پایان بسته باعث می‌شود که مخاطب نتواند نسبت به رفتار شخصیت و تم داستان اظهار نظر کند و در نتیجه از داستان لذت کافی نمی‌برد. «اغلب متون ادبیات کودک و نوجوان جزء متون بسته به حساب می‌آیند. در واقع نویسنده تلاش می‌کند چیزی را ناگفته نگذارد. او در تولید معنا سهمی برای کودک قائل نیست» (سیدآبادی، ۱۳۸۰: ۱۳).

رابطه عنوان داستان با درون‌مایه

عنوان داستان‌های شعبان‌نژاد، عنوان‌های نسبتاً مناسبی است؛ چون به طور کامل درون‌مایه را افشا نمی‌کند و ارتباطی پنهانی نیز با آن دارند. داستان‌هایی چون: «یک دانه بادام»، «باغ هزار دختر»، «خانم چمن و درخت زردآلو»، «کلاغ‌ها و شکوفه‌ها»، «کلاغ‌ها و مزارع پنبه»، «نازدونه و ننه طلا»، «بهار گمشده» و «صدای صنوبر» به صورت مستقیم درون‌مایه را بیان نمی‌کند؛ اما داستان‌هایی مانند: «کلاغ‌ها و فرار»، «دختر کدو تنبل» پیام داستان را در عنوان خود به همراه دارند. نکته دیگر این‌که در اغلب عنوان‌ها، اسم شخصیت‌های داستان است. یونسی در کتاب «هنر داستان‌نویسی» می‌گوید: ضعیف‌ترین عنوان، عنوانی است که نام شخصیت اصلی باشد. او ترجیح می‌دهد که اسم شخصیت در جزئی از عنوان باشد نه همه عنوان. (ر. ک یونسی، ۱۳۸۴: ۱۱۱). در داستان‌های شعبان‌نژاد اسم شخصیت داستان، جزئی از عنوان است.

جدول شماره ۲ شیوه ارائه درون‌مایه در داستان‌های شعبان‌نژاد

نام داستان	درون‌مایه	درون آشکار	درون پنهان	درون مبهم	ارائه درون مایه در آغاز	ارائه درون‌مایه در میانه	ارائه درون مایه در پایان	نوع قهرمان داستان، حیوان یا انسان
هدیه خاله نگین	صداقت	*					*	کودک-دختر
کلوچه خوشمزه	هوشیاری	*					*	کودک-دختر
کی بود کی بود؟	صداقت	*					*	کودک-دختر
باغ هزاردختر	علاقه و عشق به کودک	*				*		بزرگسال
دختر کدو تنبل	عشق و علاقه به کودک، آرزوی دختر داشتن، تنهایی	*					*	بزرگسال
خانم چمن و...	تنهایی، خودخواهی	*					*	بزرگسال

کلاغ‌ها و شکوفه‌ها	تدبیر و آینده نگری	*				*	حیوان
کلاغ‌ها و مزرعه پنبه	تدبیر و آینده نگری	*			*		"
ماه گل بهتر از گل	محدویت دختران در خانه	*				*	کودک-دختر
گلدونه	محدویت دختران در خانه	*					کودک-دختر
ننه طلا و ناز گل	محدویت دختران، خوب و سر به راه بودن آنها	*					کودک-دختر

تناسب درون‌مایه با ویژگی روان‌شناختی کودک

درون‌مایه داستان باید متناسب با نیازها، علایق و ویژگی‌های روحی- روانی کودک باشد. مخاطب داستان‌های شعبان‌نژاد گروه‌های سنی بوج است. یعنی سال‌های اول و آخر دبستان. بیشترین بسامد، مربوط به گروه سنی ج است. نویسنده باید شناخت کافی از ویژگی‌های روانی، نیازها، علایق و خواسته‌های کودک دبستان داشته باشد. «کودکان در این دوره، مرتب در حال جنب‌وجوش هستند، کنجکاوند و گویا لحظه‌ای آرام و قرار ندارند. این قبیل واکنش‌های عاطفی اغلب در نزد بزرگسالان به صورت ناخوشایند و نامطلوب تعبیر و تفسیر می‌شود درحالی که نشانه شادی و سازگاری خوب کودکان است. آن‌ها مسئولیت‌های کوچک را می‌پذیرند و از تحکم و زورگویی متنفرند» (کریمی نوری و مرادی ۱۳۷۲، ص ۱۱۱، سیف و همکاران ۱۳۷۵، ص ۳۱۹).

کودک داستان‌های شعبان‌نژاد، کودک دست‌پرورده نویسنده و حس آرمان خواهی او است و از خود اختیاری ندارد. در واقع هیچ یک از ویژگی‌های روان‌شناختی ذکر شده در کودکان داستان‌های نویسنده دیده نمی‌شود. کودک آن گونه تصمیم می‌گیرد، حرف می‌زند و می‌خندد که نویسنده بخواهد. سوگلی، نازدونه، گلپر، ماه گل، گلدونه، نازگل، صنوبر و عاطفه همگی شخصیت‌های خوب، سر به زیر و فرمانبردار هستند. تفاوتی از نظر شناخت، میزان درک و شرایط سنی بین شخصیت‌ها نیست. سوگلی، همان قدر سر به راه، درستکار، عاقل و بالغ است که ننه گلی، خاله نگین و مشهدی امین. (بزرگسال) شخصیت‌های داستان‌های شعبان‌نژاد همه روستایی هستند و با توجه به طبع و سرشت دختران روستایی (ساده و زحمتکش) توصیف شده‌اند. شخصیت‌های داستان، چه کوچک و چه بزرگ معصوم‌اند. کودکان دارای سرشت و قلبی پاک هستند. در واقع این مثبت اندیشی تا حدودی با ویژگی شخصیت‌های روستایی مخصوصا دختران مطابقت دارد. داستان «نازدونه، برگ پونه»، داستان دخترکی است به نام نازدونه. نازدونه به علت این که مادرش صدمه دیده و نمی‌تواند نان بپزد، می‌خواهد که خودش نان بپزد و برای پدرش، بابا یارعلی، به مزرعه برود؛ ولی نمی‌تواند. از چلچله کمک می‌گیرد تا با هم نان بپزند، ولی باز هم نمی‌شود. تا این که چلچله می‌رود و بابا یارعلی را از مزرعه خبر می‌کند و او می‌آید با نازدونه نان را می‌پزند. (ر. ک، شعبان‌نژاد، ۱۳۸۵: ۳۴)

شخصیت داستان- نازدونه- شخصیتی ناتوان است که قادر به انجام کاری نیست. او پس از تلاش‌های ناموفق دست به دامان بابا یارعلی می‌شود و از او در پختن نان کمک می‌گیرد. سوگلی شخصیت سه داستان «کلوچه خوشمزه»، «هدیه خاله نگین» و «کی بود؟ کی بود؟» شخصیتی معصوم است که به هیچ وجه وسوسه نمی‌شود و همیشه راست گو

امانت دار است. این خصوصیات اگرچه با دنیای پر شر و شور کودکی تناسب زیادی ندارد اما نمایش دهنده زندگی و خصلت دختران روستایی است. اما نکته اصلی مخاطب امروز و نیازها و توانایی‌های اوست و این‌که کودک با این آثار تا چه اندازه می‌تواند ارتباط برقرار کند. سوگلی، نماد شجاعت، راست‌گویی، هوشیاری و امانت است. او بازیگوشی نمی‌کند و فریب نمی‌خورد. هم‌چنین، بازی‌ها و شیطنتهای کودکانه از او سر نمی‌زند. از چار دیواری خانه آن سوتر نمی‌رود و دوست و همبازی ندارد. حیوانات خانگی دوست و همزمان اویند؛ همان‌طور که ماه‌گل، نازدونه و نازگل چنین بودند. سوگلی حتی در تنهایی هم وسوسه نمی‌شود دست از پا خطا کند. «آقا خروسه به سوگلی نگاه کرد و گفت: قوقولی قوقو، دختر کوچولو، زود برو پایین، بر و بخور انگور شیرین. سوگلی خندید و از جا پرید. آب دهانش را قورت داد و از پله آخری هم پایین رفت؛ ولی همانجا ایستاد و گفت: تاجت چین چین، بالت رنگین، این انگورها نیست مال ما. خوشمزه و شیرین است، اما مال خاله نگین است..» (هدیه خاله نگین، ۱۳۹۳: ۱۲). کودک در داستان‌های شعبان‌نژاد باید آن‌گونه باشد که نویسنده یا بزرگسالان می‌خواهند. درحالی که کودک فارغ از دنیا و خواسته‌های بزرگسالان رشد می‌کند.

نتیجه‌گیری

موضوع داستان‌های شعبان‌نژاد، اغلب اجتماعی، تربیتی و اخلاقی است. درون‌مایه‌های که بیشتر از آنکه به دنیای کودک تعلق داشته باشد، به دنیای بزرگسالان اختصاص دارد. صداقت، امانت‌داری، وفای به عهد، هوشیاری، تنهایی، سخن‌چینی، تفرقه و..

شیوه ارایه درون‌مایه، آشکار و به طور مستقیم در پایان داستان بیان شده‌اند. پایان داستان‌ها نیز پایانی خوش و بسته است. شخصیت‌های داستان، همگی از میان جنسیت مونث انتخاب شده‌اند. همه شخصیت‌ها با اسم یا صفت گل همراه هستند (گلدونه، گلپر، گلنار، سوگل و..). شخصیت‌ها نماد شجاعت، راست‌گویی و امانت‌داری هستند. این نوع شخصیت‌پردازی و نگاه به کودک، با دنیای کودک فاصله دارد. نویسنده با دیدگاه فمینیستی خود، دنیایی آرمانی و ایده‌آل از کودک در فضای خانه تصویر می‌کند. درون‌مایه‌های انتخاب شده اگرچه برای کودکان مفید و ارزشمند است؛ اما این مفاهیم کلی و به دنیای بزرگسالان تعلق دارد. آنچه کودک نیاز دارد، علاوه بر مسایل تربیتی و اخلاقی، شناخت خود به عنوان یک موجود مستقل و جهان‌پیرامون برای ورود به دنیای نوجوانی و بزرگسالی است. درون‌مایه داستان‌های شعبان‌نژاد فقط یک بعد از زندگی کودک (تربیتی و اخلاقی) را در بر می‌گیرند.

نگاه شعبان‌نژاد به کودک، نگاهی آرمان‌گرا و ایده‌آل است. نگرشی که اغلب والدین و مربیان، از کودک انتظار دارند. اما کودک باید آن‌گونه که هست نشان داده شود. کودک همیشه سر به زیر و حرف گوش کن نیست (مانند شخصیت‌های داستان‌های شعبان‌نژاد). شیطنته، بازیگوشی، نافرمانی از والدین، هیجان، کنجکاوی، اشتباه و خطا کردن، جزء جدایی‌ناپذیر از دنیا و ویژگی روان‌شناختی کودک است. انتخاب شخصیت‌های مونث در داستان‌ها و درون‌مایه‌ها، با جنسیت نویسنده ارتباط نزدیکی دارد. تصاویر داستان‌ها کیفیت رنگی دارند. متن و نوشته داستان بر تصاویر مقدم است. نسبت حجم متن بیشتر از تصویر است. این مساله با ویژگی گروه سنی «ج» گروه مورد مطالعه پژوهش مطابقت دارد. ساده بودن تصاویر میزان کنجکاوی و پرسش‌گری کودک مخاطب را کاهش داده است. تناسب چندان قوی میان تصاویر

و ویژگی‌های کودک دیده نمی‌شود. تفاوت و جداانندیشی نویسنده و تصویرگر و متنوع بودن تصویرگری‌ها، باعث به وجود آمدن چنین مسأله‌ای شده است.

استفاده از فضای سپید در تصاویر به مخاطب کمک می‌کند که با تمرکز بهتر به دریافت پیام داستان بپردازد. در تصاویر داستان‌های شعبان‌نژاد این مسأله رعایت شده مگر دو داستان «هدیه خاله‌نگین» و «کلوچه خوش‌مزه» که عدم استفاده از فضای سپید باعث تداخل تصاویر شده است.

منابع

- انصاریان، معصومه (۱۳۸۳)، «سیاره ناشناخته»، کتاب ماه کودک و نوجوان، خرداد- شماره ۸۰.
- سیدآبادی، علی اصغر (۱۳۸۰) ادبیات کودکان متوسط، تاملی در مخاطب‌شناسی ادبیات کودک و نوجوان، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۵ تابستان، صص ۱۱-۲۰.
- سیف، سوسن؛ کدیور، پروین؛ کرمی نوری، رضا و لطف آبادی، حسین (۱۳۷۶). روان‌شناسی رشد (۱)، انتشارات سمت، چاپ - سیف، علی اکبر (۱۳۸۶). روان‌شناسی پرورشی نوین: روان‌شناسی یادگیری و آموزش، انتشارات دوران، ویراست ششم.
- شعبان‌نژاد، افسانه (۱۳۹۳). هدیه خاله‌نگین؛ مجموعه داستان. تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان. چاپ هفتم.
- ، ----- (۱۳۸۷) بزغاله‌های ابری، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.
- ، ----- (۱۳۸۵) دختر کدو تنبل، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان. چاپ سوم.
- ، ----- (۱۳۷۵) خانم چمن و درخت زردآلو تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان.
- ، ----- (۱۳۸۷) باغ هزار دختر، تهران: نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان. چاپ پنجم.
- ، ----- (۱۳۹۰) یک دانه بادم، تهران: نشر مدرسه. چاپ سوم.
- ، ----- (۱۳۷۱)، ننه طلا و نازگل، نشر سروش. چاپ اول.
- ، ----- (۱۳۷۲) ماه‌گل بهتر از گل، نشر حوزه هنری. چاپ دوم.
- ، ----- (۱۳۷۶) صدای صنوبر، کانون پرورش فکری، چاپ اول.
- ، ----- (۱۳۷۶) باغ فرشته‌ها، کانون پرورش فکری، چاپ اول.
- کرمی نوری، رضا و مرادی، علی‌رضا (۱۳۷۲). روان‌شناسی تربیتی، دوره کاردانی تربیت معلم، درس مشترک کلیه رشته‌ها، چاپ شرکت آفست.
- مشرفی، رامین (۱۳۷۶) تصویرگری کتاب کودک و نقش آن در گسترش ابعاد ذهنی و شخصیتی کودکان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده هنر و معماری. هنرهای تصویری.
- منصوره، صداقت، (۱۳۹۰) بررسی درون‌مایه پنهان، تهی و موجود در داستان‌های کودک، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۸) عناصر داستان، تهران: نشر آگاه.
- نعمت‌اللهی، فرامرز (۱۳۹۰) ادبیات کودک و نوجوان، ارزشیابی، ارزشگذاری، نشر مدرسه، چاپ سوم.

مرزشکنی‌های روایی در مثنوی؛

شکست مرزهای قراردادی میان سطوح روایی از نوع مرزشکنی بیرونی در مثنوی

سمیرا بامشکی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، گروه زبان و ادبیات فارسی

bameshki@um.ac.ir

چکیده

در مثنوی، به‌مثابه متنی پویا و منحصر به فرد از بسیاری جهات از جمله از نظر روایتگری در ادب فارسی، انواع شگرد پیچیده مرزشکنی‌های روایی دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که مرزهای سطوح روایی در هم می‌شکند و در هم تنیده می‌شود. مرزشکنی به دو بخش عمده تقسیم می‌شود: نخست حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی (مرزشکنی درونی) و دوم حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی (مرزشکنی بیرونی). این جستار به بررسی و تحلیل چگونگی و چرایی مرزشکنی بیرونی در داستان‌های مثنوی می‌پردازد. بنابه نتایج به دست آمده نوع اصلی و حتی می‌توان گفت تنها نوع مرزشکنی بیرونی در مثنوی از نوع ورود شخصیت داستانی به سطح برون‌داستانی است که این جابه‌جایی و حرکت به واسطه کاربرد فعل‌های زمان حال در داستانی گذشته‌نگر است. کارکرد «توهم هم‌زمانی میان زمان گفتن (زمان عمل روایتگری) و زمان آنچه گفته شده» (زمان داستان) مهم‌ترین کارکرد و دلیل به کارگیری مرزشکنی بیرونی در مثنوی است.

کلیدواژه‌ها: مرزشکنی بیرونی، مثنوی، سطوح روایی، متالپسیس.

(۱) مقدمه

مولوی داستان‌گویی صناعتمند است که فرم‌های روایی زیبایی‌شناسانه و منحصر به فردی در روایتگری‌اش به کار می‌گیرد. با وجود این که همگان او را با وجه عارف گونه‌اش می‌شناسند ولی در این جستار درباره رومی قصه‌گو سخن گفته می‌شود. وی در داستان‌گویی‌اش به دو کفه فرم و محتوا به‌طور هماهنگ توجه می‌کند. او در عین توجه به مفاهیم عرفانی، بینش، نظرگاه و جهت‌گیری خود درباره موضوع مورد بحث را براساس اصول زیبایی‌شناختی روایت‌گری ارائه می‌کند. به طور کلی، هر نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله مراتبی در یک سطح بالاتر یا پایین‌تر، جایی که امکان آن اصلاً وجود ندارد، مرزشکنی یا تداخل سطوح روایی است (بامشکی، ۱۳۹۳). در مثنوی انواع شگردهای پیچیده مرزشکنی دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که مرزهای سطوح روایی درهم می‌شکند و در هم تنیده می‌شود. «مرزشکنی» به دو بخش عمده و کلی تقسیم می‌شود: نخست حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی (مرزشکنی درونی) و دوم حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی (مرزشکنی بیرونی). انواع مرزشکنی درونی در مثنوی به زیباترین وجهی در مثنوی نمود یافته‌است اما در این جستار تنها به بررسی و تحلیل نمونه‌های مرزشکنی بیرونی در مثنوی به مثابه متنی شاخص در ادب کلاسیک فارسی که مرزشکنی در آن نمود چشم‌گیری دارد، نشان داده و بررسی می‌شود.

(۲) پیشینه پژوهش

دو مقاله به طور مستقیم به این جستار ارتباط دارد: مقاله تداخل سطوح روایی (بامشکی، ۱۳۹۳) در مجله جستارهای ادبی و مقاله تداخل درونی در مثنوی در مجله نقد ادبی (بامشکی، ۱۳۹۲). این جستار در ادامه دو جستار پیشین است و به نوع دیگری از انواع این مرزشکنی‌ها و تداخل‌های سطوح روایی می‌پردازد یعنی نوع مرزشکنی بیرونی. بنابراین این جستار تکمیل‌کننده سلسله جستارهای مربوط به شگرد روایی مرزشکنی (metalepsis) است.

(۳) مبانی نظری

مقاله «تداخل سطوح روایی» (بامشکی، ۱۳۹۳) چاپ‌شده در مجله جستارهای ادبی مقاله‌ای نظری است که به‌طور کامل به تعریف انواع و کارکردهای این شگرد روایی پرداخته‌است. به دلیل وجود مقاله مذکور، در این جستار تنها به مرور اصول مهم درباره این شگرد پرداخته می‌شود و از تکرار بی‌نیازیم.

اصطلاح (metalepsis) شگردی است که بیانگر بازی‌های داستان با سطوح روایی، تجاوز و تداخل در این مرزهای روایی می‌باشد. چندین معادل فارسی برای این اصطلاح وجود دارد: تداخل سطوح روایی (بامشکی، ۱۳۹۳)، روایت‌پریشی (ابوت، ۱۳۹۷) و مرزشکنی. در این جستار از معادل مرزشکنی استفاده می‌شود زیرا دلالت معنایی مستقیم‌تر و روشن‌تری به مفهوم مورد نظر دارد. از دیدگاه نظری، سطوح روایی را می‌توان به سه سطح تقسیم کرد: سطح روایت اصلی، سطح داستانی و سطح روایت درونه‌ای. آمیخته شدن و فرورفتن جهان‌های این سطوح و بازی‌های داستان با این سطوح تداخل سطوح روایی یا متالپسیس^۳ نامیده می‌شود. بر طبق نظر ژنت، تداخل سطوح روایی^۴ به معنای «هر نوع دخالت راوی یا روایت‌شنوی برون‌داستانی در سطح داستانی؛ یا هر نوع دخالت شخصیت‌های سطح داستانی در دنیای روایت درونه‌ای؛ یا برعکس هر نوع دخالت شخصیت‌های داستان درونه‌ای در سطح داستانی است» (Genette, 1980: 234-235). بنابراین این شگرد

به معنای نقض سطوح روایی (transgression of levels) است (Genette, 1980) که در مثنوی نیز در این معنا در اینجا بررسی می‌شود.

«روایت‌پیشی موضوعی بسیار پیچیده و چندوجهی است که در سال‌های اخیر توجه روزافزونی به خود جلب کرده است» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۰۶). در طبقه‌بندی انواع تداخل سطوح روایی تقسیم‌بندی‌های گوناگونی پیشنهاد شده است (بامشکی، ۱۳۹۳). مدل مورد استفاده در این مقاله، تقسیم انواع مرزشکنی به «درونی» و «بیرونی» است؛ یعنی مدلی که ویلیام نلز^۵ (1997: 154-155) پیشنهاد می‌کند: (۱) مرزشکنی درونی (downward): حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی (movement from Extradiegetic to Diegetic level – downward) و (۲) مرزشکنی بیرونی (upward): حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی (movement from diegetic to Extradiegetic level – upward).

مرزشکنی درونی یعنی حرکت از سطح درونه‌گیر (روایت اصلی) به سطح درونه‌ای و مرزشکنی بیرونی حرکت در مسیر متضاد قبلی است؛ یعنی در مرزشکنی بیرونی حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی رخ می‌دهد. به عبارت دیگر، حرکت از یک سطح بیرونی به یک سطح درونی «مرزشکنی درونی» نامیده می‌شود و حرکت از یک سطح درونی به یک سطح بیرونی «مرزشکنی بیرونی». در این مقاله، فقط «مرزشکنی بیرونی» در مثنوی بررسی می‌شود. منظور از نویسنده در این جستار نویسندهٔ ضمنی است.

شایان ذکر است که به‌طور معمول مرزشکنی در روایت‌های پسامدرن بیشتر دیده می‌شود، اما در آثار کلاسیک نیز وجود دارد. چنان‌که ابوت می‌گوید: «پژوهشگران نمونه‌های آن را در آثار راسین، بالزاک و جورج الیوت پیدا کرده‌اند و آن را به «قاب‌شکنی» در هنرهای ایستا – مثل نقاشی – ربط داده‌اند» (ابوت، ۱۳۹۷: ۳۰۶).

۴) بحث و بررسی: نمونه‌های مرزشکنی بیرونی در مثنوی

این نوع حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی ↑ به دو نوع کلی تقسیم می‌شود: الف) حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی و ب) حرکت شخصیت درونه‌ای به سطح داستانی که به این دلیل که نمونه‌ای در مثنوی ندارد در این باره سخنی در این جستار نیست. هم‌چنین نوع اول در مثنوی فقط به یک شیوه دیده می‌شود:

۱-۴) حرکت شخصیت از سطح داستانی به سطح برون‌داستانی؛ با کاربرد فعل زمان حال در داستانی گذشته‌نگر

نوع اصلی و حتی می‌توان گفت تنها نوع مرزشکنی بیرونی در مثنوی از نوع ورود شخصیت داستانی به سطح برون‌داستانی است که این جابه‌جایی و حرکت به واسطهٔ کاربرد فعل‌های زمان حال در داستانی گذشته‌نگر است. در این حالت حرکت رو به بالاست؛ یعنی حرکت شخصیت از سطحی در درون داستان – چه به‌صورت فیزیکی چه به‌صورت استعاری – به سطح برون‌داستانی. کارکردهای مرزشکنی گوناگون است (بامشکی، ۱۳۹۳) اما در شیوه‌ای که مرزشکنی بیرونی در مثنوی به کار می‌رود (یعنی مرزشکنی بیرونی از طریق کاربرد فعل زمان حال در داستانی گذشته‌نگر) کارکرد «توهم هم‌زمانی میان زمان گفتن (telling) (زمان عمل روایتگری) و زمان آنچه گفته شده» (told) (زمان داستان) مهم‌ترین کارکرد و دلیل به کارگیری مرزشکنی بیرونی در مثنوی است.

شکایت شخصیت از راویِ خود و خطاب شخصیت به خواننده از جمله انواع مرزشکنی بیرونی است، اما در مثنوی این شیوه وجود ندارد. بلکه همان‌طور که گفته شد، پربسامدترین و تنها مرزشکنی بیرونی مثنوی از نوع کاربرد زمان حال در داستان گذشته‌نگر وجود دارد؛ به خصوص در ابیاتی که بازگشت از گسست‌های تفسیری به ادامه داستان رخ می‌دهد. دلیل این امر ژانر تعلیمی متن و اهمیت تفاسیر اخلاقی، عرفانی و حکمی برای نویسندهٔ ضمنی است. برای مولوی این نوع از مرزشکنی‌ها جهت شیرین کردن تفاسیر تعلیمی در لابه لای داستان‌گویی جذاب است.

مهم‌ترین کارکرد مرزشکنی‌های بیرونی در مثنوی به تصویر کشیدن صحنه‌های نمایش در زمان حاضر از طریق استفاده از فعل‌های زمان حال در میانه داستانی که تمامی افعال آن به زمان گذشته است، این حس را در روایت‌شنو ایجاد می‌کند که داستان در هم‌اکنون که او داستان را می‌شنود در حال وقوع و زنده است. به طور مثال، در داستان دقوقی، دقوقی خودگویی خود را با زمان حال می‌گوید:

چشم می‌مالم که آن هفت ارسلان تا کیان اند و چه دارند در جهان؟ (۲۰۵۷/۳)

در حالی که تمام قصه در زمان گذشته روایت می‌شود.

داستان درونه‌ای ترک و درزی دربارهٔ خیاطی است که در دزیدن پارچهٔ مشتری‌ها بسیار ماهر بود. روزی مرد ترکی شرط می‌بندد که کاری کند خیاط نتواند سر او را کلاه بگذارد اما خیاط با لطیفه‌گویی ترک را سرگرم می‌کند و با زبردستی پارچه‌ها را می‌دزدد:

تُرک را از لذت افسانه‌اش رفت از دل دعوی پیشانه‌اش

اطلس چه؟ دعوی چه؟ رهن چی؟ تُرک، سرمست است در لاغِ اچی (۱۷۲۶/۷-۶)

در ادامه، داستان باز به سیاق قبل با افعال گذشته به اصطلاح به صورت روایت گذشته‌نگر (بامشکی، ۱۳۹۱) روایت می‌شود.

شیوهٔ آغاز داستان ایاز و پوستین، به گونه‌ای است که کنش ابتدایی شخصیت ایاز با زمان حال توصیف می‌شود با این‌که کل داستان یک روایت گذشته‌نگر است و این‌گونه شخصیت از زمان گذشته به حال زمان گفتن داستان حرکت می‌کند یا به عبارتی شخصیت از زمان گذشته بیرون کشیده می‌شود و در زمان راوی و روایت‌شنوی بیرونی قرار می‌گیرد تا درجهٔ واقعیت‌پذیری داستان افزایش یابد:

آن ایاز از زیرکی انگيخته پوستین و چارقش آویخته

می‌رود هر روز در حجره خلا: چارقت این است، منگر در علا (۱۸۵۷-۸/۵)

در اصل نویسندهٔ ضمنی مرزشکنی بیرونی را به مثابهٔ شگردی به کار می‌برد که با استفاده از فعل زمان حال، شخصیت‌ها را از نظر زمانی هم‌زمان با خود و روایت‌شنوی بیرونی می‌کند تا برای مخاطب توهم هم‌زمانی شخصیت را با خود مخاطب ایجاد کند. در فرآیند ایجاد این توهم هم‌زمانی معمولاً شخصیت را در موقعیت‌های دشوار، سخت و رنج‌آور قرار می‌دهد. اغلب برای بازگشت به ادامهٔ داستان گسست‌یافته این شگرد به کار گرفته می‌شود.

کاربرد فعل زمان حال در داستان‌های گذشته‌نگر مثنوی بیش از هر جایی در ابیات بازگشت رخ

می‌دهد. شکست‌های روایی در مثنوی به دلایل گوناگونی به دفعات رخ می‌دهد (بامشکی، ۱۳۹۱). از آن جایی که روایتگری در مثنوی بر اساس اصل تداعی آزاد در گفتمانی شفاهی است؛ روایت‌شنو خط سیر روایت را گم می‌کند و راوی خود به این موضوع آگاه است. از این رو، راوی برون‌داستانی برای این که از این شکاف‌ها که در جریان روایت داستان رخ می‌دهد به روایت ادامه داستان بازگردد آگاهانه شگردهایی را تعبیه کرده است تا روایت‌شنوی گفتمان شفاهی را دوباره در فضای داستان قطع شده قرار دهد (برای آگاهی از این شیوه‌های چندگانه ر.ک به بامشکی، ۱۳۹۱). اما نکته مهم در این جا این است که یکی از قسمت‌هایی که مرزشکنی یا تداخل سطوح روایی در مثنوی رخ می‌دهد، در همین به اصطلاح ابیات بازگشت است. زیرا راوی بدون این که در مخاطب احساس بیرون رفتن از جریان روایتگری را ایجاد کند، فرصت سخن گفتن برای خود فراهم می‌کند و این حالت تاثیر بلاغی بسیار چشم‌گیری در مخاطب دارد. زیرا مباحث دشوار تعلیمی و تفسیری عرفانی - حکمی در لفافه و لابه‌لای داستان به خورد مخاطب داده می‌شود. درواقع هدف اصلی داستان‌گویی در ادبیات تعلیمی همین آموزش و تعلیم غیرمستقیم از طریق داستان‌گویی است که در این شگرد به بهترین وجهی محقق می‌گردد.

این حالت با نوع چهارم تداخل یا مرزشکنی یعنی «مرزشکنی بلاغی» (rhetorical metalepsis) (ر.ک به بامشکی، ۱۳۹۳) شباهت دارد. تاثیر این نوع تداخل هم‌زمانی زمان داستان و زمان روایت است. به عبارتی، این نوع تداخل در خواننده توهم ایجاد می‌کند؛ این توهم که گویی روایت با داستان هم‌زمان هستند. اما تاثیر این مدل صرفاً در همین مورد خلاصه نمی‌شود بلکه مرزشکنی بلاغی ابزاری با قدمت است که تاثیر دیگر آن فراهم شدن فرصت سخن گفتن برای راوی در میانه جریان روایتگری است. راوی از زمان‌های مرده یا به عبارتی زمانی که هیچ کنش خاصی در داستان رخ نمی‌دهد بهره می‌برد و برای خود فرصت سخن گفتن (using the opportunity formula) به عبارتی، (taking opportunity for interpreting) ایجاد می‌کند. در واقع این مدل حرکت راوی است در زمان‌هایی که در روایت وقفه وجود دارد. با استفاده از این ابزار راوی در نظر خواننده این گونه جلوه می‌دهد که در فاصله‌های گسست‌های تفسیری، توضیحی و داستان درونه‌ای، روایت در حال نقل در حال جریان است اما کنشی بی‌اهمیت در حال رخ دادن است؛ به طور مثال، کنش در راه بودن، طی کردن مسیری، قدم زدن، منتظر بودن و

نام‌گذاری این مرزشکنی به «مرزشکنی بلاغی» به این دلیل است که این مرزشکنی از ابزار بلاغی استعاره استفاده می‌کند؛ یعنی یک نوع استعاره هم‌زمانی است که به تغییر صحنه (scene shift) روایی مربوط می‌شود. مرزشکنی بلاغی از مرحله تغییر صحنه صرف به مرحله سازگاری و تطبیق میان بازپس‌نگری راوی و تفسیر محض رشد کرد. یعنی در این مدل پیشرفته راوی هم می‌تواند به تفسیر بپردازد و هم به بازپس‌نگری در خود روایت و تنها به یک بُعد پرداخته نمی‌شود. مولوی با ایجاد مرزشکنی بلاغی هم برای خود فرصت گفتمان تفسیری ایجاد می‌کند و هم در ابیات بازگشت، گذشته‌نگری به احوال شخصیت‌ها ایجاد می‌کند.

مولوی نه تنها در زمان جریان کنش‌های غیرمهم سخن می‌گوید، بلکه حتی کنش‌های داستانی را متوقف می‌کند تا زمانی برای گفتمان تفسیری خود به دست آورد. در مورد نخست به عنوان مثال، شخصیت در

حالی که در حال طی کردن مسیری است؛ در این فاصله مولوی تفسیرهای خود را ارائه می‌کند تا این که شخصیت به مقصد می‌رسد (به عبارت بهتر، کلام تفسیری مولوی کامل بیان می‌شود) و راوی بازگشت به ادامه داستان را اعلام می‌کند. بنابراین در بیشتر موارد، مولوی خود کنش شخصیت‌ها را متوقف می‌کند تا فرصتی برای گفتمان خود ایجاد کند؛ نه این که کنش به ذات بی‌اهمیت باشد. برای نمونه در بسیاری موارد کنش شخصیت‌ها قطع می‌شود تا گفتمان تفسیری راوی تمام شود و آن‌ها برای ادامه یافتن داستان باید منتظر پایان سخنان راوی باشند تا جایی که از انتظار زیاد عاجز و درمانده می‌شوند! بنابراین راوی وانمود می‌کند که شخصیت‌ها از سطح داستانی به سطح برون داستانی حرکت می‌کنند و او را وادار به ادامه عمل روایتگری می‌کنند! از این رو، این موارد جزو مرزشکنی بیرونی لحاظ می‌گردد.

در داستان پیر چنگی، عمر ندای حق را در خواب شنید، داستان در همین جا به دلیل تفسیر درباره ندای الهی متوقف می‌شود. ادامه داستان درباره این که پیام این ندایی که عمر می‌شنود چه بود پس از تفاسیر راوی روایت می‌گردد. راوی در بیت بازگشت یک مرزشکنی بیرونی ایجاد می‌کند:

بازگرد و حال مطرب گوش دار زآن که عاجز گشت مطرب ز انتظار

(۲۱۷۰/۱)

متالپسیسی که در اینجا ایجاد شده از این قرار است: شخصیت اصلی داستان، مطرب، گویی با راوی برون داستانی هم‌زمان است و منتظر ادامه یافتن و روایت بقیه داستان! به طوری که انتظار او راوی را به ادامه روایت داستان مجبور می‌کند. در ظاهر دلیل بازگشت به ادامه قصه خسته شدن و عاجز شدن پیرچنگی از انتظار است. اما دلیل اصلی آن اشباع توضیحات نظری راوی درباره موضوع شعورمند بودن جمادات است. از داستان‌هایی که از ابتدا تداخل بلاغی در بیت‌های بازگشت آن به کار می‌رود، داستان وکیل صدرجهان است که متهم شد و از بخارا گریخت از بیم جان؛ به خصوص در این ابیات کنش «رفتن وکیل» نزد صدرجهان با فعل زمان حال بیان می‌گردد. راوی برای بازگشت از گسستی تفسیری، نه تنها برای روایت کنش شخصیت از فعل زمان حال استفاده می‌کند؛ بلکه شخصیت را نیز مورد خطاب قرار می‌دهد:

شمع مریم را بهل افروخته که بخارا می‌رود آن سوخته
سخت بی‌صبر و در آتش‌دان تیز رو سوی صدرجهان می‌کن گریز (۹۲/۳-۳۷۹۱)

در ادامه روایت می‌شود که وکیل پس از طی کردن راهی طولانی به معشوق خود، صدرجهان، می‌رسد و او را در میدان شهر ملاقات می‌کند، در این لحظه همه مردم منتظر هستند تا ببینند صدرجهان چه رفتاری با وکیل می‌کند؟ او را می‌بخشد یا می‌کشد؟ اما داستان در همین جا متوقف می‌شود. یعنی وکیل و صدرجهان به یکدیگر رسیده‌اند و در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند که داستان در همین جا دچار وقفه زمانی (pause) می‌شود و شخصیت‌ها در همین حالت رودررویی بایکدیگر در انتظار به سر می‌برند تا پس از ۷۸۳ بیت که شامل تفاسیر و داستان درونه‌ای است. رویداد بعدی غش کردن صدرجهان است. یعنی مابین دو رویداد پیاپی، رویداد رویارویی ابتدایی وکیل و صدرجهان و رویداد غش کردن صدرجهان، شخصیت در زمان بسیار طولانی متوقف و سپس صحنه آخر داستان، ملاقات این دو، روایت می‌شود. راوی برای بار سوم قصد

روایت ادامه داستان و پیرفت آخر را دارد. اما بلافاصله پس از اعلام بازگشت به داستان، باز هم علاقه به تفسیر و توضیح دارد و قصد بیان حکایت دیگری را می‌کند اما خود از این کار منصرف می‌شود. واضح است که دلیل این انصراف، بیش از اندازه شدن تفسیرهای متوالی است. چرا که اگر در جایی که هنوز داستان را از سر نگرفته، باز هم آن را با آوردن تفسیری دیگر قطع کند از قواعد مورد پسند مخاطب عدول کرده‌است. راوی می‌داند که روایت‌شنو دیگر نمی‌پذیرد که در همان آغاز بازگشت به نقطه حساس داستان اصلی برای بار چهارم از آن دور شود، از این رو راوی هوشیارانه دلیل اصلی را مطرح نمی‌کند بلکه دلیل انصراف خود از تفسیر را انتظار بی‌اندازه شخصیت برای بازگشت به ادامه داستان می‌داند:

یک حکایت هست ز اینجا اعتبار لیک عاجز شد بخاری ز انتظار

ترک آن کردیم، کو در جستجوست تا که پیش از مرگ ببند روی دوست (۷/۳-۶۶۰۶)

راوی برون‌داستانی می‌گوید که اگر شخصیت را بیش از این در انتظار بگذارم او از درد فراق خواهد مُرد و برای جلوگیری از مرگ شخصیت باید داستان جدیدی را که به‌یادم آمده‌است و مایلم روایت کنم، ترک کنم! این مورد اوج نمونه‌ای عالی از مرزشکنی از نوع بیرونی است. انتظار کشیدن شخصیت، زنده کردن شخصیت در زمان اکنون روایتگری، آوردن او در جهان برون‌داستانی و خارج کردن او از سطح داستانی و هم‌زمانی میان شخصیت، راوی و روایت‌شنوی بیرونی. این ابیات تصویری را تداعی می‌کند که گویی شخصیت در گوشه‌ای از مجلس روایتگری مولوی بر زمین افتاده و در حال بی‌صبری و بی‌طاقتی است و راوی با صرف نظر از روایت یک داستان درونه‌ای دیگر، او را از مرگ نجات می‌دهد! با این حال باز هم چند بیتی تفسیر می‌گوید تا این که سرانجام می‌گوید:

گوش دار اکنون که عاشق می‌رسد بسته عشق او را بحبلِ من مسد (۳/۶۱۵)

راوی پس از گسست‌های طولانی تفسیری برای بازگشت به ادامه داستان از شگرد مرزشکنی به بهترین نحوی استفاده می‌کند و می‌گوید: «سخنان تفسیری کافی است، بقیه قصه را خوب گوش کن که عاشق که تاکنون در راه بود اینک به مقصد رسید و نوبت ادامه دادن بقیه ماجراست». چنین مرزشکنی‌ای نه تنها شخصیت را از نظر زمانی برابر می‌کند با راوی و روایت‌شنو، بلکه وانمود می‌کند که تاکنون عاشق، صدرجهان، در راه بوده و طی طریق می‌کرده و چون در راه کنش و واقعه مهمی رخ نداده‌است به جای نقل آن، راوی از زمان‌های مرده (dead times) بهره می‌برد و به توضیح و تفسیرهای دیگر می‌پردازد. در اینجا این شخصیت‌ها هستند که اسیر دست راوی شدند و باید انتظار بکشند تا راوی حاضر شود دست از تفاسیر طولانی خود بردارد و دنیای داستان را روایت کند.

نکته مهم در اینجا است که راوی در بیت‌های بازگشت از گسست‌های تفسیری بیش از هر جایی از مرزشکنی از نوع کاربرد فعل زمان حال بهره می‌برد. دلیل این امر این است که راوی قصد دارد در نظر روایت‌شنوی بیرونی این‌گونه جلوه دهد که در فاصله‌های گسست‌های تفسیری، توضیحی و داستان‌های درونه‌ای، داستان اصلی در حال جریان است اما چون شخصیت‌های آن در حال انجام یک کنش بی‌اهمیت

و وقت گیر هستند، رویداد مهم بعدی پس از آن که شخصیت آن کنش بی‌اهمیت و وقت گیر را انجام داد، روایت می‌شود.

شخصیت داستانی دیگری که **منتظر** پایان بخش‌های تفسیری راوی و ادامه یافتن داستان می‌ایستد (گویی در گوشه‌ای از مجلس روایتگری مولوی)، شخصیت موش در داستان موش و چغز است. موش به چغز می‌گوید: برای ارتباط آسان بایک‌دیگر رشته‌ای در میان‌مان مقرر کنیم. گفت‌وگوی شخصیت‌ها در همین جا متوقف می‌شود و بخشی تفسیری همراه با دو داستان درونه‌ای آغاز می‌شود تا این که راوی اعلام می‌کند: چون موش در کنار جویبار منتظر است و به سخنان ما گوش می‌دهد، فعلاً این سخنان تفسیری را پایان می‌دهم:

این سخن پایان ندارد؛ موش ما هست بر لب‌های جو بر گوش ما
آن سرشته عشق [موش] رشته می‌کشد بر امید وصل چغز با رشد
می‌تند بر رشته دل دم‌به‌دم که «سر رشته به دست آورده‌ام» (۲۹۷۱-۳/۶)

کنش بعدی یعنی «سر رشته را کشیدن» پس از این وقفه بیان می‌شود اما راوی نه تنها در بیت بازگشت بلکه در ابیات بعدی که کنش شخصیت بیان می‌شود از فعل زمان حال استفاده می‌کند تا با بیرون کشیدن شخصیت از سطح داستانی به برون داستانی، رویدادها را عینی، ملموس و هم‌زمان با لحظه روایتگری جلوه دهد و به این ترتیب حقیقت‌نمایی داستان را نیز افزایش دهد.

شخصیت صوفی در داستان سیلی زدن بیمار لاعلاج به صوفی نیز از جمله شخصیت‌هایی در داستان‌های مثنوی است که در **انتظار** جریان یافتن روایتش به سر می‌برد و برای «مجازات کردن فردی که به او سیلی زده‌است و بردن او نزد قاضی» (یعنی رویداد پس از وقفه) عجله دارد!

بر سر حرف آ، که صوفی بی‌دل است در مکافات جفا مُستعجل است
(۱۵۳۰/۶)

در این داستان تنها پس از اندکی از آغاز داستان گسست تفسیری بسیار طولانی پدید می‌آید. در بازگشت نیز تنها یک رویداد، مبنی بر تصمیم صوفی برای رفتن نزد قاضی، بیان می‌شود که دوباره تفسیر رخ می‌دهد. در این جا راوی برای بازگشت از ابزار مرزشکنی یا همان تداخل سطوح روایی بهره می‌برد. وانمودسازی و ادار شدن راوی برای ادامه دادن جریان داستان علاوه بر انتظار کشیدن شخصیت، به دلیل **قرار گرفتن شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی دشوار** نیز هست. به طور مثال، در داستان شاعر و صله دادن شاه و مضاعف کردن آن وزیر بوالحسن نام پس از تفاسیر بسیار زیاد، راوی می‌گوید:

این رها کن، ز آن که شاعر بر گذر وام‌دار است و قوی محتاج زر (۱۲۰۷/۴)

راوی از خود می‌خواهد که بحث‌های تفسیری را کنار بگذارد؛ چرا که شخصیت داستان «هم‌اکنون» در موقعیت دشوار و سختی گرفتار است و در حالی که «سخت محتاج زر است» در میانه راه وام‌انده‌است. درحالی که کل این داستان روایت درگذشته است. دلیل اصلی ایجاد این مرزشکنی منصرف شدن از تفاسیر بسیار زیاد است که راوی خود بیان کرده‌است.

هم‌چنین در داستان فقیرِ روزی طلب نیز راوی دلیل قطع سخنان تفسیری را وضعیت نامناسب شخصیت می‌داند که «در حال حاضر» از زخم درویشی عقیر شده‌است:

این سخن پایان ندارد، و آن فقیر گشته‌است از زخم درویشی عقیر (۱۹۳۷/۶)
در یکی از بیت‌های بازگشت در داستان شاه و بنده نیز شخصیت «خسته است» و راوی مجبور است به داستان بازگردد:

این بیابان خود ندارد پا و سر بی جواب نامه خسته‌ست آن پسر (۱۸۹۲/۴)
داستان شاه و بنده از ابتدا با مرزشکنی آغاز و شخصیت از همان آغاز به بیرون داستان کشانده می‌شود. نکته جالب توجه این است که در این مورد به‌طور استثنای بیت آغاز نیز همانند فرمول بیت بازگشت است، یعنی هم برای یک کنش خاص شخصیت (نامه نوشتن) از فعل زمان حال استفاده می‌شود و هم با وجود این که هنوز آغاز داستان است از فرمول «قصه کوتاه کن» استفاده می‌شود تا بخش تفسیری پیش خاتمه یابد و این داستان جدید آغاز گردد:

قصه کوتاه کن برای آن غلام که سوی شه برنوشته‌است او پیام
قصه پر جنگ و پر هستی و کین می‌فرستد پیش شاه نازنین (۱۵۶۳-۴/۴)
فعل «می‌فرستد» مضارع اخباری است و گویی غلام اکنون و در همین زمان روایتگری، نامه را سوی شاه می‌فرستد؛ در حالی که کل روایت یک روایت متعاقب و با افعال گذشته است. شروع داستان اعلام اما درست در همین جا باز برای تفسیر قطع می‌شود. به همین دلیل پس از ۱۲۲ بیت دیگر راوی برای اعلام بازگشت باز از همین شیوه استفاده می‌کند:

این سخن پایان ندارد و آن خفیف می‌نویسد رقعہ در طمع رغیف (۱۷۱۷/۴)
در داستان رفتن خواجه به دعوت روستایی سوی ده جریان روایتگری به دلیل یک تفسیر دچار گسست می‌شود و در بیت بازگشت راوی می‌گوید:

بهر حق این را رها کن یک نفس تا خر خواجه بجنباند جرس (۵۳۱/۳)
در این جا نویسنده ضمنی خود می‌خواهد تفاسیر را رها کند و مهلت و مجال دهد تا شخصیت خر که مدتی است متوقف شده و نمی‌تواند تکان بخورد، حرکت کند و از حالت سکون به درآید. در ادامه همین داستان بعد از ماهی خواجه و قومش به ده می‌رسند ولی روستایی آن‌ها را نادیده می‌گیرد. راوی روستایی را این گونه به زمان حال توصیف می‌کند:

روستایی بین که از بدنیتی می‌کند بعداً اللّتیاً و الّتی
روی پنهان می‌کند زایشان به روز تا سوی باغش بنگشایند پوز (۵۹۹-۶۰۰/۳)

در داستان برگرفتن گل آدم توسط فرشتگان چهارگانه راوی در بیت بازگشت زمان این داستان را که مربوط به زمان خلقت آدم (ع) است از گذشته به حال تبدیل می‌کند:

بشنو اکنون ماجرای خاک را که چه می‌گوید فسون محرّاک را
پیش اسرافیل گشته او عبوس می‌کند صد گونه شکل و چاپلوس (۱۶۳۹-۴۰/۵)

بسیار جالب است که داستان آفرینش آدم (ع) به زمان حال روایت می‌شود و نویسنده ضمنی تداخل زمانی ایجاد می‌کند. داستانی از پیامبر (ص)، که قرن‌ها پیش از زمان روایتگریِ راوی برون‌داستانی رخت از این جهان بسته‌اند روایت می‌شود؛ پیامبر را که شخصیتی در داستانی گذشته‌نگر هستند، به زمان حال (مضارع) و زمان روایتگری خود و مخاطب بیرونی می‌آورد.

کان یدالله آن حدث را هم به خود خوش همی‌شوید که دورش چشم بد (۱۲۲/۵)

در دیدگاه نویسنده ضمنی، پیامبر که لولاک لما خلقت الافلاک و اول ما خلق الله نوری هستند در زمان روایتگریِ راوی برون‌داستانی نیز حقیقتی همواره زنده هستند.

نتیجه‌گیری

هر نوع حرکت شخصیت‌ها یا راوی از هر سطح سلسله مراتبی در یک سطح بالاتر یا پایین‌تر، جایی که امکان آن اصلاً وجود ندارد، مرزشکنی یا تداخل سطوح روایی است. در مثنوی انواع شگردهای پیچیده مرزشکنی دیده می‌شود؛ به گونه‌ای که مرزهای سطوح روایی در هم می‌شکند و در هم تنیده می‌شود. «مرزشکنی» به دو بخش عمده و کلی تقسیم می‌شود: نخست حرکت از سطوح فراداستانی به سطوح فروداستانی (مرزشکنی درونی) و دوم حرکت از سطوح فروداستانی به سطوح فراداستانی (مرزشکنی بیرونی). در این جستار تنها به بررسی و تحلیل نمونه‌های مرزشکنی بیرونی در مثنوی که مرزشکنی در آن نمود چشم‌گیری دارد، نشان داده و بررسی می‌شود. نوع اصلی و حتی می‌توان گفت تنها نوع مرزشکنی بیرونی در مثنوی از نوع ورود شخصیت داستانی به سطح برون‌داستانی است که این جابه‌جایی و حرکت به واسطه کاربرد فعل‌های زمان حال در داستانی گذشته‌نگر است. هم‌زمانی راوی و شخصیت؛ یعنی این دو با یک‌دیگر هم‌زمان شوند. در مثنوی برای ایجاد این حس هم‌زمانی از افعال زمان حال که نویسنده ضمنی به کار می‌برد استفاده می‌شود. پربسامدترین مرزشکنی‌های بیرونی مثنوی از نوع کاربرد زمان حال آن هم در ابیات بازگشت از گسست‌های تفسیری است. دلیل این امر ژانر تعلیمی متن و اهمیت تفاسیر اخلاقی عرفانی حکمی برای نویسنده ضمنی است. ایجاد این سبک از مرزشکنی کاملاً به دیدگاه نویسنده ضمنی به داستان‌گویی برمی‌گردد. پس نحوه به کارگیری شگردهای روایی عموماً و مرزشکنی در اینجا خصوصاً ارتباط مستقیمی با ژانر متن و دیدگاه نویسنده ضمنی دارد. برای مولوی این نوع از مرزشکنی‌ها صرفاً شیرین و جذاب کردن تفاسیر تعلیمی در لابه‌لای داستان‌گویی است.

منابع

- ابوت. اچ. پورتر. (۱۳۹۷). سواد روایت. رویا پورآذر. نیمام. اشرفی. اطراف: تهران.
 بامشکی. سمیرا. (۱۳۹۳). «تداخل سطوح روایی». جستارهای ادبی. س ۴۷. ش ۱. صص ۲۶-۱.
 بامشکی. سمیرا. (۱۳۹۲). «تداخل درونی در مثنوی». نقد ادبی. س ۶. ش ۲۱. صص ۳۶-۹.
 بامشکی. سمیرا. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی. هرمس: تهران.
 مولوی. جلال‌الدین محمد بلخی. مثنوی معنوی. تصحیح محمدعلی موحد. هرمس: تهران.
 Genette, Gerard. (1980). Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP.
 Nelles, William. (1997). Frameworks: Narrative Levels and Embedded Narrative. New York: Peter Lang.

تحلیل پیرنگ دو منظومه عاشقانه «خسرو و شیرین» و «ویس و رامین» بر مبنای نظریه تزوتان تودوروف

مریم برزگر

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

drbarzegar.ac.ir@gmail.com

چکیده

هدف پژوهش حاضر بررسی ساختار پیرنگ دو منظومه عاشقانه «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی و «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی بر اساس نظریه ساختارگرایانه تزوتان تودوروف است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. برای نیل به این منظور ابتدا ساختار هر دو منظومه روایی به گزاره‌ها و پی‌رفت‌های روایی تقسیم شد و پیرنگ هر پی‌رفت مشخص گردید. سپس با استفاده از گزاره‌های بدیل که در واقع گره‌گشایی در پیرنگ اصلی داستان است، سنخ‌شناسی انواع پیرنگ به دست آمد. نتایج نشان داد که پیرنگ اصلی هر دو داستان حاصل تکرار کنش‌های اولیه و ثانویه داستان است که در حقیقت همان بخش‌های گره و گره‌گشایی در پیرنگ داستان‌ها می‌باشد. ساختار پیرنگ در هر دو منظومه عاشقانه دارای الگوی واحدی است و در پیرنگ دارای وجوه اشتراک فراوان هستند. در سنخ‌شناسی هر دو روایت «جستجو کردن و به خواسته رسیدن یا به دست آوردن» و در موارد کمی «جستجو کردن و ناکام ماندن» به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: پیرنگ، خسرو و شیرین، ویس و رامین، تودوروف، پی‌رفت، گزاره.

مقدمه

ادبیات غنایی از جمله انواع ادبی است. مضامین این ژانر ادبی اغلب عاشقانه است. در بین داستان‌های عاشقانه «خسرو و شیرین» نظامی گنجوی و «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. داستان خسرو و شیرین داستان عشق و دلدادگی خسرو پرویز پادشاه ایران و شیرین برادرزاده ملکه ارمنستان است. و منظومه ویس و رامین «از داستان‌های کهن فارسی است و باید پیش از عهد ساسانی و لااقل در اواخر عهد اشکانی پیدا شده باشد.» (حاکمی، ۱۳۸۱: ۵) فخرالدین اسعد این داستان را در قرن پنجم از اصل پهلوی به نظم درآورده و «یعدها بسیاری از گویندگان در منظومه‌های خویش به شیوه شاعری وی توجه نمودند که از آن جمله نظامی گنجوی را باید نام برد که هنگام سرودن خسرو و شیرین به برخی از موارد این کتاب نظر داشته است.» (همان: ۶)

مسئله تحقیق حاضر بررسی ساختار پیرنگ در دو منظومه خسرو و شیرین و ویس و رامین بر اساس نظریه ساختارگرایی فرانسوی بلغاری تبار، تزوتان تودوروف (Tzvetan Todorov 1339) است. به منظور دستیابی به پیرنگ دو داستان گزاره‌ها و پی‌رفت‌ها مورد تحلیل قرار گرفت.

هدف پژوهش پاسخ به سوالات زیر بود:

۱- چگونه می‌توان از طریق نظریه تودوروف به بررسی و تحلیل پیرنگ روایت منظومه‌های عاشقانه خسرو و شیرین و ویس و رامین پرداخت؟

۲- به چه طریق می‌توان به الگوی واحدی در پیرنگ دو منظومه عاشقانه مذکور دست یافت؟

پیشینه تحقیق

در باب مقایسه خسرو و شیرین و ویس و رامین به دلیل شباهت‌های ساختاری عاشقانه تحقیقات متعددی صورت گرفته، ولی هیچ‌یک از آن‌ها به بررسی پیرنگ بر مبنای نظریه تزوتان تودوروف نبوده است.

۱- مقاله «مقایسه ساختار داستانی دو منظومه خسرو و شیرین و ویس و رامین (از نظر عنصر پیرنگ)»، صفیه مرادخانی و یهنوش رحیمی هرسینی. همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران، دانشگاه محقق اردبیلی، ۶-۴ شهریور ۱۳۹۴، دوره برگزاری ۱۰. صص ۴۸۷-۵۰۰.

۲- مقاله «تحلیل و مقایسه دو منظومه ویس و رامین و خسرو و شیرین بر اساس الگوی کنشگری شخصیت‌ها»، حدیثه امیردوست، محمدصادق بصیری و نجمه حسینی سروری، پژوهش‌نامه ادبیات داستانی، دوره ۱۳، شماره ۱، شماره پیاپی ۴۷، فروردین ۱۴۰۳، صص ۲۵-۵۱.

نظریه ساختارگرایانه تزوتان تودوروف در پیرنگ

سازه‌های طرح (پیرنگ) بر اساس سازمان‌بندی و نظم مشخصی در ارتباط با هم قرار می‌گیرند. این سازمان‌بندی یا مبتنی است بر اصل علیت و ترتیب زمانی و یا بدون علیت و بدون توجه به زمان صورت می‌گیرد. نوع اول آثار موضوع‌دار، مثل داستان و رمان و حماسه را در بر می‌گیرد و نوع دوم، خاص آثار بدون موضوع مانند شعر است. (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۲۵) تودوروف مورد اول را «نظم منطقی» و مورد دوم را «نظم فضایی» می‌نامد. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۶)

نظم منطقی و زمانی در آثار روایی و به ویژه روایت‌های گذشته دیده می‌شود و می‌توان گفت «علیت به طور تنگاتنگی به زمان‌بندی وابسته است، به طوری که حتی می‌توان آن‌ها را در هم آمیخت». (همان: ۸۲)

تودوروف معتقد به سه وضعیت کلی برای پیرنگ است: وضعیت اولیه، وضعیت بحرانی و وضعیت متعادل ثانویه. این الگو با آنچه در نمودار مثلی فرایتاگ آمده (وضعیت اولیه، گره، تحول یا بحران، گره‌گشایی، وضعیت پایانی) همانند است.

به عقیده تودوروف می‌توان برای همه داستان‌ها دستور زبان جهانی تدوین کرد، دستور زبانی که بتواند در مورد همه داستان‌ها مصداق داشته باشد. او با مطالعه یک‌صد قصه از «قصه‌های د کامرون» به این نتیجه رسید که هر قصه متشکل از اجزایی بدین ترتیب است: ۱- گزاره، ۲- پی‌رفت.

وی برای شروع کار و به‌دست آوردن ساختار پیرنگ یک داستان، ابتدا حکایت را به شکلی خلاصه نمایش می‌دهد تا هر کنش مجزا از داستان معادل یک گزاره باشد. «یک طرح و توطئه (پیرنگ) کامل عبارت است از گذار از یک تعادل به تعادل دیگر. یک حکایت مطلوب با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود که به هر دلیل نیرویی در آن اخلاص می‌کند و به نوعی حالت عدم تعادل می‌انجامد، به وسیله کنشی که از نیرویی ناشی می‌شود که در جهت عکس هدایت شده، باز تعادل برقرار می‌شود. تعادل دوم شبیه اولی است اما این دو به هیچ وجه با هم یکی نیستند». (تودوروف، ۱۳۸۸: ۶۷)

براساس الگوی تودوروف، روستا متفاوت ما را به ساختار یکسان می‌رساند. این ساختار نوع کنش روایی را تعیین می‌کند و بدین ترتیب انواع پیرنگ طبقه‌بندی می‌شود.

او در بحث پیرنگ بر روی کنش‌ها متمرکز می‌شود و به وسیله کنش‌های تکراری داستان و هم‌چنین تقلیل کل داستان به این کنش‌های تکرار شونده، الگوی پیرنگ داستان را استخراج می‌کند. او این کنش‌ها را به دو دسته کنش اولیه و کنش ثانویه تقسیم می‌کند. «در واقع کنش‌های اولیه‌ای وجود دارند که انجام هیچ کنش دیگری را پیش‌انگاری نمی‌کنند». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۷) ولی کنش ثانویه وجود گزاره پیشینی را پیش‌انگاری می‌کند. در مفهومی ساده‌تر «می‌توان در مورد نخست از کنش سخن گفت و در مورد دوم از واکنش، و این واکنش همواره و ضرورتاً در پی کنش دیگر ظاهر می‌شود». (همان ص:)

او با توجه به این فرایند، کنش‌های به وجود آورنده پیرنگ را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

- ۱- کنش‌هایی که تعادل روایت را برهم می‌زنند. (کنش‌های موفق)
 - ۲- کنش‌هایی که تعادل برهم‌خورده روایت را دوباره برقرار می‌کنند. (کنش‌های موفق)
 - ۳- کنش‌هایی که می‌کوشند تعادل برقرار کنند. (اگر نتوانند ناموفق خوانده می‌شوند)
 - ۴- کنش‌هایی که مایلند تعادل روایت را برهم زنند. (اگر نتوانند ناموفق خوانده می‌شوند) (اخوت، ۱۳۷۱: ۵۹)
- در ادامه تودوروف به سنخ‌شناسی انواع پیرنگ می‌پردازد و معتقد است که به وسیله کنش بازگرداننده تعادل می‌توان به دسته‌بندی انواع پیرنگ پرداخت. به گونه‌ای که در کل داستان‌های د کامرون به دو سنخ داستان دست می‌یابیم: سنخ نخست را «در رفتن از مجازات» و سنخ دوم را «تغییر رویه» یا «بهبود وضعیت» می‌نامد.

او برای این کار گزاره‌ها را به سه دسته اختیاری و الزامی و بدیل تقسیم کرد. (تودوروف، ۱۳۸۸: ۷۷)

پی‌رفت داستان خسرو و شیرین را در نظر می‌گیریم تا روابط مختلف را در آن نشان دهیم:

گزاره اول: خسرو یکه‌تاز عشق شیرین است. گزاره دوم: فرهاد عاشق شیرین می‌شود. گزاره سوم: خسرو در مقابل عشق فرهاد عاجز است. گزاره چهارم: خسرو فرهاد را با خبر دروغ مرگ شیرین می‌کشد. گزاره پنجم: خسرو یکه‌تاز عشق شیرین است.

دومین گزاره الزامی است. گزاره الزامی در اینجا «عاشق شدن فرهاد بر شیرین است» که این گزاره بر هم‌زننده تعادل نخستین است و در اینجا علت آن در زیبایی و شیرین زبانی شیرین خلاصه می‌شود که گزاره اختیاری می‌باشد. در نهایت سنخ سوم را گزاره بدیل می‌نامیم. چه تنها یکی از آن‌ها می‌تواند در نقطه‌ای از پی‌رفت وجود داشته باشد و البته وجودش الزامی است. (همان: ۷۵)

تودوروف معتقد است که اگر بخواهیم به سنخ‌شناسی انواع پیرنگ پردازیم، باید مبنایمان را مؤلفه‌های بدیل قرار دهیم، نه گزاره‌های الزامی که همیشه باید حضور داشته باشند و یا نه گزاره‌های اختیاری که همیشه می‌توانند باشند، هیچ یک در این مورد به ما کمکی نمی‌کنند و گزاره بدیل همان کنش بازگرداننده تعادل است. (همان: ۷۷)

در مثال بالا دروغ گفتن خسرو به فرهاد و عامل مرگ او شدن، کنشی است که موجب بازگشت تعادل می‌شود. این گزاره می‌تواند به کنش «به دست آوردن» تقلیل یابد. چرا که خسرو به وسیله از بین بردن فرهاد به خواست (یکه‌تازی در عشق شیرین) که در جستجوی آنست، می‌رسد. هم‌چنین «عاشق شدن فرهاد» حالت تعادل «یکه‌تازی خسرو در عشق شیرین» را بر هم می‌زند و کنشی موفق محسوب می‌شود. هم‌چنین کنش «عامل مرگ فرهاد شدن» کنشی است که منجر به بازگشت تعادل می‌گردد و در نتیجه کنشی موفق است.

تودوروف علاوه بر گزاره واحد دیگری را نیز معرفی می‌کند. «می‌توان واحد نحوی در نظر گرفت که برتر از گزاره قرار دارد، بیایم این واحد را پی‌رفت بنامیم. این پی‌رفت بسته به نوع رابطه‌ای که میان گزاره‌ها برقرار است، ویژگی‌های متفاوتی خواهد داشت ولیکن در هر مورد، تکرار ناقص گزاره اول نشانه پایان آن خواهد بود. از سوی دیگر پی‌رفت واکنشی شهودی نزد خواننده برمی‌انگیزد، به این معنا که در چنین حالتی پای یک داستان کامل و یک لطیفه تکمیل شده در میان است. یک قصه غالباً، البته نه همیشه با پی‌رفتی قرین است، منظور این است که یک قصه ممکن است چندین پی‌رفت داشته باشد، یا این که تنها بخشی از یک پی‌رفت را در برگیرد». (همان: ۷۵)

در دستور زبان روایت تودوروف، که در آن عناصر روایی مانند مقوله‌های نحوی عمل می‌کنند، کنش‌ها به فعل‌ها شباهت دارند، شخصیت‌ها به اسم‌ها و ویژگی‌های آن‌ها به صفت‌ها. در واقع عناصر یا واحدهای روایی همان کنش شخصیت‌ها، ویژگی‌های آن‌ها، گزاره‌ها و توالی‌ها هستند که تودوروف آن‌ها را با واحدهای زبان مقایسه می‌کند:

واحدهای روایت	↔	واحدهای زبان
شخصیت‌ها	↔	اسامی خاص
کنش شخصیت‌ها	↔	فعل‌ها
ویژگی‌های شخصیت	↔	صفت‌ها
گزاره‌ها	↔	جمله‌ها
توالی‌ها	↔	پارگراف‌ها (لیس، ۱۳۸۷: ۳۶۸)

اینک باید به دقت ببینیم که ماهیت این واحدها چیست. در این راستا سه نوع متفاوت واحدها را مشخص می‌کنیم که از این میان، دو واحد نخست، سازه‌هایی تحلیلی‌اند. حال آنکه نوع سوم به طور تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارت است از: گزاره، پی‌رفت و متن. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶)

۱- گزاره‌ها: گزاره یک جملهٔ روایی پایه است و از لحاظ ساختاری هم از یک جمله یا بند مستقل در زبانی چون فرانسوی یا انگلیسی به حساب می‌آید. در دستور خلاصه روایت تودوروف، یک گزاره از تلفیق یک شخصیت و یک کنش (که ممکن است شامل عنصری دیگر به عنوان مفعول باشد) یا یک ویژگی تشکیل می‌شود. شخصیت یا اسم خاص صرفاً ویتروینی خالی است که باید با صفت (ویژگی) یا فعل (کنش) پر شود. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱). به عبارت دیگر گزاره از ترکیب یک شخصیت یا کنشی ساده نشدنی یا ویژگی ساده نشدنی حاصل می‌شود که پیش از این «یکی از پیشروان فرمالیست‌ها، مورخ ادبیات، الکساندر روسلوفسکی، به آن پرداخته است. وی این واحد را «بن‌مایه» می‌نامد که از بوطیقای فولکلور وام گرفته شده است. و سلوفسکی تعریف زیر را برای این اصطلاح ارایه می‌کند: «منظور من از بن‌مایه ساده‌ترین واحد روایی است که به شیوه‌ای تخیلی، به پرسش‌های گوناگون ذهنیت بدوی، یا پرسش‌های مربوط به آداب و رسوم پاسخ می‌دهد». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶).

۲- پی‌رفت‌ها: با توصیفی که از واحد کمینه، یعنی گزاره به دست دادیم می‌توانیم به پرسش آغازین خود برگردیم که به روابط میان واحدهای کمینه مربوط می‌شود. (همان: ۹۰) نخست باید واحدی در سطحی بالاتر از گزاره را تعیین کنیم. گزاره‌ها زنجیره‌های بی‌پایانی را پدید نمی‌آورند بلکه به صورت چرخه‌هایی سازمان می‌یابند که هر خواننده‌ای به طور شمی آن‌ها را باز می‌شناسد (و احساس یک کل تمام و کمال به وی دست می‌دهد) و تجزیه و تحلیلی برای بازشناسی آن‌ها چندان دشوار نیست. این واحد سطح بالاتر را پی‌رفت می‌نامیم. (همان: ۹۱) در واقع پی‌رفت نظام کاملی از گزاره‌هاست که در نهاد خود یک حکایت کوچک به حساب می‌آید تکرار تغییر یافته آغاز هر پی‌رفت موجب می‌شود که تشخیص دهیم یک پی‌رفت کامل شده است. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱) به عبارت دیگر حد و مرز پی‌رفت را تکرار ناکامل (و ترجیح می‌دهیم بگوییم: تغییر شکل) گزاره آغازین تعیین می‌کند. بدین معنا که اگر برای سهولت بیشتر بپذیریم که گزاره آغازین یک حالت پایدار را توصیف می‌کند، در نتیجه یک پی‌رفت کامل - همیشه و فقط - متشکل از پنج گزاره خواهد بود. «هر پی‌رفت کامل عبارت است از انتقال از یک حالت پایدار به حالت پایدار دیگر. بنابراین دو نوع گزاره وجود دارد: اول گزاره‌هایی که یک حالت پایدار یا ناپایدار را شرح می‌دهند، دوم گزاره‌هایی که انتقال از یک حالت به حالت دیگر را شرح می‌دهد. گروه اول صفت‌های روایی و گروه دوم کنش‌های روایت را در بر می‌گیرد». (بالایی و کویی پرس، ۱۳۷۸: ۲۷۱)

یک پی‌رفت کامل متشکل از ۵ گزاره است: (گزاره ۱) موقعیت پایدار و تعادل اولیه، (گزاره ۲) نیروی اخلال‌گر، (گزاره ۳) عدم تعادل، (گزاره ۴) نیروی خلاف جهت نیروی اخلال‌گر، (گزاره ۵) تعادل ثانویه.

یک داستان ممکن است دست کم شامل یک پی‌رفت باشد، و نیز ممکن است چندین پی‌رفت را در برداشته باشد.

۳- متن: «آنچه خواننده به طور تجربی با آن برخورد می‌کند. نه گزاره است و نه حتی پی‌رفت، بلکه کل، متن است». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۹۳) تودوروف متن را متشکل از چند پی‌رفت می‌داند که در این پی‌رفت‌ها نه از تمام گزاره‌های داستان که فقط از گزاره‌هایی که در طرح‌واره پایه راه می‌یابد و قابل حذف نیستند، درست شده‌اند و در

نتیجه باقی گزاره‌ها که حذف آن‌ها آسیبی به رابطه علی رخدادها و زنجیره روایت نمی‌زنند کنار گذاشته می‌شوند و در پی‌رفت‌ها راه نمی‌یابند. (همان: ۹۲-۹۳)

حال برای بررسی پیرنگ داستان‌های هر منظومه به طور جداگانه با استفاده از نظریه نحوی تودوروف در ابتدا هر روایت را به طور خلاصه به شکل گزاره‌های روایی نشان خواهیم داد، سپس با استفاده از گزاره‌های پیوسته که نبود آن‌ها به زنجیره کلی پی‌رفت آسیب وارد می‌کند، پی‌رفت هر روایت استخراج می‌شود. هر داستان شامل پی‌رفت‌های کامل پنج گزاره‌ای است که مسیری از تعادل نخست تا تعادل دوم را طی می‌کند و همچنین پی‌رفت‌هایی که شامل سه گزاره‌اند که از تعادل تا عدم تعادل و یا از عدم تعادل تا تعادل دوم را طی می‌کنند. هر پی‌رفت شامل یک پیرنگ است که در صورتی که پیرنگ کامل باشد با ساختار وضعیت اولیه - گره - تحول - گره‌گشایی - وضعیت پایانی روبه‌رو خواهیم شد و اگر با یک نیم پی‌رفت مواجه باشیم قسمت‌هایی از پیرنگ را نخواهیم داشت، به طوری که اگر پی‌رفت از تعادل آغاز و در حالت عدم تعادل، پایان یابد پیرنگ ما چنین خواهد بود: وضعیت اولیه - گره - تحول و در صورتی که از عدم تعادل آغاز و به تعادل دوم ختم شود، پیرنگ شامل تحول - گره‌گشایی - وضعیت پایانی است. پس از تعیین پیرنگ‌ها با استفاده از نظریه تودوروف که هر پی‌رفت را به دو صفت و کنش تقسیم می‌کند، گزاره‌های هر پی‌رفت را به این دو دسته تقسیم خواهیم کرد. در نهایت با استفاده از جدول کنش‌ها به طور جداگانه می‌توان به سنخ‌شناسی پیرنگ روایت‌های «خسرو و شیرین» و «ویس و رامین» دست یافت.

در ابتدا به بررسی پیرنگ روایت «خسرو و شیرین» و سپس به بررسی پیرنگ روایت «ویس و رامین» می‌پردازیم.

بررسی پیرنگ روایت «خسرو و شیرین»

-گزاره‌های روایت «خسرو و شیرین»

(۱) خداوند به هرمز پسری به نام خسرو می‌دهد. (۲) خسرو در چهارده سالگی سرآمد دانش و جنگ‌آوری بود. (۳) روزی خسرو و همراهانش در کشتزاری به عشرت می‌پردازند. (۴) به گوش هرمز می‌رسد که خسرو و همراهانش در کشت‌زار نامردی کرده‌اند. (۵) هرمز، خسرو را تنبیه می‌کند. (۶) خسرو برای طلب بخشش گریان و پشیمان پیش هرمز می‌رود. (۷) هرمز خسرو را می‌بخشد. (۸) شاپور ندیم خسرو، از زیبایی شیرین برای خسرو می‌گوید. (۹) خسرو عاشق شیرین می‌شود. (۱۰) خسرو، شاپور را به دنبال شیرین به ارمن می‌فرستد. (۱۱) شاپور سه بار نقش خسرو را در گذرگاه شیرین می‌گذارد. (۱۲) شیرین عاشق خسرو می‌شود. (۱۳) شاپور از شایستگی‌های خسرو برای شیرین می‌گوید. (۱۴) شاپور شیرین را ترغیب به رفتن پیش خسرو می‌کند. (۱۵) شیرین از نزد میهن بانو می‌گریزد. (۱۶) شیرین در راه مداین در چشمه‌ای شنا می‌کند. (۱۷) بزرگ امید به خاطر حسودان خسرو را به دوری از پدرش توصیه می‌کند. (۱۸) خسرو برای دیدار شیرین به سوی ارمن می‌رود. (۱۹) خسرو و شیرین یک‌دیگر را می‌بینند ولی نمی‌شناسند. (۲۰) شیرین به مشکوی خسرو در مداین می‌رسد. (۲۱) حسودان باعث می‌شوند درجایی بد آب و هوا برای شیرین قصر بسازند. (۲۲) میهن بانو در ارمن از خسرو پذیرایی می‌کند. (۲۳) خسرو در ارمن به بزم می‌نشیند. (۲۴) خسرو شاپور را به دنبال شیرین به مداین می‌فرستد. (۲۵) خسرو خبر مرگ هرمز را می‌شنود و به مداین باز می‌گردد. (۲۶) خسرو در مداین به تخت پادشاهی می‌نشیند. (۲۷) خسرو متوجه بازگشت شیرین و شاپور به ارمن می‌شود. (۲۸) شاپور و شیرین خسرو را در ارمن نمی‌بینند. (۲۹) بهرام چوبین علیه خسرو قیام می‌کند. (۳۰) خسرو بخت و مردم را یار نمی‌بیند. (۳۱) خسرو به ارمن می‌گریزد. (۳۲) خسرو و

شیرین یک‌دیگر را در شکارگاه ملاقات می‌کنند. (۳۳) خسرو و شیرین در بهار به شادکامی می‌پردازند. (۳۴) خسرو از شیرین کام می‌خواهد. (۳۵) شیرین خسرو را به باز پس‌گیری پادشاهی نصیحت می‌کند. (۳۶) خسرو از پیش شیرین می‌رود. (۳۷) خسرو برای کمک گرفتن از قیصر به روم می‌رود. (۳۸) قیصر روم به خسرو برای باز پس‌گیری پادشاهی اش کمک می‌کند. (۳۹) قیصر دخترش مریم را به خسرو می‌دهد. (۴۰) خسرو بهرام چوبین را شکست می‌دهد. (۴۱) خسرو برای بار دوم به تخت می‌نشیند. (۴۲) خسرو دلتنگ شیرین به بزم پادشاهی می‌نشیند. (۴۳) شیرین در ارمن به پادشاهی می‌رسد. (۴۴) شیرین متوجه ازدواج خسرو با مریم دختر قیصر روم می‌شود. (۴۵) شیرین پادشاهی را رها می‌کند. (۴۶) شیرین به مداین می‌رود. (۴۷) خسرو از آمدن شیرین به مداین مطلع می‌شود. (۴۸) خسرو با شنیدن خبر مرگ بهرام چوبین به بزم می‌نشیند. (۴۹) مریم آمدن شیرین به قصر را نمی‌پذیرد. (۵۰) خسرو از شیرین می‌خواهد پنهانی به قصر بیاید. (۵۱) شیرین از خسرو می‌رنجد. (۵۲) شیرین پیغام‌های گلابه‌آمیز برای خسرو می‌فرستد. (۵۳) شیرین دسترسی آسان به شیر را در قصرش می‌خواهد. (۵۴) شیرین از فرهاد برای ساختن جوی شیر کمک می‌گیرد. (۵۵) فرهاد عاشق شیرین می‌شود. (۵۶) فرهاد از عشق شیرین زاری می‌کند. (۵۷) خسرو از عشق فرهاد به شیرین مطلع می‌شود. (۵۸) خسرو در مناظره با فرهاد خود را عاجز می‌بیند. (۵۹) خسرو به شرط کندن راهی در کوه توسط فرهاد، از شیرین صرف‌نظر می‌کند. (۶۰) فرهاد شب و روز به کوه‌کنی مشغول می‌شود. (۶۱) شیرین به دیدن فرهاد به کوه می‌رود. (۶۲) خسرو متوجه دیدار شیرین با فرهاد می‌شود. (۶۳) خسرو خبر دروغ مرگ شیرین را به فرهاد می‌رساند. (۶۴) فرهاد می‌میرد. (۶۵) خسرو برای شیرین تعزیت‌نامه‌ای طعنه‌آمیز می‌فرستد. (۶۶) مریم می‌میرد. (۶۷) شیرین برای خسرو تعزیت‌نامه می‌فرستد. (۶۸) خسرو در پی وصال شیرین است. (۶۹) شیرین برای خسرو ناز می‌کند. (۷۰) خسرو در پی شکر به اصفهان می‌رود. (۷۱) خسرو از شکر اصفهان خواستگاری و با وی ازدواج می‌کند. (۷۲) خسرو از شکر دل سیر و او را رها می‌کند. (۷۳) شیرین دلتنگ زاری و بی‌قراری می‌کند. (۷۴) خسرو به بهانه شکار به سوی قصر شیرین می‌رود. (۷۵) شیرین در قصر را به روی خسرو می‌بندد. (۷۶) شیرین خسرو را از قصرش می‌راند. (۷۷) خسرو از دست شیرین با شاپور درد دل می‌کند. (۷۸) شیرین پشیمان به دنبال خسرو می‌رود. (۷۹) شاپور، شیرین را پنهانی در یکی از خرگاه‌های خسرو می‌نشانند. (۸۰) خسرو شاد از خوابی که دیده در شکارگاه به بزم می‌نشیند. (۸۱) خسرو از وجود شیرین در بزم بی‌خبر است. (۸۲) شیرین و خسرو از زبان نکيسا و باربد برای هم غزل می‌خوانند. (۸۳) شیرین با عیان کردن خود با خسرو ازدواج می‌کند. (۸۴) شیرین خسرو را به داد و دهش پند می‌دهد. (۸۵) شیرویه فرزند شرور مریم است. (۸۶) شیرویه خسرو را می‌کشد. (۸۷) شیرویه از شیرین خواستگاری می‌کند. (۸۸) شیرین در کنار خسرو خود را می‌کشد. (۸۹) بزرگان جسد شیرین و خسرو را در کنار هم می‌گذارند.

پی‌رفت‌های روایت «خسرو و شیرین»

(۱) خسرو و همراهانش در کشت‌زاری به عشرت می‌پردازند ← به گوش هرمز می‌رسد که نامردمی کرده‌اند ← هرمز خسرو را تنبیه می‌کند ← خسرو برای طلب بخشش گریان و پشیمان پیش هرمز می‌رود ← هرمز خسرو را می‌بخشد.
(۲) شاپور از زیبایی خسرو برای شیرین می‌گوید ← خسرو عاشق شیرین می‌شود ← شاپور سه بار نقش خسرو را در گذرگاه شیرین می‌گذارد ← شیرین عاشق خسرو می‌شود ← شاپور از شایستگی‌های خسرو برای شیرین تعریف می‌کند.

۳) شاپور شیرین را ترغیب به رفتن پیش خسرو می‌کند ← شیرین از نزد میهن بانو می‌گریزد ← شیرین در راه مداین در چشمه‌ای شنا می‌کند ← شیرین به مشکوی خسرو در مداین می‌رسد ← حسودان باعث می‌شوند در جایی بد آب و هوا برای شیرین قصر بسازند.

۴) بزرگ امید به خاطر حسودان خسرو را به دوری از پدرش توصیه می‌کند ← خسرو برای دیدار شیرین به سوی ارمن می‌رود ← خسرو و شیرین یک‌دیگر را در راه می‌بینند ولی نمی‌شناسند ← میهن بانو در ارمن از خسرو پذیرایی می‌کند ← خسرو در ارمن به بزم می‌نشیند.

۵) خسرو شاپور را به دنبال شیرین به مداین می‌فرستد ← خسرو که خبر مرگ پدرش را می‌شنود به مداین باز می‌گردد ← شاپور و شیرین، خسرو را در ارمن نمی‌بینند ← خسرو در مداین به تخت پادشاهی می‌نشیند ← خسرو متوجه بازگشت شیرین و شاپور به ارمن می‌شود.

۶) خسرو در مداین پادشاهی می‌کند ← بهرام چوبین علیه خسرو قیام می‌کند ← خسرو بخت و مردم را یار نمی‌بیند ← خسرو به مداین می‌گریزد ← خسرو و شیرین یک‌دیگر را در شکارگاه ملاقات می‌کنند.

۷) خسرو و شیرین در بهار به شادکامی می‌پردازند ← خسرو از شیرین کام می‌خواهد ← شیرین خسرو را به باز پس‌گیری پادشاهی نصیحت می‌کند ← خسرو از پیش شیرین می‌رود ← خسرو برای کمک گرفتن از قیصر به روم می‌رود.

۸) قیصر روم به خسرو در باز پس‌گیری پادشاهی‌اش کمک می‌کند ← قیصر دخترش را به خسرو می‌دهد ← خسرو بهرام چوبین را شکست می‌دهد ← خسرو برای بار دوم به تخت می‌نشیند ← خسرو دل‌تنگ شیرین به بزم پادشاهی‌اش می‌نشیند.

۹) شیرین در ارمن به پادشاهی می‌رسد ← شیرین متوجه ازدواج خسرو با مریم دختر قیصر می‌شود ← شیرین پادشاهی را رها می‌کند ← شیرین به مداین می‌رود ← خسرو از آمدن شیرین به مداین مطلع می‌شود.

۱۰) خسرو با شنیدن خبر مرگ بهرام چوبین به بزم می‌نشیند ← مریم آمدن شیرین به قصر را نمی‌پذیرد ← خسرو از شیرین می‌خواهد پنهانی به قصر بیاید ← شیرین از خسرو می‌رنجد ← شیرین پیغام‌های گلایه‌آمیز برای خسرو می‌فرستد.

۱۱) شیرین از فرهاد برای ساختن جوی شیر کمک می‌گیرد ← فرهاد عاشق شیرین می‌شود ← فرهاد از عشق شیرین زاری می‌کند.

۱۲) خسرو از عشق فرهاد به شیرین مطلع می‌شود ← خسرو در مناظره با فرهاد خود را عاجز می‌بیند ← خسرو به شرط کندن راهی در کوه توسط فرهاد، از شیرین صرف نظر می‌کند.

۱۳) فرهاد شب و روز به کوهکنی مشغول می‌شود ← شیرین به دیدن فرهاد به کوه می‌رود ← خسرو متوجه دیدار شیرین با فرهاد می‌شود ← خسرو خبر دروغ مرگ شیرین را به فرهاد می‌رساند ← فرهاد می‌میرد.

۱۴) خسرو برای شیرین تعزیت‌نامه‌ای طعنه‌آلود می‌فرستد ← مریم می‌میرد ← شیرین برای خسرو تعزیت‌نامه می‌فرستد.

۱۵) خسرو در پی وصال شیرین است ← شیرین برای خسرو ناز می‌کند ← خسرو در پی شکر به اصفهان می‌رود.

۱۶) خسرو از شکر خواستگاری و با وی ازدواج می‌کند ← خسرو از شکر دل سیر می‌شود و او را رها می‌کند ← شیرین دل‌تنگ زاری و بی‌قراری می‌کند.

۱۷) خسرو به بهانه شکار به سوی قصر شیرین می‌رود ← شیرین در قصر را به روی خسرو می‌بندد ← خسرو از دست شیرین با شاپور درد دل می‌کند ← شیرین پشیمان به دنبال خسرو می‌رود ← شاپور شیرین را پنهانی در یکی از خرگاه‌های خسرو می‌نشانند.

۱۸) خسرو شاد از خوابی که دید در شکارگاه به بزم می‌نشیند ← خسرو از وجود شیرین در بزم بی‌خبر است ← شیرین و خسرو از زبان نکيسا و باربد برای یک‌دیگر غزل می‌خوانند ← شیرین با عیان کردن خود با خسرو ازدواج می‌کند ← شیرین خسرو را به داد و دهش پند می‌دهد.

۱۹) شیرویه پسر شرور مریم است ← شیرویه خسرو را می‌کشد ← شیرویه از شیرین خواستگاری می‌کند ← شیرین در کنار جسد خسرو در دخمه خود را می‌کشد ← بزرگان جسد آن دو را در کنار هم می‌گذارند.

- پیرنگ‌های روایت «خسرو و شیرین»

۱) وضعیت اولیه: خسرو و همراهانش در کشت‌زاری به عشرت می‌پردازند ← گره: به گوش هرمز می‌رسد که نامردمی کرده‌اند ← تحول: هرمز خسرو را تنبیه می‌کند ← گره‌گشایی: خسرو برای طلب بخشش گریان و پشیمان پیش هرمز می‌رود ← وضعیت پایانی: هرمز، خسرو را می‌بخشد.

صفت‌ها: عشرت‌پردازی خسرو و همراهانش ← تنبیه خسرو توسط هرمز ← بخشش خسرو توسط هرمز.

فعل‌ها: (کنش) شنیدن خبر نامردمی خسرو ← (واکنش) طلب کردن بخشش از هرمز توسط خسرو.

۲) وضعیت اولیه: شاپور از زیبایی خسرو برای شیرین می‌گوید ← گره: خسرو عاشق شیرین می‌شود ← تحول: شاپور سه بار نقش خسرو را در گذرگاه شیرین می‌گذارد ← گره‌گشایی: شیرین عاشق خسرو می‌شود ← وضعیت پایانی: شاپور از شایستگی‌های خسرو برای شیرین تعریف می‌کند.

صفت‌ها: تعریف شاپور از زیبایی شیرین ← گذاشتن نقش خسرو در گذرگاه شیرین ← تعریف شاپور از شایستگی‌های خسرو.

فعل‌ها: (کنش) عاشق شدن خسرو ← (واکنش) عاشق شدن شیرین.

۳) وضعیت اولیه: شاپور شیرین را ترغیب به رفتن پیش خسرو می‌کند ← گره: شیرین از نزد میهن بانو می‌گریزد ← تحول: شیرین در راه مداین در چشمه‌ای شنا می‌کند ← گره‌گشایی: شیرین به مشکوی خسرو در مداین می‌رسد ← وضعیت پایانی: حسودان باعث می‌شوند در جایی بد آب و هوا برای شیرین قصر بسازند.

صفت‌ها: ترغیب شاپور برای رفتن شیرین به پیش خسرو ← دیدار خسرو و شیرین و شناختن هم ← ساختن قصر برای شیرین در جای بد آب و هوا.

فعل‌ها: (کنش) گریختن شیرین از ارمن ← (واکنش) رسیدن شیرین به مداین.

۴) وضعیت اولیه: بزرگ امید به خاطر حسودان خسرو را به دوری از پدرش توصیه می‌کند ← گره: خسرو برای دیدار شیرین به سوی ارمن می‌رود ← تحول: خسرو و شیرین یک‌دیگر را در راه می‌بینند ولی نمی‌شناسند ← گره‌گشایی: میهن بانو در ارمن از خسرو پذیرایی می‌کند ← وضعیت پایانی: خسرو در ارمن به بزم می‌نشیند.

صفت‌ها: توصیه بزرگ امید به خسرو برای دوری از پدر ← شناختن خسرو و شیرین یک‌دیگر را ← به بزم نشستن خسرو در ارمن.

فعل‌ها: (کنش) رفتن خسرو به ارمن ← (واکنش) پذیرایی کردن میهن بانو از خسرو.
 (۵) وضعیت اولیه: خسرو شاپور را به دنبال شیرین به مداین می‌فرستد ← گره: خسرو که خبر مرگ پدرش را می‌شنود به مداین باز می‌گردد ← تحول: شاپور و شیرین خسرو را در ارمن نمی‌بینند ← گره‌گشایی: خسرو در مداین به تخت پادشاهی می‌نشیند ← وضعیت پایانی: خسرو متوجه بازگشت شیرین و شاپور به ارمن می‌شود.
 صفت‌ها: فرستادن شاپور به دنبال شیرین توسط خسرو ← ندیدن خسرو در ارمن ← متوجه بازگشت شیرین شدن، خسرو.

فعل‌ها: (کنش) بازگشت خسرو از مداین ← (واکنش) به تخت نشستن خسرو در مداین.
 (۶) وضعیت اولیه: خسرو در مداین پادشاهی می‌کند ← گره: بهرام چوبین علیه خسرو قیام می‌کند ← تحول: خسرو بخت و مردم را یار نمی‌بیند ← گره‌گشایی: خسرو به مداین می‌گریزد ← وضعیت پایانی: خسرو و شیرین یک‌دیگر را در شکارگاه ملاقات می‌کنند.
 صفت‌ها: پادشاهی کردن خسرو در مداین ← یار نبودن بخت و مردم با خسرو در قیام بهرام چوبین ← ملاقات خسرو و شیرین در شکارگاه.

فعل‌ها: (کنش) قیام کردن بهرام علیه خسرو ← (واکنش) گریختن خسرو به ارمن.
 (۷) وضعیت اولیه: خسرو و شیرین در بهار به شادکامی می‌پردازند ← گره: خسرو از شیرین کام می‌خواهد ← تحول: شیرین خسرو را به باز پس‌گیری پادشاهی نصیحت می‌کند ← گره‌گشایی: خسرو از پیش شیرین می‌رود ← وضعیت پایانی: قیصر روم به خسرو برای بازپس‌گیری پادشاهی‌اش کمک می‌کند.
 صفت‌ها: شادکامی خسرو و شیرین در بهار ← نصیحت شیرین به خسرو برای بازپس‌گیری پادشاهی ← کمک قیصر روم به خسرو.

فعل‌ها: (کنش) کام خواستن خسرو از شیرین ← (واکنش) رفتن خسرو از پیش شیرین.
 (۸) وضعیت اولیه: خسرو برای کمک گرفتن از قیصر به روم می‌رود ← گره: قیصر دخترش را به خسرو می‌دهد ← تحول: خسرو بهرام چوبین را شکست می‌دهد ← گره‌گشایی: خسرو برای بار دوم به تخت می‌نشیند ← وضعیت پایانی: خسرو دلتنگ شیرین به بزم پادشاهی‌اش می‌نشیند.
 صفت‌ها: رفتن خسرو به نزد قیصر روم برای کمک گرفتن ← شکست بهرام چوبین از خسرو ← دلتنگ به بزم نشستن خسرو.

فعل‌ها: (کنش) دادن قیصر دخترش به خسرو ← (واکنش) نشستن دوم بار خسرو به تخت.
 (۹) وضعیت اولیه: شیرین در ارمن به پادشاهی می‌رسد ← گره: شیرین متوجه ازدواج خسرو با مریم دختر قیصر می‌شود ← تحول: شیرین پادشاهی را رها می‌کند ← گره‌گشایی: شیرین به مداین می‌رود ← وضعیت پایانی: خسرو از آمدن شیرین به مداین مطلع می‌شود.
 صفت‌ها: به پادشاهی رسیدن شیرین در ارمن ← رها کردن پادشاهی توسط شیرین ← اطلاع خسرو از آمدن شیرین به مداین.

- فعل‌ها: (کنش) اطلاع یافتن شیرین از ازدواج خسرو با مریم ← (واکنش) رفتن شیرین به مداین.
- ۱۰) وضعیت اولیه: خسرو با شنیدن خبر مرگ بهرام چوبین به بزم می‌نشیند ← گره: مریم آمدن شیرین به قصر را نمی‌پذیرد ← تحول: خسرو از شیرین می‌خواهد پنهانی به قصر بیاید ← گره‌گشایی: شیرین از خسرو می‌رنجد ← وضعیت پایانی: شیرین پیغام‌های گلایه‌آمیز برای خسرو می‌فرستد.
- صفت‌ها: به بزم نشستن خسرو ← درخواست خسرو برای آمدن پنهانی شیرین به قصر ← فرستادن پیغام‌های گلایه‌آمیز شیرین به خسرو.
- فعل‌ها: (کنش) نپذیرفتن شیرین به قصر توسط مریم ← (واکنش) رنجیدن شیرین از خسرو.
- ۱۱) وضعیت اولیه: شیرین از فرهاد برای ساختن جوی شیر کمک می‌گیرد ← گره: فرهاد عاشق شیرین می‌شود ← تحول: فرهاد از عشق شیرین زاری می‌کند.
- صفت‌ها: کمک گرفتن شیرین از فرهاد برای ساختن جوی شیر ← زاری کردن فرهاد از عشق شیرین. فعل‌ها: (کنش) عاشق شدن فرهاد.
- ۱۲) وضعیت اولیه: خسرو از عشق فرهاد به شیرین مطلع می‌شود ← گره: خسرو در مناظره با فرهاد خود را عاجز می‌بیند ← تحول: خسرو به شرط کندن راهی در کوه توسط فرهاد، از شیرین صرف نظر می‌کند.
- صفت‌ها: اطلاع خسرو از عشق فرهاد به شیرین ← شرط گذاشتن خسرو برای فرهاد.
- فعل‌ها: (کنش) عاجز بودن خسرو در مقابل عشق فرهاد.
- ۱۳) وضعیت اولیه: فرهاد شب و روز به کوهکنی مشغول می‌شود ← گره: شیرین به دیدن فرهاد به کوه می‌رود ← تحول: خسرو متوجه دیدار شیرین با فرهاد می‌شود ← گره‌گشایی: خسرو خبر دروغ مرگ شیرین را به فرهاد می‌رساند ← وضعیت پایانی: فرهاد می‌میرد.
- صفت‌ها: مشغول شدن فرهاد به کوهکنی ← متوجه شدن خسرو از دیدار فرهاد و شیرین ← مرگ فرهاد.
- فعل‌ها: (کنش) رفتن شیرین به دیدن فرهاد ← (واکنش) رساندن خبر دروغ مرگ شیرین به فرهاد توسط خسرو.
- ۱۴) وضعیت اولیه: خسرو برای شیرین تعزیت‌نامه‌ای طعنه‌آلود می‌فرستد ← گره‌گشایی: مریم می‌میرد ← تحول: شیرین برای خسرو تعزیت‌نامه می‌فرستد.
- صفت‌ها: فرستادن تعزیت‌نامه طعنه‌آلود خسرو برای شیرین ← فرستادن تعزیت‌نامه شیرین برای خسرو.
- فعل‌ها: (کنش) مردن مریم.
- ۱۵) وضعیت اولیه: خسرو در پی وصال شیرین است ← گره: شیرین برای خسرو ناز می‌کند ← تحول: خسرو در پی شکر به اصفهان می‌رود.
- صفت‌ها: در پی وصال شیرین بودن توسط خسرو ← رفتن خسرو در پی شکر به اصفهان.
- فعل‌ها: (کنش) نازکردن شیرین برای خسرو.
- ۱۶) وضعیت اولیه: خسرو از شکر خواستگاری می‌کند ← گره: خسرو با شکر ازدواج می‌کند ← تحول: خسرو شکر را رها می‌کند ← گره‌گشایی: خسرو از شکر دل سیر می‌شود و او را رها می‌کند ← وضعیت پایانی: شیرین دل‌تنگ زاری و بی‌قراری می‌کند.
- صفت‌ها: خواستگاری خسرو از شکر ← رها کردن شکر توسط خسرو ← دل‌تنگی خسرو برای شیرین.

فعل‌ها: (کنش) ازدواج کردن خسرو با شکر ← (واکنش) دل سیر شدن خسرو از شکر.

۱۷) وضعیت اولیه: خسرو به بهانه شکار به سوی قصر شیرین می‌رود ← گره: شیرین در قصر را به روی خسرو می‌بندد ← تحول: خسرو از دست شیرین با شاپور درد دل می‌کند ← گره‌گشایی: شیرین پشیمان به دنبال خسرو می‌رود ← وضعیت پایانی: شاپور شیرین را پنهانی در یکی از خرگاه‌های خسرو می‌نشانند.

صفت‌ها: رفتن خسرو به بهانه شکار به قصر شیرین ← درد دل خسرو با شاپور از شیرین ← پنهان شدن شیرین در خرگاه خسرو.

فعل‌ها: (کنش) بستن در قصر به روی خسرو ← (واکنش) رفتن به دنبال خسرو.

۱۸) وضعیت اولیه: خسرو شاد از خوابی که دیده در شکارگاه به بزم می‌نشیند ← گره: خسرو از وجود شیرین در بزم بی‌خبر است ← تحول: شیرین و خسرو از زبان نکبسا و باربد برای یک‌دیگر غزل می‌خوانند ← گره‌گشایی: شیرین با عیان کردن خود با خسرو ازدواج می‌کند ← وضعیت پایانی: شیرین خسرو را به داد و دهش پند می‌دهد.

صفت‌ها: به بزم نشستن خسرو ← غزل خواندن خسرو شیرین از زبان باربد و نکبسا ← پند دادن شیرین به خسرو.

فعل‌ها: (کنش) بی‌خبر بودن خسرو از بودن شیرین در خرگاهش ← (واکنش) ازدواج خسرو و شیرین.

۱۹) وضعیت اولیه: شیرویه پسر شرور مریم است ← گره: شیرویه خسرو را می‌کشد ← تحول: شیرویه از شیرین خواستگاری می‌کند ← گره‌گشایی: شیرین در کنار جسد خسرو در دخمه خود را می‌کشد ← وضعیت پایانی: بزرگان جسد آن دو را در کنار هم می‌گذارند.

صفت‌ها: شرور بودن شیرویه ← خواستگاری کردن شیرویه از شیرین ← در کنار هم قرار دادن جسد خسرو و شیرین.

فعل‌ها: (کنش) کشتن خسرو توسط شیرویه ← (واکنش) خودکشی کردن شیرین کنار گور خسرو.

- سنخ‌شناسی پیرنگ‌های روایت «خسرو و شیرین»

شماره پی‌رفت	گزاره الزامی	گزاره اختیاری	گزاره بدیل	کنش معین‌کننده سنخ پی‌رنگ
۱	شنیدن خبر نامردمی کردن خسرو	_____	تنبیه شدن خسرو	ناکام ماندن
۲	عاشق شدن خسرو	شنیدن تعریف زیبایی شیرین	عاشق شدن شیرین	جستجو کردن
۳	گریختن شیرین از ارمن	دیدار خسرو در مداین	رسیدن شیرین به مداین	جستجو کردن
۴	رفتن خسرو به ارمن	دوری از خشم هرمز	پذیرایی کردن میهن بانو از خسرو در ارمن	جستجو کردن
۵	مرگ هرمز و بازگشت خسرو به مداین	_____	به تخت نشستن خسرو	به‌خواسته رسیدن
۶	قیام کردن بهرام علیه خسرو	_____	گریختن خسرو به ارمن	ناکام ماندن
۷	کام خواستن خسرو از شیرین	_____	رفتن خسرو از پیش شیرین	جستجو کردن
۸	دادن قیصر دخترش را به خسرو	کمک طلبی خسرو از قیصر روم	نشستن به تخت خسرو برای بار دوم	به‌خواسته رسیدن
۹	اطلاع یافتن شیرین از ازدواج خسرو	-	رفتن شیرین به مداین	جستجو کردن

۱۰	نپذیرفتن شیرین به قصر توسط مریم	حسادت مریم به شیرین	رنجیدن شیرین از خسرو	ناکام ماندن
۱۱	عاشق شدن فرهاد	شیرین زبانی و زیبایی شیرین	_____	_____
۱۲	عاجز بودن خسرو مقابل عشق فرهاد	_____	_____	_____
۱۳	رفتن شیرین به کوه برای دیدار فرهاد	_____	رساندن خبر دروغ مرگ شیرین به فرهاد	جستجو کردن
۱۴	_____	_____	مردن مریم	به‌خواسته رسیدن
۱۵	ناز کردن شیرین برای خسرو	ازدواج خسرو با مریم	_____	_____
۱۶	ازدواج کردن خسرو و شکر	عاشق شدن خسرو بر شکر	دل سیر شدن خسرو از شکر	جستجو کردن
۱۷	بستن در قصر به روی خسرو توسط شیرین	دلخوری شیرین از ازدواج خسرو و شکر	رفتن شیرین به دنبال خسرو	به‌خواسته رسیدن
۱۸	بی‌خبر بودن خسرو از وجود شیرین در خرگاهش	_____	ازدواج خسرو و شیرین	به‌خواسته رسیدن
۱۹	کشتن خسرو توسط شیرویه	شروع بودن شیرویه	خودکشی کردن شیرین کنار گور خسرو	ناکام ماندن

همان‌گونه که در جدول مشاهده می‌شود، کنش جستجو کردن هشت بار و کنش‌های به‌خواسته رسیدن و ناکام ماندن به‌طور مساوی هر کدام چهار بار تکرار شده‌اند. و این نشان‌دهنده الگوی پیرنگ «جستجو کردن، و به‌خواسته رسیدن/ناکام ماندن» است. که با توجه به عاشقانه بودن داستان پیرنگی مناسب به نظر می‌رسد.

بررسی پیرنگ روایت «ویس و رامین»

-گزاره‌های روایت «ویس و رامین»

(۱) پادشاهی کام‌کار به نام شاه موبد در مرو سروری می‌کرد. (۲) شاه موبد به بزم می‌نشاند. (۳) شهر و شهبانوی سرزمین ماه است. (۴) شاه موبد خواستار شهر و می‌شود. (۵) شهر و که خود را سال‌خورده می‌داند عذر می‌خواهد. (۵) شاه موبد از شهر و می‌خواهد دختری به او بدهد. (۶) شهر و با شاه موبد پیمان می‌بندد که اگر دختر زاد او را به شاه دهد. (۷) شهر و صاحب دختری زیبا می‌شود. (۸) شهر و دختر را به دایه می‌سپارد. (۹) رامین نیز در خوزان نزد دایه ویس بود. (۱۰) شهر و ویس را پیش خود باز می‌آورد. (۱۱) شهر و، ویرو برادر ویس را برای همسری ویس در نظر می‌گیرد. (۱۲) ویس به ویرو متمایل است. (۱۳) جشن عروسی ویرو و ویس برپا می‌شود. (۱۴) شاه موبد به وسیله پیکی عهد قدیم را به یاد شهر و می‌آورد. (۱۵) ویس از ماجرا آگاه می‌شود. (۱۶) ویس جواب دندان‌شکنی برای شاه موبد می‌فرستد. (۱۶) شاه موبد به جنگ ویرو می‌آید. (۱۷) پدر ویس کشته می‌شود. (۱۸) شاه موبد از ویرو می‌گریزد. (۱۹) موبد در پی ویس به گوراب می‌رود. (۲۰) موبد برای ویس پیغام می‌فرستد. (۲۱) ویس موبد را پیر و قاتل پدرش می‌خواند. (۲۲) شاه موبد شهر و را با مال فراوان فریب می‌دهد. (۲۳) شهر و در دز را به روی شاه موبد باز می‌کند. (۲۴) شاه موبد ویس را می‌دزدد. (۲۵) رامین، چهره ویس را در عماری می‌بیند. (۲۶) رامین عاشق ویس می‌شود. (۲۷) شاه موبد در مرو عروسی را برپا می‌کند. (۲۸) دایه ویس شاه موبد را طلسم می‌کند تا نتواند از او کام گیرد. (۲۹) رامین از عشق ویس زاری می‌کند. (۳۰) رامین چند بار دایه را واسطه به

پیش ویس می‌فرستد. (۳۱) دایه به رامین قول می‌دهد که ویس را راضی کند. (۳۲) ویس هر بار خشمگین دایه را دشنام می‌دهد. (۳۳) بالاخره دایه دل ویس را نرم می‌کند. (۳۴) ویس قبول می‌کند دورادور رامین را ببیند. (۳۵) ویس از بالای بام رامین را می‌بیند. (۳۶) ویس عاشق رامین می‌شود. (۳۷) شاه موبد برای مدتی از مرو سفر می‌کند. (۳۸) ویس آراییده به تخت می‌نشیند. (۳۹) رامین پنهانی به دیدار ویس می‌رود. (۴۰) ویس و رامین پیمان وفاداری می‌بندند. (۴۱) شاه موبد ویس و رامین را به کوهستان می‌خواند. (۴۲) رامین و ویس در کشور ماه به شاه موبد می‌پیوندند. (۴۳) شاه موبد از رابطه ویس و رامین آگاه می‌شود. (۴۴) ویس به عشق رامین اقرار می‌کند. (۴۵) شاه موبد ویس را به مرو باز می‌گرداند. (۴۶) شاه موبد ویس را رها می‌کند تا هر جا می‌خواهد برود. (۴۷) ویس به پیش مادر و برادرش می‌رود. (۴۸) رامین به دنبال ویس به همدان می‌رود. (۴۹) موبد از رفتن رامین نزد ویس آگاه می‌شود. (۵۰) شاه موبد ویس را از همدان به مرو باز می‌گرداند. (۵۱) شاه موبد انجمنی را تشکیل می‌دهد تا ویس برای اثبات پاکی از آتش بگذرد. (۵۲) ویس و رامین به ری می‌گریزند. (۵۳) شاه موبد تمام گیتی را به دنبال ویس می‌گردد. (۵۴) ویس به مادرش نامه می‌نویسد. (۵۵) مادر رامین واسطه می‌شود و موبد گناه آن دو را می‌بخشد. (۵۶) ویس و رامین به مرو باز می‌گردند. (۵۷) شاه موبد با ویس و رامین به بزم می‌نشیند. (۵۸) شاه موبد و ویس به جنگ با قیصر روم می‌روند. (۵۹) شاه موبد ویس را در دز اشکفت دیوان زندان می‌کند. (۶۰) رامین بیمار می‌شود و به مرو باز می‌گردد. (۶۱) رامین به پیش ویس به دز اشکفت می‌رود. (۶۲) شاه موبد قیصر روم را شکست می‌دهد. (۶۳) شاه موبد از دیدار ویس و رامین در دز اشکفت دیوان آگاه می‌شود. (۶۴) شاه موبد به شدت ویس و دایه را کتک می‌زند. (۶۵) شهر واسطه می‌شود و شاه موبد ویس را می‌بخشد. (۶۶) شاه موبد به زابل می‌رود. (۶۷) شاه موبد ویس را در حصاری محکم زندانی می‌کند. (۶۸) شاه موبد کلید حصار را به دایه می‌سپارد. (۶۹) ویس راهی به باغ می‌یابد و رامین را دیدار می‌کند. (۷۰) شاه موبد از دیدار ویس و رامین در باغ آگاه می‌شود. (۷۱) شاه موبد تیغ می‌کشد تا سر ویس را ببرد. (۷۲) زرد واسطه می‌شود و شاه موبد ویس را نمی‌کشد. (۷۳) به گوی رامین را به ترک ویس نصیحت می‌کند. (۷۴) رامین به گوراب می‌رود. (۷۵) رامین در گوراب با گل ازدواج می‌کند. (۷۶) ویس دلتنگ ده نامه به رامین می‌نویسد. (۷۷) رامین گل را رها می‌کند. (۷۸) رامین به مرو باز می‌گردد. (۷۹) ویس مدت طولانی با شکایت با رامین سخن می‌گوید. (۷۸) ویس دل آزرده رامین را از خود می‌راند. (۷۹) ویس از آزدن رامین پشیمان می‌شود. (۸۰) ویس برای آشتی در پی رامین می‌رود. (۸۱) رامین ویس را از خود می‌راند. (۸۲) رامین از آزدن ویس پشیمان می‌شود. (۸۳) رامین در پی ویس می‌رود. (۸۴) ویس و رامین آشتی می‌کنند. (۸۵) شاه موبد به شکار می‌رود و رامین را به همراه می‌برد. (۸۶) ویس به رامین نامه می‌نویسد و بی‌قراری می‌کند. (۸۷) رامین پنهانی به پیش ویس باز می‌گردد. (۸۸) رامین زرد را می‌کشد و گنج موبد را از آن خود می‌کند. (۸۹) ویس و رامین به دیلمان می‌روند. (۹۰) موبد از کار رامین آگاه می‌شود. (۹۱) موبد در شکارگاه به وسیله گرازی به قتل می‌رسد. (۹۲) رامین از مرگ شاه موبد آگاه می‌شود. (۹۳) رامین به سوی مرو می‌رود. (۹۴) رامین به تخت پادشاهی می‌نشیند. (۹۵) به سبب دادگری رامین همه جا آباد می‌گردد. (۹۶) ویس و رامین صاحب دو فرزند می‌شوند. (۹۷) ویس می‌میرد. (۹۸) رامین پادشاهی را به پسرش می‌سپارد و مجاور آتشگاه می‌شود. (۹۹) رامین می‌میرد. (۱۰۰) بدن رامین را کنار ویس می‌گذارند.

— پی‌رفت‌های روایت «ویس و رامین» —

- ۱- شاه موبد به بزم می‌نشیند ← موبد خواستار شهر، شهبانوی کشور ماه می‌شود ← شهر که خود را سال‌خورده می‌داند عذر می‌خواهد ← شهر با شاه پیمان می‌بندد که اگر دختری زاد، او را به شاه دهد ← شاه به بزم می‌نشیند.
- ۲- سال‌های فراوانی از عهد شاه موبد و شهر می‌گذرد ← شهر صاحب دختری زیبا می‌شود ← شهر دختر را به دایه می‌سپارد.
- ۳- شهر ویس را پیش خود می‌آورد ← شهر، ویرو، برادر ویس را برای همسری ویس را در نظر می‌گیرد ← ویس به ویرو متعایل است.
- ۴- جشن عروسی ویرو با ویس برپا می‌شود ← شاه موبد با پیکی عهد قدیم را به یاد شهر می‌آورد ← ویس از ماجرای عهد شاه موبد با مادرش آگاه می‌شود ← ویس جواب دندان شکنی برای موبد می‌فرستد ← موبد به جنگ ویرو می‌آید.
- ۵- موبد از پیمان شکنی شهر آگاه می‌شود ← موبد به جنگ ویرو می‌آید ← جنگ سختی بین شاه موبد و ویرو در می‌گیرد ← شاه موبد از ویرو می‌گریزد ← موبد در پی ویس به گوراب می‌رود.
- ۶- شاه برای دستیابی به ویس با برادرانش مشورت می‌کند ← موبد شهر را با مال فراوان فریب می‌دهد ← شهر در دز را به روی شاه موبد باز می‌کند ← شاه موبد ویس را می‌دزدد ← ویرو پس از آگاهی از ماجرا بسیار غصه می‌خورد.
- ۷- برادر شاه موبد، رامین چهره ویس را در عمارت می‌بیند ← رامین عاشق ویس می‌شود ← شاه موبد در مرو مراسم عروسی برپا می‌کند ← دایه ویس شاه موبد را طلسم می‌کند تا نتواند از او کام بگیرد ← رامین از عشق ویس زاری می‌کند.
- ۸- رامین چند بار دایه را به عنوان واسطه عشق، پیش ویس می‌فرستد ← ویس هر بار خشمگین دایه را دشنام می‌دهد ← دایه به رامین قول می‌دهد که ویس را راضی کند.
- ۹- ویس قبول می‌کند دورادور رامین را ببیند ← ویس عاشق رامین می‌شود ← ویس عشقش را پنهان می‌کند.
- ۱۰- شاه موبد برای مدتی از مرو سفر می‌کند ← ویس آراییده به تخت می‌نشیند ← ویس و رامین پیمان وفاداری می‌بندند ← شاه موبد رامین و ویس را به کوهستان خرم دعوت می‌کند.
- ۱۱- ویس و رامین در کشور ماه به شاه می‌پیوندند ← موبد از رابطه ویس و رامین مطلع می‌شود ← ویس به عشق رامین اقرار می‌کند ← شاه موبد ویس را رها می‌کند تا هر جا می‌خواهد برود ← ویس پیش مادر و برادرش می‌رود.
- ۱۲- ویس در همدان روز و شب چشم به راه دارد ← رامین به همدان نزد ویس می‌رود ← شاه موبد ویس را از همدان به مرو باز می‌گرداند.
- ۱۳- شاه موبد انجمنی تشکیل می‌دهد تا ویس برای اثبات پاکی از آتش بگذرد ← ویس و رامین به ری می‌گریزند ← مادر شاه موبد واسطه می‌شود و موبد از گناه آن دو می‌گذرد ← ویس و رامین به مرو باز می‌گردند ← ویس و رامین و شاه موبد به بزم می‌نشینند.
- ۱۴- شاه موبد و رامین به جنگ با قیصر روم می‌روند ← شاه موبد ویس را در دزاشکفت دیوان زندان می‌کند ← رامین بیمار می‌شود و به مرو باز می‌گردد ← رامین پیش ویس به دزاشکفت می‌رود ← شاه موبد قیصر را شکست می‌دهد.

- ۱۵- شاه موبد از دیدار ویس و رامین در دز اشکفت آگاه می‌شود ← شاه موبد به شدت ویس و دایه را کتک می‌زند ← شهر و واسطه می‌شود ← شاه موبد ویس را می‌بخشد ← شاه موبد به بزم می‌نشیند.
- ۱۶- شاه موبد به زابل می‌رود ← شاه موبد ویس را در حصاری محکم زندان می‌کند ← شاه موبد کلید حصار را به دایه می‌سپارد و قول می‌گیرد خیانت نکند ← ویس راهی به باغ می‌یابد و به دیدار رامین می‌رود ← شاه موبد به مرو باز می‌گردد.
- ۱۷- شاه موبد از دیدار ویس و رامین در باغ آگاه می‌شود ← شاه موبد می‌خواهد سر ویس را ببرد ← زرد، برادر شاه موبد واسطه می‌شود ← شاه ویس را می‌بخشد ← شاه موبد به بزم می‌نشیند.
- ۱۸- به گوی رامین را به ترک ویس نصیحت می‌کند ← رامین در گوراب با گل ازدواج می‌کند ← ویس ده نامه به رامین می‌نویسد ← رامین گل را رها می‌کند ← رامین به مرو باز می‌گردد.
- ۱۹- ویس مدتی طولانی با شکایت با رامین سخن می‌گوید ← ویس دل‌آزوده رامین را از خود می‌راند ← ویس از آزدن رامین پشیمان می‌شود.
- ۲۰- ویس پشیمان در پی رامین می‌رود ← رامین ویس را از خود می‌راند ← رامین پشیمان در پی ویس می‌رود ← ویس و رامین آشتی می‌کنند ← ویس و رامین یک ماه کنار هم به خوشی زندگی می‌کنند.
- ۲۱- شاه موبد به شکار می‌رود و رامین را به همراه خود می‌برد ← ویس به رامین نامه می‌نویسد و بی‌قراری می‌کند ← رامین به بهانه بیماری پیش ویس باز می‌گردد ← رامین پس از کشتن زرد، گنج شاه موبد را از آن خود می‌کند ← ویس و رامین به دیلم می‌گریزند.
- ۲۲- موبد از کار رامین آگاه می‌شود ← موبد به وسیله گرازی به قتل می‌رسد ← رامین از مرگ شاه موبد پنهانی خوشحال می‌شود.
- ۲۳- ویس و رامین به مرو می‌روند ← رامین به تخت پادشاهی می‌نشیند ← به سبب دادگری رامین همه جا آباد می‌شود.
- ۲۴- ویس و رامین صاحب دو فرزند می‌شوند ← ویس می‌میرد ← رامین پادشاهی را به پسرش می‌سپارد و مجاور آتشگاه می‌شود ← رامین می‌میرد ← رامین را کنار ویس در دخمه می‌گذارند.

- پیرنگ‌های روایت «ویس و رامین»

- ۱- وضعیت اولیه: شاه موبد به بزم می‌نشیند ← گره: موبد خواستار شهر و شهبانوی کشور ماه می‌شود ← تحول: شهر و که خود را سال‌خورده می‌داند عذر می‌خواهد ← گره‌گشایی: شهر و با شاه پیمان می‌بندد که اگر دختری زاد، او را به شاه دهد ← وضعیت پایانی: شاه به بزم می‌نشیند.
- صفت‌ها: عیش شاه موبد ← عذر شهر و از خواست شاه موبد ← عیش شاه موبد.
- فعل‌ها: (کنش) خواستار شدن شهر و توسط شاه موبد ← (واکنش) پیمان بستن شهر و و شاه موبد.
- ۲- وضعیت اولیه: سال‌های فراوانی از عهد شاه موبد و شهر و می‌گذرد ← گره: شهر و صاحب دختری زیبا می‌شود ← تحول: شهر و دختر را به دایه می‌سپارد.
- صفت‌ها: گذشت سالیان فراوان از پیمان شاه با شهر و ← پرورش ویس توسط دایه.

فعل‌ها: (کنش) صاحب دختر شدن شهر و.

۳- وضعیت اولیه: شهر و ویس را پیش خود می‌آورد ← گره: شهر و، ویرو، برادر ویس را برای همسری ویس را در نظر می‌گیرد ← تحول: ویس به ویرو متمایل است.

صفت‌ها: بازگشتن ویس از پیش دایه ← تمایل ویس به ویرو.

فعل‌ها: (کنش) در نظر گرفتن ویرو برای همسری ویس.

۴- وضعیت اولیه: جشن عروسی ویرو با ویس برپا می‌شود ← گره: شاه موبد با پیکی عهد قدیم را به یاد شهر و می‌آورد ← تحول: ویس از ماجرای عهد شاه موبد با مادرش آگاه می‌شود ← گره‌گشایی: ویس جواب دندان‌شکنی برای موبد می‌فرستد ← وضعیت پایانی: موبد به جنگ ویرو می‌آید.

صفت‌ها: برپایی عروسی ← آگاهی ویس از عهد مادرش با شاه ← جنگ شاه با ویرو.

فعل‌ها: (کنش) فرستادن پیک و یادآوری پیمان با شهر و ← (واکنش) فرستادن پیغام سربالا برای شاه.

۵- وضعیت اولیه: موبد از پیمان‌شکنی شهر و آگاه می‌شود ← گره: موبد به جنگ ویرو می‌آید ← تحول: جنگ سختی بین شاه موبد و ویرو درمی‌گیرد ← گره‌گشایی: شاه موبد از ویرو می‌گریزد ← وضعیت پایانی: موبد در پی ویس به گوراب می‌رود.

صفت‌ها: آگاهی موبد از پیمان‌شکنی شهر و ← درگیری سخت بین شاه و ویرو ← شاه خواستار ویس است.

فعل‌ها: (کنش) آمدن به جنگ با ویرو ← (واکنش) گریختن موبد از ویرو.

۶- وضعیت اولیه: شاه برای دستیابی به ویس با برادرانش مشورت می‌کند ← گره: موبد شهر و را با مال فراوان فریب می‌دهد ← تحول: شهر و در دز را به روی شاه موبد باز می‌کند ← گره‌گشایی: شاه موبد ویس را می‌دزدد ← وضعیت پایانی: ویرو پس از آگاهی از ماجرا بسیار غصه می‌خورد.

صفت‌ها: مشورت شاه با برادرانش ← فریب شهر و به وسیله مال فراوان ← غمگین شدن ویرو.

فعل‌ها: (کنش) فریب دادن شهر و با مال فراوان ← (واکنش) دزدیدن ویس از دز.

۷- وضعیت اولیه: برادر شاه موبد، رامین چهره ویس را در عماری می‌بیند ← گره: رامین عاشق ویس می‌شود ← تحول: شاه موبد در مرو مراسم عروسی برپا می‌کند ← گره‌گشایی: دایه ویس شاه موبد را طلسم می‌کند تا نتواند از او کام بگیرد ← وضعیت پایانی: رامین از عشق ویس زاری می‌کند.

صفت‌ها: پدیداری چهره ویس بر رامین ← برپایی عروسی شاه موبد ← زاری رامین از عشق.

فعل‌ها: (کنش) عاشق شدن رامین ← (واکنش) طلسم شدن شاه موبد.

۸- وضعیت اولیه: رامین چند بار دایه را به عنوان واسطه عشق، پیش ویس می‌فرستد ← گره: ویس هر بار خشمگین دایه را دشنام می‌دهد ← تحول: دایه به رامین قول می‌دهد که ویس را راضی کند.

صفت‌ها: واسطه‌گری دایه برای رامین ← قول دایه برای رضایت گرفتن از ویس.

فعل‌ها: (کنش) نپذیرفتن عشق رامین توسط ویس.

۹- وضعیت اولیه: ویس قبول می‌کند دورادور رامین را ببیند ← گره: ویس عاشق رامین می‌شود ← تحول: ویس عشقش را پنهان می‌کند.

صفت‌ها: رضایت ویس برای دیدن رامین ← پنهان کردن عشق.

- فعل‌ها: (کنش) دیدن دورادور رامین ← (واکنش) ویس عاشق رامین می‌شود.
- ۱۰- وضعیت اولیه: شاه موبد برای مدتی از مرو سفر می‌کند ← گره: ویس آراییده به تخت می‌نشیند ← تحول: ویس و رامین پیمان وفاداری می‌بندند ← گره‌گشایی: ویس و رامین پیمان وفاداری می‌بندند ← وضعیت پایانی: شاه موبد رامین و ویس را به کوهستان خرم دعوت می‌کند.
- صفت‌ها: سفر شاه موبد ← دیدار ویس و رامین ← دعوت ویس و رامین به کوهستان.
- فعل‌ها: (کنش) به تخت نشستن ویس ← (واکنش) پیمان بستن ویس و رامین.
- ۱۱- وضعیت اولیه: ویس و رامین در کشور ماه به شاه می‌پیوندند ← گره: موبد از رابطه ویس و رامین مطلع می‌شود ← تحول: ویس به عشق رامین اقرار می‌کند ← گره‌گشایی: شاه موبد ویس را رها می‌کند تا هر جا می‌خواهد برود ← وضعیت پایانی: ویس پیش مادر و برادرش می‌رود.
- صفت‌ها: پیوستن ویس و رامین به شاه ← اقرار به عشق رامین توسط ویس ← بازگشت ویس پیش مادر و برادرش.
- فعل‌ها: (کنش) مطلع شدن شاه موبد از رابطه ویس و رامین ← (واکنش) رها کردن ویس.
- ۱۲- ویس در همدان روز و شب چشم به راه دارد ← رامین به همدان نزد ویس می‌رود ← وضعیت پایانی: شاه موبد ویس را از همدان به مرو باز می‌گرداند.
- صفت‌ها: دلتنگی ویس ← بازگشت ویس به مرو.
- فعل‌ها: (کنش) رفتن رامین پیش ویس.
- ۱۳- وضعیت اولیه: شاه موبد انجمنی تشکیل می‌دهد تا ویس برای اثبات پاکی از آتش بگذرد ← گره: ویس و رامین به ری می‌گریزند ← تحول: مادر شاه موبد واسطه می‌شود و موبد از گناه آن دو می‌گذرد ← گره‌گشایی: ویس و رامین به مرو باز می‌گردند ← وضعیت پایانی: ویس و رامین و شاه موبد به بزم می‌نشینند.
- صفت‌ها: تصمیم شاه برای اثبات پاکی ویس ← واسطه‌گری مادر شاه ← عیش شاه موبد.
- فعل‌ها: (کنش) گریختن ویس و رامین از مرو ← (واکنش) بازگشتن ویس و رامین به مرو.
- ۱۴- وضعیت اولیه: شاه موبد و رامین به جنگ با قیصر روم می‌روند ← گره: شاه موبد ویس را در دزاشکفت دیوان زندان می‌کند ← تحول: رامین بیمار می‌شود و به مرو باز می‌گردد ← گره‌گشایی: رامین پیش ویس به دزاشکفت می‌رود ← وضعیت پایانی: شاه موبد قیصر را شکست می‌دهد.
- صفت‌ها: جنگ شاه موبد و رامین با قیصر روم ← بیماری رامین ← شکست قیصر روم.
- فعل‌ها: (کنش) زندانی کردن ویس در دزاشکفت ← (واکنش) رفتن رامین پیش ویس.
- ۱۵- وضعیت اولیه: شاه موبد از دیدار ویس و رامین در دزاشکفت آگاه می‌شود ← گره: شاه موبد به شدت ویس و دایه را کتک می‌زند ← تحول: شهر و واسطه می‌شود ← گره‌گشایی: شاه موبد ویس را می‌بخشد ← وضعیت پایانی: شاه موبد به بزم می‌نشیند.
- صفت‌ها: آگاهی شاه موبد از دیدار ویس و رامین ← واسطه‌گری شهر و دایه ← عیش شاه موبد.
- فعل‌ها: (کنش) کتک زدن ویس و دایه ← (واکنش) بخشیدن ویس توسط شاه موبد.

- ۱۶- وضعیت اولیه: شاه موبد به زابل می‌رود ← گره: شاه موبد ویس را در حصار محکم زندان می‌کند ← تحول: شاه موبد کلید حصار را به دایه می‌سپارد و قول می‌گیرد خیانت نکند ← گره‌گشایی: ویس راهی به باغ می‌یابد و به دیدار رامین می‌رود ← وضعیت پایانی: شاه موبد به مرو باز می‌گردد.
- صفت‌ها: سفر شاه موبد ← محافظت دایه از ویس در حصار ← بازگشت شاه موبد به مرو.
- فعل‌ها: (کنش) زندانی کردن ویس ← (واکنش) راه یافتن به باغ و دیدار رامین.
- ۱۷- وضعیت اولیه: شاه موبد از دیدار ویس و رامین در باغ آگاه می‌شود ← گره: شاه موبد می‌خواهد سر ویس را ببرد ← تحول: زرد، برادر شاه موبد واسطه می‌شود ← گره‌گشایی: شاه ویس را می‌بخشد ← وضعیت پایانی: شاه موبد به بزم می‌نشیند.
- صفت‌ها: آگاهی شاه موبد از دیدار ویس و رامین ← واسطه‌گری زرد ← عیش شاه موبد.
- فعل‌ها: (کنش) شاه موبد می‌خواهد ویس را بکشد ← (واکنش) بخشیدن ویس توسط شاه موبد.
- ۱۸- وضعیت اولیه: به گوی رامین را به ترک ویس نصیحت می‌کند ← گره: رامین در گوراب با گل ازدواج می‌کند ← تحول: ویس ده نامه به رامین می‌نویسد ← گره‌گشایی: رامین گل را رها می‌کند ← وضعیت پایانی: رامین به مرو باز می‌گردد.
- صفت‌ها: نصیحت ویس توسط به گوی ← نامه‌نویسی ویس به رامین ← بازگشت رامین به مرو.
- فعل‌ها: (کنش) ازدواج کردن رامین با گل ← (واکنش) رها کردن گل توسط رامین.
- ۱۹- وضعیت اولیه: ویس مدتی طولانی با شکایت با رامین سخن می‌گوید ← گره: ویس دل‌آزرده رامین را از خود می‌راند ← تحول: ویس از آزرده رامین پشیمان می‌شود.
- صفت‌ها: دلخوری ویس از رامین ← پشیمانی ویس از آزار رامین.
- فعل‌ها: (کنش) راندن ویس، رامین را از خود.
- ۲۰- وضعیت اولیه: ویس پشیمان در پی رامین می‌رود ← گره: رامین ویس را از خود می‌راند ← تحول: رامین پشیمان در پی ویس می‌رود ← گره‌گشایی: ویس و رامین آشتی می‌کنند ← وضعیت پایانی: ویس و رامین یک ماه کنار هم به خوشی زندگی می‌کنند.
- صفت‌ها: پشیمانی ویس ← پشیمانی رامین ← خوشی یک ماه ویس و رامین در کنار هم.
- فعل‌ها: (کنش) راندن رامین، ویس را از خود ← (واکنش) آشتی کردن ویس و رامین.
- ۲۱- وضعیت اولیه: شاه موبد به شکار می‌رود و رامین را به همراه خود می‌برد ← گره: ویس به رامین نامه می‌نویسد و بی‌قراری می‌کند ← تحول: رامین به بهانه بیماری پیش ویس باز می‌گردد ← گره‌گشایی: رامین پس از کشتن زرد، گنج شاه موبد را از آن خود می‌کند ← وضعیت پایانی: ویس و رامین به دیلم می‌گریزند.
- صفت‌ها: شکار شاه موبد و همراهی رامین با او ← بازگشت رامین پیش ویس ← گریز ویس و رامین به دیلم.
- فعل‌ها: (کنش) نامه نوشتن به رامین ← (واکنش) کشتن زرد و برداشتن گنج شاه موبد.
- ۲۲- تحول: موبد از کار رامین آگاه می‌شود ← گره‌گشایی: موبد به وسیله گرازی به قتل می‌رسد ← وضعیت پایانی: رامین از مرگ شاه موبد پنهانی خوشحال می‌شود.
- صفت‌ها: آگاهی موبد از کار رامین ← خوشحالی رامین از مرگ شاه.

فعل‌ها: (واکنش) کشته شدن شاه موید به وسیله گراز.

۲۳- تحول: ویس و رامین به مرو می‌روند ← گره‌گشایی: رامین به تخت پادشاهی می‌نشیند ← وضعیت پایانی: به سبب دادگری رامین همه جا آباد می‌شود.

صفت‌ها: سفر ویس و رامین ← آبادی همه جا به دست رامین.

فعل‌ها: (واکنش) به تخت نشستن رامین.

۲۴- وضعیت اولیه: ویس و رامین صاحب دو فرزند می‌شوند ← گره: ویس می‌میرد ← تحول: رامین پادشاهی را به پسرش می‌سپارد و مجاور آتشگاه می‌شود ← گره‌گشایی: رامین می‌میرد ← وضعیت پایانی: رامین را کنار ویس در دخمه می‌گذارند.

صفت‌ها: زندگی طولانی ویس و رامین با شادکامی ← مجاورت به آتشگاه رامین ← مجاورت گور ویس و رامین با هم.

فعل‌ها: (کنش) مردن ویس ← (واکنش) مردن رامین.

سنخ‌شناسی پیرنگ‌های روایت «ویس و رامین»

شماره پی‌رفت	گزاره الزامی	گزاره اختیاری	گزاره بدیل	کنش معین‌کننده سنخ پی‌رنگ
۱	خواستن شاه موید، شهر و را	زیبایی شهر و	پیمان بستن شاه موید و شهر و	جستجو کردن
۲	صاحب دختر شدن شهر و			
۳	انتخاب کردن ویرو برای ازدواج با ویس			
۴	فرستادن پیک و یادآوری کردن عهد قدیم	پیمان شهر و شاه موید	فرستادن جواب سربالا برای شاه موید	جستجو کردن
۵	رفتن به جنگ با ویرو	زیر پا گذاشتن عهد	گریختن شاه موید	ناکام ماندن
۶	فریب دادن شهر و	-	دزدیدن ویس	به خواسته رسیدن
۷	عاشق شدن رامین	دیدن چهره ویس در عماری	طلسم کردن شاه موید	جستجو کردن
۸	دشنام گفتن ویس به دایه			
۹	عاشق شدن ویس			
۱۰	به تخت نشستن ویس		پیمان وفاداری بستن ویس و رامین	به خواسته رسیدن
۱۱	مطلع شدن از رابطه ویس و رامین		رها کردن ویس توسط شاه	جستجو کردن
۱۲	-		رفتن رامین به همدان	جستجو کردن
۱۳	گریختن ویس و رامین	تصمیم به گذراندن ویس از آتش	بازگشتن ویس و رامین به مرو	به خواسته رسیدن
۱۴	زندانی کردن ویس در دزاشکفت	رفتن شاه موید به جنگ با قیصر	رفتن رامین به دزاشکفت	به خواسته رسیدن
۱۵	کتک زدن شاه موید ویس و دایه را	آگاهی از دیدار ویس و رامین	راه یافتن به باغ	به خواسته رسیدن

۱۶	زندانی کردن ویس در دز	رابطه برقرار نکردن ویس با رامین	راه یافتن ویس به باغ	به خواسته رسیدن
۱۷	تصمیم به کشتن ویس توسط شاه	آگاهی از دیدار ویس و رامین	بخشیدن شاه موید، ویس را	به خواسته رسیدن
۱۸	ازدواج کردن رامین با گل	نصیحت گوی، ویس را	رها کردن گل توسط رامین	جستجو کردن
۱۹	رانندن رامین توسط ویس	ازدواج کردن رامین با گل		
۲۰	رانندن ویس توسط رامین		آشتی کردن ویس و رامین	به خواسته رسیدن
۲۱	نامه نوشتن به رامین	دلتنگی ویس	کشتن زرد	جستجو کردن
۲۲	به قتل رسیدن شاه از گراز			
۲۳			به تخت نشستن رامین	به خواسته رسیدن
۲۴	ویس می‌میرد		رامین می‌میرد	ناکام ماندن

همان‌گونه که در جدول مشخص شده، سه فعل جستجو کردن، به خواسته رسیدن و ناکام ماندن تکرار شده‌اند. این کنش‌های تکراری نشان‌گر نوع پیرنگ در داستان ویس و رامین هستند. در داستان عاشقانه ویس و رامین سه سنخ پیرنگ جستجو کردن، به خواسته رسیدن، ناکام ماندن وجود دارد، که در این میان کنش به خواسته رسیدن نه بار، کنش جستجو کردن هفت بار و کنش ناکام ماندن تنها دوبار تکرار شده است. بنابراین با نادیده گرفتن کنش ناکام ماندن، عمده پیرنگ موجود در داستان ویس و رامین از نوع به‌خواسته رسیدن و جستجو کردن است. پس سنخ‌شناسی کنش‌های داستان ویس و رامین نشان می‌دهد الگوی پیرنگ این منظومه عاشقانه «جستجو کردن و به‌خواسته رسیدن» است.

مقایسه پیرنگ دو منظومه

ساختارگرایان علاقه‌ای به بررسی آثار ادبی منفرد ندارند، بلکه به دنبال قاعده زیربنایی حاکم بر تعداد زیادی از روایت‌ها هستند. براساس الگوی تودوروف رو ساخت متفاوت ما را به ساختار یکسان می‌رساند. این ساختار نوع روایی کنش را تعیین می‌کند و بدین ترتیب انواع پیرنگ طبقه‌بندی می‌شود.

طبق نظریه تودوروف کل متن که به صورت گزاره‌های روایی استخراج شد. در سطحی بالاتر پی‌رفت‌ها را شکل دادند. هر پی‌رفت پیرنگ خود را داشت. پس از آن به سنخ‌شناسی انواع پیرنگ پرداختیم و به گزاره‌های بدیل که همان گره‌گشایی پیرنگ است دست یافتیم. و به این نتیجه رسیدیم که پیرنگ داستان هر یک از منظومه‌ها «جستجو کردن و به خواسته رسیدن یا به دست آوردن» یا در موارد کمی «جستجو کردن و ناکام ماندن» می‌شود.

نتیجه‌گیری

با تحلیل و بررسی روایت منظومه‌های عاشقانه «خسرو و شیرین» و «ویس و رامین» این نتایج به دست آمد که با تجزیه و تحلیل داستان‌های دو منظومه عاشقانه خسرو و شیرین و ویس و رامین می‌توان آن‌ها را از طریق نظریات ساختارگرایی تودوروف بررسی و تحلیل کرد و به پیرنگ این منظومه‌ها دست یافت. با توجه به اهمیتی که تودوروف برای کنش (کنش اولیه) و واکنش (کنش ثانویه) قایل است و پیرنگ اصلی داستان را حاصل تکرار کنش‌های اولیه و ثانویه داستان

می‌داند، ما نیز کنش‌های کل داستان‌ها را بررسی کردیم و دریافتیم که کنش اولیه و ثانویه دقیقاً شامل بخش‌های گره و گره‌گشایی در پیرنگ داستان‌ها می‌باشد. ساختار پیرنگ در این دو منظومه عاشقانه دارای الگوی واحدی است و در پیرنگ دارای وجوه اشتراک فراوان هستند.

منابع

- اخوت، اکبر. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت، (۱۳۸۳). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگه.
- ایودتادیه، ژان. (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- بالایی، کریستف و کویی پرس، مشیل. (۱۳۷۸). سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه احمد کریمی حکاک. تهران: انتشارات معین.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.
- _____. (۱۳۸۸). بوطیقای نثر. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۱). خلاصه داستان ویس و رامین. چاپ ششم. تهران: امیر کبیر.
- گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۸۹). ویس و رامین. تصحیح محمد روشن. چاپ دوم. تهران: صدای معاصر.
- لیس، تایسون. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. حسین پاینده (ویراستار). تهران: نگاه امروز.
- حکایت قلم نوین.
- نظامی گنجوی. (۱۳۷۶). خسرو و شیرین. تصحیح وحید دستگردی. تهران: صدای معاصر.

Analysis of the Plot of Two Romantic Poems "Khosro and Shirin" and "Vais and Ramin" Based on Tzotan Todorov's Theory

Maryam Barzegar

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University
drbarzegar. ac. ir@gmail. com

Abstract

The aim of the present study is to examine the plot structure of the two romantic poems "Khosro and Shirin" by Nezami Ganjavi and "Vais and Ramin" by Fakhreddin Asad Gorgani based on Tzotan Todorov's structuralist theory, which was conducted using a descriptive-analytical method. To achieve this purpose, the structure of both narrative poems was first divided into narrative propositions and developments, and the plot of each development was determined. Then, using alternative propositions, which are actually the unraveling of the main plot of the story, a typology of plot types was obtained. The results showed that the main plot of both stories is the result of the repetition of the primary and secondary actions of the story, which are in fact the same parts of the knot and unraveling of the plot of the stories. The plot structure in both romantic poems has a single pattern and they have many common aspects in plot. In the typology of both narratives, "searching and achieving or obtaining what is desired" and in a few cases "searching and failing" are seen.

Keywords: plot, Khosrow and Shirin, Vais and Ramin, Todorov, achievement, statement.

نقش دفاع مقدس و ادبیات آن در تحکیم هویت ملی ایرانیان

وفا بعاجی

دانشجوی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

Vafabaaaji6898@gmail.com

رضا شجری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

rshajari@yahoo.co.uk

چکیده

زبان فارسی یکی از قدیمی‌ترین زبان‌ها، میراث گران‌بهای پیشینیان، سرمایه و هویت ملی ایرانیان، دارای ادبیات غنایی قوی و دارای گنجینه‌های باارزش شعر است که زبان‌اصلی مردم کشور ایران و مردمان قسمت‌هایی از کشورهای پاکستان، افغانستان، ازبکستان، تاجیکستان، ترکمنستان، آذربایجان و عراق است. زبان واحد هم‌بستگی را در میان مردم یک کشور قوی‌تر می‌کند و تعصبات جاهلی را کم‌رنگ‌تر می‌کند. زبان واحد نقش اساسی و کلیدی در هویت و وحدت ملی یک کشور دارد، در این میان ادبیات هر کشوری چه نظم و چه نثر نقش مهمی در گسترش و انسجام ملی را داراست به طور مثال داستان‌های شاه‌نامه فردوسی حس شجاعت، وطن‌دوستی جوان‌مردی، را در وجود هر ایرانی تهییج می‌کند؛ کشور ایران به دلیل موقعیت منحصر به فرد خود چه از لحاظ طبیعی، سیاسی، جغرافیایی، فرهنگی در طول تاریخ مورد حمله اقوام مختلفی بوده است. ولی آنچه این کشور را در طول سال‌ها متمادی در مقابل حمله‌های مختلف پابرجا نگه داشته است، هویت ملی و ایرانی آن و هم‌دلی و هم‌بستگی مردم ایران بوده است. یکی از بخش‌های هویت ملی زبان واحد و رسمی آن کشور است که زبان فارسی نقش پررنگی در اتحاد مردم ایران را داراست. زبان فارسی نقش اساسی در اتحاد و هم‌بستگی بین ملت ایران را دارا هست و نمونه بارز آن در جنگ تحمیلی هشت سال دفاع مقدس است که از جای، جای ایران‌زمین و با هر گویش و قومیتی که بودند برای دفاع از این مرزوبوم کمر همت بستند. در این پژوهش سعی شده تا با روش اسنادی _ کتاب‌خانه‌ای، تحلیل نقش دفاع مقدس و ادبیات آن در تحکیم هویت ملی ایرانیان پرداخته شود. از دستاوردهای این پژوهش آن است که ادبیات دفاع مقدس، ادبیات مقاومت و پایداری به‌خصوص اشعار و نوحه‌های انقلابی و حماسی که به زبان شیرین فارسی سروده و خوانده شده بیشترین نقش را در تحکیم هویت ملی داشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی. هویت ملی. وحدت ملی. ادبیات دفاع مقدس.

مقدمه

زبان فارسی با پیشینه‌ای بیش از هزار سال قدمت و با پشتوانه‌ای غنی گنجینه‌ای از آموزه‌های علمی، فرهنگی و هنری ایرانیان و سایر کشورهای فارسی‌زبان است و همواره در طول تاریخ حیات خویش به‌عنوان اصلی‌ترین زبان برای مکاتبات دیوانی و آثار علمی، ادبی و فرهنگی در میان اقوام مختلف ایرانی به کار گرفته شده است و نقش تعیین‌کننده‌ای در تحکیم هویت ملی گویشوران این زبان داشته است.

بی‌تردید هشت سال مقاومت جانانه ملت ایران در برابر تجاوز نظامی رژیم بعثی عراق که به پشتوانه دشمنان انقلاب اسلامی ایران از شهریور سال ۱۳۵۹ آغاز شده بود، فصلی افتخارآمیز در تاریخ ایران است. ایرانیان در جنگ تحمیلی شهدای زیادی را تقدیم کردند و آسیب‌ها و خسارات زیادی به زیربنای اقتصادی کشور وارد شد، اما با ایستادگی، عزتمندی خود را به رخ جهانیان کشیدند، خصوصاً این‌که تبلور عظیمی از اتحاد و هم‌بستگی ملی را در این دفاع مقدس به نمایش گذاشتند.

اگرچه محدوده جغرافیایی تجاوزات نظامی رژیم صدام در ماه‌های نخستین جنگ، بیشتر مناطق جنوب و غرب کشور بود، اما دامنه حضور قومیت‌ها در دفاع از شهرهای غربی و جنوبی کشور تنها محدود به اقوام ساکن در این مناطق نبود، بلکه اقوام ساکن در همه پهنه جغرافیایی ایران از شمال تا جنوب و از شرق تا غرب در کمترین زمان ممکن خود را به جبهه‌های نبرد علیه تجاوزگران رساندند. دفاع مقدس، نماد هم‌بستگی همه اقوام ایرانی اعم از عرب، کرد، لر، فارس، بلوچ، ترک، گیلک و... بود که حضور همه آن‌ها را در جبهه‌های نبرد و یا در عرصه حمایت‌های پشت‌جبهه، می‌شد به‌وضوح مشاهده کرد.

علاوه بر مسلمانان شیعه و سنی هم‌وطنان ارمنی، آشوری، زرتشتی و کلیمی نیز در حماسه دفاع مقدس نقش داشتند و این قابل‌انکار نیست. مشارکت در دفاع مقدس صرفاً محدود به مردان و جوانان و یا رسته‌های نظامی کشور نمی‌شد و همه اقشار مردم از پیر و جوان و زن و مرد فعالانه در آن حضور داشتند. هم‌چنین بسیاری از اقشار بودند که در طول سال‌های جنگ تحمیلی، از حرفه و کار خود دست کشیدند، لباس رزم پوشیدند و به جبهه‌ها رفتند؛ دانشگاهیان، دانش‌آموزان، کارگران، معلمان، کشاورزان از جمله این رزمندگان بی‌ادعا بودند. چه بسیار زنان سال‌خورده‌ای که در پشت‌جبهه‌ها در تدارک و ارسال کمک‌های نقدی و غیرنقدی برای رزمندگان گوی سبقت را از دیگران ربوده بودند و چه بسیار زنانی که در پشت‌جبهه‌های جنگ سال‌ها نان خالی خوردند و بچه‌های خود را با فقر و نداری پرورش دادند و دم بر نیاوردند تا مردان آنان با خیالی آسوده از این مرزوبوم دفاع کنند.

در جنگ دیگر کسی نمی‌پرسید اهل کدام شهر یا استان هستی یا به چه زبان و یا گویشی سخن می‌گویی همه به زبان فارسی در کنار هم برای هدفی واحد که دفاع از سرزمین ایران بود متحد شده بودند و تلاش می‌کردند. کشور ایران شد خانه بزرگ آن‌ها و همه به یک‌زبان سخن گفتند و برای منافع خانواده بزرگ خود تمام وجود خود را فدا کردند در این مقاله به عوامل و مؤلفه‌های این وحدت از دریچه‌های دیگری پرداخته است.

۱-۱ بیان مساله

ایران بعد از انقلاب اسلامی و در تابستان سال ۵۹ درحالی‌که هنوز نو پا بود وارد عرصه جدیدی از تاریخ خود شد، جنگ تحمیلی عراق علیه ایران و دفاع هشت‌ساله مردم برگی دیگر برای مردم ایران رقم زد،

دفاع مقدس، رویدادی تاریخی و سرنوشت‌ساز در ایران است که تأثیرات عمیقی بر هویت ملی ایرانیان گذاشته است. ادبیات دفاع مقدس نیز به‌عنوان بازتابی از این رویداد، نقش بسیار مهمی در تقویت و تحکیم این هویت ایفا کرده است.

در دوران دفاع مقدس، همه اقوام و مذاهب ایرانی با هم متحد شدند و برای دفاع از کشورشان جنگیدند. این وحدت، پیوندهای اجتماعی را تقویت کرد و به شکل‌گیری یک هویت ملی واحد کمک کرد. در زمان جنگ کسی نشنید که هیچ قوم و یا حزبی مخالف دفاع از میهن باشد و یا با قومی دیگر به نزاع بپردازد با آنکه جنگ در مناطق جنوب بود؛ ولی از سراسر ایران مردم کنار هم جمع شدند و همه برای پیروزی و آزادسازی مناطق جنوب متحد شدند. ایثارگری و فداکاری رزمندگان در دفاع مقدس، الگویی برای نسل‌های آینده شد و ارزش‌های والایی مانند شجاعت، از خودگذشتگی و وطن‌دوستی را در جامعه نهادینه کرد.

عوامل زیادی در اتحاد مردم دخیل بودند از جمله عوامل سیاسی، ملی، فرهنگی، و... که در این مقاله به بررسی تأثیر ادبیات و مداحی‌ها و اشعار سروده شده و تأثیر زبان فارسی در اتحاد مردم در زمان جنگ می‌پردازیم روش پژوهش این مقاله به‌صورت توصیفی تحلیلی انجام شده است به این صورت که پس از مطالعه آثار و مقالات تألیف شده در رابطه با زبان و ادبیات فارسی و تأثیر آن‌ها در هم‌بستگی و اتحاد مردم ایران تحلیل و بررسی شده و نتایج به‌صورت مدون ارائه شده است.

۱-۲ پیشینه و ضرورت پژوهش

تاکنون درباره زبان فارسی و وحدت ملی اقوام و هویت ملی ایرانیان و تحلیل ساختار و محتوا و مضامین آن پژوهش‌های فراوانی انجام شده است برای نمونه می‌توان به آثار زیر اشاره کرد:

کریمی‌راد، نادر، ستوده، آزاده، ویکی، پوشپا (۱۴۰۰) در پنجمین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی مقاله‌ای با عنوان «نقش زبان و ادب فارسی در ایجاد وحدت ملی ایران» ارائه کرده‌اند.

این پژوهش کوشیده است تا نقش زبان فارسی را در ایجاد وحدت ملی با استنادات و شواهد بررسی کند رستمی، حسین، اسکندرزاده، فیروز (۱۴۰۲) در شانزدهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ «در مقاله نقش زبان و ادب فارسی در وحدت ملی ایران» معتقدند زبان فارسی همیشه چون حلقه‌ای مرئی و نامرئی، هویت ملی ایرانیان و اقوام آن را به یک‌دیگر پیوند داده و اکنون نیز هم‌چنان عامل اصلی وحدت ملی ایرانیان است. این نیز مقاله به بررسی نقش زبان و ادب فارسی در وحدت ملی ایرانیان پرداخته است.

محمودی، فاروق، تاباق، کیوان (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «زبان فارسی از جاودانگی تا تحول و نقش آن در یکپارچگی و وحدت ملی ایران» (چاپ شده در مجموعه مقالات هشتمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران) راز جاودانگی زبان فارسی را در داشتن یک پشتوانه فرهنگی غنی می‌داند هم‌چنین برآن است تا نگرانی‌های موجود نسبت به آینده این زبان را در سه مرحله جاودانگی زبان فارسی، چگونگی حمایت از آن و علل تحول در زبان و خط فارسی امروز بررسی کند.

فلاح، مرتضی (۱۳۹۵) (نشریه علمی، پژوهشی گوهر گویا) نقش زبان فارسی در یکپارچگی و وحدت ملی ایران؛ در این مقاله به نقش شعر شاعران بزرگ زبان فارسی - که گاه زبان مادری آنان نیز غیرفارسی است - در حفظ

و حراست از این میراث پرارج و ماندگار و تلاش آنان برای پاسداشت هویت ایرانی و زبان فارسی اشاراتی پرداخته شده است.

کریمی، فاطمه (۱۳۹۷) سومین همایش ملی زبان، ادبیات و بازشناسی مشاهیر و مفاخر نقش زبان فارسی در هویت و وحدت ملی؛ بازشناخت هویت و نقش آن در جایگاه بخشی به فرد و جامعه، تقویت شخصیت جمعی و ثبات قدم، از ضروریات هر ملتی است تا با خودباوری، از سرمایه‌های مادی و معنوی خود، در برابر بیگانه پرستی و غرب‌گرایی محافظت نماید. این مقاله بر آن است که نقش مفاخر و مشاهیر ملی را در تحکیم هویت و وحدت ملی بیان کند. قاسمی، علی‌اصغر، ابراهیم‌آبادی، غلامرضا (۱۳۸۹) نسبت هویت ملی و وحدت ملی در ایران (فصل‌نامه راهبرد)، این مقاله درصدد تبیین نسبت میان این دو مقوله در ایران با بهره‌گیری از رهیافت جامعه‌شناسی تاریخی است. درباره موضوع جنگ، دفاع مقدس و هویت ملی و زبان فارسی نیز پژوهش‌ها و کارهای زیادی انجام گرفته است؛ اما در رابطه با ادبیات دفاع مقدس و تأثیر آن‌ها در تحکیم و همبستگی مردم ایران در زمان جنگ کاری به این شکل صورت نگرفته است.

۳-۱ اتحاد مردم ایران در جنگ تحمیلی و نقش زبان فارسی

حضور رزمندگان در نقاط و اقوام مختلف با گرایش‌های متنوع در طول سال‌های دفاع مقدس باعث نشد که یک حزب، جناح و یا جریان سیاسی، فرهنگی به‌خاطر اختلاف با فلان فرد یا گروه، یا اختلاف در زبان، لهجه یا گویش در جبهه‌ها حضور نیابد. همه جناح‌ها، اقوام با هر گویشی و هر لهجه و قومیتی خود را در این حرکت ملی سهم می‌دانستند و با تمام توان در دفاع مقدس حضور داشتند.

ایثار، اخلاص، رشادت، جهاد، کارکردن بدون منت، یک‌رنگی، یک‌دلی و برادری در همه سطوح کشور به آشکاری در تمام دوران دفاع مقدس مشهود بوده و از ویژگی‌های شاخص اتحاد قومیت‌های مختلف ملت ایران در دوران جنگ بوده است. آمار شهدای هشت سال دفاع مقدس که از مناطق مختلف، تک‌تک استان‌های و شهرهای کشور به‌دست آمده است نشانگر اتحاد مردم ایران در جنگ بوده است.

نمودار ۱



۴-۱ ادبیات مقاومت و پایداری و هویت ملی

«ادبیات جنگ، بخشی از ادب پایداری است و در برهه‌ای از زمان که سرزمینی مورد تهاجم بیگانگان قرار می‌گیرد، نمود می‌یابد در واقع هرگاه دشمنی خارجی، متوجه ملتی شود، شاعران با سرایش اشعاری حماسی و جنگی، موجب یگانگی آن ملت شده و همچون محرکی، آنان را به پاسداشت و حفظ حریم مرزها، عقاید، هویت و استقلال میهنشان وا می‌دارند» (دارابی، ۱۳۹۵: ۱۲۱) ادبیات مقاومت و پایداری، بیش از آنکه صرفاً یک گونه ادبی باشد، یک اعتراض است؛ اعتراضی که از دل زخم‌ها، سختی‌ها، مبارزات و امیدها و آرزوهای انسان‌هایی برمی‌خیزد که در برابر ظلم و ستیز ایستادگی می‌کنند. این ادبیات، همانند آینه‌ای است که تاریخ مبارزات ملت‌ها را نمایان می‌کند و این را به ما یادآور می‌شود که انسان‌ها حتی در بدترین و سخت‌ترین شرایط نیز به دنبال عدالت، آزادی، استقلال هستند.

بسیاری از آثار ادبیات مقاومت در دوران جنگ‌ها و شورش‌ها ابداع شده‌اند. نویسندگان و شاعران در این شرایط، با کلمات خود به مقاومت در برابر اشغالگران پرداخته‌اند و روحیه مبارزه را در مردم تقویت کرده‌اند. ادبیات هر کشوری هویت آن کشور است. و بسیاری از آثار بعد از پیروزی‌ها و مقاومت‌ها خلق شده‌اند تا به نسل‌های بعدی معرفی شوند و آیندگان هر نسلی بدانند که چه شجاعت‌ها، دلیری‌ها و مقاومت‌ها در پس این اتفاقات رخ داده است.

هرگاه از ادبیات پایداری و مقاومت سخن به میان آمد منظور سروده‌های بلند، رمان، داستان‌های کوتاه و بلند، خاطرات، نمایش‌نامه‌ها، طنز و... و تمام آثاری که در هنگام دفاع از سرزمین و ستیز با دشمن خلق می‌شوند رایج‌ترین نوع ادبیات مقاومت و پایداری است. ما در دوران هشت سال جنگ تحمیلی شاعران نام‌آور زیادی داریم که با سروده‌های دلنشین خود روحیه شجاعت و مقاومت را در دل رزمندگان اسلام تقویت کرده‌اند. کشوری که به اشغال دشمن در بیاید قبل از هر چیز هویت خود را از دست می‌دهد. شعر و سروده‌ای شاعران هر کشوری نشان‌گر هویت و وحدت ملی آن کشور است.

۴-۲ نقش مداحی‌ها و سروده‌های دفاع مقدس در اتحاد و هم‌بستگی

دفاع مقدس و ادبیات آن، دوروی یک سکه هستند. ادبیات دفاع مقدس، با بازتاب دادن حماسه‌ها و ارزش‌های دفاع مقدس، نقش بسیار مهمی در تحکیم هویت ملی ایرانیان ایفا کرده است. این ادبیات، با ایجاد یک هویت جمعی و تقویت مفاهیم ارزشی، به نسل‌های آینده کمک می‌کند تا به ریشه‌های خود پی ببرند و با افتخار به هویت ایرانی خود ببالند.

نمونه‌ای از این ادبیات می‌توان به مداحی‌هایی اشاره کرد که در زمان لحظات سخت و پر التهاب حملات وقت‌ویی‌وقت برای روحیه دادن به رزمندگان سروده شده‌اند، این مداحی‌ها علاوه بر تقویت روحیه رزمندگان، حس شجاعت و ایثار را در آن‌ها تقویت می‌کند. همین مداحی‌ها و سروده‌های حماسی الگوهای ارزشمندی را برای نسل جوان ارائه دادند و به نسل‌های بعد ریشه‌های هویت ملی و ارزش‌های نهفته در از خودگذشتگی و اتحاد مردم زمان جنگ را به زیبایی به تصویر می‌کشد.

برخی از مداحان معروف دوران دفاع مقدس می‌توان محمد گلریز، حاج صادق آهنگران (بلبل خمینی) حاج محمود کریمی، غلامعلی کویتی پور و... اشاره کرد.

بخشی از این سروده‌ها که توسط مداحان مطرح و برجسته کشور خوانده شده‌اند می‌توان به «صبح پیروزی» یا «خجسته باد» توسط حمید سبزواری سروده شد و با صدای محمد گلریز بعد از آزادسازی خرمشهر منتشر شده است این مداحی‌ها روحیه تلاش و امید به پیروزی را در مردم زنده نگه می‌داشت و بخشی از اعتقادات مردم ایران را در این سروده‌ها می‌توان دید.

از صلابت ملت و ارتش و سپاه ما (۲)

جاودانه شد از فروغ سحر پگاه

صبح آرزو دمیده از کرانه‌ها

شاخه‌های زندگی زده جوانه‌ها

این پیروزی خجسته باد این پیروزی

خجسته باد این مبارک بهار

به باغبان خجسته باد

(این سروده در کتاب مشخصی چاپ نشده و همان زمان دفاع مقدس برای رزمندگان سروده شده و در اختیار صداوسیما قرار داده شده است)

در مصراع اول ملت و سپاه و ارتش را در کنار هم معرفی کرده است و این نشانگر اتحاد همه قشرها و ارگان‌ها کشور بوده است. به وضوح پیداست که موسیقی و شعر فقط از نوع آهنگ و ریتم اهمیت ندارد؛ بلکه از نظر محتوایی از لحاظ معرفی شرایط آن زمان نیز اهمیت بسزایی در تعریف اوضاع آن دوران برای نسل آینده خود بوده است علاوه بر اتحاد و انسجام مردم و اقشار مختلف جامعه حس شجاعت و میهن‌دوستی را می‌توانیم در این قطعه موسیقی ببینیم. همان‌طور که قبلاً گفته شد این قطعه بعد از آزادسازی خرمشهر سروده شده است و شاعر آن حمید سبزواری که اهل سبزوار هستند در وصف پیروزی و آزادسازی خرمشهر سروده‌اند این موضوع نشان می‌دهد که هر کدام از مردم ایران در هر زمینه‌ای فعالیت داشتند و به نحوی برای پیروزی تلاش می‌کردند، این یک نوع اتحاد بین اقشار مختلف جامعه بوده است گلریز آن را به صورت حماسی خوانده است

حاج صادق آهنگران یکی دیگر از مداحان دوران هشت سال جنگ تحمیلی است که مداحی‌ها و نوحه‌های ساده و روان آن هنوز هم در زبان برخی جوانان نسل جدید ساری و جاری است حاج صادق آهنگران که به بلبل خمینی معروف است با صدای زیبا و دلنشین خود حس روحیه ایثار از خودگذشتگی را در رزمندگان تقویت می‌کرد معروف‌ترین نوحه‌های صادق آهنگران می‌توان به (ای لشکر صاحب‌زمان) اشاره کرد

ای لشکر صاحب‌زمان آماده‌باش! (۳)

بهر نبردی بی‌امان آماده‌باش

رزمندگان جان‌به‌کف روز شجاعت آماده!

ای لشکر روح خدا گاه شهادت آماده...

ای نیروی اسلامیان تا بی‌نهایت آمده!

از بهر دشمنان آماده‌باش...

در این قطعه که چند مصراع اول آن آورده شده است می‌توان ایمان و اعتقاد رزمندگان را در آن دوران درک کرد و متوجه می‌شویم که علاوه بر اراده و حس وطن‌دوستی، ایمان و اعتقادات آن‌ها نقش مهمی در تحکیم هویت ملی و اتحاد مردم داشته است در این ابیات شعر به زیبایی می‌توانیم اعتقاد قلبی رزمندگان به خدا و اهل بیت پیامبر (ص) را مشاهده کنیم، حس شجاعت از خودگذشتگی و جا نشانی را در وجود رزمندگان تهییج می‌کند علاوه بر آن با این که رزمندگان از هر قوم و شهری بودند اعم از عرب، لر، کرد، و... تمام این سروده‌ها به زبان فارسی سروده و خوانده شده است. پس زبان فارسی نقش مهمی در اتحاد مردم ایران در زمان جنگ داشته است. در زمان جنگ نقش قومیت‌ها تضعیف شد و همه به زبان واحد فارسی سخن گفتند. در جنگ تحمیلی هشت‌ساله عراق علیه ایران رزمندگان فقط از اهل تشیع نبودند؛ بلکه با هر اقلیتی اعم از مسیحی، زرتشتی، یهودی و... در این جنگ شرکت کردند که یکی از عوامل اتحاد مردم ایران می‌توان به زبان فارسی اشاره کرد

۲-۲ نقش ادبیات در ایجاد وحدت ملی در دفاع مقدس

در هر ملتی وحدت و همبستگی مردم موجب تلاش مشترک برای دستیابی به اهداف ملی و مانع بروز طغیان‌ها و کینه‌توزی‌ها می‌شود. این مهم، راه رسیدن به سعادت را که غایت و نهایت محسوب می‌شود، فراهم می‌کند. از نظر لغوی وحدت به اتحاد توافق و هماهنگی است. باتوجه به تعریفی که شد می‌توان وحدت ملی را اشتراک همه افراد یک ملت در آمال و مقاصد خویش دانست به گونه‌ای که به منزله مجموعه واحدی به شمار آیند. نخستین عامل وحدت ایرانیان زبان فارسی است. «زبان و ادبیات آن نخستین عنصر اساسی وحدت و هویت ملی ماست. زبان شیرین و فاخر فارسی وسیله‌ای برای وحدت و همبستگی تمام ایرانیان در سراسر دنیا است.» (اختیاری، ۱: conf. shirazu. ac. i: ۴)

زبان رویه دیگر فرهنگ است و زبان فارسی از دیرباز توجه جهانیان را به خود جلب کرده است. بدون تردید پشتوانه بقای ایران و یکپارچگی آن، همانا فرهنگ ملی و دینی این سرزمین است که شامل زبان و ادبیات، تاریخ، ارزش‌ها و اعتقادات دینی و باورهای ملی است براین اساس زبان فارسی یکی از ارکان اساسی فرهنگ ایران است که نقش سرنوشت‌سازی در همبستگی ملی و بقای ایران داشته است.

زبان و ادبیات فارسی به عنوان میراث گران قدر فرهنگ و اندیشه ایرانشهری، توانسته است هزار سال ایران را باوجود هجوم تازیان، مغولان و ترکان و نیز تجزیه و تفرقه در حاکمیت ملی، یکپارچه نگه دارد؛ از آن روست که زبان‌دانش و ادب و هنر و فرهنگ بوده است.

زبان فارسی همان زبانی است که در حوزه علمیه قم فیلسوفی تبریزی چون «علامه سید محمدحسین طباطبایی» از نادره دین مردان دانشور ایران در سده بیستم است که شعر زیبای «کیش مهر» را سروده است شگفتی بزرگ در این نهفته است که در پیکره واژگانی غزل و ترکیب‌های صرفی و نحوی آن، حتی یک مورد، آمیختگی زبانی و دوگانگی بیانی وجود ندارد و تمامی تاروپود ابیات غزل در تمام ۲۲ بیت از پارسی پیراسته زبان دری سرشته است و یک واژه، با تأکید می‌گویم حتی یک واژه و عبارت عربی، در این غزل شگفت علامه یافت نمی‌شود؛ به راستی شگفت نیست؟

آموزیان، foroughesobh. ir/New

همی گویم و گفته‌ام بارها

بود کیش من مهر دلدارها

پرستش به مستی است در کیش مهر

بروندن زین حلقه هشیارها (به نقل از علی‌آبادی، ۹۰: بی تا)

۲-۳ ترسیم ادبیات مقاومت و پایداری در شعر شاعران برجسته دفاع مقدس

علیرضا قزوه

علیرضا قزوه، شاعری پرآوازه و تاثیرگذار در ادبیات معاصر ایران است که به عنوان یکی از چهره‌های شاخص شعر انقلاب و دفاع مقدس شناخته می‌شود. اشعار او با مضامین مذهبی، اجتماعی و حماسی، همواره مورد توجه مخاطبان گسترده‌ای قرار گرفته است. علی‌رضا قزوه به عنوان یکی از شاعران برجسته انقلاب و دفاع مقدس، اشعار بسیاری در وصف جنگ و ایثارگری رزمندگان سروده است. اشعار او، با زبانی ساده و احساسی، روحیه مقاومت و ایثار را در جامعه تقویت کرده و به عنوان سند ماندگاری از دوران دفاع مقدس به شمار می‌روند.

اشعار قزوه در وصف جنگ، آمیخته‌ای از حماسه و عاشقانه است. او با زبانی شاعرانه و احساسی، به توصیف رشادت‌های رزمندگان و عشق آن‌ها به وطن و دین می‌پردازد. شاعر به واقع در این مثنوی شرمساری که در مجموعه اشعار او به چاپ رسیده ابتدا از شهدا و روزهای جنگ به زیبایی یاد می‌کند و در ادامه از حسرت‌ها روزهای جنگ سروده‌هایی را به رشته تحریر در می‌آورد و در مثنوی شرمساری چنین سروده است:

شب است و سکوت است و ماه است و من

فغان و غم و اشک و آه است و من

شب و خلوت و بغض نشکفته ام

شب و مثنوی‌های ناگفته ام

بگو بشکفد بغض پنهان من

که گل سرزند از گریبان من

کجایند مستان جام الست

دلیران عاشق، شهیدان مست

همانان که از وادی دیگرند

همانان که گم‌نام و نام‌آورند... (قزوه، ۱۳۸۸: ۴۲-۳۹)

در این سروده شاعر دلتنگی خود را به هم‌زمان شهیدش به زیبایی بیان می‌کند، پس ادبیات یک نوع همبستگی میان قلب‌های مردم یک ملت است. هم‌زمان شاعر به یقین همه هم‌کیشان یا هم‌زبان او نبوده‌اند و قطعا از نقطه‌های مختلف کشور هستند ولی او بدون نام بردن از قوم خاصی به سرودن شعر پرداخته است. زبان هویت یک ملت است فارغ از این‌که به کدام قوم یا قبیله‌ای تعلق داشته باشد. زبان واحد اقوام مختلف را در کنار هم به صلح و دوستی گرد هم می‌آورد و در قالب شعر، نمایشنامه، طنز، ویا هر چیز دیگر خود را به نمایش می‌گذارد.

قیصر امین پور

قیصر امین‌پور، شاعری است که در شعر دفاع مقدس جایگاه ویژه‌ای دارد. بسیاری از اشعار او به موضوع جنگ، شهادت و ایثارگری پرداخته است. شعرهای او با زبانی ساده و عمیق، روحیه مقاومت و پایداری را در خواننده تقویت می‌کند.

«قیصر امین‌پور که یکی از شعرای پیش‌تاز انقلاب است، با خلق اشعاری کم‌نظیر جایگاه خاصی را در ادب پایداری به خود اختصاص داده است. او با اشعار خود روح دشمن‌ستیزی را در کالبد رزمندگان می‌دمید و مقاومت و پایداری آنان را در برابر ظلم و تجاوز ستایش می‌کرد. از این نامیدند و در توصیف او گفتند: «ملک‌الشعرای انقلاب و جنگ» نامیده‌اند» (دارابی، ۱۳۹۵: ۱۱۸)

اشعار قیصر امین پور نشأت گرفته از روحیه انقلابی و مذهبی او بوده است. اشعار پر شور و حرارت او باعث روحیه بخشی خاص به رزمندگان جبهه‌های حق علیه باطل می‌شده است «شعری برای جنگ» سروده قیصر امین‌پور که در کتاب (تنفس صبح) چاپ شده است شعری برای جنگ از سروده‌های به یادماندنی و ماندگار وی در عرصه ادبیات جنگ هشت ساله تحمیلی است.

می‌خواستم

شعری برای جنگ بگویم

دیدم نمی‌شود

دیگر قلم زبان دلم نیست

گفتم:

باید زمین گذاشت قلم‌ها را

دیگر سلاح سرد سخن کارساز نیست

باید سلاح تیزتری برداشت

باید برای جنگ

از لوله تفنگ بخوانم

با واژه فشنگ (امین پور، ۱۳۸۴: ۲۶-۲۰)

قیصر امین پور همانند دیگر شاعران وطن دوست با روحیه انقلابی و مذهبی با قلم رسای خود به تقویت روحیه رزمندگان اسلام گام برداشته است و آثار متعددی را در راستای جنگ هشت ساله ایران به رشته تحریر در آورده است شعر انقلابی، مذهبی علاوه بر تقویت روحیه رزمندگان معرف هویت ملی و آرمان‌های یک کشور است. از طریق آثار شاعران، نویسندگان و..... حتی کسانی که در آن زمان نزیسته‌اند آن روزگار را درک می‌کنند.

۴-۲ نقش بانوان شاعر در دفاع مقدس

جنگ و دفاع از میهن فقط مختص مردان نبوده و نیست زنان شجاع دلی نیز مردانه پا به عرصه میدان نهادند و با انواع ابزارها از کشور و دین و مذهب خود دفاع کردند این نوع زنان همیشه در تاریخ ایران جاودانه می‌مانند. یکی از این

شیرزنان زمان انقلاب و دفاع مقدس می‌توان به سپیده کاشانی اشاره کرد که در دوران انقلاب و در زمان جنگ تحمیلی میدان را خالی نکردند و با شجاعت مثال‌زدنی در کنار رزمندگان اسلام حضور داشتند

سپیده کاشانی شاعری است که نامش با شعرهای عاشقانه و اجتماعی در ادبیات ایران پیوند خورده است. او با اشعارش توانست فضای اجتماعی دوران قبل و بعد از انقلاب اسلامی را به تصویر بکشد

سادگی و روانی سبک شاعری سپیده باعث شده است تا مخاطبان زیادی با اشعار او انس بگیرند

«سپیده از بین قالب‌های کهن شعر فارسی، قالب‌های غزل، مثنوی، قصیده، قطعه، دوبیتی، رباعی، و چارپاره را انتخاب کرده؛ هم‌چنین او قالب‌های سپید و نیمایی را نیز برای تبیین بعضی مضامین شعری‌اش، به‌ویژه اشعار قبل از انقلاب خود و آن دسته از اشعاری که بیانگر عواطف وی و احساس و تجربیات شخصی او هستند به کار گرفته شده است» (طاهری، ۱۳۹۸: ۸)

شکسته سرو باغ‌آشنایی
چه سنگین است بار این جدایی
همه کوچه به کوچه، حجله، حجله
وطن از خون پاکان گشته دجله
پَرت در خون کشیدند ای چکاوک
تو را ای نازنین منزل مبارک
مبارک بادتی جان حجله خاک
دلاور! گرد ما! ای خوب، ای پاک
برادر با برادر دوش بر دوش
غم بیگانگی کرده فراموش
همه سر داده بر فرمان رهبر
به شعر وحدت و الله‌اکبر
(کاشانی سپیده، ۱۳۷۳: ۱۰۵)

در این قطعه به زیبایی اتحاد، ازخودگذشتگی، ایثار، شهادت و تمام صحنه‌های دفاع از کشور را به تصویر کشیده است.

این اشعار نشانگر این است که زبان فارسی فقط برای برقراری ارتباط نیست بلکه رشته‌ای است برای اتحاد بین اقوام و مذاهب مختلف ایران است زبان صمیمیت و یکپارچگی ملت ایران است، تصویرگر هویت ایران است

شاعر در شعر خود، مداح در مداحی خود علاوه بر معرفی فرهنگ و هویت ملی ایران است؛ بلکه بیانگر اتحاد و همدلی مردم است زبان فارسی‌زبان واحد ملت ایران است که به‌صورت رشته‌ای نامرئی تمام اقوام و مذاهب داخل کشور را به هم وصل کرده است. «از دیگر مفاهیم کلیدی در شعر سپیده توجه به روحیه مقاومت و پایداری و تلاش برای ارتقای آن در بین مردم است؛ چنان‌که در جای‌جای اشعار سپیده به‌ضرورت و اهمیت این مقوله اشاره شده و سپیده این روحیه را تا بعد از مرگ نیز پایدار و پابرجا دانسته و معتقد است که هیچ‌گاه این احساس زوال نخواهد

پذیرفت؛ عشق او به این سرزمین و با این ارزش‌های متعالی تمام‌شدنی نیست و نه تنها با کشتن و سوختن او تمام نمی‌شود؛ بلکه پس از مرگ و شهادت نیز از مدفن او زبانه می‌کشد» (شجری و عربشاهی کاشی، ۱۳۹۹: ۱۱)

نتیجه‌گیری

دفاع مقدس، رویدادی پرافتخار در تاریخ معاصر ایران است که در شکل‌گیری و تحکیم هویت ملی ایرانیان نقش بسزایی داشته است. این رویداد نه تنها یک جنگ نظامی، بلکه یک جنبش عظیم اجتماعی و فرهنگی بود که در آن ارزش‌های والایی چون ایثار، شهادت، مقاومت و عشق به وطن تجلی یافت. ادبیات دفاع مقدس نیز به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای ثبت و انتقال این ارزش‌ها، نقشی کلیدی در تقویت هویت ملی ایفا کرده است. هم‌چنین زبان در تعیین هویت یک سرزمین نقش اساسی دارد. زبان را به‌عنوان یکی از ابزار قدرتمند اندیشه به شمار می‌آورند. تا جایی که اندیشه‌ورزان گوناگون بر این اعتقاد پای فشردند برای این که مردمی از اقوام مختلف صورتی یگانه و هم‌حسی بیابند زبان بهترین وسیله است. زبان فارسی همواره از روزگاران کهن تاکنون، نقش بسیار مهمی در وحدت و یکپارچگی اقوام و مردم ایران عهده‌دار بوده است. تمام گروه‌های مختلف قومی و نژادی و زبانی در سه دوره تمدنی تاریخ ایران، اگر بر سر هر چیز دیگری ستیز و مخالفت داشته‌اند، در این باره همیشه همسو و هم نظر بوده‌اند. زبان در هر کشوری، یکی از ستون‌های فرهنگ و هویت آن کشور است. در کنار زبان، توجه به دین، توجه به فرهنگ، توجه به آداب و سنن، توجه به تاریخ برای هر کشوری مهم است، اما آن مقوله‌ای که می‌تواند بگوید سطح دین شما در چه سطحی است، شما از چه فرهنگ و هنر و ادبی برخوردارید، یا هنرها و آئین‌ها و سنن شما را به کشورهای دیگر معرفی بکند، آن، زبان کشور است. اگر زبان آن کشور زبانی قوی باشد و شاعران قوی و آثار طراز اول داشته باشد و در طول تاریخ این آثار و آن مفاخر، پایداری خود را حفظ کرده باشند و در تلاطم‌های زبانی دچار فرسایش‌های نو به نو نشده باشد، می‌توان گفت آن زبان، یک‌زبان اصیل است. همه این ویژگی‌هایی را که گفتم، زبان فارسی دارد

پی‌نوشت‌ها

۱: منبع داده‌ها. بنیاد شهید و امور ایثارگران

۲: <http://asrarnameh.com/news/> ۲۱۷۰ (منبع اصلی این اشعار پیدا نشد؛ لذا از این سایت برداشته شد) (این سروده

در کتاب مشخصی چاپ نشده و همان زمان دفاع مقدس برای رزمندگان سروده شده و در اختیار صداوسیما قرار داده شده است)

۳: <https://musics-fa.com/download-song/> ۲۰۶۸۳ (منبع اصلی این اشعار پیدا نشد؛ لذا از این سایت برداشته

شد

منابع

- امین پور _ قیصر (۱۳۸۳) تنفس صبح _ ۲۰۰۰ _ چهارم _ تهران _ انتشارات سروش (انتشارات صدا و سیما)
اختیاری _ زهرا _ conf. shirazu. ac. ir
- دارابی _ شکوفه (۱۳۹۵) تحلیلی بر مؤلفه‌های ادبیات پایداری در اشعار قیصر امین‌پور _ فصلنامه علوم و فنون نظامی
رستمی _ حسین، اسکندر زاده _ فیروز (۱۴۰۲) نقش زبان و ادب فارسی در وحدت ملی ایران _ نقش زبان و ادب فارسی در وحدت ملی
ایران
- شجری _ رضا، عربشاهی کاشی _ الهام (۱۳۹۹) تحلیل سبک‌فکری شعر سپیده کاشانی _ دهمین همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات
فارسی
- طاهری _ فاطمه سادات (۱۳۹۸) تحلیل محتوایی و ساختاری اشعار سپیده کاشانی _ دوفصلنامه علمی کاشان‌شناسی
فلاح _ مرتضی (۱۳۹۵) نقش زبان فارسی در یکپارچگی و وحدت ملی ایران _ نشریه علمی پژوهشی گوهر گویا
قاسمی _ علی اصغر، ابراهیم آبادی _ غلامرضا (۱۳۸۹) نسبت هویت ملی و وحدت ملی در ایران فصلنامه راهبرد، سال بیستم
قزوه _ علیرضا (۱۳۸۸) از نخلستان تا خیابان _ ۲۵۰۰ _ چهاردهم _ تهران _ شرکت انتشارات سوره مهر
- کاشانی _ سپیده (۱۳۷۳) سخن آشنا _ ۳۰۰۰ _ (اول) _ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
کریمی راد _ نادر، ستوده _ آزاده، ویکی _ پوشیا (۱۴۰۰) نقش زبان و ادب فارسی در ایجاد وحدت ملی ایران _ پنجمین همایش بین‌المللی
زبان و ادبیات فارسی
- کریمی _ فاطمه (۱۳۹۷) نقش زبان فارسی در هویت و وحدت ملی _ سومین همایش ملی زبان، ادبیات فارسی و بازشناسی مشاهیر و مفاخر
لک علی آبادی _ محمد (۱۳۹۰)، کیش مهر شرح کلمات عرفانی، اخلاقی حضرت علامه طباطبایی (ره) ناشر: قم هنارس
- محمودی _ فاروق، تاباق _ کیوان (۱۴۰۰) زبان فارسی از جاودانگی تا تحول و نقش آن در یکپارچگی و وحدت ملی ایران _ هشتمین
کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت علوم انسانی در ایران

The role of sacred defense and its literature in consolidating the national identity of Iranians

Abstract

The Persian language, one of the oldest languages, is a precious heritage of our ancestors, a national identity and asset of Iranians, featuring a strong lyrical literature and valuable treasures of poetry. It is the primary language of the people of Iran and the inhabitants of parts of Pakistan, Afghanistan, Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan, Azerbaijan, and Iraq. A unified language strengthens the bonds of solidarity among the people of a country and diminishes primitive biases. A common language plays a fundamental and key role in the identity and national unity of a country. In this regard, the literature of any country, whether in prose or poetry, plays an important role in promoting and consolidating national unity. For instance, the stories of Ferdowsi's Shahnameh evoke the feelings of bravery, patriotism, and nobility in every Iranian. Due to its unique position—whether natural, political, geographical, or cultural—Iran has historically faced invasions from various tribes. However, what has kept this country resilient against these attacks over the years is its national identity and the empathy and solidarity of the Iranian people. One aspect of national identity is the unified and official language of the country, in which Persian plays a significant role in uniting the people of Iran.

The Persian language is essential for the unity and solidarity among the Iranian nation, and a prominent example of this is seen during the eight years of the imposed Iran-Iraq War, when people from all over the Iranian land, regardless of their dialect or ethnicity, united to defend their homeland. This research aims to analyze the role of the Sacred Defense and its literature in strengthening the national identity of Iranians through documentary and library methods. One of the findings of this research is that the literature of the Sacred Defense, particularly the revolutionary and epic poems and elegies written and recited in sweet Persian, has played the most significant role in reinforcing national identity.

Keywords: Persian language, National identity, National unity, Literature of the Sacred Defense

بازنمایی نظریات مارکس در شعر شاعران عصر مشروطه در ایران

مهران بندری

دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی دانشگاه شهید چمران اهواز

Mehran.bondori465@gmail.com

اکبر زارع شاه‌آبادی (نویسنده مسئول)

استاد گروه جامعه‌شناسی دانشگاه یزد

A_zare@yazd.ac.ir

فاطمه رضوان‌نیا

کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه یزد

Rezvannia.fateme4@gmail.com

چکیده

کارل مارکس از مهم‌ترین نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی کلاسیک است که آموزه‌ها و اندیشه‌هایش در جوامع مختلف دنیا به اشکال گوناگون تأثیر گذاشته است. نظریات مارکس بر ادبیات معاصر فارسی نیز تأثیر چشم‌گیری داشته و از همان زمان پیدایش که مقارن با سال‌های نهضت مشروطه در ایران بود، ذهن شاعران ایرانی را به خود مشغول کرده است. هدف اصلی این پژوهش بررسی تأثیرات نظریات مارکس بر شعر شاعران دوره مشروطه است. برای جمع‌آوری اطلاعات از منابع اسنادی استفاده شد. بدین منظور از میان همه مجموعه‌های شعری منتشرشده در فاصله زمانی ۱۲۸۵ تا ۱۳۰۴ هجری شمسی، آثار شاعرانی که گرایش‌های روشن مارکسیستی و وابستگی‌های سیاسی حزبی به احزاب مارکسیستی از جمله حزب توده، حزب کمونیست و حزب چپ داشتند مورد بررسی قرار گرفتند که از میان آن‌ها پنج شاعر (ابوالقاسم لاهوتی، فرّخی یزدی، ایرج میرزا، محمدتقی بهار، میرزاده عشقی) به‌عنوان نمونه انتخاب شدند. نتایج تحقیق نشان داد نظریات اقتصادی و نظریات اجتماعی - سیاسی مارکس بیشترین بازنمایی و نظریات فلسفی و ادبی مارکس کمترین بازنمایی در شعر شاعران مشروطه داشته است. نظریه‌پردازی کارل مارکس و پرداختن به فقر و رنج‌های طبقه زحمت‌کشان (کشاورزان، کارگران) و هم‌خوانی آن نظریات، با اکثریت جامعه ایران در دوران مشروطه منجر به هواخواهی و توجه مردم به افکار برابرگرایانه مارکس شده بود و شاعران نیز در همان زیست‌بوم فرهنگی و طبقاتی پرورش یافته بودند و خواهان گسترش افکار مارکسیستی در جامعه بودند.

کلیدواژه‌ها: مارکس، نظریه، شعر، بازنمایی، انقلاب مشروطه.

مقدمه

نظریات جامعه‌شناسی و فلسفی گاهی در کاغذ باقی می‌ماند و تبدیل به جنبش اجتماعی، فرهنگی یا سیاسی نمی‌شوند؛ اما مارکس از جمله نظریه‌پردازان جامعه‌شناس است که نظریاتش به دنیای آثار او محدود نشد و مرزهای سیاسی، اقتصادی، فلسفی و ادبی بسیاری از کشورها را درنوردید. از همان آغاز پیدایش، آرای او ابتدا در شوروی و سپس در سایر نقاط جهان مورد بهره‌برداری قرار گرفت. از جنبه‌های اثرگذاری گسترده افکار مارکس، ترویج آن‌ها در قالب ادبیات و حتی ایجاد نوعی سبک و روش در این حوزه بود. گرایش به واقع‌گرایی در جهت تصویرسازی از رنج طبقات فرودست بود که انواع رئالیسم اجتماعی، انتقادی و سوسیالیستی را به بار آورد. این نوع نگاه به‌خصوص در کشورهای درحال‌توسعه، مردم را رو در روی طبقه حاکم و اشرافیت وابسته به سرمایه‌داری جهانی قرارداد و آثار ادبی را عرصه پرداختن به موضوعات اجتماعی نظیر فقر و شکاف طبقاتی و موضوعات سیاسی نظیر مبارزه با کاپیتالیسم و امپریالیسم کرد (رضوان‌نیا، ۱۳۹۷: ۱۲). تحولات و ویژگی‌های شعر در عصر مشروطیت در چند زمینه از جمله: در موضوع و مضمون، تفکر و اندیشه، سادگی و روانی، توجه به زبان مردم و عوامانه‌ها، آشنادایی و توجه به باستان‌گرایی و... صورت پذیرفت. مضامین و مفاهیم اصلی شعر مشروطه بر پایه و نمایه‌های مردم‌گرایی و وطن‌دوستی، آزادی‌خواهی و سلطه‌ستیزی استوار و هموار گردید. شعر فارسی در این دوره از تقلید مضامین پیشینیان روی برگرداند و از حوزه مدح و ستایش مستکبران حکومت‌ها و درباریان، خارج شد و رهایی یافت. در نهایت، این دگرگونی‌ها که متأثر از تغییرات جغرافیایی سیاسی در منطقه بود، منجر به تغییر ماهیت‌های شعری در عصر مشروطه گردید (حسینی کازرونی، ۱۳۹۱: ۱۱). از مشخصه‌های اصلی ادبیات این عصر، تأثیرپذیری آن از مسائل روز جامعه و در نتیجه، وارد شدن آن به حوزه زندگی مردم است. تحت تأثیر این شرایط، جریان «ادبیات اعتراض و انتقاد» پا می‌گیرد و دیگر جریان‌های موجود در دوره گذشته، یعنی «ادبیات درباری، غنایی و صوفیانه» به تدریج رو به افول می‌نهد (پارسا نسب، ۱۳۸۷: ۲۰۶). اکنون بخش عمده محتوای ادبیات را موضوعات اجتماعی - سیاسی تشکیل می‌دهند و شعرا و نویسندگان که به رسالت اجتماعی خود پی برده‌اند در سروده‌ها و نوشته‌های خود بیشتر به شرح و بسط این‌گونه مفاهیم یا به انتقادات شدید اجتماعی می‌پردازند. در ادبیات مشروطه، تقریباً همه قالب‌های شعری شناخته شده فارسی در پردازش موضوعات اجتماعی - سیاسی به کار گرفته‌اند. قصیده، غزل، مثنوی، ترکیب‌بند، ترجیع‌بند، رباعی، دوبیتی و مستزاد، محتواهای معمول و معهود گذشته خود را کنار گذاشته و از طنزها، انتقادات، هجوها، تبلیغات و حمله و هجوم‌های اجتماعی - سیاسی لبریز شده‌اند (وحید، ۱۳۸۷: ۳۰۲). پیش از مشروطه در شعر و داستان فارسی سخنی از کارگر و طبقه ضعیف جامعه نبود یا تنها به صرف توصیه‌ای خیرخواهانه به حاکمان و اربابان از آن‌ها می‌خواست کمی هم به فکر رعایای خود باشند تا هم‌پایه‌های حکومتشان دچار تزلزل نشود و هم در دیار باقی در بهشت الهی جای داشته باشند. اما هم‌زمان با بلند شدن زمزمه مشروطه؛ چهره فرهنگی ایران هم تحت تأثیر عوامل متعدد فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دچار دگردیسی شد و ادبیات و شعر در کنار تغییرات اساسی که از منظر فرم و ساختار با آن مواجه می‌شود، چرخشی قابل تأمل به سوی مردم و بیان دردها و خواست‌های بطن جامعه دارد تا در کنار مایاکوفسکی، ناظم حکمت، برتولت برشت، لویی آراگون، پابلو نرودا، یانیس ریتسوس و... شاعران ایرانی نیز به سرودن درباره طبقه کارگر مشغول شوند (میلانی، ۱۳۸۲: ۸۶-۸۷).

در باب ضرورت و اهمیت این تحقیق باید اذعان کرد که این تحقیق در نظر دارد خلأ نگاه بین‌رشته‌ای میان جامعه‌شناسی و ادبیات معاصر را پر کند. از سویی می‌دانیم که نظریات جامعه‌شناسی بر ادبیات معاصر فارسی تأثیر گسترده داشته است که در پژوهش‌های جامعه‌شناسان به دلیل ناآشنایی، کمتر محل توجه قرار می‌گیرد و از سوی دیگر در رشته‌های ادبی نیز به دلیل عدم آگاهی از نظریه‌های مکاتب اجتماعی، سیاسی و فلسفی این اندیشه‌ها مورد مدافعه قرار نمی‌گیرد. این پژوهش می‌تواند عناصر اندیشگانی پنهان در لایه‌های آثار فرهنگی و ادبی را شناسایی کند و دستاوردی برای کسانی باشد که مدیریت فرهنگی و اجتماعی کشور را سامان می‌دهند و محققانی که پیوند موضوعات فرهنگی و اجتماعی را دنبال می‌کنند.

کارل مارکس نظریه‌پرداز اصلی مکتب مارکسیسم است که اندیشه‌ها و آرای او بر فرهنگ و ادبیات ایران تأثیر شگرفی داشته است. هرچند آموزه‌های مارکس از اساس مرتبط با جامعه‌شناسی است؛ اما نوع نگاه و بینش مارکسیستی، فضای فرهنگ ایرانی را در میان دو انقلاب بزرگ معاصر ایران احاطه کرده است. از زمان طرح آشکار اندیشه‌های مارکسیستی در ایران، بیش از یک قرن می‌گذرد. جریان تفکر مارکسیستی در ایران یکی از جریان‌های پرنفوذ، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی، بوده است. این جریان به تدریج خود را در قالب دو حزب «کمونیست» و «توده» در ایران ظاهر ساخت. حزب توده به منزله ثمره نهایی مارکسیسم ایرانی، اهمیت و تأثیر آشکاری در تاریخ معاصر ایران داشته است (امن خانی، ۱۳۸۶: ۱۲). آشنایی ایرانیان با نظریه‌های روز دنیا از طریق جراید و نیز تحصیل در فرنگ موجب بنیان‌گذاری فرقه‌ها و احزاب سیاسی در بسیاری از نقاط کشور گشت. از آن‌جاکه اغلب ادیبان این دوره نزدیکی زیادی به موضوعات سیاسی داشتند و بسیاری از آن‌ها عضو رسمی احزاب بودند و از فعالان رده‌بالای سیاسی محسوب می‌شدند، به‌زودی اندیشه‌های مارکسیستی به‌خصوص مسئله حقوق کارگران و رفع تبعیض طبقاتی در اشعار شاعران سیاست‌مدار این عصر منعکس گردید. جریان تفکر مارکسیستی، افراد و گروه‌های مذهبی را نیز تحت تأثیر قرار داده بود. مارکسیسم در ایران از دو رویه و جنبه سیاسی و فرهنگی بهره می‌جست. چهره سیاسی آن عهده‌دار تأثیر در هرم قدرت و هدایت قدرت و نهادهای سیاسی در جهت اهداف خاص خود بود؛ رویه فرهنگی جریان چپ نیز به دنبال طرح و القای دیدگاه‌های نظری و فلسفی مارکسیسم در میان مردم بود. پرسش مطرح پیشروی ما این است کدام بخش از نظریه‌های مارکسیستی بیشتر در ادبیات مشروطه به آن پرداخته شده است؟

پرسش‌های تحقیق

- نظریات اقتصادی مارکس چه تاثیری بر ادبیات مشروطه داشته است؟
- نظریات سیاسی مارکس چگونه در ادبیات مشروطه بازتاب یافته است؟
- نظریات جامعه‌شناختی مارکس چه تاثیری بر ادبیات مشروطه داشته است؟
- نظریات ادبی و فلسفی مارکس چه جایگاهی در ادبیات مشروطه یافته است؟

پیشینه تحقیق

ندا هاشمی (۱۳۹۶) در کتابی با عنوان «داس و قلم» به بررسی تأثیر اندیشه‌های سیاسی مارکسیسم را در ادبیات داستانی ایران از سال‌های ۳۲ تا ۵۷ پرداخته است. نتایج نشان داد موضوعاتی هم‌چون پرداختن به فقر و عقب ماندگی،

وضعیت نابسامان اجتماعی و اقتصادی مردم ایران در آن دوره، بی‌عدالتی و تضاد طبقاتی سرسام آور، استثمار، کار بیهوده و یک نواخت و نیز توجه به مبارزه و انقلاب طبقات پایین، که تنها راه نجات و آزادی جامعه از این وضع فلاکت‌بار بود، بیشترین جلوه را در داستان‌های این دوره دارد.

نودهی و همکاران (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «آرمان‌شهر شاعران چپ‌گرای مشهد (۱۳۲۰-۱۳۲۵)» به این نتیجه رسیدند که سرایش اشعار سیاسی توسط شاعران چپ‌گرای مشهد با ورود نیروهای متفکین و سقوط رضاشاه ارتباط مستقیم داشت. و شاعران آن منطقه شعرهایی با مضامین حمایت از کارگر، دعوت به اتحاد کارگران و تشکیل جامعه آرمانی سوسیالیستی می‌سرودند.

کیاپاشا (۱۳۹۵)، در پژوهشی با عنوان «نمایشنامه‌نویسی ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ با رویکرد جامعه‌شناسی کارل مارکس» دریافت: در این دوران باتوجه به فضای سیاسی و اجتماعی ناآرام کشور و حاکمیت طولانی مدت دیکتاتوری و تک‌صدایی طبقه بالادست، موجبات بروز اعتراضات اجتماعی و سیاسی فراهم شد و نویسندگان ایرانی فضا را برای بیان خواسته‌های خود مناسب دیدند و هنر نمایشنامه‌نویسی را به عنوان یک هنر چندصدایی شناخته و از آن برای مقابله با حاکمیت و طبقه بالادست جامعه که همواره با سلاح دیکتاتوری و زورگویی اقدام به چپاول و غارت می‌نموده‌اند استفاده کرده است.

زرنیخی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «تأثیر مارکسیسم بر ادبیات نمایشی ایران، با مروری برگزیده‌ای از آثار غلامحسین ساعدی» دریافت: نمایش‌نامه‌های ساعدی، قصه‌گوی مردمی است که اوج و حسیض‌های تاریخی، فرصت مرور روزگارشان را از آنان گرفته است. غم معاش و تنازع‌بقا بر هراس‌هایشان دامن زده و گاهی آنان را با خویشتن خویش هم بیگانه می‌کند. یکی از مهم‌ترین دلایل پرداختن وی به مسئله جامعه، گرایش ساعدی با اندیشه‌های مارکس است.

جوادی یگانه و تفنگ‌سازی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «تأثیر حزب توده در ادبیات داستانی ایران (۱۳۳۲-۱۳۵۷)» دریافتند که ادبیات داستانی ایران در درخشان‌ترین دوران خود، یعنی سال‌های پس از کودتا تا انقلاب، و نیز برجسته‌ترین نویسندگان آن تحت تأثیر حزب توده به عنوان مهم‌ترین شاخه مارکسیستی بوده‌اند.

پژوهشگران برجسته‌ای در جهان، پیوند آموزه‌های مارکسیستی را با ادبیات بررسی کرده‌اند. البته این پژوهش‌ها غالباً متوجه مبانی نظری پیوند مارکسیسم و ادبیات یا تأثیر تاریخی مارکسیسم بر ادبیات ملل مختلف دنیا است و توجهی به ادبیات معاصر فارسی ندارد.

لوکاچ در کتاب «جامعه‌شناسی رمان» داستان‌های معاصر جهان را با رویکرد جامعه‌شناختی به خصوص مکتب مارکسیسم، تحلیل و بررسی می‌کند. این کتاب مشتمل بر چهارمقاله است و نویسنده در آن لایه جامعه‌شناختی آثار نویسندگان جناح بورژوا و پرولتاریا را به نمایش می‌گذارد. لوکاچ در پیش‌گفتار این اثر به زیبایی‌شناسی رمان می‌پردازد و بر این عقیده پا می‌فشارد که پیش از ژید و پروست، بالزاک و استاندال، رمان بورژوازی را به اوج خود رسانده‌اند و پس از آن رمان مارکسیستی به وجود آمده است.

روله در کتابی سه‌جلدی با عنوان «ادبیات و انقلاب»، سرگذشت آموزه‌های مارکسیستی را در ادبیات دنیا نشان می‌دهد. او در جلد نخست این آموزه‌ها را در آثار ادبی شوروی بررسی می‌کند و در جلد دوم تفکرات مارکسیستی را

در ادبیات آلمان تحلیل می‌نماید و در جلد سوم این اندیشه‌ها را در آثار ادبی مختلف از آسیا تا آمریکا نشان می‌دهد و جبهه‌گیری و میزان وابستگی نویسندگان را به مکتب مارکسیسم در دنیا ترسیم می‌نماید. ایگلتون در کتابی با عنوان «مارکسیسم و نقد ادبی» ارتباط میان این مکتب و نظریات ادبی معاصر را تحلیل می‌کند. ایگلتون معتقد است نقد مارکسیستی بخشی از آن چیزی است که ماتریالیسم فرهنگی خوانده شده و مدعی است که فرهنگ، سرانجام، چیزی نیست که مردان و زنان با آن زندگی می‌کنند. اما درعین حال، نمی‌توان از فرهنگ چشم‌پوشی کرد، هر نبرد سیاسی مهم، از جمله نبردی در پهنه اندیشه‌هاست.

نظریات تحقیق

در ابتدا نظریات فلسفی مارکس بیان می‌شود: مسئله عمده در موضوع فلسفه مارکسیستی عبارت است از چگونگی پاسخی که به مسئله اساسی فلسفه داده می‌شود. فلسفه مارکسیستی از یک سو ماتریالیسم است؛ یعنی هم معتقد است که ماده بر شعور تقدم دارد و هم معتقد است که شعور انسانی می‌تواند جهان را بشناسد و شناخت انسانی از لحاظ محتوی واقعی خود معتبر است. این فلسفه در همه جهات جهان را آن طور که در واقع هست می‌بیند. فلسفه مارکسیستی از سوی دیگر دیالکتیکی است؛ زیرا که جهان مادی را در حال حرکت و تکامل و تجدد دائمی می‌نگرد و اسلوب علمی او در شناخت و تغییر طبیعت و جامعه دیالکتیک ماتریالیستی است. فلسفه مارکسیستی علمی است که بر پایه حل صحیح مسئله اساسی فلسفه، عام‌ترین و کلی‌ترین قوانین تکامل جهان مادی و راه‌های شناخت آن و طرق تغییر و تحول آن را مطالعه می‌کند (مارکس، ۱۳۸۱: ۱۳۷)

اندیشه‌های اقتصادی مارکس نیز بر پیروان او تأثیر زیادی داشته است. مارکس معتقد است که سرمایه‌داری از طریق پیکار طبقاتی در درون نظام فئودالیسم و در نتیجه زوال این سیستم به وجود می‌آید. در سرمایه‌داری دو طبقه سرمایه‌دار و کارگر ظاهر می‌شوند، سرمایه‌داران، مالک زمین و ابزار تولید هستند؛ ولی کارگران برای امرارمعاش باید کار کنند. نیروهای تولیدی در سرمایه‌داری با سرعت فراوان رشد می‌کنند درحالی‌که روابط تولیدی از این رشد عقب می‌ماند. عامل اصلی این عقب‌ماندگی، تضادی است که بین روابط اجتماعی تولید و شیوه تولیدی که بر مبنای مالکیت خصوصی استوار است، وجود دارد. به عبارت دیگر از آنجاکه جامعه سرمایه‌داری بر انگیزه سود استوار است و سرمایه‌داران مالک ابزار تولید هستند، در وضعی قرار می‌گیرند که می‌توانند کارگران را استثمار کنند. تولید توسط هزاران کارگری که در کارخانه‌ها به کار اشتغال دارند انجام می‌گیرد، حال آنکه محصول کار آن‌ها به صورت سود به جیب سرمایه‌داران می‌رود (مارکس، ۱۳۵۲: ۲۹).

به نظر مارکس، نظام سرمایه‌داری فقط یک وظیفه اقتصادی دارد و آن صنعتی کردن جامعه است. بعد از آنکه جامعه صنعتی شد، سرمایه‌داری مسائل متعدد اقتصادی و اخلاقی به وجود آورده و ریشه‌های دگرگونی خود را پی‌ریزی می‌کند. این مسائل به تدریج شرایط را برای انقلاب کارگری آماده می‌کند و بعد از آن نظام اشتراکی و یا به قول مارکس «سوسیالیسم» ایجاد خواهد شد (مارکس، ۱۳۸۳: ۳۰). از دیدگاه تاریخی مارکس، سرمایه‌داری در دو مرحله ابتدایی و مرحله بلوغ قابل بررسی است: در مرحله اول، سرمایه‌داری از اوایل قرن هیجدهم تا اواسط قرن نوزدهم شاهد توسعه و رشد اقتصادی بی‌مانندی بوده است. در این مرحله، نظام اقتصادی با مکانیسم بازارها و شرایط رقابت کامل، وظایف اقتصادی خود را انجام می‌دهد و تضاد طبقاتی و مسائل ناشی از آن چندان محسوس نیست. مرحله دوم سرمایه‌داری

از اواسط قرن نوزدهم شروع شده و از تکنولوژی نوین در امر تولید استفاده کرده است. این مرحله شاهد مسائل متعدد اقتصادی و اخلاقی سرمایه‌داری بوده است. (مارکس، ۱۳۸۳: ۴۶). در نیمه دوم قرن نوزدهم به علت از بین رفتن رقابت کامل و پیدایش انحصارات، تمرکز ثروت و نوعی کنترل اقتصادی پدید آمد. این تغییرات باعث به وجود آمدن مسائل متعددی مانند توزیع غیرعادلانه درآمد، تضاد طبقاتی، بیکاری، رکود اقتصادی و بالاخره شکاف‌های اجتماعی شد.

اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی مارکس نیز مورد توجه افراد زیادی قرار گرفته است. به نظر مارکس، جامعه از توازن متغیر نیروهای متضاد ساخته می‌شود. بر اثر تنش‌ها و کشمکش‌های این نیروها، دگرگونی اجتماعی پدید می‌آید. بینش مارکس مبتنی بر یک موضع تکاملی بود. به نظر او، نه رشد آرام، بلکه نبرد، موتور پیشرفت است. ستیزه، مولد همه چیزهاست و کشمکش اجتماعی جان کلام تاریخی را تشکیل می‌دهد. این طرز تفکر گرچه با بیشتر آیین‌های پیشینیان قرن هیجدهمی مارکس در تضاد بود، اما در عوض با بیشتر اندیشه‌های سده نوزدهم هم‌خوانی داشت (احمدی، ۱۳۷۹: ۲۸۷). به عقیده مارکس نیروی برانگیزاننده تاریخ، همان شیوه ارتباط انسان‌ها در رهگذر کشمکش‌هایشان برای بدست آوردن زیست مایه، از چنگ طبیعت است. جستجوی خورد و خوراک کافی و سرپناه و پوشاک، هدف‌های اصلی انسان در سده‌دهم تاریخ بشر بودند و اگر ساختمان پیچیده جامعه نوین را از هم بشکافیم درمی‌یابیم که این هدف‌ها هنوز هم در کانون کوشش‌های انسان کنونی جای دارند. تا زمانی که این نیازهای اساسی برآورده نشوند، کشمکش انسان با طبیعت هم‌چنان ادامه خواهد داشت. انسان یک حیوان همیشه ناخرسند است. هر گاه که نیازهای اصلی او برآورده شوند نیازهای تازه‌ای پدید می‌آیند و همین تولید نو به نو نیازها، خود نخستین عمل تاریخی است. همین که انسان‌ها راه‌هایی برای ارضای نیازهای پیشین شان پیدا می‌کنند؛ نیازهای تازه‌ای سربلند می‌کنند (مارکس، ۱۳۷۷: ۱۸۹).

همین که انسان‌ها در مسیر تکاملی‌شان مرحله ابتدایی و اشتراکی را پشت سرمی‌گذارند، برای برآورده ساختن نیازهای نخستین ثانوی‌شان درگیر یک همزیستی تنازع آمیز می‌شوند. به محض آن که تقسیم کار در جامعه بشری پدید می‌آید، این تقسیم کار به تشکیل طبقات متنازع می‌انجامد. همین طبقات‌اند که بازیگران اصلی در صحنه نمایش تاریخ‌اند. مارکس می‌گوید بعد از تقسیم کار یک گروه دارای ابزار تولید و گروهی فاقد آن هستند. یعنی گروهی خادم و گروهی مخدوم است. بنابر این نتیجه تقسیم کار جامعه‌ای درگیر و متعارض است (طبری، ۱۳۶۸: ۳۶-۳۷). مارکس یک تاریخی‌اندیش نسبی‌نگر بود که به نظر او همه روابط اجتماعی میان انسان‌ها و نیز همه نظام‌های فکری، وابسته به دوران گوناگون تاریخی‌اند. ویژگی تاریخی، نشانه خاص رهیافت مارکس است. برای مثال زمانی که او اظهار داشته بود که همه دوران تاریخی پیشین را نبرد طبقاتی مشخص می‌کند بی‌درنگ این نکته را نیز افزوده بود که این نبردها بر حسب دوران مختلف تاریخی تفاوت می‌یابند (مارکس، ۱۳۷۷: ۱۶۷). به نظر مارکس گرچه پدیده‌های تاریخی نتیجه تأثیر و تأثر عوامل گوناگونند، اما در تحلیل نهایی، همه این عوامل به جز عامل اقتصادی، متغیرهای وابسته‌اند. کل روابط تولیدی، یعنی آن روابطی که انسان‌ها ضمن کاربرد مواد خام و فنون موجود برای دستیابی به اهداف تولیدی‌شان با یک‌دیگر برقرار می‌سازند، همان بنیادهای واقعی‌اند که رو ساخت‌های فرهنگی کل جامعه بر روی آن‌ها ساخته می‌شود (انگلس، ۱۳۵۸: ۷۱).

آخرین بخش از نظریات مارکس که مورد واکاوی قرار گرفته شده است نظریات ادبی او هستند. از نظر مارکس ادبیات در حکم روبنا به شدت به متغیرهای سیاسی، اقتصادی و طبقاتی وابسته است. از این نظر سیاست عامل تعیین‌کننده اصلی ارزش آثار هنری است. در حقیقت مارکسیسم بر این فرض استوار است که جامعه از دو بخش

تشکیل شده است: زیرساخت اقتصادی (یعنی تولید کالا توسط نیروی کار) و روساخت که مشتمل بر طیف وسیعی از فعالیت‌های اجتماعی هم‌چون دین، قانون، آموزش و پرورش و هنر است. از منظر مارکسیسم، زیربنای اقتصادی به تعبیری تعیین‌کننده شکل فعالیت‌های روبنایی جامعه است (سیم، ۱۳۸۹: ۱۴). حلقه رابط مارکسیسم مارکس و انگلس و نظریه ادبی در مفهوم موردنظر مارکس از تاریخ و گرایش‌های جامعه‌شناسانه خود مارکس نهفته است و از آنجا که مارکس به این عقیده بود که تاریخ یک ملت از هر حیث بر تولید کالا و روابط اجتماعی ناشی از آن وضعیت استوار است، پس تمام تجربه‌های یک ملت - روابط اجتماعی، وضعیت شغلی، هنر، ادبیات و تمام فعالیت‌های روزانه - در شکل و تکوین ذهنیت شخصی فرد نقش دارد (برسler، ۱۳۸۶: ۲۲۲). مارکس با برداشت ماتریالیستی خود از روند تاریخ جلو رونده، شناخت تمامیت پذیر پدیدارها را در گرو بازخوانی تکامل نیروهای تولید اجتماعی و وابستگی آن‌ها به متون مادی زندگی تعبیر کرد (سیم، ۱۳۸۹: ۱۱۷). بدین صورت وی تمام زوایای اریکه عظیم اجتماعی و فرهنگی و سیاسی و هنری تمدن سرکوبگر را روبنایی از زیر متن اقتصادی و مناسبات تولیدی قلمداد کرد. دیدگاه راستین سنت مارکس، هنر را شرح و گفتار ایدئولوژیک نظام سلطه و بهره‌جویی دانست (سیم، ۱۳۸۹: ۱۱۹). مارکس و انگلس در ادبیات به چشم نقد و تحلیل اجتماعی می‌نگریستند و هنرمند را روشنگری اجتماعی می‌شمردند. ادبیات باید از تکنیک‌های هنری پیچیده پرهیز می‌کرد و به‌صورت ابزار اجتماعی درمی‌آمد. هنر بازتاب واقعیت اجتماعی است و می‌بایست ویژگی‌های نمونه نمای واقعیت اجتماعی را تصویر کند (ایگلتن، ۱۳۸۳: ۷۲).

روش تحقیق

این پژوهش به روش کیفی و شیوه تحلیل محتوا صورت گرفته است. واحد تحلیل این تحقیق، متون شعری است که توسط شاعران وابسته به احزاب مارکسیستی در ایران در حدود سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۳۰۴ هجری شمسی سروده شده است. برای جمع‌آوری اطلاعات از منابع اسنادی استفاده شد. بدین منظور از میان همه مجموعه‌های شعری منتشرشده در فاصله زمانی ۱۲۸۵ تا ۱۳۰۴ هجری شمسی، آثار شاعرانی که گرایش‌های روشن مارکسیستی و وابستگی‌های سیاسی حزبی به احزاب مارکسیستی از جمله حزب توده، حزب کمونیست و حزب چپ داشتند مورد بررسی قرار گرفتند. پنج شاعر (ابوالقاسم لاهوتی، فرّخی یزدی، ایرج میرزا، محمد تقی بهار، میرزاده عشقی) به‌عنوان نمونه انتخاب شدند. از آنجایی که این پژوهش مبتنی بر بررسی و استنتاج موضوع‌ها و تم‌ها از داده‌های خام است و برای به دست آوردن این داده‌های خام نیاز به استقرایی دقیق است. پس از استخراج عناصر اصلی تفکرات مارکسیستی مؤثر بر ادبیات جهان که از خلال آثار خود مارکس و منتقدان ادبی مارکسیست به دست آمد. این عناصر را در اشعار شاعران ذکر شده مورد واکاوی قرار داده و میزان اشتراکات و افتراقات آن‌ها مورد تحلیل قرار گرفت.

یافته‌های تحقیق

ابوالقاسم لاهوتی

لاهووتی را می‌توان نخستین شاعری در ادبیات فارسی نام برد که رنج‌ها و شکست‌های کارگران در شعرهایش نمود یافته است. لاهوتی که سرود «انترناسیونال» را به‌عنوان مهم‌ترین سرود جنبش کمونیستی به فارسی آهنگین برگرداند، در شعرهایش خود را یک کارگر معرفی می‌کند:

من کارگرم، کارگری دین من است دنیا، وطن است و زحمت، آیین من است
گفتم به عروس فتح، کابین تو چیست؟ گفت: آگهی صنف تو کابین من است
(لاهووتی، ۱۳۲۰: ۵۶)

یا در اشعار دیگری با تأکید مجدد بر کارگر معرفی کردن خود؛ آگاهی طبقاتی را به زبانی ساده برای کارگران شرح می‌دهد:

من از عائله رنجبرم / زاده رنجم و پرورده دست زحمت / نسلم از کارگران / حرف من اینکه: چرا کوشش و زحمت از ماست حاصلش از دگران؟ / این جهان یکسره از فعله و دهقان برپاست / نه که از مفت خوران! (لاهووتی، ۱۳۲۰: ۱۷۲-۱۷۱).

در شعر لاهوتی، کارگر برای رسیدن به خواسته‌هایش اندیشه انقلابی دارد و اهل تضرع نیست و توده‌های فقیر به مبارزه و قیام علیه استبداد فراخوانده می‌شوند:

ای رنجبر فقیر معصوم / تا چند ز حق خویش محروم؟ / بیدار بشو، بس است غفلت! / تا کی به مرارت و مذلت؟ (لاهووتی، ۱۳۲۰: ۶۲).

لاهووتی در یکی از اشعارش صراحتاً تاکتیک مبارزه طبقاتی را شرح می‌دهد و از نیاز به تشکیلات کارگری سخن می‌گوید:

چیست قانون کنونی، خبرت هست از آن؟ / حکم محکومی ما! / بهر آزادشدن، در همه روی زمین / از چنین ظلم و شقا / چاره رنجبران وحدت و تشکیلات است! (لاهووتی، ۱۳۲۰: ۶۸-۶۹).

لاهووتی تحت تأثیر مارکس، کیش و مذهب خود را نجات کارگران دانسته و سروده است:

اگر از کیش لاهوتی بپرسی نجات فعله و دهقان پرستد (لاهووتی، ۱۳۲۰: ۸۷).

وی کارگران را قربانیان جامعه سرمایه‌داری نامیده و چنان به آرمان‌های مارکس باور دارد که حاضر است در این راه جان خود را هم فدا کند:

گفت لاهوتی چه آوردی به قربانگاه فعله گفتم اینجا نیم جانی داشتم، آن هم فدا شد
(لاهووتی، ۱۳۲۰: ۹۲).

گر هستی خود را به ره فعله نمی‌داد لاهوتی ما لایق تبریک نمی‌شد
(لاهووتی، ۱۳۲۰: ۹۵).

لاهووتی نبض جامعه را در دستان کارگر می‌بیند و معتقد بود کارگران نیروهای گرداننده کشور از جانب خدا هستند. وی در این راه آشکارا از اظهار تمایلات دینی پرهیز می‌کند و با این که خود ابتدا عارف بوده و تخلص لاهوتی را برگزیده، تحت تأثیر دین‌ستیزی مارکسیستی از مذهب فاصله می‌گیرد:

دهقان خوراک و فعله جهان را به پا کند بی جا گمان مبر تو که این را خدا کند
(لاهووتی، ۱۳۲۰: ۱۰۴).

از نظر این شاعر سوسیالیست، کارگر نقطه ثقل و مرکز هستی است. هستی نیز بدون وجود کارگران از هم فرومی‌پاشد و آنان هستند که به زمین‌وزمان معنا داده‌اند:

ویران شود بنای وجود، بی‌وجود ما گلزار هستی است خزان، بی‌وجود ما

ما از نژاد رنجبر و صنف فعل‌هایم فانی شود زمین‌وزمان بی‌وجود ما

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۸۸).

لاهوئی با طعنه به حافظ که با سرمایه‌داران عصر خود میانه نسبتاً خوبی داشته است، آب رکن‌آباد و گلگشت مصلّا را حاصل زحمات کارگران دانسته و سروده است:

کارگروهایم ما انشای دنیا کار ماست و آنچه هم در جمله عالم هست برپا، کار ماست

هر چه صنعت هر چه نعمت در همه عالم بود ز اول دنیا و از این بعد و حالا کار ماست

شاعر شیرین‌زبان فارس می‌دانست کاش کآب رکن‌آباد و گلگشت مصلّا کار ماست

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۱۲-۱۱۳).

لاهوئی همه طبقات غیر از پرولتاریا را مفت‌خوران نامیده و با ستایش کارگر و برزگر سروده است:

بجز از فعله و دهقان، دگران مفت‌خورند دگر این دعوی ما قابل‌انکار که نیست

کارگر خالق و رزاق جهان، برزگر است اندر این گفته ره شبهه و انکار که نیست

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۱۴).

از نگاه لاهوئی باغ جهان بدون دهقانان و کارگران از هیچ طراوت و محصولی برخوردار نیست:

باغ جهان بی‌وجود فعله و دهقان میوه که سهل است یک گیاه ندارد

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۳۱).

این شاعر مارکسیست طبقه بورژوا را عامل استثمار پرولتاریا دانسته و آن‌ها را ضحاکانی نامیده که بامغز سر کارگران غذای خود را فراهم می‌سازند:

با قوای فعله، مار روده را سازند سیر هیچ دارا در شقاوت کمتر از ضحاک نیست

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۷۰).

از منظر لاهوئی، سرمایه‌داران کارگران را هم از آلات استحصال خود به حساب می‌آورند و با آن‌ها برخورد ابزاری دارند:

جان دهد دهقان و خان از رنج او سرگرم و راحت رحم می‌خواهی از این ناکس مگر دارد؟ ندارد

کارگر را هم ز آلات استحصال داند خواجه ز او جز منفعت چشم دگر دارد؟ ندارد

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۹۱-۱۹۲).

در نهایت لاهوئی از این‌که کارگران این‌همه برای تولید تلاش می‌کنند و حاصل دسترنجشان بدون تلاش در دسترس سرمایه‌داران قرار می‌گیرد و این اختلاف طبقاتی ادامه می‌یابد ناراضی است و خواستار انقلاب کارگری در ایران هم‌چون روسیه است:

کارگر این‌همه اسباب طرب، جمع کند بهر دارا و خود از فاقه مشوش باشد

(لاهوئی، ۱۳۲۰: ۱۹۸).

فرخی یزدی

تمایلات سوسیالیستی و گرایش او به چپ فرخی را بر آن داشته بود تا مدافع سرسخت حقوق کارگران، دهقانان و رنجبران باشد. فضای اجتماعی پیرامون او موجب شده بود تا با تمام وجود سختی‌ها و مصائب این قشر را از نزدیک لمس کند، لذا همواره در آثارش بین سرمایه‌دار و کارگر، غنی و فقیر چالشی دائمی وجود دارد. او همواره و در همه‌جا حمایت از کارگران و رنجبران را در سرلوحه کار خود قرار داده و بسیاری از واژه‌های ادبیات سوسیالیستی را به ادبیات کارگری ایران وارد ساخت. (یاحق، ۱۳۷۴: ۷۰).

آنچه را با کارگر سرمایه‌داری می‌کند با کبوتر پنجه باز شکاری می‌کند
می‌برد از دسترنجش گنج اگر سرمایه‌دار بهر قتلش از چه دیگر پافشاری می‌کند
(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۱۰۹).

فرخی حتی در جایی اعلام می‌کند که مبارزه طبقاتی تنها راه رستگاری جامعه است:
توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود
در صف حزب فقیران اغنیا کردند جای این دو صف را کاملاً از هم جدا باید نمود
تا مگر عدل و تساوی در جهان مجری شود انقلابی سخت در دنیا به پا باید نمود
(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۱۱۸).

فرخی را به حق ستایشگر طبقات کارگر و دهقان نامیده‌اند (خارابی، ۱۳۸۰: ۱۲۳). زیرا شاعر در غزل‌های «شوریده دل به سینه به‌عنوان کارگر»، «تا حیات من به دست نان دهقان است و بس»، «پیش خود تا فکر نفع بی‌نهایت می‌کند» و امثال آن نقش بزرگ کارگر و دهقان را در رشد جامعه و رفاه آن تذکر داده است. از این رو، معتقد است که استبداد را تنها با اتحاد داس و چکش می‌شود از بین برد:

در سایه استبداد پژمرده شد آزادی این گلبن نورس را بی‌ریشه نباید کرد
با داس و چکش کن محو این خسرو ایوان را چون کوهکنی هر روز با تیشه نباید کرد
(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۱۱۶).

فرخی بین فقیر و غنی تفاوتی قایل نبود و به وجود آمدن این ساختار و ایجاد فاصله طبقاتی در جامعه را مولود قواعد و ساختارهای ناهمگون جامعه می‌دانست.

در دیده ما فقر و غنا هر دو یکی است در مسلک ما شاه و گدا هر دو یکی است
در کشتی بشکسته طوفانی ما دردا که خدا و ناخدا هر دو یکی است
(فرخی یزدی، ۱۳۵۷: ۲۴۳).

ایرج میرزا

یکی دیگر از شاعران عصر مشروطه که در برخی موارد تحت تأثیر آموزه‌های مارکس قرار گرفته است عباس میرزا می‌باشد. وی با آنکه خود از نسل شاهزادگان قاجاری است؛ اما به نهضت مردم پیوسته و حتی گاه تمایلات کارگری ابراز کرده است. او در دیوانش سروده‌هایی با مضامین کارگری از خود به جای گذاشته است. ایرج میرزا نخوت و تکبر

کارفرمایان را به باد انتقاد گرفته و اساس وجود آن‌ها را خدمت به کارگران دانسته است. بهترین شعر او در این زمینه، مثنوی «کارگر و کارفرما» است.

شنیدم کارفرمایی نظر کرد ز روی کبر و نخوت کارگر را
روان کارگر از وی بیازرد که بس کوتاه دانست آن نظر را
بگفت ای گنجور این نخوت از چیست؟ چو مزد رنج بخشی رنج بر را
من از آن رنج برگشتم که دیگر نبینم روی کبر گنجور را
تو از من زور خواهی من ز تو زر چه منت داشت باید یکدگر را
تو صرف من نمایی بدرهٔ سیم منت تاب روان نور بصر را
منم فرزند این خورشید پرنور چو گل بالای سر دارم پدر را
مدامش چشم روشن باز باشد که بیند زور بازوی پسر را
زنی یک بیل اگر چون من در این خاک بگیری با دودست خود کمر را
نهال سعی بنشانم در این باغ که بی‌منت از آن چینم ثمر را
نخواهم؛ چون شراب کس به خواری خورم یا کام دل خون جگر را
ز من زور و ز تو زر، این به آن در کجا باقی است جا عجب و بطر را؟
فشانم از جبین گوهر در آن خاک ستانم از تو پاداش هنر را
نه باقی دارد این دفتر نه فاضل گهر دادی و پس دادم گهر را
به کس چون رایگان چیزی نبخشند چه کبر است این خداوندان زر را؟
چرا بر یکدگر منت گذارند چو محتاجند مردم یکدگر را

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳: ۶۷-۶۸).

میرزا با اشاره به تعامل و مبادلهٔ کار و سرمایه میان کارگر و کارفرما بیشتر از منظری اخلاقی کارفرمایان را به جدایی از غرور فراخوانده است و این تفکر، آمیزش اخلاق با کلیات مارکسیستی است و او مثل لاهوتی و فرخی از پیروان اصیل مارکس نیست.

محمدتقی بهار

در تاریخ ادب فارسی، به‌ویژه در زمینه شعر فارسی، کمتر شاعر و سخن‌پردازی به‌اندازه بهار در شعرش به امور اجتماعی - سیاسی به‌ویژه سیاست و جریان‌ات روز پرداخته باشد (ترابی، ۱۳۸۰: ۲۳۲۲). بهار هم که از گروه سنت‌گرایان و البته شاعران مردم در دورهٔ مشروطه است، در شعری دربارهٔ دستبرد سرمایه‌داران و استثمارگران به دست‌مزدها و حاصل کار کارگران و نیز قحطی حاصل از فروش آذوقه به انگلیسی‌ها از سوی کارفرمایان می‌گوید:

هیچ با حاصل دهقان نکند سیل ملخ آنچه با حاصل این ملک نمودید امسال
برزگر گرسنه و جیش بریتانی سیر شهر بی‌توشه و اردو ز خورش مالامال
کاسب و شهری و زارع همگی حیرانند کز کجا توشه رسانند به اهل و به عیال

(بهار، ۱۳۸۷: ۴۳۰-۴۳۱)

بهار در شعری دیگر گریزی به رنج‌های کارگران می‌زند و این‌گونه می‌سراید:
ای مفت‌خوران مفت‌خوری تاکی و تا چند / کو حس و حمیت؟ / ای رنجبران دربه‌دری تاکی و تا چند / بیچاره
رعیت (بهار، ۱۳۸۷: ۲۰۷).

ملک‌الشعراى بهار درباره تضاد بین کارگر و کارفرما چنین می‌گوید:
کارفرما ز پرخوری رنجور کارگر شد گرسنه جانب‌گور
چند سرمایه‌دار بی‌وجدان در جهان گشت صاحب فرمان
او در سال ۱۹۲۶ شمسی سال قحطی و خشکسالی در ایران «علت مرگ فقرا» را چنین تبیین می‌کند:
حشمت محتشمان مایه مرگ فقر است داد از این رسم که در شهر شماست
یا رب این شهر چه شهریست و چه خلق‌اند این خلق که به هر رهگذری نعش غربی پیداست
می‌شنیدم سحری طفل یتیمی می‌گفت هر بلایی که به ما می‌رسد از این وزراست
خانه محتشم آباد که از همت او شیون و غلغله در خانه مسکین و گداست
از خدایش به حقیقت نرسد برگ مراد آنکه فارغ ز غم و محنت مخلوق خداست
نوشداروی نصیحت چه دهد سود، بهار به مریضی که به هر قاعده محکوم فناست
(بهار، ۱۳۸۷: ۱۱۵۱-۱۱۵۲).

میرزاده عشقی

عشقی هم در چندین شعر خود به کارگران پرداخته است. ازجمله در شعر زیر که «کلاه‌نمدی» ها را استعاره‌ای از کارگران قرار داده و سروده است:

حق شما را کنند ضایع و پایمال گرکه نباشد قیام و کوشش ماها
کوشش ماها، پی حقوق شماهاست به که به ماها، کمک کنید شماها
بنده قلم دستم است و دست شماها بیل و کلنگ است ای کلاه‌نمدی‌ها
زور بیارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
از چه کنارید ای کُله‌نمدی‌ها؟ دست در آرید ای کُله‌نمدی‌ها
فرق ندارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
فکر چه کارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
خواب و خمارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
خود بشمارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
سنگ بیارید ای کلاه‌نمدی‌ها دست درآرید ای کلاه‌نمدی‌ها
(عشقی، ۱۳۵۷: ۸۱-۸۲).

نتیجه‌گیری

جهانی‌شدن افکار مارکس هم‌زمان با انقلاب مشروطه ایران بود. ادبا و اندیشمندان ایرانی نیز همانند اندیشمندان کشورهای دیگر تحت تأثیر افکار مارکس قرار گرفته بودند که در برخی از آثارشان به‌خوبی نمایان است. نظریات مارکس به ۴ دسته نظریات فلسفی، ادبی، اجتماعی - سیاسی و اقتصادی دسته‌بندی می‌شوند که در اشعار دوران مشروطه مورد بررسی قرار گرفته است. یافته‌ها نشان داد که نظریات اقتصادی و پس از آن نظریات اجتماعی سیاسی بیشترین بازنمایی و نظریات فلسفی و ادبی مارکس کمترین بازنمایی را در اشعار شاعران عصر مشروطه داشته است. چرا که وضعیت اقتصادی - اجتماعی مردم به گونه‌ای بوده است که نظریات فلسفی و ادبی کمتر و نظریات اجتماعی - سیاسی و اقتصادی بیان‌کننده آلام طبقات ضعیف و زحمت‌کش جامعه بود و بیشتر مورد قبول عامه مردم قرار می‌گرفت. هم‌چنین شرایط انقلابی آن موقع اقتضا می‌کرد که به توده مردم برای به پا خواستن و انقلاب هیجانی وارد گردد که نظریات فلسفی و ادبی فاقد این جنبه بودند.

باید اذعان کرد که در عصر مشروطه جامعه ایران به دلیل عدم صنعتی بودن طبقه‌ای به نام کارگر به معنی آنچه در اروپا رایج بود نداشته است؛ ولی شاعران این دوره به‌نوعی طبقه کارگر را نمادی از اقشار ضعیف و زحمت‌کش مانند (بزرگران، دهقانان، چوپانان، عمله‌ها، آهنگران و ...) قرار داده‌اند که در طول هزاران سال زیر ستم اربابان و افراد متمکن وابسته به دربار بوده‌اند. در میان شاعرانی که مورد بررسی قرار گرفتند بازنمایی نظریات مارکس در شعر لاهوتی و فرخی یزدی بیشتر از شعر ایرج میرزا، محمدتقی بهار و میرزاده عشقی است.

در شعر برخی از شاعران این دوره برپایی جهان را در پی فعل و عمل طبقات زحمت‌کش (زارعان، بزرگران، دهقانان و ...) می‌دانند و نبض جامعه را این اقشار برمی‌شمارند و آن‌ها را به مبارزه فرامی‌خوانند و تضرع را شایسته آن‌ها نمی‌بینند. هم‌چنین این اقشار ضعیف را قربانیان جامعه سرمایه‌داری، به تعبیر مارکس و طبقه بورژوا را عامل استثمار این طبقات می‌دانند که به‌صورت مستقیم نظرات اجتماعی سیاسی و اقتصادی مارکس را بازگو می‌کنند. در میان نظریات مارکس فقر و رنج‌های طبقه پرولتاریا مهم‌ترین مسئله‌ای است که این شاعران بدان پرداخته‌اند. شاعران و نویسندگان با پرداختن به مسائل معیشت و نشان‌دادن اهمیت زیربنایی این مسئله، فرهنگ و سیاست وامانده جامعه ایرانی را تحت تأثیر شکاف اقتصادی عمیق میان طبقات مختلف دانسته‌اند. طبعاً اوضاع اقتصادی موجب رنجش روحی و عاطفی طبقات فرودست جامعه نیز می‌گردد و مسائل مربوط به حیات و خیم روحی آن‌ها که تابعی از وضعیت معیشتی نابسامان است در این آثار به‌خوبی ترسیم می‌شود.

از جمله تأثیرات مارکس بر شعر دوران مشروطه این بود که شاعران تضاد دائمی بین طبقه فرودست و غنی جامعه می‌دیدند که این طرز تفکر برگرفته از نظریات مارکس است. شاعران این دوره همانند مارکس حمایت از زحمت‌کشان و طبقات فقیر را سرلوحه کار خود قرار دادند و برخی شاعران مبارزه طبقاتی را تنها راه رستگاری آن‌ها می‌دانستند. هم‌چنین تنها راه پیروزی و از بین بردن سرمایه‌داران را اتحاد این طبقات می‌دانستند. روی هم‌رفته باید گفت که ادبیات متجدد و نوین ایران پس از برخاستن از خواب سنت، مضامین عاشقانه را به کنار نهاد و ناگهان چشم بر مردم باز کرد و با الهام از نظریات مارکس ضعیف‌ترین طبقات اجتماعی را مورد توجه قرار داده است تا با اشاره به رنج آن‌ها تیغ نقد سیاسی را متوجه حاکمان وقت ایران سازد که روزه‌روز در پی اعمال سیاست‌های دول امپریالیست بیگانه در ایران باعث شکاف‌های طبقاتی بیشتر می‌شدند.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۹). مارکس و سیاست مدرن، تهران، نشر مرکز.
- انگلس، فردریش (۱۳۵۸). دربارهٔ سرمایهٔ مارکس، تهران، انتشارات مازیار.
- ایرج میرزا (۱۳۵۳). دیوان اشعار، به کوشش محمدجعفر محجوب، چاپ سوم، تهران، چاپخانهٔ رشیدیه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۳). مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران نشر دیگر.
- برسler، چارلز (۱۳۸۶). درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد، تهران، انتشارات نیلوفر.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۷). دیوان اشعار، تهران، انتشارات نگاه.
- پارسا نسب، محمد (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- ترابی، علی‌اکبر (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی ادبیات فارسی، تبریز، انتشارات فروغ آزادی.
- جواد یگانه، محمدرضا؛ تفنگ‌سازی، بشیر (۱۳۹۱)، تأثیر حزب توده در ادبیات داستانی ایران، مجلهٔ جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال ۴، شمارهٔ ۲، صص ۱-۲۰.
- حسینی کازرونی، احمد (۱۳۹۱). تحولات و ویژگی‌های شعر عصر مشروطه، فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، دورهٔ ۴، شماره ۱۱، صص ۱۱-۲۸.
- خارابی، فاروق (۱۳۸۰). سیاست و اجتماع در شعر عصر مشروطه، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- رضوان‌نیا، فاطمه (۱۳۹۷). بازنمایی نظریات مارکس در ادبیات معاصر فارسی از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه یزد.
- روله، یورگن (۱۳۹۵). ادبیات و انقلاب، ترجمهٔ علی‌اصغر حداد، تهران، انتشارات نیلوفر.
- زرنیخی، آرش (۱۳۹۱). تأثیر مارکسیسم بر ادبیات نمایشی ایران، با مروری برگزیده‌ای از آثار غلامحسین ساعدی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد هنر گرایش ادبیات نمایشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران.
- سیم، استوارت (۱۳۸۹). مارکسیسم و زیبایی‌شناسی مجموعه مقالات فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ مشیت علایی، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
- طبری، احسان (۱۳۶۸). مارکسیسم و لنینیسم به زبان ساده، تهران، انتشارات دوستداران.
- عشقی، میرزاده (۱۳۵۷). کلیات مصور میرزاده عشقی، به کوشش علی اکبر مشیر سلیمی، چاپ ششم، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- فرّخی یزدی، محمد (۱۳۵۷). دیوان اشعار، به تصحیح حسین مکی، تهران، بنیاد نشر کتاب.
- کیاپاشا، مهدی (۱۳۹۵). نمایشنامه‌نویسی ایران از ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۷ با رویکرد جامعه‌شناسی کارل مارکس (مارکسیسم)، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران.
- لاهوته، ابوالقاسم (۱۳۲۰). دیوان اشعار، به کوشش محمد محمدلوی عباسی، تهران، انتشارات نوشتین.
- لوکاج، گئورگ (۱۳۷۳). جامعه‌شناسی رمان، ترجمه محمدجعفر پوینده، تهران، نشر ماهی.
- مارکس، کارل (۱۳۵۲). صورتبندی‌های اقتصادی پیشا سرمایه‌داری، ترجمهٔ خ پارسا، انتشارات بیجا.
- مارکس، کارل (۱۳۷۷). دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴، ترجمهٔ حسین مرتضوی، تهران، انتشارات آگاه.
- مارکس، کارل (۱۳۸۱). رسالهٔ دکترای فلسفه (اختلاف بین فلسفهٔ طبیعت دموکری و اپیکور)، ترجمهٔ محمود عبادیان، حسن قاضی مرادی، تهران، انتشارات اختران.
- مارکس، کارل (۱۳۸۳). مزد، بها، سود، ترجمه احمد قاسمی، تهران: انتشارات حزب کار ایران (توفان).
- میلانی، عباس (۱۳۸۲). تجدد و تجددستیزی در ایران، تهران، نشر اختران.
- نودهی، کبری؛ کجباف، علی‌اکبر؛ نورائی، مرتضی؛ وکیلی، هادی (۱۳۹۵). آرمان‌شهر شاعران چپ‌گرای مشهد (۱۳۲۰-۱۳۲۵)، فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شماره دوم، صص ۷۵-۱۰۰.

هاشمی، ندا (۱۳۹۶). داس و قلم (تأثیر اندیشه‌های سیاسی مارکسیسم بر ادبیات داستانی ایران ۱۳۳۳-۱۳۵۷)، تهران، انتشارات فرهنگ و هنر جهان.

وحید، فریدون (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۴). چون سبویی تشنه، تهران، انتشارات جامی.

Representation of Marx's Theories in the Poetry of the Constitutional Era Poets in Iran

Akbar Zare Shahabadi

Professor, Department of Sociology, Yazd University (Corresponding Author)

A_zare@yazd.ac.ir

Mehran Bandari

PhD Student in Sociology, Shahid Chamran University, Ahvaz

Mehran.bondori465@gmail.com

Fatemeh Rezvannia

Master of Sociology, Yazd University

Rezvannia.fatemeh4@gmail.com

Abstract

Karl Marx is one of the most important theorists of classical sociology whose teachings and ideas have influenced various societies in the world in various ways. Marx's theories have also had a significant impact on contemporary Persian literature and have occupied the minds of Iranian poets since their inception, which coincided with the years of the Constitutional Movement in Iran. The main purpose of this research is to examine the effects of Marx's theories on the poetry of the Constitutional Era poets. Documentary sources were used to collect information. For this purpose, among all the poetry collections published between 1285 and 1304 AH, the works of poets who had clear Marxist tendencies and political affiliations to Marxist parties, including the Tudeh Party, the Communist Party, and the Left Party, were examined, and five poets (Abolghasem Lahoti, Farrokhi Yazdi, Iraj Mirza, Mohammad Taghi Bahar, Mirzadeh Eshghi) were selected as examples. The results of the study showed that Marx's economic and socio-political theories were most represented and Marx's philosophical and literary theories were least represented in the poetry of the Constitutional poets. Karl Marx's theorizing and addressing the poverty and suffering of the working class (farmers, workers) and the harmony of those theories with the majority of Iranian society during the Constitutional era led to people's favor and attention to Marx's egalitarian thoughts, and the poets were also raised in the same cultural and class environment and wanted to spread Marxist thoughts in society.

Keywords: Marx, theory, poetry, representation, constitutional revolution.

مطالعه تطبیقی سبک و محتوا در قصیده مدح نبی (ص) محتشم کاشانی و هاتف اصفهانی

مریم بهان

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء (س)

M.Behan98@gmail.com

دکتر زهرا فرید

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه الزهراء (س)

Z.farid@alzahra.ac.ir

چکیده

مدح و منقبت پیامبر اسلام (ص) و اهل بیت علیهم‌السلام پیشینه‌ای تاریخی در ادبیات فارسی و عربی دارد. ظهور اسلام در ایران و هم‌چنین رسمی شدن مذهب تشیع در زمان حکومت صفویه سبب گسترش هرچه بیشتر این نوع ادبی و تشویق شاعران به اظهار محبتشان به این خاندان کریم شد. محتشم کاشانی، شاعر بلندآوازه قرن نهم نیز، مدیحه‌سرایی خود را با الهام گرفتن، الگوبرداری و اقتباس از شعرای فارسی‌زبان و پیشین خود، هم‌چون خاقانی و انوری در پیش گرفت. هم‌چنین هاتف اصفهانی، شاعر نامدار قرن دوازدهم با تقلید از قصیده برده بوسییری و نیز ابداعات خود در بازسرایی آن، ابیات زیبایی را در این زمینه به عربی خلق کرده است. اهمیت این دو شاعر در روزگار خود و پس از آن و اشعار زیبا و ماندگاری که به زبان‌های فارسی و عربی در مدح ائمه اطهار سلام الله علیهم سروده‌اند و نیز نزدیکی قصاید آن‌ها از لحاظ موضوع و سبک ما را برآن داشت تا در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به بررسی و مقایسه سبکی و محتوایی قصاید یاد شده در سطوح زبانی و ادبی بپردازیم. نتایج نشان می‌دهد هر دو شاعر در سطح فکری یکسان عمل کرده‌اند و به مسائل درونی پرداخته‌اند. سبک ادبی محتشم تشبیه و اغراق است و سبک ادبی هاتف سبک عاشاقانه همراه با تشبیهات معتدل است. هم‌چنین در سطح لغوی هر دو شاعر از واژگان علمی استفاده کرده‌اند. در سطح آوایی بسامد تکرار و واج‌آرایی محتشم بیشتر از هاتف است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی ادبی، شعر فارسی و عربی، مدح پیامبر (ص)، محتشم کاشانی، هاتف اصفهانی.

مقدمه

در کشورهای مسلمان به‌خصوص جوامع شیعه مدح پیامبر (ص) و ائمه (ع) تحت تاثیر شرایط اجتماعی و سیاسی و با وجود شدت و ضعف، اما در طول تاریخ همواره جریان داشته است. مدح ایشان و دیگر اهل بیت (ع) به‌خصوص بعد از مصائب روز عاشورا جلوه و رنگ ممتازی به خود گرفته است. این نوع شعر در ایران به عنوان کشوری که اکثر جمعیت آن را شیعیان تشکیل می‌دهند از دیرباز اهمیت فراوانی داشته است. اندیشه شیعی در ادبیات فارسی تا قبل از حکومت صفویه وجود داشت و بهار آن در قرن نهم هجری و با حضور شاعران ایرانی به ثمر نشست. «این ادبیات در سده هشتم و نهم هجری شاهد رشد بسیاری بوده و در حکومت صفویان، اوج گرفته و شاعران در این دوره پیرو اندیشه شیعی در ادبیات فارسی بوده‌اند». (بزرگ بیگدلی و همکار، ۱۳۹۸: ۲۱۲) در سرزمین ایران دو شاعر بزرگ محتشم کاشانی و هاتف اصفهانی یکی به فارسی و دیگری به زبان عربی که در آن زمان هم‌چنان زبان مطرح در محفل‌های علمی و ادبی و مورد مباحث بزرگان بوده، شعر سروده‌اند و با زبان خود به عرض ارادت به ساحت این بزرگواران پرداخته‌اند.

روش بررسی در این مقاله روش سبک‌شناسی است. «سبک وحدتی است که در آثار ادباء به چشم می‌خورد. یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و مکرر در آثار کسی است. به عبارت دیگر، این وحدت منبعث از تکرار، عوامل یا مختصات است که در آثار کسی هست و توجه خواننده دقیق و کنجکاو را جلب می‌کند. ممکن است برخی از این عوامل یا مختصات سبک‌ساز نسبتاً آشکار باشند اما معمولاً و غالباً پنهان پوشیده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۳-۱۴)

سه دیدگاه کلی، زبان، ادبیات و فکر از شناخته شده‌ترین سبک‌های بررسی یک متن به شمار می‌روند. سطح زبانی به طور کلی به دو بخش آوایی و لغوی تقسیم‌بندی می‌شود. بخش آوایی نیز خود شامل دو دسته موسیقی درونی (سجع، موازنه، جناس، تکرار و...) و موسیقی بیرونی (وزن، قافیه و ردیف) است که این بخش از تحلیل بر سطح موسیقایی متن متمرکز است. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۳) سطح ادبی نیز به مسائل علم بیان از قبیل تشبیه، کنایه و سمبل و مسائل علم بدیع و معانی و سایر صنعت‌های ادبی می‌پردازد. هم‌چنین در سطح فکری به درون‌مایه و ایدئولوژی شاعر در سطح متن پرداخته می‌شود.

در این پژوهش تلاش می‌شود به بررسی کلی سبک زبانی (آوایی و لغوی)، ادبی و فکری دو شاعر مذکور در مدح نبی (ص) و عوامل تأثیرپذیری و نقاط مشترک آن‌ها پرداخته شود. در این پژوهش هر دو شاعر ایرانی هستند که یکی به زبان عربی و دیگری به فارسی قصیده‌ای در مدح پیامبر سروده است. به قول دکتر غنیمی هلال: «شاعر و نویسنده‌ای که اثر خود را به زبان عربی می‌نویسد، هرچند از نژاد عرب نباشد، اثر ادبی او در زمره ادبیات عرب به شمار می‌آید.» (غنیمی هلال، ۱۳۷۳: ۳۲-۳۳) لذا هاتف اصفهانی با وجود اصلیت ایرانی ولی چون سروده‌هایی به زبان عربی دارد شاعر حوزه ادبیات عربی به شمار می‌رود و اشعار او از حیث علاقه و توجه به زبان عربی قابل بررسی و توجه است.

پیشینه پژوهش

در مورد آثار دو شاعر پژوهش‌هایی انجام شده که به برخی از مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌کنیم: بررسی فرهنگ عامه در رساله جلالیه اثر محتشم کاشانی (۱۴۰۲) نوشته زینب کوچکی و همکاران به بررسی فرهنگ عامه و سبک زندگی در رساله جلالیه محتشم کاشانی و تأثیر آن بر جذب مخاطب به همراه حفظ سنت

پرداخته‌اند. در مقاله دیگری با عنوان (مقایسه سبک‌شناسی ترکیب‌بند آذری اسفراینی و محتشم کاشانی (۱۳۹۹) نوشته حیدرعلی شکاکی به مطالعه مقایسه‌ای ترکیب‌بند دو شاعر یادشده و تأثیرپذیری محتشم کاشانی در ترکیب‌بند مشهور خود از آذری اسفراینی، شاعر قرن نهم، پرداخته که در کنار تقلید در وزن، قافیه و سطح فکری مشترک، شعری پرشور و ادبی‌تر را در مقایسه با آذری اسفراینی سروده‌است. محمدرضا پاشایی و همکار در مقاله (صورخیال در اندیشه‌های شعری محتشم کاشانی (۱۳۹۷) نیز به بررسی صنایع ادبی در کلیات اشعار محتشم پرداخته‌اند.

مقاله اشعار عربی هاتف اصفهانی و جایگاه آن در سبک‌های شعری عربی (۱۳۷۹) از دکتر فیروز حریرچی در این مقاله به بررسی قصاید سه‌گانه عربی هاتف اصفهانی پرداخته و سبک و تأثیر او از اشعار عربی دوره جاهلی و اسلامی در غزل‌هایش و از قصیده بوصیری در مدح پیامبر (ص) را در مدیحه‌اش بررسی کرده‌است. شایان ذکر است که دکتر حریرچی کتابی نیز تحت عنوان (دراسة وجیزة حول أشعارهاتف العربیة (بی‌تا) به چاپ رسانیده‌است و در آن به بررسی سبک قصاید عربی هاتف اصفهانی بازنگریسته‌است. هم‌چنین مقاله (تناس از برده بوصیری تا مدیحه هاتف اصفهانی: ۱۳۹۶) نوشته علی‌رضا حسینی و زهرا صابری‌نیا، مقاله‌ای است که در آن با تأکید بر تناس مدیحه هاتف اصفهانی از برده بوصیری، به اهمیت این تأثیر و در کنار آن توجه به روح و عرفان ایرانی و تمایز آن از روح عربی در قصیده برده اشاره شده‌است. مقاله (صور خیال در غزلیات هاتف اصفهانی (۱۳۹۶) نوشته سیمین عوض‌پور و دکتر علی‌اصغر محمودی، ابزار خیال در غزلیات هاتف اصفهانی را مطالعه کرده که در نهایت نشان می‌دهد شاعر در انتقال مفاهیم خود به خوبی عمل کرده‌است هرچند که در این فرآیند و بیان تصاویر، تأثیرپذیری بسیاری از شاعران گذشته خود داشته‌است و از تعبیر متداول و مکرری بهره برده‌است.

با توجه به آنچه گفتیم، پژوهش‌های متعددی در زمینه بررسی صور خیال و سبک شعری دو شاعر انجام شده‌است، اما در این مقاله تلاش می‌شود تا به مطالعه تطبیقی سبک و محتوای شعری در مدیحه هاتف اصفهانی با قصیده محتشم کاشانی در مدح نبی (ص) پرداخته و وجوه مشترک و متمایز این دو اثر را بیان نماید. این پژوهش از جهت مقایسه سبک و محتوای قصیده مدحیه فارسی و عربی از این دو شاعر نامدار و تأثیرگذار پژوهشی جدید به شمار می‌رود.

سؤالات پژوهش

در سطح فکری چه مضامین مشترکی میان قصیده مدح پیامبر (ص) سروده هاتف اصفهانی و محتشم کاشانی وجود دارد؟

در سطح زبانی (آوایی و لغوی) نقاط مشترک و متفاوت اشعار این دو شاعر کدامند؟

در سبک ادبی این دو شاعر چه ویژگی‌ای مشترک و متفاوتی دارند؟

ادبیات نظری پژوهش

سبک و سبک‌شناسی

سبک ادبی به شیوه‌ای گفته می‌شود که نویسنده یا شاعر در به‌کارگیری زبان، ساختار و فرم آثار خود به کار می‌برد. سبک‌های ادبی می‌توانند با توجه به جنبه‌های مختلفی مانند موضوع، احساسات، تکنیک‌های بیانی و ساختار متن

طبقه‌بندی شوند. «سبک در سنت ادبی نوع زبان نثر یا نظم است یعنی شیوه بیان مطالب نویسندگان یا سخنوران» (آبرامز، ۱۳۹۴: ۳۶۵).

سبک‌شناسی لایه‌ای (Layered Stylistics) یکی از رویکردهای تحلیلی در بررسی زبان و متن است که به تحلیل ساختار و ویژگی‌های زبانی و بیانی یک متن از جنبه‌های مختلف می‌پردازد. این رویکرد ضمن بررسی ویژگی‌های کلی متن، تأکید ویژه‌ای بر روی لایه‌های مختلف زبانی و معنایی دارد. سبک‌شناسی لایه‌ای به پژوهشگران این امکان را می‌دهد که از زوایای مختلف یک متن را تحلیل کرده و فهم عمیق‌تری از آن به دست آورند. این رویکرد می‌تواند در تحلیل ادبیات، زبان‌شناسی، و متون فرهنگی مؤثر واقع شود. فتوحی معتقد است: «وقتی متن را در پنج لایه مختلف تحلیل می‌کنیم. مشخصه‌های برجسته سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه جداگانه مشخص می‌شود. این روش کشف و تفسیر پیوند مشخصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان‌تر می‌کند؛ زیرا سهم و نقش هر بخش از زبان در شکل دادن سبک به روشنی نشان داده می‌شود. این شیوه از آشفتگی در تحلیل و تداخل داده‌ها جلوگیری می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷).

لایه‌های اصلی در سبک‌شناسی لایه‌ای عبارتند از لایه فکری یا ایدئولوژیک، که در آن به بررسی مضمون اصلی و هدف متن پرداخته می‌شود. لایه زبانی که شامل ویژگی‌های زبان‌شناختی متن، مانند ساختارهای دستوری، واژگان و نحو است. همچنین بحث آوایی متن و نیز واژگانی در این سطح از بررسی می‌شود. همچنین لایه ادبی متن که به بررسی بلاغت متن از جهت تشبیه، استعاره و... در متن می‌پردازد تا جنبه‌های زیبایی‌شناسانه متن را نشان دهد.

جایگاه مدیحه‌سرایی در ادبیات فارسی و عربی

با وجود این‌که به اشعاری که بعد از مرگ افراد سروده می‌شود رثاء می‌گویند؛ ولی به طور ویژه به اشعار بعد از وفات حضرت رسول (ص) مدیحه می‌گویند. گویا که ایشان زنده هستند و حیاتشان هم‌چنان در میان مردم ادامه دارد. مدیحه‌سرایی پیشینه‌ای قدیمی در ادبیات فارسی دارد. در ابتدا برخی شاعران به جهت کسب صله یا ابراز دوستی و همراهی برای فرمانروایان و حاکمان وقت خود سروده‌هایی در مدح آنان پیشکش می‌کردند. به مرور زمان و با حضور اسلام در ایران و پررنگ شدن ادبیات اسلامی و توجه ویژه به جایگاه اهل بیت علیهم‌السلام، نقطه عطفی در سرودن اشعار مدح و وصف مناقب ایشان به وجود آمد. هر شاعری تلاش می‌کرد تا با اسلوب و شیوه شعری خود، این محبت را از موهبت زبان شکرگزار خود و با به کاربردن آیات الهی و احادیث به عاشقان ایشان اظهار کنند.

اما در دوره صفویه و کمی قبل از آن مدیحه‌سرایی در وصف مناقب پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) وسعت و عمق بیشتری یافت. به طوری که دیوان هیچ شاعری از اشعار مدحی چه به زبان فارسی، عربی یا ترکی خالی نبود. هرچند که حکومت صفویه تفکر مذهبی شیعه را در جامعه ترویج می‌کرد و به طور کلی به شعر مدحی و درباری توجه نداشت و شاعران نیز به دنبال قصیده و شعر مدحی نرفتند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷۳)، اما هم‌چنان شاعرانی در این مسیر قدم نهاده و سروده‌هایی را در مدح اهل بیت علیهم‌السلام تقدیم کرده‌اند. «زبان‌های فارسی، عربی و ترکی سه زبان رایج در زمان صفویان بودند که در مسیر تولید آثار ادبی هیچ‌گونه ستیزی و مقابله‌ای با یک‌دیگر نداشتند، بلکه هر کدام شاهد پیشرفت خود در این دوره بوده‌اند. زبان عربی، بیشتر زبان قلم عالمان دینی جهت مکتوب کردن مسائل در علوم اسلامی بوده است که همراه با رشد تفکر شیعی در جامعه نیز گسترش پیدا کرده‌است. زبان فارسی نیز زبان ادبیات و تاریخ و زبان

ترکی زبان حکومت و سیاست محسوب می‌شد. با وجود این تنوع زبانی موجود، زبان فارسی به تدریج از سایر آن‌ها پیشی گرفته و استقلال خود را حفظ کرد.» (بهرام‌نژاد، ۱۳۹۷: ۲۰۸-۲۰۹)

بخش تطبیقی

محتشم کاشانی

حسان‌العجم مولانا کمال‌الدین علی متخلص به محتشم فرزند خواجه میراحمد کاشانی است. در حدود سال ۹۰۵ هجری قمری در کاشان دیده به جهان گشود و نزدیک ۹۱ سال در این گیتی بزیست و به سال ۹۹۶ هجری قمری به لقاءالله پیوست و آرامگاه وی در جنوب شرقی شهر کاشان در محله‌ای موسوم به محله محتشم قرار دارد. (کاشانی، ۱۳۷۳: ۳ و ۳۴) وی از شاعران نامدار قرن نهم در زمان پادشاهی صفویان به شمار می‌رود و از مبدعین مکتب وقوع^۱ در ادبیات فارسی نیز هست.

«پدرش خواجه میراحمد کاشانی از ثروتمندان کاشان و اصلش از نراق بود و به شغل پارچه‌فروشی اشتغال داشت. خود نیز شغل بزازی را از پدر به ارث برد و همراه با آن فن شاعری را در خدمت مولانا صدقی استرآبادی تمرین نمود و به تدریج از بزرگ‌ترین شاعران زمان خود گردید.» (پاشایی و همکار، ۱۳۹۷: ۸۰).

با این‌که چندین هزار شاعر عصر صفویه عموماً دارای سبک خاص هندی یا (طرز اصفهانی) بوده‌اند اما محتشم قصاید را به سبک قدما و غزلیات را به سبک جامی و وحشی و باباغانی که به سبک عراقی نزدیک‌تر است می‌ساخته و مهارت خود را مخصوصاً در ساخت غزل‌های شورانگیز و عاشقانه نمایان نموده‌است. (کاشانی، ۱۳۷۳: ۴۲-۴۳)

ذبیح‌الله صفا عقیده دارد که محتشم در شعر و نثر پیرو استادان پیشین است. گویی که می‌خواهد شیوه شاعران پیشین در قرن هشتم را در قصیده‌های خود به کار ببرد و اگر چه در بعضی از بیت‌ها چنان‌که که باید از عهده این تقلید برنیامده ولی در بسیاری دیگر سعی کرده سبک سرودن خود را به آنان نزدیک کند. (پاشایی و همکار، ۱۳۹۷: ۸۱) ظاهراً این نوع تقلید در زمانه محتشم کاری همه‌گیر بوده است. لذا این دوره در ادبیات فارسی به دوره بازگشت معروف است.

قصیده محتشم در مدح حضرت محمد (ص)

قصیده‌ای که در اینجا بررسی خواهیم کرد. مشتمل بر ۶۵ بیت است و با مطلع (از بس که چهره سود تو را بر در آفتاب/ بگرفته آستان تو را بر زر آفتاب) شروع شده و با ردیف (آفتاب) در انتهای هر بیت به پایان رسانیده‌است که در ذیل به بررسی آن در سطوح فکری، زبانی و ادبی پرداخته می‌شود.

۱- سطح فکری

از نظر دکتر شمیسا بررسی مواردی هم‌چون درون‌گرا و ذهنی یا برون‌گرا و عینی بودن اثر، شادی‌گرا یا غم‌گرا، خردگرا یا عشق‌گرا، بدبین یا خوش‌بین بودن، وجود دید فلسفی در متن و مسائلی از این قبیل در رسیدن سبک‌شناس به عمق سطح فکری اثر کمک می‌کند و به عقیده وی «دقت و کندوکاو در سطح فکری اثر راحت‌تر می‌تواند سبک‌شناس را به

تعیین سبک دوره و حتی سبک شخصی برساند. علاوه بر این که بررسی سبک از این دیدگاه جذاب‌تر و از طرف دیگر مفیدتر است» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۶-۱۵۷).

سبک بازگشت یعنی بازگشت به شعر شاعران قرن هفت و هشت در میانه سبک هندی صورت می‌گیرد. لذا هم از سبک‌های گذشته یعنی عراقی و خراسانی و هم از سبک هندی عناصری را به عاریت گرفته‌است. در این دوران به دلیل عدم ثبات سیاسی و اجتماعی شاعران به مفاهیم درونی و انفسی روی می‌آورند و کمتر به مسائل اجتماعی می‌پردازند. مدیحه سرایی در مناقب پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) در عصر صفوی مورد توجه پادشاهان این دوره بوده و محتوای آن نیز التجاء و پناه بردن به این ذوات مقدسه که بهترین حامی معنوی در روزگار تشنه‌ها و اضطراب‌های سیاسی و اجتماعی هستند با روح ادبی این دوره و درون‌گرایی شاعران کاملاً مطابقت داشت. لذا شعر محتشم را می‌توان در این راستا مورد بررسی قرار داد. قصیده زیبایی که با تکرار کلمه قافیه «آفتاب» تصاویر بسیار جذابی را خلق کرده و تمام کائنات را در مقابل نور وجود پیامبر کم نور و بی فروغ دانسته‌است و در آخر زبان خود را قاصر از مدح کامل پنداشته و به شعر خاتمه داده‌است.

نکته قابل توجه در این شعر تکرار ردیف (آفتاب) است که به نوعی الگوبرداری از شعرهایی هم‌چون شعر خاقانی و سروده‌هایی این چنینی موسوم به «شعر آفتابی» می‌باشد. (نیک‌منش، ۱۳۹۲: ۲)

۲- سطح زبانی

الف) سطح آوایی

«بررسی قلمروهای آوایی زبان متن، با عنوان (سبک‌شناسی آوایی) شناخته می‌شود. تحلیل آوایی سبک به الگوهای صوتی و شیوه تلفظ در زبان گفتار و نوشتار نظر دارد و در پی پاسخ به این پرسش است که کاربرد خاص الگوهای آوایی و واجی زبان تا چه اندازه می‌تواند گفتار یک شخص را برجسته کند و به آن شکل خاصی بدهد به گونه‌ای که با شکل‌های عادی سخن و زبان معیار متفاوت شود.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۴۳) در سطح آوایی تکرار و جناس از عناصر سبک ساز به حساب می‌آیند.

۱- تکرار

تکرار در شعر و بسامد آن در مصوت‌ها، صامت‌ها، واژگان، هجا و جمله اگر به جا و درست از آن استفاده شود به زیبایی و ایجاد موسیقی در آن منجر می‌شود. شمیسا در مورد زیبایی و تاثیر تکرار در شعر می‌نویسد: «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال‌زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صدای غیرموسیقایی و نامنظم که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجه روح می‌داند، حال آن که صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی تکرار است. انواع تکرار چه در شعر قدیم و چه در شعر نو دیده می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات ادبی قلمداد کرد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۶۳).

در بحث تکرار ابتدا از قافیه شعر شروع می‌کنیم که به اصطلاح موسیقی بیرونی شعر را می‌سازد و در هر بیت تکرار می‌شود. کلمه «آفتاب» در این قصیده قافیه است. خورشید و آفتاب در زبان و ادبیات فارسی نماد روشنگری و

هدایت‌گری هستند. مردان حق و انبیاء و اولیاء در اشعار شاعران پارسی‌گوی به‌خصوص در شعر شاعران عارف مانند خورشید توصیف شده‌اند که همه نیازمندان از چشمه خورشید آنان بهره می‌برند و این استفاده ریشه در قرآن و روایات دارد. به طور مثال در مورد سوره شمس گفته‌اند: منظور از شمس حضرت محمد (ص) و منظور از قمر که به دنباله آن حرکت می‌کند امیرالمؤمنین (ع) است. «هم‌چنین دایره نماد آسمان و قداست شناخته شده و در اسلام شکل مدور تنها شکل کاملی است که می‌تواند جلال خداوندی را نشان می‌دهد» (جلی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۰۴).

محتشم در این ابیات دست به ابداع زیبا و جذابی زده‌است. از آفتاب که نماد روشنایی و عظمت است و چیزهای دیگر در مقابل نور او تاریک به نظر می‌رسند، استفاده کرده است. او آفتاب را در پای پیامبر حقیر دانسته و به انسان مشتاق و در عین حال حسودی تشبیه کرده که در برابر عظمت پیامبر ارزشی ندارد. محتشم با تکرار این کلمه از لحاظ آوایی نیز رنگ و بوی جذاب و دل‌نشینی به شعر بخشیده‌است. حرف الف و باء که ردیف شعر هستند نیز بزرگواری و شکوه پیامبر را نشان می‌دهند. حرف الف بر بلندی و فخامت دلالت دارد و حرف باء به دلیل بسته شدن لب به هنگام تلفظ و هوایی که با تلفظ آن حبس و سپس به شدت آزاد می‌شود، می‌تواند به انتقال این معنا کمک کند.

۲- واج آرایی

در باب موسیقی درونی که توسط بعضی از شگردهای ادبی ایجاد می‌شود، می‌توان به واج آرایی حروف اشاره کرد. به طور مثال در ابیات زیر:

گردِ سر تو شب‌پره شب پرزند نه روز کز رشک، آتشش نزند در پر آفتاب
بشکست سد شش‌جهت و در تو مه گریخت چون مهره‌ای برون شده از ششدر آفتاب
(کاشانی، ۱۴۰:)

واج آرایی یا نغمه حروف یکی از صنایع ادبی لفظی است و هنگامی به وجود می‌آید که شاعر یا نویسنده در کلام خود یک مصوت یا صامت را چند بار و بیش از حد معمول تکرار کرد. کاربرد واج‌آرایی خوش‌آهنگ‌تر کردن کلام است.

این‌که شاعر در مطلع قصیده از واج آرایی استفاده کرده می‌تواند به چند چیز باز گردد. یکی صنعت حسن مطلع که در بخش بلاغت به آن خواهیم پرداخت و دیگری تخصص شاعر در سرودن اشعار عاشقانه. که معمولاً این قصائد با مقدمه‌ای زیبا و شور انگیز شروع می‌شوند. لذا شاعر با توجه به پیشینه خود در سرودن شعر عاشقانه که تبدیل به سبک این شاعران شده از مطلعی زیبا و پر کشش استفاده می‌کند.

لازم به ذکر است تکرار در شعر شاعران دوره بازگشت یک پدیده معمول است که به تاثیر از شاعران سبک خراسانی صورت گرفته است. محتشم کاشانی نیز به تأسی از این سبک از تکرار در ابیات چه در قافیه و چه در بخش‌های دیگر زیاد استفاده کرده‌است:

در جنب مطبخش تل خاکستریست چرخ یک اخگر اندر آن مه و یک اخگر آفتاب (همان: ۱۴۱)
از گوهر یگانگی ار کامیاب نیست پس دارد از چه رهگذر این جوهر آفتاب (همان: ۱۳۹)

۳- جناس

جناس یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین عناصر ادبی است که در شعر و موسیقی شعر به کار می‌رود. این تکنیک ادبی به معنای تکرار واژه‌ای با تغییرات جزئی در ساختار است و می‌تواند نقش‌های مختلفی در شعر ایفا کند. جناس به شعر زیبایی و عذوبت خاصی می‌بخشد. تکرار صداها و حروف مشترک، آهنگین شدن شعر را تسهیل می‌کند و می‌تواند شنونده را جذب کند. جناس نیز به مانند تکرار واژه‌ها در شعر به ایجاد موسیقی درونی و اگر در قافیه بیاید به ساخت موسیقی بیرونی شعر کمک می‌کند. محتشم از جناس در شعر خود استفاده کرده که به نظر قصد آن ایجاد جذابیت در شعر و برانگیزندگی احساسی در مخاطب می‌باشد. به طور مثال در این ابیات از جناس استفاده شده است:

مهر نگین حسن تواش خواندی نه مهر کردی اگر خوشامد من باور آفتاب
نعلِ سُم براق وی آماده تا کند زر بدره بدره ریخته در آذر آفتاب
صورت نگار شخص ضمیر تو بوده است در دوده سر قلمش مضمّر آفتاب

(همان: ۱۴۱)

ب) سطح لغوی

«بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها، ایستا و منجمد نیستند، بلکه جان‌دار و پویايند و تاریخ و زندگی‌نامه دارند. واژه‌ها از نظر ویژگی ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصات معنایی بسیار متنوع‌اند. انبوهی هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینه تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد. از این رو برای سبک‌شناس کاربردهای برجسته، معنادار و نقش‌مند یک نوع واژه یا یک طبقه‌بندی واژگانی در متن اهمیت دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۴۹-۲۵۰)

در مورد واژگان قصیده مدیحه محتشم ذکر این نکته لازم است که با توجه به انتساب شاعر به مکتب وقوع، استفاده از واژگان دشوار و دیرپاب در متن در حد اعتدال است. هم‌چنین چون شاعران این سبک بیشتر غزل‌سرا هستند و موضوع بیشتر اشعار آن‌ها عاشقانه است؛ لذا استفاده از الفاظ عامیانه و مرسوم در میان مردم از وسعت زیادی برخوردار است. «محتشم کاشانی از معروف‌ترین شاعران سبک وقوع به شمار می‌رود. شعر این مکتب به‌ویژه در قرن هشتم و نهم در واقع دنباله سبک عراقی است و دارای زبانی ساده و رویگردان از صنایع بدیعی است و هم‌چنین شعر این دوره اکثراً درون‌گراست.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۶۴-۲۶۵).

از جمله خصوصیات واژگان در این قصیده که می‌تواند به سبک شاعر جهت دهد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: دامنه کلمات عربی به رفته شده در قصیده از جمله (کوثر، انفعال، فیض، صرصر، مسطر، ظلمات، معجر، ناصیه و...) حاکی از الفت شاعر با زبان دین دارد که در توصیف از آن بهره برده است. علاوه بر آن شاعر از واژگان فارسی نیز استفاده کرده تا پابندی به زبان مادری خود را نیز نشان دهد. کلمه طراز (مُعَرَّب تراز که نام شهری است در ترکستان) و صولجان (چوگان که از ورزش‌های کهن ایرانی است) یا واژه طپانچه (به معنای سیلی) از جمله این واژگان هستند. فراوانی استفاده از واژگان عربی به علت تأثیرپذیری شاعر از سبک عراقی است هم‌چنین وجود واژگان فارسی به تأثیر از مکتب بازگشت (بازگشت به سبک خراسانی و عراقی) است.

هم‌چنین این قصیده حاوی واژگانی از بسیاری از علوم و فنون رایج در آن دوره است که این نیز تحت تأثیر مکتب عراقی است؛ چرا که در این دوره به دلیل گسترش علوم در حوزه‌های علمی و فرهنگی در شهرهای مختلف ایران،

واژه‌های علمی و حکمی و فلسفی و دینی و نجوم و پزشکی در آثار شاعران وارد شده است. هم‌چنین استفاده از واژگان متعدد از یک حرفه که در بخش بلاغی تحت عنوان «مراعات النظیر» بیشتر به آن خواهیم پرداخت، از خصوصیات واژگانی سبک‌ساز در این قصیده است. استفاده از واژه‌های متعدد و مشترک در مقوله‌های معنایی مختلف مانند: آفتاب، شب، آتش، ماه، گل، ابر، باد، آسمان، نخل، شکوفه، گل نیلوفر، انجم، کواکب، که مربوط به حوزه طبیعت است یا واژه‌هایی مربوط به کتابت و عمل نوشتن و زبان مانند: کتاب، صفحه، مسطر، ورق، خامه، مداد، دفتر، جوهر. و یا استفاده از واژگان رایج در شعر عاشقانه، فخر و مدح مانند: مهر، حسن، جمال، تصدق، شاه رسل، چاکر، غلام، توسل، علو مرتبه، رهبر، پناه، که باز از خصوصیات سبک بازگشت به تأسی از سبک عراقی است، اشاره به شهرها و مناطقی که پیامبر (ص) در آن روزگار گذرانده است، مثل: یثرب، حرم، بطحاء، مدینه، اسامی مربوط به بهشت مثل کوثر یا اسامی مربوط به حوزه ابزار کار مثل: نعل، زره، خنجر، مجمر، مشعله از جمله این دست کلمات است.

۲- سطح ادبی

در سطح ادبی، بلاغت متن (بیان و بدیع) و سبک نویسنده یا شاعر در به‌کارگیری آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. «مطالعات سطح بلاغی زبان، سهم زیادی در سبک‌شناسی ادبی دارند. در ابیات شعری، ادبیت متن و عبور از زبان به ادبیات از رهگذر کاربرد شگردهای بلاغی به‌ویژه زبان مجازی صورت می‌گیرد. سبک هر سخن بر اساس فراوانی آرایه‌های بلاغی، سرشت صوری و محتوایی ویژه‌ای پیدا می‌کند؛ مثلاً فراوانی کاربرد تشبیه در یک متن، سبک تشبیهی را شکل می‌دهد و بسامد بالای استعاره، سبک استعاری را رقم می‌زند. بر این پایه می‌توان شگردهای بلاغی به کار رفته در سخن را بازشناسی کرد و مبنایی برای نام‌گذاری سبک‌ها قرار داد». (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۰۳-۳۰۴)

اغراق

یکی از خصوصیات شعر محتشم و بهتر است بگوییم شعر عصر محتشم، اغراق است. «اغراق از صنایعی است که نه تنها موجب تکلف و پیچیدگی شعر و تشبیهات آن نمی‌شود بلکه گاهی از سنگینی بار تشبیهات می‌کاهد. اگر اغراق در خود تشبیه باشد، اثر آن بیشتر است یعنی طوری باشد که اجتماع مشبه و مشبه‌به حتی در ذهن هم به‌سختی بتواند تحقق یابد» (فرشیدورد، ۱۳۸۲ ج ۲، ۴۷۸).

در قصیده محتشم از صنعت اغراق در زیبایی تشبیهات استفاده شده و میزان عشق و علاقه شاعر به پیامبر را نشان می‌دهد. نمونه‌های این صنعت در این ابیات بسیار زیاد است که ما به چند مورد اشاره می‌کنیم:

بهر قلاده‌های سگان تو از نجوم	دائم کشد به رشته زر، گوهر آفتاب
نعلین خود دهش به تصدق که بر درت	در سجده است با سر بی‌افسر آفتاب
ببند زمانه شکل دو پیکر اگر به فرض	خیزد ز خواب با تو ز یک بستر آفتاب

تضاد

«ناسازی یا تضاد آن است که سخنور واژه‌هایی را در سروده خویش به کار ببرد که در معنا با یک‌دیگر ناسازند» (کزازی، ۱۳۷۳: ۱۰۵).

تضاد از ابعاد زیبایی‌شناسانه برخوردار است، به این معنا که می‌تواند ذهن را با مجموعه‌ای از تقابل‌ها در سطح
روساخت و ژرف‌ساخت مواجه کند و زمینه‌ساز تکاپوی ذهنی شود و میزان لذت مخاطب از متن تولیدی را افزایش
دهد. (گیاهی و همکاران، ۱۴۰۲: ۴۸)

از وصف جلوه قد شیرین تحرکت بگداخت مغز در تن بی شکر آفتاب

(کاشانی: ۱۳۹)

شاه شتر سوار چو لشگرکشی کند باشد پیاده عقب لشگر آفتاب

میان سوار و پیاده (همان: ۱۴۱)

مراعات نظیر

شمیسا در مورد معنی مراعات‌النظیر می‌گوید: «مراعات‌النظیر، تناسب، مؤاخات، توفیق، تلفیق یا ائتلاف، وقتی است که
برخی از واژه‌های کلام، اجزائی از یک کل باشند و از این جهت بین آن‌ها ارتباط و تناسب باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۶:
۱۰۲)

حسینی معتقد است: «مراعات‌النظیر یا آرایه تناسب، انتخاب واژگانی متناسب به صورت آشکار یا ذهنی است که
کلام را ادبی می‌کند. این آرایه خود فعال‌ترین و نیز فعال‌کننده دیگر آرایه‌های بدیعی و بیانی است. گوینده یا نویسنده
ادبی با کمک تخیل شاعرانه خود در بین واژگانی که مختار به انتخاب آن‌هاست، واژگانی را برمی‌گزیند که تصویرآفرین
و انگیزنده باشد.» (حسینی، ۱۳۸۹: ۸۰)

از این صنعت بسیار در قصیده محتشم استفاده شده است:

از نقش نعل توسن جولانگرت زمین گشت آسمان و انجم آن اکثر آفتاب

(همان: ۱۴۰)

(نعل، توسن و جولانگرت) و (زمین، آسمان، انجم و آفتاب) و.... از نمونه‌های مراعات‌النظیر در این ابیات هستند.

تلمیح

اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اولاً ایجاد رابطه تشبیهی بین مطلب و
داستان است و ثانیاً بین اجزاء داستان، تناسب وجود دارد. در کتب قدما، تناسب مطلب با (اشاره به) اجزاء یا پاره‌ای از
مثل و حدیث و شعر هم تلمیح خوانده شده است. (شمیسا، ۱۱۲، ۱۳۸۶)
به طور مثال در بیت زیر تلمیح وجود دارد:

نعل سم براق وی آماده تا کند زر بدره بدره ریخته در آذر آفتاب

تا شغل بندگیش گزید از برای خویش گردید برگزیده هفت اختر آفتاب

(همان: ۱۴۱)

این بیت اشاره به داستان معراج پیامبر (ص) و سفر آسمانی پیامبر (ص) دارد و به اسب پیامبر اشاره شده است.

تشبیه

«تشبیه مانده کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این‌که آن ماندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعائی باشد نه حقیقی. توضیح این‌که همین‌که می‌گوییم مانده کردن (تشبیه مصدر باب تفعیل است که از برای تعدیه است) معنایش این است که آن دو چیز علی‌الظاهر شبیه به هم نیستند و بین آن مشابهت نیست و این ما هستیم که این شباهت را ادعا و برقرار می‌کنیم. اما چون معمولاً به این نکته توجه نمی‌شود، ما قید مبتنی بر کذب بودن را جهت مزید تأکید بر تعریف افزودیم» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۹).

تشبیه به یک نویسنده یا شاعر یاری می‌دهد تا با تصرف در پدیده‌ها و عناصر محسوس و معقول از زاویه تازه‌ای به آن‌ها نگاه کند و از این مسیر بتواند بسیاری از مفاهیم ذهنی و مجرد را برای مخاطب خویش ملموس و درک‌پذیر کند. (ر. ک واثق عباسی، ۱۳۹۸: ۲)

حضور پررنگ تشبیه در قصیده محتشم سبک او در این شعر را سبکی تشبیهی همراه با چاشنی اغراق قرار می‌دهد که به عنوان نمونه می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

نبود گر از مقابله‌ات بهره‌ور کز آن پیوسته چون هلال بود لاغر آفتاب

(همان: ۱۳۹)

در اینجا خورشید به ماهی تشبیه شده‌است که از ندیدن روی تو لاغر و هم‌چون هلالی شده‌است و در مقابل تو نوری ندارد که در واقع نوعی اغراق را نیز در تشبیه خود جای داده‌است.

در آفتاب رنگ ز شرم رخت نماند مثل گل نچیده که ماند در آفتاب

(همان)

در این بیت نیز انسانی که از ملاقات محبوبش محروم است از نگاه به روی او خجالت می‌کشد مانند گلی است آفتاب به آن می‌خورد و بعد از مدتی خشک و نابود می‌شود.

فرداست کز طپانچه حسنت به ناظران روئی نموده چون گل نیلوفر آفتاب

(همان: ۱۴۰)

آفتاب را در این بیت به گل نیلوفر تشبیه کرده‌است که زمانی که با دیدن حسن تو ناظران ناگهان متوجه زیبایی روی تو می‌شوند و این ناظران که همان گل‌ها باشند گویا از این زیبایی سیلی خورده و به رنگ بنفش درآمده‌اند و در نهایت یعنی آفتاب در مواجهه و ملاقات تو رنگ می‌بازد.

هاتف اصفهانی

سید احمد هاتف نسباً از سادات حسینی است. اصل خاندان او چنان‌که برداشت می‌شود از اهل اردوباد آذربایجان بوده که در زمان پادشاهان صفوی از آن دیار به اصفهان هجرت کرده و در این شهر ساکن شدند و تا اوایل حکومت افشاریه و زندیه به زندگانی خود ادامه داده‌است. تولد هاتف در نیمه اول قرن دوازدهم به شهر اصفهان اتفاق افتاده و در آن شهر به تحصیل ریاضی و حکمت و طب پرداخته و گویا در این فنون از محضر استاد خود میرزا محمدنصیر اصفهانی استفاده کرد و در شعر نیز مشتاق را راهنمای خود اختیار کرد... از ماده‌تاریخ‌هایی که در دیوان هاتف دیده

می‌شود چنین به نظر می‌رسد که این شاعر قسمت آخر عمر خود را در اصفهان و کاشان و قم به سر می‌برده و غالباً بین این سه شهر در رفت و آمد بوده و در اواخر سال ۱۱۹۸ در آن شهر مرحوم و به خاک سپرده شد. (ر. ک اصفهانی، ۱۳۷۵: ۱۹-۱۸)

دیوان هاتف شامل ترجیع‌بند، قصاید، غزلیات، مقطعات، مطایبات، ماده تاریخ‌ها، رباعیات، تک‌بیتی و در انتها اشعار عربی او آمده‌است و در پایان دیوان نیز به گزیده‌ای از اشعار «رشحه»، دختر هاتف، پرداخته شده‌است. وی اشعار عربی را به تقلید از اسلوب شاعران عصر جاهلی و اسلامی هم‌چون عمر بن ابی ربیع، امرؤالقیس و سایر آن‌ها سروده‌است، هرچند که در کنار این تقلید ادبی، از ذهنیت عرفانی خود فارغ نشده و بارقه‌هایی از اندیشه حسی و درونی را به درون شعر سرازیر کرده‌است.

«در تاریخ ادبیات دوره بین انقراض صفویه تا آغاز سلطنت فتح‌علی‌شاه را که از نظر شعری دوره فقیری است، دوره فترت می‌نامند. از شاعران دوره فترت، هاتف اصفهانی و پسرش سحاب اصفهانی است. در آثار شاعران دوره فترت هنوز از مکتب وقوع و سبک هندی تأثیرهایی مشاهده می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۹۷)

قصیده «فی مدیح الرسول صلی الله علیه وآله وسلم»

قصیده مدح هاتف شامل ۳۰ بیت و به زبان عربی است و تاریخ دقیقی از زمان سرایش شعر در دست نیست. وی با الهام از قصیده «برده» بوصیری، قصیده خود را سروده‌است که مطلع آن بدین صورت است:

نادمتُ أهل الحمی يوماً بذی سلم فارقتهم وندیمی بعدهم ندم

(اصفهانی، ۱۳۷۵: ۲۲۶)

چنان‌چه از همان مطلع نیز یادآور مدیحه بوصیری در وصف و منقبت رسول خدا (ص) است:

أمن تذکر جیران بذی سلم مزجت دمعاً جرى من مقله بدم

(البوصیری: ۹)

حریرچی در مورد این قصیده می‌گوید: «هاتف اصفهانی این قصیده را با توجه به سبکی سروده که متناسب به دوره عثمانی است، چنان‌چه سبک در آن دوره شامل کوتاهی جملات و الفاظ ساده، استفاده از اوزان اشعار در عصر جاهلی و آرایه‌های نه‌چندان پیچیده می‌شود و هاتف نیز در سرودن اشعار عربی خود از آن‌ها بهره برده‌است.» (حریرچی، بی‌تا: ۴۸-۴۹)

سبک فکری

شاعر پس از مطلع، به مدح خاندان پیامبر (ص) پرداخته و از مصائبی که در زندگی این دنیا با آن مواجه بودند، سخن به میان آورده‌است و به نوعی نیز به ابراز احساسات و ناراحتی پرداخته‌است. در ادامه، اظهار عجز و طلب بخشش از آنان را نجات خود می‌داند و با صلوات بر آنان و اشتیاق به ملاقاتشان به پایان می‌رسد. شفاعت ائمه (ع)، احساس فراق، پشیمانی و سختی دوری از اهل کرامت، در قالب شعر جاهلی هم‌چون دوری و جدایی از محبوب، گریه از سختی فراق و وصف معشوق، اشعاری تاثیرگذار و زیبا رقم زده‌است. هاتف در این شعر مانند محتشم به سیر انفسی دست زده و به عالم درون خود می‌پردازد.

سبک زبانی

الف) آوایی

۱- تکرار

به طور مثال در بیت زیر:

أَتَيْتُكُمْ بِمَدِيحٍ لَا يَلِيْقُ بِكُمْ وَهَلْ يَلِيْقُ بِكُمْ مَا اسْوَدَّ مِنْ قَلَمِي

(هاتف، ۱۳۷۵: ۲۳۰)

این بیت از لحاظ معنایی مشابهه بیتی از قصیده محتشم است:

کوته کنم سخن که مباد اندکی شود بی جوهر از قوافی کم‌زیور آفتاب

که در هر دو شاعران کلام خود را در حد و اندازه شأن پیامبر (ص) نمی‌بینند.

هم‌چنین در این دو بیت نیز واژگان تکرار شده‌اند:

قَدْ أَصْبَحْتُ لِمَمِي بِيضَاءَ فِي سَرْفٍ وَالْوَجْهَ كَالْقَلْبِ مَسْوَدَّ مِنَ اللَّمَمِ

(همان: ۲۲۹)

نَادِمْتُ أَهْلَ الْحَمِي يَوْمًا بَذَى سَلَمٍ فَارْقَتَهُمْ وَنَدِيمِي بَعْدَهُمْ نَدَمٍ

(همان: ۲۲۶)

۲- رد العجز علی الصدر

رد الصدر علی العجز نوعی تکرار واژه در کلام است که در آن اول و آخر بیت یکسان باشد و در رد العجز علی الصدر

یعنی کلمه آخر بیتی یعنی عجز در آغاز بیت یعنی صدر تکرار شود. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۶)

«هدف از به‌کارگیری این یک آرایه در کلام زیبایی و آراستن آن است و زیبایی این آرایه در تکرار است و تنها از

راه دیدن دوباره یک واژه می‌توان به تکرار آن پی برد و از طرف دیگر نیز اصل تداعی معانی در آن قابل توجه بوده که

تکرار شدن کلمه این تداعی را ایجاد می‌کند.» (پارسا، ۱۳۹۱: ۲۴)

در بیت زیر تکرار عبارت «لایلیق بکم» تأکیدی دوباره بر عدم اطمینان شاعر از مقبولیت شعر نزد ائمه (ع) و

نشان‌دهنده خضوع و فروتنی شاعر در مقام مدح است که با این آرایه به بهترین نحو نشان داده شده‌است:

أَتَيْتُكُمْ بِمَدْحٍ لَا يَلِيْقُ بِكُمْ وَهَلْ يَلِيْقُ بِكُمْ مَا اسْوَدَّ مِنْ قَلَمِي

(همان: ۲۳۰)

۳- جناس

به طور مثال در این ابیات از جنس اشتقاق استفاده شده است:

نَادِمْتُ أَهْلَ الْحَمِي يَوْمًا بَذَى سَلَمٍ فَارْقَتَهُمْ وَنَدِيمِي بَعْدَهُمْ نَدَمٍ

(همان: ۲۲۶)

و هم‌چنین در این بیت:

فِي رُبْعِهِمْ عَشْتُ مُلْتَدًا بِصَحْبَتِهِمْ وَالْدَّهْرُ يَعْتَقِبُ اللَّذَاتِ بِالْأَلَمِ

(همان)

۴- سجع

«شعرا از صوت آوایی واژگان در ایجاد فنونی از قبیل (واج آوایی، آرایش موسیقایی با خوشه‌های آوایی، جناس، سجع و وزن عروضی که همگی حاصل تکرار و از عوامل آفرینش زیبایی موسیقی شعر است، استفاده می‌کنند که در نهایت موسیقی پدید آمده نیز یاور شاعر در القای مفاهیم و سبب جلب توجه مخاطب به محتوای کلام است» (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

در این بیت هاتف از دو کلمه «حوت» و «خلت» برای ایجاد سجع استفاده می‌کند و ناراحتی خود را از دوری از ذوات مقدسه مورد تاکید قرار می‌دهد:

بیوتهم قد حوت صفاً بلا اهل خیامها قد خلت من ساکن الخیم (همان: ۲۲۸)

ب) لغوی

تقلید هاتف از اسلوب شعری برده بوصیری نشانه تأثیر پذیری هاتف از سبک بازگشت است. چنان‌چه در سبک بازگشت ادبی در زبان عربی نیز در ابتدا استفاده از قالب شعری قدیم و مضامینی هم‌چون هجران و فراق در ابتدای قصیده، به کار بردن الفاظی که بیانگر مکان‌هایی است که محبوب شاعر از آنجا بار سفر بسته (ذی سلم، اضم، أرض نجد و...) و آثاری که از خود برجای گذاشته و گریه بر این دوری در این قصیده نیز به وضوح دیده می‌شود. برخی از ابیاتی که بر این مضامین دلالت می‌کنند:

در وصف طبیعت و سرزمین حبیب:

یا حبذا الربع والأطلال والدمن من أرض نجد سقاء الله من دیم

(هاتف، ۱۳۷۵: ۲۲۷)

فيا لها تربة كالمسك طيبة جادت عليه الغوادي أجود الرهم
كأنها رفر ف خضر قد انبسطت تحت القرنفل والريحان والعنم

(همان)

در وصف گریه در دوری از حبیب:

ما بال عینی تذری من تذکرهم بمدمع هطل كالغيث منسجم
کالمزن تهمی بوبل معذوق ودق متی تشاهد ومض البرق من اضم
من ذکرهم هملت عینی فما نزلت علی الرقيمه حرف غیر منعجم

(همان)

نکته حائز اهمیت این است که هرچند هاتف اصفهانی از قصیده بوصیری الهام گرفته است، اما به دلیل تأثیر او از سبک بازگشت و ذوق ادبی خود، گویا قصیده برده را به زبانی ساده‌تر و درآمیختن آن با قریحه ادبی خود همراه کرده و سروده‌است تا احساس خود را از این دوری و ناراحتی ابراز کند:

حاولت أملی کتاباً کی أشیر بما قلبی یقاسیه فی نبذ من الکلم

(همان: ۲۲۷)

چنانچه شاعر در این بیت به احساس و غم درونی خود اشاره می‌کند که با کلمات محدود نمی‌توان آن را بیان کرد.

به طور کلی می‌توان حوزه معنایی کلمات این قصیده را به ۵ دسته طبیعت، (الغیث، المزن، الوبل، البرق، التریه، الرهم، رفرف خضر، القرنفل، الريحان، العنم، صبا، المسک، مناهل، الماء، الثعالب، الغربان، الذئبان، الرخم، ظلماء، جبال، نار، غمايم، أکم، حمایم، أغصان، انضرت)، احساسات: (الهم، السدم، الندم، الروح، الفرح، تدری، المدمع، هملت، عینی، القلب، النغم)، کلمه: اللوح، القلم، أملی، کتاباً، الکلم، الرقیمه، الحرف، قلمی، مکان: ذی سلم، ریع، إضم، ربی نجد، الأطلال، الدمن، أرض نجد، بیوت، خیام، ج مساکن، منازل، مأوی، مثنوی، دار، مناص و در آخر حوزه مدح (جادت، الغوادی، أجود، الجود، الکرم، یباهی، مفتخرأ، الخدم، العلم، الحکم، أنوار، الحب، الاعتصام، الشفاعه) تقسیم کرد.

همچنین با توجه به سبک شعری که هاتف اصفهانی در قصیده خود در پیش گرفته‌است، ویژگی بارز سبک او که استفاده از علوم مختلف همچون مسائل فلسفی، کلامی و دینی در اثر او مشاهده می‌شود:

ما للقديم شبهه حادث لكن حدوثهم أشبه الأشياء بالقدم

(همان: ۲۲۹)

این بیت اشاره به مسئله حادث و قدیم بودن در علم فلسفه دارد.

یا در ابیات زیر:

یا سادتی یا موالی الکرام بکم رجاء عبدالکثیر الذنب مجترم
قد أصبحت لممی بیضاء فی سرف والوجه كالقلب مسودّ من اللمم
ظهري انحنی وانثنی من حمل أوزار صغارها كالجبال الشم فی العظم

(همان)

در این ابیات نیز شاعر می‌گوید که به خاطر زیاده‌روی در گناهکاری‌ام، گناهان کوچکم نیز خیلی به چشم می‌آید و دلم نیز سیاه گشته‌است و کمرم نیز از سنگینی این گناهان شکسته‌است؛ چرا که کوچک‌ترین آن‌ها هم چون کوه، بزرگ است و اشاره به گناهان صغیره و کبیره و بحث بر سر آن در علم کلام دارد.

فحبکم لمضیق اللحد مدّخری وبغض أعدائکم فی الحشر معتصمی

(همان: ۲۲۹-۲۳۰)

در این آیه نیز شاعر عشق به اهل بیت علیهم السلام را سرلوحه زندگی خود برشمرده‌است و خیر و نجات خود را در تولی از آنان و تبری از دشمنان آنان بیان می‌کند که باز اشاره به موضوع مشهور «تولی» و «تبری» دارد.

۲- سبک ادبی

در اینجا ما به سبک شاعر در استفاده از محسنات بیانی و بدیعی می‌پردازیم. هاتف در استفاده از بسیاری از این صنایع ادبی چون محتشم عمل کرده و شعر خود در مدح پیامبر (ص) را آراسته ساخته‌است.

۲-۱- مراعات النظیر

هاتف در این ابیات از مراعات‌النظیر استفاده کرده و مثل محتشم از حوزه‌واژگان طبیعت بسیار بهره برده‌است. هاتف چون محتشم که به اماکن حضور پیامبر (ص) اشاره کرده، از اماکنی که در شعر جاهلی شایع بوده، استفاده کرده‌است:

عاشرتهم غانماً بالطیب والطرب هاجرتهم نادماً بالهم والسدم

(همان: ۲۲۶)

یا حبذا الربع والأطلال والدمن من أرض نجد سقاء الله من دیم

(همان: ۲۲۷)

كانها رفرف خضر قد انبسطت تحت القرنفل والريحان والعنم

(همان)

۲-۲ طبق

در ابیات زیر:

ما للقديم شبهه حادث لكن حدوتهم أشبه الأشياء بالقدم

(همان: ۲۲۹)

قد أصبحت لمني بيضاء في سرف والوجه كالقلب مسوداً من اللمم

(همان)

أصبحت من وصلهم في الروح والفرح أمسيت من هجرهم في الضر والسقم

(همان: ۲۲۶)

۳-۲ تضمین

به نقل از سیدی «نسبت تضمین با بینامتنیت نسبتی نزدیک است. تضمین در میان شاعران امر رایجی است و برخی ناقدان آن را از زیبایی‌های کلام می‌دانند. حضور متن یا نوشته‌ی یک شاعر یا نویسنده گاه به اشاره است و گاه به ارجاع و گاه به تضمین لفظ و معناست». (مددی، ۱۳۹۳: ۳)

كانها رفرف خضر قد انبسطت تحت القرنفل والريحان والعنم

(همان: ۲۲۷)

این بیت یادآور آیه (مُتَكِّينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ) (الرحمن: ۷۶) و نشان‌دهنده جایگاه والای پیامبر (ص) و اهل بیت (ع) در بهشت است.

اوذوا و قد صبروا في كل ما ظلموا والله من ظالمهم خير منتقم

(همان: ۲۲۹)

اشاره به آیه (وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ ذُكِّرَ بآيَاتِ رَبِّهِ ثُمَّ أَعْرَضَ عَنْهَا إِنَّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ مُنتَقِمُونَ) (السجدة: ۲۲)

ویملاً الأرض عدلاً بعد ما ملئت ظلماء ظلم على الآفاق مرتکم

(همان)

این بیت اشاره به حدیث (أَنَّهُ يَمْلَأُ الْأَرْضَ قِسْطًا وَعَدْلًا بَعْدَ مَا مَلَأَتْ جَوْرًا وَظُلْمًا) دارد که از پیامبر (ص) و در وصف امام زمان (عج) نقل شده‌است.

۴-۲ تشبیه

ما بال عینی تذری من تذکرهم بدمع هطل کالغیث منسجم

(همان: ۲۲۷)

شاعر در اینجا اشک‌های جاری از چشم را به باران ریزان از ابر تشبیه کرده است.

ظهري انحنی وانثنی من حمل أوزار صغارها کالجبال الشم فی العظم

(همان: ۲۲۹)

در این بیت گناهان کوچک خود را به کوهی بزرگ تشبیه کرده است. این بیت نشان‌دهنده افتادگی و اظهار عجز شاعر در مقابل وجود مقدس پیامبر است. موضوعی که در شعر هاتف بیش از شعر محتشم شاهد آن هستیم.

نتیجه‌گیری

مدیحه‌سرایی در وصف پیامبر (ص) و اهل بیت علیهم‌السلام از موضوعات مشترک میان ادبیات عربی و ادبیات فارسی است که شاعران در هر دو زبان در عصرهای مختلف به سرودن در باب اوصاف کریمانه ایشان پرداخته‌اند. این پژوهش با بررسی سبک و محتوای قصیده مدح پیامبر (ص) محتشم کاشانی و هاتف اصفهانی به نتایج زیر دست یافت:

در سطح فکری هر دو شاعر از لحاظ پرداختن به درونیات و عدم اشاره به زمانه پیامبر (ص) و ارتباط ایشان با دوستان و دشمنان به یک شکل عمل کرده‌اند. هاتف فقط به اظهار غم و اندوه و اشتیاق خویش به ایشان و کوچکی وجودش در مقابل نور پیامبر (ص) پرداخته و محتشم در هر بیت تشبیهی خلق کرده و به توصیف بزرگی و عظمت صفاتی و اخلاقی ایشان پرداخته است.

در بعد زبانی و در قسمت آوایی استفاده و تکرار کلمه آفتاب در شعر محتشم زیبایی بدیعی به شعر او بخشیده است. حروف پایانی در آفتاب نیز بر بزرگی و جلال پیامبر (ص) دلالت دارد. در شعر هاتف حرف میم در پایان هر بیت نیز مانند حرف باء در آفتاب به دلیل نوع تلفظ بر عظمت و جلال شخص ممدوح دلالت می‌کند. تکرار کلمات، واج‌آرایی و جناس در شعر محتشم برجسته‌تر از شعر هاتف است. لذا تاثیر عاطفی بیشتری بر مخاطب دارد. در بعد لغوی شعر محتشم پر از کلمات عربی است و گاهی از واژگان فارسی قدیمی نیز در شعر خود استفاده می‌کند که به دلیل تاثیر پذیری از سبک خراسانی و عراقی است. هم‌چنین واژگانی که بر مشاغل شایع آن دوره به‌خصوص کتابت دلالت دارد و نیز استفاده از واژگان حوزه طبیعت از جمله خصوصیات شعر محتشم است. در بخش ادبی سبک شعری محتشم را می‌توان سبک تشبیه، تشخیص همراه با اغراق دانست.

در مورد هاتف اصفهانی چیزی که اول از همه به نظر می‌رسد تأسی او به شعر دوره جاهلی و تقلید از بوصیری در شعر است. البته هاتف به دلیل انتسابش به مکتب بازگشت ابداعاتی در شعر بخصوص در بخش واژگان و ساده کردن شعر داشته است. در بخش زبانی از جناس، سجع و تکرار استفاده کرده اما بسامد استفاده او نسبت به محتشم کمتر است. در بخش واژگانی استفاده از واژگان به‌خصوص واژگان حوزه طبیعت و مکان‌های شایع در شعر جاهلی و استفاده از واژگانی که در اشعار آن دوره برای توصیف فراق از یار استفاده می‌شده بسیار است. هم‌چنین استفاده از واژگان علم فقه و کلام در شعر هاتف بسیار زیاد است؛ ولی در شعر محتشم نمونه‌ای ندارد. در بخش ادبی تنوع شاعر

در استفاده از محسنات بیانی و بدیعی بیشتر از محتشم است. ولی باز هم می‌توان سبک شاعر در این شعر را سبک تغزلی (عاشقانه) با استفاده از تشبیه اما در حد اعتدال نسبت به شعر محتشم دانست. بحث تضمین (از آیات و احادیث) در شعر هاتف از بسامد بالایی برخوردار است که در شعر محتشم وجود ندارد.

پی‌نوشت

۱- مکتب وقوع به سبکی از شعر فارسی گفته می‌شود که از اواخر قرن نهم تا اوایل قرن یازدهم هجری رواج داشت و در دوره زمانی بین سبک عراقی، دوره تیموری و سبک هندی پدیدار شد. ویژگی «اشعار وقوعی»، سادگی، پرهیز از صنایع بدیعی و اغراق‌های شاعرانه، کاربرد اصطلاحات و زبان عامیانه و بیان صریح و بی‌پیرایه وقایعی است که بین عاشق و معشوق می‌گذرد.

منابع

قرآن کریم.

اصفهانی، هاتف، (۱۳۷۵)، دیوان هاتف اصفهانی، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نگاه.
انجم شعاع، زهرا و احمد امیری خراسانی، (۱۴۰۲)، تأملی در چیستی ادبیات آیینی. پژوهشنامه فرهنگ و ادبیات آیینی، مقاله ۱۳، دوره ۲، شماره ۱- شماره پیاپی ۳، شهریور، صفحه ۲۳۱-۲۴۶.

بزرگ بیگدلی، سعید و اکرم کرمی، (۱۳۹۸)، وفات‌نامه گونه‌ای ناشناخته در شعر شیعی، سال بیستم، شماره ۴۶، تابستان، صص ۲۰۵-۲۲۶.
بصیری، محمد صادق، نجمه حسینی سروری و نازنین رستمی زاده، (۱۴۰۰)، نوآوری‌های سبکی شعر در مکتب وقوع، فنون ادبی، ۱۳ (۴)، ۱۶۱-۱۴۱.

البوصیری، شرف الدین ابی عبدالله محمد بن سعید، (لاتا)، البردة، شرح شیخ الإسلام إبراهيم الباجوری، القاهرة: مکتبة الآداب.
بهرام‌نژاد محسن، (۱۳۹۷)، تاریخ فرهنگ و تمدن ایران در دوره صفویه (با تأکید بر هویت فرهنگی)، چاپ اول، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

پارسا، سید احمد، (۱۳۹۱)، تحلیل و بررسی دیدگاه‌های اندیشمندان علوم بلاغی در زمینه تصدیق، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۳، پاییز و زمستان، شماره ۲۵، صص ۹-۲۶.

پاشایی، محمدرضا، و دهقانی یزدلی، هادی. (۱۳۹۷). صورخیال در اندیشه‌های شعری محتشم کاشانی، پویش در آموزش علوم انسانی، ۴ (۱۳)، ۹۱-۷۵.

تردانی، سعید، (۱۳۸۱)، مراعات نظیر و ارزش هنری آن، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۱، شماره ۶۲.

حریرچی، فیروز، (بی‌تا)، دراسة و جیزة حول أشعار هاتف العربیة، طهران: طهوری.

حسینی، علی‌رضا و زهرا صابری نیا، (۱۳۹۶)، تناص از برده بوصیری تا مدیحه هاتف اصفهانی، مجله پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل، شماره ۸، صص ۱۱۳-۹۷.

حسینی، سیدمجتبی و غلامرضا فتحی، (۱۳۸۹)، مراعات نظیر، زیور آرایه‌ها، تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی، - (۳) (پیاپی ۶)، ۸۱-۶۷.

راشد محصل، محمدرضا و فهیمه حاجی پور، (۱۳۸۷)، شعر خاقانی و جلوه اسطوره خورشید در آن، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۱، صص ۶۷-۸۶.

شکاک، علی، (۱۳۹۹)، مقایسه سبک‌شناسی ترکیب‌بند آذری اسفراینی و محتشم کاشانی، فصلنامه مطالعات ادبی متون اسلامی، ۵ (۱۷)، ۱۷۴-۱۴۷.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۸)، سبک‌شناسی شعر، ویرایش دوم، تهران: نشر میترا.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۶)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ سوم، ویرایش دوم، تهران: نشر میترا.

- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۲). نگاهی تازه به بدیع، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، بیان، چاپ اول، تهران: انتشارات فردوس.
- شوقی ضیف، (لاتا)، الأدب العربی المعاصر فی مصر، ط ۱۰، القاهرة: دارالمعارف.
- صالحی نیا، مریم و محمدجواد مهدوی، (۱۳۹۰)، رسایل محتشم کاشانی: ژانری ناشناخته، نقد ادبی، ۴ (۱۵)، ۱۸۷-۲۰۹.
- عمران پور، محمدرضا، (۱۳۸۶)، اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر، پژوهش‌های ادب عرفانی، ۱ (۱)، ۱۵۳-۱۸۰.
- عوض پور، سیمین و علی اصغر محمودی، (۱۳۹۶)، صور خیال در غزلیات هاتف اصفهانی، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، مقاله ۶، دوره ۱۲، شماره ۸، تیر ۱۳۹۶، صفحه ۱۱۵-۱۳۲.
- غنیمی هلال، محمد، (۱۳۷۳)، ادبیات تطبیقی، سید مرتضی آیت‌الله زاده شیرازی (ترجمه و تعلیق)، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن.
- کاشانی، محتشم، (۱۳۷۳)، دیوان محتشم کاشانی، دکتر سیدحسین سادات ناصری، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سعدی.
- کزازی، میر جلال الدین، (۱۳۷۳)، زیباشناسی سخن پارسی (۳) بدیع، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- کوچکی علیکلایه، زینب، سیدکیهان شهدایی، جمال احمدی و رضا برزویی، (۱۴۰۲)، بررسی فرهنگ عامه در رساله جلالیه اثر محتشم کاشانی، فصلنامه زبان و ادب فارسی، دوره ۱۵، شماره ۵۶، آذر، صفحه ۱۹۲-۲۱۸.
- کیلانی، محمد سید، (۱۹۴۷)، أثر التشیع فی الأدب العربی، دار الكتاب العربی: مصر.
- مبارک، زکی، (۱۹۳۵)، المدائح النبویه، القاهرة: دارالمحجۃ البیضاء.
- محمودی، علی و انتصار پرستگاری، (۱۳۹۰)، مقایسه کلیم کاشانی و محتشم کاشانی از منظر بلاغت شعری، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، ۵ (۱ پیاپی ۱۷)، ۴۵-۷۴.
- میردار رضایی، مصطفی، (۱۴۰۳)، بلاغت وقوعی (مطالعه موردی: سبک‌شناسی بلاغی شعر محتشم کاشانی)، پژوهش‌های دستوری و بلاغی، ۱۴ (۲۵).
- نیک منش، مهدی، (۱۳۹۲)، تحلیلی از شعر آفتابی خاقانی، متن پژوهی ادبی، ۱۷ (۵۶)، ۳۳-۶۲.
- واثق عباسی، عبدالله و حسین اتحادی، (۱۳۹۸)، بررسی و تحلیل تشبیه در دیوان بدر چاچی، فنون ادبی، ۱۱ (۲)، ۱-۱۸.

Abstract

Eulogy and singing the praise of Islam's prophet (PBUH) and Ahl al-Bayt (PBUT) have old history in Persian and Arabic Literature. The advent of Islam in Iran and getting the Shiism as a stated religion at Safavid Rule, caused to the development of this kind of literary and encouraged the poets to express of love to this honorable family.

Mohtasham Kashani, the famous poet of ninth century, versify his praises like Hatef Isfahani by getting inspired, model taking and derivation of persian poets and previous poets like Khaghani and Anvari

Hatef Isfahani, the famous poet in 12th century, showed his love and special attention by imitation of Burda Al-Busiris style in his Qasideh about praise of holy prophet (PBUH) and his innovation in reversify of that. This style declares literature regression and coming back to literature and works of ancients.

This research is designed as a descriptive- Analytical study. Its aim is assess two odes (Qasayed) mentioned in the linguistic and literary level and comparison of theirs linguistic style and the declaration common literary and prominent methods of each of them.

Key words: Comparative Literature, regression of Literature, praise of the Holy Prophet (PBUH), Mohtasham Kashani, Hatef Isfahani..

بازخوانی دشواری‌ها و تصحیح ابیاتی از دیوان صیدی تهرانی

رحیم پاک‌نژاد

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

am72.paknejad@gmail.com

چکیده

صیدی تهرانی یکی از شاعران سبک هندی در قرن یازدهم است که دیوان او به‌همت مرحوم استاد محمد قهرمان تصحیح و چاپ شده است. نخستین چاپ این دیوان در سال ۱۳۶۴ از سوی انتشارات اطلاعات به بازار کتاب آمد که دارای اغلاط متعدد بود. انتشارات سورۀ مهر در سال ۱۳۸۹ چاپ دیگری از همین متن را منتشر کرد که اشتباهات کمتری داشت. در جستار حاضر، بعضی از نکات و اشارات دیوان صیدی تهرانی که در تعلیقات مرحوم قهرمان از قلم افتاده، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد و در بحث تصحیح نیز با اتکاء به نسخه‌بدل‌ها و با در نظر داشتن اصول تصحیح متن، تلاش شده تا ضبط‌های معقول‌تری پیشنهاد گردد. داده‌های این پژوهش به شیوۀ اسنادی فراهم آمده و رویکرد نویسنده در بررسی داده‌ها، توصیفی تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: صیدی تهرانی، محمد قهرمان، تعلیقات، تصحیح.

مقدمه و بیان مسئله:

میر سیدعلی صیدی تهرانی از شاعران نسبتاً کم‌کار و گزیده‌گوی قرن یازدهم است که علی‌رغم این ویژگی، در تذکرها از او با عبارات و اوصافی نظیر «صیدبند وحشیان خیال» و «به‌دام‌آور فراوان غزال» یاد می‌شود. تذکرها و تواریخ هم‌عصر صیدی متفق‌القول‌اند که نوجوانی و جوانی او در اصفهان گذشت، در میان‌سال‌ی رهسپار هند شد و در سال ۱۰۶۹ در همان سرزمین بدرود حیات گفت (نک. صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۷۲۱؛ قهرمان، ۱۳۷۸: ۳۴۵؛ گلچین معانی، ۱۳۶۹: ۷۴۲۷۴۴). عمده اهمیت صیدی در تاریخ ادب فارسی به غزلیات او بازمی‌گردد که علی‌رغم تکرار بعضی مضامین و ناپختگی برخی ابیات به‌هرحال توانسته هم نظر معاصرین وی را جلب کند و هم در نظر صاحب‌نظران روزگار ما عیاری داشته باشد. این غزلیات که گاه رنگ‌وبوی اخلاقی و اجتماعی هم می‌یابد مشحون از مضامین و معانی موردعلاقه شاعران سبک هندی و صنایعی نظیر ارسال مثل و تمثیل است (صفا، ۱۳۶۹: ۱۲۲۴) که بعضاً از فرهنگ و زبان مردم کوچه و بازار تأثیر پذیرفته؛ هرچند می‌توان گفت «برخی از اصطلاحات و لغات روزمره‌ای هم که [صیدی] به‌کار برده است زیننده غزل نیست» (صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۸).

دیوان صیدی به‌همت استاد محمد قهرمان نخستین‌بار در سال ۱۳۶۴ از سوی انتشارات اطلاعات منتشر شد که بنابر نظر مصحح چندان منقح و خوش‌خوان نبود. انتشارات سوره مهر در سال ۱۳۸۹ چاپ دیگری از این متن را روانه بازار کتاب کرد که حاوی تجدیدنظرهای مصحح و دچار اشتباهات کمتر بود.^۱

نقش استاد محمد قهرمان در احیای میراث مکتوب شاعران سبک هندی قابل چشم‌پوشی نیست، به‌طوری‌که صراحتاً می‌توان گفت اگر همت استاد نبود بسیاری از دواوین سبک هندی کماکان در دسترس علاقه‌مندان قرار نگرفته بود و طبیعتاً اهمیت و جایگاه آن‌ها در تاریخ ادبیات فارسی بر ما پوشیده می‌ماند. کارنامه محمد قهرمان در زمینه تصحیح این‌گونه متون پُربرگ‌وبار و مهم‌ترین اثر او در این حوزه، تصحیح دیوان صائب تبریزی است که در شش مجلد و بین سال‌های ۱۳۶۴ تا ۱۳۷۰ به زیور طبع آراسته شد. از دیگر تصحیحات قهرمان می‌توان به دیوان میلی مشهدی، دیوان کلیم کاشانی، دیوان حاجی محمدجان قدسی مشهدی، دیوان ناظم هروی و... اشاره کرد. استاد قهرمان علاوه‌بر تصحیح، به تعلیقه‌نویسی بر بعضی از این متون نیز همت داشت و در تلاش بود که بخشی از دشواری‌ها و پیچیدگی‌های ادبی و تاریخی آن‌ها را به بحث بگذارد. قسمت دیگری از تعلیقات استاد نیز اشاره به شباهت‌ها و اشتراکاتی است که از نظر لفظ و مضمون در اشعار شاعران سبک هندی می‌توان یافت. مثلاً بیت زیر از میلی مشهدی را عیناً در دیوان شفایی اصفهانی دیده‌اند و در تعلیقات آورده‌اند که «بنده متحیرم که باید آن را از عالم توارد به‌شمار آورد یا نه» (میلی مشهدی، ۱۳۸۳: ۲۵۷):

می‌دهد ساقی می‌نابی که می‌سوزد مرا می‌زند بر آتشم آبی که می‌سوزد مرا

(همان: ۳۹)

علی‌رغم این اهتمام استاد قهرمان به‌نظر می‌رسد که تعلیقات ایشان بعضاً جای بسط بهتر و بیشتری داشت تا مخاطب در نهایت و بدون رجوع به لغت‌نامه‌ها بتواند به درک نسبتاً کاملی از دشواری‌ها و نکات متون مورد نظر ما دست یابد؛ خصوصاً اگر توجه باشیم که تعلیقات مصحح گاهی شرح ابیات دشوار را هم دربر دارد. در جستار حاضر به شرح چند نکته قابل‌بحث در دیوان صیدی تهرانی می‌پردازیم که یا از قلم مصحح محترم افتاده‌اند و یا احتمالاً به‌نظر ایشان چندان حائزاهمیت نبوده‌اند که پیرامون آن بحثی کنند. نیز از آنجا که تصحیح نادرست بعضی از ابیات صیدی

تهرانی منشاء و موجد دشواری‌ها و پیچیدگی‌های کاذبی در فهم این ابیات شده است، به فراخور بحث و با عنایت به نسخه‌بدل‌هایی که در پابرجا متن آمده می‌کوشیم تا ضبط ارجح را به‌دست دهیم و بدین ترتیب گامی در راستای تنقیح دیوان این شاعر برداریم.

پیشینه پژوهش:

هرچند درباره دشواری‌ها و لزوم تصحیح مجدد بعضی از اشعار صیدی تهرانی تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته، درباره وجوه بلاغی دیوان او تحقیقاتی شده است که از آن جمله می‌توان به مقاله «تحلیل ساختاری انواع تشبیه در دیوان صیدی تهرانی» (غلام‌پور دهکی و محمدی بدر، ۱۳۹۷) اشاره کرد. بنابر یافته‌های این پژوهشگران، در دیوان صیدی تشبیه بلیغ بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده و تشبیه حسی به حسی، و عقلی به حسی نیز نمود قابل توجهی در شعر او دارد.

در مقاله «صهبای جور» (مشهدی و همکاران، ۱۳۹۶) نیز بر رد پای اندیشه‌های خیامی در اشعار صیدی تهرانی و صامت اصفهانی تأکید شده و نویسندگان این مقاله نشان داده‌اند که «اعتراض به کوتاهی عمر و فناپذیری انسان‌ها» که از عناصر مهم اندیشه خیامی است در دیوان صیدی بازتاب وسیعی پیدا کرده است.

شرح ابیاتی از صیدی تهرانی:

بدیهی است که شاعران از دیرباز، نکات متنوعی را مد نظر قرار داده و از آن‌ها در جهت خلق مضامین نو و آفرینش ترکیبات و تعبیرات تازه استفاده کرده‌اند. ضمناً گذشت زمان و تحولات زبانی متعددی که در اثر آن به‌وجود آمده، گه‌گاه فهم متون ادبی را برای خوانندگان امروز دشوار ساخته است. از این جهت، مراجعه به منابع گوناگون نظیر لغت‌نامه‌ها، دانش‌نامه‌ها، متون تاریخی و کلامی، رسائل بلاغی و نظایر این‌ها در راستای شرح آثار ادبی ضروری است. در ادامه با استفاده از منابع یادشده به تدقیق و تأمل در ابیاتی از دیوان صیدی خواهیم پرداخت.

۱. یا اختری ست طالعش افکنده در وبال یا دانه‌ای که نیست به‌جز آرزو، برش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۲)

اصطلاح نجومی وبال یا پتیاره ناظر به موقعیتی است که یک سیاره در برجی قرار بگیرد که مقابل خانه آن سیاره است و این حالت در نظر قدما نحس شمرده می‌شد (مصفی، ۱۳۵۷: ۸۲۱۸۲۲؛ خوارزمی، ۱۳۴۷: ۲۱۵). این اصطلاح دارای شواهد متعددی در متون ادبی است و در سبک هندی نیز مورد توجه شاعران بود. برای نمونه صائب گفته است:

یک دانه انگور به زاهد مچشانید حیف است فکندن به وبال اختر رز را

(صائب تبریزی، ۱۳۶۴، ج ۱: ۳۹۲)

۲. گویم تو را چگونه ارسطو که بی‌بهاست در پیش شوکت تو شکوه سکندرش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۵)

چنانچه در تاریخ فلسفه مشهور است اسکندر مقدونی از سیزده‌سالگی تحت تعلیم و تربیت ارسطو قرار گرفت اما به‌محض این‌که اسکندر بر تخت سلطنت نشست، ارسطو مقدونیه را ترک کرد. ارسطو با وی اختلاف‌نظرهایی داشت و «تمایل اسکندر را به تلقی یونانیان و بیگانگان به‌عنوان این‌که در وضع و موقعیت مساوی‌اند نمی‌پسندید» (کاپلستون، ۱۳۸۰، ج ۱: ۳۰۹). باری، ارتباط و مجالست این دو در ادب فارسی بازتاب وسیعی یافته و بهترین نمونه آن را در شرف‌نامه و اقبال‌نامه می‌توان دید.

۳. سرو و قمری دو جان مشتاقند که به یک قالبند با هم در

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۷)

ارتباط سرو و قمری (مثل ارتباط گل و بلبل) از مشهورترین بن‌مایه‌های شعر فارسی است که از دیرباز مورد نظر شاعران قرار گرفته و مضمون‌های گوناگونی حول آن خلق شده است؛ با این توضیح که در سبک هندی به‌دلیل اهمیت و محوریت ابداع مضمون تازه، «با نوعی سیالیت در معانی و انگیزش‌های بن‌مایه‌های شعر فارسی» مواجهیم (رحیمی و امامی، ۱۴۰۱: ۱۲۷) و این سیالیت طبیعتاً شامل بن‌مایه سرو و قمری نیز شده است.

۴. شاخ بید موگه از صافی آب فواره آیدم به نظر

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۸)

موگه به‌معنای شیفته و عاشق و دیوانه است (لغتنامه دهخدا، ذیل واژه) و در اینجا مقصود از بید موگه همان بید مجنون است. صائب نیز گفته است:

قامت بید موگه شد و چون سرو کشد سر به عیوق، تمنای جوانی که تو راست

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۷۰۹)

۵. در چنین فصل بی‌نشاط مباحث که بهار است گنج بادآور

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۸)

در تعلیقات به‌نقل از لغت‌نامه دهخدا آورده‌اند که «گویند [در زمان خسرو پرویز] هنگامی که ایرانیان اسکندریه را در حصار گرفتند، رومیان در صدد نجات‌دادن ثروت شهر برآمدند و آن را در چند کشتی نهادند، اما باد مخالف... سفاین را به جانب ایرانیان آورد. این مال کثیر را به تیسفون فرستادند و به‌نام گنج بادآور مرسوم شد» (همان: ۴۶۵). با توجه به تناسب «نشاط» و «گنج بادآور» این نکته را هم باید افزود که «گنج بادآور» یکی از سی لحن منسوب به باربد هم هست که به مناسبت و تهنیت همان اتفاق فوق‌الذکر ساخته و پرداخته شد (لغتنامه دهخدا، ذیل واژه).

۶. خاصه در روزگار دستوری که نشاط از زمین برآرد سر

لطف حق، میرزاتقی که بود پاک‌دستور شاه دین‌پرور

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۶۸)

دستور به معنای وزیر هم هست (لغتنامهٔ دهخدا، ذیل واژه) و صیدی در دو بیت بالا همین معنی را مطمح نظر داشته است.

۷. همتم غیر آل یاسین را تا به این دم نبوده مدحتگر
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۷۱)

یاسین یکی از نام‌های رسول اکرم (ص) و منظور از آل یاسین خاندان مطهر ایشان است. در روایتی از امیرالمؤمنین حضرت علی (ع) آمده است که یاسین رسول خداست و آل یاسین ما هستیم. (نک. طباطبایی، ۱۳۷۴، ج ۱۷: ۲۴۱).

۸. چراغ عمر عدویش ز بس که بی‌نور است به چشم حسرت بیند به شمع گورستان
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۸۰)

شمع گورستان یا چراغ گورستان یا شمع مزار، اشاره به سنتی است که طبق آن بر سر مزار، شمع می‌گذاشتند و کماکان رواج دارد. چنان‌که وحشی بافقی می‌گوید:

کوس کین با تو در این عرصهٔ پُرفتنه که زد که نگردید علم بر سر او شمع مزار
(وحشی بافقی، ۲۵۳۵: ۲۱۴)

۹. ز خلق رتبهٔ یکتایی تو بشناسد کسی که فرق نکرده‌ست دست چپ از راست
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۹۸)

امروزه می‌گوییم فلانی دست چپش را از دست راستش تشخیص نمی‌دهد که یعنی بسیار خام و بی‌تجربه است. پیش از صیدی، سنایی نیز در بیت زیر همین معنی را مد نظر داشته:

تو دست چپ درین معنی ز دست راست شناسی کنون با این خری خواهی که اسرار خدا یابی
(سنایی غزنوی، ۱۳۴۱: ۶۱۶)

۱۰. وصف او خیر امور اوسطها بس باشد هرچه گویند دگر در صفتش انشاد است
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۰۷)

از رسول اکرم (ص) روایت شده است که «خیر الأمور أوسطها» (ابن عطیه اندلسی، ۱۴۲۲، ج ۱: ۲۱۹). جامی نیز مضمون همین روایت را در شعر آورده است:

ره را میان خوف و رجا رو که در خبر «خیر الامور اوسطها» قول مصطفی‌ست
(جامی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۸۱)

۱۱. این عمارت که خورنق به صفایش نرسد همچو آئینه بنایی‌ست که از فولاد است
(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۰۸)

خورنق یکی از کاخ‌های مشهور ساسانیان در حیره بود که به سبب شکوه و زیبایی‌اش رفته‌رفته در ادبیات فارسی و عربی مورد توجه شاعران قرار گرفت. ساخت این قصر منسوب به نعمان اول است که گویا آن را برای بهرام گور تدارک دیده بود (مُلاابراهیمی، ۱۳۸۶: ۱۶۵). مشهور است که معمار این بنا سنمار بود و چون نعمان هراس داشت که این معمار رومی قصری شبیه خورنق برای شهریار دیگری بنا کند، وی را از بالای همان قصر به زیر افکند (نک. نظامی، ۱۴۰۰: ۵۸۶۳).^۲

۱۲. تأثیر باده هیچ کم از آفتاب نیست روزی شود که لعل شوند این سفال‌ها

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۳۵)

بنابر باور قدما همان‌طور که پرتو آفتاب می‌توانست خاک را بدل به طلا کند، تبدیل سنگ به لعل و بعضی دیگر از احجار کریمه نیز در اثر تابش آفتاب صورت می‌گرفت (مصطفی، ۱۳۵۷: ۲۵۶۲۵۸). صائب تبریزی ناظر به همین نکته گفته است:

سنگ را سازند لعل از روی دل چون آفتاب خانه‌ها را زرنگار از چهره زرین کنند

(صائب تبریزی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۲۷۲)

۱۳. عندلیبیم ولی خوی سمندر داریم می‌کند شعله هواداری بال و پر ما

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۳۶)

در قدیم این باور عامیانه وجود داشت که حیات سمندر در آتش است و با آن نمی‌سوزد: «و در تنورها رود و یک پر از وی سوخته نگردد، چنانک مرغ آبی کی در آب بود و یک پر از وی تر نگردد» (طوسی، ۱۳۸۲: ۵۳۵؛ لغتنامه دهخدا، ذیل واژه). این باور عامیانه به شعر معاصر نیز راه یافته و احمد شاملو (۱۳۷۲: ۱۷۸) گفته است: «پس سمندر گشتم و بر آتش مردم نشستم».

۱۴. به افسون می‌توان داغ کلف از روی مه بردن ولی نتوان به‌در برد از دل او کینه خود را

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۴۵)

مقصود از کلف، لکه‌ها و سیاهی‌هایی است که روی سطح ماه دیده می‌شود (لغتنامه دهخدا، ذیل واژه). هم‌چنان‌که نظیری نیشابوری گفته است:

گر رای تو جستی کلف ماه نبودی بی‌مایه فتد داغ فطیری رخ نان را

(نظیری نیشابوری، ۱۳۷۹: ۳۳۱)

و بیدل دهلوی نیز گفته:

نقاش توست کللک ازل گر نظر کنی آدم مصور از کلف ماه می‌شود

(بیدل دهلوی، ۱۳۸۹: ۵۴۶)

۱۵. چرا به ناله دل دوستان بیازارم؟ که زخم سنگ تلافی ست استخوان مرا

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۱۴۹)

هرچند تلاقی سنگ و استخوان و به عبارت دقیق‌تر استخوان را با سنگ ساییدن از جمله اشاراتی است که در شعر سبک هندی به کرات می‌بینیم و مضامین متعددی پیرامون آن شکل گرفته است، اصل آن بر نگارنده پوشیده است. بعید نیست که سنگ به استخوان زدن و یا با سنگ به استخوان آسیب‌زدن صرفاً متضمن اغراق‌های رایج در این نوع سبک بوده باشد که لزوماً ریشه تاریخی ندارد و از این جهت شبیه عبارت «کارد به استخوان رسیدن» می‌نماید. مثلاً صائب می‌گوید:

می‌شود از سنگ طفلان استخوانم توتیا تا دل دیوانه من خو به رسوایی کند
(صائب تبریزی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۲۴۷)

۱۶. در طالع دیوانگی‌ام نیست زوالی دایم ز خیال تو مرا جوش بهار است

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۱۲)

زوال یک اصطلاح نجومی و ناظر به غروب کوکب است (مصطفی، ۱۳۵۷: ۳۴۳) و در این بیت از این جهت با طالع تناسب دارد. مولانا نیز همین تناسب را مطمح نظر داشته است:

خورشید ز خورشیدت پرسید کی ات بینم؟ گفتا که شوم طالع در وقت زوال تو
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۵: ۳۵)

خاقانی نیز که دیوان او سرشار از اصطلاحات و اشارات نجومی است بعضاً طالع و زوال را در کنار هم می‌آورد:

شمسه گوهر و شمع دل سرگشته من که زوال آمدش از طالع برگشته من
(خاقانی، ۱۳۸۸: ۵۴۳)

۱۷. بین در آینه چون صید دل هوس داری که دیدن رخ نیکو به صبحدم فال است

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۱۷)

صیدی به یک باور عامیانه اشاره دارد که بر اساس آن اگر کسی در اول صبح شخص زیبارویی را ببیند، تمام آن روز را به‌خوبی و خوشی سپری خواهد کرد و عکس این قضیه نیز صادق است (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۹۷).

۱۸. شد تذرو باغ امیدم به رنگ فاخته بس که گرد محنتش بر نقش بال و پر نشست

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۲۰)

تذرو به جهت زیبایی و رنگینی پر و بالش در ادبیات فارسی مورد توجه است و معمولاً با صفاتی نظیر رنگین و نگارین و امثالهم از این پرنده یاد می‌شود (عبدالهی، ۱۳۸۱، ج ۱: ۲۳۲). فاخته یا صلصل از این لحاظ درست عکس تذرو است؛ چراکه خاکستری است و از جهت رنگ هیچ حسنی ندارد.

۱۹. یک دل آنجا نفکندی که به یادت باشد مگر آن چاه زنج، چاه فراموشان است؟

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۲۶)

منظور از چاه فراموشان (نسیان) یا چاه خموشان چاهی است که خراب و بی‌آب باشد (لغتنامهٔ دهخدا، ذیل ترکیب).
مضمون و معنای این بیت صیدی در شعر صائب هم هست:

از مروت نیست ما لب تشنگان را سوختن آخر آن چاه زنخدان، چاه نسیان می‌شود

(صائب تبریزی، ۱۳۶۶، ج ۳: ۱۳۲۲)

۲۰. بیماری چشم تو از آن خوب نگردد کو نیز چو من حسرت عنان تو دارد

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۱۵)

فارغ از جنبهٔ استعاره‌ی لفظ عنان، معنا و صورت بیت حاکی از آن است که گویا در گذشته برای درمان بیماری‌های چشم از عنان استفاده می‌کردند و این خاصیت دارویی را برای عنان متصور بودند. چراکه در روایتی آمده است: «الطبرسی فی المکارم عن أبي الخضيب، قال: كانت عيني قد ابيضت و لم أكن أبصر شيئاً، فرأيت أمير المؤمنين في المنام، فقلت: يا سیدی عینی قد آلت إلى ما ترى، فقال: خذ العنان فدقه و اکتحل به. فأخذت العنان فدقته بنواه و کحلته [به] فانجلت عن عینی الظلمه» (النوری الطبرسی، بی‌تا، ج ۱۶: ۴۴۱).

۲۱. از چین جبهه مهرهٔ بختم به ششدر است در پیش ما چه عقدۀ مشکل نهاده‌اند

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۲۴)

ششدر یکی از اصطلاحات مهم و پرکاربرد بازی نرد و ناظر به موقعیتی است که یکی از طرفین بازی، شش خانهٔ جلوی مهره‌هایش مسدود شده باشد و با آوردن تاس شش نتواند مهره‌اش را حرکت دهد. اصطلاح ششدر دارای شواهد متعددی در متون نظم و نثر فارسی است و شاعران و نویسندگان از دیرباز موقعیت‌های دشوار و وضعیت‌های خلاصی‌ناپذیر را به آن مانند کرده‌اند.

۲۲. آن گلشن حسنی که منش نغمه‌سرایم فرق از دم طاووس ندارد پر زاغش

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۳۷۱)

تضاد زیبایی دم طاووس به جهت رنگین‌بودنش و زشتی پر زاغ واضح است. در کلیله و دمنه نیز این تضاد بازتاب پیدا کرده است: «آورده‌اند که در ناحیت کشمیر متصیدی خوش و مرغزاری نزه بود که از عکس ریاحین او پر زاغ چون دم طاووس نمودی و در پیش جمال او دم طاووس به پر زاغ مانستی» (منشی، ۱۳۶۲: ۱۵۸).

۲۳. هرکه یکرنگ نماید نشوی ایمن از او زان‌که بی‌رنگی مهتاب و کتان است یکی

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۴۳۷)

بنابر باور عامه، نور ماه به بافت کتان آسیب می‌زند و آن را فرسوده و پوسیده می‌سازد (برای شواهد متعدد این نکته در ادب فارسی، نک. شمیس، ۱۳۸۷: ۹۹۹۱۰۰۰). صیدی هم با اشاره به همین مطلب، مخاطب را از اتکاء و اعتماد به شباهت‌های ظاهری برحذر داشته است.

تصحیح چند بیت از دیوان صیدی:

در این بخش تلاش می‌شود تا با اتکاء بر نسخه‌بدل‌هایی که در پابرج متن مصحح استاد قهرمان آمده، صورت معقول‌تری از بعضی ابیات صیدی ارائه شود.

۱. گرفتاری به کویش چون گیاه از خاک می‌روید در آن آب و هوا گر پر برآید، دام می‌گردد

(صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۲۶۳)

علی‌رغم آنکه در نسخه اساس مصحح (با نشان اختصاری س) و دو نسخه متقدم دیوان صیدی (د، ن) «ز کویش» ضبط شده، مرحوم قهرمان با عنایت به نسخه ع که نسبت به نسخه‌های دیگر متأخر است «به کویش» را در متن آورده‌اند، درحالی‌که از جهت معنا نیز شکل «ز کویش» ارجح است: همان‌گونه که گیاه از خاک می‌روید، گرفتاری هم از کوی معشوق می‌روید.

۲. هم بند سرو دارم و هم طوق فاخته یعنی که هست با تو سر ما مدام بند

(همان: ۲۸۱)

«پا و سرم را» در نسخه‌بدل آمده و معنای روشن‌تر و دقیق‌تری دارد. شاعر با اتکا به صنعت لف و نشر می‌گوید که پایم چو سرو و سرم مثل فاخته (که طوق دارد) درگیر و بند معشوق است. طبیعتاً احتمال تصحیف هست و شاید در اثر بدخوانی و مسامحه کاتبان، «پا و سرم را» بدل شده است به «با تو سر ما».

۳. هوایت از دلم افکند آرزوها را تو در نظر، بتی و در خیال، بت‌شکنی

(همان: ۴۳۰)

علی‌رغم این‌که در نسخه‌های س، د، و ن، «افکنده» آمده است، مرحوم قهرمان ضبط نسخه ع را ترجیح داده و «افکنده» را در متن آورده‌اند. هرچند «افکند» یا «افکنده» در معنای بیت هیچ تفاوتی نمی‌کند، علت ارجحیت ضبط نسخه ع بر ما پوشیده است.

۴. باده بی‌جنبش برآرد موج در مینای تو بس که می‌پیچد به خویش از حسرت لب‌های تو

(همان: ۴۱۴)

شاید مغشوش‌ترین غزل صیدی تهرانی غزل شماره ۲۷۳ با مطلع بالا باشد که تقریباً هیچ یک از قوافی آن صحیح نیست و چنین امری از شاعری در حدواندازه صیدی سخت بعید می‌نماید. بایسته بود که مصحح محترم دست‌کم در تعلیقات، این پرسش را طرح می‌کردند که چطور ممکن است «لب‌ها»، «پیکان‌ها»، «شب‌ها»، و «مستی‌ها» در غزلی، قافیه شوند؟!

۵. در چمن سوختم از رشک، چو دیدم گل را به همین رنگ قبایی که تو در بر داری

(همان: ۴۳۵)

چشم‌پوشی از ضبط نسخه‌هایی که مصحح هر متنی آن‌ها را تحت عنوان نسخه‌های قابل اعتماد می‌شناسد و بر مبنای همان نسخه‌ها، دست به تصحیح متن می‌زند طبیعتاً می‌توان خدشه‌ها و لطمه‌های فراوانی به نتیجه تصحیح وارد کند. این نکته درباره بیت بالا صادق است؛ چراکه در نسخه‌های س و د، «که دیدم گل راست» و در نسخه ع هم «چو دیدم گل داشت» آمده است و روشن نیست که چرا مرحوم قهرمان ضبط سفینه لطایف‌الخیال را ارجح دانسته‌اند که حداقل در این مورد هیچ مزیتی نسبت به نسخه‌های دیوان صیدی ندارد و متأسفانه معنای روشن بیت را هم تحت‌الشعاع قرار داده است.

نتیجه‌گیری

علی‌رغم سعی مشکور مرحوم استاد قهرمان در تصحیح و توضیح دیوان صیدی تهرانی شرح بعضی از دشواری‌های این متن از قلم ایشان افتاده است که در جستار حاضر به آن‌ها پرداختیم. بررسی‌های ما نشان می‌دهد که وفور اصطلاحات نجومی، مسائل لغوی، اشاره به باورهای عامه، مسائل مربوط به جانورشناسی، وقایع تاریخی و نظایر این‌ها در دیوان صیدی محتاج شرح و توضیح برای مخاطبان شعر اوست تا از این طریق معانی و مضامین مندرج در اشعار صیدی آسان‌تر درک شود. علاوه بر این، عدول از نسخه اساس و عنایت بی‌علت به نسخه‌های نه‌چندان کهن و قابل اعتماد سبب شده است که صورت و معنای ساده بعضی از ابیات دیوان این شاعر گزیده‌گو، دشوار و مبهم گردد، که این مسئله نیز با تدقیق بیشتر در نسخه‌بدل‌ها و ارائه ضبط‌های صحیح‌تر و معقول‌تر حل‌شدنی به نظر می‌رسد.

پی‌نوشت

۱. متأسفانه در این چاپ نیز حدود ده مورد سهل‌انگاری در حروف‌چینی وجود دارد که طبیعتاً محتاج بررسی و اصلاح است. برای نمونه به جای «کنند» آورده‌اند «کنند» (صیدی تهرانی، ۱۳۸۹: ۷۸) و یا به جای «بشکند» آمده «بشکن» (همان: ۱۰۹). نکته دیگری که درباره این چاپ باید گفت، مربوط به طرح جلد آن است که اگرچه جذابیت بصری خاصی دارد و چشم‌نواز می‌نماید، نوشته‌های روی آن (اعم از عنوان کتاب و نام و نشان مصحح) به دشواری خوانده می‌شود.
۲. طبری علت مرگ سنمار را این‌طور گزارش می‌کند که: «چون [سنمار] از بنای آن [قصر] فراغت یافت، از نیکی و کمال آن، [اظهار] شگفتی کردند و گفت اگر می‌دانستم که مزد مرا می‌دهید و رفتاری شایسته با من می‌کنید، بنایی می‌ساختم که با خورشید بگردد. نعمان گفت می‌توانستی بهتر از این بسازی و نساختی؟ آن‌گاه بگفت تا وی را از فراز خورنق به زیر انداختند» (طبری، ۱۳۶۲، ج ۲: ۶۱۰).

منابع

- ابن عطیه اندلسی، عبدالحق بن غالب (۱۴۲۲) المحرر الوجیز فی تفسیر الکتاب العزیز. ج ۱. تحقیق عبدالشافی محمد. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق (۱۳۸۹) کلیات. ج ۱. تصحیح خال محمد خسته و خلیل الله خلیلی. به کوشش بهمن خلیفه بناروانی. تهران: طلایه.
- جامی، نورالدین عبدالرحمان بن احمد (۱۳۷۸) دیوان. ج ۱ (فاتحه‌الشباب). تصحیح اعلاخان افصح‌زاد. تهران: میراث مکتوب و مرکز مطالعات ایرانی.

- خاقانی، افضل‌الدین بدیل‌بن علی نجار (۱۳۸۸) دیوان. به‌کوشش ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوار.
- خوارزمی، محمدبن احمد (۱۳۴۷) مفاتیح‌العلوم. ترجمه حسین خدیو‌جم. تهران: بنیاد فرهنگ.
- دهخدا، علی‌اکبر، و دیگران (۱۳۷۷) لغتنامه. تهران: دانشگاه تهران.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴) باورهای عامیانه مردم ایران. تهران: چشمه.
- رحیمی، سعید، و علی‌رضا امامی (۱۴۰۱) «سیالیت بن‌مایه‌ها در شعر صائب تبریزی و سبک هندی (بررسی موردی بن‌مایه سرو و قمری)». ادب فارسی. ۱۲. ۲. ۱۲۲-۱۳۹.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۴۱) دیوان. به‌سعی و اهتمام مدرس رضوی. تهران: ابن‌سینا.
- شاملو، احمد (۱۳۷۲) هوای تازه. تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) فرهنگ اشارات ادبیات فارسی. ج ۲. تهران: میترا.
- صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۴) دیوان. ج ۱. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- (۱۳۶۶) دیوان، ج ۳. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- (۱۳۷۱) دیوان، ج ۲. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران. ج ۵. تهران: فردوس.
- صیدی تهرانی، میرعلی (۱۳۸۹) دیوان. به‌کوشش محمد قهرمان. تهران: سوره مهر.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۷۴) تفسیر المیزان. ج ۱۷. ترجمه محمدباقر موسوی همدانی. قم: دفتر انتشارات اسلامی.
- طبری، محمدبن جریر (۱۳۶۲) تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوك). ج ۲. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
- طوسی، محمدبن محمودبن احمد (۱۳۸۲) عجایب‌المخلوقات. به‌اهتمام منوچهر ستوده. تهران: علمی و فرهنگی.
- عبداللهی، منیژه (۱۳۸۱) فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی. ج ۱. تهران: پژوهنده.
- غلامپور دهکی، سکیه، و نرگس محمدی بدر (۱۳۹۷) «تحلیل ساختاری انواع تشبیه در دیوان صیدی تهرانی». بهار ادب. س ۱۱. ش ۴۰. صص. ۲۶۹-۲۴۹.
- قهرمان، محمد (۱۳۷۸) صیادان معنی (برگزیده اشعار سخن‌سرایان شیوه هندی). تهران: امیرکبیر.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰) تاریخ فلسفه. ج ۱ (یونان و روم). ترجمه سیدجلال‌الدین مجتویی. تهران: علمی و فرهنگی، و سروش.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۶۹) کاروان هند. ج ۱. مشهد: آستان قدس رضوی.
- مشهدی، محمدرضا، و همکاران (۱۳۹۶) «صهبای جور (مؤلفه‌های معنایی مشترک میان خیام، صیدی تهرانی و صامت اصفهانی)». پژوهشنامه ادب غنایی. س ۱۵. ش ۲۹. ۲۱۱-۲۳۰.
- مصفی، ابوالفضل (۱۳۵۷) فرهنگ اصطلاحات نجومی. تبریز: مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- ملاابراهیمی، عزت (۱۳۸۶) «بازتاب جلوه‌هایی از کاخ‌های دوره ساسانی در اشعار شعرای جاهلی». زبان و ادبیات فارسی. س ۳. ش ۸. ۱۵۹-۱۷۰.
- منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۶۲) کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. تهران: دانشگاه تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمدبن محمد (۱۳۷۸) کلیات شمس (دیوان کبیر). ج ۵. با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- میلی مشهدی، میرزاقلی (۱۳۸۳) دیوان. تصحیح محمد قهرمان. تهران: امیرکبیر.
- نظامی، الیاس‌بن یوسف (۱۴۰۰) هفت پیکر. تصحیح و حواشی وحید دستگردی. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- نظیری نیشابوری، محمدحسین (۱۳۷۹) دیوان. تصحیح و تعلیقات محمدرضا طاهری (حسرت). تهران: نگاه.
- النوری الطبرسی، حسین (بی‌تا) مستدرک‌الوسائل. ج ۱۶. قم: مؤسسه آل‌البیت علیهم‌السلام لإحياء التراث.
- وحشی بافقی، کمال‌الدین (۲۵۳۵ [۱۳۵۵]) دیوان. ویراسته حسین نخعی. تهران: امیرکبیر.

A Review of Difficulties and the Correction of Verses from seydi Tehrani's Divan

Abstract:

seydi Tehrani was one of the poets of the Indian style in the 17th century. His divan was edited and published by the late Master Mohammad Ghahreman. The first edition of this divan was published in 1985 by Ettela'at Publications, but it contained numerous errors. In 2010, Sureh Mehr Publications released another edition of the same text, which had fewer mistakes. This study examines certain points and references in seydi Tehrani's divan that were overlooked in Ghahreman's annotations. Additionally, in the process of textual correction, alternative readings are proposed based on variant manuscripts and in accordance with the principles of textual editing. The data for this research has been collected through documentary methods, and the author's approach to data analysis is descriptive-analytical.

Keywords: seydi Tehrani, Mohammad Ghahreman, annotations, textual editing.

تحلیل مضامین باب البوم والغراب از کلیله و دمنه نصرالله منشی رویکردی در جهت تحلیل متون نظم و نثر فارسی

محمد پاک‌نهاد

عضو هیئت علمی گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

Mpak5152@cfu.ac.ir

امیرحسین قربانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

agh200128@gmail.com

چکیده

پژوهش حاضر به بررسی مضامین و ویژگی‌های متن داستان بومان و زاغان از کلیله و دمنه ترجمه نصرالله منشی بر اساس تصحیح مجتبی مینوی می‌پردازد و با تجزیه و تحلیل یافته‌ها پرده از پیام‌های داستان و اهداف نویسندگان آن برمی‌دارد؛ و آن را به عنوان الگو و روشی مناسب برای تفسیر متن می‌داند که می‌توان از آن در فرایند یاددهی و آموزش استفاده کرد. روش پژوهش، تحلیل مضمون از روش‌های کیفی است این روش بر شناسایی، تحلیل و تفسیر معانی داده‌های کیفی تمرکز دارد. مضمون‌ها پرارزش‌ترین واحد در تجزیه و تحلیل محتوا می‌باشند. منظور از مضمون معنایی خاص است که از یک جمله یا یک پاراگراف برداشت می‌شود. با این شیوه، می‌توان متون نظم و نثر را در کفه ترازو گذاشت و مانند یک آزمایش تجربی سنجید و نتایج یافته‌ها را بررسی نمود. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعه و اسناد کتابخانه‌ای به دست آمده است. به عنوان یافته‌ها باید گفت: از باب البوم و الغراب ۱۹۰ کد اولیه (مصادق) به دست آمد که برخی از آن‌ها تکراری هستند. بدون در نظر گرفتن این تکرار، داستان بومان و زاغان از ۱۴۵ مضمون برخوردار است. پربسامدترین آن‌ها عبارت‌اند از: ضرورت همکاری و مشورت، رازپوشی، شایسته‌سالاری و برگزیدن افراد کاردان و با کفایت، شناخت و به دست آوردن اطلاعات، اغتنام فرصت، دوراندیشی و هوشیاری، توصیفات و صناعات ادبی، بزرگداشت خردمندان از سوی فرمانروایان، پذیرش و عمل به سخن خردمندان، پرهیز از جنگ، رحم نکردن بر دشمن، سازش با دشمن و فریب‌کاری و ریا. تمام این مضامین محوری به همراه مصداق‌ها و محورهای کلی با مشخصات صفحه در جداول کدگذاری و دسته‌بندی و سپس تحلیل شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل مضمون، تحلیل متون، متون نظم و نثر، آموزش، بومان و زاغان.

مقدمه

ادبیات افزون بر این‌که دانش و هنر است ابزاری برای تعلیم و تربیت است و ما در انواع ادبی با آثار و گونه‌ای به نام ادبیات تعلیمی سر و کار داریم که بازتاب فراوانی در زبان و ادبیات فارسی دارد؛ مانند: مرزبان‌نامه، سیاست‌نامه، مخزن‌الاسرار، اخلاق ناصری، بوستان و گلستان. کلیله و دمنه نیز در زمره همین آثار قرار دارد. کلیله و دمنه کتابی گران‌بها سرشار از مضامین اخلاقی، اجتماعی و سیاسی است که با هدف تعلیم و تربیت نگاشته شده است. ریشه این کتاب کهن به هند باستان و کتابی با عنوان پنجه‌تنتره در پنج باب باز می‌گردد. برزویه، پزشک دربار خسرو انوشیروان ساسانی آن را از زبان سانسکریت به زبان پارسی میانه ترجمه و داستان‌هایی دیگر بر آن افزود. کلیله و دمنه اثری است که در سرزمین هند آفریده شده و در ایران، رشد و تکامل یافته است اگر منابع نهایی کلیله و دمنه می‌باید در هندوستان جستجو گردد، نقطه فرود کتاب در خاور نزدیک، ایران است (دوبلوا، ۱۳۸۲: ۱۶). در نگاه اول، کلیله و دمنه اثری تعلیمی، حاوی باورداشت‌های تبار مشترک هند و ایرانی است. این اثر را باید پنجره‌ای دانست، گشوده بر فرهنگ و اساطیر هند و نیز پلی که فرهنگ ایرانی و هندی باستان را به یک‌دیگر پیوند داده است (ترکی، ۱۳۸۴: ۱۴۶). پس از تولد این اثر در هند و بازآفرینی آن در ایران ساسانی، عبدالله بن مقفع در آغاز دوران خلافت عباسی آن را به عربی ترجمه کرد و همین ترجمه عالم‌گیر شد و از جهان اسلام به سایر تمدن‌ها و زبان‌ها راه یافت. ابوالفضل بلعمی، وزیر دانشمند امیر نصر سامانی ترجمه عربی ابن مقفع را به نثر فارسی دری درآورد و رودکی سمرقندی، پدر شعر کلاسیک فارسی آن را به شعر، نظم بخشید که متأسفانه ترجمه بلعمی از بین رفته و از کلیله رودکی تنها چندین بیت پراکنده به دست ما رسیده است. در میان نسخ و احوال بیان شده از کلیله آنچه در این پژوهش اساس کار قرار گرفته ترجمه‌ای آزاد است از ترجمه عربی ابن مقفع به قلم بلیغ ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید بن احمد منشی در قرن ششم هجری قمری و از معاصرین بهرام‌شاه غزنوی که انشای آن از برترین نمونه‌های نثر فارسی است. این کتاب از نوع فابل و داستان‌هایی نقل شده از زبان جانوران است به این معنا که روایت حکایات حیوانات و داستان‌هایی با شخصیت‌های اصلی حیوانی هستند و عمدتاً در آن‌ها موضوعات اخلاقی و آموزشی گنجانده می‌شود. می‌توان گفت داستان‌های فابل به لحاظ این‌که از زبان حیوانات نقل شده و جریان‌ات زندگی انسانی را در قالب شخصیت‌های حیوانی نمایش می‌دهند جزء پرکاربردترین و هم‌چنین پرشنونده‌ترین انواع داستان هستند و در میان کودکان و بزرگسالان از جذابیت‌های بسیاری برخوردارند. سمبول و نماد از ویژگی‌های بسیار مهم و اساسی در داستان‌های فابل است و شخصیت حیوان در هر نقشی که ظاهر می‌شود غالباً یک نماد به حساب می‌آید؛ برای مثال می‌توان گفت که در افسانه‌های ایرانی و همین‌طور هندواروپایی حیوانی مانند شیر، نماد شاه و روباه یا شغال بیشتر نماد مکر و فریب هستند. مأخذ نام کتاب نیز از همین نمادهاست و کلیله و دمنه نام دو شغال از شخصیت‌های یکی از داستان‌های فابل این کتاب می‌باشد. کلیله و دمنه نام‌دارترین اثر در گونه ادبی فابل است و مرزبان‌نامه و منطق‌الطیر نیز از این گروه‌اند. اهداف آموزشی و تربیتی کلیله از رهگذر ادبیات فابل عبور می‌کند که با زبانی جذاب در پی اثرگذاری بر مخاطب است و با بهره‌گیری از نمادها قصد دارد معانی را به شکلی غیرمستقیم به مخاطب القا کند. باب هشتم این کتاب با عنوان بوف و زاغ بسیار مورد توجه ملل قرار گرفته چراکه معانی پرمغز و مهمی در زمینه‌های مختلف انسانی، اجتماعی، سیاسی و... دارد اما در کلاس‌های درس، معلم یا استاد زمان کافی برای تجزیه و تحلیل آن را ندارد. بنابراین لزوم

تحلیل مضامین متون نظم و نثر و دسته‌بندی آن‌ها در این جا مشخص می‌شود. افزون بر این می‌توان اهداف و پیام‌های نهفته در داستان را با این روش حلّاجی نمود و به منصف ظهور رساند.

بیان مسئله

در این پژوهش، بر آن هستیم تا مشکل برآمده از دشواری متن و نبود زمان کافی برای بررسی متون را با روش تحلیل مضمون رفع نماییم. این روش می‌تواند الگویی مناسب در جهت تحلیل متون نظم و نثر فارسی باشد. از کلیله و دمنه در طول قرون ترجمه‌های متفاوت و بسیاری ارائه شده است مانند: داستان‌های بیدپای، انوارسپیلی، عیار دانش یا کلیله و دمنه خالقداد عباسی این امر اهمیت و مورد توجه بودن این اثر گران‌بها را نشان می‌دهد ولی معروف‌ترین آن‌ها همین ترجمه نصرالله منشی است که با توجه به زبان معیار امروزی نثری دشوار و سنگین دارد. در نتیجه نیاز به تجزیه و تحلیل یعنی تفسیر و پیوند دادن و ارتباط برقرار کردن میان اجزای آن احساس می‌شود. با بررسی این اثر به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهیم که مضامین آموزشی و تربیتی آن کدامند؟ مضامین سیاسی و اجتماعی کدام؟ برای این مضامین چرا از ادبیات فابل بهره گرفته شده است؟ هدف نویسنده از بیان این مضامین با این توصیفات چیست؟ و با توجه به مشکلات گفته شده چگونه تحلیل مضامین متون نظم و نثر فارسی می‌تواند در امر آموزش و تربیت روشی کارا و موثر باشد؟

مبانی نظری و پیشینه

نخستین و ساده‌ترین واکنش مخاطب در مواجهه با یک متن کاوش برای درک معنا و پی بردن به مفهوم آن است. این دقیقاً فرایندی است که در کلاس‌های درس در مدارس و دانشگاه‌ها صورت می‌گیرد؛ یعنی متنی را خوانده و صرفاً در جملاتی برداشت خود را بیان کرده و متن را بخش به بخش معنا می‌کنند آن هم بدون توجه به سایر اجزای آن که از دیدگاه روش‌های پژوهش و نقد ادبی امری نادرست است. در درجه بالاتر پژوهشگران به تحلیل متون نظم و نثر و بررسی آن می‌پردازند. یکی از این روش‌ها تحلیل مضمون است که جایگاهی مهم در نقد و پژوهش ادبی و هنری دارد، اما کمتر به عنوان فرایندی روشمند مورد بحث قرار می‌گیرد. پژوهش‌های زبان فارسی بیشتر متوجه شرح و معرفی مضمون آثار است تا بررسی فرایندها، روش‌ها و راهبردهای کشف و فهم مضمون. (محمدی کله‌سر، ۱۴۰۰: ۲۰۵) باتوجه به این موضوع در واقع بسیاری از مقالات ادبی صرفاً توصیفی و بدون روشی مشخص هستند و ما در این مقاله در پی آنیم تا توصیفی کیفی بر اساس بررسی آماری و کمی ارائه دهیم و باتوجه به نظریه ژان پیر ریشارد به کلید ساختمان آن دست پیدا کنیم. به نظر ژان پیر ریشارد از بنیان‌گذاران نقد ادبی، مضامین اصلی، معماری ناپیدای اثر را شکل می‌دهند. آن‌هایی که باید بتوانند کلید سازمانش را به ما بدهند آن‌هایی هستند که در اثر، بیش‌تر گسترش یافته‌اند و در آن با بسامد آشکار بی‌نظیری حضور دارند. به نظر وی هم‌چنین مضامین اساسی اثر، درون اشیاء، میان افراد، درون محسوسات، تمایلات و تلاقی‌ها شکل می‌گیرند. (تحویلداری، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۵) بنابراین از منظر منتقدان مضمونی مضمون عنصری ثابت است که پویایی ایجاد می‌کند و جهان ادبی و هنری را شکل می‌دهد. (نقد مضمونی (بخش پیشگفتار) ۱۳۸۸: ۴۳)

پیش از این پژوهش مقالات زیادی درباره کلیله و دمنه منتشر شده است که اندکی از آن‌ها درباره باب البوم و الغراب و تحلیل محتوی آن است که بر اساس سال چاپ و انتشار آن‌ها را معرفی می‌کنیم.

روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه عنوان مقاله‌ای از دکتر علی‌رضا نبی‌لو چاپ مجله ادب‌پژوهی در سال ۱۳۸۹ است که از منظر روایت‌شناسی و ساختارگرایی به بررسی و تحلیل این داستان می‌پردازد. از منظر مقاله در این داستان، وزیر زاغ و هدف شکست دادن دشمن محور اصلی است و انگیزه و هدف اصلی، یعنی شکست بومان، سبب پیش‌برد روایت می‌شود. سایر زاغان به‌عنوان گیرنده، اگرچه در حاشیه روایت‌اند، در مجموع با فاعل هم‌سو هستند و از موفقیت او بهره‌مند خواهند شد. فرستنده، ملک زاغان است و رسیدن به هدف، سبب خرسندی و رضایت خاطر او می‌شود، از سوی دیگر، فرستنده با گیرنده در این روایت هم‌سو است یعنی ملک بومان و وزیران او با غفلت و اعتماد به زاغ - فاعل - مانند یاری‌گر ناخواسته او را در رسیدن به هدفش یاری می‌کنند و بخشی از موفقیت فاعل مدیون اعتماد بومان به اوست. سایر بومان و وزیران مانند یاری‌گر بر نقش رقیب زاغ هستند و تا حد امکان مانع رسیدن او به هدف می‌شوند، ولی نقش ملک بومان و سایر وزیران مانند یاری‌گر بر نقش رقیبان می‌چربد. در این داستان یاری‌گر و رقیب از یک مجموعه‌اند، از این رو اعمال قدرت یا مبارزه میان این دو کنش‌گر کمتر و به دلیل اعتماد رقیب به یاری‌گر، موفقیت فاعل قطعی‌تر است.

از دیگر پژوهش‌ها می‌توان به مقاله نمادشناسی بوف و زاغ بر پایه اساطیر ایران و هند از فرانک جهانگرد، مصطفی صدیقی و طیبه گلستانی در مجله بوستان ادب اشاره نمود که در سال ۱۳۹۰ منتشر شده است. باتوجه به دادوستدهای فراوان فرهنگی ایران و هند به‌ویژه در حوزه اساطیر، در این مقاله با رویکرد اسطوره‌ای و روش تطبیقی، تفاوت‌ها و شباهت‌های عناصر متن بوف و زاغ در اساطیر ایران و هند جستجو، بررسی و تحلیل شده است. در این باب، خویش‌کاری بوف و زاغ را می‌توان بر اساس تقابل شب و روز دانست و بوف می‌تواند نماد شب، تاریکی و ماه، و زاغ نماد روز، روشنایی و خورشید باشد و حکایت پیروزی زاغان بر بومان، غلبه مهرپرستی را بر ماه پرستی نشان دهد. نقد و بررسی داستان شغاد (شاهنامه)، باب بوف و زاغ (کلیله و دمنه) و حکایت پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت (مثنوی) از منظر ادبیات تطبیقی به نگارش سید جواد مرتضایی در سال ۱۳۹۲ دیگر پژوهش نزدیک به موضوع است که از دید تطابق داستان شغاد و پادشاه جهود با باب بوم و الغراب به بررسی این سه داستان پرداخته است. همانندی پیرنگ، شخصیت‌پردازی و سیر داستان شغاد و تدبیر او برای به دام افکندن و کشتن رستم با داستان بوف و زاغ و همچنین حکایت آن پادشاه که نصرانیان را می‌کشت کاملاً مشهود است. تدابیر زاغ در به دام افکندن و فریب بومان و نهایتاً هلاکت ایشان و نیز تدبیر وزیر آن پادشاه جهود و کشتن نصرانیان در دفتر اول مثنوی، شبیه به خدعه‌ها و تدابیر شغاد در شاه‌نامه برای فریب رستم و کشتن اوست. پیرنگ این سه داستان و کنش‌های اشخاص اصلی (شغاد، زاغ و وزیر جهود) شبیه به هم است و انجام و پایان آن‌ها نیز به کشته شدن فرد یا افرادی با تدابیر و خدعه‌هایی مانند یک‌دیگر می‌انجامد. با مطالعه به عمل آمده تاکنون داستان بومان و زاغان کلیله و دمنه به روش تحلیل مضمون مورد بررسی قرار نگرفته است.

روش پژوهش

یکی از فنون تحلیلی مناسب در تحقیقات کیفی تحلیل مضمون است که به طور گسترده‌ای استفاده می‌شود، اما به ندرت معرفی شده است. از تحلیل مضمون می‌توان به‌خوبی برای شناخت الگوهای موجود در داده‌های کیفی استفاده کرد. تحلیل قالب مضامین و تحلیل شبکه مضامین نیز از ابزارهایی هستند که معمولاً در تحلیل مضمون به کار می‌روند. قالب مضامین فهرستی از مضامین را به‌صورت سلسله‌مراتبی نشان می‌دهد. شبکه مضامین نیز ارتباط میان مضامین را در نگاره‌هایی شبیه تارنما نشان می‌دهد. (عابدی جعفری، تسلیمی، فقیهی، شیخ زاده، ۱۳۹۰: ۱۵۱) تحلیل مضمون روشی است که معمولاً برای تجزیه و تحلیل داده‌ها در تحقیقات کیفی اولیه مورد استفاده قرار می‌گیرد و در آن پژوهشگر مباحث مهم مطرح شده در متن را استخراج می‌کند. فرایند تحلیل مضمون شامل یک رفت و برگشت مستمر بین مجموعه داده‌ها و خلاصه‌های کدگذاری شده و تحلیل داده‌هایی است که به وجود می‌آیند. تحلیل مضمون فرایندی بازگشتی است که در آن حرکت به عقب و جلو در بین مراحل ذکر شده وجود دارد. (بخت‌آزمای بناب، منتظرخراسان، ۱۳۹۶: ۱) باتوجه به این دو گفتار در یک جمع‌بندی روش تحلیل مضمون روشی است که: با تمرکز و خلاقیت پژوهشگر ارتباط دارد و به جسارت ترکیب و اصطلاحاتی که پژوهشگر خلق کند، نیاز دارد؛ حرکت از صدر به ذیل و جرقه‌های ذهنی مبهم است؛ تحلیل مضمون می‌تواند از بیان تم‌ها فراتر رفته و جنبه‌های مختلف موضوع پژوهش را تفسیر نماید (خنifer، مسلمی ۱۳۹۸: ۵۳) در پژوهش حاضر مراحل تحلیل مضمون به این ترتیب طی شد:

۱. آشنایی با داده‌ها: برای این که محقق با عمق و گستره محتوایی داده‌ها آشنا شود، باید از اشراف مناسبی نسبت به محتوا برخوردار باشد. این اشراف با مطالعه مکرر داده‌ها و خواندن فعال یعنی جستجوی معانی و الگوها، یادداشت برداری و علامت‌گذاری جمله‌ها به دست می‌آید.

۲. ایجاد کدهای اولیه: مرحله دوم زمانی شروع می‌شود که محقق داده‌ها را خوانده و با آن‌ها آشنایی پیدا کرده است. این مرحله شامل ایجاد کدهای اولیه از داده‌ها است. کدها یک ویژگی از داده‌ها را معرفی می‌نمایند که به نظر تحلیل‌گر جالب می‌رسد. داده‌های کدگذاری شده از واحدهای تحلیل مضمون‌ها متفاوت هستند.

۳. جست‌وجوی مضمون‌ها: این مرحله شامل دسته‌بندی کدهای مختلف در قالب مضمون‌های بالقوه و مرتب کردن همه خلاصه داده‌های کدگذاری شده در قالب مضمون‌های مشخص شده است. درواقع محقق تحلیل کدهای خود را شروع کرده و در نظر می‌گیرد که چگونه کدهای مختلف می‌توانند برای ایجاد یک مضمون کلی ترکیب شوند. در این مرحله برخی از کدهای اولیه مضمون‌های اصلی را شکل می‌دهند، درحالی که برخی دیگر مضمون‌های فرعی را شکل داده و مابقی نیز حذف می‌شوند. ممکن است که در این مرحله یک مجموعه از کدها وجود داشته باشد که به نظر نمی‌رسد متعلق به هیچ مضمونی باشند. برای این گونه کدها یک مضمون با عنوان متفرقه ایجاد می‌شوند.

۴. بازبینی مضمون‌ها: مرحله چهارم زمانی شروع می‌شود که محقق مجموعه‌ای از مضمون‌ها را ایجاد کرده و آن‌ها را مورد بازبینی قرار می‌دهد. این مرحله شامل دو مرحله بازبینی و تصفیه مضمون‌هاست. مرحله اول شامل بازبینی در سطح خلاصه‌های کدگذاری شده است. در مرحله دوم اعتبار مضمون‌ها در رابطه با مجموعه داده‌ها در نظر گرفته می‌شود.

۵. تعریف و نام‌گذاری مضمون‌ها: مرحله پنجم زمانی شروع می‌شود که یک نقشه رضایت‌بخش از مضمون‌ها وجود داشته باشد. محقق در این مرحله مضمون‌هایی را که برای تحلیل ارائه کرده، تعریف و مورد بازبینی مجدد قرار می‌دهد،

سپس داده‌های داخل آن‌ها را تحلیل می‌کند. با تعریف و بازبینی، ماهیت آن چیزی که یک مضمون درمورد آن بحث می‌کند، مشخص شده و این که هر مضمون کدام جنبه از داده‌ها را در خود دارد، تعیین می‌شود.

یافته‌ها و بحث

در بررسی و تحلیل داستان بومان و زاغان کلیله و دمنه ترجمه نصرالله منشی به تصحیح مجتبی مینوی به شیوه تحلیل مضمون تعداد ۱۹۰ کد اولیه استخراج شد. این کدهای اولیه باز (مصادق‌ها و جملات) در قالب ۱۴۵ مضمون محوری دسته بندی شدند که شرح کامل آن به همراه شماره صفحات به صورت مستند در جدول شماره (۱) آمده است. پس از دسته بندی کدهای متفاوت، کدهای مشابه و مرتبط برای ایجاد یک مضمون کلی ترکیب شدند که تعداد ۱۳ مضمون گزینشی به دست آمد که شرح آن در جدول شماره (۲) آمده است. در مرحله بعدی پس از بازبینی مجدد مضمون‌ها الگوی نهایی درون‌مایه داستان بومان و زاغان در قالب ۵ مضمون اصلی و ۱۶ مضمون فرعی در شکل شماره (۱) ارائه شد.

جدول شماره (۱): نتایج کدگذاری باز و محوری به همراه مصداق‌ها و جملات

شماره صفحه	مضامین محوری	مصداق‌ها و جملات (نمونه کدهای باز) واحد ثابت جمله و گاهی پاراگراف
۱۹۷	بزرگداشت خردمندان از سوی فرمانروایان	رای گفت برهمن را که: «شنودم داستانِ دوستانِ موافق و مَثَلِ برادرانِ مشفق. اکنون اگر دست دهد بازگوید از جهتِ من مَثَلِ دشمنی که بدو فریفته نشاید گشت
۱۹۷	فریفته شدن به دست دشمن ظاهر ساز	فریفته نشاید گشت اگر چه کمال ملاطف و تضرع و فرط مجاملت و تواضع در میانِ آرد و ظاهر را هر چه آراسته‌تر به خلاف باطن نماید و دقایق تمویه و لطایف تعمیه اندران بکار برد.
۱۹۷	بی اعتمادی خردمندان بر دشمنان	برهمن گفت: خردمند به سخن دشمن التفات ننماید و زرق و شعوزه او را در ضمیر نگذارد
۱۹۷	دشمن زیرک به دوستی وانمود می‌کند	از دشمنِ دانا و مخالف داهی تلاف و تودد بیش بیند
۱۹۷	دوری از دشمن ظاهر ساز	از دشمنِ دانا و مخالف داهی تلاف و تودد بیش بیند در بدگمانی و خویشتن نگاه داشتن زیادت کند و دامن ازو بهتر درچیند
۱۹۷	دشمن از نقاط ضعف ورود می‌کند	اگر غفلتی ورزد و زخم‌گاهی خالی گذرد؛ هر آینه، کمین دشمن گشاده گردد
۱۹۷	اغتنام فرصت‌ها	پس از فوت فرصت و تعذر تدارک
۱۹۷	پشیمانی بی حاصل	پس از فوت فرصت و تعذر تدارک، پشیمانی دست ندهد
۱۹۷	توصیف طبیعت	آورده‌اند که در کوهی بلند، درختی بود بزرگ، شاخه‌های آهسته ازو جسته، و برگ بسیار گرد او درآمده. و در آن، قریب هزار خانه زاغ بود

۱۹۸	غافلگیری، عامل مهمی در شکست دشمن است	به طریق شبیخون بر زاغان زد و کام تمام براند، و مظفر و منصور و مؤید و مسرور بازگشت
۱۹۸	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	وقوف بر جایگاه و مسکن
۱۹۸	مشورت و اجماع نظر با خردمندان برای چاره اندیشی	دیگر روز، ملک زاغان لشکر را جمله کرد... در این کار تامل کنید و وجه مصلحت باز بینید
۱۹۸	بزرگداشت خردمندان از سوی فرمانروایان	در میان زاغان پنج زاغ بود به فضیلت رای و مزیت عقل مذکور و به یمن ناصیت و اصابت تدبیر مشهور، و زاغان در کارها اعتماد بر اشارت و مشاورت ایشان کردند؛ در حوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی، و ملک رای ایشان را مبارک داشتی
۱۹۸	پذیرش و عمل به سخن خردمندان	در ابواب مصالح از سخن ایشان نگذشتی
۱۹۸	پذیرش و عمل به سخن خردمندان	این رای است که پیش از ما علما بوده‌اند و فرموده
۱۹۸	خطرناک بودن جنگ پس از شکست	جنگ کردن خطر بزرگست، خاصه پس از هزیمت
۱۹۸	دوراندیشی پیش از جنگ	و هرکه بی‌تامل قدم در آن نهد برگذر سیل، خوابگه کرده باشد و در تیزآب، خشت زده
۱۹۸	مغرور شدن دور از احتیاط است	بر قوت خود تکیه کردن و به زور و شجاعت خویش فریفته شدن از حزم دور افتد
۱۹۸	احتمال هرچیزی وجود دارد	شمشیر دو روی دارد
۱۹۸	ناسپاسی زمانه	این سپهر کوزپشت شوخ چشم روزگور است، مردان را نیکو نشناسد و قدر ایشان نداند
۱۹۸	بی‌اعتمادی	گردش او اعتماد را نشاید.
۱۹۹	ناپداری جهان	ای که بر چرخ ایمنی زنهار / تکیه بر آب کرده‌ای هش دار
۱۹۹	رجوع به آرای جمعی و اکتفا نکردن به نظر یک نفر	ملک روی به دیگری آورد و پرسید که: تو چه اندیشیده‌ای؟
۱۹۹	نکوهش گریز از جنگ	گریختن و مرکز خالی گذاشتن، من باری هرگز نگویم، و در خرد چگونه درخور؟
۱۹۹	پایداری در دفاع از وطن	در صدمت نخست، خواری بخویشتن راه دادن و مسکن و وطن را پردرد کردن؟
۱۹۹	تحریض به جنگ	به صواب آن نزدیک‌تر که اطراف فراهم گیریم و روی به جنگ آریم
۱۹۹	تحریض به جنگ	چون باد، خیز و آتش پیگار برافروز / چون ابر، بار و روز ظفر بی غبار کن
۱۹۹	همت و اراده	پادشاه کامگار آن باشد که براق همتش اوج کیوان را بسپرد، و شهاب صولتش دیو فتنه را بسوزد.
۱۹۹	دیده بانی و حفاظت	حالی مصلحت در آن است که دیدبانان نشانیم
۱۹۹	پوشاندن نقاط ضعف	از هر جانب که عورتی است خویشتن نگاه داریم.

۱۹۹	تحریض به جنگ	چه پادشاهان باید که روز جنگ و وقت نام و ننگ به عواقب کارها التفات ننمایند
۱۹۹	هنگام جنگ حقوق انسانی و اخلاق زیر پا گذاشته می‌شود	به هنگام نبرد مصالح حال و مآل را بی خطر شمرد طُمُوحُ السَّيْفِ لَا يَخْشِي الْهَأْ / وَلَا يَرْجُو الْقِيَامَةَ وَالْمَعَادَا
۱۹۹	تحریض به جنگ	از غرب سوی شرق زن بدخواه را بر فرق زن / بر فرق او چون برق زن مگذار ازو نام و نشان
۱۹۹	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	آن نیکوتر که جاسوسان فرستیم و منہیان متواتر گردانیم و تفحص حال دشمن به جای آریم و معلوم کنیم
۱۹۹	سازش با دشمن	به وسع طاقت و قدر امکان در آن معنی رضا افتد، صلح قرار دهیم
۲۰۰	سازش با دشمن	یکی از رای‌های صائب و تدبیرهای مصیب آنست که چون دشمن به مزید استیلا و به مزیت استعلا مستثنی شد، و شوکت و قدرت او...
۲۰۰	خوش رفتاری با دشمن	کعبتین دشمن به لطف باز مالند
۲۰۰	با سازش میتوان فرمانروایی را نگاه داشت و با دادن خراج مملکت را حفظ کرد	در شش در داو دادن و ملکی بندبی باختن از خرد و حصافت و تجربت و ممارست دور باشد.
۲۰۰	سازشکاری	اگر زمانه نسازد تو با زمانه بساز
۲۰۰	دگرگونی همراه با شرایط	وَلِلدَّهْرِ أَثْوَابٌ فَكُنْ فِي ثِيَابِهِ / كَلْبَسْتَهُ يَوْمًا أَجَدَ وَأَخْلَقَا
۲۰۰	تفاخر ملی و نژادی	وداع وطن و رنج غربت به نزدیک من ستوده‌تر از آنکه حسب و نسب در من یزید کردن، و دشمنی را که همیشه از ما کم بوده ست تواضع نمودن
۲۰۰	خواری و سرشکستگی از مرگ بدتر است	تُخَوِّفُنِي دُونَ الَّذِي أَمَرَتْ بِهِ / وَكَمْ تَدْرُ أَنَّ الْعَارَ شَرُّ الْعَوَاقِبِ
۲۰۰	ضعف نشان دادن در برابر دشمن، دشمن را مصمم تر می‌کند	اگر تکلف‌ها واجب داریم و موونت‌ها تحمل کنیم بدان راضی نگردند و در قلع و استیصال ما کوشند.
۲۰۱	برای رسیدن به اهداف می‌توان به دشمن نزدیک شد	نزدیکی به دشمن آنقدر باید جست که حاجت خود بیابی
۲۰۱	نرمش بیش از اندازه در برابر دشمن، دلیری دشمن و خواری نفس را در پی دارد	در آن غلو نشاید کرد، که نفس تو خوار شود و دشمن را دلیری افزایش.
۲۰۱	تحریض به جنگ	تَحَرَّكَ بِنَا، إِمَّا لَوَاءٍ وَ مَنَبَرٍ / وَ إِمَّا حُسَامٌ كَأَلْعَقِيقَةِ قَاضِبٍ
۲۰۱	جنگیدن (گزیدن افعی) بهتر از سازش و تن دادن به ذلت (کژدم ها) است، جنگ مرگ یکباره و سازشکاری مرگ تدریجی است.	تحرز به وجهی که مرگ در مقابله آن غالب باشد ستوده نیست. أَلَيْكَ فَإِنِّي لَسْتُ مِمَّنْ إِذَا اتَّقَى / عِضَاضُ الْأَفَاعِي نَامَ فَوْقَ الْعَقَارِبِ
۲۰۱	یافتن راه حلی غیر از جنگ برای مقابله با دشمن قدرتمند	بیرون شد کار ایشان را طریق دیگر یابیم. زیرا که ایشان در جنگ از ما جُره‌ترند و قوت و شوکت زیادت دارند.

۲۰۱	غرور سبب هلاکت است	عافل دشمن را ضعیف نشمرد، که در مقام غرور افتد، و هرکه مغرور گشت هلاک شد.
۲۰۱	دور اندیشی و هوشیاری	صاحب حزم در هیچ حال از دشمن ایمن نگردد
۲۰۱	آمادگی در برابر غافلگیری	درهنگام نزدیکی از مفاجا اندیشد
۲۰۱	دور اندیشی و هوشیاری	چون مسافت در میان افتد از معاودت، و گر هزیمت شود از کمین، و اگر تنها ماند از مکر.
۲۰۱	پرهیز از جنگ	خردمندتر خلق آن است که از جنگ پرهیزد چون ازان مستغنی گردد و ضرورت نباشد
۲۰۲	زیان‌باری و نابودیدر جنگ	در جنگ نفقه و مؤونت از نفس و جان باشد، در دیگرکارها از مال و متاع.
۲۰۲	جنگ با دشمن نیرومند تباهی است	نشاید که ملک عزیمت بر جنگ بوم مصمم گرداند، که هرکه با پیل درآویزد زیر آید.
۲۰۲	ناپسندی جنگ	ملک گفت: اگر جنگ کراهیت می‌داری پس چه بینی؟
۲۰۲	بررسی جوانب کارها	در این کار تامل باید کرد، و در فراز و نشیب و چپ و راست آن نیکو بنگریست
۲۰۲	برتری خرد و اندیشه بر زور و شمشیر	پادشاهان را به رای ناصحان آن اغراض حاصل آید که به عدت بسیار و لشکر انبوه ممکن نباشد.
۲۰۲	ضرورت مشورت و همکاری	رای ملوک به مشاورت وزیران ناصح زیادت نور گیرد، چنان‌که آب دریا را به ممد جوی‌ها مادت حاصل آید.
۲۰۲	شناسایی توان خود و دشمن	بر خردمند اندازه قوت و زور خود و مقدار مکیدت و رای دشمن پوشیده نگردد
۲۰۲	دور اندیشی و هوشیاری	همیشه کارهای جانبین بر عقل عرضه می‌کند
۲۰۲	ضرورت مشورت و همکاری	در تقدیم و تاخیر آن به انصار و اعوان که امین و معتمد باشند رجوع می‌نماید
۲۰۲	بزرگداشت و پذیرش اندیشه خردمندان	هرکه به رای ناصحان مقبول سخن تمام هنر استظهار نجوید درنگی نیفتد تا آنچه از مساعدت بخت و موافقت سعادت بدو رسیده باشد ضایع و متفرق شود.
۲۰۲	ضرورت مشورت و همکاری	چه اقسام خیرات به دالت نسب و جمال نتوان یافت، لکن به وسیلت عقل و شنودن نصایح ارباب تجربت و ممارست بدست آید.
۲۰۲	ضرورت مشورت و همکاری	و هرکه از شعاع عقل غریزی بهرومند شد و استماع سخن ناصحان را شعار ساخت اقبال او چون سایه چاه پایدار باشد، نه چون نور ماه در محاق و زوال
۲۰۲	رازپوشی	بعضی جواب در جمع گویم و بعضی در خلا
۲۰۳	نه جنگ و نه سازش	جنگ را منکرم تواضع و تذلل و قبول جزیت و خراج و تحمل عاری، که زمانه کهن گردد و تاریخ آن هنوز تازه باشد، هم کار هم.
۲۰۳	تفاخر	نشوم خاضع عدو هرگز / ورچه بر آسمان کند مسکن باز گنجشک را برد فرمان؟ / شیر روباه را نهد گردن؟
۲۰۳	انسان بزرگوار طول عمر را برای جاودانی نام و باقی گذاشتن آثار نیکو می‌خواهد	کریم زندگانی دراز، برای تخلید ذکر و محاسن آثار را خواهد.

۲۰۳	ترجیح مرگ بر ننگ	اگر ناکامی ای دراین حیز افتد و عاری بر وی خواهد رسید کوتاهی عمر را بران ترجیح نهد، و تنگی گور را پناه منیع شمرد.
۲۰۳	آشکار کردن ناتوانی در برابر دشمن تباهی در پی دارد	صواب نمی‌بینم ملک را اظهار عجز، که آن مقدمه هلاک و داعی ضیاع ملک و نفس است، و هر که تن بدان در داد درهای خیر بروی بسته گردد و در طریق حیل و سدهای قوی پیدا آید.
۲۰۳	جنگیدن بهتر از سازش و تن دادن به ذلت است	اذا كُنْتَ تَرْضَى أَنْ تَعِيشَ بِذُلِّهِ / فَلَا تَسْتَعِدَّنِ الْحُسَامَ الْيَمَانِيَا وَلَا تَسْتَطِيلَنَّ الرِّمَاحَ لِعَارَةِ / وَلَا تَسْتَجِدَنَّ الْعِتَاقَ الْمَذَاكِيَا
۲۰۳	استوار کاری	سرمایه ظفر و نصرت و عمده اقبال و سعادت حزم است
۲۰۳	رازپوشی	این فصول را خلوتی باید تا بر رای ملک گذرانیده شود
۲۰۳	ضرورت مشورت و همکاری	أَوَّلُ الْحَزْمِ الْمَشَوْرَةُ
۲۰۳	اجماع آرا و نظرات	پوشیده نماند که مشاورت، برانداختن رای‌هاست، و رای راست به تکرار نظر و تحصین سر حاصل آید.
۲۰۴	رازپوشی	فاش گردانیدن اسرار از جهت پادشاهان ممکن باشد، یا از مشاوران، و رسولان، یا کسانی که دنبال خیانت دارند و گرد استراق سمع برآیند و آنچه به گوش ایشان رسد در افواه دهند
۲۰۴	رازپوشی	هر سر که از این معانی مصون ماند روزگار را بر آن اطلاع صورت نیندد و چرخ را در آن مداخلت دست ندهد.
۲۰۴	فایده رازپوشی	کتمان اسرار دو فایده دارد: اگر اندیشه بنفاد رسد ظفر بحاجت پیوندد، و اگر تقدیر مساعدت ننماید سلامت از عیب و منقصت
۲۰۴	شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	چاره نیست ملوک را از مستأشر معتمد و گنجور امین که خزانه اسرار پیش وی بکشایند و گنج رازها به امانت و مناصحت وی سپارند و ازو در امضای عزایم معونت طلبند، که رجحان دارد به اشارت او فواید بیند، چنان‌که نور چراغ به مادت روغن و، فروغ آتش به مدد هیزم.
۲۰۴	پشتیبانی افراد لایق	مظاهر کفات، جمع شد
۲۰۴	ضرورت مشورت و همکاری	و ایزد تعالی که پیامبر را علیه السلام مشاورت فرمود نه برای آن بود تا رای او را که بامداد الهام ایزدی و فیض الهی موید بود و تواتر وحی و اختلاف روح الامین علیه السلام بدان مقرون، مددی حاصل آید، لکن...
۲۰۵	یافتن خطاها و مشکلات و اصلاح آن‌ها	اگر عزیمت او را به خطا میلی بینند وجه فساد آن مقرر گردانند، و سخن برفق و مدارا رانند. و آن‌گاه انواع فکرت بکار دارد تا استقامتی پیدا آید و از هر دو جانب رای مخمر و عزم مصمم شود.
۲۰۵	رازپوشی	پادشاه اسرار خویش را بر این نسق عزیز و مستور داشت
۲۰۵	شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	وزیر کافی گزید
۲۰۵	حق شناسی	مکافات نیکوکرداران و ثمرت خدمت مخلصان در شرایع جهان‌داری واجب شمرد
۲۰۶	مجازات خاطیان	زجر متعدیان و تعریک مقصران فرض شناخت

۲۰۶	همکاری و هم‌اندیشی	چه مقرر است که همگان را در کسب سعادت و طلب دولت حرکتی بباشد و هریک فراخور حال خود از آن جهت سودایی بپزد
۲۰۶	راز پوشی	اسرار ملوک را منازل متفاوتست، بعضی آن است که دو تن را محرم آن نتواند داشت و در بعضی جماعتی را شرکت شاید داد. و این سر از آنهاست که جز دو سر و چهارگوش را شایانی محرمیت آن نیست.
۲۰۶	اجماع آرا و نظرات	تا اعیان هر صنف یک‌کلمه نشوند آن را اجماع کلی نتوان شناخت.
۲۰۷	توصیف جانوران	اگر تمامی مرغان نامدار هلاک شده‌اندی و طاووس و باز و عقاب و دیگر مقدمان مفقود گشته... با این همه از جمال روز عالم‌افروز محجوب و از نور خورشید جهان آرای محروم...
۲۰۷	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	تعرف آن هرچه بلیغ‌تر بجای آوردند
۲۰۷	ضرورت مشورت و همکاری	هرکه در میان شما کیاستی و دهایی دارد باید که حاضر شود تا مشاوری فرماییم که امضای عزیمت پیش از مشورت از اخلاق مقبلان خردمند دور افتد.
۲۰۸	نظارت	ملک مرا برسالت فرستد و امینی را بمشارفت با من نامزد کند تا آنچه گویم و کنم بعلم او باشد
۲۰۸	شایسته‌سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	اگر از وی خردی ظاهر گردد و اثر مرضی مشاهدت افتد بدان برحسن اختبار و کمال مردشناسی ولی دلیل گیرند، و اگر سهوی و غفلی بینند زبان طاعنان گشاده گردد و دشمنان مجال وقیعت یابند.
۲۰۸	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	غرض از مخادعت دشمن وادراک مراد بحصول پیندد
۲۰۸	سخن‌دانی	از آداب رسالت و رسوم سفارت آنست که سخن برحدت شمشیر رانده آید و از سر عزت ملک و نخوت پادشاهی گزارده شود، اما دریدن و دوختن در میان باشد. و نیز هر سخن را که...
۲۰۹	توصیف طبیعت	پس پیروز بدان وقت که ماه نور چهره خویش بر افاق عالم گسترده بود و صحن زمین را بجمال چرخ آرای خویش مزین گردانیده، روان گشت.
۲۱۰	شاه سایه خداست	ایشان سایه آفریدگارند عز اسمه در زمین، و عالم بی آفتاب عدل ایشان نور ندهد
۲۱۱	حق‌گرایی حتی به زیان	صاحب حق را مظفر باید شمرد اگرچه حکم بخلاف هوای او نفاذ یابد؛ و طالب باطل را مخدول پنداشت اگرچه حکم بروفق مراد او رود، ان الباطل کان زهوقا
۲۱۱	نیک‌نامی	اهل دنیا را از متاع و مال و دوستان این جهان هیچیز ملک نگردد مگر کردار نیک که برای آخرت مدخر گردانند.
۲۱۲	تلاش برای آخرت	عاقل باید که نهمت در کسب حطام فانی نبندد، و همت بر طلب خیر باقی مقصور دارد
۲۱۲	ناپایداری جهان	عمر و جاه گیتی را به محل ابر تابستان و نزهت گلستان بی ثبات و دوام شمرد.
۲۱۲	جهان فانی	کلبه‌ای کاندرو نخواهی ماند / سال عمرت چه ده چه صد چه هزار فَإِذَا النَّعِيمُ وَ كُلُّ مَا يُلْهَى بِهِ / يَوْمًا يَصِيرُ إِلَى بَلَى وَ نَفَازِ

۲۱۲	بی ارزشی و پایان پذیری ثروت	منزلت مال را در دل از درجت سنگ ریزه نگذراند، که اگر خرج کند به آخر رسد
۲۱۲	اگر ثروت هزینه نشود مانند سنگ و سفال بی ارزش است	اگر ذخیرت سازد میان آن و سنگ و سفال تفاوتی نماند
۲۱۲	نکوهش همنشینی با زنان و بی ثمری آن	صحبت زنان را چون مار افعی پندارد که ازو هیچ ایمن نتوان بود و بر وفای او کیسه‌ای نتوان دوخت
۲۱۲	هرچه برای خود نپسندی برای دیگران نیز نپسند	چون نفس عزیز خود شناسد و هرچه در باب خویش نپسندد در حق دیگران نپیوندد
۲۱۲	فریب و ریاکاری	از این نمط دمدمه و افسون بریشان می‌دمید تا با او الف گرفتند
۲۱۲	فریب خوردن و بی احتیاطی	آمن و فارغ بی تحرز و تصون پیش‌تر رفتند. به یک حمله هر دو را بگرفت و بکشت.
۲۱۲	تربیت بر ذات بد بی اثر است	نتیجه زهد و اثر صلاح روزه دار، چون دخله خبیث و طبع مکار داشت، بر این جمله ظاهر گشت.
۲۱۳	کینه جویی	و بداند که اگر درختی ببرند آخر از بیخ او شاخی جهد و ببالد تابه قرار اصل باز شود، و اگر بشمشیر جراحی افتد هم علاج توان کرد و التیام پذیرد، و پیکان بیلک کاه در کسی نشیند بیرون آوردن آن هم ممکن گردد...
۲۱۳	سعایت و بدگویی	جراحت سخن هرگز علاج پذیر نباشد، و هر تیر که از گشاد زبان به دل رسد برآوردن آن در امکان نیاید و درد آن ابدالدهر باقی ماند. رُبَّ قَوْلٍ أَشَدُّ مِنْ صَوْلٍ
۲۱۳	پرهیز از دخالت بی جا و ایجاد دشمنی	زاغ از گفته خویش پشیمان گشت و اندیشید که: نادانی کردم و برای دیگران خود را و قوم خود را خصمان چیره دست و دشمنان ستیزه کار الفغدم. و به هیچ تأویل از دیگر مرغان بدین نصیحت سزاوارتر نبودم. و طایفه ای...
۲۱۴	پرهیز از جنگ	خردمند اگر بزو و قوت خویش ثقت تمام دارد تعرض عداوت و مناقشت جایز نشمرد، و تکیه بر عدت و شوکت خویش روا نبیند.
۲۱۴	بی خردی	من آن راجح سخن قاصر فعلم که در خواتم کارها تامل شافی و تدبیر کافی نکنم
۲۱۴	ضرورت مشورت و همکاری	هرکه بی اشارت ناصحان و مشاورت خردمندان درکارها شرع کند در زمره شریران معدود گردد، و بنادانی و جهالت منسوب شود
۲۱۵	مذمت پرگویی	الْمَكْتَارُ كَحَاطِبِ اللَّيْلِ
۲۱۵	چاره گری	امید می‌دارم که بنوعی از حیلت ما را فرجی باشد، که بسیار کسان به اصابت رای برکارها پیروز آمدند که بقوت و مکاره در امثال آن نتوان رسید
۲۱۵	مکر و سیاست ورزی	به حیلت و مکر ما را قدم در کار می‌باید نهاد
۲۱۶	توصیف جانوران	ما را با بوم طاقت مقاومت نباشد، که دلیری ایشان در جنگ زیادتست و قوت و شوکت بیش دارند
۲۱۶	رحم نکردن بر دشمن	در کار او به هیچ اندیشه حاجت نیست، زودتر روی زمین را از خبث عقیدت او پاک باید کرد که ما را عظیم راحتی و تمام منفعتی است
۲۱۷	اغتنام فرصت	هرکه فرصتی فایت گرداند بار دیگر بران قادر نشود و پشیمانی سود ندارد

۲۱۷	رحم نکردن به دشمن	هرکه دشمن را ضعیف و تنها دید و درویش و تهی دست یافت و خویشتن را از و باز نرهند بیش مجال نیابد و هرگز دران نرسد
۲۱۷	دشمن اگر فرصت یابد نیرومندتر بازخواهد گشت	دشمن چون از آن ورطه بجست قوت گیرد و عدت سازد و به همه حال فرصتی جوید و بلایی رساند.
۲۱۷	مدارا با اسیر	زینهارى هراسان را امان باید داد
۲۱۷	نمایش لطف و مهربانی	مکارم اوصاف خود را باظهار عفو و احسان فراجهانیان نمایند.
۲۱۷	توصیف زیبایی زن، گیسوان مشکین و پوست سفید	روی چون حاصل نیکوکاران و زلف چون نامه گنجهکاران
۲۱۸	اختلاف افکنی و تفرقه میان دشمنان	عافل ظفر شمرد دشمنان را از یک دیگر جدا کردن و بنوعی میان ایشان دو گروهی افکندن. که اختلاف کلمه خصمان موجب فراغ دل و نظام کار باشد...
۲۱۹	فریب خوردن و بی احتیاطی	این زاغ شما را به افسون و مکر بفریفت، و اکنون می‌خواهید که موضع و حزم و احتیاط را ضایع گذارید، بیدار شوید و پنبه از گوش بیرون کشید.
۲۱۹	دور اندیشی و هوشباری	سخن خصم بسمع تمیز شنوند، و چون گفتار بگفتار دروغ فریفته نشوند
۲۱۹	نادان‌ها زود فریب تملق را می‌خورند	غافلان بدین معانی التفات کم نمایند و باندک تملق نرم دل در میان آرند و از سرحقدهای قدیم و عداوتهای موروث برخیزند
۲۲۰	توصیف زیبایی زن، گیسوان مشکین و پوست سفید	رویی داشت چون تهمت اسلام دردل کافران وزلفی چون خیال شک در ضمیر مؤمن
۲۲۰	توصیف زیبایی زن، گیسوان مشکین و پوست سفید	وَ أَصْدَاغُ تَجُولُ عَلَى خُدُودٍ / كَمَا جَادَ الشَّقِيقُ ضَحَى سَمَاءَ كَأَنَّ بِهَا عَقَارِبَ رَاقِصَاتٍ / مِنْ الْوَرْدِ الْجَنِيِّ لَهَا وَطَاءَ
۲۲۱	توصیف طبیعت	صبح آمد و علامت مصقول برکشید / وز آسمان شمامه کافور بردمید گویی که دست قرطه شعر کبود خویش / تا جایگاه ناف بعددا فرو درید
۲۲۲	فریب خوردن و بررسی نکردن امور	معاینه خویش را به زرق و شعوزه و زور و قعبره او فرو نگذارید
۲۲۲	نزدیکی دشمن بی دلیل نیست	هر دشمن که بسبب دوری مسافت قصدی پیوست نزدیکی جوید و خود را از ناصحان گردانند، و بتقرب و تودد و تملق و تلطف خویشتن...
۲۲۲	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	چون بر اسرار وقوف یافت
۲۲۲	اغتنام فرصت	فرصت مهیا بدید به اتقان و بصیرت دست بکار کند
۲۲۲	شناسایی توان خود و دشمن	من زاغان را آزموده بدم و اندازه دوربینی و کیاست و مقدار رای و رویت ایشان بدانسته؛ تا این ملعون...
۲۲۳	پاداش و مجازات در طبیعت	المُكَافَاتُ فِي الطَّبِيعَةِ وَاجِبَةٌ
۲۲۳	فریب و ریاکاری	گر چو نرگس نیستی شوخ و چو لاله تیره دل پس دو روی و ده زبان هم چون گل و سوسن مباش
۲۲۴	فریب و ریاکاری	جمال ظاهر و قبح باطن چون شراب خسروانی نیکو رنگ و خوش بوی است که زهر در وی باشند.
۲۲۴	ذات تغییر ناپذیر	گوهر ناپاک و سیرت مذموم تو از قرار خویش نگردد، و خبت ضمیر و کزری عقیدت تو نه بآب پاک شود و نه بآتش بسوزد، و با جوهر تو...
۲۲۴	توصیف زیبایی زن	أَضَرَّتْ بِضُّؤُ الْبَدْرِ وَ الْبَدْرُ طَالِعٌ / وَ قَامَتْ مَقَامَ الْبَدْرِ لَمَّا تَغَيَّبَا
۲۲۵	دورویی و نفاق	به مار ماهی مانی، نه این تمام و نه آن/ منافقی چکنی؟ مار باش یا ماهی

		فَالصَّدَقَ مَلِكُهُ عَلَيْكَ تَنَلْ بِهِ / فَيَمَا أُنْتَحَيْتَ مَعْبَهُ الْإِنْجَاح
۲۲۵	شناسایی و به دست آوردن اطلاعات	محرمیت خویش می‌افزود تا بر غوامض اسرار اخبار ایشان وقوف یافت.
۲۲۶	همکاری و دوراندیشی	هرچه از این نوع دست دهد بفر دولت ملک باشد. من مخایل آن روز دیدم که آن مدبران قصدی پیوستند و از آن جنس اقدامی جایز شمردند.
۲۲۷	نتیجه‌گرایی	مَلَائِكُ الْعَمَلِ خَوَاتِيمُهُ
۲۲۷	رازپوشی	پادشاهان را در تحصین خزاین اسرار احتیاط هرچه تمامتر فرض است، خاصه از دوستان نومید و دشمنان هراسان
۲۲۸	ستم‌کاری باعث نابودی ستمگر است	موجب هلاک بوم مرا بغی می‌نماید
۲۲۸	بی‌کفایتی اطرافیان	... و ضعف رای وزرا
۲۲۸	غرور باعث نابودی است	کم کسی باشد که ظفری یابد و در طبع او بغی پیدا نیاید
۲۲۸	پرهیز از معشوق بازی	بر صحبت زنان حریص باشد و رسوا نگردد
۲۲۸	پرهیز از پرخوری	در خوردن طعام زیادتى شره نماید و بیمار نشود
۲۲۸	پرهیز از اعتماد بر افراد بی‌لیاقت	به وزیران رکیک رای ثقت افزاید
۲۲۸	ناسپاسی مغروران	متکبران را ثنا طمع نباید داشت
۲۲۸	رسیدن به اهداف دشواری‌ها و رنج‌ها دارد	هر که رنجی کشد که در آن نفعی چشم دارد
۲۲۸	تواضع در برابر دشمن را نباید ننگ دانست	انفت نه در هنگام از طبع دور باید کرد
۲۲۸	حمیت و شجاعت	مرد تمام آن کس را توان خواند که چون عزیمت او در امضای کرای مصمم گشت نخست دست از جان بشوید و دل از سر بگیریید آن‌گاه قدم در میدان مردان نهد. آنت بی همت شگرفی کو برون ناید ز جان وانت بی دولت سواری کو فرو ناید ز تن
۲۲۸	از دست رفتن جوانی	اندیشید که جوانی را باز نتوان آورد و کاشکی پیری پایدارستی
۲۲۹	ناپایداری جهان	از زمانه وفا طمع داشتن و بکرم عهد فلک امیدوار بودن هوسی است...
۲۲۹	اغتنام فرصت	گذشته را باز نتوان آورد
۲۲۹	آینده‌نگری	تدبیر مستقبل از مهمات است
۲۲۹	تجربه اندوزی	عوض جوانی اندک تجربتی است که در بقیت عمر قوام معیشت بدان حاصل آید.
۲۲۹	پرهیز از زیاده‌خواهی	فضول از سر بیرون می‌باید کرد و بنای کار بر قاعده کم آزاری نهاد.
۲۲۹	پستی و بلندی زندگی	احوال دنیا میان سرا و ضرا مشترکست.
۲۳۰	برای رسیدن به هدف هرکاری جایز است	به حکم آنکه در آن تواضع منفعتی می‌شناخت آن را مذلت نشمرد و در لباس عار پیش طبع نیاورد.
۲۳۰	صبر	اگر من صبری کردم همین مزاج داشت که هلاک دشمن و صلاح عشیرت را متضمن بود.
۲۳۰	برتری سیاست بر جنگ	دشمن را برفق و مدارا نیکوتر و زودتر مستاصل توان گردانید که به جنگ و مکابره
۲۳۰	برتری اندیشه بر حمیت	خرد به که مردی

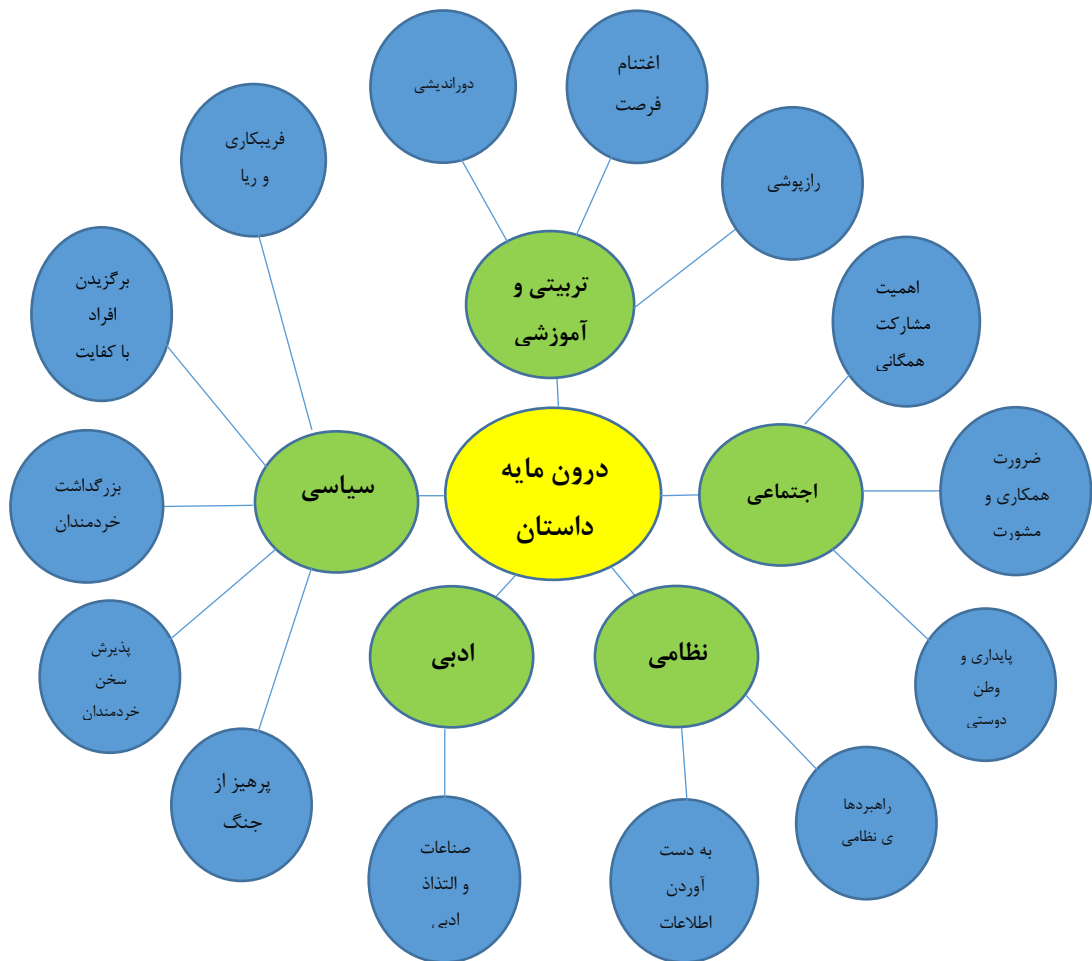
۲۳۰	برتری خرد بر زور	یک کس اگر چه توانا ودلیر باشد، و در روی مصافی رود ده تن را، یا غایت آن بیست را، بیش نتواند زد. اما مرد با غور دانا به یک فکرت ملکی پریشان گرداند و لشکری گران و ولایتی آبادان را در هم زند و زیر و زبر کند.
۲۳۱	حمیت و مردانگی	اگر دو تن در طلب کاری و کفایت مهمی ایستند مظفر آن کس آید که بفضیلت مروت مخصوص است
۲۳۱	اراده استوار	اگر دران برابر آیند آن که ثابت عزیمتست
۲۳۱	شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	اگر دران هم مساواتی افتد آنکه یار و معین بسیار دارد
۲۳۱	مصلحت اندیشی	مصالح امروز و فردا و مناظم حال و مآل در فاتحت کارها می‌شناسد...
۲۳۱	دوراندیشی	امروز هیچ پادشاه را در ضبط ممالک و حفظ آن اثر نیست که پیش حزم وعزم ملک میسر می‌گردد
۲۳۲	نیکی و از خودگذشتگی	در تربیت خدمتگاران و اصطناع مردمان چندین لطایف عوطف و بدایع عوارف بجای نتوان آورد که بتلقین دولت و هدایت رای ملک می‌فرماید و مثلاً نفس عزیز خود را فدای بندگان می‌دارد.
۲۳۲	شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	هرکه زمام مهمات به وزیر ناصح سپارد هرگز دست ناکامی بدامن اقبال او نرسد و پای حوادث ساحت سعادت او نسپرد.
۲۳۲	اخلاق مداری	اقتدای من در همه ابواب بمحاسن اخلاق و مکارم عادات ملک بوده است
۲۳۲	پیروی از سنت‌های نیک	حصول اغراض و نجح مرادها در متابعت رسوم ستوده و مشایعت آثار پسندیده آن دانسته
۲۳۳	مذمت استبداد و خودرایی	بنای کار او برقاعده خویشتن بینی
۲۳۳	هررفتاری جایگاهی دارد	بطر و فخر و کبر نه در موضع دیدم
۲۳۳	آداب فرمانبرداری	نصیحت از مخدوم نهوشانیدی، اگرچه دانستی که موافق نخواهد بود و بسخط و کراهیت خواهد کشید، و دران آداب فرمان برداری نگاه داشتی
۲۳۳	نیک رفتاری	عنفی و تهنکی جایز نشمردی. و سخن نرم و حدیث برسم می‌گفتی
۲۳۴	انتقاد غیرمستقیم	اگر در افعال وی خطایی دیدی تنبیه در عبارتی بازrandی که در خشم بر وی گشاده نگشتی، زیرا که سراسر بر بیان امثال و تعریضات شیرین مشتمل بودی، و معایب دیگران در اثنای حکایت...
۲۳۴	فریب دشمن را نخوردن	اینست داستان حذر از مکان غدر و مکاید رای دشمن، اگرچه در تضرع و تذلل مبالغت نماید
۲۳۴	بی اعتمادی بر دشمن	حقیقت شناسد که بر دشمن اعتماد نباید کرد
۲۳۴	کوچک شمردن دشمن	خصم را خوار نشاید داشت اگرچه حالی ضعیف نماید
۲۳۵	شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت	دوستان گزیده و معینان شایسته را بدست آوردن نافع تر ذخیرتی و مربع تر تجارتی باید پنداشت.

جدول شماره (۲): مضمون‌های گزینشی

ردیف	محورهای کلی	مضمون گزینشی	نمونه مضامین محوری
۱	تربیتی و آموزشی	نکات اخلاقی و دینی	رازپوشی اعتنام فرصت آینده نگری تجربه اندوزی صبر اخلاق مداری پرهیز از زیاده خواهی مذمت پرگویی نکوهش همنشینی با زنان و بی ثمری آن هرچه برای خود نپسندی برای دیگران نیز نپسند
		نکات اخلاقی و سیاسی	آداب فرمانبرداری مدارا با اسیر بی اعتمادی بر دشمن پرهیز از دخالت بی جا و ایجاد دشمنی
۲	اجتماعی	اهمیت مشارکت همگانی در حاکمیت	انتقاد غیرمستقیم مذمت استبداد و خودرایی ضرورت مشورت و همکاری رجوع به آرای جمعی و اکتفا نکردن به نظر یک نفر
		جبرگرایی و افکار سنتی	ذات تغییر ناپذیر تربیت بر ذات بد بی اثر است شاه سایه خداست بی ارزشی و پایان پذیری ثروت
		پایداری و وطن دوستی	نکوهش گریز از جنگ تحریض به جنگ پایداری در دفاع از وطن تفاخر ملی و نژادی
۳	سیاسی	شیوه‌های مدیریتی و حکومت داری	بزرگداشت خردمندان از سوی فرمانروایان پذیرش و عمل به سخن خردمندان شایسته سالاری و برگزیدن افراد کاردان و باکفایت پرهیز از اعتماد بر افراد بی لیاقت بی کفایتی اطرافیان نظارت حق شناسی مجازات خاطیان یافتن خطاها و مشکلات و اصلاح آن‌ها

بی‌اعتمادی نتیجه‌گرایی رحم نکردن به دشمن هنگام جنگ حقوق انسانی و اخلاق زیر پا گذاشته می‌شود. برابرسیدن به هدف هرکاری جایز است.	ماکیاولیسم		
پرهیز از جنگ دوراندیشی پیش از جنگ برتری سیاست بر جنگ برتری خرد بر زور یافتن راه حلی غیر از جنگ برای مقابله با دشمن قدرتمند	ارجحیت سیاست ورزی بر جنگ و تقابل		
نمایش لطف و مهربانی دورویی و نفاق فریب و ریاکاری اختلاف افکنی و تفرقه میان دشمنان	شگرد های سیاست ورزی		
شناسایی و به دست آوردن اطلاعات شناسایی توان خود و دشمن دیدۀ بانی و حفاظت	جنگ اطلاعاتی	تجسس	۴
غافلگیری، عامل مهمی در شکست دشمن است. آمادگی در برابر غافلگیری	اصل غافلگیری		
دشمن از نقاط ضعف ورود می‌کند پوشاندن نقاط ضعف جنگ پس از شکست و فرار خطرناک است. ضعف نشان دادن در برابر دشمن، دشمن را مصمم‌تر می‌کند.	راهبردهای نظامی		
توصیف طبیعت توصیف جانوران توصیف زیبایی زن، گیسوان مشکین و پوست سفید	صناعات و التذاذ ادبی	تذات	۵

شکل شماره (۱): مضامین اصلی و فرعی



براساس یافته‌های پژوهش محورهای اصلی این باب عبارت‌اند از: تربیتی و آموزشی، اجتماعی، سیاسی، نظامی و ادبی. گردآورندگان داستان نکات تربیتی، اخلاقی و دینی بسیاری را در آن گنجانده‌اند که در زندگی روزمره کاربرد دارد و با رعایت آن‌ها می‌توان به سعادت و آرامش رسید. در ادامه این مولفه‌های اصلی تشریح می‌شوند.

محور تربیتی و آموزشی

گفته شد ادبیات به مثابه ابزاری برای تعلیم است و ادبیات تعلیمی از انواع ادبی. در همین راستا باب بوف و زاغ دارای مضامین آموزشی مانند رازپوشی، اغتنام فرصت، آینده نگری و... است که نمودهای آن فراوان مشاهده می‌شود. داستان به دوراندیشی و تأمل و سنجیدن عواقب پیش از انجام دادن هرکاری توصیه موکدی می‌کند «و هرکه بی‌تأمل قدم در آن نهد برگذر سیل، خوابگه کرده باشد و در تیزآب، خشت زده» (کلیله و دمنه: ۱۹۸) و نسبت به پیشمانی حاصل از بی‌خردی هشدار می‌دهد در صفحه ۱۹۷ آمده است: «پس از فوت فرصت و تعذر تدارک، پشیمانی دست ندهد.» که مصداقی برای بیان پشیمانی بی‌حاصل و بی‌فایده از زیرمولفه‌های محور اصلی آموزشی است یا در صفحه ۲۱۲ حدیثی از امیرالمومنین علی بن ابی طالب علیه السلام آورده است: «چون نفس عزیز خود شناسد و هرچه در باب خویش

نپسندد در حق دیگران نپیوندد.» (میزان‌الحکمه، جلد سوم: ۱۷۹) که جنبه‌ای دینی از این باب است و این نگاه دینی و انسانی را در مورد رفتار با اسرا نیز بیان می‌کند. «زینهارى هراسان را امان باید داد» (کلیله و دمنه: ۲۱۷)

محور اجتماعی

محور بعدی محور اجتماعی در مضامین حکایت است. اندکی از آن افکار منسوخ دوران‌های گذشته هم‌چون جبرگرایی است اما بخش قابل توجهی از این محور در باب تعاون و همکاری برای رفع مشکلات و باور به قدرت اتحاد و مشارکت در تصمیم‌گیری با عقل جمعی است. چنان‌که در داستان آمده است: «و هرکه از شعاع عقل غریزی بهرومند شد و استماع سخن ناصحان را شعار ساخت اقبال او چون سایه چاه پایدار باشد، نه چون نور ماه در محاق و زوال» (کلیله و دمنه: ۲۰۲) «پوشیده نماند که مشاورت، برانداختن رای‌هاست، و رای راست به تکرار نظر و تحصین سر حاصل آید.» (کلیله و دمنه: ۲۰۳) از دیگر مفاهیم این محور وطن دوستی و پایداری در برابر مشکلات است. آنجاکه زاغان به آوارگی و ترک وطن تن نمی‌دهند، تسلیم نمی‌شوند و مقابله را ترجیح می‌دهند: «در صدمت نخست، خواری بخویشتن راه دادن و مسکن و وطن را پدرود کردن؟» (کلیله و دمنه: ۱۹۹) بسیاری از پیام‌های داستان جهان شمول است و در هر دوره‌ای کاربرد دارد اما برخی افکار آن مختص زمان گذشته است مانند تلقی شاه به عنوان سایه و نمود خداوند روی زمین «ایشان سایه آفریدگارند عز اسمه در زمین، و عالم بی آفتاب عدل ایشان نور ندهد» (کلیله و دمنه: ۲۱۰) یا تغییر ناپذیری ذات که در آثاری چون مرزبان‌نامه و گلستان نیز مشاهده می‌شود. «گوهر ناپاک و سیرت مذموم تو از قرار خویش نگردهد، و خبث ضمیر و کژی عقیدت تو نه بآب پاک شود و نه بآتش بسوزد» (کلیله و دمنه: ۲۲۴)

محور سیاسی

می‌توان گفت محوراصلی داستان سیاست و بخش اعظم آن به سیاست ورزی و مکر در تقابل با دشمنان می‌پردازد چراکه بیشترین منافع را با کمترین هزینه‌ها متضمن است. «دشمن را برفق و مدارا نیکوتر و زودتر مستاصل توان گردانید که به جنگ و مکابره» (کلیله و دمنه: ۲۳۰) داستان، آوارگی و سازش را رد می‌کند و تقابل را برمی‌گزیند، شکست در جنگ را مرگ یکباره اما سازش را تن دادن به ذلت و مرگ تدریجی می‌داند با این حال جنگ را نیز گزینه مناسبی نمی‌داند و همواره به پرهیز و دوری از ایجاد دشمنی و جنگ توصیه می‌کند. حتی در صورت برتری کامل بر دشمن جنگ را نفی می‌کند و باور دارد سیاست‌ورزی و مکر بهترین گزینه در برخورد با دشمنان است و نمود آن را در تقابل دو گروه ضعیف و قوی به تصویر می‌کشد. این تصویرسازی، نمایش پیروزی خرد بر جنگ و قلم بر شمشیر است. اصل داستان براین است که حتی باوجود ناتوانی می‌توان دشمن را فریفت و این‌گونه پیروز شد و برای پیروزی می‌توان به شگردهایی چون دروغ و دورویی متوسل شد. هرچند این صفات مذموم است اما منفعت جمعی یک ملت را در پی دارد در نتیجه می‌توان از این شگردها بهره برد و رنج‌هایش را تحمل کرد؛ اگرچه با ارزش‌های اخلاقی سازگار نباشد. چنان‌که وزیر زاغ با استفاده از تمثیل مار و غوکان می‌گوید: «به حکم آنکه در آن تواضع منفعتی می‌شناخت آن را مذلت نشمرد و در لباس عار پیش طبع نیاورد. اگر من صبری کردم همین مزاج داشت که هلاک دشمن و صلاح عشیرت را متضمن بود.» (کلیله و دمنه: ۲۳۰) در یک کلام هدف وسیله را توجیه می‌کند. افزون بر این‌ها داستان، شیوه‌ها و نکات مدیریتی را برای فرمانروایان بازگو می‌کند: «ملک مرا به رسالت فرستد و امینی را بمشارفت با من نامزد کند تا

آنچه گویم و کنم بعلم او باشد.» (کلیله و دمنه: ۲۰۸) که نشانگر اهمیت نظارت یک حکومت بر منصوبان و مسئولان است. ملک زاغان به عنوان حاکم خردمند با گزینش افراد شایسته و کاردان و ملک بومان به عنوان حاکم بی‌خرد با بی‌توجهی به افراد باکفایت موجبات پیروزی و شکست یک‌دیگر را فراهم می‌آورند «هرکه زمام مهمات به وزیر ناصح سپارد هرگز دست ناکامی بدامن اقبال او نرسد و پای حوادث ساحت سعادت او نسپرد» (کلیله و دمنه: ۲۳۲) و این جریان خردورزی زاغان حتی پس از نقطه اوج داستان و گشایش مشکل زاغان ادامه دارد و آن‌ها در پی بررسی علل شکست بومان برمی‌آیند که نکات آموزشی و تعلیمی فراوانی برای حاکمان و هم‌چنین زندگی و روابط اجتماعی میان انسان‌ها دارد.

محور نظامی

داستان در محور نظامی هم مضامین قابل توجه‌ای ارائه می‌کند و بر اشراف اطلاعاتی و شناخت بر دشمن تاکید فراوان دارد: «برخردمند اندازه قوت و زور خود و مقدار مکیدت و رای دشمن پوشیده نگردد.» (کلیله و دمنه: ۲۰۲) و غافلگیری را سبب شکست می‌داند که چاره آن دیدبانی و حفاظت است: «به طریق شبیخون بر زاغان زد و کام تمام براند، و مظفر و منصور و مؤید و مسرور بازگشت» (کلیله و دمنه: ۱۹۸) وزیر زاغان در قامت یک جاسوس با فریب و ریاکاری به جمع بومان نفوذ کرده و از همه اسرار آن‌ها آگاه می‌شود و ویژگی‌ها و نقاط ضعف بومان را به خوبی می‌آموزد و با کشیدن نقشه مناسب بومان را در آتش نادانی می‌سوزاند. معنای نهفته این بخش از داستان رازپوشی و حفاظت از اسرار و اطلاعات است تا دیگران از آن‌ها برای آسیب رساندن بهره نگیرند چرا که دشمن همواره از نقاط ضعف ورود می‌کند و باید نقاط ضعف را تقویت نمود و پوشش داد. در این داستان راز پوشی آنقدر اهمیت دارد که شیوه نفوذ وزیر زاغان به جمع بومان میان ملک زاغان و او پنهان می‌ماند و هیچ کسی از آن خبر ندارد چراکه افشای راز موجب برملا شدن اندیشه و نقشه او میشد. داستان برای فرمانروایان و فرماندهان راهنمایی‌های فراوانی دارد: «صواب نمی‌بینم ملک را اظهار عجز، که آن مقدمه هلاک و داعی ضیاع ملک و نفس است، و هر که تن بدان در داد درهای خیر بروی بسته گردد و در طریق حیلت او سدهای قوی پیدا آید.» (کلیله و دمنه: ۲۰۳) نشان دادن ضعف و نرمش بی‌جا در برابر دشمن، دشمن را جری‌تر کرده و به دشمنی خود مصرانه ادامه خواهد داد چراکه کنش‌هایش به اهداف رسیده و نرمش طرف مقابل او را به این نتیجه می‌رساند که در مسیر درستی قرار دارد و باید آن را ادامه داد.

محور ادبی

محور آخری که بررسی می‌کنیم محور ادبی است که به این مفاهیم بلند باطنی در موضوعات روان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه، سیاسی و نظامی ظاهری هنری بخشیده است. این ظاهر هنری و ادبی داستان است که مخاطب را برای فراگیری و تعلیم و تربیت جذب می‌کند، اگرچه مطالعه گفتار خشک این مطالب جدی برای عوام مردم جذابیت و فایده‌ای ندارد و قطعا خوانندگان اثری فاقد فصاحت و بلاغت و دور از علم معانی بسیار کاهش خواهد یافت. همین محور خود از رازهای جاودانگی کلیله و دمنه است که از گذر زمان و جنگ‌ها و کتاب‌سوزی‌ها نجات و به درازای زمان امتداد یافته است. این هنرمندی‌ها شیوه‌های روایت داستان، تشبیهات، استعارات، کنایات، تلمیحات و... دیگر صناعات ادبی است. «رویی داشت چون تهمت اسلام دردل کافران وزلفی چون خیال شک در ضمیر مؤمن. و اَصْدَاغُ

تَجُولُ عَلَى خُدُودٍ / كَمَا جَادَ الشَّقِيقَ ضَحَى سَمَاءٍ / كَأَنَّ بِهَا عَقَارِبَ رَاقِصَاتٍ / مِنَ الْوَرْدِ الْجَنِيِّ لَهَا وَطَاءٌ» (کلیله و دمنه: ۲۳۰) شیوه روایت کتاب کلیله و دمنه با جانشینی حیوانات به جای انسان‌ها و جانشینی روابط بین حیوانات در عوض روابط انسانی به تعلیم و تربیت غیر مستقیم می‌پردازد. تصور کنید انتقاد یا خرده‌ای بر شاه یا وزیری گرفته شود قطعاً برای ناصح تبعاتی دارد. در نتیجه ناصح صالح با در نظر گرفتن استبداد و شرایط موجود غیر مستقیم و در خلال حکایات انتقادش را بیان می‌کند تا به طور مستقیم متوجه شخصی نشود. به این موضوع در همین داستان آنجا که وزیر زاغ از خصلت‌های نیک وزیر بوم و از آداب فرمانبرداری او می‌گوید اشاره شده است. در کلیله نیز مانند مثنوی معنوی مولوی از شیوه داستان در داستان بهره‌گیری شده است. این داستان‌ها ملک پیلان و خرگوش، کبک انجیر و خرگوش و گربه روزه‌دار، زاهدی که گوسفند خریده بود، بازارگان دشمن روی و زن او، زاهدی که از مریدی گاوی دوشا ستد، درودگر و زن او و دوستان زن، بچه موشی که دختر شد و مار پیر و ملک غوکان به ترتیب در ذیل داستان بومان و زاغان از زبان وزرای زاغ و بوم نقل می‌شود که درون مایه اصلی هر کدام در جدول شماره (۳) آورده شده است.

جدول شماره (۳): داستان‌های فرعی و درون مایه‌های آن‌ها

داستان	درون مایه
ملک پیلان و خرگوش	دور اندیشی و هوشیاری
کبک انجیر و خرگوش و گربه روزه‌دار	ذات بد تغییر ناپذیر است
زاهدی که گوسفند خریده بود	مکر و فریبکاری
بازارگان دشمن روی و زن او	دشمن می‌تواند سبب خیر شود
زاهدی که از مریدی گاوی دوشا ستد	اختلاف و تفرقه افکنی میان دشمنان
درودگر و زن او و دوستان زن	فریفته نشدن و بررسی کردن امور
بچه موشی که دختر شد	ذات بد تغییر ناپذیر است
مار پیر و ملک غوکان	برای رسیدن به هدف باید رنج‌ها را تحمل نمود

این داستان‌های فرعی زمانی نقل شده‌اند که خطیب برای اقناع مخاطب و بیان مضمون مورد نظرش، نیاز به شبیه‌سازی و ارائه موقعیتی شبیه به موقعیت داستان دارد و در واقع تمثیل ابزاری برای تفهیم بهتر مسائل است. بازگو کردن این داستان‌ها اهداف آموزشی و تعلیمی دارد و هدف آن آگاه کردن مخاطب از شرایط رخ داده و مقایسه این شرایط با داستان فرعی است. در واقع هنگام شنیدن این داستان‌ها ناخودآگاه یک شبیه‌سازی در ذهن شنونده شکل می‌گیرد و میان داستان و موقعیت حاضر ارتباط برقرار می‌کند. در داستان بومان و زاغان هنگامی که زاغی می‌خواهد مرغان را از حکمرانی بوم بر حذر دارد داستان‌های فرعی خرگوش و ملک پیلان و داستان گربه روزه‌دار را برایشان تعریف می‌کند. وزیر زاغ نیز حکایت زاهد و طراران را برای توجیه ملک زاغان در به کار بستن مکر و فریب و حکایت مار و ملک غوکان را در تشریح رنج‌ها و صبری که در نزدیکی با بومان متحمل شده بود بر زبان آورد. وزرای بوم نیز هریک به منظوری ازین داستان‌ها گفتند که خود شاهدی بر انتزاع قوی و هنر تصویرسازی مولف اثر است.

نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی کامل متن باب بوم و الغراب کليلة و دمنه با روش تحلیل مضامین پرداخته است. نخست با مطالعه دقیق داستان بخش‌های مهم با ذکر صفحات کدگذاری شد و برای هرکدام یک مضمون محوری در نظر گرفته شد. سپس مضامین نزدیک به هم در یک مقوله جای گرفتند که هر مقوله شامل چندین مضمون گزینشی است. یک معلم یا استاد با استفاده از این شیوه پیش از برگزاری کلاس می‌تواند مباحث را دسته‌بندی و جمع‌بندی کرده و مرحله به مرحله در تدریس بهره‌گیرد یا می‌توان نتایج حاصل از چنین پژوهش‌هایی را در اختیار آنان قرار داد تا در تدریس خود استفاده کنند. بیان شد داستان بومان و زاغان در حیطه ادب تعلیمی و نوع فابل است. فابل بودن این حکایات علاوه بر ایجاد جذابیت، به نویسنده این اجازه را داده است تا با بهره‌گیری از نماد اثرش به خاطر تعصبات و تنگ‌نظری‌های صاحب منصبان ممیزی نشود و مضامین آن ماندگار بماند، بلکه در هر دوره زمانی تجدید حیات یابد و هرکس بتواند خودش را جای عناصر داستان قرار دهد. داستان بومان و زاغان تقابل دو گروه را نشان می‌دهد و روابط میان آن دو را بیان می‌کند؛ در واقع هر گروه یک نماد است. بومان نماد گروهی نیرومند و زاغان نماد گروهی ضعیف هستند که مورد هجوم قرار گرفته‌اند. شاه زاغان و اطرافیانش پس از درک موضع ضعف در برابر بوم‌ها، با همکاری و تعاون و دوراندیشی چاره‌ای برای رفع شر بومان ساختند. آنان به خوبی دریافتند که در جنگ شانس نمی‌خواهند داشت و نابود خواهند شد. بنابراین به بررسی سایر گزینه‌ها روی آوردند و بهترین را برگزیدند که نه سازش و نه جنگ بلکه مکر و سیاست‌ورزی بود. اصلی‌ترین پیام داستان لزوم مشورت و همکاری و بهره‌گیری از نظرات و آرای دیگران در مواجهه با مشکلات است. در متن داستان ویژگی‌های فرمانروای خوب و بد ذکر می‌گردد و اعمال آن‌ها بررسی می‌شود که هر یک چه نتیجه‌ای را برای خود و مردم تحت حکومت خود به بار می‌آورد. در پایان می‌توان گفت حکایت بوم و زاغ نمایشی از جریان خردورزی است که در بطن آن مضامین تربیتی، اخلاقی، دینی، اجتماعی، سیاسی و نظامی در تلفیق هنر و ادبیات به مخاطب عرضه می‌شود.

منابع

- بخت‌آزمای بناب، محمد و منتظرخراسان، حجت. (۱۳۹۶). «بررسی روش تحلیل مضمون در تحقیقات با رویکرد کیفی» سومین کنفرانس بین‌المللی مدیریت و مهندسی صنایع. تهران.
- ترکی، محمدرضا. (۱۳۸۴). «رسول ماه». مجله ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. دوره ۵۶، شماره ۱۷۳، صص: ۱۴۵-۱۵۲.
- تحویلداری، نگین. (۱۳۸۷). «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد». پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر.
- خنیفیر، حسین و مسلمی، ناهید. (۱۳۹۸). اصول و مبانی روشهای پژوهش کیفی. تهران: انتشارات نگاه دانش.
- دوبلوا، فرانسوا. (۱۳۸۲). «پیکرگردانی در اساطیر. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- عابدی جعفری، حسن؛ تسلیمی، محمدسعید؛ فقیهی، الوالحسن و شیخ‌زاده، محمد. (۱۳۹۰). «تحلیل مضمون و شبکه مضامین: روشی ساده و کارآمد برای تبیین الگوهای موجود در داده‌های کیفی». اندیشه مدیریت راهبردی.
- محمدی کله سر، علیرضا. (۱۴۰۰). «فرایندهای مضمون‌یابی در نقد ادبی». فصلنامه علمی پژوهشی نقد ادبی. شال ۱۴، شماره ۱۵۶، صص: ۲۰۱-۲۳۶.

Analysis of the themes of story album and alGhorab from Kalilah and Dimna Nasrallah Monshi: An approach to analyzing Persian poetry and prose texts

Abstract

The present study examines the themes and features of the story of Bouman and Zaghan from Kalilah and Demna, translated by Nasrallah Monshi based on the correction of Mojtaba Minovi, and by analyzing the findings, it reveals the messages of the story and the goals of its authors; and considers it as a model and a suitable method for interpreting the text that can be used in the teaching and training process. The research method is content analysis, a qualitative method. This method focuses on identifying, analyzing, and interpreting the meanings of qualitative data. Content is the most valuable unit in content analysis. Content refers to a specific meaning that is extracted from a sentence or a paragraph. With this method, it is possible to put poetry and prose texts on the scale and measure them like an experimental experiment and examine the results of the findings. Data collection was obtained through library studies and documents. As findings, it should be said: 190 primary codes (instances) were obtained from the chapter on the album and the crow, some of which are repetitive. Without considering this repetition, the story of Bauman and Zaghan has 145 themes. The most frequent of them are: the necessity of cooperation and consultation, secrecy, meritocracy and choosing competent and competent people, recognizing and obtaining information, seizing opportunities, foresight and alertness, descriptions and literary crafts, honoring the wise by rulers, accepting and acting on the words of the wise, avoiding war, showing no mercy to the enemy, compromising with the enemy, and deception and hypocrisy. All these central themes, along with the instances and general axes with page specifications, have been coded and categorized in coding tables and then analyzed.

Keywords: Content analysis, Text analysis, Poem and prose texts, Education, Bauman and Zaghan

واکاوی آموزه‌های روان‌شناسی در چنیرنامه

محمدجعفر پروین

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج

m.parvin1366@gmail.com

سید احمد حسینی کازرونی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر

sahkazerooni@yahoo.com

محمدهادی خالقزاده

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج

asatirpars@yahoo.com

چکیده

این مقاله حاصل تلاشی است در زمینه شناخت آموزه‌های روان‌شناسی منظومه نو یافته چنیرنامه، غزلی از نوع غنایی، عاشقانه و معشوق وی زمینی است. اثری که هر ایرانی آن را بخواند آن را از هر لحاظ زیبا و معقول می‌یابد، حامل اثر انگشت شاعر و ذات منحصر به فرد ادراکی بیگلاری است، شاعر در این منظومه جهان‌بینی خاصی دارد که چگونگی آن بسته به چگونگی شناخت‌های او یا به روی هم بسته به مقتضیات زندگانی اوست. چون هرگونه شناختی کمابیش از واقعیت خبر می‌دهد. بیگلاری در تجربه‌های ویژه و روابطش و درجه فرهنگ پایه و فرهیختگی‌اش پنهان و نهفته است. چون در این داستان حقیقتی جوهری وجود دارد که هیچ‌کس به درجه کافی آن را در نیافته یا از آن آگاهی نداده است و آن نیروی ایمان ما به این داستان می‌باشد، این داستان با همان ایمانی که نویسندگان با استعانت از آن، آن را نوشته به خواننده می‌رسد و حرکت و پویای شخصیت‌های داستان و استوار ساختن مشارکت خواننده تا پایان داستان بر همین روال است که ادراکی بیگلاری با آموزه‌های روان‌شناسی و احساس نمودن زمان را بر آن می‌آویزد. از نظر روان‌شناسان انسان‌گرا، انتخاب، خلاقیت و خودشکوفایی انسان است که باید در زندگی او اصل قرار گیرد و با محور قرار دادن انسان و استعدادهای سرشاروی، با ارایه ایده‌ها و الگوهای مرتبط با حیات فردی و اجتماعی آدمی نظیر خلاقیت، خودشناسی، تجارب متعالی، استقلال و... رشد و شکوفایی او را در کاون توجه و تأمل قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: چنیرنامه، ادراکی بیگلاری، روان‌شناسی، خودشکوفایی.

مقدمه

شاعر واقعی کسی است که بتواند آموزه‌ای به مردم بدهد و آن‌ها را از موضعی که هستند جاکن کند و تعالی بدهد. به این ترتیب طبیعی است که باید شاعر اولاً چیزی داشته باشد که به مردم بدهد و ثانیاً در سطحی بالاتر از «سطح فرهنگ مردم» بنویسد و کار کند. طبعاً هنرمند وقتی می‌تواند چنین کاری بکند که ارتباطش را با مردم حفظ کرده باشد و برای حفظ ارتباط با مردم باید از آن‌ها بود، درد آشنا بود و «زبان» مردم را شناخت، و منظورم از زبان، فرهنگ و روحيات مردم است، یعنی از آن‌ها چیزهایی بگیرد و در این صورت نه تا «سطح فرهنگ مردم» بلکه تا «اعماق فرهنگ مردم» پائین بیاید ظاهراً وضع پیچیده‌ای است.

امروزه مطالعات بینارشته‌ای و به تبع آن، داد و ستدهای فکری و فرهنگی شاخه‌های متنوع علوم انسانی با عوالم هنر و ادبیات، جان و توانی تازه به پیکره پژوهش‌های فرهنگی و هنری دمیده است. «ماهیت میان رشته‌ای مطالعات فرهنگی و غنای نظریه‌های مختلفی که از راه سایر رشته‌های علوم انسانی به نظریه و نقد ادبی جدید راه یافته‌اند، امکانات پژوهش در زمینه ادبیات را به میزانی بی‌سابقه، افزایش داده‌اند و جذابیت‌های جدیدی در این حوزه ایجاد کرده‌اند.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۱۴۳)

ادراکی بیگلاری یک شاعر خبره است چرا که این داستان یعنی چنیسرنامه طوری سروده شد که خواننده را طمع‌کار پرورش می‌دهد که تا آخر داستان را دنبال کند و زوایای زیبای بیشتر در این منظومه کشف کند و حظ بیشتری ببرد. دقیقاً مانند شعر سعدی، که چنین شعری است. شعری که عوام دوستش دارند و خواص تحسینش می‌کنند و این به‌خاطر چندلایه بودن شعر سعدی است. چون شعرهای یک‌لایه همان بار اول ته می‌کشند و در خوانش‌های بعدی چیزی عاید مخاطبان‌شان نمی‌شود. علی‌ای حال چنیسرنامه منظومه‌ای است که شاعر به‌گونه‌ای سخن گفته، که موضوع منظومه تنها به همان مناسبت یا موضوع خاص محدود نشود و به قول معروف، تاریخ مصرف نداشته باشد تا سال‌ها بعد دیگران بتوانند در شرایط و موقعیت‌های گوناگون با شاعر هم‌ذات‌پنداری کنند.

از سوی دیگر ادراکی بیگلاری شخصیت‌های داستان را با ملاحظه و مشاهده شخصیت‌های منظومه را آفریده، برای این‌که شخصیت حقیقی و زنده به نظر برسد. این شخصیت‌ها به سهم خود طنین خود را به شکل و طرقي در دیگر افراد واقعی منعکس می‌شود. ادراکی بیگلاری شخصیت‌های داستان را چنان بررسی می‌کند که چنین می‌پندارد که هیچ‌کس نمی‌تواند فقط با ملاحظه و مشاهده چنین شخصیت‌هایی را بیافریند برای این‌که این شخصیت‌ها حقیقی و زنده به نظر برسد ناگزیر باید تا درجه و اندازه‌ای نماینده و نمایشگر شخص خود نویسنده باشد. این شخصیت‌ها در داستان به سهم خود به شکل و طرقي در افراد واقعی منعکس می‌شود و افرادی که فردی که با آن‌ها رویارو شده یا دیدار کرده و از همه این‌ها شخصیت ابداعی ترکیب می‌کند و آن‌چنان به نظر می‌رسد که گویی ما پیش از این آن‌ها را ندیده‌ایم و مشاهده ننموده‌ایم. و از آنجا که هر فردی شبیه دیگری در زندگی نیست ناگزیر باید امر در کار داستان چنین باشد و شخصیت‌ها به روش‌های خردی (عقلی) که چشم آن‌ها را اشتباه نکند. حامل اثر انگشت شاعر و ذات منحصر به فرد ادراکی بیگلاری است. همه شخصیت‌ها در این داستان دارای آغازی یا اصلی در عالم واقعی و حقیقی می‌باشند و غالباً ما باور می‌کنیم و اعتقاد داریم که آن‌ها را می‌شناسیم و آن‌ها را می‌فهمیم یا از فهمیدن ایشان قاصریم و موفق به فهمیدن آن‌ها نمی‌شویم و آرزو می‌کنیم ای کاش دستی در این نقش شاعر داشتیم و حرفه شاعری را بهتر می‌دانستیم.

بیان مسأله

چنبرنامه، منظومه‌ای غنایی متجاوز از ۱۰۰۰ بیت در قالب مثنوی و بحر هرج مسدس محذوف می‌باشد که تقلیدی از وزن خسرو و شیرین نظامی گنجوی است. این وزن یکی از پر استعمال‌ترین اوزان شعر فارسی است، این وزن از گروه اوزان ملایم، یک‌نواخت و جویباری است و مورد توجه بسیاری از شاعران قرار گرفته است. وزن این شعر این امکان را برای شاعر به وجود می‌آورد تا به راحتی به بیان احساسات و عواطف خود در منظومه بپردازد.

در این میان، پیوند میان ادبیات و روان‌شناسی، به نوبه خود، راه‌های تازه‌ای فراروی منتقدان و پژوهش‌گران ادبی و در تحلیل عوالم درونی متون کلاسیک و معاصر نهاده است. با پیش‌رفت علوم روان‌شناسی خصوصاً در قرن بیستم و به‌ویژه با بسط و گسترش دیدگاه‌های فروید، یونگ، آدلر و... مطالعات روان‌شناسانه در شناخت و تحلیل آفاق درونی متون هنری و ادبی، خوش درخشیدند.

از جمله شاخه‌های علم روان‌شناسی، روان‌شناسی انسان‌گرایی (Humanistic Psychology) است که عمدتاً جنبشی بود در سال‌های اولیه دهه ۱۹۶۰ در اعتراض به وجوه مادی و ماشینی فرهنگ جهان مدرن از سوی جوانان آلمان که نیروی سوم نیز نامیده می‌شد.

از نظر روان‌شناسان انسان‌گرا، انتخاب، خلاقیت و خودشکوفایی انسان است که باید در زندگی او اصل قرار گیرد. آن‌ها مخالف رهیافت روان‌کاوانه هستند و معتقدند دانشی که از شناخت شخصیت‌های، علل حاصل شده باشد، صرفاً روانی علل به بار می‌آورد. آن‌ها با رفتارگرایی هم مخالفند و می‌گویند دانشی که به شعور و آگاهی نپردازد، باید عمدتاً از بررسی سازواره‌های پست‌تر، حاصل شده باشد. انسان صرفاً از سایق‌های اساسی نظیر سایق جنسی یا پرخاشگری یا نیازهای تنک‌دشناختی (فیزیولوژیک) نظیر گرسنگی و تشنگی، انگیزه نمی‌گیرد. انسان به بسط و پرورش توانایی‌های بالقوه و قابلیت‌های خود هم نیاز دارد. آن‌ها بالاترین ارزش را حرمت فرد می‌دانند. (اتکینسون، ۱۳۸۳: ۶۹ و ۷۲) و از منظری دیگر، «جنبش انسان‌گرایی بر خصوصیت مثبت یک شخص، ظرفیت انسان برای کمال و حق تعیین سرنوشت، تأکید دارد. آن‌ها معتقدند که مردم می‌توان عنان زندگیشان را در اختیار بگیرند و بازیچه دست محیط نباشند. از نظر آن‌ها مردم توان حیرت‌آوری برای خودشناسی هشیارانه دارند. (سانتراک، ۱۳۸۳: ۵۲)

روان‌شناسی انسان‌گرایی، از یک سو متأثر بود از نگرش اگزیستانسیالیستی که در تبیین وجود و ماهیت انسان، وی را دارای قدرت، اختیار و اراده انتخاب می‌دانست و نافی جبر بود و از دیگر سو نیز بر پدیدارشناسی (Phenomenology) تکیه و تأکید داشت. ادموند هوسرل (E. Husserl) بنیان‌گذار پدیدارشناسی، تنها راه ممکن برای شناخت اشیا را کاوش در آگاهی انسان می‌داند. تلاش او برای اثبات ناتوانی علوم روانی به یک نقطه مشترک در مورد دو جنبه وجودی انسان، یعنی باطن عقلی و عینیت رفتاری وی، قابل توجه است؛ از این رو پیشنهاد می‌کند که روان‌شناسی باید برای مطالعه انسان از روش پدیدارشناختی استفاده کند. (میزیاک و سکستون، ۱۳۷۶: ۲۱۲)

«به گفته هیدگر (M. Heidegger) فهمیدن پدیدارشناسی عبارت از درک امکانات خویش است.» (دارتیک، ۱۳۸۴: ۱۸۴) نظریه‌های پدیدارشناختی شخصیت، بر کیفیت نگرش فرد به دنیای پیرامون خود در حال حاضر تأکید خاص دارند. به عقیده راجرز: «همگی ما از یک گرایش فطری برای رشد و کمال برخورداریم، یعنی از نیاز به پرورش

و گسترش تمامی توانایی‌ها و قابلیت‌هایمان بهره‌مندیم، اما فقط در صورتی این توانایی‌ها را پرورش خواهیم داد که خودمان را درست شناخته باشیم.» (پروین، ۱۳۷۲: ۲۴۶)

پیشینه پژوهش

تحقیق و پژوهشی که در این پژوهش، در زمینه واکاوی آموزه‌های روان‌شناسی در چنبرنامه گرچه بدین صورت تاکنون بی‌سابقه و موضوعی بکر می‌باشد اما به نوعی می‌توان به پیشینه‌هایی چند در این زمینه اشاره کرد. در خصوص منظومه مذکور پژوهشی از نگارندگان این جستار با عنوان «تأملی بر تمثیل در منظومه غنایی چنبرنامه» (۱۴۰۱) در نشریه «تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی» ۱۴ (۵۲) منتشر شده است که نگارندگان ضمن توجه به موضوعات و درون‌مایه اصلی منظومه مذکور، به مبحث تمثیل به عنوان یکی از شگردهای هنری و کارکردهای زیبایی‌آفرینی در این اثر توجه نموده‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که تمثیل‌های عرفانی نمادین در منظومه چنبرنامه حاکی از جهت‌گیری‌های فکری شاعر آن است.

نرجس خلوتی (۱۳۸۶) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به بررسی «معنی، شرح و بررسی انتقادی منظومه فارسی عاشقانه عارفانه چنبرنامه و مقایسه آن با سه منظومه عاشقانه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی و «وامق و عذرا» ی حسینی پرداخته است.

در زمینه مضامین غنایی و عاشقانه منابع گوناگونی وجود دارد که مهم‌ترین آن‌ها به قرار زیر است:

کتاب «چهره شیرین» طلعت بصری، (۱۳۵۰) که اختصاص به سیمای شیرین در تاریخ و دیدگاه شاعران دارد. پایان‌نامه «بررسی شعر غنایی در محدوده قرن ۶ تا ۸ ه. ق» خانم دکتر زرین‌تاج واردی (۱۳۷۸) که به طور تخصصی در زمینه غزل، غنا و... در قرن ۶ و ۸ می‌باشد.

کتاب «شاه عبدالطیف بهتایی، شعر و شاعری اور سوانح حیات» اختر انصاری آبادی (۱۹۵۶) که درباره داستان چنبر و لیلا مطالب مبسوطی ذکر شده است.

H. I. sadrangani, (1986) "Persian poets of sindH" (این کتاب در مورد تاریخ ادبیات شعر فارسی در آن خطه

- سند می‌باشد).

در مجموع، روان‌شناسان از منظر پدیدارشناختی، قایلند به تکیه بر تجربه عینی و شکل تجربه شده زندگی از طریق سنجش محتوای آگاهی یا احساس آگاهی.

زمینه‌های اصلی روان‌شناسی انسان‌گرایی را چنین برشمرده‌اند:

۱- تأکید بر تجربه هشیار؛

۲- اعتقاد به تمامیت طبیعی آدمی؛

۳- توجه به آزادی اراده، خودانگیختگی، و نیروی خلاق فرد؛

۴- مطالعه همه عوامل‌های مربوط به وضعیت انسان.» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۵۲۹-۵۳۰)

در مجموع، «هدف روان‌شناسی انسان‌گرایی این بود که جنبه‌هایی از طبیعت انسان را که تا آن زمان مورد غفلت قرار گرفته بود، به‌طور جدی مطالعه کند.» (همان: ۵۳۱) بدین‌گونه روان‌شناسی انسان‌گرایی سعی در بازبانی داشته‌ها و استعداد‌های روانی انسان و کمک به رشد و شکوفایی آن‌ها دارد.

آبراهام مزلو (Abraham Maslow ۱۹۷۰-۱۹۰۸) و کارل راجرز (Carl Rogers ۱۹۸۷-۱۹۰۲)، دو چهره شاخص این مکتب به‌شمار می‌آیند. مزلو در مقام پدر معنوی روان‌شناسی انسان‌گرایی و نظریه‌پرداز اصلی این جنبش فکری، صاحب دیدگاه‌هایی متفاوت در این زمینه است. از جمله: خودشکوفایی؛ سلسله مراتب نیازهای انسان؛ ویژگی‌های شخصیت سالم؛ اعتماد به نفس؛ فرانیازها (انگیزه‌های متعالی)؛ تجارب اوج (حالات شهودی و عارفانه)؛ آرمان شهر روانی و...

راجرز نیز از منظر پدیدارشناسانه، برای هرکس دنیایی منحصر به فرد؛ متصور است و نیز ادراکی ویژه از جهان. «شهرت راجرز به سبب رویکرد درمانی معروفی است که درمان متمرکز بر شخص (Person-Centered Therapy) نامیده می‌شود. وی از داده‌های حاصل از روش درمانی خود؛ نظریه‌ای در شخصیت تدوین کرد که به انگیزه‌ای نیرومند و منحصر به فرد معطوف است و به مفهوم خودشکوفایی مزلو شباهت دارد.» (میدانی و بخشایش، ۱۳۹۱: ۱۹۳) در زمینه خودشکوفایی نیز «راجرز معتقد بود که نیروی برانگیزاننده مهم شخصیت، تحقق خویشتن است.» (راجرز، ۱۹۶۱: به نقل از شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۵۳۶)

بحث و بررسی

این منظومه با ستایش خداوند شروع می‌شود. پس به نعت رسول اکرم و خلفای چهارگانه می‌پردازد. در ابیات بعد شاعر، ممدوح خود را سیدقاسم شاه توصیف می‌کند و پس از آن متن اصلی منظومه، یعنی داستان عشق کونرو و لیلا نسبت به چنیسر آغاز می‌شود.

در منظومه چنیسرنامه، «کونرو» نام دختری است از اشراف و اعیان هند که در زیبایی و لطافت سرآمد همه خوب‌رویان است. حسن و خوبی از یک سو و ملک و مال از سوی دیگر چنان او را فریفته و مغرور ساخته بود که با هم‌سالان و دوستان خود با بی‌اعتنایی رفتار می‌کرد. کونرو عموزاده‌ای داشت «جمنی» نام که با وی هم‌زاد و هم‌نشین بود. جمنی به کونرو بسیار علاقه‌مند بود و برادر خود را به نامزدی کونرو درآورده بود.

روزی کونرو به همراه جمنی و دیگر دختران مشغول رشتن پنبه جهت آراستن بزمی بودند. کونرو از روی ناز و تکبر چرخه دوک جمنی را می‌شکند و جمنی با ناراحتی تمام و طعنه‌زنان به او می‌گوید: که مگر تو همسر چنیسر، پادشاه هندوستان، هستی که این‌قدر تکبر و گستاخی از خود نشان می‌دهی؟ تو در خور همسری برادر من نیستی. کونرو از این طعنه بر می‌آشوبد و حکایت را برای مادرش بازگو می‌کند. مادر کونرو با شنیدن این حرف عهد می‌کند که کونرو را به عموزاده‌اش، برادر جمنی، نهد و تحت هر شرایطی چنیسر را به همسری کونرو درآورد؛ پس راهی سرزمین چنیسر یعنی ملک «دیول» می‌گردند.

چنیسر، از پادشاهان بزرگ هند بود که با اقتدار و تسلط بر سرزمین خود حکم می‌راند. «لیلا» که در حسن و دلبری همتایی نداشت، همسر وی بود و هر دو چون لیلی و مجنون به هم عشق می‌ورزیدند.

کونرو و مادرش به سرزمین «دیول» وارد می‌شوند و مقصود خود را به وسیله «جکره»، وزیر چنیسر، به گوش او می‌رسانند: که اینک مهوشی از سرزمینی دیگر در طلب تو آمده و می‌خواهد محبوب تو شود. چنیسر که به لیلا بسیار وفادار است، به کونرو دستور می‌دهد که از این سرزمین دور شود چرا که او محبوبی جز همسرش، لیلا، ندارد. کونرو از در دیگری وارد می‌شود و با مکر و حيله، مادرش خود را به شکل ریسندگان در می‌آورد و به نزد لیلا می‌رود. از او

می‌خواهد که اجازه دهد تا به عنوان مزدور نزدش کار کند و به ریسندگی بپردازد. کونرو سرانجام خدمتکار لیلا و چنیسر می‌شود اما نمی‌تواند راز خود را پنهان سازد و هویت خود را فاش می‌سازد. لیلا از مقصود او به جوش آمده و او را طرد می‌کند. اما کونرو از خصلت طمع‌کاری لیلا سوءاستفاده می‌کند و گردن‌بند قیمتی و لباس‌های فاخر خود را در ازای یک شب دمسازی با چنیسر به لیلا می‌دهد. لیلا که از عشق همسرش نسبت به خود اطمینان دارد، خواسته کونرو را اجابت می‌کند.

شب چنیسر مست و لایعقل به نزد لیلا می‌رود و لیلا برای او از صاحب‌جمالی سخن می‌گوید که مشتاق اوست. چنیسر لیلا را به فراق هشدار می‌دهد اما لیلا او را مست و مدهوش به نزد کونرو هدایت می‌کند. پس از مدتی، زمانی که پادشاه به حال هوشیاری باز می‌گردد با دیدن کونرو از او دوری می‌جوید و از عشق حقیقی خود نسبت به لیلا سخن می‌گوید.

کونرو و مادرش، حيله‌گرانه اظهار می‌دارند که چشم و دل لیلا به زیوری کور شده و تو را به ازای گردن‌بندی فروخته است. چنیسر با شنیدن این سخنان، از لیلا بی‌زاری می‌جوید و به کونرو روی می‌نماید. لیلا زاری‌کنان از پادشاه می‌خواهد که به نزدش باز گردد اما پشیمانی دیگر سودی نداشت. در نتیجه لیلا به نزد کونرو می‌رود و از حيله‌های او فریاد برمی‌آورد. کونرو از سر تکبر و ناز او را سزاوار این سرشکستگی می‌خواند چرا که چنیسر را در ازای زیوری فروخته است.

لیلا ناامید نمی‌شود و شبی به دست پرستاران خود، چنیسر را مست می‌کند و به منزل خود می‌آورد اما پادشاه عنان از او بر می‌گراید و به جانب کونرو باز می‌گردد. لیلا که در می‌یابد حيله و زاری‌های او اثری در دل شوهرش ندارد، خانه را ترک می‌کند و به نزد خویشان خود برمی‌گردد. او سال‌ها در غم هجران چنیسر به سر می‌برد و در فراقش می‌سوزد تا این که «جکره»، وزیر چنیسر، که نامزدی از خاندان لیلا داشت به عنوان مهمان به دیار لیلا می‌رود اما خویشان لیلا به دلیل جفایی که چنیسر در حق همسرش روا داشته بود، جکره را از دیدن نامزدش محروم می‌سازند. لیلا از فرصت استفاده می‌کند و به او وعده می‌دهد که چنان‌چه پادشاه را به نزدش آورد، در عوض لیلا نیز مقصود جکره را حاصل می‌کند.

چنیسر با اصرار جکره، روانه دیار لیلا می‌شود. لیلا در مجلس بزمی که پادشاه در آن حضور دارد، خود را می‌آراید لیکن صورت خود را پنهان می‌نماید. او شروع به شیرین‌زبانی و دلبری می‌کند و به چنیسر پیشنهاد می‌کند که از خیل آن‌ها دختری را انتخاب کند؛ هر چند که پادشاه در حق لیلا بی‌وفایی‌ها، جفاها و خواری‌های زیادی روا داشته است. در آن لحظه با شنیدن نام لیلا، عشق چنیسر به او در دلش زنده می‌گردد و مشتاق دیدنش می‌شود. پادشاه از نکته‌دانی‌های لیلا متعجب می‌شود و او می‌خواهد که پرده از چهره بردارد چرا که از جمع خوبان، او را انتخاب نموده بود. لیلا نقاب را برمی‌دارد و از درد هجران و سوز فراق ناله سر می‌دهد. چنیسر با دیدن لیلا، آهی از سینه بر می‌کشد، آهی از غیرت که مانع دیدار و وصال مجدد آن‌ها شده بود. پادشاه همان دم از شوق جان می‌دهد و لیلا نیز با دیدن او چون پروانه بر بالین چنیسر می‌سوزد و جان به جان آفرین تسلیم می‌نماید.

خودشکوفایی

خودشکوفایی بر قلّه هرم نیازهای انسانی قرار دارد. «به عقیده مزلو، هر فرد دارای گرایش ذاتی برای رسیدن به خودشکوفایی است... این حالت، یعنی بالاترین سطح نیاز انسان شامل استفاده فعال از همه خصایص و قابلیت‌ها، یعنی به فعلیت درآوردن تمامی استعدادهای بالقوه است.» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۵۳۳) از نظر مزلو خصایص مشترک افراد خودشکوفای عبارتند از: «ادراک عینی از واقعیت؛ پذیرش کامل ماهیت خود؛ تعهد نسبت به نوعی کار و صرف وقت در راه آن؛ سادگی و طبیعی بودن رفتار؛ نیاز به خودپیرویی، با خود بودن و استقلال شخصی؛ تجارب عرفانی یا اوجی؛ هم‌دلی با همه انسان‌ها و مهر و عاطفه نسبت به آنان؛ مقاومت در برابر هم‌رنگی با جماعت؛ ساخت شخصیتی آزادمنشانه؛ داشتن نگرش خلاق؛ درجه بالایی از علاقه اجتماعی.» (همان: ۵۳۳)

از همین منظر، به اعتقاد او مهم‌ترین رفتارهای منجر به خودشکوفایی، عبارتند از: تجربه کردن زندگی به شیوه کودکان؛ یعنی مجذوب‌وار و با همه وجود، آزمودن شیوه‌های جدید به عوض پناه بردن به راه‌های راحت و امن؛ در ارزیابی تجربه‌ها بیش‌تر به ندای احساس پاسخ دادن تا به سنت و مرجعیت و اکثریت؛ صداقت، یعنی احتراز از تظاهر به «نقش بازی کردن»؛ آمادگی برای تحمل بی‌اعتنایی دیگران در شرایطی که عقاید شخص با اکثر مردم هماهنگ نیست، مسئولیت‌پذیری؛ سخت‌کوشی در اجرای تصمیم‌ها؛ شناخت دفاع‌های روانی خویش و شهادت برای کنار گذاردن آن‌ها. (هیلگارد و همکاران، ۱۳۸۳: ۱۰۴)

به حمدالله که این نسخه دل‌افروز ز باغ جان شکفته هم‌چو نوروز
یعنی خدا را حمد می‌گویم و شاکرم که این داستان لیلا و چنیر را که هم‌چون نوروز از باغ جانم برآمده و شکفته است دلنشین و دوست‌داشتنی سروده‌ام.

سواد نسخه‌گویی سبزه‌زار است در و برگ سخن چون نوبهار است
گویی این نسخه چون روستایی که یکپارچه خرم و سبزه‌زار و بار و برگ اشعار آن چون درختان نوبهاران پربار می‌باشند. همان‌طور که ملاحظه می‌شود شاعر از صنایع بدیعی صنعت تناسب کلمات را بسیار عالی عرضه داشته و از تشبیه نیز سود برده است.

بود هر داستانش هم‌چو باغی معطر از گلش هر دم دماغی
وقتی در بیت بالا ژرف می‌شویم در می‌یابیم که شاعر هر فصل از کتاب عاشقانه خود را به باغی تشبیه کرده و هر بیت آن را به گلی عطرافشان و معطر کننده هر دماغ و مغزی مانند نموده و صنعت تناسب کلمات را نیز با به‌کارگیری واژه‌های باغ، گل و عطر عرضه داشته است.

بود هر بیت این صد برگ رعنا به لفظ اندک و بسیار معنا
سپس می‌افزاید که هر بیت چنیرنامه من که کتابی صد صفحه‌ای شده است هم‌چون صد گل برگ گل رعنا می‌باشد که در تعداد واژگان اندک است، اما هر لفظ آن آکنده از معانی دلپسند می‌باشد. ادراکی می‌گوید: در این داستان من گویی کهنه رباطی گسترده است و نوگل من یعنی چنیرنامه‌ام بساطی رنگین بر آن گسترده یعنی اشعارم این رباط و کاروان‌سرای جهان پیر را چون سبزه‌زار یا مرغزار کرده است. در بیت یاد شده یک استعاره مصرحه (کهنه رباط) و دو تشبیه بیت به نوگل و بساط رنگین خودنمایی می‌کند.

بود هر بیت من نقش و نگاری شگفته نوگلی در نوبهاری

ادراکی سخنور اظهار می‌دارد که هر بیت از چنیسرنامه هم‌چون تابلوی نقاشی است که در آن نقش و نگاری مشاهده می‌شود و هر بیت آن به مثابه نوگلی است که در بهاران شگفته شده باشد. در بیت مذکور حداقل دو تشبیه دیده می‌شود.

بود گلزار بعد از هفت بیشه بود گلزار ما خرم همیشه

یعنی شما مردم وقتی برای تفرج به جنگل می‌روید پس از گذشتن از هفت بیشه به گلزار (دشتی از گل و سبزه) می‌رسید اما چون به چنیسرنامه وارد می‌شوید با گلزاری همیشه خرم و شاداب مواجه می‌شوید. در بیت ذکر شده تشبیه تفضل نمایان است.

در بیت یاد شده از فن بیان، تشبیه تفضیل دیده می‌شود.

بود گل را بقا یک هفته‌ای چند بماند در جهان این گفته‌ای چند

شاعر مدعی است که هر گلی بر شاخه بیش از چند هفته نمی‌پاید و پژمرده می‌شود اما این چنیسرنامه‌ای که من سروده‌ام تا جاودان در جهان ورد زبان‌ها خواهد بود.

نباید شاعریم کار و پیشه دهم داد سخن لیکن همیشه

بیگلاری در بیت بالا اظهار شکسته‌نفسی می‌کند و می‌گوید شغل و پیشه اصلی من سرایندگی نیست اما در سخنوری و فصاحت و بلاغت آن‌چنان دست دارم و توانایم که هرگاه لب به سخن گشایم داد سخن می‌دهم یعنی حق مطلب را ادا می‌کنم.

در این میان شاعر مورد نظر ما ادراکی بیگلاری در شما کسانی است که از سه سبک خراسانی در حد اندک و سبک عراقی حدود هشتاد درصد و سبک هندی حدود نوزده درصد را در چنیسرنامه خویش آزموده است. و این یک خود شکوفایی شاعرانه است.

گفتیم که مزلو هر فرد را دارای گرایش ذاتی به خودشکوفایی می‌داند. او می‌افزاید: «در مسیر خودشکوفایی، هر فرد دارای تعدادی نیازهای ذاتی است که فعال‌کننده و هدایت‌کننده رفتارهای اوست. این نیازها غریزیند؛ یعنی ما با آن‌ها به دنیا می‌آییم. اما رفتارهایی که ما برای ارضای آن‌ها به کار می‌بریم، اکتسابی هستند.» (کریمی، ۱۳۸۴: ۱۷۲) این نیازها، شامل نیازهای فیزیولوژیکی، عینی و آرمان‌گرایانه انتزاعی است. «به نظر او نیازهای انسانی به صورت سطوح مختلف، سازمان می‌یابد. در پایین‌ترین سطح، نیازهای فیزیولوژیک یا زیستی قرار دارند (گرسنگی، تشنگی، جنسی و...); لازم است که این نیازها ارضا شوند تا انسان بتواند به ارضای نیازهای سطح بالاتر اقدام کند. در سطح دوم، نیازهای ایمنی قرار دارند (نیاز به محافظت از خود در برابر خطرات، محرومیت‌ها و ممنوعیت‌ها و...). وقتی نیازهای فیزیولوژیک و نیازهای ایمنی ارضا شد، سایر نیازها تجلی می‌کنند: نیازهای اجتماعی (سطح سوم) که عبارتند از نیازهای تعلق، پیوند، احترام، ارتباط و...» (موکیلی و دانتزر، ۱۳۸۴: ۲۹) مرحله بعد، نیازهای سطح چهارم است؛ شامل نیازهای خودمختاری، استقلال و کمال، و بالاخره سطوح فوقانی که شامل نیازهای خودشکوفایی است: نیاز به رشد، دانش، کنجکاوی، شکوفایی فردی و نیز نیازهای زیبایی‌شناختی (هنر، ذوق، زیبایی و...).

توجه به ماهیت خود

از شاخص‌ترین مباحث روان‌شناسی انسان‌گرایی در زمینه خودشکوفایی، توجه به ماهیت فرد و تحقق آن است. «از ویژگی‌هایی که مزلو برای افراد خودشکوفا در نظر می‌گیرد، پذیرش ماهیت خود و یا همان تحقق خود است.» (فورد، ۱۹۹۱: ۱۰۴) از نظر اگزستانسیالیست‌ها، انسان از طریق معنا بخشی به زندگی، «خود» را می‌سازد. راجرز معتقد است که مجموعه ادراکی و معنایی [هر فرد]، میدان پدیداری فرد را به وجود می‌آورد. بخش‌هایی از میدان پدیداری که انسان آن‌ها را به عنوان «خود»، «مرا» (Me) یا «من» (I) می‌شناسد، خویشتن را به وجود می‌آورد. مفهوم «خودپنداره» (Self-concept) الگویی سازمان‌یافته و پایدار از ادراکات را بیان می‌کند. (پروین و جان، ۱۳۸۶: ۱۴۰؛ به نقل از: میدانی و بخشایش، ۱۳۹۱: ۲۰۷)

یکی از نکات قابل ملاحظه و چشم‌گیر در بررسی چنیسرنامه از نظر نقد روان‌شناختی، بحث ثنویت و تناقض اخلاقی در این منظومه است.

قناعت، علو طبع، عزت نفس از خصایل برجسته انسانی است که بیگلاری خود را واجد این صفات می‌داند و به مراتب از آن‌ها دم می‌زند، اما جالب اینجانب که این ویژگی‌ها به عناوین گوناگون با مفاهیمی از قبیل طمع و طمع‌کاری، تکدلی و چشم‌داشت به راحتی نفی و نقض می‌گردد و یک نوع ثنویت و دوگانگی در شخصیت او به وجود می‌آورد.

شناخت دفاع‌های روانی خویش و شهادت برای کنار گذاشتن آن‌ها

در انسان، مکانیسم‌های روحی خاصی برای دفاع از خود وجود دارد؛ از جمله، فرافکنی، واپس‌رانی افکار ناخوشایند و... «از بحث‌های روان‌شناسی فرویدی، فرافکنی (Projection) است؛ فرافکنی، نسبت دادن آگاهانه عیوب، امیال و اندیشه‌های ناپسند خود به دیگران است که در واقع، نوعی مکانیسم دفاعی محسوب می‌شود.» (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۱۱۴) انسان‌های خودشکوفا، این مکانیسم‌های روانی را در وجود خود می‌شناسند و از آن‌ها برای توجیه خطاها، کاستی‌ها و کم‌کوشی‌های خود بهره نمی‌جویند؛ بلکه صادقانه و شجاعانه، زوایای تاریک ذهن و روح خود را افشا می‌کنند و خویشتن خویش را مورد اعتراض و انتقاد قرار می‌دهند. شفیعی کدکنی نیز در مقام شاعری شعورمند و شکوفا، گاه صادقانه به نقد من فردی یا جمعی خود می‌پردازد؛ بی آن که از روش‌های مرسوم توجیه و تطهیر خود، بهره گیرد.

در اشعار این منظومه، غلیان و شوری دردناک که بسیار آزاردهنده است، بیان شده است. همراهی یار تا دیار عدم، اشتیاق وصال در کام مرگ و شادی و سرمستی از پیوستن به دوست در خانه مرگ تا مردن لیلا بر پیکر چنیسر. لیلا همیشه پاک می‌ماند و از حکم اخلاق سر نمی‌پیچد، گرچه به هجر یار دچار گشته است ولی دیگر هیچ لذت و عشقی را در این سرای که وبال است، نمی‌خواهد و ممکن نمی‌داند. رهایی از این عشق تنها بامرگ امکان‌پذیر است، عشقی بر عذاب و دردآور که با در آغوش گرفتن مرگ، وصل راستین رخ می‌دهد.

چنیسر را چو لیلا دید مرده	به درد آرزویش جان سپرده
چنان پروانه بر آتش فتادی	به بالین چنیسر جان بدادی
به بی‌هوشی را دادند هر دو	به کان آتش افتادند هر دو
دو تن از مجمع آتش‌پرستان	ز عشق یک‌دیگر گشتند مستان

(همان، ص ۱۰۹، ب ۷-۹۷۳)

خودپروی، خود بودن و استقلال شخصی

موارد یاد شده از دیگر ویژگی‌های انسان‌های خودشکوفاست. از رفتارهایی که این خصلت‌ها را در فرد، متبلور می‌سازد، اعتماد به نفس، مسوولیت‌پذیری و سخت‌کوشی در اجرای تصمیم‌هاست. در این شعرها، «من» شاعر، بیانگر بروز این‌گونه رفتارهاست

کمال عشق باشد جان سپردن چه نوش در زیر پای دوست مردن
ز عشق پاک باشد در جهان نام چه دانند از حقیقت مردم عام
مقام عشق ماند سرفرازی به عالم نیست کار عشق بازی

(همان: ص ۱۰۹)

اثری که هر ایرانی آن را بخواند آن را از هر لحاظ زیبا و معقول می‌یابد، چرا که در آن دو بعد بودن داستان مذکور را درمی‌یابد و می‌فهمد این داستان عاشقانه قصه‌ای دنیایی است که در ورای آن تفسیری عارفانه نهفته است که به داستان حضرت آدم و شیطان اشاره دارد و ماجرای فریب‌خوردن حضرت آدم از شیطان را تداعی می‌نماید و قهرمان داستان یعنی لیلا ساده لوح و غافل فریب رقیب خود کونروبانو را می‌خورد و شوهر خود (خدا) را به ازاء جواهرات و مال و منال جهان به او که در واقع شیطان است واگذار می‌کند و چون از درگاه الهی رانده می‌شود بعدها از کرده خود پشیمان می‌شود در پیشگاه الهی توبه می‌نماید تا سرانجام که خدا (شوهرش) توبه او را می‌پذیرد و بار دگر او را به عالم آخرت برگردانده و به خود ملحق می‌سازد و آیه مبارکه «إِنَّا لِلّٰهِ وَاِنَّا اِلَيْهِ رَاجِعُونَ» را درباره لیلابانو رقم می‌زند و محقق می‌نماید.

پاسخ دادن به ندای احساس و نه سنت و مرجعیت و اکثریت

از دیگر رفتارهایی که در مسیر نیل به فردیت و استقلال، به انسان یاری می‌رساند، همانا اتکا به ندای درون و تسلیم‌ناپذیری در برابر سنت‌ها و سفارش‌های رخوت‌آور اجتماعی است. آری چنین است که: شاعران حساس و اندیشمند، شریک غم و اندوه و درد و بدبختی و طرف و شادی و سعادت مردم جامعه و زمانه خودند و بعنوان پیشگامان راستین و وفادار اندیشه‌ها و خواسته‌ها و آرمان‌های جامعه مردم عرض وجود کرده‌اند و می‌کنند و گاهی هم به مدح طبقه حاکمه و زمانی هم به تشویق در انزوا می‌پردازند. ادراکی بیگلاری شاعر اندیشمند و پیشتاز، همه اوضاع و احوال را با قدرت اندیشه رسا و ذهن سالم خود از دیگران زودتر درک و احساس می‌کند. او می‌بیند که زمانش در حال تحول و دگرگونی است، همه چیز رو به تکامل می‌رود و انسان جامعه او در قید و بند رسم و عادت و عنعنات کهنه شده و فرسوده است.

مقاومت در برابر همرنگی با جماعت

تکیه بر ندای احساس و اعتماد به نفس، طبعاً فرد را به‌سوی فردیت می‌کشاند. «از نظر مزلو، افراد خودشکوف و وسیله را با هدف، اشتباه نمی‌گیرند و در مقابل هم‌رنگ شدن با فرهنگ و آداب و رسوم، ایستادگی می‌کنند؛ ماورای شرایط محیطی خود به حرکت در می‌آیند و همواره تمایلات دموکراتیک (مردمی) خود را حفظ می‌کنند.» (راس، ۱۳۷۳: ۱۶۴)

منظومه چنيسرنامه همواره با سود جستن از ظرفيت شعر، بهره گيري از زبان عاميانه و تلفيق آن با زبان معيار نگاهی ژرف و عميق به واقعيت و انعكاس تجربيات شخصي، پيراموني شاعر دارد كه با بياني ساده اما لايه مند سعی در منطق گفتار در حوزه شعر شود، يعني شاعر هنوز حرف برای گفتن دارداهمیت فرم در نگرش ادراکی بیگلاری تنها به روش نگارشی و انرژی کلامی و آشکارگی تم و مفهوم نمی‌باشد بلکه ذات شاعر و از خصوصیات زبانی او است. واژگانی که شاعر عموماً به کار برده است از لغات رایج و مأنوس اهل زبان می‌باشد که حتی خواننده امروزی نیز با این واژگان کاملاً احساس انس و الفت می‌کند و در فهم سخن دچار دشواری نمی‌شود. اما با این وجود، گاهی واژگانی به چشم می‌خورد که برای خواننده امروزی ناآشناست که البته عیب واژگانی محسوب نمی‌گردد. به‌طور مثال می‌توان به کلماتی چون «بابزن»، نداده بخش آن آشفته زن را «خلیدن»، «نرمه»، «خستن» و «دستار» اشاره کرد.

چنيسر پخت آن بابزن را بگفتی مادرش را چرخه پیش آر
نداده بخش آن آشفته زن را تو از بهر چنيسر ريس دستار
نهد هر دختری چرخه در پیش تو هم با چرخه زرین نرمه ریش

ساخت شخصیتی آزادمنشانه

از رهگذر همین رفتار متفاوت است که فردیت و شخصیت آزادمنشانه انسان، شکل می‌گیرد. (همان: ۱۱۲)

در صد سال اخیر نویسندگان و شاعران و هنرمندان فراوانی در راه آزادی کلام در نیمه راه زندگی جان خودشان را از دست دادند. ادراکی بیگلاری برای بیان اندیشه خود و عرضه هنر خود یعنی چنيسرنامه از شگردی به نام سانسور استفاده کرده است که در قسمت هیجدهم و نوزدهم داستان شب زفاف کونرو و چنيسر شاه با بیانی بسیار شیوا متنها با استفاده از تشبیهات و استعارات زیبا این سانسور را عرضه کرده است.

عنوان هیجدهم داستان در بیان زفاف و عشرت نمودن چنيسر با کونرو و کامرانی با وی است. (چنيسرنامه: ۶۱،

۱۹۵۶)

بیست و هفت بیت اول عنوان هیجدهم کتاب چنيسرنامه موضوع ازدواج شاه چنيسر با شاهزاده خانم کونرو و رفتن ایشان در شب زفاف به حجله عروسی و زفاف نمودن آن دو با یکدیگر می‌باشد. در این قسمت از داستان عاشقانه شاعر برای بیان کیفیت کامجویی آن‌ها از همدیگر با رعایت ادب و اخلاق حسنه بسیاری از موارد فن بیان یعنی تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز را به‌کار برده و هم‌چنین از صنایع بدیعی در حد بسیار عالی و زیبا استفاده کرده است که در نوع خود بی‌نظیر است. ایضاً وی در توصیف مجامعت شاه یاد شده و زوجه‌اش ید طولایی از خون نشان داده است. عملکردهایی که اثر او در ردیف خسرو شیرین نظامی و امثال آن قرار می‌دهد.

داشتن نگاه خلاقانه

برخورداري از نگاه تازه، شهودی و خلاق، از ویژگی‌های انسان‌های خودشکوفاست.

ادراکی شب زفاف را به شرح ذیل بیان می‌دارد مؤدبانه و سانسورگونه می‌گوید:

آن دو یعنی چنيسر شاه و کونرو خانم برای عشرت، مغازله و کامجویی به درون حجله رفته در کنار هم هم‌چون دو یار جان جانی نشسته بودند و مانند زلفی که از وزش بادی تند پریشان گردد، آرامش خود را از دست دادند و

شروع به درآغوش کشیدن یک‌دیگر کردند. این‌که در آغاز زفاف کونروخانم سرکشی می‌کرد و تن به زفاف نمی‌داد به دلیل ناز فراوانش بود و مثل همه دختران دوست داشت دریابد شوهرش تا چه حد به او عشق می‌ورزد و نازش را می‌خرد، وگرنه او که مانند صعوه (گونه‌ای کبک) به خوبی می‌دانست که چنیسرشاه هم‌چون باز است و به آسانی می‌تواند او را شکار کند. او دستش را بر روی پابندش (خلخال طلایی) نهاده بود خلخال که به دلیل زینت‌بخشی پاهایش زیبا به نظر می‌رسید. او در ادامه می‌فرماید: هنگامی که شاه چنیسر از بوسیدن و در آغوش کشیدن زوجه‌اش کونروخانم به او اشتیاق رسید دستش را دراز کرد و بند تنبان او را باز کرد و گشود و چون چنین کرد در برابر خود درجی (جعبه‌ای) را دید که مهر و موم و قفل است و وی می‌بایست با کلید خود مشکلش را حل می‌نمود و پرده بکارت شاهدخت کونرو را ازاله می‌کرد و پاره می‌کرد. بنابراین زبانه کلید طلایی خود را در قفل زنش فرو کرد و موفق به گشودن قفل نقره‌ای (آلت تناسلی سپیدرنگ) او شد و پرده بکارتش درد و جوهر گران‌بهایش از درون آن درج دوشیزگی‌اش عیان گردید. همین‌که چنیسرشاه درج زنانگی زوجه‌اش را که چون همیانی (کیسه‌ای) آکنده از لعل سرخ‌رنگ می‌نمود ملاحظه کرد آلت تناسلی خود را در آن فرو کرده و آن را مالمال از آب منی هم‌چون مروراید خود کرد. او بنابر رسم و رسوم تازه و قدیمی صدف زوجه خود را از آب مردانگی خود که به مثابه دُر و مروارید بی‌نظیر می‌بود پُر ساخت. او هم‌چون زرگری که بی‌درد و رنج و بی‌زحمت و دردسر به معدنی از گنجی نایاب دست پیدا کرده باشد، آلت تناسلی خود را که چون محک زرگری بود بی‌ترس و باک بر سکه طلایی زوجه‌اش می‌مالید تا از درصد طلای (لذت فراوان) آن بهره برده برخوردار شود. سُراینده درباره کثرت مجامعت شاه چنیسر با زوجه‌اش در آن شب عروسی می‌افزاید: شاه بار دگر آلت هم‌چون زبانش را در مهبل هم‌چون دهان زوجه‌اش فرو برد تا در آنجا زبان و دهان با هم سخن گویند و راز دل کنند. او هم در آغاز مغالزه پرده بکارت زوجه‌اش را که چون ماهی می‌نمود هم‌چون صیادی با چاقوی خود پاره کرده و پس از کام‌جویی از وی آب مردانگی نمک‌سان خود را در آلت تناسلی زنش ریخت. کونروخانم هم که چون گل یاسمن می‌بود از شاخه گل چنیسرشاه سیراب گشت و رحمش آکنده از آب منی شوهرش گردید. آری چمن آلت تناسلی شاه‌دخت کونرو از آب آلت تناسلی شوهرش که گلاب می‌بود گله به گله شکوفا و شکفته شده و چهره شوهرش نیز از سرکشیدن جام شراب آلت تناسلی زوجه‌اش سرمست و کیفور شده بود. شاعر در این مجموعه اشعار که پیش از شرح عیناً ارائه گردید مکرر و بارها با استفاده از انواع استعاره‌ها کام‌جویی شاه چنیسر از همسرش را بیان می‌دارد که بنده شارح از بیان بیشتر تمتع‌یابی آن شاه از زنش عاجز است.

دقیقاً به این شکل می‌ماند که مردم خیلی چیزها را می‌دانند و برای حُجب و حیا به این صورت این قسمت‌ها را سانسور کرده در صورتی که هدف دیگر شاعر این است که تنها کسانی که به سن بلوغ یا اجتهاد رسیده باشند معانی این قسمت‌ها را به زبان امروزی دریابند. آری، شاعران و نویسندگان ضرورتاً اجباری ندارند که حرف تازه‌ای داشته باشند تا زبان بگشایند و اصولاً حرف‌های تازه چندان نیست، مثلاً گفته‌اند غم عشق یک نکته بیش نیست. بحث بر سر این است که باید حرف‌ها تنظیم شوند و شکل بگیرند و به صورت یک نیروی مادی درآیند و عمل کنند و این کار تنها با تکرار حرف‌هایی که خیلی‌ها از آن‌ها آگاهند صورت می‌گیرد.

تجارب اوجی یا عرفانی

داشتن نگرش خلاقانه در فرایندی تکاملی، موجب نیل انسان به احساس اوج و کشف و شهود می‌شود. پیش‌تر دیدیم که در سلسله مراتب نیازهای انسان، نیازهای خودشکوفایی و زیباشناختی (خیر، حقیقت، عشق و زیبایی) در اوج هرم قرار دارند. به اعتقاد مزلو، با محرومیت از این ارزش‌های متعالی، فرد گرفتار «فرا آسیب» می‌شود؛ یعنی محرومیت از ساحت روحانی معنوی وجود. از نظر او بهترین درمان (Meta Pathology) این عارضه، ارتباط تازه با قلمرو وجود است و تجارب اوج، مسیری عالی است که به آن منتهی می‌شود. (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۳۴۱-۳۴۵؛ روزن و کراوس، ۲۷۶-۲۵۹: ۱۳۸۳) وی تجارب اوج را از ارکان مهم سلامت روان و از مهم‌ترین ویژگی‌های افراد جوینده «من متعالی» و خودشکوفای می‌داند.

غرض شاعر از شاه‌چنیسرخ خداوند تبارک و تعالی می‌باشد که حاکم و فرمانروایی سخت‌جودی می‌باشد. او یک‌بار محبت می‌کند و به بنده‌اش عشق می‌ورزد و تا زمانی که بنده به وی بی‌وفایی نکرده، آن بنده را دوست می‌دارد و چنان‌چه بنده مؤمنش از او روی برتابد و پرستنده و شیفته اشیاء دنیوی گردد، خدا نیز از او روی‌گردان می‌شود، مگر بنده اظهار پشیمانی کند و توبه نماید، آن وقت است که الله تعالی گناه و تقصیر او را می‌بخشد.

مزلو، هم‌چنین در پیش‌گفتار کتاب ادیان، ارزش‌ها و تجارب اوج، می‌گوید: «اگر ناچار بودم که هم این کتاب و هم دیدگاه‌هایم را در این‌جا خلاصه کنم، می‌گفتم: انسان سرشتی دارد متعالی و برتر و این امر، جزو ذاتی و جبلی اوست.» (مزلف ۱۹۹۴: ۳) از نظر او «هسته ذاتی و جوهره جهان شمول ادیان برجسته و شاخص، همان جذبه، مکاشفه یا اشراق شخصی و منحصر به فرد پیامبر یا هر صاحب بصیرتی است که طبعی بسیار حساس دارد.» (همان: ۱۶) تجربه اوج مورد نظر مزلو که از کوچک‌ترین حالات شاد عاطفی تا احساس و ادراک ذات جهان را در بر می‌گیرد، با مراحل سلوک عارفانه، نظیر وجد، شهود، مراقبه و... دارای نوعی شباهت و قرابت است. به باور او «آدمی به چهارچوب یا حیطه‌ای از ارزش‌ها، فلسفه‌ای ناظر به زندگی، دین یا بدیل آن، حاجت دارد تا بدان معتقد شود و پیشه‌اش کند؛ تقریباً به همان معنایی که به نور خورشید، کلسیم یا صحبت نیازمند است.» (مزلو، ۱۹۶۲: ۲۰۶) از منظر مزلو، مهم‌ترین دستاوردهای تجربه اوج یا عارفانه برای فرد، عبارتند از: رسیدن به ادراک برتر و آگاهی وحدت‌بخش، فرا رفتن از «من» و ترک خودپرستی، رسیدن به نقطه احساس سعادت و رستگاری و...؛ لازمه رسیدن به این‌گونه تجربه نیز گذر از مرحله نیازهای ابتدایی و حرکت به سوی جهان جذبه و شهود است.

نتیجه‌گیری

چنیسرخنامه، داستانی لذت‌آفرین است که توجه خواننده را به خود جلب می‌کند و آن‌چنان ژرف است که از طبیعت سبزی عبور می‌کند و فراتر می‌رود. ادراکی بیگلاری در آموزه‌های این داستان و روابطش و درجه فرهنگ پایه و فرهیختگی‌اش پنهان و نهفته است. چون در این داستان حقیقتی جوهری وجود دارد که هیچ‌کس به درجه کافی آن را در نیافته یا از آن آگاهی نداده است و آن نیروی ایمان ما به این داستان می‌باشد، این داستان با همان ایمانی که نویسنده با استعانت از آن، آن را نوشته به خواننده می‌رسد و حرکت و پویای شخصیت‌های داستان و استوار ساختن مشارکت خواننده تا پایان داستان بر همین روال است که ادراکی بیگلاری با عشق به آگاهی و تشویق و نمایش‌نامه و رفتار انسانی و احساس نمودن زمان را بر آن می‌آویزد.

اندیشه‌ها و افکار و حالات درونی چهره واقعی انسان را آشکار می‌سازند، اگر کسی بخواهد با ماسک تظاهر و ریا روحيات خویش را پنهان سازد توفیقی ایجاد نمی‌کند و عاقبت نیت حقیقی و ماهیتش روشن و آشکار می‌شود.

منابع

قرآن کریم

ادراکی بیگلاری (۱۹۵۶). چنیسرنامه، چاپ مؤسسه سندی ادبی بودرد، حیدرآباد، سند پاکستان، تصحیح و مقدمه سیدحسام‌الدین راشدی، چاپ نخست.

انصاری اکبرآبادی، اختر (۱۹۵۶). شاه عبداللطیف بهتایی، شعر و شاعری و سوانح حیات او. حیدرآباد سند: کمیته فرهنگی بیت شاه. پروین، محمدجعفر و همکاران (۱۴۰۱). تأملی بر تمثیل در منظومه غنایی چنیسرنامه، فصلنامه تحقیقات تمثیلی در ادب فارسی، ۱۴ (۵۲). خدادادخان، بهادر (۱۳۷۸). لب تاریخ سند، در زمینه مضامین غنایی و عاشقانه، چاپ پاکستان.

خلوتی، نرجس (۱۳۸۶). بررسی «معنی، شرح و بررسی انتقادی منظومه فارسی عاشقانه عارفانه چنیسرنامه و مقایسه آن با سه منظومه عاشقانه «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون» نظامی و «وامق و عذرا»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوازدهم.

سدارنگانی، هرومل (۱۳۵۵). پارسی‌گویان سند و هند، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

معین، محمد (۱۳۸۴). فرهنگ معین (دو جلدی). تهران: آدنا، چاپ سوم.

ورمازرن، مارتین (۱۳۷۱). آیین میترا، ترجمه بزرگ نادرزاد. تهران: چشمه.

اتکینسون، ال ریتال. (۱۳۸۳). زمینه روان‌شناسی هیلگارد. ترجمه حسن رفیعی و همکاران، تهران: ارجمند.

پروین، لارنس. ای. (۱۳۷۲). روان‌شناسی شخصیت. ترجمه محمدجعفر جوادی و پروین کدیور، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

دارتیک، آندره. (۱۳۸۴). پدیدارشناختی چیست؟ ترجمه محمود نوالی، تهران: سمت.

روزن، دیوید؛ ایچ و کراوس، آلن. ام. (۱۳۸۳). «دائوی فرزائگی: تلفیق آیین دائو و روان‌شناسی‌های یونگ، اریکسون و مزلو». ترجمه مصطفی ملکیان، مجله ناقد، سال اول، شماره ۲، صص ۲۵۹-۲۷۶.

ریو، جان مارشال. (۱۳۸۵). انگیزش و هیجان. ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.

سانتراک، جان. دیبلو. (۱۳۸۳). زمینه روان‌شناسی سانتراک. ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: رسا.

شکرشکن، حسین و همکاران. (۱۳۷۷). مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن. تهران: سمت.

شولتز، دو آن پی و شولتز، سیدنی آلن. (۱۳۸۶). تاریخ روان‌شناسی نوین. ترجمه علی‌اکبر سیف و دیگران. تهران: دوران.

ظهیری‌ناو، بیژن؛ علایی‌ایلخچی، مریم و رجبی، سوران. (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روان‌شناسی انسان‌گرایانه آبراهام مزلو». گوهر گویا، دانشگاه اصفهان، سال ۲، شماره ۷، صص ۹۱-۱۲۴.

کریمی، یوسف. (۱۳۸۴). روان‌شناسی شخصیت. تهران: پیام نور.

لاندین، رابرت ویلیام. (۱۳۸۳). نظریه‌ها و نظام‌های روان‌شناسی. ترجمه یحیی سیدمحمدی. تهران: ویرایش.

میدانی، مرضیه و علی‌رضا بخشایش. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی نمودهای انسان‌گرایی در گلستان سعدی با رویکرد روان‌شناسی انسان‌گرا».

کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد، سال ۱۳، شماره ۲۴، صص ۱۸۹-۲۱۹.

میزیاک، هنریک و سکستون. ویرجینیا استاوت. (۱۳۷۶). تاریخچه و مکاتب روان‌شناسی. ترجمه احمد رضوانی، مشهد: آستان قدس.

هیلگارد، ارنست و همکاران. (۱۳۸۳). زمینه روان‌شناسی. ترجمه محمدنقی براهنی و دیگران، تهران: رشد.

Ford, J. G. (1991). "Rogerian self-actualization: A clarification of meaning". Journal of Humanistic psychology, 31, 101-111.

Maslow, A. (1962). Toward a psychology of being. New York: Van Nostrand.

Maslow, A. (1994). Religions, Values and peak experiences. Arkana: penguin Books.

Analyzing the teachings of psychology in Chenisarname

Mohammad Jaafar Parveen

m. parvin1366@gmail. com

PhD student of Persian language and literature, Yasouj Branch, Islamic Azad University, Yasouj, Iran

Dr. Seyed Ahmad Hosseini Kazaruni

sahkazerooni@yahoo. com

Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Dr. Mohammad Hadi Khaliqzadeh

asatirpars@yahoo. com

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Yasouj Branch, Islamic Azad University, Yasouj, Iran

Abstract

This article is the result of an effort in the field of understanding the teachings of psychology. Every Iranian who reads it will find it beautiful and reasonable in every sense, it bears the fingerprint of the poet and the unique perceptive essence of Biglari, the poet has a special worldview in this system, the way it is depends on the way he knows He or she depends on the requirements of his life. Because any knowledge more or less informs about the reality. Biglari is hidden in his special experiences and relationships and the degree of his basic culture and education. Because there is an essential truth in this story that no one has sufficiently understood or informed about, and that is the strength of our faith in this story, this story with the same faith that the author relied on. Written, it reaches the reader, and the movement of the characters in the story and establishing the participation of the reader until the end of the story is based on the same routine, which is based on the perception of Biglari with the teachings of psychology and feeling the time. According to humanist psychologists, it is the choice, creativity and self-actualization of man that should be the main thing in his life and by placing man and his rich talents as the center, by presenting ideas and patterns related to the individual and social life of man. Such as creativity, self-knowledge, transcendental experiences, independence, etc. , puts his growth and prosperity in the spotlight.

Key words: Chenisarnameh, perceptual biglary, psychology, self-actualization.

واکاوی شخصیت شیرین در منظومه خسرو و شیرین از شاه‌نامه فردوسی

محمدجعفر پروین

مدرس دانشکده علوم پزشکی بهبهان، بهبهان، ایران

m.parvin1366@gmail.com

محمد جهانی

دانشجوی پزشکی دانشکده علوم پزشکی بهبهان، بهبهان، ایران

coffearad@gmail.com

چکیده

داستان خسرو و شیرین بی‌تردید یکی از شاه‌کارهای عشقی در ادبیات جهان است. هم‌چنین از دیدگاه هنر و حکمت و زبان ادبیات بی‌مانند است و اگر چه در طول زمان و در هر عصری یکی از هنرمندان از آن تقلید کرده است، ولی هیچ‌کدام از عهده این کار بر نیامده و به راز و رمز این کتاب پی نبرده و در زیبایی کلام به پایه آن نرسیده‌اند. کردارها و گفتارهای قهرمانان این داستان‌ها جذاب و قابل توجه است، هیچ‌گاه از دایره نزاکت خارج نشده و سرشار از لطافت و احساس می‌باشد. شخصیت شیرین در شاه‌نامه مبین روشنی و راستی در مقابل سیاهی و فریب است، و عشق در پیروزی قهرمانان نقش به‌سزایی دارد زیرا آنان پرورده عشق‌اند و هیچ قهرمانی بی‌نیاز از عشق زنی پاک‌دامن و زیبارو نیست در شاه‌نامه خسرو و شیرین بار رابطه‌ای مبهم را از گذشته‌ای نامعلوم به دوش می‌کشد و بعد از دیدار مجدد، با وجود مخالفت بزرگان، با هم ازدواج می‌کنند، هم‌چنین این داستان آفتاب عشق خسرو و شیرین در غبار سم اسپان و چکاچاک شمشیر بهرام چوبین، و خسرو و پرویز، رنگ باخته و تنها روزنه‌ای از آن برجای مانده است.

کلیدواژه‌ها: شاه‌نامه، فردوسی، شخصیت شیرین، شخصیت خسرو.

مقدمه

وقتی به فردوسی فکر می‌کنیم و به آثاری که دربارهٔ سرودهٔ وی؛ شاه‌نامه نوشته شده توجه می‌کنیم، درمی‌یابیم که شاهکارش نه تنها در ایران، بلکه در سطح جهان چه در شرق و چه در غرب خواهان و علاقه‌مندان فراوان داشته است. کثرت آثار نوشته شده دربارهٔ اثرش و تنوع فراوان موضوع‌ها، مقالات و کتاب‌های نویسندگان سخن سنج به‌ویژه بیرون از کشورمان ایران، ما را بر آن می‌دارد که با قرائت دقیق و خوانش ریزبینانه شاه‌نامه حکیم طوس و موشکافی در نوشته‌های انتقادی نویسندگان خارجی، به رازهای محبوبیت و جذابیت جهانی وی پی ببریم. فردوسی بزرگ‌ترین شاعر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری در روستای باژ در نزدیکی توس به دنیا آمد و تا آخر عمر در هم آن جا زندگی کرد. او دهقان زاده‌ای ادب دوست بود، همین ادب دوستی او باعث شد تا به سراغ روایات و داستان‌های کهن ایران رود و بر اساس آنان سرودن شاه‌نامه را آغاز کند.

شناخت شاه‌نامه برای ما از چند جهت با اهمیت است. نخست این که اثر بسیار بزرگی می‌باشد و دیگر این که شاه‌نامه مایه و پایهٔ زبان ما را چنان غنی ساخته که تا امروز نیز آن را از گزند حوادث نگه داشته است، و همین بس که بدانیم، شاه‌نامه عصاره و چکیدهٔ تمدن و میراث فرهنگی قوم ایرانی است. شاه‌نامه اگر چه کتابی است، حماسی اما فردوسی در آن از زندگی حرف می‌زند. بنابراین هر آنچه در زندگی هست و اتفاق می‌افتد در این کتاب هم هست، از جمله عشق. البته کلمه عشق در شاه‌نامه به معنایی که در دیگر اشعار شاعران پارسی‌گو آمده است، نیست و به جای آن از مترادف‌های آن مثل مهر، محبت و دل‌بستگی استفاده شده است.

بیان مسأله

یکی از زیبایی‌ها و پیروزی‌های ادبیات کشور ما آن است که در این ادبیات، مناسبات نوین انسانی که تحت شرایط «جامعه‌گرایی» خلق می‌شود و نیز، شخصیت‌های معاصر و جدید بشری جای عمده دارد. نویسنده ضمن آنکه به آموختن زندگی می‌پردازد. قانون ادبیات این است که جهان‌بینی پیش‌رو، اندیشهٔ تابناک و تئوری جاندار از آفرینش کاراکتر کامل و رسا جدایی‌پذیر نیست. ادبیات، در ماهیت خود با دانش‌های متعددی رابطه دارد و برای مطالعهٔ آن، از روش‌های مختلفی استفاده می‌شود. برای واکاوی و دستیابی به واقعیت و حقیقت آن، لازم است علوم مختلفی که با ادبیات در رابطه هستند، مورد بررسی قرار گیرند. از جمله علمی که در مطالعهٔ ادبیات می‌توان از آن بهره جست، روان‌کاوی است. دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و روان‌کاوی می‌توان گفت: «هر متن ادبی که رفتار انسان را به درستی توصیف می‌کند، محصول ضمیر ناخودآگاه نویسنده است (که ما تمام آثار خلاقانه را تا اندازه‌ای از این دست می‌دانیم) و اصول روان‌کاوی را نیز در برخورد گرفت؛ چه نویسنده هنگام نگارش اثر به آن اصول، واقف باشد و چه نباشد. از نظر روان‌کاوی، ادبیات و در واقع تمام اقسام هنر، عمدتاً محصول نیروی ناخودآگاهی هستند که در نویسنده، در خواننده و به زعم برخی منتقدان ادبی روان‌کاو معاصر، حتی در کل جامعه در حال فعالیت است.» (تایسن L. Tyson، ۱۳۸۷: ۶۹) نقد روان‌شناسی، در ادبیات از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است؛ به‌گونه‌ای که دکتر زرین‌کوب در زمینهٔ رابطهٔ شعر و ادب با روان‌شناسی و اهمیت این نوع نقد، گفته است: «شعر و ادب مسأله‌ای روان‌شناسی است؛ از این جهت، توجه به روان‌شناسی را منتقدان در فهم آثار ادبی بسیار مهم می‌شمارند و آن را مفتاح سایر شقوق و اقسام نقد به‌شمار می‌آورند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۸۲) این نوع نقد، قادر است که جنبه‌های مختلف اثر را تفسیر و خواننده را در فهم

بیش‌تر اثر یاری کند. «نقد روان‌شناسی قادر است تا بعضی از جوانب و ابعاد اثری را که نقد ادبی گذشته مورد غفلت قرار داده است، برای ما تفسیر کند.» (امامی، ۱۳۷۸: ۱۳۰) یکی از جنبه‌های نقد روان‌شناسی در آثار ادبی، این است که «در نقد روانی آثار باید به شخصیت درونی و نامتعارف اشخاص داستان، انگیزه‌های اعمال آنان، فعالیت‌های درونی آن‌ها و ارتباط این مسایل را با مسایل بیرونی بررسی و تحلیل کرد.» (ذوالفقاری، ۱۳۸۱: ۲۵)

شاهنامه، از جمله آثاری است که زمینه‌های مناسبی برای تحقیقات روان‌شناسی دارد. «شاهنامه به عنوان مجموعه‌ای از اساطیر ایرانی که بخش قابل توجهی از باورها، اندیشه‌ها و آرزوهای ایرانیان را در خود جای داده است، بستر مناسبی برای پژوهش‌های روان‌شناختی است.» (اقبال، ۱۳۸۶: ۷۰)

پیشینه پژوهش

با توجه به جست‌وجو در سایت‌های داخلی و خارجی موضوعی مبنی بر واکاوی شخصیت شیرین در منظومه خسرو و شیرین از شاه‌نامه فردوسی یافت نشد و موضوعی بکر می‌باشد. بنابراین برداشتن گامی کوچکی در راه شناخت بیشتر این شاعر به‌ویژه از واکاوی شخصیت شیرین وی خالی از لطف نیست و اهمیت تحقیق را نمایانگر می‌سازد. پیشینه داستان خسرو و شیرین:

«داستان عشق خسرو و شیرین در نواحی گنجه از دیرباز شهرت و آوازه‌ای داشت. در بردع ماجراهایی شگفت‌انگیز از این عشق پرشور نقل می‌شده» [است]. (زرین کوب، ۱۳۷۴: ۷۴)

«محمدعوفی در لباب الالباب نقل می‌کند که: «نظامی گنجه‌ای قصه خسرو و شیرین را چنان نظم کرد که روان عنصری تلخ کام شد.»

در الذریعه نیز به خسرو و شیرین بر می‌خوریم و این نشان می‌دهد که قبل از نظامی عنصری نیز منظومه‌ای به نام خسرو و شیرین داشته است که اکنون در دست نیست.» (ریاحی، ۱۳۷۶: ۳۳)

نظامی از نسخه‌ای که اصل آن در شهر بردع است استفاده کرده است.

«داستان دارای اصل تاریخی است اما پیداست که شاعر در آن چنان خیال پردازی کرده و آن را به شکوه داستانی پر بار کرده است.» (صفی نیا، ۱۳۸۱: ۲۷۲)

داستان عشق‌بازی‌های خسرو شیرین از جمله داستان‌های اواخر عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی از قبیل «المحاسن و الاضداد» «جاحظ بصری»، «غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی» و «شاهنامه فردوسی» آمده است. (صفا، ۱۳۷۴: ۳۱۶)

این داستان دارای اصلی تاریخی است، ولی منابعی را که نظامی داستان را از آن بر گرفته، نمی‌شناسیم داستان‌هایی از شیرین در شاه‌نامه آمده است... جزئیات زیادی از داستان خسرو و شیرین در «غررملوک الفرس» از ثعالبی نمی‌یابیم.» (صفی نیا، ۱۳۸۱: ۲۷۲)

«در کتاب المحاسن و الاضداد جاحظ مقدار اندکی در مورد شیرین همسر خسرو آمده است و از شیرین به عنوان زن خسرو یاد کرده است.» (جاحظ، ۱۳۲۸: ۲۰۲-۲۰۰)

«در تاریخ طبری، مطالب زیادی در مورد خسرو پرویز آمده است اما در مورد جزئیات داستان عشق او با شیرین چیزی نگفته است.» (طبری، ۱۳۶۳: ۱۸۷-۱۷۶)

«مضمون این مثنوی روایتی است افسانه‌آمیز که در میان پارسی‌زبانان هر دوره سخت رایج و متداول بوده و عبارت از معاشقات خسرو پرویز (شهریار معروف و بیست و سوم پادشاه سلسله ساسانیان «۵۹۰ - ۶۲۸ میلادی») با شیرین ملکه معروف که مطابق داستان دختر پادشاه ارمنستان بوده و پس، معاشقه فرهاد سنگ‌تراش که مامور حجاری‌های کوه بیستون بوده است و این روایت را نظامی از دهان مردم گرفته و نخستین بار نظم کرده است و مانند ویس و رامین و غیره می‌توان از حکایات ملی ایران دانست که از صدر اسلام تا کنون در خاطر خرد و بزرگ مانده است و همه کس جزئیات آن را می‌داند و در ضمن اشعار، نظامی آنرا مخلد و مؤید ساخته است.» (نفیسی، ۱۳۳۸: ۷۹)

شخصیت و عوامل مؤثر در شکل‌گیری شخصیت

شخصیت، حیطه‌ای جداگانه از روان‌شناسی نیست؛ بلکه روان‌شناسی در حقیقت شخصیت‌شناسی است و هدف نهایی یافته‌های روان‌شناسان، دستیابی به شخصیت است. درباره شخصیت، تعریف و نظریه‌های مختلفی وجود دارد که برای نمونه به یک مورد اشاره می‌شود: «شخصیت سازمان پویا و نسبتاً پایداری است که فرد را از دیگران متمایز کرده و امکان پیش‌بینی رفتار فرد را در موقعیت‌های معین، فراهم می‌کند.» (علی‌پور، ۱۳۸۶: ۳۷) عوامل وراثتی و عوامل محیطی، شاخص‌های مؤثر در شکل‌گیری شخصیت افراد هستند. عوامل وراثتی از طریق ژن‌ها از پدر و مادر به فرد انتقال می‌یابند و منظور از عوامل محیطی، محیط طبیعی، خانواده، اجتماع و... است. در این زمینه که کدام یک از عوامل مذکور نقش تعیین‌کننده‌تری دارد، نظر یکسانی وجود ندارد. گاردنر مورفی «معتقد به آمیختگی کامل عوامل ارثی و عوامل اجتماعی و غیرقابل تفکیک بودن این دو نوع از عوامل است.» (پروین: ۱۳۸۱: ۱۲) کاتل، از دیگر نظریه‌پردازان در این زمینه، بیان می‌کند که «ما هنوز از جزییات عمل این دو عامل، به قدر کافی اطلاع به‌دست نیاورده‌ایم.» (سیاسی، ۱۳۵۶: ۳۲۹)

شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان

در تعریف شخصیت آمده است: «شخصیت، افراد و اشخاص و یا قهرمانان داستانند که به‌خاطر اهمیتی که در ساختار آفرینش داستان دارند، از ارزش هنری فراوانی برخوردار می‌باشند؛ به‌طوری که هریک از افراد و اشخاص داستان، شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص می‌بخشد.» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۹) شخصیت، از مهم‌ترین عناصر داستانی برشمرده می‌شود؛ زیرا شخصیت مهم‌ترین عنصری است که تم داستان را به خواننده منتقل می‌کند و مهم‌ترین عامل طرح داستان است. (ر. ک: یونسی، ۱۳۶۹: ۳۳۱) نویسندگان، اغلب شخصیت داستان را به دو شیوه به خوانندگان می‌شناسانند: به شیوه مستقیم و غیرمستقیم. در شیوه مستقیم، نویسنده یا راوی، خود در مورد شخصیت‌های داستان، شرح می‌دهد و به کمک توضیح‌های مستقیم نویسنده است که شخصیت‌های داستان شناخته می‌شوند. در شیوه غیرمستقیم، نویسنده از طریق اعمال و گفت‌وگوهایی که بین شخصیت‌ها صورت می‌گیرد، شخصیت‌ها را معرفی می‌کند. «برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از کنش، گفتار، مقام، وضعیت ظاهر و محیط، استفاده می‌شود.» (اخوت، ۱۳۷۱: ۴۱)

ساختار شخصیت براساس دیدگاه فروید

دیدگاه فروید در مورد ساختار شخصیت، یکی از مهم‌ترین نظریه‌های مربوط به ساختار شخصیت است. فروید، برای شخصیت، سه قسمت نهاد (ID)، من (Ego) و من برتر (Super-Ego) قایل است. «نهاد» نیرویی است که از مجموعه غرایز اولیه تشکیل می‌شود؛ از اصل لذت پیروی می‌کند و نماینده همه حالات غیرارادی، ناآگاه و غریزی است. به نظر فروید، هرکس به هنگام تولد، «نهاد» را با خود به دنیا می‌آورد؛ در تمام عمر، با آن به سر می‌برد و آن را اساس شخصیت می‌داند. او وظیفه «نهاد» را برانگیختن انسان‌ها، برای رفع احتیاج‌های اولیه زندگی از قبیل گرسنگی، تشنگی، نیاز جنسی و... می‌داند. «من»، در اثر برخورد «نهاد» با واقعیت و دنیای خارج، به وجود می‌آید. «من» وظیفه‌اش این است که با در نظر گرفتن امکانات و مصلحت شخص، خواسته‌های نهاد را عملی سازد تا سعادت فرد و بقای او، امکان‌پذیر شود؛ اما «من برتر» یا «فرامن» قسمتی از «من» است که در برخورد با محدودیت‌ها و ممانعت‌های اجتماعی تغییر شکل یافته و نمودار ارزش‌های مطلوب اجتماعی، حربه اخلاق شخصیت و در واقع، همان وجدان اخلاقی است. در میان این سه سطح از شخصیت، وظیفه «من» از همه دشوارتر است؛ چرا که باید میان دو سطح دیگر، تعادل ایجاد کند و خواسته‌های آن‌ها را برآورده سازد. (ر. ک: گنجی، ۱۳۷۸: ۳۱۴-۳۱۶) هر چند سهراب، رستم و کاووس در این داستان سه شخصیت متفاوت هستند؛ می‌توان آن‌ها را با توجه به این‌که انسان، عالم صغیر و جهان بیرون، عالم کبیر است و هرچه در عالم صغیر وجود دارد، در عالم کبیر نیز هست و برعکس (ر. ک: نسفی، ۱۳۸۱: ۱۰۷)، یک شخصیت فرض کرده و با توجه به ویژگی‌هایشان، آن‌ها را مظهر نهاد، خود و فراخود دانست و تعارض بین‌شان را به تعارض بین نهاد، خود و فراخود تعبیر کرد.

بحث و بررسی

وقایع و رویدادها، محتویات شاهنامه را تشکیل می‌دهد، و عبارت است: از ستایش پرودگار و وصف خرد و مدح پیامبر و یارانش و اشاره به چگونگی فراهم آمدن کتاب که آغازگر کتاب است و بعد از آن از پنجاه پادشاهی، از کیومرث (نخستین پادشاه) تا یزدگرد سوم آخرین پادشاه ساسانی و حالات رزم و بزم و فرمانروایی و مردم‌داری و داد و بیداد و کردارهای پهلوانان و چاره‌اندیشی‌های وزیران و دانایان و بخردان سخن به میان می‌آید و با دست یافتن تازیان بر ایران، به پایان می‌رسد.

وقایع شاهنامه از دوره‌های نخستین و اساطیری، یعنی؛ آغاز تمدن بشری و ظهور کشاورزی و آموختن رسم و راه فراهم آوردن خوراک و پوشاک و بافتن و ساختن و داستان ضحاک و قیام کاوه و فریدون با شتاب می‌گذرد و به مرحله پهلوانی یعنی پیدا شدن سام و زال ورستم و عصر کی‌کاوس و کی‌خسرو و جنگ‌های دراز ایران و توران می‌رسد، که در واقع، به دلیل وجود شخصیتی پهلوان و ایران دوست و مردم‌نواز هم‌چون رستم، مهم‌ترین و طولانی‌ترین بخش‌های شاهنامه را در بر می‌گیرد، آغاز این دوره طولانی و پرحادثه، پادشاهی منوچهر و پایان آن مرگ رستم و روی کار آمدن بهمن، پسر اسفندیار است.

دوره سوم از حوادث شاهنامه، دورانی تاریخی است که با روی کار آمدن بهمن -که اردشیر هم خوانده شده- آغاز می‌شود و با ذکر حوادث عصر اسکندر و پادشاهی اشکانی و ساسانی، در واقع تا حدود زیادی با تاریخ مطابقت پیدا

می‌کند. عمده‌ترین قسمت‌های این بخش، پادشاهی اردشیر و بهرام گور و خسرو و انوشیروان است که داستان خسرو و شیرین که مورد بحث است در این قسمت آمده است.

مجموعه ابیات شاهنامه، کمتر از شصت هزار بیت است، شمار ابیات سست و ضعیف شاهنامه اندک و به قول خود فردوسی کم از پانصد بیت است در کل شاهنامه بنا به ضرورت مضمون و هم به دلیل آگاهی و علاقه فردوسی به واژه‌های فارسی، بیش از حدود هشتصد لغت عربی به کار نرفته است.

۲۱ بیت اول داستان خسرو و شیرین در حکم مقدمه است، که در آن فردوسی موضوعات زیر را مطرح می‌کند. شیوه نقل در این داستان مانند سایر داستان‌های شاهنامه به شیوه سوم شخص یا دانای کل است، که در آن فردوسی داستان را از زبان دهقان پیر از روی نامه باستان بازگو می‌کند. درون‌مایه‌های داستان خسرو و شیرین در پی اتفاقاتی است که پس از ازدواج خسرو و شیرین رخ می‌دهد که در این داستان دانای توس به این درون‌مایه‌ها می‌پردازد. شاهنامه فردوسی اثر کاملاً متفاوتی است که وجوه اشتراکی که در این قسمت‌ها با این آثار داشته باشد بیان خواهد و گر نه تکیه اصلی در این اثر منحصراً در قسمت داستان خسرو و شیرین است چرا که آغاز این اثر با سایر منظومه‌ها قابل قیاس نیست فقط از جهت روند داستان می‌شود با سایر آثار آن را مقایسه کرد. بنابراین در این قسمت‌ها از این اثر فراموش نشده است بلکه قابل قیاس نبوده است.

خلاصه خسرو و شیرین از منظر فردوسی

روزی خسرو پرویز با همراهان و تجهیزات بسیار به قصد شکار روانه صحرا شد. این خبر به گوش شیرین، معشوقه قدیمی شاه، رسید. بهترین فرصت بود که شیرین، پس از سال‌ها انتظار، محبوبش را ببیند. بنابراین خود را به بهترین شکل آراست، روی قصر بام رفت و منتظر محبوبش ماند.

چو بشنید شیرین که آمد سپاه	به پیش سپاه آن جهاندار شاه
یکی زرد پیراهن مشکبوی	بپوشید و گلنار گون کرد روی
یکی از برش سرخ دیبای روم	همه پیکرش گوهر و زر بوم

(فردوسی، ۱۳۸۶، ابیات ۳۳۰۷-۳۳۰۵)

سرانجام انتظار به پایان رسید و خسرو از دور نمایان شد. شیرین از جا برخاست، در حالی که اشک از مژگانش روان بود، خود را به شاه نشان داد.

چو روی ورا دید برپای خاست به پرویز بنمود بالای راست

(همان، بیت ۳۳۱۲)

شیرین با چشمانی پر از اشک زبان به سخن گشود، از روزگاران کهن و از عشق و علاقه و عهدی و پیمانی که آن بین آن دو بود، سخن‌ها گفت. خسرو با دیدن اشک‌های شیرین نتوانست خود داری کند و چشم‌هایش خیس اشک شد.

چهل خادم را با اسب زرین ستام فرستاد تا شیرین را به قصر ببرند و خود به شکار رفت.
 بچشم اندر آورد زو خسرو آب بزردي رخس گشت چون آفتاب
 فرستادی بالای زرین ستام ز رومی چهل خادم نیک نام

که او را بمشکوی زرین برند سوی خانه گوهر آگین برند

(همان، ابیات ۳۳۲۳-۳۳۲۱)

خسرو زودتر از همیشه از شکار برگشت و به کاخ رفت. شیرین که بسیار بی‌تاب دیدار خسرو بود، نزد او آمد و زمین را بوسید. خسرو خطاب به موبد گفت: از تو می‌خواهم که شیرین را به همسری من در آوری، پس شیرین را طبق آیین به همسری او در آوردند.

چنان خسروی برزو شاخ بلند ز دشت اندر آمد به کاخ بلند
ز مشکوی شیرین بیامد برش بوسید پای و زمین برش
بموبد چنین گفت شاه آن زمان که بر ما مبر جز به نیکی گمان
مرین خوب رخ را به خسرو دهد جهانرا بدین مژده نو دهد
مر او را به آیین پیشی بخواست که آن رسم و آیین بد آنگاه راست

(فردوسی، ۱۳۸۶، ابیات ۳۳۳۲-۳۳۲۸)

طولی نکشید که خبر ازدواج خسرو و شیرین به گوش بزرگان رسید. همه از این کار شاه تعجب کردند و به شادباش او نرفتند. وقتی خسرو علت امر را از آنان جويا شد، در جواب گفتند: ما از انتخاب شاه غمگین هستیم. آیا در ایران و در میان بزرگان زنی نبود که لایق همسری شاه باشد؟ اما کسی از علاقه این دو خبر نداشت، این عشق که در اعماق وجود شان، رخنه کرده بود، برای کسی قابل درک نبود. تا این که بزرگان به این پیوند راضی شدند. دیگر کسی به خسرو کاری نداشت.

اما چیزی که شیرین را آزار می‌داد، وجود مریم، دختر قیصر روم و مادر شیرویه (پسر شاه) بانوی اول شبستان خسرو پرویز بود که همیشه همراه و همنشین خسرو پرویز بود. شیرین به مریم حسادت می‌کرد.

همه روز با دخت قیصر بدی همو بر شبستانش مهتر بدی
ز مریم همی بود شیرین بدرد همیشه ز رشکش دو رخساره زرد

(همان: ۶۱۳، ابیات ۳۳۸۱-۳۳۸۰)

تا این که فکر پلیدی به ذهن شیرین رسید. مقداری زهر به مریم خوراند و برای همیشه از شر او آسوده شد. چه عشق وحشتناکی، او به راحتی توانست، مریم را از سر راهش بردارد بدون این که کسی متوجه شود. بعد از یک سال شیرین به جای مریم نشست و به آرزویش رسید.

بفرجام شیرین ورا زهرداد شد آن نامور دخت قیصر نژاد
از آن چاره آگه نبه هیچ کس که او داشت آن راز تنها و بس
چو سالی بر آمد که مریم بمرد شبستان زرین بشیرین سپرد

(همان: ۶۱۳، ابیات ۳۳۸۵-۳۳۸۳)

شیرویه، پسر مریم، روز به روز بزرگ‌تر می‌شد، اما دشمن پدر بود. وقتی شیرویه به سنین جوانی رسید، او را در قصر زندانی کردند. سال‌ها گذشت، پس از مدتی خسرو پرویز از طریق حق و عدالت دور شد، بنابراین بزرگان، شیرویه را از بند خلاص کردند و او را به جای پدر، بر تخت نشاندند.

شیرین از ترس به خطر افتادن جان خسرو او را از قصر فراری داد، خسرو به باغی پناه برد، اما در پی اتفاقاتی خسرو، دستگیر شد و شیرویه با احترام او را در بند کرد و پس مدتی دستور داد تا پنهانی پدرش را بکشند. پس از پنجاه و سه روز که از مرگ خسرو گذشت، شیرویه پیکی نزد شیرین فرستاد و پیام داد که:

بشیرین فرستاد شیروی کس که ای نره جادوی بی دسترس
همه جادویی دانی و بد خویی به ایران گنجه‌کارتر کس تویی
بُتَنبَل همی داشتی شاه را بچاره فرود آوری ماه را
بترس ای گنجه‌کار و نزد من آی به ایوان چنین شاد وایمن مپای

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶۲۶، ابیات ۴۲۶۲-۴۲۵۹)

شیرین پس از شنیدن پیغام شیرویه، در جوابش گفت: من به قصر تو نمی‌آیم، مگر با جمعی از دانایان. شیرویه پنجاه نفر از بزرگان را خبر کرد و در پی شیرین فرستاد او لباس سیاه پوشید و به نزد شیرویه رفت. شیرویه وقتی شیرین را دید به او پیشنهاد ازدواج داد.

چوشیروی رخسار شیرین بدید روان نهانش ز تن برپرید
وراگفت جز تو نباید کسم چو تو جفت یابم به ایران بسم

(همان: ۶۲۷، ابیات ۴۳۲۵-۴۳۲۴)

شیرین گفت: من از شاه ایران بی‌نیاز نیستم، اگر خواسته‌های مرا، برآورده سازی، با تو ازدواج خواهم کرد. شیرویه در جواب گفت: هر خواسته‌ای داری بگو.

زن خوب رخ پاسخش داد باز که از شاه ایران نیم بی نیاز
سه حاجت بخواهم چو فرمان دهی که بر تو بماناد شاهنشهی
بدو گفت شیروی جانم تراست دگر آرزو هرچ خواهی رواست

(همان: ۶۲۷، ابیات ۴۳۲۸-۴۳۲۶)

شیرین گفت: اول ثروتم را به من باز گردان، دوم این که در دخمه شاه (خسرو) را باز کنید تا دوباره روی همسرم را ببینم.

نگهبان در دخمه را باز کرد. شیرین با دیدن عشقش شیون کرد، و مقداری زهر خورد و در دم، جان به جان آفرین تسلیم کرد. شیرویه هم با شنیدن خبر مرگ شیرین، از غصه بیمار شد و پس از چندی به او هم زهر خوراندند و از زندگی پر درد و رنج پس از شیرین خلاصش کردند.

پیش‌بینی

موبدان و ستاره شناسان وقتی طالع شیرویه را دیدند، غمگین شدند و به شاه گفتند: شیرویه طالع خوبی ندارد و در آینده باعث گرفتاری و ناراحتی شاه خواهد شد.

ناپایداری کار دنیا

فردوسی بارها در شاه‌نامه از ناپایداری کار جهان و بی وفایی دنیا می‌گوید، زمان مرگ خسرو از قدرت سپاه شاه و گنج های فراوانی که شاه به آن‌ها می‌بالید، سخن می‌گوید اما اکنون هیچ کدام از آن‌ها به کار شاه نمی‌آید. فردوسی از مکافات عمل نیز غافل نشده است، در جای جای شاه‌نامه آن را به خواننده گوشزد می‌کند. چنان چه در این داستان، شیرین دچار مکافات عمل خود می‌شود. «شیرین که مریم هووی خویش را به زهر هلاهل مسموم کرده است سرانجام به ناگزیر خود را با همان زهر می‌کشد و کیفر گناه کرده را پس می‌دهد» (سرّامی: ۱۳۸۸، ۶۶۸). خسرو پرویز چون در کشتن پدر خود با گسته هم دست بود سرانجام به دست پسرش کشته می‌شود.

شومی بیداد

با آن که خسرو پرویز، سال‌ها، با عدل و داد بر ایران حکومت می‌کرد اما پس از مدتی از طریق حق و عدالت دور شد، راه بیداد را در پیش گرفت. بنابراین سپاه از او روی گردان شد. بزرگان، پسرش شیرویه را به جای او بر تخت نشاندند. خسرو با توطئه بزرگان، به فرمان پسرش کشته شد.

واکاوی شخصیت شیرین در شاه‌نامه

قهرمانان اصلی این داستان، شیرین و خسرو پرویز می‌باشند، شیرین معشوقه قدیمی خسرو پرویز است، که بعد از به سلطنت رسیدن او را از یاد برده، تا این که در شکارگاه با هم روبه‌رو می‌شوند و خسرو، شیرین را به شبستان خود می‌فرستد. نقش فرعی داستان نیز بر عهده مریم، همسر خسرو پرویز و پسرش، شیرویه است. قصه شیرین در مأخذ فردوسی آن‌گونه که در روایات رایج در نواحی بردع و گنجه در افواه عوام رایج بود و سرچشمه از قصه های مادر بزرگ های ارمن نژاد می‌گرفت شامل این همه شور و هیجان نبود رابطه خسرو با این دختر زیبایی که از طبقات پایین جامعه - در روایات فردوسی - برخاسته بود یک هوس جوانی بود، که وقتی دختر سال‌ها بعد در تماشای موبک پرشکوه خسرو خود را به وی نشان داده بود و به یاد آن هوس‌های از یاد رفته روی و مژگان خود را به اشک آلوده بود، شاه را مفتون خویش ساخته بود و او را به حرم‌خانه خویش در بین سه هزار زن و دوازده هزار کنیز که در آنجا طالب و مشتاق وی بودند فرستاده بود.

شیوه عاشقی

در روایات قدیم از جمله شاه‌نامه فردوسی، شیرین یک کنیزک ارمنی است؛ که در زمان هرمز عاشق خسرو است.

آن طور که در شاهنامه به نظر می‌رسد خسرو خیلی وقت قبل با این کنیزک آشنا می‌شود و روابط عاشقانه‌ای با هم دارند که بر اثر گرفتاری‌هایی که در اثر اختلاف بین او و پدرش پیش می‌آید مدتی از این عشق دور می‌ماند و با توجه به ابیات، عشق آن‌ها هم چون عشقی که در منظومه نظامی آمده است، عشقی والا و ملکوتی نبوده بلکه عشقی است که مدتی به فراموشی سپرده می‌شود و باز دوباره که اوضاع خوب می‌شود این عشق، خود را نشان می‌دهد آن هم به خاطر کارهایی که شیرین انجام می‌دهد که این با آن زن عفیف و پاکدامن و طناز و باوقار منظومه نظامی منافات دارد.

فردوسی قبل از شروع داستان ابیاتی را عنوان می‌کند که بیانگر موارد ذیل است.

ورا در زمین دوست شیرین بدی برو پر روشن جهان بین بدی...
ز شیرین جدا بود یک روزگار بدانگه که بد در جهان شهریار...
چو خسرو پردخت چندی به مهر شب و روز گریان بدی خوب چهر

(شاهنامه، ۱۳۸۶: ۶۴۶)

در مثنوی فردوسی، جلوه و زیبایی و دلربایی شیرین در مقابل فرّ و شکوه خسرو حرفی برای گفتن ندارد نظامی به خوانندگان یادآور می‌شود که چون فردوسی در هنگام نظم داستان خسرو و شیرین، شصت سال بیشتر داشته و آن شور و نشاط جوانی را نداشته است و همین‌طور فرزند سی و هفت ساله خود را در همین ایام از دست داده بود، که بتواند منظومه عاشقانه‌ای بسراید آن‌گونه که، او (نظامی) سروده است.

خود فردوسی هم به این قضیه اشاره کرده است:

مرا سال بگذشت بر شصت و پنج نه نیکو بود گر بیازم به گنج
مگر بهره برگیرم از پند خویش بر اندیشم از مرگ فرزند خویش

(همان: ۶۲۹)

در شاهنامه وقتی که شیرین به مشکوی خسرو در می‌آید، همه شهر زان کار غمگین شدند و او را نفرین کردند و این بیانگر آن است که تمام اطرافیان خسرو با حضور شیرین در دربار خسرو مخالف بودند.

وصال خسرو و شیرین:

وجود مریم باعث می‌شود که عیش شیرین مکدر شود:

ز مریم همی بود شیرین بدرد همیشه زر شکش دو رخساره زرد

(همان: ۶۴۷)

و سرانجام شیرین:

بفرجام شیرین ورا زهر داد شد آن نامور دخت قیصرنژاد

(همان: ۶۴۸)

و بعد از آن شیرین مشکوی زرین را به دست گرفت:

چو سالی برآمد که مریم بمرد شبستان زرین به شیرین سپرد

با توجه به ابیات بالا خیلی قبل شیرین و خسرو با هم پیوند داشته‌اند اما ظاهراً به علت وجود مریم این پیوند به صورت علنی و رسمی نبوده است این دو (خسرو و شیرین) مدتی از هم جدا بودند و بعد از آن هم‌دیگر را دیدند. خسرو شیرین را به مشکوی فرستاد و بعد از آن به موبد گفت که:

بموبد چنین گفت شاه آن زمان که بر ما مبر جز به نیکی گمان
مرین خوب رخ را به خسرو دهید جهانرا بدین مژده نو دهید
مر او را به آیین پیشی بخواست که آن رسم و آیین بد آنگاه راست

(همان: ۴۶۶)

او با مخالفت بزرگان روبه‌رو شد و تمثیل طشت خون و تسلیم خسرو در برابر موبد و بزرگان و مهتری مریم را فردوسی در ادامه نقل می‌کند که بیانگر این مطلب است که شیرین بعد از مرگ مریم رسماً مشکوی زرین را بدست می‌گیرد.

ارزش وفاداری به همسر

وفاداری شیرین به خسرو حتی پس از مرگ او هم ادامه دارد. شیرین برای خشنودی روح خسرو تمام دارایی و ثروتش را به درویشان و زیر دستان می‌بخشد. او برای حفظ خود در برابر شیرویه، کنار پیکر بی‌جان خسرو، زهر هلاهل می‌خورد و همان جا می‌میرد.

اصالت و با نژاد بودن شیرین

زمانی که خبر ازدواج خسرو و شیرین به گوش بزرگان رسید، آنان از این کار خسرو تعجب می‌کنند، در اعتراض به وی می‌گویند: چرا با این ازدواج، بزرگی، از تبار و خاندانت بردی؟ در پیوندی که پدر و مادر، هر دو اصیل نباشند ثمره خوبی به بار نمی‌آید.

کنون تخمه مهتر آلوده شد بزرگی از این تخمه پالوده شد
پدر پاک و مادر بی هنر چنان دان که پاکی نیاید ببر

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۶۱۳، ابیات ۳۳۴۶-۳۳۴۵)

عقد و ازدواج طبق آیین و سنت

آن گاه که خسرو در درون قصر، دل داده خود، شیرین را ملاقات می‌کند. خطاب به موبد گفت: از تو می‌خواهم که این زیبای دل فریب را طبق آیین به همسری من در آوری (فردوسی، ۱۳۸۶: ۶۱۲، ابیات ۳۳۳۲-۳۳۳۰).

حسادت و خودخواهی زنانه

پس از آن که شیرین به شبستان خسرو رفت، چیزی او را آزار می‌داد و آن وجود مریم، بانوی اول شبستان، بود. شیرین به مریم حسادت می‌کرد، بنابراین با خودخواهی تمام به او زهر هلاهل خوراند و او را به کام مرگ فرستاد (همان: ۶۱۳ ابیات، ۳۳۸۴-۳۳۸۲).

مرگ شیرین

وقتی پنجاه و سه روز، از کشته شدن خسرو پرویز گذشت، شیرویه فرستاده‌ای نزد شیرین فرستاد و او را فریب‌کار جادوگری خواند: که به ایران گنه‌کارترین زن بود و با سحر و جادو شاه را می‌داشت؛ پس از او خواست تا به درگاهش بیاید و بدو بپیوندد. اما شیرین وقتی پیام شیرویه را شنید، سخت برآشفته و او را دشنام و نفرین داد که هر آن‌کس خون پدر بریزد فرّ و بزرگی و تخت و تاج از او دور ماند. آن‌گاه دبیری را فرا خواند و نامه‌ای پر از پند و اندرز به او نوشت و گفتارش را سراسر برگ و بادی بیش نخواند و از او خواست تا از آن گفتار دروغ که او را از مشکوی زرّین خواسته و جان خویش به دیدارش آراسته بود، شرم دارد و آن سخن را نزد کسی تقریر نکند.

شیرویه وقتی پاسخ زن بی‌گناه را شنید پیغام داد که اگر از آبروی خویش می‌ترسد پس همانا چاره‌ای جز آمدن به درگاهش ندارد؛ از این رو شیرین که چاره‌ای نداشت با دلی پردرد به شیرویه پیغام داد؛ که تنهایی به نزد او نخواهد آمد.

شیرویه ۵۰ مرد از بزرگان و پیران داننده را به درگاه آورد و همراه با فرستاده‌ای نزد شیرین فرستاد تا او را به نزدش بیاورند.

شیرین جامه سیاه بر تن کرد؛ و به گلشن «شادگان» آمد؛ و در پس پرده شاه نشست. شیرویه کسی را نزد شیرین فرستاد که؛ اکنون که دو ماه از سوگ خسرو گذشته است، رواست تا با او پیوند جوید و جفتش گردد. اما شیرین در جواب شیرویه گفت:

بدو گفت شیرین که دادم نخست بده وانگهی جان من پیش توست

(همان: ۶۶۱)

شیرین وقتی گفتار شیرویه را شنید از او خواست نخست دادش بدهد تا پس از آن پاسخ وی باز گوید آن‌گاه از پس پرده آواز داد:

زن مهتر از پرده آواز داد که ای شاه پیروز بادی و شاد
تو گفتی که من بد تن و جادوام ز پاکی و از راستی یکسو ام
شیرویه در جواب گفت که: ز تیزی جوانان نگیرند کین

(همان: ۶۶۲)

بعد از آن شیرین رو به آزادگان کرد و از آن‌ها خواست که:

چه دیدید از من شما از بدی ز تاری و کژی و نابخردی
بسی سال بانوی ایران بدم بهر کار پشت دلیران بدم
نچستم همیشه جز از راستی ز من دور بدکژی و کاستی
بسی کس به گفتار من شهر یافت ز هر گونه ای از جهان بهر یافت
به ایران که دید از بنه سایه ام دگر سایه تاج و پیرایه ام
بگوید هر آن‌کس که دید و شنید همه کار ازین پاسخ آمد پدید

(همان، ۶۶۲)

و این‌گونه شیرین، از داندگان و آزادگان مجلس به عنوان شاهی برای ادعای خود استفاده می‌کند؛ در مقابل، آزادگانی که در آنجا حاضر بودند همگی از شیرین به خوبی یاد کردند و او را زنی نیکو و خردمند و بی‌نظیر در جهان خوانند.

بعد از گواهی داندگان و آزادگان شیرین از سه چیز به عنوان شرایط و لوازمی که اگر هر زنی آن‌ها را داشته باشد؛ زینده و سزاوار تخت مهمی است، یاد می‌کند:

به سه چیز باشد زنان را بهی	که باشند زیبای گاه مهی
یکی آنک با شرم و با خواست	که جفتش بدو خانه آراست
دگر آنک فرخ پسر زاید او	ز شوی خجسته بیفزاید او
سه دیگر که بالا و رویش بود	بپوشیدگی نیز مویش بود

(همان: ۶۶۲)

و او (شیرین) همه این شرایط را دارا است:

بدان‌گه که من جفت خسرو بدم	به پیوستگی در جهان نو بدم
چو بی کام و بی دل بیامود ز روم	نشستش نبود اندرین مرز و بوم
از ان پس بران کامگاری رسید	که کس در جهان آن ندید و شنید
و زو نیز فرزند بودم چهار	بدیشان چنان شاد بد شهریار
چو نستود و چون شهریار و فرود	چو مردان شه آن تاج چرخ کبود
ز جم و فریدن چو ایشان نژاد	زبانم مباد ار پیچم ز داد
بگفت این و بگشاد چادر ز روی	همه روی ماه و همه پشت موی
سه دیگر چنین است رویم که هست	یکی گر دروغست بنمای دست
مرا از هنر موی بد در نهان	که آن را ندیدی کس اندر جهان
نمودم همه پیش این جادویی	نه از تنبل و مکر و ز بدخوبی
نه کس موی من پیش ازین دیده بود	نه از مهتران نیز بشنیده بود

(همان: ۶۶۲)

وقتی شیرین چادر خویش از روی کنار زد همه مهتران از آن زیبایی و رنگ و رخسار زن در شگفت ماندند و

شیرویه:

چو شیروی رخسار شیرین بدید	روان نهانش ز تن بر پرید
ورا گفت جز تو نباید کسم	چو تو جفت یابم بایران بسم

اما شیرین برآوردن سه حاجت و خواسته خود را شرط این پیوند قرار می‌دهد:

بدو گفت شیرین که هر خواسته	که بودم بدین کشور آراسته
ازین پس یکایک سپاری بمن	همه پیش این نامور انجمن

بدین نامه اندر نهی خط خویش که بیزارم از چیز او کم و بیش

(همان: ۶۶۲)

در مقابل شیرویه حاضر شد تا جان خویش بدو بدهد و بدین ترتیب شیرین تمام گنج و گوهر و دیناری که داشت از شیرویه پس گرفت و چنان شد که شیرین از گلشن سوی خانه رفت و بندگان آزاد نمود و به درویشان بسی درم و دینار بخشید و نیز آتشکده و جشن سده، چندی نثار نمود و پس از آن سوی باغ بازگشت و بندگان را سراسر نزد خویش خواند و درباره راستی و درستی کردار خویش از آنان پرسید و بندگان:

همه یکسر از جای برخاستند زبانها بپاسخ بیاراستند...
به یزدان که هرگز ترا کس ندید نه نیز از پس پرده آوا شنید

(همان: ۶۶۲)

و شیرین به آن‌ها گفت که این بدکنش پدر را از پی تاج و تخت بکشت و برای من پیغامی فرستاده است که «تاریک شد جان باریک من» (همان: ۶۶۲)

آن‌گاه همگی سوی شیرویه رفتند و آنچه از آن زن، بی‌گناه شنیده بودند به او باز گفتند و شیرویه از او پرسید آرزوی دیگری چیست؟ و شیرین فرستاده‌ای پیش او فرستاد:

فرستاد شیرین به شیروی کس که اکنون یکی آرزو ماند و بس
گشایم در دخمه شاه باز بدید از او آمدستم نیاز
و شیرویه این خواسته شیرین را پذیرفت:

نگهبان در دخمه را باز کرد زن پارسا مویه آغاز کرد
بشد چهر بر چهر خسرو نهاد گذشته سخنها برو کردیار
هم آنگاه ز هر هلاهل بخورد ز شیرین روانش برآورد گرد

(همان: ۶۶۲)

و شیرین بعد از این که در کنار خسرو آرام گرفت به آرامش ابدی دست یافت. از سوی دیگر، شیرویه وقتی از کار شیرین آگاه شد؛ بسی بر او گریان و نالان شد و از دوری وی بیمار گشت و چندی بعد او را نیز زهر دادند؛ و جسم بی‌جان او در آن دخمه که خود فرمان ساختنش داده بود، نهادند و بدین‌گونه فرزند بدکردار خسرو، به شومی زاده شد و به شومی بحر در تاج و تخت به فرزند سپرد.

مرگ خسرو

وقتی که لشکریان ایران از خسرو برگشتند و خسرو از این وضعیت آگاهی یافت یک شب «زاد فرخ» که در نزد خسرو عزیز بود (چون خسرو از خیانت او آگاه نبود) همه پاسبانان شهر را نزد خسرو خواند و به آن‌ها گفت تا آن شب به هر پاس نام «قباد» بر زبان جاری سازند و نام «پرویز» از سر برون کنند.

پاسبانان چنین کردند، نام قباد را به آواز بلند گفتند، خسرو که آن شب در بر شیرین ماهروی خفته بود از صدای پاسبانان بیدار شد، دلش پردرد و رنج شد. شیرین را از خواب بیدار کرد و به او گفت که وقتی شیرویه بدکنش به دنیا

آمده او خود نهانی نامش را قباد کرد ولی در پیش همگان او را شیرویه نامیده است. بنابراین چاره را در این دیدند که به سوی چین و ماچین فرار کنند و افسون و نیرنگی برای شیرویه بسازند، اما هر چه تلاش کردند، افسون در آن شب تیره به کار نیامد و کارش دشوار گشت. شیرین چاره دیگری اندیشید و گفت: وقتی روز شود شیرویه به کاخ خواهد آمد، بهتر است، در شب شاه از آنجا فرار کند.

صبح روز بعد، دشمن دیوصفت به سوی کاخک آمد. هر چه گشتند، شاه را نیافتند. وقتی نیمی از روز گذشت، خسرو به نان آب نیاز پیدا کرد. بنابراین اندکی از کمر زرینش را برید و به دست باغبان داد تا به بازار برده و در ازای آن پاره‌ای گوشت و نان خریده و نزدش آورد. نانوا بهای آن نمی دانست بنابراین نزد گوهرفروش رفتند. گوهرفروش وقتی مهره‌ها را دید، فهمید که این‌ها از خزانه خسرو است. به این ترتیب مهره‌ها را به شیرویه نشان دادند و از باغبان خواستند که جای خسرو را به آن‌ها نشان دهد. شیرویه سی صد سوار از درگاه سوی مرغزار فرستاد، تا خسرو را به بند سازند. سپاهیان به خاطر احترام به خسرو این کار را نکردند و برگشتند، سرانجام زادفرخ خود پا پیش گذاشت. بعد از سخنان زیادی که بین آن دو رد و بدل شد خسرو:

چو بشنید از زاد فرح سخن	دلش بد شد از روزگار کهن
که او را ستاره شمر گفته بود	ز گفتار ایشان برآشفته بود
که مرگ تو باشد میان دو کوه	بدست یکی بنده دور از گروه

(همان: ۶۵۵)

سرانجام پیلی به نزد شاه بردند و او با درد و رنج بر آن پیل نشست و از باغ برون آمد و به فرمان قباد:

بدستور فرمود زان پس قباد	کزو هیچ بر بد مکن نیز یاد
بگو تا سوی طیسفونش برند	بدان خانه رهنمونش برند

(همان: ۶۵۵)

و خسرو را در سن سی و هشت سالگی همراه با هزار سوار به گلینوش بردند.
بعد از آن:

قباد آمد و تاج بر سر نهاد	بآرام بر تخت بنشست شاد

(همان: ۶۵۵)

بعد از ماجراهایی که در اصل داستان آمده است و گفت و شنودهایی که توسط قاصدان از دو طرف به یک‌دیگر ارسال شد چنان شد که روزی بزرگان لشکر و آنان که در حق خسرو بد کرده بودند نزد شیرویه رفتند و از او خواستند که چاره‌ای ببندیشد، چرا که بر یک تخت در شاه جای نگیرد:

که یک بار گفتیم و این دیگرست	ترا خود جزین داوری در سرست
نشسته بیک شهر بی دو و شاه	یکی گاه دارد یکی زبرگاه

(همان: ۶۶۰)

شیرویه هم از ترس جان خود در جستجوی کشنده‌ای بدخواه شد تا آن رنج بر او سر آرد و نهانی خسرو را تباه سازد و چنین شد و عاقبت مردی زشت روی و برهنه و بی‌چیز که او را مهر هرمزد نام بود. از پیش زادفرح به سوی بارگاه رفت و چنان شد که شیرویه خنجر تیزی به دستش داد و او را گفت که از آن موضوع پیش هیچ کس لب بگشاید. وقتی آن بدکنش نزد خسرو رفت. شاه بر خود لرزید و بدانست که روزگارش به سرآمده، از این رو به پرستنده گفت تا طشت و مشک و عبیر و یکی جامه پاک و دل‌پذیر آورد و خسرو آن جامه‌ها را بر تن نمود و به آب زمزم از گناهانش توبه کرد و یکی چادر نو بر سر کشید تا رخ مهر هرمزد را نبیند و مهر هرمز جگرگاه او را با خنجر تیز از هم درید:

بشد مهر هرمزد خنجر بدست در خانه پادشاه را بیست
سبک رفت و جامه ازو درکشید جگرگاه شاه جهان بردرید
بیپچید و برزد یکی سرد باد بزاری بران جامه بر جان بداد

(همان: ۶۶۱)

سرآمد کنون کار پرویز شاه شد آن نامور تخت و گنج و سپاه

(همان: ۶۶۱)

نتیجه‌گیری

در شاه‌نامه ذکر وقایع و جزئیات و نکته به نکته وقایع در این داستان بسیار عادی است. شاید دلیل آن کهولت سن و یا هدف اصلی نبودن عشق شیرین و خسرو برای فردوسی باشد که کمتر به شیرین و خسرو پرداخته است. با اندکی ژرف در شاه‌نامه در می‌یابیم درون‌مایه‌هایی چون مهر و محبت، عفت و پاک دامن، وفاداری به همسر نیز مورد توجه فردوسی بوده است. و هم‌چنین برای ایجاد روابط عاشقانه معمولاً یک میانجی است که کار پیام‌رسانی بین عشاق را بر عهده دارد. در شاه‌نامه فردوسی شیرین بعد از مرگ خسرو ابتدا حقانیت خود را ثابت می‌کند و بعد اقدام به خودکشی می‌کند.

ظاهراً فردوسی می‌خواسته در این قسمت با توجه به شرایطی که شیرین برای شیرویه می‌گذارد آن بدبینی که نسبت به شیرین در ابتدای داستان آورده است را جبران کند و این‌گونه حقانیت شیرین ثابت شود. منطق در شاه‌نامه بر پایه واقعیت استوار می‌باشد، و شیوه نقل آن‌ها به صورت سوم شخص یا دانای کل بیان شده است. کردارهای قهرمانان در عاشقانه‌ها گاهی از روی جبر و گاهی هم از روی اختیار بوده. گفتارهای آنان نیز گاهی به صورت مستقیم و رو در رو و گاهی هم به شیوه نامه‌نگاری و پیام‌رسانی بوده است.

منابع

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا
- اقبال، ابراهیم و همکاران. (۱۳۸۶). «تحلیل داستان سیاوش بر پایه نظریات یونگ». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، سال ۴، شماره ۸، صص ۸۵-۶۹.
- امامی، نصرالله. (۱۳۷۸). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: دیبا.
- تایسن، لوئیس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. ترجمه 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، ترجمه 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، نشر پیمان، 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.

Analyzing the teachings of psychology in Chenisarname

Mohammad Jaafar Parveen

m. parvin1366@gmail.com

PhD student of Persian language and literature, Yasouj Branch, Islamic Azad University, Yasouj, Iran

Dr. Seyed Ahmad Hosseini Kazaruni

sahkazerooni@yahoo.com

Professor, Department of Persian Language and Literature, Bushehr Branch, Islamic Azad University, Bushehr, Iran

Dr. Mohammad Hadi Khaliqzadeh

asatirpars@yahoo.com

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Yasouj Branch, Islamic Azad University, Yasouj, Iran

Abstract

This article is the result of an effort in the field of understanding the teachings of psychology. Every Iranian who reads it will find it beautiful and reasonable in every sense, it bears the fingerprint of the poet and the unique perceptive essence of Biglari, the poet has a special worldview in this system, the way it is depends on the way he knows He or she depends on the requirements of his life. Because any knowledge more or less informs about the reality. Biglari is hidden in his special experiences and relationships and the degree of his basic culture and education. Because there is an essential truth in this story that no one has sufficiently understood or informed about, and that is the strength of our faith in this story, this story with the same faith that the author relied on. Written, it reaches the reader, and the movement of the characters in the story and establishing the participation of the reader until the end of the story is based on the same routine, which is based on the perception of Biglari with the teachings of psychology and feeling the time. According to humanist psychologists, it is the choice, creativity and self-actualization of man that should be the main thing in his life and by placing man and his rich talents as the center, by presenting ideas and patterns related to the individual and social life of man. Such as creativity, self-knowledge, transcendental experiences, independence, etc. , puts his growth and prosperity in the spotlight.

Key words: Chenisarnameh, perceptual biglary, psychology, self-actualization

نقد فمینیستی «روز اول قبر» و «انتری که لوطیش مرده بود» از صادق چوبک

هنگامه پرهیزکار خدیو

دانشجوی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا

Parhizkarhengameh1@gmail.com

حافظ صادق‌پور (نویسنده مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد آستارا، آستارا، ایران

Hafez.Sadeghpoor@iau.ac.ir

چکیده

نقد فمینیستی یکی از نظریه‌های مطرح درباره وضعیت حقوق زنان در ادبیات معاصر است. صادق چوبک بی‌پروا، تصویری واقع‌گرایانه از زن تحت حاکمیت جامعه سنتی و مردسالار ارائه می‌دهد. او با توصیف‌های بی‌نظیر و جزئی که از ویژگی‌های مهم سبکی وی است زندگی فواحش، دختران فریب‌خورده، زنان در سایه و انسان‌های طبقات پایین جامعه را روایت و غیرانسانی بودن شرایط و اوضاع جامعه را بیان می‌کند. پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی دو مجموعه داستان «روز اول قبر» و «انتری که لوطیش مرده بود» از صادق چوبک را به سبب غیاب زنان یا شخصیت ناتوان و منفعل آن‌ها و هم‌چنین آیین‌ها، رسوم و باورهای خرافی درباره زنان، دست‌مایه نقد فمینیستی قرار داده است. شیوه گردآوری منابع کتابخانه‌ای است.

کلیدواژه‌ها: صادق چوبک، نقد فمینیستی، روز اول قبر، انتری که لوطیش مرده بود.

مقدمه

یکی از نظریه‌های مهم معاصر در مطالعات حقوق زنان در ادبیات داستانی رویکرد فمینیستی است. امروزه فمینیسم به یکی از فعال‌ترین حرکت‌های سیاسی و فرهنگی تبدیل شده که به‌حق بنیادهای فکری، دینی و روان‌شناسی، ادبی و هنری را به چالش کشیده و بسیاری از تفکرات نادرست مردان درباره زنان را متحول کرده است. (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۲۱۶) و در گستره وسیع زمانی و مکانی این جنبش مکاتب فلسفی، اجتماعی و سیاسی متعددی پا گرفته و در پی آن گرایش‌های متنوع فمینیستی لیبرال، مارکسیستی و... شکل گرفته است که تنها هسته مشترک بین این گرایش‌ها اعتراض نسبت به آنچه تبعیض علیه زنان نامیده می‌شود و تلاش برای ارتقاء و بهبود وضعیت آنان می‌باشد. (رودگر، ۱۳۸۸: ۸۴)

در تفکر لیبرال فمینیست‌ها، زنان نیز مانند مردان عقل دارند، پس از بخت مساوی برای رشد توان عقلانی و اخلاقی خود برخوردارند. از نظر آموزش، جامعه نباید تبعیضی بین دختران و ایجاد کند. تانگ آرزوی لیبرال فمینیست‌ها را رهایی زنان از قید نقش‌های سرکوبگر جنسیتی می‌داند و این‌گونه بیان می‌کند که «جامعه مردسالار گمان می‌کند. زنان فقط برای مشاغلی مانند معلمی و پرستاری و منشی‌گری به درد می‌خورند و عمدتاً از عهده وظایف دیگر مثلاً حکومت کردن، وعظ و خطابه یا سرمایه‌گذاری بر نمی‌آیند.» (تانگ، ۱۳۸۷: ۵۴)

مارکسیست‌ها علت اصلی فرودستی زنان را پیدایش روابط اقتصادی هم‌چون سرمایه‌داری و مالکیت خصوصی و فرهنگ بورژوازی می‌دانند. (مدرسین، ۱۳۸۸: ۶۱) فمینیست‌های رادیکال، ستم بر زنان را بنیادی‌ترین نوع ستم می‌دانند و بیش از فمینیست‌های لیبرال و مارکسیست، توجه عمومی را به شیوه‌های کنترل مردان بر بدن زنان جلب کرده و به مسائلی چون بارداری، جلوگیری از بارداری، عقیم‌سازی، سقط‌جنین و خشونت علیه زنان توجه نشان داده‌اند. طرفداران سوسیالیسم فمینیست معتقدند جنس، طبقه، نژاد، سن و ملیت، همگی اسارت و ستم دیدگی زنان را موجب می‌شود و نبودن آزادی زنان، حاصل اوضاع و موقعیتی است که زنان در آن در حوزه‌های عمومی زیر سلطه درمی‌آیند و رهایی آنان تنها زمانی امکان‌پذیر است که تقسیم جنسی کار در همه حوزه‌ها از بین برود. (فولادی، ۱۳۷۸: ۶۳)

از ویژگی‌های بارز فمینیسم اگزیستانسیالیسم این است که به تقسیمات جنسیتی رایج در جامعه توجه می‌کند و چنین تقسیماتی را سیاسی می‌پندارد، نه طبیعی و خواستار تغییر مناسبات نابرابر میان زنان و مردان است. (کرامتی و همکاران، ۱۳۹۰: ۲۳۲) و فمینیسم پست‌مدرن تحت تأثیر نظریه‌های ساختارگرا و پسامدرن فیلسوفانی مانند دریدا و فوکو به وجود آمد. این گرایش فمینیستی علت فرودستی زنان را رفتارهایی می‌داند که از زمان تولد میان دختر و پسر تفاوت ایجاد می‌کند.

امروزه به دلیل پررنگ شدن هویت زنانه در جامعه و نمود آن در بخش‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و هنری، پژوهش‌های زن محور اهمیت ویژه‌ای یافته است و نقادان این حوزه هدف نقد فمینیستی ادبیات را بررسی و کاوش بر متون ادبی می‌دانند که به مسائل و حقوق زنان و عقایدی که در این متون در مورد زنان یا مردسالاری اظهار شده است، می‌پردازد و در این راه از همه شیوه‌های نقادی هم‌چون هرمنوتیک، جامعه‌شناسی، مارکسیسم و غیره استفاده می‌کند و در تولیدات ادبی چگونه با پیرنگ و نحوه شخصیت‌پردازی و زاویه دید و کشمکش و سایر عناصر بر ساختارهای مردسالارانه صحنه می‌گذارند و یا این عناصر را به‌گونه‌ای به کار می‌گیرند که درستی این ساختارهای مرد

سالارانه را محل تردید جلوه می‌دهند و به نحوی غیرمستقیم خواننده را به دگرگون ساختن آن‌ها دعوت می‌کنند. (پاینده، ۱۴۰۱: ۹۱) جنبش فمینیسم برای رسیدن به اهداف خود در قالب مکاتب و نظریه‌های سیاسی و اجتماعی به فعالیت پرداخت و سیر فکری و اندیشگی خود را به مرور زمان به کشورهای دیگر نیز روانه ساخت. (بیسلی، ۱۳۸۵: ۱۴۸)

در ایران پیش از انقلاب مشروطه و حتی مدتی پس از آن جریانی با عنوان فمینیسم وجود خارجی پیدا نکرده بود. در دوره قاجار نگرش زنان به وضعیت خود، پذیرش سرنوشت و تسلیم در برابر شرایط موجود بود. به دختران از کوچکی ساکت نشستن و تحرک کم، سؤال نکردن و اطاعت کردن از مردان آموزش داده می‌شد. این الگوی جامعه‌پذیری تا دوره‌های بعد نیز ادامه یافت. در این دوران زنان نمی‌توانستند از حقوق و منافع خود دفاع کنند زیرا آن‌ها هم با محدودیت‌های شدید مواجه بودند و هم از ارتباط و تأثیر متقابل با محیط بیرون از خانه محروم بودند. (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۳۰)

با به ثمر رسیدن انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۵ بستری فراهم گردید تا جریان فمینیسم به صورت یک جنبش اجتماعی ظاهر شود. در این دوره برخی زنان مشروطه‌خواه که تحت تأثیر اندیشه‌های روشن‌فکری غرب‌گرایانه قرار گرفته بودند و با استفاده از آزادی‌های نسبی سیاسی و اجتماعی به وجود آمده با تأسیس انجمن‌ها، نشریات، مجلات زنانه، حضور گسترده‌تر در مدارس و لزوم تعلیم بانوان علاوه بر همراهی با اهداف انقلاب مشروطه و مبارزه با استبداد داخلی و استعمار خارجی، اهداف خاص خود را نیز در اجتماع مطرح می‌کردند. (ملک‌زاده، ۱۳۷۱: ۳۵۵)

در این میان طبقه روشن‌فکر و تحصیل‌کرده و اهل قلم جامعه هم‌چون میرزاده عشقی، ملک‌الشعراى بهار، ایرج میرزا و انجمن‌های طرفدار زنان نظیر انجمن مخدرات وطن و جمعیت نسوان وطن‌خواه به ترویج حقوق زنان و حمایت و همراهی با این جنبش می‌پرداختند و تا چند دهه بعد شعرا و نویسندگان ایرانی در آثار خود به موضوع مقام زن و وضع زنان در جامعه ایران پرداختند.

با وجود این، تصویر زن در بسیاری از این آثار ادبی هنوز ریشه در طرز تفکر سنتی داشت و قضاوت در مورد زنان در اشعار و داستان‌ها هنوز بر پایه همان اصول گذشته انجام می‌شد. از زمان جنگ جهانی دوم تغییری تدریجی در پرداخت تصویر زن در ادبیات معاصر ایران به وجود آمد و نویسندگان جوان این دوره کم‌وبیش دیدگاه‌های گذشته را رها کردند و به تصویر واقع‌گرایانه‌تری از زنان در آثار خود پرداختند. (محمد رضا قانون پرور، ۱۳۷۲: ۲۶۸). صادق چوبک یکی از اولین نویسندگان معاصر است که در این تغییر و تحول سهم مؤثری داشته است.

محمدصادق چوبک

صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۷) نویسنده‌ای خلاق، نوگرا و نماینده مکتب ناتورالیسم در داستان‌نویسی ایران است. اوضاع سیاسی ملتهب و شرایط نا به سامان اجتماعی ایران در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۵ که اوج فعالیت‌های ادبی او محسوب می‌شود سبب سایه افکندن فضای خاصی بر داستان‌های او شد.

فروپاشی حکومت قاجار و روی کار آمدن سلطنت پهلوی هرج و مرج داخلی را شدت بخشید. استبداد به نهایت خود رسید و شرایط سیاسی و فرهنگی دوران رضاشاه و تشدید سانسور و خفقان از سوی حکومت، ادبیات را به مسیر دیگری هدایت کرد که از رشد داستان‌نویسی ایران جلوگیری کرد. (عابدینی، ۱۳۶۶: ۷۹)

اما در سال ۱۳۲۰ و با جنگ جهانی دوم و سرنگونی رضاشاه بار دیگر آزادهای اجتماعی شروع شد، بیان و قلم آزاد شد و روزنامه‌ها و سازمان‌های سیاسی و صنعتی پدید آمدند اما آثار مخرب و زیان‌بار جنگ جهانی و آشفتگی‌های ناشی از آن اوضاع اجتماعی و فرهنگی را نیز متلاطم ساخت اما با زیاد شدن فعالیت‌های اجتماعی روشن‌فکران، تحرکات جدیدی در طبقات مختلف اجتماع پدید آمد. روزنامه‌های فراوان به چاپ رسید و چندین گرایش ادبی در کنار یک‌دیگر به فعالیت مشغول شدند و بسیاری از نویسندگان متأثر از مکتب‌های فکری و ادبی جدید در صدر تجربه کردن مضامین و شکل‌های ادبی تازه برآمدند.

صادق چوبک نیز از نویسندگانی است که کار خود را در این دوره آغاز می‌کند و به‌زودی در ردیف بهترین نویسندگان ایرانی قرار می‌گیرد. او مجموعه داستانی انتری که لوطیش مرده بود را که دومین مجموعه داستانی وی است در سال ۱۳۲۸ و مجموعه داستان روز اول قبر را در سال ۱۳۴۳ می‌نویسد. صادق چوبک از جمله نویسندگانی است که داستان‌هایش را بر پایه واقعیت‌های جامعه روزگار خود نگاشته و با نوآوری و بی‌پروایی انگشت روی نقاط ضعف و حتی تلخ‌ترین و سیاه‌ترین سکانس‌های زندگی می‌گذارد. او قصد پنهان‌کاری ندارد و جامعه آرمانی را به تصویر نمی‌کشد. روایت گر زندگی زنان و مردانی با همه ابعاد انسانی است و بی‌هیچ پروایی به فقر و گرسنگی، تفاوت طبقاتی، بی‌عدالتی و فحشا اشاره می‌کند.

او چهره زن آرمانی را که نویسندگان پیش از او به تصویر می‌کشیدند تغییر داده و تصویری واقع‌گرایانه‌تر از زن به نمایش می‌گذارد، وی مستقیماً درباره روابط و گزینه جنسی به‌خصوص در زنان صحبت می‌کند که سابق بر این تابو بوده است. درباره زنانی فریب‌خورده، زنانی که مورد تعرض و تجاوز قرار گرفته‌اند، زنان روسپی و یا درباره زنانی که مطیع و فرمان‌بردار مردان هستند، سخن می‌گوید.

او شخصیت‌های داستانی را همانند انسان‌های پیرامون ما نشان می‌دهد. انسان‌هایی که در مقابل سختی‌ها و ناملازمات زندگی دچار آشفتگی و تعارض می‌شوند. انسان‌هایی که در زیر بار ظلم و حقارت و زندگی فلاکت‌بار کمر خم کرده‌اند و یا به‌سوی بزه‌کاری سوق داده شده‌اند. او دقیق به لایه‌های گوناگون اقبال جامعه‌اش توجه دارد و هیچ‌یک از آن‌ها از جلوی چشم او نادیده رد نمی‌شوند. (عابدینی، ۱۳۶۶: ۱۶۱)

به‌طور کلی حضور زنان در داستان‌های چوبک اندک است و حضوری کم‌رنگ دارند. این کم‌رنگی تا بدان جاست که یک‌باره وارد داستان می‌شوند و زود به دلیل مرگ ناگهانی، بیماری و یا هر دلیل دیگری زود محو می‌شوند و آن‌ها که حضور پایداری دارند از قشری مرفه و روشن‌فکر و تحصیل‌کرده نیستند لذا این حضور اندک، و بی‌فروغ‌گویای جایگاه و وضع زندگی آن‌ها در جامعه و روزگار نویسنده است، زنانی که کمتر دیده می‌شوند و در زمان درگیری با زندگی خودشان باید گلیم خودشان را از آب بکشند. (بهارلو، ۱۳۷۳: ۳۴) اما ثابت کرده‌اند که جز لاینفک و جدایی‌ناپذیر این جامعه هستند.

یکی از جدیدترین مباحث فمینیست‌ها بررسی تصویر زن در ادبیات مردسالارانه است که در متون ادبی بازتاب و حضور چشم‌گیری دارد. بررسی نحوه بازنمایی زنان در آثار ادبی که اصطلاحاً تصاویر زنان نامیده می‌شود بیشتر در نقد آثار ادبی نویسندگان مرد یا متون ادبی نویسندگان زن اما با دیدگاهی مردسالارانه کاربرد دارد. در این شیوه از نقد فمینیستی همان‌قدر به نحوه حضور زنان در ادبیات توجه می‌شود که هم‌چنین به غیاب آنان. آن‌ها می‌کوشند نشان دهند

که ادبیات به‌ویژه وقتی با صحه گذاشتن بر ایدئولوژی برتری مردان نوشته می‌شود چگونه تصورات و باورهای کلیشه‌ای درباره زنان را بازتولید می‌کند و اشاعه می‌دهد. (پاینده، ۱۴۰۱: ۹۵)

در پژوهش حاضر سعی شده است به بررسی سیمای زن در جامعه مردسالار در مجموعه داستان‌های انتری که لوطیش مرده بود و روز اول قبر از صادق چوبک بپردازیم. پرسش اصلی این است که آیا داستان‌های این دو مجموعه، جهان را از منظری مردانه تصویر کرده است و تصاویر این داستان‌ها از زنان تا چه حد وضعیت اجتماعی و اقتصادی آنان در زمان نوشته شدن این مجموعه‌ها را برای خواننده روشن می‌کند؟

پیشینه پژوهش

در مورد نقد فمینیستی مجموعه‌های داستانی روز اول قبر و انتری که لوطیش مرده بود تاکنون پژوهشی مستقل صورت نگرفته است، اما می‌توان به چند پژوهش که به سیمای زن در آثار چوبک پرداخته‌اند، اشاره کرد: پیوند بالایی (۱۳۸۴) در مقاله مقام و موقعیت زن در آثار صادق چوبک، پیوند موقعیت زن با دیدگاه ناتورالیستی وی را بررسی می‌کند. آیت شوکتی (۱۳۹۷) نیز در پژوهش خود به سیمای زن در آثار صادق چوبک می‌پردازد. هم‌چنین محمدرضا قانون پرور (۱۳۷۲) در مقاله‌ای با عنوان چند تصویر از زنان در داستان‌های صادق چوبک به تابوشکنی چوبک در طرح خواست‌های غریزی زنان در داستان‌های نفتی و سنگ صبور پرداخته است و «فمینیسم در مجموعه داستان خیمه‌شب‌بازی محمدصادق چوبک» عنوان مقاله‌ای است از نجمه هاشمی و دیگران (۱۳۹۷) که با رویکرد فمینیستی ویژگی‌های شخصیت‌های زن را بررسی کرده‌اند.

مبانی نظری پژوهش

فمینیسم از واژه (Feminine) و از ریشه لاتینی (Femina) به معنای زن یا جنس مؤنث گرفته شده است و در زبان فارسی با معادل‌هایی مانند زن‌گرایی، زنانه‌نگری و آزادی‌خواهی زنان ترجمه شده است. فمینیسم یا دفاع از حقوق زنان نهضتی اجتماعی است که باهدف احراز پایگاهی مساوی با مردان در زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی شکل گرفت.

این اصطلاح را نخستین بار فیلسوف فرانسوی «شارل فوریه» در سال ۱۸۳۷ به کاربرد اما ریشه‌های این تفکر را می‌توان در اندیشه‌های مورخ انگلیسی کاترین ماکولی یافت که یک قرن پیش‌تر زندگی می‌کرد. زمینه‌های تولد فمینیسم و مراحل تکوین و رشد گرایش‌های آن را می‌توان در تحولات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی و رویدادهای تاریخی در جوامع غربی جست‌وجو کرد.

همان‌گونه که در سال‌های پایانی قرن چهاردهم هم‌زمان با دوره اصلاح دینی وقتی متفکران ایده قدرت مردم به جای قدرت کلیسا را مطرح کردند آموزش زنان محدود به خانه شد و زنان در ردیف کودکان و بردگان و بیگانگان از حق رأی و قضاوت محروم شدند. (دورانت، ۱۳۷۱: ۴۵)

و یا با ظهور انقلاب صنعتی در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی که ماشین جای انسان را گرفت و دانش بشری و کارخانه‌های تولیدی جایگزین کشاورزی شدند رفته‌رفته مردان برای کسب درآمد به کارخانه‌ها رفتند و زنان برای سایر امور زندگی در خانه ماندند و در نتیجه کار مردان تولیدی و ارزشمند و کار زنان غیر تولیدی و کم‌ارزش تلقی

شد. (الوین تافلر، ۱۳۹۸: ۳۲). این تقابل‌ها شکاف عمیقی بین زن و مرد ایجاد کرد و نقطه شروعی شد برای تبعیض‌ها و نابرابری‌هایی که بعدها تنها با بهانه تفاوت جنسیتی صورت گرفت.

فوریه معتقد بود نابرابری حقوق مدنی زنان و مردان نه تنها به زنان بلکه به کل جامعه آسیب می‌رساند زیرا مانع از به‌کارگیری توانمندی‌های نیمی از آحاد جامعه برای نیل به پیشرفت می‌شود و اگر جامعه‌ای درصدد دستیابی به رستگاری اجتماعی است می‌بایست زنان نیز بتوانند به مشاغل مدیریتی و مقام‌های حساس منصوب شوند. (پاینده: ۱۴۰۱: ۷۳)

هرچند که نظریه پردازان فمینیست پس از او معتقد بودند برای دستیابی به این هدف باید مجموعه‌ای از ساختارهای اجتماعی که زمینه نابرابری جایگاه زن و مرد را ایجاد کرده‌اند تغییر کند. جنبش‌های اعتراضی زنان برای به دست آوردن حقوق پایمال شده‌شان به سه دوره یا موج تقسیم می‌شود که موج اول در اعتراض به وضعیت خود و جامعه کلان و حول حقوق قانونی زنان هم‌چون رفع تبعیض در تحصیلات، حقوق برابر برای زنان در ازای کار یکسان با مردان و به رسمیت شناخته شدن حق مالکیت مادی و... شکل گرفت. آغازگر این جنبش زنانی ادیب و نویسنده هم‌چون ویرجینیا ولف بودند.

موج دوم فمینیسم با آگاهی بخشی به افراد جامعه به‌ویژه زنان درباره تبعیض‌های جنسیتی و تلاش برای به رسمیت شناساندن حقوق زنان در خانواده، محل کار و جامعه ادامه یافت که در این دوره مهم‌ترین اثر کلاسیک در باب اندیشه فمینیستی توسط سیمون دوبووار، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی نوشته شد.

سیمون دوبووار در کتاب جنس دوم (۱۹۴۹) می‌گوید که فرد، زن به دنیا نمی‌آید بلکه تبدیل به زن می‌شود، به عبارت دیگر هویت زنانه بیش از آنکه برحسب ویژگی‌های جسمانی تعریف شود برحسب رفتارهایی مشخص می‌شود که جامعه به عنوان رفتار زنانه می‌شناسد و خلاف آن را مغایر با جنسیت زنان می‌داند.

بحث و تحلیل

گورکن‌ها

در داستان گورکن‌ها با دو زن مواجه هستیم. خدیجه و پیرزن یک‌چشم. خدیجه نماینده زنی فریب‌خورده است که اسیر هوسرانی مردی شده است. با توهین و تحقیر و آزارهای جسمی و کلامی اهالی دهکده روبه‌رو می‌شود. دیگر نه جایگاهی به عنوان یک زن غنی و همسو با ارزش‌ها و عرف جامعه در روستا دارد و نه آینده‌ای برای خود متصور است و زندگی خود را در آوارگی و بی‌پناهی می‌گذارند.

داستان با توصیفی بی‌نظیر از حال و روز دهشتناک و آوارگی خدیجه آغاز می‌شود. چوبک آن‌چنان ماهرانه داستان را روایت می‌کند که خواننده حضور او را در خلال داستان احساس نمی‌کند. به نظر می‌رسد او نه اینکهرای باشد، تنها ناظری بر وقایع است که دخالتی بر وقوع اتفاقات و حوادث ندارد و تنها در انتظار نتیجه حوادث است.

«بچه‌ها، خدیجه را مانند گله سگی که گرگی را در ده غریبی دوره کند در میان گرفته بودند و سرتاسر راسته‌بازار دنبالش دست می‌زدند و دم گرفته بودند:

هوهو بچه حرومزاده داره

هوهو بچه حرومزاده داره

دخترک با پای پتی و پیراهن کرباسی که از رو شانه تا شکمش جرخورده بود شکم سنگین تو دست‌وپا افتاده‌اش را کشید و هول خورده می‌رفت.

خرده‌های کاه و خارخسک تار موهایش را تو هم قفل کرده بود و چون پشم گوسفند دور چهره چرکینش آویزان بود.» (چوبک، ۱۳۵۲: ۹)

خدیدجه در روستا حتی از سوی پسر بچه‌ها آزار می‌بیند و مورد هتک حرمت قرار می‌گیرد.

«پسرکی از پشت سرتیش پیراهن او را گرفت و جر داد...» (همان: ۱۰)

«آخه تو کی می‌خوای ترکمون بزنی؟ چرا نمیگی تُولت مال کیه تا فکری برایت بکنیم. وادارش می‌کنیم آبی بریزه سرت بشوندت» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۰)

«هنوز یکی دو ماه بیشترش نبود که مش غلامرضای مالک سیاه کلا بردش بستش به گاو آهن که زمین واسش شخم کنه. می‌گفت نباس بچه حرومزاده تو دس و پای مردم وول برنه...» (همان: ۱۳)

خدیدجه در یک طویله متعلق به پیرمرد و پیرزنی روزگار می‌گذارند و با دو خر هم‌زیستی می‌کند. پیرزن یک‌چشم تنها کسی است که به خدیدجه پناه داده و به نظر می‌رسد چوبک با توصیف یک‌چشمی پیرزن قصد دارد به خواننده بگوید این زن نیز با خدیدجه هم‌درد است و به علت نقص جسمانی در جامعه‌ای عامی و خفقان‌زده رنج‌کشیده است. او نیز به آینده خدیدجه خوش‌بین نیست و سرنوشت دختران و به‌ویژه دختر زنی چون خدیدجه را هم‌چون خود و خدیدجه سیاه و فلاکت‌بار می‌داند «ناف بچه را برید و جفت را، گرم و خونین و آماس کرده به گوشه‌ای پرت کرد... یه دختر دیگه، پیرزن غرغر کرد و آن را لای گونی پیچید...» (همان: ۲۱)

و اما پیرمرد که راضی به حضور خدیدجه نیست و معتقد است حضور زنی با یک بچه حرامزاده برکت را از کارش می‌برد.

«نمی‌خوام کسی که بچه حرومزاده تو شکمشه بیاد تو خونیه من بمونه، برکت از کارم میره.» (همان: ۱۶)

او حضور خدیدجه را علت مریضی و روبه‌مرگ بودن خر می‌داند. «برکت کارم رفته. خرم داره سقط میشه...» (همان)

چشم‌شیشه‌ای

در داستان چشم‌شیشه‌ای با زنی که از او با عنوان «مادر علی‌جان» یاد می‌شود آشنا می‌شویم. زنی که نام خاصی ندارد. زنی که نقش محوری در داستان ندارد اما نویسنده حضور گرم یک مادر اما ناامید، دردمند و ناتوان را به تصویر می‌کشد که تسلیم سرنوشت است و برای فرزندش علی‌جان که دکتر در چشم‌خانه خالی‌اش یک‌چشم شیشه‌ای کار گذاشته است، نمی‌تواند کاری کند.

«مرد برگشت و تو چهره زنش خیره ماند. گونه‌های او تر بود و چکه‌های اشک رو سبیل‌هایش ژاله بسته بود. زن گفت: اگه این جووری ببیندت دق می‌کند. اشکاتو پاک کن و خودش به هق‌هق افتاد و سرش را انداخت زیر و به پاهای برهنه خود نگاه کرد.» (همان: ۳۲)

در برخی از داستان‌های این دو مجموعه حضور زنان هم‌چون سایه‌ای است که تأثیری در روند داستان ندارند و تحولی ایجاد نمی‌کند و یا اصلاً هیچ اسمی ندارند اما حضور قطعی و جدایی‌ناپذیر خود را در روند داستان به اثبات می‌رسانند.

هم‌چون داستان دسته‌گل که تنها زن داستان با عنوان زن رئیس اداره معرفی می‌شود. زنی که همانند اغلب داستان‌ها نامی ندارد و حتی از او با لقب و عنوان شوهر و تنها در نشخوارهای ذهنی او یاد می‌شود.

و یا روز اول قبر که مانند داستان دسته‌گل تنها با عنوان زن حاجی و توصیفاتی که نویسنده از کیفیت زندگی حاج معتمد و حاجیه خانوم ارائه می‌دهد روبه‌رو می‌شویم و هیچ‌گونه ایفای نقشی ندارد.

«حاجی با تنها زنش حاجیه خانم و گروهی نوکر و کلفت تو این باغ دراندشت زیر بار خفه انبوه درختان کهن زندگی می‌کردند. اما زن و شوهر باهم کارد و پنیر بودند و سال تا سال همدیگر را نمی‌دیدند...» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۰۶)

و یا در میانه داستان زمانی که حاج معتمد باخدا گفت‌وگو می‌کند دختر جوانی را به یاد می‌آورد که در دوران جوانی به او ظلم و ستم روا کرده و او را مورد تعرض قرار داده و باعث سرنوشت سیاه و تلخ او شده است.

چوبک مخاطب خود را با زنی آشنا می‌کند که نامی برایش انتخاب نکرده و خواننده او را نمی‌شناسد اما چنان سرگذشت تلخ و نکبت‌بار او را روایت می‌کند و از جور و ستمی که مردی بر او روا داشته سخن می‌گوید که مخاطب می‌پندارد او را می‌شناسد و یا در همسایگی او زندگی می‌کند.

«مثلاً همین دختره خدایبامر، دختر مشدی‌عباس علاف که من بروز سیاش نشوندم، تقصیر من بود؟ تقصیر او بود؟ باباش وصیت کرد و دخترشو به من سپرد. اما هنوز کفن باباش تر بود که من بغل دختره خوابیدم و شکمشو بالا آوردم و دار و ندارشو بالا کشیدم...» (همان: ۱۲۹)

«شکمش که بالا اومد از ترس مردم بی‌انصاف فرار کرد...» (همان: ۱۳۰)

«دیدم بچشم انداخته و خودشم سرخاب سفیدآب مالیده و زیر ابرو ورداشته و از زیر پای این قاطرچی پا میشه زیر یکی دیگشون می‌خوابه... گفتم آخه ای خدا شناس چرا این کارو کردی؟ گفت از دس مردم دیگه سرمو نمی‌تونستم بلند کنم...» (همان)

و یا داستان یک‌چیز خاکستری که روایت مراجعین یک مطب دندان‌سازی است. در این داستان حضور قابل‌توجه و تأثیرگذاری از زنان در داستان مشاهده نمی‌کنیم.

زنی با فرزندش در انتظار است. «مادرش که نشسته بود از پسرک بلندتر بود. خاموش رو صندلی نشسته بود و به سر و رو بچه ور می‌رفت. موهای رو پیشانی‌اش را صاف می‌کرد. یقه‌اش را درست می‌کرد و لک‌های رو لباسش را با ناخن می‌خراشید. زن چاق بود و نمی‌توانست پاهایش را روی هم بیندازد...» (همان: ۷۷)

چوبک شخصیت زنی ساده و چاق اما مادری را ترسیم می‌کند که حتی در زمان درد و ناخوشی در فکر بچه خود است، موهایش را مرتب می‌کند، لک‌های روی لباسش را تمیز می‌کند. هم‌چنین در داستان عروسک‌فروشی شخصیت اصلی داستان پسرکی است که نام به‌خصوصی ندارد، شناسنامه ندارد و مادرش روسپی بوده و از مادرش با عنوان مادر پسرک یاد می‌شود.

چوبک با ظرافت و ماهرانه روزگار برخی از زنان که زندگی سراسر رنج و سختی را تجربه می‌کنند به نمایندگی از همه هم‌نوعان و هم‌دردانشان ترسیم می‌کند و با خلق شخصیت‌هایی منفعل و ایستا در این دو مجموعه داستانی کل جامعه ایران و معضلات و مصائب زنان را در این اجتماع در مقابل دیدگان خواننده به تصویر می‌کشد.

چرا دریا طوفانی شده بود؟

این داستان شرح شبی است که چهار راننده کامیون که بار پنبه دارند در باتلاق گیر کرده‌اند، ناامید از حرکت به دورهم جمع شده‌اند و گفت‌وگو می‌کنند. در آغاز داستان عباس خاطره‌ای تعریف می‌کند از دختر دوازده سیزده‌ساله‌ای که در بندرعباس صیغه کرده و به مرض پیوک از بین رفته است.

کودک‌همسری یکی از اقسام ازدواج اجباری و مصداق بارز خشونت جنسی به شمار می‌رود که یکی از ناهنجاری‌ها و آسیب‌های اجتماعی محسوب می‌شود که به دلیل ناآگاهی والدین، فقر اقتصادی و آیین و سنن قومی و خودخواهی اتفاق می‌افتد و تجربه شیرین دوران کودکی را سلب و آسیب‌های متعدد روحی و جسمی را به همراه دارد.

نویسنده در یک‌بند از اتفاقی تلخ و ستمی که بر دخترکان در اجتماعی مردسالار وارد می‌شود، سخن می‌گوید و به خوانندگان هشیار تلنگر می‌زند. «یه دختریه بندرعباسی دوازده سیزده ساله ملوسی تو «شقو» صیغه کرده بودم. این دختر زبون بسّه مته عروسک آبنوس بود. مته پروونه دورم می‌گشت. اونم پیوک گرفت. منم پیوک درآوردم. بابا نش می‌گفتن فایده نداره خوب نمیشه. آخرش مرد.» (چوبک، ۱۳۴۴: ۱۱)

در میانه داستان زیور فسایی (روسپی) و مرجان (واسطه) وارد داستان می‌شوند. زیور زنی روسپی است که درگیر ماجرای عاشقانه شده و درواقع مرجان از زیور و عشق کهزاد (یکی از چهار راننده کامیون) به او منبع درآمدی برای گذران زندگی ساخته است. «خوشم میاد که مرجون تا می‌تونه می‌دوشدش. هرچی کهزاد کلاه کلاه می‌کنه می‌بره می‌ریزه تو دس مرجون که به خیال خودش خرج زیور بکنه...» (همان: ۲۷)

زیور از خود اختیاری ندارد و آینده‌ای با کهزاد برای خود متصور نیست و در غیاب او به واسطه مرجان با مردان دیگر در ارتباط بوده حتی نمی‌داند نوزاد حرامزاده‌اش از آن کیست؟ «چهار پنج سال پیش یه وکیل‌باشی امنیه‌ای بود اسمش میر آقا بود. این زیور که می‌بینیش از فسا ور داشتش آوردش دشتستون که بفروشدش به عربای مسقطی. اما خود میر آقا پیش پیش کارش رو خراب کرد و سوراخش کرد. واسیه همین بود که عربا نخردنش. اونا کارشون خریدن دختریه. بیه نمی‌خرن... بعد دس به دس گشت...» (همان: ۲۸)

«این مرجون با میر آقا رفیق جون‌جونی بود... خلاصه میر آقا مأموریت بندرلنگه پیدا می‌کنه. وختی که می‌خواص با مرجون حساب کتابشو صاف کنه این زیور رو کشید رو حسابش و فروختش به مرجان پنجاه تومن.... مرجان فرسادهش آبادان تو «دوب» و به صفیه عرب دو ساله اجارش داد.» (همان: ۲۹)

آلفرد آدلر بنیان‌گذار مکتب روان‌شناسی فردی معتقد است که در تمام جوامع انسانی مردها و به‌صورت غالب زن‌هایی پیدا می‌شوند که روابط و کار جنسی خود را حرفه قرار داده و از آن سود می‌جویند و وقتی جامعه‌ای فحشاء را نفی کند عملاً در دوام بخشیدن به آن شرکت دارد.

روان‌شناسی فردی تأمل اخلاقی در مسئله فحشاء را به کنار می‌نهد و خاستگاه اصلی آن را در ساخت جامعه می‌بیند. بر اساس نظر او این پدیده در رابطه اجتماعی آشکار می‌شود که در آن به‌عنوان یک وسیله کسب لذت جنسی یا شیء که آلت ارضاء تمایلات مرد است موردتوجه قرار می‌گیرد و درواقع این مسئله را نشأت گرفته از یک فرهنگ مردسالار می‌داند که زن را حقیر و مرد را بزرگ می‌شمارد.

از سویی نتیجه‌ای که از چنین بنیان فکری اسف‌بار در آموزش جامعه برمی‌خیزد تصویری از رابطه آداب جنسی و عشقی به دست می‌دهد که در آن فاقد ارزش و صورتی از یک کالای تجاری است و به این دلیل که در فرهنگ ما اساساً موجود زن به‌عنوان یک شیء قابل خرید مطرح است، جز این نتیجه‌ای نباید انتظار داشت. (راتنر، ۱۳۸۸: ۱۹۱)

آدلر علاوه بر آن نیاز مادی را در ایجاد فحشا مقصر اول می‌داند و رای آن به مسائلی غیر از مسائل اقتصادی می‌اندیشد و فاحشگی را نمایش آشکاری از اعتراض مردگونه بیان می‌کند که تقریباً تمامی زنان به‌نوعی در این فرهنگ مردانه که اولویت مرد را به‌عنوان شمشیر داموکلس بالای سرزن نگه‌داشته، گرفتارند.

او معتقد است فحشا زمانی از جامعه‌ای رخت برمی‌بندد که عشق و زناشویی در آن همراه با تعاون و هم‌بستگی و رفاقت مدام میان زن و مرد و تربیت کودکان به‌عنوان تکلیف زندگی تلقی شود که این موضوع نیز خود نیازمند به کسب شناسایی و برپایی تمایلات اجتماعی در افراد است. چراکه در پرتو این تمایلات اجتماعی است که موجودیت فحشاکاران و بیراهه‌ای که به‌عنوان برتری موهوم، فرا راه خود قرار داده‌اند، آشکار می‌شود.

فرهنگ بیمار و قدرت طلب مأمّن افرادی است که برای به چنگ آوردن موفقیت‌های موهوم از انجام وظایف انسانی خود در حفظ سلامتی عمومی سرباز می‌زنند به این دلیل فحشا به کاستی فرهنگ و نقص تربیت برمی‌گردد و علاج آن بیش از آن‌چه تصور می‌رفت، امری روانی و اجتماعی است. (همان: ۱۹۴)

نتیجه‌گیری

در مجموع و پس از تحلیل و بررسی این دو مجموعه داستانی می‌توان گفت صادق چوبک با واقع‌گرایی تصویری عینی از گوشه‌های تاریک و فرودست جامعه به دست می‌دهد. زنان در این داستان‌ها به چهار دسته تقسیم می‌شوند. دسته اول هم‌چون خدیجه در گورکن‌ها و دخترکی که در روز اول قبر مورد تعرض حاج معتمد قرار گرفته بود. این دو نماینده زنانی فریب‌خورده، ناتوان و منفعل هستند که هیچ تلاشی برای تغییر سرنوشت خود نمی‌کنند. دسته دوم هم‌چون پیرزن یک چشم در گورکن‌ها، زنی است که جامعه سنتی و مردسالار را پذیرفته است و دسته سوم فواحش هستند، هم‌چون زیور فسایی و مرجان که آینده‌ای برای خود متصور نیستند و گویی روسپی‌گری را پذیرفته‌اند. دسته چهارم زنان در سایه هم‌چون مادر علی‌جان، زن رئیس اداره و زن حاج معتمد که شخصیت‌های تأثیرگذار در داستان نیستند و حتی نامی ندارند و با اسم مردانشان شناخته می‌شوند.

ویژگی مشترک بین این چهار دسته چه آنانی که از طبقه مرفه و چه آنان که از طبقات پایین جامعه هستند مقهور و مغلوب بودن و منفعل بودن و عدم تلاش برای تغییر سرنوشت است. آنان زندگی را همان‌گونه که به آن‌ها دیکته شده، پذیرفته‌اند؛ اما با همه این در حاشیه بودن‌ها آن‌ها ثابت کردند که جز جدایی‌ناپذیر جامعه هستند و صادق چوبک با نمایش این شخصیت‌ها و همه ویژگی‌های غالبشان و حتی با عدم حضورشان در داستان و بیان همه باورهای خرافی و رسوم غیرانسانی هم‌چون این‌که وجود زنی با بچه حرام‌زاده خیر و برکت را می‌برد یا باعث مریضی می‌شود و یا افکندن بچه حرام‌زاده در دریا سبب طوفان می‌شود و یا کودک همسری و... نه تنها به زنان اهمیت می‌دهد بلکه وضعیت اسف‌بار جایگاه اجتماعی و فرهنگی آنان در محیط کار، خانواده و سکوت جامعه را فریاد می‌زند تا تلنگری باشد برای آنان که خوابیده‌اند.

منابع

- بهارلو، محمد، (۱۳۷۲)، داستان کوتاه ایران، تهران: طرح نو
- بیسلی، کریس، (۱۳۸۵)، چپستی فمینیسم؛ درآمدی بر نظریه فمینیستی، مترجم محمدرضا زمردی، تهران: روشن‌فکران و مطالعات زنان.
- پاینده، حسین، (۱۴۰۱)، نظریه نقد ادبی، ج ۲، تهران: سمت
- تافلر، الوین، (۱۳۹۸)، موج سوم، مترجم شهیندخت خوارزمی، تهران: فرهنگ نشر نو
- تانگ، رزمی، (۱۳۷۸)، درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی، مترجم منیژه نجم عراقی، تهران: انتشارات مروارید.
- چوبک، صادق، (۱۳۴۴)، انتری که لوطیش مرده بود، تهران: انتشارات شرکت کتاب
- چوبک، صادق، (۱۳۵۲)، روز اول قبر، تهران: نشر جاویدان.
- دوبووار، سیمون، (۱۴۰۲)، جنس دوم، مترجم قاسم صنعوی، تهران: انتشارات توس
- دورانت، ویل، (۱۳۷۱)، تاریخ تمدن، مترجم فریدون بدره‌ای، ج ۴، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- راتنر، جوزف، (۱۳۸۸)، روان‌شناسی فردی، مترجم حسن زمانی شرفشاهی، تهران: پیک بهار
- رودگر، نرگس، (۱۳۸۸)، نقد فمینیسم، قم: انتشارات پژوهشکده زن و خانواده
- ساناساریان، الیز، (۱۳۸۴)، جنبش حقوق زنان در ایران (طغیان، افول و سرکوب از ۱۲۸۰ تا ۱۳۵۷)، مترجم نوشین احمدی خراسانی، تهران: نشر اختران
- سبزیان، سعید و کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۸۸)، فرهنگ نظریه و نقد ادبی، تهران: انتشارات مروارید
- صادقی‌شهر، رضا و طالبی، فاطمه (۱۳۹۴)، نقد فمینیستی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۶، ش ۱۹، ص ۱۲۳-۱۴۸
- عابدینی، حسن، (۱۳۶۶)، صد سال داستان نویسی در ایران، ج ۱، تهران: نشر علمی
- فولادی، محمد، (۱۳۷۸)، فمینیسم، نشریه معرفت، ش ۳۲، ص ۵۸-۶۵
- قانون‌پرور، محمدرضا، (۱۳۷۲)، چند تصویر از زنان در داستان‌های صادق چوبک، ایران‌شناسی، دوره ۵، شماره ۱۸، ص ۲۶۸-۲۷۵
- کرامتی، معصومه و سجادی، مهدی و صادق زاده، علی‌رضا و ایمانی، محسن، (۱۳۹۰)، تبیین ملاحظات جنسی و جنسیتی در ارزش‌شناسی فمینیسم اگزیستانسیالیسم و اسلام، پژوهشنامه تربیتی، دوره ۶، ش ۲۸، ص ۱۴۵-۱۹۰
- مدرسین، محمدعلی، (۱۳۸۸)، درآمدی بر فمینیسم، ماهنامه علمی تخصصی اطلاعات حکمت و معرفت، دوره ۴، ش ۴، ص ۵۷-۶۳
- ملک‌زاده، مهدی (۱۳۷۱)، تاریخ انقلاب مشروطیت ایران، تهران: علمی

Feminist Critique of "Ruze Avvale Qabr," "Antare Ke Loteiash Morde Boud" by Sadegh Chubak

Abstract

Feminist critique is one of the prominent theories regarding the status of women's rights in contemporary literature. Sadegh Chubak boldly presents a realistic image of women under the dominance of a traditional and patriarchal society. Through his unparalleled and detailed descriptions, which are significant stylistic features of his work, he narrates the lives of prostitutes, deceived girls, women in the shadows, and individuals from the lower classes of society, expressing the inhumanity of the conditions and circumstances of society. This research, using a descriptive-analytical method, critiques two short story collections, "The First Day of the Grave" and "The Ant that His Master Died" by Sadegh Chubak, due to the absence of women or their weak and passive characters, as well as the rituals, customs, and superstitions about women. The method of resource collection is library-based.

Keywords: Sadegh Chubak, ,feminist critique,Ruze Avvale Qabr,Antare Ke Loteiash Morde Boud

بررسی عناصر داستان در «خاطرات حسن‌علی خان مستوفی»

رضا پوردهقان اردکان

عضو هیات علمی دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه اردکان

r.purdehghan@ardakan.ac.ir

چکیده

خاطرات حسن‌علی خان مستوفی، نام جدیدترین اثر طنزپرداز کشورمان، ابوالفضل زرویی نصرآباد است. زرویی در این اثر برای نقد به آثار خاطره‌نویسی و شرح‌حال‌نویسی، دست به خلق داستانی زده است که شخصیت اصلی آن فردی ساختگی به نام حسن‌علی خان مستوفی است. این شخصیت نمادی از انسان‌های خودشیفته و دارای توهم خودبزرگ بینی است. شخصیتی که ردپای آن را در بسیاری از کتب خاطره‌نویسی می‌توان یافت. وی از این طریق تلاش کرده است تا مخاطبان این آثار را متوجه جعلی بودن محتوای بسیاری از این متون سازد و نیز رفتار ایرانیان را در برخورد با رویدادهای جهان به تصویر بکشد. بیان این خاطرات موجب شکل‌گیری داستان شده است. با توجه به این‌که این نوع از داستان، در زبان و ادب فارسی، با چنین درون‌مایه‌ای تا حدی نو و بدیع است، در این پژوهش کوشش شده است تا با بررسی عناصر این داستان، به نقاط قوت و ضعف این عناصر پرداخته شود. هر قسمت از داستان‌های این مجموعه، هرچند کوتاه است ولی زرویی با به‌کارگیری ماهرانه و صحیح عناصر داستان، آن را برای خواننده باورپذیر و تاثیرگذار جلوه داده است. به‌طوری‌که عمده خوانندگان این اثر، متوجه نوع ادبی طنز آن نمی‌شوند، آن را اثری جدی تلقی می‌کنند و در صفحات آثار تاریخی به جستجوی شخصیتی به نام حسن‌علی خان مستوفی بر می‌آیند. در این پژوهش به بررسی طرح، درون‌مایه، موضوع، شخصیت، زاویه دید، صحنه، لحن و سبک این اثر پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: طنز، حسن‌علی خان مستوفی، عناصر داستان، زرویی نصرآباد.

مقدمه

خاطرات بخشی از تاریخ شفاهی ما را تشکیل می‌دهند. «تاریخ شفاهی (oral history) یکی از شیوه‌های پژوهش در تاریخ است که به شرح و شناسایی وقایع، رویدادها و حوادث تاریخی بر اساس دیدگاهها، شنیده‌ها و عملکرد شاهدان آن می‌پردازد. تاریخ شفاهی حتی در صورت مکتوب شدن آن خصلتی گفتاری است، اما به آشکار شدن زوایای پنهان تاریخ و بازسازی دوباره آن منجر می‌شود» (تاریخ شفاهی در ایران، حسن‌آبادی. ص ۶۹). نوشتن خاطرات به صورت جدی در اواسط دوران قاجار و تحت تاثیر ادبیات غرب در ایران رونق یافت. هرچند این آثار گاهی به روشن شدن زوایای تاریک تاریخ و بازسازی دوباره آن منجر می‌شود ولی همواره از جهت محتوا، مورد بحث بوده است که لزوم بررسی و تطبیق آن با متون دیگر را می‌طلبد. در خاطره‌نویسی گاهی احساسات و عواطف نقش بسزایی ایفا می‌کنند و هرچند بسیاری از خاطرات از ابعاد مختلف، متون ارزشمندی به شمار می‌روند ولی باید توجه داشت که «یکی از عناصر مهم خاطره‌نویسی، اصل اصالت، تخیل آزادانه و غیر معترضانه است که خاطره‌نویس یا در وجوب آن مداخله دارد و یا ناظر بر آن است. اما مرور حجم زیادی از خاطرات منتشر شده در داخل یا خارج از کشور، این موضوع را به اثبات رسانده که بخش بزرگی از خاطره‌نویسان یا خاطره‌گویان از دورانی که خود مصدر کار بوده‌اند، با نوعی خود محوری و تبختر یاد می‌کنند... در نتیجه چنین خاطره‌ای - مکتوب باشد یا شفاهی - را نمی‌توان بازتاب صادقانه گذشته دانست زیرا ویژگی‌های اخیر، خاطره را از اصالت خارج و به بستر افترا و خودبزرگ‌بینی کشانده است» (خاطره‌نویسی در ایران، حاج‌محمدی. ص ۶).

در بعضی از متون خاطره‌نویسی، چنان مطالب نادرست و گاهی غلوآمیز به کار رفته است که بغضی از صاحب‌ظران را به مطالعه «عامل روان‌شناسی فردی» (فریدون آدمیت، مقالات تاریخی. ص ۵۱۷) در خصوص نویسندگان این آثار واداشته است. «یعنی از خودخواهی ساده که در سرشت آدمی است، تا محو جمال خویش بودن و بیماری خودشیفتگی که خصلت بسیاری از مردان سیاست است» (همان). از جنبه جامعه‌شناسی نیز، برخی بر این باورند که در کشور ما به دلایل مختلف از جمله حضور قدرت‌های استعمارگر یا داشتن فرهنگ و تمدنی کهن، فریفتگی نسبت به توانایی‌ها و استعدادهای شگرف ایرانیان را سبب شده است. جلال آل‌احمد در غرب‌زدگی، بروز چنین اخلاقی را نتیجه القانات مستشرقین و حکومت‌های بیگانه می‌داند که با هدف غفلت ایرانیان، انجام شده است. «بدبختانه ما هنوز گوشمان به این به‌به‌گویی‌های مغرضانه ماموران وزارت خارجه بیگانه اخت است که هرچند یک‌بار مستشرقی یا سفیری یا مستشاری به این سو می‌آیند و در آخر کار طومار وهن‌آوری درست می‌کنند که بله شما سرتان سر شیر و دُم‌تان دُم فیل، یعنی ما که از دوره خسرو انوشیروان مالیخولیای بزرگ‌نمایی داشتیم و به تعارف دل‌باخته بودیم...» (غرب‌زدگی، آل‌احمد: ۳۴).

آثار خاطره‌نویسی از اهمیت یکسانی برخوردار نیستند. برخی نویسندگان بدون اظهارنظرهای در خور تامل، فقط به تشریح و توصیف وقایع پرداخته‌اند. و برخی پس از مرگ گویندگان آن و توسط بازماندگان صاحب خاطره، تدوین و گردآوری شده‌اند. در پاره‌ای از این آثار علاوه بر حجم زیاد آن، مطالب مفید سودمندی که کمک به گشایش زوایای تاریخی، اجتماعی و سیاسی شود به چشم نمی‌آید. «نظر غالب در خصوص این آثار بر این نکته تاکید دارد که به دلیل وابستگی نویسندگان این خاطرات به قدرت‌های سیاسی زمانه خود، محتوای این آثار دارای تفسیرهای جهت‌دار، پنهان‌کاری، جانب‌دارانه و برخی انباشته از دروغ است. (خاطره‌نویسی در ایران. حاج‌محمدی. ص ۶). چنان‌چه ایرج

افشار فایده خواندن خاطرات اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات ناصرالدین‌شاه را تنها «شناختن اخلاق و آداب مملکت‌داری ناصرالدین‌شاه، مخصوصاً وقوف بر نحوه زندگی داخلی و عشق و علاقه مخصوص او به کوه‌گردی و شکار و تفرج دائمی می‌داند» (روزنامه خاطرات اعتمادالسلطنه، ایرج افشار: مقدمه).

همه مطالب گفته شده بر این نکته تاکید دارند که «عین ساده‌اندیشی است، اگر تصور گردد که هر کتاب، خاطرات گذشته نویسنده و سایه‌روشن‌های آن را هم‌چون صفحه عکاسی نشان دهد. او حادثه‌ها و خاطره‌های روزگار گذشته را با توجه به عقاید و کردار بعدی‌اش می‌سنجد و برمی‌گزیند. چنین اثری بازنمای بی‌غل‌وغش رفتار گذشته‌اش نیست، برزخی است میان گذشته و حال» (مقالات تاریخی، فریدون آدمیت، ص ۵۱۷).

ابوالفضل زرویی با مطالعه حجم زیادی از کتب خاطره‌نویسی و متون تاریخی از این دست، با نوشتن خاطرات فردی خیالی به نام حسن‌علی‌خان مستوفی، در صدد آن برآمده است تا خواننده را متوجه سازد که بسیاری از محتوای بیان شده در این آثار به دور از واقعیت هستند. وی کوشیده است تا در این اثر، نسبت به کتب خاطره و شرح‌حال‌نویسی که در آن‌ها به دلیل ناآگاهی مخاطبین، غلوپردازی و انحراف از واقعیت صورت می‌گیرد، نقیضه‌سازی کند. در این اثر حسن‌علی‌خان مستوفی شخصیتی جامع‌العلوم، تاثیرگذار و جهانی نشان داده شده است که به روایت خاطرات خود که دامنه وسیعی از رویدادهای علمی، سیاسی و هنری را در بر می‌گیرد، مشغول است. فضای ادبی حاکم بر متن این داستان، شبیه متونی چون خاطرات اعتمادالسلطنه، سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی و استاد عشق (زندگی‌نامه پروفیسور حسابی) و آثاری از این دست و بیشتر تحت تاثیر ادبیات دوران قاجار است. میرزا حسین پیش‌کار وظیفه تحریر این خاطرات را بر عهده دارد. شخصیت خیالی دیگری که بعضاً در طول داستان، نقش راوی دانای کل را بر عهده می‌گیرد و توضیحاتی را در جهت روشن شدن چهره واقعی حسن‌علی‌خان بیان می‌دارد. در پایان این اثر به شیوه کتب تاریخی و به‌خصوص خاطره‌نویسی، تصاویری از شخصیت اصلی در کنار شخصیت‌های مطرح شده در داستان که همگی از نوابغ علمی و فرهنگی هستند انتشار یافته است تا خواننده کوچک‌ترین تردیدی در حقیقت وجود چنین فردی به خود راه ندهد. تصاویری که همگی مانند شخصیت داستان، ساختگی و جعلی است و به خواننده یادآوری می‌کند که بسیاری از مطالبی که به ظاهر حقیقی می‌آید، می‌تواند از اساس دروغ باشد. این داستان به خودبزرگ‌بینی بسیاری از خاطره‌نویسان و خودکوچک‌بینی و ساده‌انگاری خوانندگان این آثار پرداخته است. خواننده در برخورد با مطالب این کتاب، دچار بهت و شگفتی نسبت به وجود چنین شخصیت ملی شده و از آنجا که تا کنون نام چنین شخصیت توانمندی را نشنیده است، مجبور به جستجو در متون مستند تاریخی می‌گردد. در مجموع این اثر شامل ۳۳ خاطره است که از زبان شخصیت اصلی داستان، حسن‌علی‌خان مستوفی نقل و توسط میرزا حسین پیش‌کار تحریر شده است.

پیشینه و اهمیت تحقیق:

خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی برای نخستین‌بار در سال ۱۳۹۲ توسط انتشارات نیستان منتشر گردید. هیچ‌گونه پژوهشی تا کنون بر این اثر مشاهده نگردیده است. در خصوص بررسی و تحلیل داستان تحقیقات گسترده‌ای در خصوص داستان‌های مختلف صورت گرفته است ولی پژوهش در این داستان، موضوعی جدید و بدیع محسوب می‌گردد. از سویی دیگر زرویی نصرآباد به عنوان پیش‌قراول طنزپردازی نسل اول پس از انقلاب و هم‌چنین به عنوان نخستین نویسندگان مجله فکاهی «گل‌آقا» همواره مورد توجه مخاطبان نوع ادبی طنز بوده است. با بررسی در این اثر

می‌توان به دغدغه‌های نویسندگان این حوزه که پس از سال‌ها کار در حوزه طنز دارای سبک و ساختاری مستقل شده‌اند پی برد. زرویی با خلق این اثر به عنوان موضوعی نو در داستان کوتاه، تبحر خود را در شخصیت‌پردازی و کاربرد صحیح عناصر داستان نشان داده است.

معرفی نویسنده اثر:

ابوالفضل زرویی نصرآباد در سال ۱۳۴۸ خورشیدی در تهران تولد یافت. اولین نوشته‌های طنزش در مجله فکاهی خورجین منتشر شد و مورد تشویق مرتضی فرجیان، سردبیر مجله قرار گرفت. در سال ۱۳۶۸ هم‌زمان با انتشار هفته‌نامه طنز و فکاهی «گل‌آقا» توسط کیومرث صابری فومنی به مجله گل‌آقا دعوت و علاوه بر نویسندگی و طنزپردازی، مدتی به عنوان سردبیر گل‌آقا مشغول فعالیت شد. گل‌آقا از جمله نخستین مجله‌هایی بود که در سال‌های پس از پیروزی انقلاب به صورتی جدی و موثر به طنز و ادبیات انتقادی پرداخت و باعث بروز و ظهور استعدادها و طنز در کشور گردید. دوره حیات ادبی زرویی همواره در مطبوعات مختلف کشور سپری شده است به طوری که وی پس از تعطیلی گل‌آقا، به روزنامه همشهری رفت و در سال ۱۳۷۱ در آن روزنامه با راه‌اندازی ستونی ادبی تحت عنوان ستون طنز تذکره‌المقامات به بیان رویدادها و معرفی شخصیت‌های سیاسی و اجتماعی روز به زبان طنز پرداخت. مطالب منتشر شده در این ستون بعدها تحت عنوان کتابی با همین نام منتشر گردید. ستون طنز ادبی او در روزنامه همشهری به نام تذکره‌المقامات از ماندگارترین کارهای اوست که با استفاده از شگرد پارودی در طنزنویسی خلق شد. به طوری که بسیاری آن را از استوارترین و ماندنی‌ترین نقیضه‌های تاریخ طنز کشور دانسته‌اند و «حق آن است که از تمام نقیضه‌سازان طنز که من شناختم برتر و شیواتر و زبان آن استوارتر و طنز آن گزنده و شیرین‌تر است» (موسوی گرمارودی، ۱۳۸۰: ۱۷۰). «شهرت کار زرویی در طنز، از مقالاتی است که با عنوان تذکره‌المقامات و با نام مستعار ملانصرالدین در هفته‌نامه گل‌آقا چاپ شده و به صورت کتاب نیز انتشار یافته است» (بیست سال با طنز، صدر، ۱۳۸۱).

آثار زرویی در موضوع طنز متنوع و به هر دو صورت منظوم و منثور نوشته شده است. آثار طنز چاپ شده وی شامل: اصل مطلب، تذکره‌المقامات، افسانه‌های امروزی، رفوزه‌ها، غلاغه به خورش نرسید، خاطرات سر حسن‌علی خان مستوفی و کتاب گویای با معرفت‌های عالم است. در زمینه ادبیات غیر طنز نیز دو اثر از وی با نام‌های آه به روایت ماه و حدیث قند به چاپ رسیده است که اثر نخست به زندگی حضرت ابوالفضل علیه‌السلام و اثر دیگر مجموعه مقالات طنزپژوهی را شامل می‌شود.

داستان کوتاه:

داستان‌گویی دارای قدمتی به اندازه حضور انسان بر روی کره زمین است. به طوری که آن را به انسان‌های نخستین و غارنشین نسبت می‌دهند. انسان‌هایی که «شب‌ها هنگام خوردن گوشت شکار، وقایع روزانه را برای هم تعریف می‌کرده‌اند» (جنبه‌های رمان. فورستر. ص ۳۲). بعدها با پیدایش خط، داستان‌نویسی، خلق و وارد مرحله تازه‌ای گردید به طوری که سابقه داستان‌نویسی را بالغ بر چهار قرن دانسته‌اند. در این میان اما داستان کوتاه از سابقه و عمری کوتاه‌تر از دیگر انواع داستان برخوردار است.

در بیان تعریفی جامع از داستان کوتاه، تعاریف متعددی شده است. ادگار آلن پو به عنوان یکی از نخستین کوتاه‌نویسان موفق، در تعریف داستان کوتاه تلاش کرد تا به کمک اصولی بنیادین و روشن، تعریفی را بر اساس دیدگاه خود بیان دارد به نظر آلن پو داستان کوتاه داستانی است که «آن را بتوان در یک نشست خواند. وی هم‌چنین اصرار داشت که نویسنده داستان کوتاه باید به هنگام نوشتن داستانش در پی چیزی باشد که او آن را تاثیر واحد می‌نامید. منظور او از تاثیر واحد، اثر اصلی منحصر به فردی بود که هر داستان کوتاه باید بر خواننده خود باقی بگذارد و این اثر چنان قوی باشد که سایر اثرها در مرتبه پایین‌تر از آن قرار داشته باشند» (مبانی داستان کوتاه. مستور. ص ۱۱). هرچند که ادگار آلن پو به مفهوم تاثیر واحد اهمیت بسزایی می‌داد ولی در آثار خود وی این مفهوم چندان رعایت نشده است و بسیاری از داستان‌های او را باید فاقد این مفهوم دانست. از سویی دیگر چیدمان تمام عناصر داستان به منظور القای تاثیر واحد سبب تصنعی و ساختگی بودن داستان می‌شود.

با توجه به ویژگی‌ها و محدودیت زمانی و واژگانی در داستان کوتاه، هدف در داستان کوتاه بیان پیام واحد است و تمام عناصر داستان نیز باید در خدمت القای همین پیام واحد باشند. در داستان‌های بلند و رمان شاهد پیام‌های چندگانه در طول داستان هستیم ولی در داستان کوتاه به دلیل ویژگی‌های ساختاری آن این امکان وجود ندارد. «در هر داستان کوتاه شخصیت‌پردازی، فضا سازی، زبان، زاویه دید و ساختار باید به گونه‌ای سمت گیری شوند که بتوانند پیام یکتایی را القا کنند. حرف‌های چخوف در خصوص فضا سازی داستان شنیدنی است: هر چیز که با داستان ارتباطی ندارد باید بی‌رحمانه دور انداخته شود. اگر در فصل اول می‌گویید تفنگی به دیوار آویخته است در فصل دوم یا سوم تیر تفنگ حتما باید خالی شود» (درباره داستان کوتاه و رمان. سامرست موام. ص ۳۵۳). با توجه به توضیحات داده شده اکنون می‌توان داستان کوتاه را بدین‌گونه تعریف کرد: «داستان کوتاه، داستانی است کوتاه که در آن به قصد پیامی واحد شخصیت یا شخصیت‌های اصلی در واقعه‌ای واحد نشان داده می‌شوند» (مبانی داستان کوتاه. مستور. ص ۱۲).

بررسی عناصر داستان در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی:

۱. طرح یا پیرنگ:

یکی از مهم‌ترین اصول اولیه شکل‌گیری داستان، طرح است. به طوری که هنرمندی و خلاقیت داستان‌نویس در تبدیل طرح به داستان نمود پیدا می‌کند. «طرح یا پیرنگ، چارچوب داستان است با تکیه بر روابط علی و معلولی. در طرح، خطوط اصلی داستان به گونه‌ای مرتبط و فشرده بر اساس منطق سببیت روایت می‌شوند. در واقع طرح داستان پاسخی است دقیق اما اجمالی به این پرسش: داستان درباره چه بود؟ کسی که داستان را خوانده است می‌کوشد تا در پاسخ به این پرسش اسکلت و استخوان‌بندی داستان را - را که به طرزی تعلیلی به هم ربط دارد - بازگو کند» (همان: ۱۳). البته در خصوص بیان طرح داستان باید متوجه شد که آن را با خلاصه‌گویی یک داستان اشتباه نگیریم. در خلاصه‌گویی، می‌کوشیم تا تمام داستان را به شکلی موجز و خلاصه تعریف کنیم ولی در بیان طرح یا پیرنگ داستان، به روابط علی و معلولی تاکید کرده می‌شود.

طرح یا پیرنگ را در داستان خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی می‌توان این‌گونه تعریف کرد: روز پنجم مهرماه ۱۳۷۴، طی تماسی تلفنی از طرف دفتر ریاست کتاب‌خانه ملی، به آگاهی حسن‌علی‌خان رسانده می‌شود که رییس کتاب‌خانه ملی مایلند تا با وی دیدار کنند. حسن‌علی‌خان به دلیل کهولت سن و ضعف مزاج از این دیدار سر باز می‌زند ولی به

دلیل اصرار زیاد قرار بر این می‌شود که رییس کتاب‌خانه ملی، خود به دیدار حسن‌علی‌خان بیاید. در این ملاقات، رییس کتاب‌خانه ملی در خلال گفت‌وگو از نقش موثر حسن‌علی‌خان در رویدادهای جهانی، به‌خصوص مسائل مربوط به بلوک غرب و آمریکا صحبت به میان می‌آورد و دلیل حضور کم‌رنگ وی را در وقایع شرق و به‌خصوص کشورهای آسیایی جویا می‌شود. این سوال که به زعم حسن‌علی‌خان از ناآگاهی رییس مربوطه در خصوص دامنه فعالیت‌های وی ناشی می‌شود، باعث می‌گردد تا اندیشه مکتوب کردن خاطرات در ذهن وی شکل بگیرد و به عنوان شخصیتی که دارای جنبه‌های کاریزماتیک و روابط موثر داخلی و خارجی بوده است، به بیان خاطراتش بپردازد. خوانندگان خاطرات وی به دلیل عدم سواد و آگاهی تاریخی، سخنان وی را قبول کرده و به وجود چنین شخصی افتخار می‌کنند، در حالی که داستان به طور کلی خالی از حقیقت است. «تصور این که قضاوت آیندگان درباره این بنده، محدود به مختصر اطلاعات موجود در منابع فارسی و احیاناً مندرجات نشریات باشد، به شدت آزاردهنده بود. وانگهی با مروری کوتاه بر منابع خارجی، دریافتیم که اطلاعات ارائه شده در این منابع نیز بعضاً ناقص، تحریف‌شده و مختصر است» (خاطرات حسن‌علی‌خان ص ۱۹).

هرچند که در طرح یا پیرنگ یک اثر مهم‌ترین چیز روابط سببی است ولی در بعضی از متون از جمله سفرنامه‌ها و خاطره‌نویسی، طرح از گسترش منطقی برخوردار نیست و خواننده به راحتی می‌تواند از بسیاری از مطالب چشم‌پوشی کند و برای مطالعه از هر قسمت از کتاب شروع به خواندن کند. در سفرنامه و شرح احوال‌ها و وقایع‌پردازی‌ها، حوادث طبق روال و ترتیبی آمده است که خواننده را در جهت و سویی راهنمایی کند اما این حوادث کمتر گسترش منطقی خود را دارد و باعث دگرگونی و تحولی نمی‌شود.

خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی، داستان‌پردازی به شیوه آثار خاطره‌نویسی است که در آن با نگاهی طنزآمیز نسبت به این آثار و بزرگ‌نمایی‌هایی که در خصوص شخصیت واقعی افراد صورت می‌گیرد، نقیضه‌سازی شده است. به همین دلیل از طرح و پیرنگی بدیع و در نوع خود، تازه برخوردار است. طرحی که بر اساس آن می‌توان داستان‌پردازی را گسترش داد.

۲. درون‌مایه:

یکی دیگر از عناصر داستان، برخورداری آن از درون‌مایه‌ای خوب و یک‌پارچه است. درون‌مایه از موضوع به دست می‌آید و «در واقع برآیندی است از موضوع داستان، که بر روند گسترش و تکامل آن تاکید می‌کند. از این نظر مضمون یا درون‌مایه را به معنای کل داستان دانسته‌اند، یعنی فکر یا مجموعه افکاری که موضوع اساسی مورد نظر نویسنده را در داستان تحکیم می‌کند و داستان را به وحدت هنری سوق می‌دهد. معمولاً درون‌مایه اثری نباید از یک جمله کمتر باشد» (عناصر داستان. میرصادقی. ص ۱۷۴).

بعضی از داستان‌ها مانند داستان‌های پلیسی و کمدی و فکاهه که فقط جنبه سرگرمی و گذران وقت دارند، فاقد درون‌مایه هستند. زرویی، در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی کوشیده است تا خواننده با خواندن متن اثر، متوجه طنز زیرپوستی آن نشود. چنانچه مخاطبانی که نویسنده اثر را می‌شناسند در دید اول، توقع اثری طنز و خنده‌آور از آن دارند. با این حال از آنجا که زرویی به موضوعی مهم که ترکیبی از مسائل ادبی و تاریخی است، پرداخته است، این اثر از درون‌مایه‌ای خوب که باعث برانگیختن حس تفکر و کنجکاوی مخاطب می‌شود برخوردار است. درون‌مایه این اثر

هشدار است بر این مساله که بسیاری از وقایع مکتوب در آثار خاطره‌نویسی می‌تواند به دور از واقعیت باشد اما به حدی باورپذیر بیان شود که ما آن را به عنوان یک حقیقت بپذیریم. مخاطب این اثر از طریق این درون‌مایه به این مطلب می‌اندیشد که گاهی واقیت از آنچه ما فکر می‌کنیم، فاصله‌ی بعیدی دارد.

زرویی برای باورپذیری داستان، مطالب بیان شده توسط شخصیت اصلی را با حقایق مستند و به وقوع پیوسته تلفیق کرده است تا خواننده را به گمراهی و کشمکش وادارد. برای آشنایی با این درون‌مایه، خلاصه‌ای از یکی از این خاطرات را مرور می‌کنیم:

«زمستان ۱۹۳۰، بندر ماری فرانس، پذیرای عده‌ای از کارشناسان برجسته هنری در زمینه نقاشی بود. بحث بر سر انتاب سه تابلوی نقاشی به لئوناردو داوینچی بود. نمونه‌برداری از الیاف بوم و شاخه‌های سبکی، موید آن بود که تابلوها متعلق به داوینچی است. این بنده حاضر به تایید امضای نهایی نشدم و از هیات تحقیق خواستم تا فرصت اعلام نظر را یک روز تمدید کند. این درخواست پذیرفته شد ولی لازمه انجام تحقیقات بیشتر، سفر به پاریس بود. بارش برف و مسدود بودن راه‌ها مانع از آن بود که بتوان با وسیله نقلیه معمول، آن هم طی یک روز، مسیر رفت و برگشت به ماری و پاریس را طی کرد.

کم‌کم امید من به یاس مبدل می‌شد که خبر دادند جوانی از بنده وقت ملاقات فوری می‌خواهد. مرد جوان... از علاقه‌اش به خلبانی گفت و اظهار تمایل کرد که نظر بنده را درباره ترجمه‌اش از «ژول سزار» و نوول «خلبان» که نوشته خود او بود، بدانند. به او گفتم که موضوع سفر به پاریس ذهن بنده را مشغول کرده است... درباره کم و کیف ماجرا پرسید و من موضوع تابلوها و وجوب سفر به پاریس را به او گفتم... گفت هواپیمای دوکابینی در اختیار دارد و می‌تواند بنده را به پاریس ببرد. پیشنهاد او را با اشتیاق پذیرفتم... سفر ما با موفقیت انجام شد و فردای آن روز در کنفرانس ماری، اعلام کردم که تابلوهای منسوب به داوینچی تقلبی است. همین تابلوهای تقلبی، بعدها به بریتیش میوزیوم فروخته شد. و اما آن خلبان جوان را بعدها بیشتر دیدم و همو بود که زمینه آشنایی من را با مرحوم چارلی چاپلین فراهم کرد... آن جوان خلبان کسی نبود جز خالق شاهزاده کوچولو، مرحوم آنتوان سنت اگزوپری» (خاطرات حسن‌علی‌خان: ۹۷ تا ۹۹).

در داستان فوق که خلاصه‌ای از یکی از خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی است، بسیاری از عناصر داستان از جمله درون‌مایه را می‌توان به وضوح دید. تمامی اطلاعاتی که در طول این خاطرات به خواننده داده می‌شود، از جمله کتاب‌ها و شخصیت اگزوپری و هم‌چنین تاریخ و جلسه مربوط به بررسی آثار داوینچی همگی مستند و واقعی است. زرویی نصرآباد با انتخاب، پرورش و پرداخت درون‌مایه‌ای جذاب و در عین حال مبهم، شخصیت حسن‌علی‌خان مستوفی را به عنوان نماینده تفکری غلوآمیز از توانایی‌های ملی، وارد داستان می‌کند تا مخاطب را با کشمکش مواجه سازد. شخصیت این داستان، خود زبان‌گویایی برای شناخت درون‌مایه است. زیرا «در اغلب اوقات می‌توانیم مضمون یا درون‌مایه هر اثری را از طریق تفسیر و تعبیر شخصیت اصلی هر داستان تشخیص بدهیم» (عناصر داستان. میرصادقی. ص ۱۷۹).

درون‌مایه در این اثر، به صورت مبهم و ناپیدا بروز کرده است به طوری که کشف معنا و اندیشه‌محوری داستان اغلب به سادگی صورت نمی‌گیرد. زیرا داستان در ظاهر آن‌چنان مستند و بر طبق متون تاریخی روایت می‌شود که خواننده را در خود فرو می‌برد. نویسنده زمانی به درون‌مایه داستان پی می‌برد که متوجه شخصیت بی‌پرده داستان شود.

زیرا درون‌مایه «برآیند معنوی داستان است و از این رو در پرورش و پرداخت آن، همه عناصر داستانی به نحوی دخالت دارند. این دخالت بر اساس هماهنگی، نظم و انسجام درونی میان عناصر داستانی صورت می‌گیرد. در واقع درون‌مایه داستانی، ثمره نظم دقیق میان عناصر داستانی است» (مبانی داستان کوتاه. مستور. ص ۳۲).

۳. موضوع:

هر داستان از موضوعی خاص نشأت می‌گیرد و مفهومی است که داستان درباره آن نوشته می‌شود. داستان ناگزیر به داشتن موضوع است و موضوعات از تنوع بسیاری برخوردارند و گاه یک موضوع خود به زیرمجموعه‌ای از موضوعات دیگر تقسیم می‌شود. عده‌ای بر این اعتقادند که با توجه به کثرت موضوعاتی که تا امروزه نویسندگان داستان استفاده کرده‌اند، دیگر موضوعی نو و کار نشده وجود ندارد و همه حرف‌ها به نحوی زده شده است. به همین دلیل فرم‌گرایان در داستان‌نویسی به چگونه گفتن می‌پردازند نه چه گفتن. زرویی نصرآباد با انتخاب موضوعی بدیع، ثابت کرده است که هنوز می‌توان به «چه گفتن» پرداخت و در قالب داستان‌گویی آن را بیان کرد.

زرویی در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی از موضوعی نو و تازه جهت انتقاد و آگاه‌سازی مخاطبان آثار خاطره‌نویسی استفاده کرده است. وی هم‌چنین در این اثر از شگرد نقیضه‌پردازی بر آثار خاطره‌نویسی و سرگذشت‌نامه‌نویسی جهت نقد بر این آثار بهره گرفته است.

موضوع بحث در صحت و درستی محتوای آثار خاطره و سرگذشت‌نامه‌نویسی موضوعی است که همواره مورد توجه منتقدان و مخاطبان این آثار بوده است. قسمت اعظم این آثار خاطرات روزنوشت منتصبین به دربار حکومت‌هایی است که فارغ از گزارشات بعضاً ارزشمندی که از اوضاع اجتماعی و سیاسی آن دوران می‌دهند، اغلب تحت تاثیر زمامداران وقت و مجیزه‌گویی از آنان قرار داشته‌اند. به همین دلیل خاطرات آنان را نمی‌توان آینه‌ای صاف و صیقلی که نماد بازتاب حقایق سیاسی و اجتماعی آن دوران باشد، به حساب آورد. به همین دلیل در نقد مکتوبات خاطره‌نویسی از مشروطه به بعد صحبت‌های بسیار زیادی شده است به طوری که برخی نویسندگان این خاطرات را به دلیل وابستگی نویسندگان آن به مراکز قدرت، جهت دار توصیف کرده‌اند. «پیش‌تر کسانی درباره تعطیلی تاریخ یا بی‌تاریخ بودن و یا پیاده شدن بعضی جوامع از گردونه یا قطار تاریخ نوشته و گفته‌اند و دلایل بر آن برشمرده‌اند، نظیر نگارش تاریخ توسط نویسندگانی به دور از اهل عبرت، منحصر شدن تاریخ به اشکال خشک و متحجر زمان بدون برانگیزانندگی قوه تفکر و نقد، آگندگی زبان تاریخ از وعظ و مهجور بودن فکر و اندیشه در تاریخ و...» (نامه فرهنگ، داوری اردکانی: ۴).

اگر موضوع را «شامل پدیده‌ها و حادثه‌هایی که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه را تصویر می‌کند» (عناصر داستان، میرصادقی: ۲۱۷) بدانیم، زرویی در این اثر کوشیده است تا واقعیت‌های عام بعضی از آثار ادبی را در اولویت قرار داده و در کنار آن به جذابیت و سرگرم‌کنندگی داستان‌هایش نیز توجه داشته باشد. البته عناوین هر کدام از خاطرات زرویی که در قالب داستان بیان شده است، بیشتر جنبه جذابیت و کشش مخاطب به درون داستان را دارد. عناوینی از قبیل: چه شد که صادق هدایت به هند رفت، مقدمه آشنایی با دوستم مرحوم چارلز اسپنسر چاپلین، چگونه اینشتن به آمریکا رفت، هدایت؛ خودکشی یا قتل، یازده دستگاه موسیقی ایرانی، علل سفر مرحوم هیتلر به ایران، بنیاد فرهنگستان ایران و عناوینی از این قبیل.

۴. شخصیت

«هر شخصیت یک ساختمان کلامی است که در بیرون از محدوده کتاب هیچ موجودیتی ندارد. محملی است که حالات و احساسات رمان‌نویس در آن متجلی می‌شود و اعتبار و ارزش آن در روابطی است که با دیگر ساختمان‌های کلامی نویسنده برقرار می‌کند. هر رمانی الگوی کلامی است که در آن شخصیت‌های مختلف حکم رشته‌هایی به بافته را پیدا می‌کنند و تجربه خواننده همانا تاثیری است که تمامی انگاره در مقام یک کل در نیروی ادراک و احساس او بر جا می‌گذارد» (رمان به روایت رمان نویسان، میریام آلوت: ۵۵).

یکی از ارکان داستان که باعث پیش‌برد متن می‌شود، شخصیت است. شخصیت در این اثر، از لحاظ کنش‌های رفتاری، نمادی بیرونی و حقیقی دارد. بعضی در خصوص شخصیت‌های داستانی بر این باورند که «هر شخصیت یک ساختمان کلامی است که در بیرون از محدوده کتاب، هیچ موجودیتی ندارد» (رمان به روایت رمان نویسان. میریام آلوت. ص ۵۵). شخصیت اصلی در این داستان، نماینده و نمادی از گروهی از انسان‌های خودشیفته است که با توهم و خودبرتربینی، می‌کوشند خود را در رویدادهای مهم و تاثیرگذار، منشا اثر بدانند و در این راستا، دست به قلم برده و در قالب خاطره‌نویسی، دغدغه‌های خود را مکتوب کنند.

داستان‌های کوتاه معمولاً از یک شخصیت اصلی برخوردارند که داستان از زاویه دید آن روایت می‌شود. شخصیت‌های داستانی را مانند جهان واقع، افرادی ساده و یا بغرنج و چند بعدی تشکیل می‌دهند. «ساده بودن شخصیت داستان یا سه بعدی بودن او بستگی به تاکید دارد که نویسنده بر طرح یا تم داستان یا شخصیت داستانی می‌کند. اگر نویسنده بخواهد در شخصیت او غور کند طبعاً ناگزیر است او را به صورت سه بعدی بسازد و اگر بخواهد یک فکر واحد را بیان کند در آن صورت ممکن است ترجیح دهد شخصیت ساده‌ای را بیافریند که تم داستان را آشفته نسازد» (هنر داستان‌نویسی. یونسی. ص ۳۴).

در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی با دو شخصیت اصلی روبه‌رو هستیم. نخست حسن‌علی‌خان مستوفی است که خود راوی داستان است و داستان از زاویه دید او روایت می‌شود و دوم میرزا حسین پیش‌کار که خاطرات حسن‌علی‌خان را تحریر می‌کند و هر جا لازم باشد به صورت جملاتی معترضه و یا توضیحات اضافی مطالبی را بیان می‌دارد. زرویی در این اثر شخصیت اصلی داستان (حسن‌علی‌خان) را شخصیتی بغرنج و سه‌بعدی انتخاب کرده است. شخصیتی که جنبه‌ای کاریزماتیک دارد. تمام چهره‌های ادبی، هنری و سیاسی جهان او را می‌شناسند و آرزو دارند با او هم‌کلام شوند. شخصیت چندگانه و پیچیده قهرمان این داستان را از جنبه‌های زیر می‌توان بررسی کرد:

۴-۱ شخصیت کاریزماتیک

یک جنبه از شخصیت چند وجهی حسن‌علی‌خان، شخصیت کاریزماتیک وی است. شخصیتی که همگان تحت تاثیر او قرار دارند و از این طریق دچار اقناع حس درونی می‌شوند. خانم پیرل سید نستریکر برنده ادبی نوبل به او نامه می‌نویسد و اظهار علاقه می‌کند.

«استاد پروفسور حسن‌علی‌خان مستوفی، با احترام یک نسخه از کتاب ناقابل‌خو را با عنوان زمین خوب، که به تازگی منتشر شده است برای شما می‌فرستم. فرصت را غنیمت شمرده تشکرات قلبی خود را به جهت راهنمایی‌های ارزنده آن استاد عرضه می‌دارم» (خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی: ۳۶).

اظهار تمایل تاگور به دیدار با استاد: «هنگام اقامت بنده در ایالات متحده، نامه‌ای از تاگور به دستم رسید که در آن، تاگور اظهار تمایل کرده بود که اواسط زمستان همان سال، میهمان بنده باشد. به همین جهت سعی داشتم هر چه سریع‌تر خود را به ایران برسانم» (همان: ۴۱).

دیدار با دو پیشوای آلمان در آپرا: «هارت شاخ بسیار گوشه‌گیر بود و تمایلی به شرکت در محافل و مجالس نداشت. از این رو حضور او در مراسم ضیافت شامی که هیدنبرگ در تابستان ۱۹۳۲ به افتخار بنده برگزار کرد، موجب تعجب همگان شد و این تعجب وقتی بیشتر شد که مرحوم هارت شاخ، یکی از اشعار ماندگار خود را به بنده تقدیم کرد» (همان: ۵۷ و ۵۸).

سرتاسر کتاب سرشار از جنبه‌های کاریزماتیک قهرمان داستان است.

۴-۲ شخصیت فلسفی

شخصیت داستان نظرات مختلف و جالبی در باب فلسفه بیان می‌دارد و در این مسیر از شخصیت‌های فلسفی جهان، نظرات و سخنان آنان نیز یاد می‌کند. برای مثال در ملاقاتی با هانری برگسون، فیلسوف مشهور فرانسوی، نظرات و اطلاعات خوبی در مورد فلسفه شرقی بیان می‌دارد که نشان‌دهنده شخصیت مرموز و چند بعدی اوست:

«فرصتی فراهم شد تا با این فیلسوف اندیشمند، ملاقات‌هایی داشته باشم. بسیار مایل بود تا در خصوص فلسفه شرق، به‌ویژه دیدگاه فلاسفه ایرانی نظیر ابن‌سینا و شیخ شهید شهاب‌الدین اطلاعاتی کسب کند. به ایشان گفتم که فلاسفه ایرانی از نظر پیکره‌ظاهری و شیوه استخوان‌بندی، از فلاسفه یونان تاثیر پذیرفته ولی از جهت محتوایی، بیشتر تابع فلسفه شرق، علی‌الخصوص چین و هند هستند» (همان: ۴۵).

در چند قسمت از داستان شخصیت فلسفی قهرمان داستان، نظرات خود را بیان می‌دارد و در آن از بزرگان این زمینه نام می‌آورد.

۴-۳ شخصیت ادبی

یکی دیگر از جنبه‌های بغرنج و چند بعدی شخصیت اصلی داستان، در قالب شخصیتی ادبی بروز می‌کند و در این راه از شخصیت‌های بزرگ جهان - که در این داستان همگی نقش سیاهی لشرگر دارند - نام می‌آورد.

«تعویق سفر تاگور، به مجامع علمی و فرهنگی فرانسه فرصت داد تا از بنده برای ایراد سخنرانی در سربین دعوت به عمل آورند. دعوت را با کمال میل پذیرفتم. سخنرانی بنده با عنوان تاثیرات متقابل ادبیات ایران و فرانسه، با استقبال غیرمترقبه روبه‌رو شد و نشریات فرانسه متن آن را به چاپ رساندند... یکبار در سال ۱۹۲۴ میلادی به فرانسه مسافرت کرده بودم. علت آن سفر، شرکت در مراسم تشییع جنازه پادشاه نثر فرانسه، مرحوم استاد آناتول فرانس بود» (همان: ۴۱ و ۴۲).

شخصیت اصلی داستان در چند قسمت از خاطراتش به شعرگویی پرداخته است. اشعاری که معمولاً با طنز همراه است. و بیان این طنز فاش و آشکار را در معدودی از متون این اثر می‌توان یافت، چرا که لحن این اثر، لحنی جدی است. به عنوان مثال شخصیت داستان بیان می‌دارد که با سرودن تکبیتی طلاکاری شده از پابلو پیکاسو به دلیل اهدای یک از تابلوهای نقاشی‌اش تشکر کرده است:

شنیده‌ام برای بنده تابلو کشیده‌ای چه زحمتی شما جناب پابلو، کشیده‌ای. (ص: ۴۷).

شخصیت‌های دیگر در این داستان با وجود مشهور و شناخته بودن برای مخاطب، نقش چندانی ندارند و همگی در خدمت برجسته کردن شخصیت قهرمان داستان هستند. «اگرچه بیشتر داستان‌های جدید دست کم یک شخصیت گسترش‌یابنده دارند، اغلب شخصیت‌های فرعی که ارائه می‌کنند ساکن یا ساده هستند و مراد از این امر جلوه دادن شخصیت اصلی داستان است و خواننده خود می‌تواند با مقابله این گونه اشخاص با شخصیت اصلی داستان میزان جامعیت و بغرنج بودن او را بسنجد. اگر وجود شخصیت فرعی داستان تنها به این منظور باشد که بخشی از خوی و خصال شخصیت اصلی را جلوه دهد در آن صورت چنین شخصیتی جز سیاهی لشکر نیست» (هنر داستان‌نویسی. یونسی. ص ۳۵). شخصیت‌های فرعی در داستان حسن‌علی‌خان مستوفی همگی مشمول قاعده فوق می‌شوند.

۵. دیدگاه یا زاویه دید

هر داستان با زاویه دیدی مختص به خود آغاز می‌شود. زاویه‌های دید محدود هستند. داستان‌هایی که با گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها شروع و ادامه پیدا می‌کنند به‌طور کلی نظرگاه مشخصی ندارند «اما همین که یک عبارت وصفی به آن اضافه شد، دیدگاهی خاص شروع می‌شود. صدایی بیرون از کنش دارد به گوشمان می‌رسد و نگرش ما را در قبال رخدادهای ارائه شده شکل می‌دهد» (عناصر داستان. رابرت اسکولز. ص ۲۸). زاویه دید در هر داستان، فرم و شیوه روایت آن داستان توسط نویسنده است. نویسنده با انتخاب زاویه دید و نظرگاهی مناسب، می‌تواند بر میزان صمیمیت، باورپذیری و تاثیر گذاری داستان بر مخاطب بیشترین اثر را داشته باشد.

در بررسی زاویه دید در داستان خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی باید نسبت به تفکیک سه مفهوم نویسنده، روایت و راوی دقت نمود. نویسنده کسی است که داستان را می‌نویسد، روایت، شیوه ارائه داستان توسط نویسنده است و راوی کسی است که داستان را نقل می‌کند. «نویسنده مایل است داستان از زاویه نگاه او نقل شود. در واقع راوی واسطه و بهانه نویسنده است در نقل داستان» (مبانی داستان کوتاه. مستور. ص ۳۶). از آنجا که در این داستان با یک شخصیت اصلی و یک شخصیت مکمل روبه‌رو هستیم، هر کدام از این شخصیت‌ها زاویه دید مخصوص به خود را جهت سرعت بخشیدن به روایت برگزیده‌اند.

۵-۱ دیدگاه اول شخص

شخصیت اصلی این داستان، حسن‌علی‌خان مستوفی به عنوان راوی داستان، تمام داستان را از قول خود بیان می‌کند. در دیدگاه اول شخص، خواننده داستان احساس الفت و صمیمیت بیشتری نسبت به راوی دارد «در واقع خواننده احساس می‌کند که یکی از اشخاص داستان در حال گفت‌وگو و نقل داستانی برای اوست از این رو به این دیدگاه

دیدگاه درونی نیز می‌گویند» (همان: ۴۲). از آنجا که شخصیت اصلی داستان، خاطرات باورنکردنی و عجیب و غریبی را برای خواننده روایت می‌کند، زرویی نصرآباد کوشیده است تا با انتخاب این زاویه دید، وقایع داستان را برای مخاطب باورپذیر سازد و صمیمیت داستان و تهییج حس هم‌ذات‌پنداری مخاطب را افزایش دهد.

«سال ۱۹۳۲ شبی که در مراسم اجرای آپرا، مرحوم هیدنبرگ، هیتلر را به این حقیر معرفی کرد، او را انسانی یافتم سرشار از وجد و شور و عاطفه. بعد از پایان مراسم، وقتی با او هم‌صحبت شدم، به واقع تحت تاثیر هنرشناسی و نگاه نقادانه او قرار گرفتم. وقتی بنده را با خود هم عقیده دید، از بنده دعوت کرد تا هفته بعد از آن، به همراه او در آپرای پارسیفال واگنر شرکت کنم» (ص: ۱۳۵). بیان این خاطرات هنگامی باورناپذیر می‌شود که متوجه باشیم که راوی اول شخص این داستان یک فرد ایرانی است که ردپایی از او در تاریخ وجود ندارد. ولی داستان با دیدگاهی که نویسنده برای بیان داستان انتخاب کرده است تا حد زیادی باورپذیر جلوه می‌کند.

«درباره مرحوم پیکاسو و دیدارهایی که با او داشته‌ام، قبلاً چیزهایی گفته‌ام... یک‌بار هم در سال ۱۹۳۳ ایشان قصد داشت تابلوی (زن در صندلی قرمز) خود را بنده هدیه کند که بنا به دلایلی نپذیرفتم. مرحوم پیکاسو انسان صاحب‌ذوق و دقیقی بود. کسانی که با آثار او آشنایند به‌خوبی می‌دانند که او با دقت و وسواس بسیار، حتی بر ساخت قاب تابلوی آثار خود نیز نظارت می‌کرد و آن را مکمل تابلو می‌دانست» (ص: ۱۴۳ و ۱۴۴). در این اثر راوی اول شخص، درون رویداد قرار دارد و خود شخصیت اول داستان و در پیش‌برد داستان سهیم است. او درباره دیگر شخصیت‌های داستان داوری می‌کند و خواننده را که از شنیدن این خاطرات دچار شگفتی شده است، به اعماق افکار و احساسات خود راه می‌دهد.

۵-۲ دیدگاه دانای کل نامحدود

در داستان خاطرات حسن‌علی خان مستوفی، میرزا حسین پیش‌کار، به عنوان یکی دیگر از راویان، روایت‌های خود را از زاویه دید دانای کل نامحدود روایت می‌کند. راوی با این دیدگاه «خود را به عنوان یکی از شخصیت‌های درون داستان می‌بیند و مآوقع را آن‌گونه که خود تجربه یا مشاهده کرده است، تعریف می‌کند. راوی دانای کل نامحدود، شخصیت‌ها را با اسامی خاص ایشان نام می‌برد. همان‌طور که از نام این زاویه دید بر می‌آید، دانای کل همه چیز را می‌داند، از گذشته و حال تک‌تک شخصیت‌ها گرفته تا امیال و اهدافشان. در این حالت، راوی از آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد سخن می‌گوید و بدین ترتیب خواننده داستان، اطلاعات کاملی برای ارزیابی شخصیت‌ها دارد» (گفتمان نقد. حسین پاینده. ص ۵۴). با این وجود تمام روایت‌های این شخصیت، در راستای اهداف و تکمیل روایت‌های شخصیت اصلی داستان قرار دارد. راوی دانای کل در این اثر، هر جا که احساس می‌کند که روایت شخصیت اصلی داستان به دلایل مختلفی چون شکسته نفسی، افتادگی و تواضع به صورت کامل باب طبع او نیست، وارد داستان شده و در قالب جملات معترضه یا توضیحات تکمیلی از زاویه دانای کل نامحدود، وقایع را شرح می‌دهد.

برای مثال چند نمونه از دیالوگ‌های میرزا حسین پیش‌کار در زیر آورده می‌شود:

در صفحه ۴۶ راوی بیان می‌دارد که برای تشکر از زحمات پیکاسو به او پلاک طلایی هدیه داده است. در همین قسمت، راوی دانای کل نامحدود وارد می‌شود تا منظور شخصیت اصلی داستان را از پلاک طلا شرح دهد: «توضیح میرزا حسین پیش‌کار: حضرت استادی به اجمال به پلاک طلا اشاره فرموده‌اند. به جهت روشن شدن موضوع، با

عذرخواهی از محضر استاد، جسارتاً توضیحات تکمیلی عرض می‌شود: مرحوم آقای پابلو پیکاسو در سال ۱۳۰۶ شمسی... یکی از تابلوهای خود را به... ایشان هدیه کرده بودند. حضرت استادی به منظور حمایت مالی از این هنرمند فرمودند تا یک بیت از شعر ایشان خطاب به پابلو پیکاسو بر روی صفحه‌ای از طلا به وزن تقریبی دو کیلوگرم حکاکی... و ارسال شود» (ص ۴۶ و ۴۷).

نمونه‌های دیگر:

«فرمایش استاد از سر شکسته‌نفسی است. ایشان علی‌رغم کهولت و کسالت، به طور مرتب به کوه‌نوردی، پیاده‌روی، شنا و اسکی می‌پردازند... فرمایش ایشان در خصوص نسیان و فراموشی نیز از همین مقوله است» (ص ۴۸).

«این مثنوی بلند سخیف به حضرت استادی نسبت داده شده است. حال آن‌کس که به اشعار شیوا و روان حضرت استادی آشنا باشد محال ممکن است که انتساب این ابیات ضعیف را به آن استاد سخن بپذیرد» (ص ۱۱).

«آدولف هیتلر پس از شکست نیروهای آلمان در مصاف با متفقین، از اروپا متواری و به عمارت استاد در ایران پناهنده گردیدند. حضرت استادی با رعایت تمامی مراتب میهمان‌نوازی، ضمن پناه دادن به ایشان، یکی از عمارات ویلایی خود را در روستای روته از توابع فشم به ایشان هدیه کردند» (ص ۱۳۸).

«منظور از حضرت استادی از تالار کوچک، سالنی است به ابعاد ۱۲*۱۵ مترمربع که در ضلع غربی عمارت مسکونی حضرت استاد واقع بود. میهمانی‌های کوچک و اختصاصی غالباً در این تالار برگزار می‌شد. ایده تاسیس فرهنگستان زبان و ادب پارسی در همین تالار شکل گرفت» (ص ۱۱۳).

۶. صحنه

هر داستان در محدوده زمانی و مکانی خاصی روی می‌دهد و این موقعیت‌های زمانی و مکانی است که صحنه داستان را شکل می‌دهند. صحنه، جزئی جداناپذیر از عناصر داستان شناخته می‌شود، در حالی که در ادبیات قرن نوزدهم شیوه داستان‌پردازی به گونه‌ای بود که پرداختن به صحنه، توصیفی زاید بود که در صورت حذف آن، در اصل داستان تاثیری نداشت. مثلاً توصیفی از طلوع و غروب خورشید، که فقط برای نشان دادن موقعیتی زمانی از شبانه روز در داستان کاربرد داشت. امروزه «صحنه‌پردازی، جزیی از عناصری به حساب می‌آید که در سازمان‌بندی داستان دخالت مستقیم و یا غیرمستقیم دارد. در داستان‌های امروزی، صحنه، تلویحی و غیرصریح به کاربرده می‌شود و اغلب صحنه با کیفیت و حالت روحی شخصیت و لحن داستان آمیخته است. خواننده در طی گفت‌وگویی یا از طریق راوی داستان به طور غیر صریح پی به محل و زمان وقوع داستان می‌برد» (عناصر داستان. میرصادقی. ص ۴۵۵). صحنه و صحنه‌پردازی از چنان اهمیتی برخوردار است که داستان نویس بزرگی چون جان اشتاین بک معتقد است که: «صحنه را دقیقاً باید به خاطر آورد چرا که ارتباط جزئیات آن با داستان ضروری است... رمان‌نویس با صحنه‌پردازی، تخیل بصری خواننده را هدایت می‌کند» (فن داستان نویسی. محسن سلیمانی. ص ۳۶۲ و ۳۶۳).

زروی هرچند در اثر خود با توجه به نوع داستان که خاطرات است، چندان مجال صحنه‌پردازی پیدا نکرده است، با توجه به کوتاه بودن هر داستان و خاطره، سعی کرده است بر روی بزرگ‌نمایی شخصیت اصلی داستان متمرکز شود، ولی در صحنه‌سازی‌های معدودی که در این اثر مشاهده می‌شود، به‌خوبی از عهده آن برآمده است. توصیفات او در صحنه‌پردازی به روند رو به جلوی بیان روایت کمک می‌کند. در اولین خاطره نقل شده در این اثر، با فراخواندن

حسن‌علی‌خان به دربار رضا شاه، شاهد توصیفی از فضای اتاق محل ملاقات هستیم. «در اتاق مخصوص، روی میز، لباس ویژه مراسم تاج‌گذاری که برای رضاخان تدارک دیده شده بود، به چشم می‌خورد. من نشستم اما رضاخان که دستش را از پشت قلاب کرده بود، کماکان با هیجان در اتاق قدم می‌زد. از نابسامانی اوضاع می‌گفت و این‌که وارث یک مملکت ویرانه از زمان قاجاریه است» (ص: ۲۳). توصیف این صحنه، به‌خوبی دل‌نگرانی و آشفتگی یکی از شخصیت‌های داستان را به خواننده منتقل می‌سازد.

از لحاظ زمان به‌کاررفته در داستان، داستان تحت تاثیر ادبیات دوران قاجاری و بعضی از متون کلاسیک است. نویسنده با انتخاب این زبان برای متن، به باورپذیری داستان‌هایش پرداخته است. چنان‌که میرزا حسین پیش‌کار با بیان این ادبیات خواننده را متوجه صحنه‌سازی زمانی این داستان می‌سازد «چنین گوید این ذره بی‌مقدار، زمین‌خورده سپهر کج‌مدار، المسمی به میرزا حسین پیش‌کار، که طبایع آدمیان گونه‌گون است و به تعداد ابدان و اشخاص، طبیعت رنگارنگ توان یافت... و اما در باب این خاطرات، نه این حقیر را یارای اندراج ما فی الضمیر است، نه در قائل حضرت استادی را به بیان الکن این کمترین نیازی است، چه می‌توان گفت در شان این آفتاب درخشان که نور وجودش بر کسی پوشیده نیست.» (ص: ۸۵).

زرویی در هر داستان، به زمان دقیق هر رویداد اشاره می‌کند. زمان‌هایی که تمام مستند و حقیقی است و در راستای باورپذیری داستان عنوان می‌شود و اطلاعات خوب و دقیقی به خواننده می‌دهد. از جمله زمان‌های به کار رفته، به چند مورد اشاره می‌شود.

روز دوم نوامبر ۱۹۳۰ (۱۲ آبان ۱۳۰۹) هیلاسلاسی، امپراتور حبشه، تاج‌گذاری کرد. (ص: ۳۷).

روز هشتم خرداد ۱۳۱۳ شمسی، مجلس وقت پس از مذاکرات و مشاجراتی طولانی، قانون تاسیس دانشگاه را تصویب کرد. (ص: ۶۱).

پس از مهاجرت مرحوم اینشتن به ایالات متحده آمریکا، فعالیت‌های ضد یهود در آلمان شدت یافت. در سال ۱۹۳۴ تعداد زیادی از چهره‌های مطرح فرهنگی آلمان به ایالات متحده پناهنده شدند. (ص: ۱۰۵).

۷. لحن و زبان

به کاربردن لحن در داستان به درون‌مایه داستان بستگی دارد. شخصیتی که نویسنده برای داستان انتخاب می‌کند، لحن داستان را تشکیل می‌دهد. «گرچه این یک اصل نیست اما اغلب در طول داستان لحن بدون تغییر باقی می‌ماند. تغییر لحن با تغییر وضعیت کلی داستان ربطی وثیق دارد. تغییر وضعیت کلی هم می‌تواند به تغییر یک یا چند عنصر داستانی محدود شود» (مبانی داستان کوتاه. مصطفی مستور. ص: ۴۹). لحن در این اثر بر عناصر دیگر مسلط است و به همین جهت عناصر دیگر حتی پیرنگ داستان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و خواننده را مجذوب خود می‌کند. زرویی کوشیده است لحن داستان را از ابتدا تا پایان یک‌نواخت و ثابت نگاه دارد. «در اغلب داستان‌های موفق که به شیوه زاویه دید اول شخص روایت می‌شود این یک‌پارچگی و ثبات لحن در سراسر داستان دیده می‌شود.» (عناصر داستان. میرصادقی. ص: ۵۲۵). زرویی می‌کوشد تا از لحن رایج در کتب خاطره‌نویسی استفاده کند ولی از آنجا که این اثر نگاهی طنزانه به موضوع خاطره‌نویسی نیز دارد، لحن طنزآمیز، هرچند به ندرت ولی به‌صورت ماهرانه در بعضی از قسمت‌ها مشهود است.

در صفحه ۲۳، رضا شاه برای این که حسن‌علی‌خان را راضی کند که مدتی به جای او بر تخت سلطنت بنشیند، مخاطب با لحنی طنزآمیز روبه‌رو می‌شود. «گفت: شما باید پاسخ گوی تاریخ باشید آقا. کیان مملکت در خطر است. من از سلطنت چیزی نمی‌دانم. مرد جنگی‌ام. سلطنت برانزده شماست نه من که از بس پنیر روی نان مالیده‌ام، شصت دستم پهن شده است». و یا در صفحه ۴۵ از هانری برگسون با لفظ «رضی الله عنه» یاد می‌کند. در کل لحن به کاررفته در این اثر، لحنی جدی است که گاه با زبانی طنز در می‌آمیزد.

۸. سبک

سبک را می‌توان مشخصه بارز اعمال و رفتار هرکسی دانست. مشخصه‌ای که به دلیل تکرار و بسامد زیاد، افراد به آن شناخته می‌شوند. در متون ادبی، وقتی از سبک سخن گفته می‌شود باید در نظر داشت که منظور از سبک «بافت نوشته است که آمیزه‌ای از زبان (واژگان-نحو)، معنی‌شناسی و موسیقی است» (عناصر داستان. میرصادقی. ص ۵۱۷).

هر نویسنده‌ای در نوشتن متون و طرز بیان داستان برای خود صاحب طرز و شیوه‌ای است. به عبارت دیگر «هیچ پدیده ادبی و هنری را نمی‌توان یافت که سبک خاص خود نداشته باشد اما اختلاف بین یک نویسنده صاحب سبک با نویسندگان دیگر به علت بالا بودن بسامد عناصر سبکی در قیاس با آثار نویسندگان دیگر است» (عناصر داستان. میرصادقی. ص ۵۰۳). نویسندگان زیادی وجود دارند که به دلیل آشنازدایی و یا آنچه را که «انحراف از نُرْم» (شاعر آینه‌ها. شفیعی کدکنی. ص ۳۷) خوانده می‌شود، صاحب سبک شناخته می‌شوند.

زرویی نصرآباد به عنوان طنزپرداز کار خود را به صورت جدی از مجله گل‌آقا شروع کرده است و هرچند در ابتدا تحت تاثیر مکتب «گل‌آقا»، متون نظم و نثر خود را می‌نوشت ولی طولی نکشید که به دلیل ممارست در کار و استعداد شگفت طنز، نویسنده‌ای صاحب سبک شناخته شد. به طوری که علاقه‌مندان به آثار ادبی در نوع طنز با خواندن متون طنز وی، به راحتی قادر به تشخیص آثار طنز ایشان، به دلیل سبک آن هستند. مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی زرویی در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی، که قابل تعمیم به آثار دیگر وی نیز هستند بدین شرح است:

۸-۱ نقیضه

مهم‌ترین ویژگی سبکی زرویی نصرآباد، استفاده از شگرد نقیضه‌سازی متون است. نویسنده معمولاً در نقیضه گویی، به متنی الگو، به صورت طنزآمیز نظر دارد. متنی که برای اغلب مخاطبان آن شناخته شده است. به همین دلیل نقیضه «در معنای خاص و دقیق آن عبارت است از به‌کارگرفتن آگاهانه، آیرونیک و کنایه‌آمیز یک الگوی هنری دیگر» (دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ریما مکاریک. ص ۴۳۷). خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی، نقیضه‌ای است بر آثار خاطره‌نویسی، البته وی در این اثر به دامنه گسترده‌ای از این آثار نظر داشته است. برای نمونه به چند نمونه از این آثار که مسلماً در شکل‌گیری پیرنگ، در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی تاثیر داشته است اشاره می‌شود.

«استاد به چهار زبان زنده دنیا فرانسه، انگلیسی، آلمانی و عربی مسلط بودند و به زبان‌های سانسکریت، لاتین، یونانی، پهلوی، اوستایی، ترکی، ایتالیایی و روسی اشراف داشتند» (استاد عشق. ایرج حسابی. ص ۱۸).

«استاد تنها شاگرد ایرانی پروفیسور اینشتن بوده و در طول زندگی، با دانشمندان طراز اول جهان نظیر شرودینگر، فرمی، دایراک، بوهر، و با فلاسفه و ادبایی هم‌چون: آندره ژید و برتراند راسل تبادل نظر داشته است» (همان: ۱۹).

خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی: استاد حسن‌علی‌خان، در حال حاضر به نوشتن، خواندن و مکالمه ۸۳ زبان زنده و مرده جهان تسلط دارند» (ص ۲۴). از دیگر برکات این سفر ملاقات بنده با بانوی دانشمند، حضرت علیه سرکار خانم مارکوری بود (ص ۴۲). از افراد دیگری که آن سال در فرانسه به ملاقات این حقیر آمدند، می‌توانم از مرحومان آندره مورا، موریس مترلینگ، آندره مالرو، پل کلودل و رنه گروسه نام ببرم (ص ۴۳).

«... همین مطلب باعث شد یکی از امراء که معروف به رضاخان میرپنج بود، اظهار تمایل به ملاقات با اینجانب کند... بعد میرپنج برخاست دست من را گرفت به اتاق پهلوی سالن بزرگ برد و گفت: فردا ساعت هشت بعدازظهر سر چهار راه امیریه منتظر شما هستم. می‌خواستم دو به دو قدری صحبت محرمانه کنیم» (دیده‌ها و شنیده‌ها. مرتضی کامران. ص ۲۹۹).

خاطرات حسن‌علی‌خان: وارد کاخ گلستان شدم. رضاخان با بی‌تابی منتظر بود. به محض ورود ما به کاخ با هیجان پیش آمد و عرض ادب کرد. تا آن روز هیچ‌گاه رضاخان را تا این اندازه پریشان ندیده بودم (ص ۲۳).

«نیم، صادق هدایت و بنده اهل نوشتن و ترجمه بودیم. تعجب می‌کنید اگر بگویم، یک‌بار ترجمه شعر نو یک شاعر روسی را در آن جمع خواندم، نیمه سخت تحت تاثیر قرار گرفت و خوشش آمد و فکرش را به کار انداخت تا در این زمینه کاری انجام دهد» (دیدار با ذبیح الله منصوری. اسماعیل جمشیدی. ص ۱۰۲).

خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی: خانم باک (برنده جایزه نوبل در ادبیات) اظهار داشت که تصمیم دارد کتاب رمان دیگری بنویسد و... در خواست ایشان این بود که بنده در این زمینه اطلاعاتی در اختیارشان بگذارم (ص: ۳۵). مرحوم رنه گروسه، شرق‌شناسی به‌نام بود و بعضاً برای رفع برخی شبهات یا مشکلات پژوهشی از بنده یاری می‌طلبید (ص: ۴۳).

۲-۸ در آمیختن گونه‌های تاریخی زبان

زرویی نصرآباد برای باورپذیرتر کردن خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی، آن را با استفاده از زبان و ادبیات مرسوم در دوران قاجار، نوشته است. اساساً بازی‌های زبانی و در آمیختن گونه‌های تاریخی زبان را می‌توان از ویژگی‌های سبکی زرویی نصرآباد دانست. سبکی که در خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی نیز مشهود است. چنان‌چه در ذکر خاطره‌ای با عنوان «متن تلگراف علیا حضرت ملکه بریطانی به حسن‌علی‌خان» به‌کارگیری این زبان را شاهد هستیم:

«معلوم آن بزرگوار بوده باشد که ذوق زیارت مکتوب حضرت‌عالی، ما را از خود بی‌خود کرده، مایه مباهات بین الاقران گردید... این ضعیفه پا شکسته، دست خو را که مصرع: باشد که بینم آن را در گردنت حمایل، به جانب آن حضرت دراز کرده استدعا دارد که کرانه نهر طمس (رودخانه تایمز) را به قدوم مبارک، متبرک و جان‌های خسته‌دلان را شاداب فرماید» (ص: ۲۷).

نتیجه‌گیری

ابوالفضل زرویی نصرآباد با پرداختن به موضوع خاطره‌نویسی، کوشیده است تا ذهن خوانندگان آثار خاطره‌نویسی را متوجه میزان صحت مطالب مطرح شده در این آثار کند. وی با خلق دو شخصیت خیالی به نام حسن‌علی‌خان مستوفی که راوی خاطرات است و میرزا حسین پیش‌کار که وظیفه تحریر خاطرات را دارد، با استفاده از شگرد نقیضه‌گویی و

داستان‌پردازی و با بهره‌گیری از عناصر داستان به این موضوع پرداخته است. این داستان از درون‌مایه‌ای بدیع و تازه برخوردار است. هر بخش از خاطرات این اثر به دلیل کوتاه بودن، از سرعت در روایت بر خوردار است. شخصیت اصلی در این داستان حسن‌علی‌خان مستوفی و شخصیت مکمل آن، میرزا حسین پیش‌کار است و شخصیت‌های دیگر با وجود اشتها و شناخته بودن، همگی در خدمت شخصیت اصلی هستند. لحن اثر، جدی است و گاه‌گاهی به سمت طنز می‌رود. مشخصه سبکی این اثر، نقیضه‌سازی و در آمیختن دو زبان مختلف است. در یک نگاه کلی خاطرات حسن‌علی‌خان مستوفی، اثری است طنز در باب اندیشه و فکر و سیاست و هر آنچه که زرویی در خلال سال‌های زندگی خود دست‌مایه‌ای برای نگاه طنزآمیز به آن یافته است.

نکته جذاب دیگر این اثر را می‌توان در به کارگیری استادانه لحن داستان برشمرد. لحن اثر در ظاهر جدی است ولی طنزی تلخ را می‌توان در لابه‌لای متون آن یافت. هر چند که حسن‌علی‌خان و کاریزمای اعجاب‌برانگیز شخصیت او که توسط زرویی در این متن آورده شده، در این کتاب به راحتی خواننده را راضی می‌کند؛ اما هنر زرویی در واقع ترسیم واقعیت‌هایی دراماتیک و تلخ از رفتارهای سیاسی و اجتماعی ایرانیان در طول سال‌های متمادی است که او با وارونه جلوه دادنش گویی سعی داشته به آن طعنه بزند.

منابع

- رمان به روایت رمان نویسان. میریام آلوت. ترجمه: علی محمد حق شناس. چاپ دوم ۱۳۸۰. تهران: مرکز داستان و ادبیات. جمال میرصادقی. تهران: آیه مهر. ۱۳۸۳.
- مبانی داستان کوتاه. مصطفی مستور. چاپ سوم. ۱۳۸۶. تهران: مرکز عناصر داستان. جمال میرصادقی. چاپ سوم. ۱۳۷۶. تهران: سخن.
- عناصر داستان. رابرت اسکولز. ترجمه: فرزانه طاهری. ۱۳۷۷. تهران: مرکز. خاطرات حسنعلیخان مستوفی. ابوالفضل زرویی نصرآباد. چاپ دوم. ۱۳۹۵. تهران: نیستان.
- گفتمان نقد. حسین پاینده. ۱۳۸۲. تهران: روزگار.
- فن داستان نویسی. محسن سلیمانی. چاپ هشتم. ۱۳۹۱. تهران: امیرکبیر.
- روزنامه خاطرات اعتماد السلطنه، مقدمه و فهارس از: ایرج افشار. ۱۳۴۵. تهران: امیرکبیر.
- هنر داستان نویسی. ابراهیم یونسی. چاپ هشتم. ۱۳۸۴. تهران: نگاه.
- جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر. شهریار زرشناس. ۱۳۸۷. تهران: کانون اندیشه جوان.
- شاعر آینه‌ها. محمدرضا شفیعی کدکنی. ۱۳۶۶. تهران: آگاه.
- دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ایرنا ریما مکاریک. ترجمه: مهران رجبی، محمد نبوی. چاپ دوم. ۱۳۸۵. تهران: آگه.
- استاد عشق. ایرج حسابی. چاپ چهل و پنجم. ۱۳۸۸. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- خاطره نویسی سیاسی در ایران. زهرا حاج محمدی. ۱۳۸۹. تهران: اطلاعات.
- دیدار با ذبیح الله منصوری. اسماعیل جمشیدی. چاپ دوم. ۱۳۶۹. تهران: انتشارات و تبلیغات آراین کار.
- دیده‌ها و شنیده‌ها. مرتضی کامران. چاپ دوم. ۱۳۷۰. تهران: البرز.
- غربزدگی. جلال آل احمد. ۱۳۸۵. تهران: خرم.
- بررسی عناصر داستان ایرانی. حسین حداد. ۱۳۸۷. تهران: سوره مهر.
- تاریخ شفاهی در ایران. ابوالفضل حسن آبادی. ۱۳۸۵. مشهد: آستان قدس.
- مقالات تاریخی. فریدون آدمیت. ۱۳۵۲. تهران: شبگیر.

Abstract

The Memoirs of Hassan Ali Khan Mostofi is the name of the latest work by our country's satirist Abolfazl Zarroui Nasrabad. In this work, Zarroui has created a story to criticize works of memoir and autobiography, the main character of which is a fictional person, named Hassan Ali Khan Mostofi. This character is a symbol of narcissistic people with delusions of grandeur, a character whose traces can be found in many memoirs. In this way, he has attempted to make the audience of these works aware of the fake content of many of these texts and also to portray the behavior of Iranians in dealing with world events.

The expression of these memories has led to the formation of the story. Considering that this type of story with such a theme is somewhat new and original in Persian language and literature, this research has attempted to examine the elements of this story and address the strengths and weaknesses of these elements. Although each part of the stories in this collection is short, Zarouei has skillfully and correctly used the elements of the story to make it believable and impactful for the reader. Most readers of this work do not realize its literary satire, but consider it a serious work and search the pages of historical works for a figure named Hassan Ali Khan Mostofi. This research examines the plot, theme, character, point of view, scene, tone, and style of this work.

کارکرد گفت‌وگو در داستان کوتاه «نگاه یک مرغابی» از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» اثر بیژن نجدی

حسین پورمغنی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

h.mogheynemi76@gmail.com

نسرین گبانچی

دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

n.gobanchi@gmail.com

چکیده

در این گفتار به بررسی نقش و عملکرد عنصر داستان‌نویسی گفت‌وگو در داستان کوتاه «نگاه یک مرغابی» از بیژن نجدی پرداخته می‌شود. گفت‌وگوها، نقش اساسی در پیش‌برد داستان‌ها دارند و زمینه و شالوده پی‌رنگ و زمینه داستان را می‌چینند. بیژن نجدی با تکیه بر تکنیک‌های مدرن داستان‌نویسی و بلاغت شاعرانه‌اش در روایت‌گری، همواره از این شگرد داستان‌سرایی به گونه‌ای تازه و برای معانی و اهداف گوناگون بهره برده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتاب‌خانه‌ای انجام گردیده است. نویسنده با بهره بردن از ابزار گفت‌وگو، به روایت جان می‌بخشد و روایت را به پیش می‌برد. عنصر گفت‌وگو در داستان «نگاه یک مرغابی» به شکل‌های گوناگونی توانسته، نقش کلیدی خود را در روایت‌گری ایفا کند، هم‌چنان‌که این گفت‌وگوهای مبتنی بر واقعیت بیرونی، توانسته‌اند توانش ذهنی و روحی-روانی شخصیت‌ها را نمایان سازند و گره‌هایی داستانی ایجاد کنند و خود نیز در پی گره‌گشایی باشند تا به خوبی مسأله پی‌رنگ را در داستان شکل داده باشند. از سوی دیگر راوی با پرهیز از گفت‌وگوهای اضافی، توانسته گفت‌وگوهای شکل‌گرفته بین شخصیت‌ها را به خوبی مدیریت کند و آن را در راستای کنش داستانی‌اش به کار برد. در نتیجه پژوهش مزبور نشان می‌دهد که گفت‌وگو آن زمان که بین دو شخصیت رد و بدل شده و از شکل تک‌گویی خلاص یافته است، بهتر توانسته ذهنیت شخصیت‌ها را به خواننده بشناساند.

کلیدواژه‌ها: عناصر داستان، گفت‌وگو، بیژن نجدی، دوباره از همان خیابان‌ها، نگاه یک مرغابی.

۱. مقدمه

گفت‌وگو در داستان‌های بیژن نجدی کارکرد و عملکرد فراوانی دارد و از دیدگاه‌های مختلفی با بقیه عناصر داستان ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کند. در کتاب «دوباره از همان خیابان‌ها» از این نویسنده، گفت‌وگو شکل و قالب برجسته‌ای در داستان پیدا می‌کند و در بیشتر داستان‌های این مجموعه، گفت‌وگوها توانسته‌اند پی‌رنگ داستان و بخش عمده‌ای از شخصیت‌پردازی را به نحو احسن شکل دهند.

بیژن نجدی شاعر و نویسنده معاصر ایرانی بود. او در ۲۴ آبان سال ۱۳۲۰ در شهر خاش متولد و اصلیتی گیلانی داشت. بیژن نجدی با دو مجموعه داستانش «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها» و مجموعه ناتمام‌های او «داستان‌های ناتمام» و مجموعه اشعارش «خواهران این تابستان»، جایگاهی را برای خود در بدنه ادبیات معاصر ایران رقم زده است. «نجدی با نگاهی نو از بلاغت شعری استفاده می‌کند و به عنوان یک ویژگی سبکی در همه جای داستان‌هایش از آن بهره می‌برد» (عبدالهیان: ۱۳۸۵: ۱۱۷). در نتیجه «شاعر نشان می‌دهد که شعر معاصر را خوب می‌شناسد و از امکانات آن برای غنای داستان‌هایش بهره می‌جوید» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۵۴).

داستان کوتاه «نگاه یک مرغابی» که از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» انتخاب شده است، داستانی است با شخصیت‌های بسیار ساده دارد که از محیط رنج‌دیده و اغلب بی‌بضاعت جامعه انتخاب شده‌اند. داستان حول محور سه شخصیت، یعنی: راوی، طاهر و آقامرتضی روایت می‌شود. سه نوجوان که آقامرتضی سنش از بین آن‌ها بزرگ‌تر است (نوزده سال)، برای همین این حق را به خودش می‌دهد که به راوی و طاهر امر و نهی کند. البته راوی و طاهر از این قضیه ناراحت هستند، ولی دستورات او را به هر نحوی اطاعت می‌کنند و آقامرتضی، حرف آخر و نهایی را می‌زند و تصمیم کبری دست اوست. برای همین لفظ «آقا» را که دلالت بر بزرگی می‌کند، برای او اطلاق شده است.

این سه دوست با امید به این که صد تومان از طرف پدر راوی به دست می‌آورند، راهی بازار می‌شوند و به امید دست یافتن و خریدن وسیله‌ای است هستند که دقیقاً صد تومان باشد نه بیشتر نه کمتر. ماجراهایی که میان آن‌ها اتفاق می‌افتد و گفت‌وگوهایی که بین این سه نفر رخ می‌دهد، بسیار جذاب و گیراست و خواننده را تا واپسین واژه‌های داستان جذب خود می‌کند. زبان شخصیت‌های داستان بسیار ساده و عامیانه است و این بر جذابیت وقایع و حوادث داستان افزوده است. شخصیت‌های این داستان ملموس و دست‌یافتنی هستند و به‌خوبی می‌توان از طریق گفت‌وگوها به شناخت آن‌ها دست پیدا کرد. گفت‌وگوها، داستان را غنی و جاندار کرده است. نجدی می‌خواهد داستانش روح داشته باشد، بنابراین اشخاص زنده و جان‌دار می‌آورد، حرف می‌زنند و حرکت می‌کنند (یونسی، ۱۳۴۱: ۲۵۵).

بیژن نجدی فرزند شمال است و تعبیرات و اصطلاحاتی که بین اشخاص رد و بدل می‌گردد برآیند ذهنیت بومی و عوامانه‌اش است. «نجدی نگاهی شاعرانه به طبیعت و محیط پیرامون خود دارد و با تصویرسازی‌های بدیع و آشنایابی در داستان‌هایش، فضایی غنایی و گاه وهم‌آلود ایجاد می‌کند. غالب تشبیهاتی که می‌آورد برگرفته از عناصر بومی و عوامانه محیط شمال است» (محمودی، ۱۴۰۰: ۱۰۰). بنابراین گفت‌وگوها نیز متأثر از این وجه اندیشگانی بیژن نجدی هستند و عناصر عوامانه و اقلیمی در جای‌جای داستان نمایش داده می‌شوند.

۲. پیشینه و روش پژوهش

در مورد عنصر داستانی گفت‌وگو، تاکنون کتاب‌ها و مقالات انبوهی منتشر گردیده است که نگارندگان برای پیش‌گیری از حشو، تنها به ذکر دو کتاب ارزشمند و مهم «عناصر داستان» از جمال میرصادقی و «هنر داستان‌نویسی» از ابراهیم یونسی اکتفا می‌کند، زیرا ذکر همه این کتب در این مجال نمی‌گنجد. هم‌چنین در مورد بررسی عنصر گفت‌وگو در داستان‌های بیژن نجدی تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته است و اغلب پژوهش‌ها در رابطه با شگردهای داستان‌نویسی و روایت‌گری بیژن نجدی نگاشته شده است. به ذکر چند مقاله در این رابطه اکتفا می‌شود: «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی» از سید احمد پارسا و ناصر محبی؛ «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان» از عباس باقی‌نژاد؛ «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» از حمید عبدالهیان؛ «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» از فرشته رستمی و مسعود کشاورز؛ «خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان‌های بیژن نجدی» از فرشته رستمی، «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی» از صدیقه مهربان و محمدجواد زین‌علی. عناوین بسیاری از این گونه مقالات وجود دارد که همان‌طور که بیان شد به شگردهای داستان‌نویسی بیژن نجدی پرداخته‌اند و تاکنون پژوهش مستقلی در رابطه با عنصر گفت‌وگو در داستان‌های بیژن نجدی صورت نگرفته است.

پژوهش مزبور با تکیه بر منابع کتاب‌خانه‌ای موجود و به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است و از پژوهش‌های پیشین در جهت تبیین بهتر جستار این کار تحقیقاتی و تحلیلی استفاده شده است.

۳. تعریف نقش‌های گوناگون عنصر داستانی گفت‌وگو

گفت‌وگو به معنای صحبت کردن با هم و مبادله افکار و عقاید است و در شعر و داستان و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه به کار برده می‌شود. به عبارت دیگر صحبتی را که میان دو شخص یا بیشتر رد و بدل می‌شود یا آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در اثر ادبی پیش می‌آید، گفت‌وگو می‌نامند (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶۶).

از جمله کارکردهای گوناگون گفت‌وگو که در این جستار پژوهشی نیز، تبیین خواهند شد:

-وارد کردن گره‌های داستانی

-پیش رفتن داستان توسط گفت‌وگوها

-ارتباط متقابل بین کنش داستانی و گفت‌وگو

-شناخت ذهنیت روحی-روانی شخصیت‌های اصلی

-ارائه اطلاعات لازم به خواننده

توان داستانی توسط گفت‌وگوها شکل می‌گیرد و هر اندازه گفت‌وگو واقعی‌تر باشد، تأثیرگذارتر خواهد بود همان‌طور که هنر نیز هر چه از واقعیت، محاکات بیشتری داشته باشد، ژرفای بیشتر خواهد داشت. گفت‌وگوها سه ویژگی مهم و اساسی را برای خواننده تبیین می‌کنند: خصوصیت جسمانی، روانی، خلقی و اجتماعی (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۴۶۴).

۴. کارکرد عنصر گفت‌وگو در داستان «نگاه یک مرغابی»

گفت‌وگوهای داستان «نگاه یک مرغابی» در معنای اصیل گفت‌وگوهای واقع‌پذیر یا همان دیالوگ نقد ادبی هستند و با تک‌گویی مناسبتی اندک دارند. گفت‌وگو ممکن است میان اشخاص داستان رد و بدل شود یا در ذهن شخصیت واحدی تحقق یابد، چنان‌چه در ذهن شخصیت واحدی رخ دهد یا به طور یک‌جانبه ادا شود، تک‌گویی نامیده می‌شود» (داد، ۱۳۷۱: ۳۵۴). در ادامهٔ مبحث، به بررسی نقش‌های مختلف و جایگاه عنصر داستان گفت‌وگو در داستان «نگاه یک مرغابی» می‌پردازیم و عملکردهای مختلف این عنصر کلیدی، در پیش‌رفت پی‌رنگ داستان تبیین می‌شود.

۴-۱. شیوهٔ ارائهٔ گفت‌وگوها

نجدی در گفت‌وگوها ابداع و خلاقیت بسیاری را به کار می‌برد. از سوی دیگر داستان و روایت آفریده و ابداع نیروی تخیل و هنر نویسنده است (ایرانی، ۱۳۶۴: ۲۸) و نجدی از این اصل داستان‌سرایی به‌خوبی پیروی کرده است. گفت‌وگوها عمدتاً در داستان‌های نجدی به شیوه‌ای التقاطی و ترکیبی ارائه شده‌اند و صحبت‌هایی است که بین دو یا چند شخصیت رد و بدل می‌شود و نیز آنچه آزادانه در ذهن شخصیت اصلی داستان جریان یافته است، جزو گفت‌وگوهای داستان به حساب می‌آید. البته آنجا که گفت‌وگوهای بین شخصیت‌ها معرف پویایی و ذهنیت روانی و جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها باشند، مؤثرتر عمل کرده‌اند و کشش داستان را افزایش داده‌اند. می‌توان گفت‌وگوهای بین اشخاص کشمکش ایجاد می‌کند اما گره‌گشایی نهایی توسط تگ‌گویی‌های راوی صورت می‌پذیرد؛ «مرد خودش را کنار کشید و رو به ما گفت:

-مست کردین؟

آقامرتضی را کشیدم کنار. طاهر چنگ انداخت زره را برداشت انگار یه مشت سنجاق‌قفل‌ی را برداشته باشی.

آقامرتضی گفت: بده ببینمش.

طاهر زره را داد.

آقامرتضی پرسید: خداتو شکر. درست صد تومان. مال کی هست؟

مرد گفت: مال امام حسین» (نجدی، ۱۳۹۸: ۵۱ و ۵۲).

۴-۲. نشان دادن کنش داستانی با استفاده از گفت‌وگو

نجدی با استفاده از گفت‌وگوها کمک شایانی به پی‌رنگ در این داستان می‌کند و رشتهٔ رخدادهای داستانی را جلو می‌برد؛ مانند این گفت‌وگو که بین این سه شخصیت اصلی با بچهٔ موسرخه شکل گرفته است:

«همین که یکی از بچه‌ها که موهای سرخی داشت به آقامرتضی گفت:

_می‌زنی؟

طاهر به موسرخه گفت:

تا دو زارش با توام.

من هم گفتم: یک قرونش با من.

موسرخه به آقامرتضی گفت:

__دستی چند؟

آقامرتضی گفت:

__دست اول رو سیزده‌زار» (همان: ۴۸).

در همین گفت‌وگوی کوتاه، قسمتی از کنش داستانی که همان بازی کردن بچه‌ها با هم است، به‌خوبی نشان داده می‌شود. مثالی دیگر:

«عده‌ای وسط میدان دور چیزی جمع شده بودند. آقامرتضی خودش را توی مردم فرو برد و ما هم خودمان را از لای آن‌ها بردیم وسط. مردی که روی زمین نشسته بود که حیوان بزرگی را بغل کرده بود.

طاهر پرسید: اون چیه؟

آقامرتضی گفت: اون چیه حاجی؟

مرد جوابی نداد. بغل دستی ما گفت: طاووسه پسر.

گفتم چند می‌گه؟

مردی که طاووس را بغل کرده بود گفت:

__هاشتات تو من.

یارو روس بود. از آن غربتی‌های مهاجر بادکوبه‌ای.

آقامرتضی گفت: تو بمیری اگه گفته بود صد تومان خریده بودمش.

مردی که کنار ما ایستاده بود گفت:

__از دک و پزش معلومه که بلشویکه. خرید از این جور آدم‌ها کفاره داره.» (همان: ۴۵)

نکته‌ای که باید مد نظر قرار گیرد و حائز اهمیت فراوان است، این است که گفت‌وگوهایی که پی‌رنگ و عمل داستانی را پیش می‌برند، میان سه شخصیت اصلی و بقیه شخصیت‌های فرعی (بازاری) اتفاق افتاده است.

۴-۳. هماهنگ بودن گفت‌وگوها با ذهنیت شخصیت‌های داستان

ذهنیت هر فرد که در لحظه‌ای معین، آمیخته‌ای از تمام سطح‌های آگاهی، سیر بی‌پایان احساسات، افکار، خاطره‌ها، تداعی معانی و انعکاس می‌باشد (میرصادقی، ۱۳۹۸: ۳۵۸) در گفت‌وگوهای که بین اشخاص شکل می‌گیرد به خوبی نمایان می‌شود و به نوعی زبان گفت‌وگوها، نمود شخصیت‌های داستان است. البته بیشتر نمود وجه اجتماعی آن‌هاست و جسم و روان شخصیت‌ها در گفت‌وگوها کمتر معرفی شده‌اند. نمونه‌ای آورده می‌شود برای نشان دادن نمود اجتماعی آن‌ها:

«جلوی مغازه رشته خشکاری آقامرتضی گفت:

__رشته خشکار بی ماه رمضان مثل چهارشنبه سوری بعد از عیده.

طاهر گفت: مثل سیرترشی توی ظرف مرباست.

من گفتم: مثل خنده زن باباس شب سال ننه آدم» (همان: ۴۴).

با یک تحلیل جامعه‌شناسانه و رجوع به قسمت‌های دیگر داستان به راحتی می‌توان متوجه شد که بروز این چنین حرف‌هایی از شخصیت‌های داستان ارتباط مستقیمی با زندگی شخصی، عوامانه و اجتماعی آن‌ها دارد. به عنوان مثال راوی داستان، مادرش را از دست داده است و پدرش به جای مادرش، همسر اختیار کرده است و این سخن و اعتقادی که بیان می‌کند، ارتباط مستقیمی با احساس فقدان مادر دارد و نشان می‌دهد راوی نتوانسته مسأله اختیار کردن همسر توسط پدر به جای مادر از دست‌رفته‌اش را برای خود هضم و حل و فصل کند

۴-۴. واقعی بودن گفت‌وگوها و پرهیز راوی از گفت‌وگوهای اضافی

گفت‌وگوها در صورتی دل‌پذیر و جذاب می‌شوند که اولاً بر خطوط محاکات از واقعیت بیرونی در حرکت باشند و ثانیاً در محدوده روایت اصلی باشند و از گفت‌وگوی‌های طولانی باید پرهیز شود تا ارزش کار کم نشود (آزاد، صرفی، ۱۳۹۱: ۷۵). گفت‌وگوهای داستان «نگاه یک مرغابی» به اندازه کافی آمده‌اند و عمل داستانی را به بهترین شکل پیش برده‌اند. گفت‌وگوها واقعی هستند و از دنیای ملموس خارج و واقعی انتخاب شده‌اند و هیچ ارتباطی با ذهنیت انتزاعی بشری ندارد:

«آن طرف کوچه پسر بچه‌ای داشت با زغال روی دیوار خط می‌کشید.

آقامرتضی به او که رسید گفت:

«برو توی خونه‌ت.

پسر بچه گفت: چرا برم؟

آقامرتضی گفت: واسه این که ما رد شیم. جلو راه را گرفتی.

بچه شاخ را برداشت» (همان: ۳۷).

همان‌طور که ملاحظه شد، تمام گفت‌وگوهای داستان به این صورت هستند که از دنیای واقعی گرفته شده‌اند و برای خواننده قابل لمس هستند. بنابراین گفت‌وگوهای داستان باعث افزایش صمیمیت داستان شده‌اند و این غلبه لحن عامیانه را در زبان شخصیت‌ها آشکار می‌کند.

در متن داستان، هیچ گفت‌وگویی بیهوده و صرفاً برای توصیف نیامده است و گفت‌وگوها هدفمند و برای پیش رفتن پی‌رنگ داستان و به بهترین نحو شکل گرفته‌اند.

۴-۵. کشمکش و جدل در گفت‌وگوها

کشمکش از «برخورد یا رویارویی شخصیتی با خودش یا با شخصیت‌های دیگر یا اندیشه‌ای با اندیشه دیگر و جهان‌بینی با جهان‌بینی دیگر به وجود می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۴۷). در داستان «نگاه یک مرغابی»، اکثر گفت‌وگوها به کشمکش و جدل بین شخصیت‌ها تبدیل می‌شود و شاهد نزاع و مجادله و چندین نقطه اوج در داستان هستیم. البته نقطه اوج اصلی در آخر داستان می‌آید و پسر از آن گره‌گشایی اتفاق می‌افتد. حتی در گفت‌وگوهای معمولی و ساده نیز شاهد مقداری جدل در لحن و زبان شخصیت‌ها هستیم:

«ظاهر به گوجه فرنگی فروش کنار میدان گفت:

«آقا گوجه‌فرنگی صد تومنی داری.

مرد گفت: نه بادمجان صد تومنی دارم.
من گفتم: خوردی؟ خوب بارت کرد.
طاهر لگدش را ول کرد طرف من. خودم را قاپیدم» (همان: ۴۶).
در اینجا کشمکش و جدل در داستان، هم توسط گفت‌وگوی شخصیت‌ها و هم توسط تگ‌گویی شخصیتِ راوی، نمایان می‌شود و پی‌رنگ را به پیش می‌برد. نمونه‌ای دیگر:
_ بین آقامرتضی حالا درش بیار فردا می‌آییم می‌خریمش.
من خودم را کنار کشیدم. شب افتاد روی خار امام. [شب فرا رسید].
طاهر کت آقامرتضی را داد به من.
مردک چسبیده بود یقه آقامرتضی و داشت هلش می‌داد. دم به دقیقه می‌گفت:
_ درش بیار می‌گم. گیر عجب آدمایی افتادیم ها. شیطان می‌گه هم چی بزنم...
آقامرتضی گفت: بزنی، تو باهاس دمبک بزنی.
مردک گفت: بی‌پدر و مادر بکنش.
همین موقع صدای چک آقامرتضی بلند شد، مردک ولو شد روی خرت و پرت‌هایش. خار امامی‌ها ریختند روی آقامرتضی. صحرای کربلا. همین که صدای خوردن زره به سنگ را شنیدم فهمیدم آقامرتضی افتاد، روی زمین» (نجدی، ۱۳۹۸: ۵۴).
در این قسمت داستان که نقل شد، کشمکش در داستان به اوج خود می‌رسد و پس از آن گره‌گشایی اتفاق می‌افتد. البته گره‌گشایی در داستان توسط گفت‌وگوهای ذهنی و شخصی راوی برای خواننده نمایش داده می‌شود و گفت‌وگوهای شخصیت‌های اصلی داستان چندان تأثیری در حل و فصل گره اصلی داستان ندارند و این برآینده شگرد کلی داستان‌نویسی بیژن نجدی است که فرایند داستان را با استفاده از تک‌گویی یا همان جریان سیال ذهن حل و فصل می‌کند.

۴-۶. ارتباط گفت‌وگو با دیگر عناصر محوری داستانی

به طور پراکنده در این پژوهش و در توضیح کارکردهای گفت‌وگو در این داستان به اهمیت گفت‌وگو و تأثیر فراوان آن بر دیگر عناصر داستانی اشاره رفت. اما گفت‌وگو در این داستان بیش از همه با عنصر پی‌رنگ ارتباط می‌گیرد، به طوری که بسیاری از وقایع داستان را همین گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها و البته گفت‌وگوی راوی با خودش جلو برده است. در داستان «نگاه یک مرغابی»، عنصر گفت‌وگو بیش از همه با عنصر صحنه‌پردازی در هم می‌آمیزد و بر اعتبار و حقیقت‌مانندی داستان می‌افزاید (میرصادقی، میرصادقی [ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۱۹۴]. مانند صحنه‌های خرید و سرکشی آن‌ها از مغازه‌های مختلف، که خواننده توسط گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها، متوجه وقایع و رخداد‌های داستان می‌شود.
گفت‌وگو با صحنه‌پردازی هم ارتباط مستقیمی دارد و بسیاری از صحنه‌های داستان، شاکله حقیقی خودشان را از گفت‌وگوهای شخصیت‌ها وام گرفته‌اند:
«آقامرتضی رفته بود تو نخ تار گنده‌ای که تک‌تکه رو دسته‌اش صدف بود و خودش بی سر و صدا چسبیده بود به دیوار.

طاهر گفت: چشمت را گرفته؟

آقامرتضی گفت: خفه...

سرش را برد طرف دیوار. گوشش را چسباند به سوراخ تار، روی سیم‌ها. جدی جدی فکر کردم داره می‌شنفه. گفتم:

—چیزی می‌شنوی؟

آقامرتضی سرش را کشید و گفت:

—دسته‌اش صدفه. صدای دریا را می‌ده پسر. گوش کن.

هم من گوشم را چسباندم به تار هم طاهر. صدایی نشنیدیم» (همان: ۴۷).

صحنه‌ای که نقل شد، بسیار پویا و حسی و ملموس است و خواننده به سرعت با این صحنه ارتباط برقرار می‌سازد.

این صحنه توسط همین گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها ایجاد شده است و اگر گفت‌وگوها شکل گرفته نبودند، صحنه نیز

به وجود نمی‌آمد؛ یا صحنه آروغ زدن طاهر:

«همین که از قهوه‌خانه بیرون آمدیم. طاهر آروغی زد که مردی از روی یک بالکن گفت:

—گلو که نیست. دروازه قزوینه.

این پایین زنی گفت:

مرده‌شور تی سیا جان بهشت.

طاهر سبزه بود و ترکه‌ای.

برگشتیم خودمان را ول کردیم راسته زرگرها» (همان: ۴۹).

نتیجه‌گیری

گفت‌وگوها در داستان «نگاه یک مرغابی» با ذهنیت و جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها ارتباط مستقیم و هماهنگی دارد و شخصیت اجتماعی و خلقی شخصیت‌ها را بر ملا می‌کند. البته راوی (یا نویسنده)، از وضعیت جسمانی شخصیت‌ها در داستان چیزی ذکر نکرده است و گفت‌وگوها هم در رابطه با صفات جسمانی شخصیت‌ها، چیزی به خواننده نمی‌افزایند.

گفت‌وگوها در توسعه پی‌رنگ داستان بسیار موفق عمل کرده‌اند و در بسیاری از رویدادهای داستان، این گفت‌وگوها هستند که پی‌رنگ داستان را به نمایش می‌گذارند. صحنه‌پردازی نیز توسط گفت‌وگوها انجام گرفته است در توصیف مکان و زمان داستان (به ویژه مکان)، موفق ظاهر شده‌اند.

گفت‌وگوها احساس طبیعی و واقعی بودن را به خواننده القا کرده‌اند، زیرا که این گفت‌وگوها از دنیای واقعی گرفته شده‌اند و موجب ملال و خستگی خواننده نمی‌شوند و هیچ گفت‌وگوی اضافی در داستان وجود ندارد و گفت‌وگوها به اندازه‌ای که لازم باشد، ایراد می‌شوند. این مسأله باعث شده، خواننده با ظرافت کامل، پیگیر جریان داستان گردد و از این طریق خود مخاطب نیز از نحوه بیان گفت‌وگوها به گره‌گشایی برسد.

گفت‌وگوها نقشی محوری در کلیت داستان ایفا کرده‌اند و بدون گفت‌وگوها، داستان ناقص می‌ماند و کشش در داستان به وجود نمی‌آید. می‌توان این‌طور بیان کرد که نقش اصلی گفت‌وگوها در داستان «نگاه یک مرغابی»، ایجاد

کشش و جذابیت در داستان است، زیرا نجدی با بهره‌گیری از عناصر عوامانه و آوردن آن‌ها در گفت‌وگوی بین اشخاص، بر توانش گره‌افکنی و تعلیق داستان افزوده است.

گفت‌وگوها اغلب تفسیری و یا توضیحی نیستند، و باعث پویایی داستان و کشش در روایت شده‌اند. گفت‌وگوها در بحبوحه وقایع داستان رخ می‌دهند و فقط راوی داستان (اول شخص)، گاهی چند ثانیه وارد داستان می‌شود و توضیحی می‌دهد که البته توضیح کوتاه راوی نیز پویا و باعث کشش بیشتر در داستان می‌شود. هم‌چنین گفت‌وگوها با محاکات از واقعیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌های جهان خارج در هر چه بیشتر واقع‌پذیرتر کردن داستان، نقش اساسی داشته است.

منابع

- آزاد، پریسا؛ صرفی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، «بررسی کارکرد عنصر گفت‌وگودر ساختار روایت در داستان‌های کوتاه سیمین دانشور»، هفتمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، صص ۸۱ تا ۶۹.
- ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴)، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر، چاپ اول، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- داد، سیما، (۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ اول، تهران: مروارید.
- صدیقی، علیرضا، (۱۳۸۸)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۲، صص ۱۴۳-۱۶۰.
- عبدالهیان، حمید، (۱۳۸۵)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، سال پانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷، صص ۱۱۵-۱۲۸.
- محمودی، محمد، (۱۴۰۰)، «تحلیل ویژگی‌ها و عناصر اقلیمی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره شصت و یکم، صص ۱۰۳-۷۷.
- میرصادقی، جمال؛ میمنت، میرصادقی [ذوالقدر]، (۱۳۷۷)، واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستان)، چاپ نخست، تهران: کتاب مهناز.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۷)، راهنمای داستان‌نویسی، چاپ نخست، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۸)، عناصر داستان، چاپ ششم، تهران: سخن.
- میرصادقی، جمال، (۱۳۹۴)، ادبیات داستانی، چاپ هفتم، تهران: سخن.
- نجدی، بیژن، (۱۳۹۸)، دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ شانزدهم، تهران: مرکز.
- یونسی، ابراهیم، (۱۳۴۱)، هنر داستان‌نویسی، تهران: امیر کبیر.

The Function of Dialogue in the Short Story "A Duck's Gaze" from the Collection "Again from the Same Streets" by Bijan Najdi

Hossein Pourmogheynemi

Master of Arts in Persian Language and Literature

h. mogheynemi76@gmail.com

Nasrin Gobanchi

PhD in Persian Language and Literature

n. gobanchi@gmail.com

Abstract

This article examines the role and function of the storytelling element of dialogue in the short story A Duck's View by Bijan Najdi. Dialogues play a fundamental role in advancing stories and set the context and foundation of the plot and background of the story. Relying on modern storytelling techniques and his poetic rhetoric in storytelling, Bijan Najdi has always used this storytelling technique in a new way. This research was conducted using a descriptive-analytical method and relying on library resources. By using the tool of dialogue, the author brings the narrative to life and advances the process. The element of dialogue in the story of A Duck's View can play a key role in narrative in various ways, as these dialogues based on external reality can reveal the mental and psychological abilities of the characters, create story knots and seek to unravel them themselves in order to properly shape the plot in the story. On the other hand, by avoiding additional dialogues, the narrator can manage the dialogues formed between the characters well and use them in line with his narrative action. As a result, the aforementioned research shows that the dialogue, when exchanged between two characters and freed from the form of a monologue, can better introduce the characters' mentality to the reader.

Keywords: Story elements, dialogue, Bijan Najdi, Again from the same streets, A duck's gaze

بررسی اشعار امیرھوشنگ ابتھاج (سایه) از منظر زیبایی‌شناسی

ملیحه پیران کاشانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران

mali.p.kashani@gmail.com

فرشته جعفری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد نراق، دانشگاه آزاد اسلامی، نراق، ایران

fereshte.jafari7@gmail.com

چکیده

از دیرباز بلاغت و چگونگی کاربرد انواع آن، هم‌چنین زیبایی‌شناسی و عناصر به‌وجود آورنده آن در شعر معاصر مورد توجه پژوهشگران این حوزه بوده است. کشف جنبه‌های تازه شعر و دیدگاه شاعر که در هر دوره زمانی با تغییر و تعالی مواجه است یکی از نتایج این‌گونه بررسی به‌شمار می‌رود. در این پژوهش برخی از اشعار کلاسیک و نو امیرھوشنگ ابتھاج از نظر بلاغی و زیبایی‌شناسی بررسی شده‌اند و به این پرسش که چگونه اشعار ابتھاج در حافظه تاریخ ماندگار شده است و راز این ماندگاری چیست با روش تحلیلی و توصیفی پاسخ داده شده است. نمونه‌ها به صورت انتخابی و کتاب‌خانه‌ای گزینش شده است. نتیجه پژوهش؛ سایه با دانش و اشراف کامل نسبت به علم بلاغت و فصاحت و شناخت موسیقی، هم‌چنین به‌واسطه ده سال بررسی شعر حافظ، توانسته است به کشف و شهود و نوآوری در شعر روزگار خود برسد و زیبایی را به عنوان روح شعر در کالبد آن ماندگار سازد.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، زیبایی‌شناسی، ابتھاج، ه. ا. سایه، شعر معاصر.

مقدمه

از زمانی که بشر واژه را کشف کرد تا بتواند به واسطه آن ارتباط خویش با هم‌نوعانش را مفهوم ببخشد، جهان آفرینش به گونه‌ای شگرف مبدل گشت و از آن روزگار، ثبت و ضبط آثار بشری محدود به تصاویر حکاکی شده دیوار غارها و بر روی تخته سنگ‌ها نماند. با ورود زبان و ادبیات عرب به زبان پارسی لزوم شناخت قواعد آن بسیار به چشم آمد و با نوشتن کتاب‌هایی در این حوزه، علمی به نام علم بلاغت که کلام بلیغ، شعر بلیغ، واژه بلیغ، سخن بلیغ و عباراتی از این دست را در خود داشت و شامل بخش‌های معانی، بیان و بدیع می‌شد، ظهور کرد. این دانش برای شناخت زیبایی و زبان، هم‌چنین رواج آن به کار برده می‌شد. در لغت و در اصطلاح، بلیغ و بلاغت معنای گوناگونی دارد. جلال‌الدین همایی می‌گوید: «بلاغت کلام آن است که جمله فصیح و برای بیان مقصود گوینده وافی و رسا، و مطابق و مقتضی حال و مقام باشد.» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۸) با آگاهی نسبت به علم بلاغت کم‌کم نقد بلاغی نیز مورد توجه قرار گرفت. زرین‌کوب در کتاب «شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب» درباره نقد شعر عقیده دارد که «خود شاعر وقتی در شعر خویش الفاظ و معانی را سبک سنگین می‌کند، وقتی کار خود را مرور و اصلاح می‌کند، وقتی در باب شیوه کار یا هدف و ذوق خویش سخن می‌گوید، در حال نقد شعر است.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۹) نقد بلاغی را می‌توان علمی مربوط به بررسی فنون ادبی و بلاغی در اثر هنری که در ادبیات همان شعر و نثر، روایت و حماسه به حساب می‌آید، دانست. امروزه نقد بلاغی را به دو دسته نقد بلاغی سنتی شامل معانی، بیان و بدیع، و نقد مدرن شامل زیبایی‌شناسی موسیقی و تصویرپردازی تقسیم کرده‌اند تا پژوهشگران بتوانند در زمینه‌های گسترده‌تر و نوآورانه‌تری به تحقیق و بررسی آثار قدما و معاصرین بپردازند. درباره نقد بلاغی و زیبایی‌شناسی آثار درخور توجهی موجود است از جمله می‌توان آثار دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی «موسیقی شعر» و «صور خیال در شعر فارسی»، آثار به یاد ماندنی از دکتر عبدالحسین زرین‌کوب «با کاروان حُلّه» و دکتر پرویز ناتل خانلری «شعر و هنر»، هم‌چنین تالیفات بزرگان دیگر را نام برد. شعر، پنجره‌ای است سمت عروج و این، شاعر است که با ذهن خلاق خویش، حوادث و رویدادهای عادی و روزمره را به تصویری خاص تبدیل کرده و مخاطب را به شگفتی وادار می‌دارد. صنایع ادبی ابزار مناسبی هستند تا ذوق را با زیبایی درآمیزند و شور شعر را به تصویر بکشند. بسیاری معتقدند که زیبایی هنری عبارت است از صورت ظاهر بخشیدن به لذت، و یا زیبایی لذتی است تجسم‌یافته و لذت‌انگیز. (وحیدیان‌کامیار، ۱۳۹۴: ۶) هرچند تعریف دقیقی از زیبایی ممکن نیست اما می‌توان عواملی را که ایجاد زیبایی می‌کنند برشمرد؛ مانند نظم، تناسب، هماهنگی، تکرار، تنوع، وحدت در کثرت، توازن، تقارن، ایجاد، شگفت‌انگیزی، چندبعدی‌بودن و غیره. (دانشور، ۱۳۷۵: ۲۹-۳۴) در این طبع‌آزمایی، شاعرانی موفق خواهند بود که از تمام عناصر به نفع زیبایی‌بخشی به شعر بهره ببرند. از جمله شاعرانی که در شعر علاوه بر ذوق هنری و جوشش شاعرانه، از صنایع ادبی بهره برده است می‌توان امیرعشق ابتهاج با تخلص ه. الف. سایه را نام برد. وی در اسفند ۱۳۰۶ خورشیدی در رشت متولد شد. در جوانی با ورود به تهران عضو کانون نویسندگان ایران شد و به حزب توده و چپ‌گرا تمایل یافت. او در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۶ به کارهای فرهنگی و هنری در حوزه موسیقی رادیویی پرداخت. شعر سایه از طریق موسیقی در حافظه جمعی مردم جای گرفته است. اشعاری مانند «تو ای پری کجایی» و «ایران ای سرای امید» و «سپیده» که از رادیو در آن روزگار پخش می‌شدند، تنها نمونه‌ای از آثار ماندگار او به شمار می‌آیند. تخلص شعری ابتهاج «ه. الف. سایه» است و مردم او را با نام «سایه» می‌شناسند. ابتهاج در مصاحبه‌ای علت انتخاب تخلصش را این‌گونه بیان می‌کند: «حروف و کلمات برای من رنگ دارند (ر»

خاکستری و یا کلمات برایم سرد و گرمند؛ «سایه» کلمه‌ای سرد است و «گلایی» کلمه‌ای گرم. به گمان من در کلمه «سایه» یک مقدار آرامش و خجالتی بودن، فروتنی و بی‌آزار بودن هست...» (عابدی، ۱۳۸۶: ۵۷-۵۸) سرانجام جسم سایه در بامداد ۱۹ مرداد ۱۴۰۱ در کلن آلمان دور از خاک وطن با عالم ماده وداع گفت و جمعه ۴ شهریور ۱۴۰۱ پس از وداع با درخت ارغوان در پنجم شهریور، جایی حوالی آفتاب در زادگاهش به عالم معنا پیوست. ابتهاج شاعری غزل‌سرا بود و بعد از آمدن به تهران آشنایی او با شاعران نوپرداز به‌ویژه نیما یوشیج، موجب شد تا در شعر نو نیز طبع‌آزمایی کند. او اعتقاد داشت با بهره‌گیری از صنایع ادبی باید به خلق آثار ادبی پرداخت تا مخاطب از خواندن شعر و مطالعه آن لذت ببرد. سایه در ذهن زمان ماندگار شدن را در ابداع و ابتکار می‌دانست و در این عرصه آفرینش‌های زیبایی از خود به یادگار گذاشت. سایه از جمله شاعرانی است که نسبت به مسائل اجتماعی و سیاسی حاکم بر روزگار خود بی‌تفاوت نبوده است.

این پژوهش با نگاهی به اشعار سایه به بررسی بلاغی و زیبایی‌شناسی اشعار هوشنگ ابتهاج پرداخته است و در پاسخ به این پرسش که چگونه اشعار ابتهاج در حافظه تاریخ ماندگار شده است و راز این ماندگاری چیست با روش تحلیلی و توصیفی انجام شده است.

پیشینه و جنبه نوآوری پژوهش

شعر و هنر از جمله مقوله‌هایی است که هرچه بیشتر به آن پرداخته می‌شود، کشف‌های تازه‌ای به‌دست می‌آید و برای این عرصه، نمی‌توان پایانی متصور شد. از بررسی‌های انجام شده برای پژوهش پیش‌رو این نتیجه یافت شد که در حوزه بلاغت و زیبایی‌شناسی شعر سایه با روش تحلیلی و توصیفی و کاربردی پرداخته نشده است که تأکیدی بر جنبه نوآوری این پژوهش است. مختصری از بررسی‌ها به عنوان پیشینه پژوهش تقدیم می‌شود:

۱- غنی‌پور، ملک‌شاه‌احمد؛ محسنی، مرتضی و شاکری‌نسب، بهادر در مقاله‌ای با عنوان «تشبیه و توصیف، دو ویژگی سبکی شعر ابتهاج»، با مطالعه آثار او، روش استفاده از تشبیه و توصیف توسط ابتهاج را بررسی کرده‌اند. آن‌ها خیال‌انگیزی را در ایجاد نگرش خاص در سبک‌شناسی موثر دانسته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که بسط و گسترش پایه‌های تشبیه و به کارگیری ابزار زبانی صفت به شیوه‌های متفاوت، اشعار ابتهاج را برجسته کرده است.

۲- یوسف‌لو، زهرا و عباس‌زاده، خداویردی در مقاله‌ای با عنوان «هنجارگریزی نوشتاری در شعر نادر نادرپور و هوشنگ ابتهاج»، به بعد نوشتاری از هنجارگریزی پرداخته‌اند که در شعر نو نادرپور و ابتهاج بسامد بالایی دارد، هم‌چنین به تحلیل پاره‌ای از کارکردهای زیبایی‌آفرینی هنجارگریزی نوشتاری در شعر نادرپور و ابتهاج پرداخته شده است.

۳- حاجی‌آبادی، محمد در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جلوه‌های نمادین طبیعت در شعر هوشنگ ابتهاج»، شیوه توصیفی و تحلیلی پاره‌ای از اشعار شاعر را بررسی کرده و نماد و نمادپردازی را به عنوان ابزاری برای بیان افکار و اندیشه‌های هوشنگ ابتهاج مورد کنکاش قرار داده است.

۴- حسام‌پور، سعید و طالب‌زاده، نوشین در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل گونه‌های ادب غنایی در شعر هوشنگ ابتهاج»، ابعاد غنایی شعر ابتهاج را واکاوی و بررسی کرده است. یافته‌ها حاکی از آن است که بیشتر گونه‌های ادب غنایی در شعر هوشنگ ابتهاج وجود دارد. به ویژه گونه‌هایی که موضوع‌هایی چون: عشق، سیاست و اجتماع را به تصویر می‌کشد که همین نشانگر سبک و سیاق رمانتیک شاعر است.

۵- جعفری، طیبه در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار صوری زبان غزل‌های هوشنگ ابتهاج»، به بررسی توازن آوایی و نظام موسیقایی حاصل از آن پرداخته است و از آنجا که تاثیرپذیری ابتهاج، از طرز غزل حافظ، به‌ویژه در این مقوله، امر آشکاری است، مقایسه‌ای میان غزل حافظ و ابتهاج نیز انجام داده است.

۶- رشیدی‌آشجردی، مرتضی در مقاله‌ای با عنوان «خلق تصاویر نو در اشعار هوشنگ ابتهاج»، به برخی از ویژگی‌های سبکی امیرهوشنگ ابتهاج در حوزه غزل معاصر و تخلص وی پرداخته است. در نتیجه این‌گونه نگاشته شده است که چگونگی کاربرد تخلص در غزل‌ها و تناسب‌های شاعرانه‌ای که ابتهاج با این نام شعری زیبا به وجود آورده، ویژگی سبکی منحصر به فردی به غزل او داده است.

۷- بهرامی، ناصر و نظریانی، عبدالناصر در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش‌های معنایی-منظوری جملات پرسشی در اشعار امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)»، به شناخت مقوله‌های معنایی-منظوری جملات پرسشی در اشعار امیرهوشنگ ابتهاج (سایه) پرداخته‌اند.

بحث

ذهن شاعر، همان‌گونه که می‌کوشد طرح تازه‌ای در ساختمان کلی شعر به‌وجود آورد، هم‌چنان می‌کوشد که اجزای بیان او از خیال‌های شاعرانه برخوردار باشد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۱۶۹) همان‌طور که در مقدمه بیان شد، هوشنگ ابتهاج از جوانی با ورود به عرصه شعر و شاعری، هم‌چنین با رفتن به تهران و آشنایی با بزرگان نوپرداز آن زمان توانست قله‌های موفقیت را به سرعت سپری کند. او در اثر هم‌صحبتی و هم‌نشینی با شاعرانی که متمایل به گروه‌های نوگرایی سیاسی بودند به آن گروه‌ها تمایل پیدا کرد و همان‌طور که گفته شد با حکومت حاکم در آن سال‌ها به مخالفت برخاست. این اتفاق‌ها باعث به زندان افتادن او شد. روح جستجوگر سایه حتی در دوران حبس نیز از شعر و دنیای آزاد واژه دور نماند و معروف‌ترین شعرش با نام «ارغوان» را در همان دوران سرود. پرکاربردترین قالب‌های شعری هوشنگ ابتهاج شامل قالب‌های غزل، دوبیتی (چهارپاره) در کلاسیک و شعر نو می‌باشد. مضامین شعر او بیان احساسات شخصی و عاشقانه‌هاست و اشعار نیمایی وی به موضوع‌ها و مفاهیم اجتماعی و سیاسی و دغدغه‌های جمعی و یاد یاران اختصاص دارد:

عشق شادی‌ست، عشق آزادی‌ست / عشق آغازِ آدمیزادی‌ست (ابتهاج، ۱۳۶۴: ۲۸۲-۲۸۳)

تاثیرپذیری ابتهاج از نیما و تهران دهه ۳۰ و ۴۰، در کتاب شب‌گیر به‌خوبی آشکار است. او در این کتاب، گامی بلند به سمت نوگرایی برداشت. بیشتر شعرها تحت‌تأثیر شعر نیمایی است و آرمان‌خواهی، مردم‌گرایی، شوق رهایی و رستگاری در این مجموعه مشهود است. پس از چاپ شب‌گیر، ابتهاج کم‌کم با افکار و شیوه نیما فاصله گرفت و دوباره به شعر کلاسیک روی آورد. سایه در مورد نیما می‌گوید: «نیما محبوب همه ما بود. در شعرش دریچه‌های تازه به روی دنیا و زندگی گشود و ما با احترام و اعجاب نگاهش می‌کردیم.» (ابتهاج، ۱۳۸۷: ۴۰) ابتهاج در هشت دهه‌ای که در حوزه ادبیات فعالیت داشت، نزدیک به بیست کتاب در زمینه شعر، ترجمه و تصحیح از خود به یادگار گذاشته است؛ کتاب‌های شب‌گیر، سراب، سیاه‌مشق، تاسیان، یادگار خون سرو و یادنامه از جمله آثار معروف وی هستند.

شفیعی کدکنی درباره ابتهاج این‌گونه می‌نویسد: «از دیرباز با شعر سایه انس و الفت داشته‌ام. نمی‌دانم چگونه شکر این نعمت را باید گذارد که حشر و نشر بسیار نزدیک با او نیز یکی از خجستگی‌های زندگی من در این سال‌ها بوده است... سایه در انواع سخن، شعر خوب و شعر درخشان بسیار دارد...» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۵)

کدکنی در بخش آغازین کتاب آینه در آینه که گزیده‌ای از اشعار سایه با تایید شخص ابتهاج است، کوتاه اما ژرف از اقبال خویش به سال‌های دوستی با ابتهاج می‌نویسد و در پایان به تحول و غنای درونی ابتهاج همزمان با غنای شعر نوین پارسی در روزگار جوانی و میان‌سالی سایه اشاره می‌کند و آثار وی را هم‌چون ورقه‌های زری می‌داند که در دست‌های مخاطبان و علاقه‌مندان قرار دارند و این‌که سروده‌های ابتهاج در حافظه فرهیختگان و دوست‌داران شعر پارسی جای دارند را یکی از مهم‌ترین نشانه‌های توفیق شاعر برشمرده است. (همان) نوشتار کدکنی درباره شعر ابتهاج و سیر صعودی وی، نگارنده را به یاد این مطلب از پرویز ناتل خانلری می‌اندازد: «آثار ادبی، وسیله ارتباطی معنوی میان خواننده و نویسنده است. پس هر تغییر اساسی که در وضع زندگی و طرز فکر یکی از دو طرف ایجاد شود، ناگزیر در این وسیله ارتباط نیز موثر خواهد بود و موجب تغییری در آن خواهد شد.» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۲۱)

هوشنگ ابتهاج مجموعه آثار قابل توجهی در حوزه شعر کلاسیک و شعر نیمایی فارسی دارد که در این پژوهش به صورت کتاب‌خانه‌ای و انتخابی برخی از آثار وی مورد بررسی قرار گرفته است. نخستین گزیده از مجموعه «سراب» انتخاب شده است. این مجموعه در سال ۱۳۳۰ به چاپ رسید. مجموعه شعر «سراب» را می‌توان به عنوان گذار ابتهاج از بیان واژه‌های کهن و کهن‌گویی در سرایش اشعار کلاسیک به نوگرایی اشعار با اوزان تازه و قالب‌های نو دانست. نمونه‌هایی که در پژوهش حاضر انتخاب شده‌اند شامل دوبیتی‌ها (چهارپاره‌ها)، شعرهایی با مصراع‌های کوتاه و بلند هستند و اوزان در این چهارپاره‌ها با نوآوری همراهند که برای مخاطب آگاه لذتی مضاعف به همراه دارد. این دفتر در همان سال چاپ با استقبال دو دسته از مخاطبان مواجه شده است. دسته اول عوام و جوانان بودند که شیفته مضامین عاشقانه و تغزلی هستند و دسته دوم را روشن‌فکران و هم‌فکران او شامل می‌شدند که به شعرهای عمیق‌تر و بیان‌های کلی‌تر که راوی حکایت روان و ماهیت اصلی ذهن انسان نوگرا بودند، توجه خاصی نشان دادند. مقدمه این کتاب حاکی از تغییر خط فکری و ادبی شاعر است. عنوان آن را می‌توان براءت استهلال دانست. او در مقدمه می‌نویسد: «شعر من هم‌چون ناله مرغ شب، آواز اندوه و پریشانی و شکست شده است. من دیگر نمی‌خواهم که چنین باشد. من که سایه‌های تیره اوهام گذشته را از گوشه‌های مغز خویش رانده‌ام، دریچه قلبم را به روی آفتابی تازه و روشن می‌گشایم که هرگز غروب نکند.» (ابتهاج، ۱۳۳۰: مقدمه کتاب) شعر «گل‌های یاس» در قالب دوبیتی (چهارپاره) سروده شده است. در هر مصرع زوج قافیه دارد. قافیه در هر بند تغییر می‌کند اما در کل، شعر مضمونی مشترک دارد. وزن شعر فاعلاتن، مفاعیلن، فععلن می‌باشد. اوزانی که به صورت آهنگین هستند به‌طور معمول بیان‌کننده حالات عرفانی شاعر و احساسات درونی او می‌باشند. شاعر در این شعر با استفاده از تشبیه بلیغ، تشخیص، حس‌آمیزی، کنایه، واج آرایی، جناس و اغراق، هم‌چنین با ساختاری شاعرانه، ارتباط افقی و عمودی در سروده را با ظرافتی منحصر به فرد رعایت کرده و به بیان عشقی عارفانه و توصیف دل‌آرایی و دلاویزی عطر یار می‌پردازد، و شعر را با کشف راز به مهر به پایان می‌رساند که همه این موارد نشان‌دهنده آگاهی شاعر نسبت به ظرایف زیبایی‌شناسی در شعر است:

دوش، آن رشته‌های یاس، که بود/ خفته بر سینه دل انگیزت، / راست گفتمی که آرزوی منست/ که چنان گشته گردن

آویزت. (ابتهاج، ۱۳۳۰: ۹)

شعر، با «دوش» که قید است آغاز شده و در مصرع به صورت استفهام انکاری به بیان صورت مسئله پرداخته و با تشبیه بلیغ مو به رشته‌های یاس، به توصیف معشوق پرداخته است. در این شعر معشوق کاملاً زمینی است و صورت انسانی دارد و از نظر جنسیت، مونث بودن او آشکار است. در اشعار شاعران معاصر بر خلاف قدما معشوقه‌ها مونث هستند و عشق با عرفان آمیخته است. گیسو بر دوش معشوق، نشان از به کار بردن آرایه تشخیص است و تمام تشخیص‌ها استعاره مکینه به حساب می‌آید. «سینه دل انگیزت» نوعی حس‌آمیزی است که با تشبیه بلیغ آراسته شده که در این دو بیت واژه‌آرایی حرف‌های «ش، س، گ، ت» وجود دارد. تناسب بین سینه و دل و گردن‌آویز، ایهام برای گردن‌بند، گل یاس و یا موهایی که عطر یاس دارند.

معنی شعر: دیشب رشته‌های یاسی که بر سینه دل‌انگیز تو خفته بودند و زیبایی‌ات را به رخ می‌کشیدند طبق گفته خودت که درست است آن‌ها آرزوی من هستند که مثل گردن‌بند دور گردن تو ریخته‌اند. بیان اشتیاق بی‌اندازه شاعر نسبت به معشوق و زیبایی محبوب از نظر شاعر در بند پایانی شعر دیده می‌شود:

آه، دانستم، -ای شکوفه ناز!- / راز این موی مستی آمیزت: / کاندرا آن رشته، بود پیچیده / تاری از گیسوی دلاویزت!... (همان)

پس از شرح ماجرای رازگونه عطر پیچیده شده در آن گردن‌آویز در چهار بند پایان دوبیتی، شاعر پرده از راز آن بوی خوش برمی‌دارد و با آوردن صوت «آه، دانستم» ماجرا را بیان می‌کند. در بیان راز به صورت ایجاز مطلب را بیان و معشوق را به شکوفه ناز خطاب کرده است که علاوه بر تشبیه بلیغ از تشخیص و حس‌آمیزی نیز بهره برده است. بوی مستی‌آمیز نیز با حس‌آمیزی همراه است. در رشته پیچیده شدن چیزی کمی دور از ذهن است و البته به کهن‌گویی ابتهاج نیز برمی‌گردد زیرا در زمان‌های دور چیزهای ارزشمند را در میان پارچه یا پوست و چرم می‌پیچیدند که به نوعی می‌توان گفت شاعر از اغراق استفاده کرده است. مصرع پایانی را می‌توان به عنوان حسن‌اختتام در نظر گرفت. اینجاست که از راز نهفته پرده برداشته می‌شود و آن تاری از موهای معشوق است که باعث پراکنده‌شدن عطر خوش شده و به نوعی همان‌طور که گفته شد شاعر اغراق کرده است. «ت» در «گیسوی دلاویزت» ضمیر است و دلاویز صفت مفعولی مرکب مرخم، گیسوی دلاویز را می‌توان به عنوان تصویری زیبا در نظر گرفت که نشان از نهایت عشق و اشتیاق دارد. در این سروده شاعر به اختیار و با سلیقه خود در هر بند از قافیه و یا ردیف و قافیه استفاده و در تمام مصراع‌ها ارتباط معنایی را رعایت کرده است. ایماژ و تصویرپردازی در اشعار ابتهاج به زیبایی اثر می‌افزاید، گویی مخاطب نیز همراه و هم‌قدم با وی شب را با عطر یار به صبح رسانده و در راز گل محو شده تا به عروج برسد. شاعرانگی تصاویر به گونه‌ای است که ضربان قلب مخاطب با ریتم وزن همراه شده و آهگینه خیال از رقص نور و سایه و عطر خوش هستی سرریز می‌شود. اینجاست که نقش خیال و احساس در زیبایی‌شناسی شعر نمایان می‌شود به عبارتی می‌توان گفت: عاطفه، چهره پنهان اما موثر در تصویرپردازی‌های شاعرانه است. «خیال یا تصویر حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۱۷)

سروده دیگری که در این پژوهش به آن پرداخته شده است، شعر «سراب» از کتاب سراب است و در وزن مفعول، فاعلات، مفاعیل، فاعلن سروده شده است. قالب آن دو بیتی (چهارپاره) می‌باشد. در این شعر ابتهاج نوعی نوآوری در قالب به کار گرفته است. آوردن مصراع چهارم در هر بند به صورت کوتاه و کوبشی -تاکیدی است. در این شعر، شاعر

هرجا اقناع شده مصرع را تمام کرده و فارغ از چهارچوب‌های دست و پاگیر کلاسیک و قالب‌های سنتی، به مصرع بعدی پرداخته است:

عمری به سر دویدم در جستجوی یار: / جز دسترس به وصل ویام آرزو نبود / دادم در این هوس، دل دیوانه را به باد؛ // این جستجو نبود (ابتهاج، ۱۳۳۰: ۱۱)

مصرع نخست به نوعی براعت استهلال است و تصویر سراب را به خوبی به ذهن معرفی می‌کند. عمری با سردویدن کنایه از نهایت سرعت دویدن و به جایی نرسیدن (تلاش بیهوده) است. در مصرع دوم شاعر به آرزوی خود که گویی آرزوی محالی بوده است، اشاره می‌کند و با آوردن صورت منفی فعل از قصر افراد استفاده کرده که با آوردن «جز» اختصاص جمله به هدف و آرزوی خودش را نشان داده است. مصرع سوم گلایه از بر باد دادن عمر و دوران جوانی گفته است و پایان بند را با عبارت «این جستجو نبود» به زیبایی تمام می‌کند که تأکیدی از بر به یغما رفتن زمان و جوانی و خطا رفتن راه است و شاعر خود را سرزنش می‌کند. تناسب بین مصراع وجود دارد. بین یار، وصل، آرزو، هوس و دل تناسب معنوی وجود دارد. مبالغه در مصرع اول و دوم نیز به زیبایی اثر افزوده است. در مصرع اول بند دوم شاعر از متناقض‌نما بهره برده و یار ناشناس را به تصویر کشیده است و باز با خلاف‌آمد و اغراق به شدت احساسات خود اشاره کرده است. در این شعر از التفات بین راوی و و معشوق و برعکس نیز استفاده شده است. واژه‌آرایی و جناس نیز در شعر وجود دارد و در پایان به «من» اشاره می‌کند که هنوز یار خود را نیافته و با خواهش از مخاطب یا خدای درون خود او را درخواست می‌کند. در این سروده سایه از کهن‌واژه‌های بیشتری استفاده کرده است؛ می‌دواند، می‌ربود (به معنای دور کردن)، جلوه نمودن و...، هم‌چنین از واژه‌های عامیانه نیز بهره برده است مانند دربه‌در، پی، کو...

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر ابتهاج، سهل و ممتنع بودن آن است که مخاطب را برای درک مطالب به زحمت نمی‌اندازد و با کمی دانش ادبی می‌توان با اشعار او درآمیخت و یک‌رنگ شد تا به بی‌نهایت معنای واژه‌های سایه سفر کرد، سفری به وسعت هنر و به گستردگی جهان مضامین و عرفان با رنگ‌مایه‌هایی از طبیعت و عناصر آشنا به ذهن. هنر نتیجه کوشش انسان برای ایجاد زیبایی است. نقاشی و پیکرستری و معماری و موسیقی و شاعری، همه از فنون هنر است. زیرا این فنون جز جستجوی زیبایی و ایجاد آن هدفی ندارند. (خانلری، ۱۳۴۵: ۳۳) نمونه این هنرنمایی را می‌توان در شعر «آنا» دید. عنوان شعر از زبان آذری گرفته شده است به معنای مادر، البته می‌تواند معنای نامی ارمنی نیز باشد که همان «آن» یا «آنا» است و نام بانوی است. آنا، روایتگر حال پریشان شاعر است و جهانی که در کابوس و سردرگمی رنگ می‌بازد. اوایی که نیست و شاید تنها در خیال می‌شود او را دید و در بیداری هرگز هم‌صحبت شاعر پریشان نشده است. شعر آنا با تصویرسازی صبح و طلوع آفتاب آغاز می‌شود. وزن آن فاعلاتن، فعلاتن، فعلتن، فعلن می‌باشد و در قالب چهارپاره سروده شده است. این وزن نیز بیانگر حالت عرفانی و درونی سراینده است:

صبح می‌خندد و باغ از نفس گرم بهار / می‌گشاید مژه و می‌شکند مستی خواب / آسمان تافته در برکه و زین تابش گرم / آتش انگیزخته در سینه افسرده آب. (ابتهاج، ۱۳۳۰: ۱۳)

شعر با تشخیص و استعاره مکنیه «صبح می‌خندد» شروع می‌شود و با تشخیص و استعاره مکنیه «نفس گرم بهار» و «چشم گشودن باغ» ادامه پیدا می‌کند و در ادامه، خواب را به فردی که مست است با تشبیه بلیغ معرفی می‌کند که گونه‌ای ابهام نیز دارد زیرا تصور می‌شود که مدهوشی و بی‌خبری حاصل از خواب نیز با طلوع شکسته می‌شود و از

بین می‌رود، پس می‌توان وجه تناسبی در نظر گرفت و آن تصویر خورشید است که در آب افتاده و آب آتشگون به نظر می‌رسد. در بیت بعد آفتاب به انسانی مانند شده است که در پشت کوه پنهان شده و شعله این آفتاب مانند نيزه‌ای آتشگون در دست آفتاب، از پشت کوه بیرون زده است که گواه تناسب طلوع تازه خورشید و نمایان شدن شعله‌های آن از پس کوه است. پایان شعر را با تصویری در خواب که ناتمام می‌ماند و بیداری ناگهانی با خالی دست‌ها و ناکامی از معشوق و یا دوری از مادر به مخاطب عرضه می‌کند:

بانگ بر می‌زنم از شوق که: «آنا... آنا...! / ناگهان می‌پریم از خواب؛ گشاده آغوش/ می‌شود باز دو دست من و...، می‌افند سست؛ / هیچ کس نیست به جز شب که سیاه‌ست و خموش... (همان: ۱۵) سایه نیز مانند برخی شاعران طبیعت‌گرا با استفاده از تشبیه‌ها و توصیف‌های حسی که ویژگی شعر آنهاست، پایه شعر خود را بر محسوسات قرار می‌دهد و تصویرپردازی‌هایی ملموس می‌آفریند، به همین دلیل تشبیهات حسی بسامد زیادی در آثار وی دارد. یکی دیگر از مواردی که در شعر سایه قابل بررسی است تقلید به معنای استفاده کردن از کهن‌واژه و نگاه به گذشتگان در سرودن اشعار است. وی با به کارگیری تشبیه و استعاره، تصاویری را که منشا طبیعی دارند خلق می‌کند. در شعر «لبخند او» می‌خوانیم:

دیدم و می‌آمد از مقابل من، دوش / خنده تلخی نهاده بر لب پرنوش / غم‌زده چون آفتاب آخر پاییز / دوخته بر روی من نگاه غم‌انگیز / من به خیال گذشته بسته دل و هوش: ... / ماه درخشنده بود و دریا آرام. (همان: ۱۶)

وزن این سروده مفتعلن، فاعلات، مفتعلن، فع می‌باشد و در قالب چهارپاره سروده شده است. او با تصویری از آمدن محبوب در حالتی غیر طبیعی (مدهوش) شعر را آغاز می‌کند و حدس می‌زند که مشکلی به وجود آمده که محبوب مثل گذشته با او نخواهد بود. با تشبیه تمثیل و آوردن اسلوب معادله به حالت غم‌زده چهره محبوب اشاره می‌کند که مانند مهتاب در آخر پاییز ابر آلود و غبار گرفته است. تقابل لبخند و تلخی و حس‌آمیزی با استعاره مکنیه «لب پرنوش» علاوه بر یادآوری اشعار قدما و طبیعت‌گرایی، سنگینی فضای عاشقانه را نیز به زیبایی بیان می‌کند. خانلری در کتاب شعر و هنر درباره زیبایی و عشق می‌نویسد: «عشق و زیبایی از آن‌رو مایه اصلی هنر است که جلوه‌های اصلی شوق به حیات است و همه آثار هنری بیان‌کننده همین شوق است.» (خانلری، ۱۳۴۵: ۳۵۳) سایه در بندهای بعدی با یادآوری روزگار خوش گذشته و تشبیه آن روزگار به آرامش دریا و بیان نقش چهره ساقی در جام می که نشان از دوران خوش آن‌ها دارد در ذهن مخاطب تصویر گذشته را تداعی می‌کند. در ادامه با آوردن لف و نشر، کنایه و استعاره مکنیه شاعر خود را به تناسب معنایی رسانده و در بین مصرع‌ها ارتباط عمودی و افقی برقرار کرده است و با ایجاد تقابل بین لذت و اندوه، مستی و غم و با بیان متناقض‌نما (پارادوکس) به زودگذری و ناپایداری دوران خوش عاشقی اشاره می‌کند. در بندهای پایانی با تکرار مصرع‌های بند آغازین و آوردن عبارات منفی، هم‌چنین با بیان آوای «آه» که نشان از حسرت است و استفاده از التفات، تصویر ترک‌شدن توسط معشوق را در ذهن مخاطب نقش می‌زند و با کنایه، از دست‌دادن یار را اعلام می‌کند و سپس در بهت و اندوه فرو می‌رود و گنگ می‌شود:

دیدم و می‌آمد از مقابل من، دوش / خنده تلخی نهاده بر لب پرنوش / آه، کز آن خنده آشکار شنفتم: / «بنگر، رفتم ز دست تو، رفتم!...» // ناله فرو ماند در پس لب خاموش. (ابتهاج، ۱۳۴۵: ۱۸)

شاعر با تصویرپردازی‌هایی که حاصل به کارگیری صناعات ادبی و بلاغی است افسوس و حسرت خود را با مخاطب به اشتراک می‌گذارد و درد مشترک با مخاطب ایجاد کرده، گویی با همزادپنداری او را نیز همراه خود می‌کند.

کاملاً آشکار است که هوشنگ ابتهاج با ذکاوت و استادی کامل در انتخاب مضامین خود را در تاریخ شعر و ادب ماندگار کرده است، زیرا می‌دانیم این‌گونه مضامین و مفاهیم نه تنها کهنه نمی‌شوند بلکه در بین نسل جوان و قشرهای مختلف جامعه این احساسات مشترک وجود دارد و تا جهان برپا باشد و انسان بر اریکه آفرینش سوار، حس و حال پرتب و تاب برقرار و پابرجا است. «عاطفه اگر در شعر وجود نداشته باشد، در میان آن‌ها و در ترکیب و حاصل آنهاست.» (کروچه، ۱۳۴۴: ۸۶ و ۱۲۹)

در ادامه بررسی شعر سایه و تحلیل تمام عناصر زیبایی و آشنایی‌زدایی، نگارنده به نکته‌ای قابل توجه دست یافت و آن، سرودن دو شعر در دو قالب متفاوت با نامی شبیه به هم و مضمونی مشابه است. شعر «آواز نگاه» با قالب چهارپاره در وزن مفتعلن، مفتعلن، فاعلن از کتاب سراب و شعر «زبان نگاه» با قالب غزل در وزن شاد فعلاتن، فعلاتن، فعلن از کتاب سیاه‌مشق ۱ که غزل‌های ناب و زیبایی را در خود جای داده است. در این سروده شاعر به راز بین خود و معشوق اشاره می‌کند و معشوق را نیز به شنیدن و دیدن و درک قلبی این حس ناب فرا می‌خواند.

در چارپاره «آواز نگاه» با زبانی تازه چشم‌های معشوق و ریتم حرکت آن را به موسیقی تشبیه کرده و از تشبیه بلیغ برای بیان این ظرافت و ابداع بهره برده است. سایه با هنجارشکنی در مفاهیم طبیعی، مهتاب را در آغوش می‌ریزد در حالی که هنگام فصل گل‌چینی، گل را در دامن می‌ریزند و با این هنجارشکنی علاوه بر نگاه به گذشتگان، تصویر بدیعی را خلق کرده است. او در نگاه معشوق خود واژه‌ها را می‌بیند و شعر نگاه او را می‌شنود. از این‌گونه تشبیه‌های بلیغ را به ندرت می‌توان یافت و در شعر امروز بسیار کم‌رنگند. سایه، غزل حافظ را به مثابه پاکی مطلق می‌داند و اشک که نماد پاکی است را با وجود غزل حافظ پاک و مطهر دانسته و شعر نگاه محبوب را به زلالی شعر حافظ، هم‌نوی نغمه مرغ‌های بهشتی می‌داند و با نهایت اغراق، ارادت خود به معشوق و حافظ را نشان می‌دهد. در پایان راز خود که همان عشق به یار است را مطرح می‌کند:

سایه ز آتشکده ماست فروغ مه و مهر / وه، از این آتش روشن که به جان من و توست (ابتهاج، ۱۳۳۲: ۴۰)

در غزل «زبان نگاه»، گویی رشد و تعالی در مرتبه عشق و رندی در شاعر را در می‌یابیم. از «آواز نگاه» که نشان از فریاد عشق و پیدایی اسرار است، شاعر به پختگی در شعر رسیده و اکنون حال و مقام خود و عشق خود را با «زبان نگاه» که به پنهانی بودن و سرپوشیده بودن آن تاکید دارد، بیان می‌کند. سایه در این غزل عاشقانه و عارفانه عشق خود را به گستردگی جهانی می‌داند و مردم را در حال خود شریک می‌کند: حالیا چشم جهانی نگران من و توست (همان: ۳۹) او حجاب عشق را بر دل می‌نشاند و به محبوب نیز یادآور می‌شود که: نشود فاش کسی آنچه میان من و توست (همان) وی شهرت فعلی را به خاطر روزگاری می‌داند که مرد ره عشق نایاب شده و کسی دیگر آن‌گونه که در داستان‌های عاشقانه مطرح می‌شده به عشق و عاشقی نپرداخته است. در این غزل زیبا که مخاطب را به یاد سماع می‌اندازد و یگانگی معبود را در دیده به تصویر می‌کشد، ابتهاج شوق و شادی خود را مفاخره‌گون مطرح می‌کند. تکرار و تناسب با لفظ و نشر در بیت‌ها به زیبایی کار افزوده است. در بیت پایانی با آوردن تخلص سایه، روشنایی و جلوه ماه و خورشید را به خاطر آتشکده وجود خود و یارش دانسته و عشق را آتش آتشکده دل می‌داند و شکوه و عظمت آن را به رخ کشیده است.

طی بررسی‌های انجام شده ابتهاج در غزل‌های شاد خود جانب مفاخره را گرفته اما این مفاخره و خودستایی ظاهری در معنا بیان‌کننده عرفان و مراحل رشد روحی او است: سایه او گشتم و او برد به خورشید مرا (ابتهاج، ۱۳۵۷: ۱۲۵)

زبان ساده و خالی از تکلف و امروزی سایه در غزل‌ها و اشعار نو او به عنوان یک ویژگی سبکی به شمار می‌رود و این آوردگی هنرمندانه زبان امروزی در قالب کهن شعری باعث محبوبیت و ماندگاری این شاعر مردمی شده است. سایه در چهار دفتر که با نام سیاه مشق به چاپ رسانده شماری از مشهورترین مثنوی‌ها، غزل‌ها، رباعی‌ها و قطعات خود را به یادگار گذاشته است. یکی از آن مثنوی‌ها «سماع سوختن» نام دارد و جالب است که در همین عنوان به صورت ایجاز، معنای زیبایی به تصویر کشیده شده است. واژه‌آرایی حرف «س»، صعود دود از شعله را به سماع تشبیه کرده و تشبیه از نوع بلیغ است. وی این شعر را در سال ۱۳۳۴ با دو بیت شروع کرده و بعدها به پیشنهاد دوستان در سال ۱۳۵۸ آن را ادامه داده (عابدی، ۱۳۸۶: ۲۱۴) که نشان از رشد و تعالی ذهنی و روحی شاعر دارد و آرامشی که به مرور زمان و در اثر مصاحبت با عالم شعر و واژه به دست آورده است:

عشق شادی‌ست عشق آزادی‌ست / عشق آغاز آدمیزادی‌ست (ابتهاج، ۱۳۷۸: ۲۸۲-۲۸۳)

از جمله مواردی که می‌توان درباره راز زیبایی و ماندگاری آثار ابتهاج به آن اشاره کرد آمیختن اشعار وی با موسیقی و ملودی است. اشعار او مخاطب را به وجد می‌آورند. حال اگر مخاطب با موسیقی و دستگاه‌های آن آشنا باشد، اتفاق زیبایی تولد توازن در قالب ملودی‌های ناب رخ خواهد داد و نوایی دلنشین اثر خوانش اثر خواهد گذاشت و گذار ذهن خلوت‌گریز به ماندن و حضور منجر و شعر با موسیقی ماندگار خواهد شد: «اگر شعر نتواند زیبا واقع شود، اگر نتواند وسیله نظرهای تسلی‌بخش در زندگی انسان باشد و ناهنجاری‌ها را به چنان‌چه هست بلکه گاهی با قوت‌تر از آنچه هست بیان بدارد، چه سرباری است به روی زندگی انسانی!» (نیما، ۱۳۳۸: ۱۶)

اشعار نو و نیمایی سایه نسبت به غزلیاتش رنگ و بوی کمتری در مسائل عاشقانه دارند اما او دغدغه‌های اجتماعی و اندیشه‌های خود را به زیبایی در قالب نیمایی که در آن روزگار قالبی نو و جوان پسندتر بوده بیان کرده است. در این اشعار مضامین اجتماعی هم‌چون آزادی، حماسه‌پردازی و انتقاد به شرایط زمانه از جمله نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی به تصویر کشیده شده است، به خصوص رسیدن به فردایی که گویی آرمان‌شهری است در ناکجاآباد نزدیک‌تر از دورها...

نیما درباره قالب نوپای خود می‌گوید: «مایه اصلی اشعار من رنج من است.» و در ادامه: «به عقیده من گوینده واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنج خود و دیگران شعر می‌گویم.» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۵۸۲) و ابتهاج آن مایه را داشت و توانست در اشعار نیمایی خود، بلاغت و زیبایی را با شکلی نو ثبت کند. در شعر نیمایی «فلق» که از سری سروده‌های نو ابتهاج به شمار می‌آید، در سال ۱۳۵۰ همزمان با دوران سیاسی مطرح آن روزگار سروده شده است. با شروع شعر که صبح را خطاب قرار داده مشخص می‌شود این سروده اندیشه آزادی‌خواه شاعر را مطرح می‌کند. خروس در متون کهن نماد صبح و بیداری و سعادت است، در این سروده بریده‌شدن سر خروس نشان از ناکامی فرداست و این‌که شب‌هنگام که نماد تاریکی و خواب غفلت است و پیش از آمدن صبح بیداری، خروسی که نماد آگاهی و هوشیاری است را سر بریده‌اند نشان از روزگار سیاهی است که در آینده به انتظار بشر نشسته است. جان‌بخشی صبح به عنوان شخصی که فریاد و رهایی را بشارت می‌دهد نیز یکی دیگر از هنرهای ابتهاج است که باعث زیبایی آثار وی می‌شود و در شعر نیمایی و نو نگاه و نگرش تازه خود نسبت به مسائل سیاسی روز را به تصویر می‌کشد. شعرهای نیمایی کوتاه ابتهاج به منزله فریادی است بلند و رسا که به صورتی موجز کلام را به مخاطب آگاه منتقل می‌کند و پیامی فارغ از هرگونه غلو و مبالغه به مخاطب منتقل می‌شود:

ای صبح! ای بشارت فریاد! امشب خروس را/ در آستان آمدنت/ سر بریده‌اند! (ابتهاج، ۱۳۶۴: ۱۴۴)

آنچه که از آثار نیمایی و سروده‌های نوی ابتهاج برمی‌آید بیان رازی‌ست نهفته بین مخاطب و شاعر که تنها با زبان واژه قابل انتقال بوده است در سروده نیمایی دیگری با عنوان «خواب» می‌بینیم که شاعر گفته‌های خود را با گریه نوشته است و در نهایت نیز دیدار را محدود در رویا و خیال دانسته و بیداری را جوری به تصویر کشیده که گویی تنها در عالم خواب است که آن آرمان‌شهر و آرزوها به واقعیت تبدیل می‌شوند و بیداری، ناکامی مطلق است:

با گریه می‌نویسم:/ از خواب/ با گریه پا شدم/ دستم هنوز/ در گردن بلند تو/ آویخته‌است/... / دیدار شد میسر و... / با گریه پا شدم (همان: ۱۴۹)

تکرار ترکیب با گریه پا شدن و تکرار واژه گریه در این سروده نشان از نهایت اندوه شاعر است و راوی رازی است که در از خواب برخاستن‌های همراه با اشک او نهفته که تنها مخاطب هوشیار او متوجه منظور شاعر می‌شود. به نقل از نیما: «هر کس خودش را بیان می‌کند. باید دید خود او چگونه ساخته و پرداخته شده است... سخن، سایه مرد است.» (نیما: ۱۱)

ابتهاج را می‌توان شاعری جامعه‌گرا دانست زیرا او پیش از آنکه خود را شاعری صاحب سبک و نوآور بداند، همراه مردم جامعه دانسته و دغدغه آینده سرزمینش را دارد. او را شاعر بزرگ طبیعت نیز می‌توان دانست، هم‌چون سهراب که عشق و عرفان و زندگی حتی مرگ را در طبیعت و نمادهای آن می‌دید.

نتیجه‌گیری

شعر ابتهاج سرشار از تصاویر ذهنی و حسی است که برای ساخت این تصاویر از آرایه‌های بلاغی فراوانی بهره برده است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که سایه در اشعار کلاسیک بیشتر تشبیه و استعاره را با تناسب و نگاهی به گذشتگان به کار گرفته است. در شعر وی تقابل صورت و معنا در تعادل قرار دارد. در بیان احساسات و عواطف عاشقانه خود جانب آزادی را گرفته است. در تصویرسازی‌ها از کنایه، مجاز، ایهام و متناقض‌نما (پارادوکس)، اغراق و مبالغه بهره برده، هم‌چنین از تشبیه‌هایی که بیشتر از نوع حسی به حسی و تشبیه بلیغ بوده بهره برده است و نیز استعاره مصرحه و مکنیه از بیشترین بسامد برخوردارند. ابداع و نوآوری در شعر ابتهاج حد و مرزی ندارد. او با بهره‌گیری از آشنایی‌زدایی و آرایه‌های ادبی و بلاغی به شکل هنرمندانه‌ای توانسته است واژه‌ها را به تصویر بکشد و آن‌ها را هم‌چون موم در دست شکل می‌دهد، گویی رام سایه شده‌اند. همان‌طور که صائب را شاعر تمثیل و حافظ را شاعر ایهام و خاقانی را شاعر مفاخره دانسته‌اند، امیر هوشنگ ابتهاج (سایه) را می‌توان شاعر طبیعت و تشخیص دانست. او با علم بیان و معانی و بدیع به خلق آثار موجز و ژرف دست زده و ایجاز قصر را به گونه‌ای متبحرانه به کار گرفته است که برای شناخت آن باید سایه شد.

منابع

- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷)، از نیما تا روزگار ما، ج ۳، چ ۵، تهران: زوار.
- ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۹۳)، آینه در آینه-گزیده شعر، پدیدآور: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: چشمه.
- ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۳۰)، سراب، تهران: صفی‌علی‌شاه.
- ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۳۲)، سیاه مشق ۱، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۵۷)، سیاه مشق ۲، تهران: کتاب زمان.
- ابتهاج، امیر هوشنگ (۱۳۶۴)، یادگار خون سرو، چ ۲، تهران: توس.
- سیمین، دانشور (۱۳۷۵)، شناخت و تحسین هنر، تهران: سیامک.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۴۰۱)، صورخیال در شعر فارسی، چ ۲۳، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، تاریخ تطور نثر فارسی، شوکران-شعر یا نثر، س ۲، ش ۱۲، تهران: سازمان سمت.
- عابدی، کامیار (۱۳۸۶)، در زلال شعر: بررسی زندگی و شعر هوشنگ ابتهاج، تهران: ثالث.
- کروچه، بندتو (۱۳۴۴)، کلیات کتاب‌شناسی-ترجمه فواد روحانی، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، شعر و هنر، تهران: سهامی ایران.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا.
- مقاله‌ها:
- بهرامی، ناصر و نظریانی، عبدالناصر (۱۳۹۷)، «بررسی نقش‌های معنایی-منظوری جملات پرسشی در اشعار امیر هوشنگ ابتهاج»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، دوره ۷۱، ش ۲۳۸، صص ۶۹-۴۹.
- حاجی‌آبادی، محمد (۱۳۹۵)، «بررسی جلوه‌های نمادین طبیعت در شعر هوشنگ ابتهاج»، همایش بین‌المللی شرق‌شناسی، فردوسی و فرهنگ و ادب پارسی، ش ۱.
- حسام‌پور، سعید و طالب‌زاده، نوشین (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل گونه‌های ادب غنایی در شعر هوشنگ ابتهاج»، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره ۹، ش ۳۳، صص ۵۸-۱۳.
- جعفری، طیه (۱۳۸۵)، «بررسی ساختار صوری زبان غزل‌های هوشنگ ابتهاج»، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی (کاوش‌نامه)، دوره ۷، ش ۱۳، صص ۱۱۸-۱۰۱.
- رشیدی‌آشجردی، مرتضی (۱۳۹۰)، «بررسی تخلص در غزل ابتهاج»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۱، ش ۳، صص ۶۱-۴۷.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶)، «منوچهری شاعر طبیعت»، سال ۵، شماره ۸، صص ۳۴۹-۳۵۳، تهران: یغما.
- غنی‌پور، ملک‌شاه احمد و دوستان (۱۳۸۹)، «تشبیه و توصیف دو ویژگی سبکی شعر ابتهاج»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دوره ۱، ش ۲، صص ۹۳-۷۳.
- کباری‌قطبی، لیلا (۱۴۰۱)، «خلق تصاویر نو در اشعار هوشنگ ابتهاج»، کنفرانس بین‌المللی زبان و ادبیات و تاریخ و تمدن، ش ۸.
- یوسف‌لو، زهرا و عباس‌زاده، خداویردی (۱۳۹۴)، «هنجارگریزی نوشتاری در شعر نادر نادرپور و هوشنگ ابتهاج»، بهارستان سخن، دوره ۱۲، ش ۳۰، صص ۲۳۸-۲۲۱.
- یوشیج، نیما-علی اسفندیاری (۱۳۳۹)، «نامه نیما»، سخن، سال یازدهم اردیبهشت، ش ۱، صص ۸۰-۸۴.

Review of Amirhoshang Ebtahaj's poems (Sayeh) from the perspective of aesthetics

Maliheh Piran Kashani
Fereshte Jafari

Abstract

For a long time, rhetoric and how to use its types, as well as aesthetics and the elements that create it in contemporary poetry, have been of interest to researchers in this field. The discovery of new aspects of poetry and the poet's point of view, which faces change and excellence in every period of time, is one of the results of such research. In this research, some of the classic and modern poems of Amirhoshang Ebtahaj have been examined from the point of view of rhetoric and aesthetics, and the question of how Ebtahaj's poems have been preserved in the memory of history and what is the secret of this permanence has been answered with analytical and descriptive methods. The samples have been selected in a selective and library manner. The result of the research; Sayeh, with his complete knowledge and nobility regarding the science of rhetoric and eloquence and knowledge of music, as well as through ten years of studying Hafez's poetry, has been able to discover, intuition and innovation in the poetry of his time and make beauty as the soul of poetry permanent in its body.

Keywords: rhetoric, aesthetics, Ebtahaj, H. A. Sayeh, contemporary poetry.

رنالیسم سیاسی در اشعار میرزاده عشقی

معصومه پیروی

دبیر زبان و ادبیات فارسی

mkb@shmail.ir

فاطمه‌سادات طاهری (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان

taheri@kashanu.ac.ir

چکیده

رنالیسم، یک مکتب ادبی است که در قرن نوزدهم در اروپا و آمریکا شکل گرفت و به دیگر کشورها راه یافت. در ایران، در دوره مشروطه رنالیسم وارد ادبیات شد و برخلاف دیگر کشورها علاوه بر حوزه داستان، به شعر هم راه یافت. مؤلفه اصلی رنالیسم، پرداختن به واقعیت‌های جامعه است. شاعران در این دوره کوشیدند واقعیت‌ها و وضعیت اقتصادی و اجتماعی جامعه را به گوش مردم برسانند. یکی از شاعرانی که در این راه تلاش بسیاری کرد و در مقابل عقد قراردادهای ننگین و تسلط استعمارگران و... سکوت نکرد و به مبارزه پرداخت؛ میرزاده عشقی بود. در این پژوهش، با توجه به مؤلفه‌های رنالیسم، اشعار میرزاده بررسی شد و مشخص شد بیشتر محتوای اشعار او را موضوعات سیاسی تشکیل می‌دهد و وی از بیشتر به رنالیسم سیاسی گرایش دارد.

کلیدواژه‌ها: رنالیسم، رنالیسم سیاسی، شعر، عصر مشروطه، میرزاده عشقی.

۱- مقدمه

رنالیسم از مکتب‌های مهم ادبی جهان است که طی قرن نوزدهم در مقابل مکتب ادبی رمانتیسم پدید آمد. این مکتب، از آغاز پدید آمدن به وسیلهٔ سردمدارانش در آثار ادبی سراسر جهان اثر گذاشت و ادبیات فارسی عصر نیز با آن همراه شد. «بنابر عقیدهٔ هنرمندان رنالیست، واقعیت در نفس حوادث، (نه در تخیل نویسنده)، جای دارد و به همین دلیل، هنرمندان پیرو این نگرش، دیدگاهی غیر شخصی و عینی در آثار خود اعمال می‌کنند» (داد، ۱۳۸۴: ۲۵۷).

یکی از مشخصه‌های برجسته شعر فارسی عصر مشروطه، این است که رنالیسم و اصول آن در آثار ادبی خلق شده، به خوبی هویدا است.

رنالیسم که در جهان، وارد حوزهٔ نثر و داستان شده بود و توانسته بود تحول عظیمی در ادبیات ایجاد کند در ایران بنابر شرایط و اوضاع جامعه، وارد شعر هم شد. شاعران دورهٔ مشروطه، همانند نویسندگان این دوره، واقعیت‌های جامعه را در قالب شعر می‌ریختند و به مردم تحویل می‌دادند. مردمانی که هر روز شعر می‌خواندند با مسائل روز جامعه آگاه می‌شدند و در مقاومت و مبارزه علیه قراردادهای ننگین و... نقش بسزایی داشتند.

یکی از این شاعرانی که با سلاح شعر به مبارزه پرداخت، میرزادهٔ عشقی بود که مسائل سیاسی این عصر، بسیار مورد توجه او بود و بخش اعظم محتوای اشعار او را تشکیل می‌دهد.

در این پژوهش برآنیم تا مؤلفه‌های رنالیسم را در اشعار میرزادهٔ عشقی بررسی و تحلیل کنیم.

۱-۱- بیان مسئله

رنالیسم در ادبیات معاصر فارسی، بر خلاف ادبیات سایر ملل جهان که عموماً اصول این مکتب را با ژانرهای داستان و نمایش‌نامه عرضه داشته‌اند، با قالب شعر هم، دم‌ساز شده است و شعر عصر مشروطه از این جهت، افزودهٔ خاصی بر ژانرهای مورد توجه رنالیست‌ها به شمار می‌آید. بر این اساس، معرفی جنبه‌های واقع‌گرایانهٔ شعر میرزادهٔ عشقی، می‌تواند جایگاه ویژهٔ رنالیسم ایرانی را در ادبیات جهان نشان دهد. به علاوه این پژوهش، گامی برای شناخت هرچه بیشتر یک وجه کمتر شناخته شده از ادبیات فارسی و ادبیات عصر مشروطه است.

۲-۱- پرسش‌های پژوهش

- ۱- در شعر میرزادهٔ عشقی کدام نوع از موضوعات رنالیستی غلبه دارد؟
- ۲- مؤلفه‌های مهم رنالیسم سیاسی در اشعار مورد بحث کدامند؟

۳-۱- روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی و کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد. مراحل تحقیق، شامل گردآوری اطلاعات در بارهٔ عناوین تحقیق و بحث و نتیجه‌گیری دربارهٔ آن‌ها خواهد بود. می‌کوشیم در این پژوهش، مؤلفه‌های رنالیسم در شعر میرزادهٔ عشقی را بررسی کنیم.

۱-۴- پیشینه تحقیق

فاروق خرابی در سال ۱۳۷۶ در مقاله «عنصر سیاسی و اجتماعی در شعر عصر مشروطه» مرور گذری از جامعه عصر مشروطه را بازگو کرده است. شراره خوشحال طولازدهی (۱۳۹۵) در مقاله «سیاست در شعر عصر مشروطه» برخی موضوعات سیاسی را در شعر عصر مشروطه پی گرفته است. در مقاله‌ای دیگر یدالله بهمنی مطلق و.. با عنوان «انعکاس مکاتب ادبی و سیاسی جهان در شعر میرزاده عشقی» به صورت مختصر، از ورود مکتب‌های ادبی مختلف در شعر میرزاده، سخن گفته است. با بررسی‌هایی که انجام شد در رابطه با رئالیسم در اشعار میرزاده عشقی، پژوهشی نیافتیم.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱- رئالیسم و اصول آن

در میان مکتب‌های گوناگون، رئالیسم، جایگاه ویژه‌ای داشته است. در آغاز کار باید رئالیسم را تعریف کنیم.

رئالیسم در درجه اول، به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیسم توجهی به آن نداشت. رئالیسم طرفدار تشریح جزئیات است. وقتی بالزاک می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی‌دقتی "رمان" خوانده شده اند، ارزش لازم را بدهد» و وقتی استاندال از "حادثه کوچک واقعی" حرف می‌زند، در واقع هر دو از رئالیسم خبر می‌دهند (سیدحسینی، ۱۳۸۴، ج ۱: ۲۷۷ و ۲۷۹).

همان‌گونه که از تعاریف، واضح است؛ واقع‌گرایی در مقابل تخیل قرار می‌گیرد. به گفته گران، مهم‌ترین عنصر در بافت مشکوک نظریه رئالیستی و نیز عنصری که دارای مهم‌ترین پیامدهاست، سوءظن همیشگی آن به تخیل است (گران، ۱۳۹۵: ۴۱). هم‌چنین اشتیوانی می‌نویسد: «هر اندازه قوه تخیل در مکتب واقع‌گرایی کاسته می‌شود، توجه به موضوعات رئال و واقعی افزایش می‌یابد و به این ترتیب، سنگ محک جدیدی برای تعیین هنر نویسندگی مطرح می‌گردد. مکتب رئالیسم در برابر رمانتیستی قد علم کرده بود که در آن، اصل تخیل جایگاهی ویژه داشت (اشتیوانی، ۱۳۹۸: ۳).

با آنچه گذشت، مهم‌ترین مشخصه‌های رئالیسم عبارتند از:

نخست یک مکتب فلسفی و سپس مکتبی ادبی است.

در مقابل رمانتیسم که به خیال‌پردازی شهرت دارد، واقع‌گرایی را دستور کار قرار می‌دهد.

در واقع‌گرایی به مسائل اجتماعی بیشتر اهمیت می‌دهد.

به ویژه مسائل حول و حوش انسان معاصر برایش مهم است.

معمولاً برای رئالیسم، اصولی نام می‌برند که به اجمال عبارتند از:

۱- واقع‌گرایی ۲- پرهیز از تخیل و الهام درونی ۳- توجه به هرگاه و هر جا ۴- توجه به تاریخ ۵- تشریح جزئیات

۶- معمولی بودن قهرمان داستان ۷- تحلیل جامعه معاصر و مسائل آن.

۲-۲- رنالیسم ایرانی

نخستین نشانه ادبیات متعهد در ایران را پیش از مشروطه و در نثر فارسی مشاهده می‌کنیم که تحت تأثیر فرهنگ و ادبیات غربی شکل گرفت. نوشته‌های متفکرانی چون آخوندزاده، آقاخان کرمانی، میرزا ملکم‌خان، طالبوف تبریزی از این نوع می‌باشند. این نویسندگان در نوشته‌های خود نه تنها به انتقاد از وضع نابسامان جامعه پرداختند، بلکه دیگران را تشویق به انتقاد از جامعه می‌کردند.

اما اولین نشانه‌های وجود نهضت مشروطه در شعر را می‌توان در واژه‌ها و مضامین آن سراغ گرفت. در این دوره، شاعران لازم دیدند که جامعه را به انتقاد بگیرند و برای اصلاح اوضاع، به پا خیزند. بنابراین مضامین اشعار این دوره بر خلاف دوره‌های قبل، مفاهیمی چون؛ آزادی، قانون، مبارزه با استبداد، وطن، عدالت و... پر کرده بود. اشعار این دوره به مردم توجه نشان می‌داد و حرف مردم را به تصویر می‌کشید.

«آشنایی با افکار و اندیشه‌های اروپاییان، تأسیس دارالفنون و چاپ‌خانه‌ها و نشر افکار آزادی‌خواهانه در کتب و روزنامه‌ها و برخی مسائل دیگر موجب بروز نهضت مشروطه در اوضاع و احوال اجتماعی ایران گردید» (محمدی، ۱۳۷۵: ۳۵).

انقلاب مشروطه، تأثیری شگرف بر فرهنگ و ادبیات ایران بر جای نهاد. به گفته ویکتور هوگو «قاطع‌ترین نتیجه مستقیم یک انقلاب سیاسی، یک انقلاب ادبی است» (همان، ۱۳۷۵: ۳۵).

با انقلاب مشروطه، ادبیات ایران، نقش جدیدی پیدا کرد و باعث شد وسیله‌ای برای بیان حقوق مردم باشد. در این هنگام شاعران و نویسندگان زیادی به صف انقلابیون پیوستند.

«شیوه رنالیسم در اثنای قیام مشروطیت به ادبیات ایران راه یافت. تا قبل از انقلاب مشروطه، جامعه و توجه به وقایع اجتماعی در ادبیات ایران جایگاهی نداشت اما در این دوره تحولاتی عظیم در شیوه فکری و نگرش اجتماعی شاعران و نویسندگان صورت گرفت.... هم‌سو با دگرگونی‌های اجتماعی عصر مشروطه، ادبیات با بازتاب دادن این دگرگونی‌ها پیوند خود را با رنالیسم محکم‌تر کرد» (رزاق پور، ۱۳۹۲: ۷۳ و ۷۴).

«در اروپا حوزه رنالیسم رمان بود ولی در ایران توجهی به حوزه شعر گردید» (جعفری لنگرودی، ۱۳۹۱: ۳۴۳). رنالیسم در ایران در دو نوع نثر و نظم پدید آمد و از سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ و کتاب احمد طالبوف و امثال آن‌ها که به نثر داستانی بودند تا اشعار نسیم شمال و لاهوتی ادامه یافت. بنابراین برخلاف روند جهانی رنالیسم، این مکتب در ایران به شعر هم عرضه شد.

۲-۳- میرزاده عشقی

«سید محمدرضا میرزاده عشقی در سال ۱۳۱۲ ق در همدان پا به عرصه گیتی نهاد. زبان فرانسوی را آموخت و در نوجوانی به کارهای اجتماعی روی آورد. به همت او، روزنامه «عشقی» در سال ۱۳۳۳ ق در همدان منتشر شد و به دنبال آن سفری به ترکیه داشت. این سفرهای خارجی شاعران عهد مشروطه در شکل‌گیری اندیشه و شخصیتشان بسیار مؤثر می‌افتاد. در برگشت از ترکیه مقالات تندی علیه سیاست‌مداران نوشت» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۱۲۵).

او با این‌که در سن سی و یک سالگی شهید شد، بیش از سهم خود، شعر زیبا و نثر شیوا به یادگار گذاشت و زیادت‌ر از سایرین به ادبیات معاصر خدمت نمود و طرزهای نوین و شیوه‌های دل‌نشین ابتکار کرد (حائری، ۱۳۷۵: ۳۶).

حب وطن و عشق به استقلال مملکت، مذهب و سیرت عشقی بود و هیچ گناهی را بزرگ‌تر از خیانت به وطن و تمایل به اجانب نمی‌دانست. محبت او نسبت به ایران به اندازه‌ای بود که تقریباً، هیچ یک از اشعارش خالی از چاشنی وطن‌پرستی و تحریض به استقلال کشور نیست» (فلاح، ۱۳۸۷: ۳).

«این شاعر نیک‌نام و جوان ناکام در عنفوان جوانی روزگار پر اضطراب و اندوهگین داشت، بیش از ۳۱ سالش نبود که تیری جان‌سوز و ظالمانه چنان پیکر هنرمندی را از پای درآورد و به خاک هلاکت انداخت» (عشقی، ۱۳۵۷: ۶، توضیحات مشیرسلیمی).

او در بامداد آخر ذی قعدة ۱۳۴۲ ق در خانه‌اش، به دست دو تن ناشناس هدف تیر قرار گرفت و نزدیک ظهر همان روز در بیمارستان شهربانی جان داد (آرین پور، ۱۳۸۷، ج ۲: ۳۶۵-۳۶۴).

عشقی چون دیگر شاعران مشروطه، در مقابل استبداد ظالمان ایستاد و مبارزه کرد. او وضع سیاسی کشور را می‌دید و خونس به جوش می‌آمد. در آن دوران، مقالات تند در مورد اوضاع و سران ناکارآمد می‌نوشت.

«با عنایت به این‌که عشقی تفکر و بینش خاصی داشت همین امر سبب گردید که محتوای بسیاری از اشعار او نیز رنگ سیاسی به خود بگیرد» (گلباف، ۱۳۸۶: ۲۷).

«انعکاس اوضاع اجتماعی، سیاسی و مسائل تاریخی در اشعارش، شعر او را مجموعه‌ای از اطلاعات مبدل ساخته، این خصوصیت در سرتاسر شعر او مشاهده می‌شود» (همان: ۹۳).

میرزاده عشقی هم از شاعران رئالیستی مشروطه بود که تا پای جان به مبارزه‌اش ادامه داد و در این راه فدا شد.

۴-۲- رئالیسم سیاسی

بخش عمده رئالیسم عصر مشروطه را رئالیسم سیاسی تشکیل می‌دهد. روی کار آمدن افراد ناکارآمد و توطئه‌ها و نقشه‌های کشورهای بیگانه برای تسلط بر کشور، باعث شد قراردادهایی علیه ایران بسته شود. شاعران رئالیست این دوره، با سلاح قلم برای بیداری و آگاهی مردم بسیار تأثیرگذار بودند و توانستند موجی از اعتراض مردم را به همراه داشته باشند و معدودی از این قراردادها را لغو کنند. تا جایی که تعدادی از این شاعران جانشان را برای میهنشان فدا کردند و در این راه کشته شدند.

«ادبیات و به‌خصوص شعر دوران مشروطه دارای درون‌مایه‌های سیاسی اعتراض مدرنی است که ذیل کلیتی رئالیستی قرار می‌گیرد. شعر آن دوران از یک نظر بیشتر از هر چیزی به مفاهیم ناسیونالیستی بها می‌دهد، به گونه‌ای که درون‌مایه بسیاری از اشعار را مفاهیمی چون وطن، ملت و... تشکیل می‌دهد. این شعر برای بیان اعتقادات و انتقادهای خود به سمت رئالیسم حرکت می‌کند تا واقعیت‌های ملموس سیاسی - اجتماعی را به نحو موثرتری بتواند در شعر منعکس کند» (خالقی، ۱۳۹۵: ۸۰).

بنابراین مضامین و اندیشه‌های تازه‌ای در این دوره مطرح شد و شاعران به صف انقلابیون و آزادی‌خواهان پیوستند و بخشی از مسئولیت‌های آنان را بر دوش خود پذیرفته بودند.

اشعار سیاسی عصر مشروطه در حوزه موضوعات زیر شکل گرفته است:

نابسامانی امور و نحوه غلط اداره کشور، نبود قانون، فقدان عدل و ظلم و ستمی که بر مردم رفته. عقب‌ماندگی کشور و زبونی در مقابل بیگانگان، شکوه از مداخلات بیگانگان و تسلط آن‌ها و از دست رفتن استقلال کشور، لعن و نکوهش هیأت حاکمه، مقایسه وضعیت حاضر با گذشته‌ها و یادآوری دوران "مجد عظمت" سپری شده. تشریح وطن، مدح وطن و تشویق مردم به وطن دوستی (خارابی، ۱۳۷۶: ۱۲۲، با تلخیص).

۳- بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در اشعار میرزاده عشقی

عشقی هم مانند دیگر شاعران عصر مشروطه، با وجود این‌که آزادی بیان، وجود نداشت، واقعیت‌ها را در بطن اشعارش بازگو می‌کرد و در بعضی موارد چنان با صراحت اعتراض و انتقادش به گوش مسئولین می‌رساند که به قیمت جان‌ش تمام شد.

۳-۱-۳- واقعگرایی

این شاعری که عشق به وطن باعث شد، ساکت ننشیند و نسبت به جامعه و وقایع آن به جوش آید؛ سعی کرد تمام حقیقت‌ها را که به چشم می‌بیند، بگوید.

۳-۱-۱- نابه سامانی اوضاع جامعه

چنان‌که دیوان شاعران عصر مشروطه را بررسی کنیم به اوضاع نابسامان و بحرانی جامعه پی می‌بریم و عشقی هم به این موضوع پرداخته است و از بدبختی و بیچارگی ایران، ناله سر می‌دهد:

باد صبا! رو بگو، به مردم میدان/ ما و شما راست، نام ملت ایران
مال شما را برد وزیر، شد از دزد/ دزد سیاستمدار دوره ساسان
فرق من و تو، کلاه زرد و سیاهست/ هیچ شماها ز مردمان خیابان:
فرق ندارید ای کلا نمدی ها! / دست در آرید ای کلا نمدی ها!..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۸-۳۱۷)

یا:

رجال ما همه دزدند و دزد بدنام است / که دزد گردنه، بدنام دزد پاتختی است..

(همان: ۳۷۳)

از بدبختی و وضع پریشان جامعه می‌گوید.

از وضع کنونی و ز بدبختی ملت/ زین فقر و پریشانی و ویرانی ایران:
گردیده جهان تیره و گشته ست دلم تنگ/ گویی که شدم حبسی و زندانی ایران...
بگرفته دلم سخت ز اوضاع کنونی/ بیچارگی و محنت و حیرانی ایران
(عشقی) بود، از نوحه گر امروز عجب نیست / خون می‌چکد از دیده ایرانی و ایران

(همان: ۳۶۸)

۲-۱-۳-آزادی

چنان که صادق‌زاده می‌گوید: دو شاخصه مهم شاعران مشروطه، وطن‌دوستی و آزادی‌خواهی بود و دستیابی به قانون و عدالت را در سایه به دست آوردن آزادی می‌دانستند هرچند برداشت شاعران از آزادی، کم و بیش متفاوت بود؛ آزادی از دیدگاه بهار، بیشتر استقلال‌طلبی بود ولی از دیدگاه عارف و عشقی بیشتر در معنای مبارزه با عناصر سنت‌ها، استبدادستیزی و ایجاد وطنی آباد و آزاد به کار می‌رفت (صادق‌زاده، ۱۳۹۰: ۹۷).

در شعر زیر، عشقی، آزادی را چون طفلی می‌داند که مرده به دنیا می‌آید:

زین صدای نازیبا، در وطن طنین افتاد/ بین ملت و دولت اختلاف و کین افتاد

طفل پاک آزادی، از رحم جنین افتاد/ رفته‌ام ز یاد، نام اتحاد:

جمهوری نقل پشکل است این/ بسیار قشنگ و خوشگل است این..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۹۹)

نداشتن استقلال همان نداشتن آزادی است:

ای عجب دندان ز استقلال ایران کنده اید!

زنده ای ملت! سوی گور، از چه بخرامیده‌اید؟

دست از تابوت بیرون آورید ار زنده اید!..

(همان: ۳۱۱)

ز اظهار درد، درد مداوا نمی‌شود/ شیرین دهان به گفتن حلوا نمی‌شود

درمان نما، نه درد که با پا زمین زدن/ این بستری ز بستر خود پا نمی‌شود

می‌دانم ار که سر خط آزادگی ما/ با خون نشد نگاشته، خوانا نمی‌شود...

(همان: ۳۳۹)

دریبت زیر، در مورد عدم آزادی قلم می‌گوید:

به به از این مجلس ملی و آزادی فکر من چه بنویسم قلم در دست کس آزاد نیست..

(همان: ۳۶۴)

در دو بیت زیر از عدم آزادی بیان می‌گوید که اگر سخنی بر زبانم جاری می‌کنم باعث می‌شود که سرم بر چوبه

دار رود:

زیاد از آنچه بایست، گفتم و دادم/ که جز ضرر، ثمری زین زبان درازی نیست

سرم ز سرّ زبانم، فراز دار رود/ خوشم که بهتر از این، هیچ سرفرازی نیست..

(همان: ۳۶۷)

عشقی اعتقاد دارد آزادی هنگامی به دست می‌آید که کشت و کشتار شود:

این ملک، یک انقلاب می‌خواهد و بس/ خونریزی بی حساب می‌خواهد و بس

امروز دگر درخت آزادی ما / از خون من و تو آب می‌خواهد و بس

(همان: ۴۱۲)

۳-۱-۳- جمهوری

جمهوری واقعی آن است که اول ذهن و فکر مردم را عوض کند بعد کلاه آن‌ها را آنچه عده‌ای راه انداختند جمهوری قلابی بود (قائد، ۱۳۷۷: ۸۰).

چنان‌که نعمتی قزوینی می‌گوید: «یکی از مظاهر استبداد در ایران، ایجاد جمهوری قلابی بود که از طرف دیکتاتور نظامی و با قصد فریب اذهان مردم و روشن‌فکران طراحی شده بود تا پوششی برای انتقاد قدرت و سلطنت برای ارائه‌دهندگان با آن باشد» (نعمتی قزوینی، ۱۳۹۳: ۴۲).

نکته قابل توجه در مورد میرزاده عشقی این است که مخالفت او با جمهوری رضاخوانی خیلی تندتر از شاعران دیگر این عصر هست. او سعی می‌کرد در این راه مبارزه، تمام توانش را به کار ببندد. اشعاری که به عنوان جمهوری‌نامه سروده شد به قیمت جان عشقی تمام شد: تعدادی از ابیات آن را در اینجا می‌آوریم.

این حکایت زین سبب کردم بیان / تا شوند آگاه ابنای زمان
گر بخواهد آدمی، پی گم کند / پای‌های خویشان را سم کند
هر که اندر خانه دارد مایه ای / هم‌چو یاسی دارد، او همسایه ای
یاسی ما هست ای یار عزیز / حضرت جمبول یعنی انگلیز
آنکه دائم، کار یاسی می‌کند / وز طریق دیپلماسی می‌کند
ملک ما را، خوردنی فهمیده است / بر سر ما شیرها، مالیده است!
او گمان دارد که ایران بردنی است / هم‌چو شیر، سرزمینی خوردنی است
با «وثوق الدوله» بست، اول قرار / دید از آن، حاصلی نامد به کار
پول او خوردند، بر زیرش زدند / پشت پا بر فکر و تدبیرش زدند
چون که او مایوس گردید از وثوق / کودتایی کرد و ایران شد شلوق
هم‌چنین زیر جلی «سید ضیا» / زد به فکر پست آن‌ها پشت پا
کودتا هم کام او شیرین نکرد / این حنا هم دست او رنگین نکرد...

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۹)

میرزاده عشقی در اشعاری که از جمهوری قلابی، سخن به میان می‌آورد، در کنارش هم از استبداد می‌گوید:

تا تهیه در لندن، شد اساس جمهوری
خود سری تدارک شد، بر قیاس جمهوری
ارتجاع و استبداد، در لباس جمهوری
آمد و نمود، حيله با رنود
جمهوری نقل پشکل است این
بسیار قشنگ و خوشگل است این... (همان: ۲۹۸)

۴-۱-۳- ناکارآمدی رجال

بسیاری از شاعرانی که در عصر مشروطه از سیاست و حکومت انتقاد می‌کنند سعی دارند به این دولتمردان بفهمانند که بسیاری از مشکلات جامعه از بی‌کفایتی آنان و عدم اداره درست کشور است. شاعران این دوره، از شاه تا وزیر و وکیل انتقاد می‌کنند و آنان را نالایق، خائن، دزد و... می‌نامند.

الف) ظلم و ستم شاه

شاعر به ظلم و ستم شاه اشاره می‌کند:

به تعلیم قشون اندر ولایات / مهیا تلگرافات و شکایات
ز ظلم شاه و دربارش روایات / ز جمهوری اشارات و کنایات
مسلسل می‌رسد با سیم چاپار / ز یلدان و ز اقطار و ز انصار
دریغ از راه دور و رنج بسیار...

(همان: ۲۹۰)

از ناشایستگی شاه سخن می‌گوید:

بود تیره ما را، افق آن چنان / که مر عاجز است، از بیانش زبان!
شهنشه خود این، گر تماشا کند / شهنشاهی خویش، حاشا کند
(ملک احمدی) نامدار جهان / ز تو ننگ باشد، شهی این چنان!
ترا گیتی ای شاه، خوش آفرید / ولی این شهی، زشت بهرت گزید
نشایسته تو شاه ایران شدی / نگهبان این ملک ویران شدی!..

(همان: ۳۸۸)

ب) ناشایستگی وزیران

نهیب عشقی به مردم و به خوانندگان هشدار و آموزش و اخطار و دستورالعمل نبود؛ نعره‌های کرکننده کسی بود که فرا رسیدن قریب الوقوع توفان آخرالزمان و ریشه‌کن شدن گیاهان هرزه خیانت و وطن‌فروشی و محو چاله‌های پر از گندابه فساد و دنائت را نوید می‌دهد» (قائد، ۱۳۷۷: ۱۱).

باد صبا! رو بگو، به مردم میدان / ما و شما راست، نام ملت ایران
مال شما را برد وزیر، شد از دزد / دزد سیاستمدار دوره ساسان
فرق من و تو، کلاه زرد و سیاهست / هیچ شماها ز مردمان خیابان:
فرق ندارید ای کلا نمدی ها! / دست در آرید ای کلا نمدی ها!..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۸-۳۱۷).

«بعد از انقلاب مشروطیت، قوام نیز مانند سایر عناصر ارتجاعی، لباس مشروطه‌خواهی بر تن کرد و چندین بار به مقام وزارت و نخست وزیری دولت مشروطه ایران رسید و در جریان همین فعل و انفعالات وی، قطب سیاسی خود

را تغییر داد. و به یکی از خدمت‌گزاران آمریکا مبدل شد» (مهدی نیا، ۱۳۷۸: ۹-۸).

در ادامه، روی سخن عشقی با قوام‌السلطنه است و او را زمام‌داری نالایق و «خراب» معرفی می‌کند:
ای رفقا! این زمامدار خرابست / وضع اداری در این دیار خرابست
گرچه به پندار میرزاده عشقی: / هر که به کالسکه شد سوار خرابست
از همه این‌ها خرابتر، بود این مرد ملتی از بین برد: کار خرابست...
فکر چه کارید ای کلا نمدی ها! / دست در آرید ای کلا نمدی ها!..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۸)

یا از دزد بودن رجال می‌گوید:

رسید جان به لبم، هر چه دست و پا کردم / برون نشد دگر، این منتهای بدبختی است!
رجال ما همه دزدند و دزد بدنام است / که دزد گردنه، بدنام دزد پاتختی است
رجال صالح ما، این رجال خنثی یند! / که از رجال دگر، امتیازشان لختی است...

(همان: ۳۷۳)

و در شعری دیگر به وثوق الدوله برای عقد قرارداد ۱۹۱۹ طعنه می‌زند:

ای وثوق الدوله! ایران ملک بابایت نبود؟ / اجرت المثل متاع بچگی هایت نبود
مزد کار دختر هر روزه، یک جاییت نبود / تا که بفروشی بهر کو، زرفشانی می‌کند!...

(همان: ۳۱۰)

در جایی دیگر از رجال نالایق و خیانتگر سخن می‌گوید:

سرودم از این ره، من این داستان / که بینم در این کشور باستان:
رجال خیانتگر آنسان خرنند! / که بر اهل فضل و هنر ننگرند
ز آزار هر کس، حذر می‌کنند / بر او با تواضع نظر می‌کنند!
وزین روی: جمعی تبه کار ها / هیاهوچیان ملت آزار ها:
در این دوره: هر یک مقرب شدند / همه صاحب کار و منصب شدند...

(همان: ۳۹۳)

۵-۱-۳- تسلط بیگانگان و استعمارگران بر کشور

استعمار به عنوان پدیده‌ای سیاسی، اقتصادی از قرن ۱۶ میلادی با حضور کشورهای قدرتمند اروپایی آن زمان در جوامعی که فرهنگ و تمدن بومی آن‌ها ضعیف بود، به منظور غارت ذخایر ملی به وجود آمد (داوری، ۱۳۹۶: ۲۴). و این‌که «هدف مبارزه ضد استعماری، رسیدن به استقلال و تشکیل دولت ملی و ادبیات پیوسته مجالی برای این مبارزه بود» (همان).

تکان‌دهنده‌ترین تحول سیاسی در ایران از زمان حمله قوای طرفدار محمدعلی‌شاه به مجلس، زمانی روی داد که در سال ۱۲۹۸ (اوت ۱۹۱۹) فاش گشت وزیر مختار دولت بریتانیا در تهران قراردادی که روح آن تحت‌الحماگی این کشور بود با دولت ایران به امضا رسانده است (قائد، ۱۳۷۷: ۳۳).

آنچه بر خشم مخالفان قرارداد ۱۹۱۹ می‌افزود افشای این مطلب بود که وثوق‌الدوله، رئیس‌الوزرای وقت و مقام‌های هم‌دست او برای امضای این قرارداد شخصاً مبالغی قابل توجه از دولت انگلستان دریافت کرده‌اند. (همان: ۳۳).

عشقی بسیار مخالف این قرارداد بود و بارها در اشعارش با خشم از عاملان این قرار می‌گوید:

این حکایت زین سبب کردم بیان / تا شوند آگاه ابنای زمان
گر بخواهد آدمی، پی گم کند / پای‌های خویشتن را سم کند
هر که اندر خانه دارد مایه ایه / مچو یاسی دارد، او همسایه ای
یاسی ما هست ای یار عزیز / حضرت جمبول یعنی انگلیز
آن‌که دائم، کار یاسی می‌کند / وز طریق دیپلماسی می‌کند
ملک ما را، خوردنی فهمیده است / بر سر ما شیرها، مالیده است!
او گمان دارد که ایران بردنی است / هم‌چو شیر، سرزمینی خوردنی است
با «وثوق‌الدوله» بست، اول قرار / دید از آن، حاصلی نامد به کار
پول او خوردند، بر زیرش زدند / پشت پا بر فکر و تدبیرش زدند
چون که او مایوس گردید از وثوق / کودتایی کرد و ایران شد شلوق..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۷۹)

در چند بیت زیر به پیشروی انگلیس برای تصرف ایران اشاره می‌کند:

بغداد را گرفت و جلو آمد انگلیس / اول به زور جنگ و دوم با مدبری
آمد شمال و مغرب ایران به چنگ روس / ویران نمود سر به سر، از فرط جابری
گشتیم ما مهاجر و بدبخت و در به در / گردون به ما نمود، نهایت ستمگری...

(همان: ۳۵۵)

عشقی برای مخالفت با قرارداد ۱۹۱۹، ابیات زیر را علیه «لرد کرزن» سیاست‌مدار معروف انگلیسی و طراح قرارداد

۱۹۱۹ به رشته نظم کشیده است:

به لندن کرد نطقی، لرد معروف / کزو یک ملتی، گردیده مشعوف
برای موطن جمشید و سیروس / خورد آن ناطق مشهور افسوس!!
چنان می‌سوزدش دل، آن یگانه!! / که صاحب خانه‌ای از بهر خانه
گهی با روس بندد عهد و پیمان / به قصد این‌که گیرد، خاک ایران:
کند اشغال از بوشهر تا رشت / بگیرد کوه و صحرا و در و دشت
وزیری را کند تطمیع و تهدید / امیری را کند از شهر تبعید
برد خدام ملت را اسیری / کند از خائنین، دستگیری
گهی چون بی وفایانش همی خواند / گهی از جنس ایرانی سخن راند..

(همان: ۳۹۴)

۳-۲- پرهیز از تخیل و الهام درونی

«در جناح متحول شعر عصر مشروطه باورهای جزمی از قبیل آنچه فی‌المثل در ادبیات گذشته دیده می‌شد، جایی نداشت و به جای آن در یک برخورد پویا مجموع حیات به منزله واقعیتهای ملموس و هدفمند در چشم‌انداز شاعر قرار می‌گرفت» (یاحقی، ۱۳۷۴: ۱۵).

بنابراین در این‌گونه اشعار، صراحت بیان در آن موج می‌زند و صور خیال و پیچیدگی مفهوم و معنا در آن جایی ندارد.

عشقی هم‌چون دیگر شاعران مشروطه، با صراحت، سخنش را می‌گوید و تخیل در شعرش کم‌رنگ است. او آنچه را که دیده است با زبان شعر بیان می‌کند. در شعر زیر به تمسخر از خاتمه یافتن ستم و ظلم خبر می‌دهد و مصرع "بشنو و باور مکن" را تکرار می‌کند.

جان پسر، گوش بهر خر مکن / بشنو و باور مکن
تجربه را باز مکرر مکن / بشنو و باور مکن
مملکت ما شده امن و امان / از همدان تا طبس و سیستان
مشهد و تبریز و ری و اصفهان / ششتر و کرمانشاه و مازندران
امن بود، شکوه دگر، سر مکن / بشنو و باور مکن
یافته اجحاف و ستم خاتمه / نیست کسی را ز کسی واهمه
هست مجازات برای همه / حاکم مطلق چو بود محکمه:
محکمه را مسخره دیگر مکن / بشنو و باور مکن
نسخ شد آیین ستم‌گستری / هیچ دخالت نکند لشکری
در عمل مذهبی و کشوری / نیست به قانون شکنی کس جری
شکوه سپس بر سر منبر مکن / بشنو و باور مکن
عصر نو، آیین تجدد بود / فکر نو و صحبت نو مد بود
گر چه کله‌های سپهد بود / اصل ندارد ز تعمد بود
فکراطاعت تو ز سر در مکن / بشنو و باور مکن...

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۹۵)

۳-۳- توجه به هرگاه و هر جا

به نوشته یکی از محققان: «واقعیت در خلأ اتفاق نمی‌افتد، بلکه ظرف زمانی و مکانی خاص خود را می‌طلبد، یعنی واقعیت پدیده‌ای تاریخی و اجتماعی است که با جریان‌های متضاد دائماً دست‌خوش تغییر و تحول است (پرهام، ۱۳۹۴: ۱۱۳).

در مکتب رئالیسم، به سرزمین‌ها و زمان‌های دیگر توجه می‌کردند، ولی تفاوت آن با مکتب رمانتیسم این بود که به جای تخیل و سفر تخیلی، سفرهای واقعی را وصف می‌کردند.

بنابراین، شاعران رئالیستی اگر داستانی هم در اشعارشان روایت می‌کردند، ابتدا به مکان آن اشاره می‌کردند.

عشقی در قطعه‌ای از شعر نمایشی کفن سیاه، ارگ شاهنشاهی را توصیف می‌کند.

خیره بر پنجره شد پیر و به زانو برخاست

گفت: آن قلعه که مخروبه آبادی ماست

دیرگاهیست که ویران شده و باز به پاست

این «مهاباد» بلند ایوان است

که سرش همسر با کیوان است

نه گماندار: مهاباد، همین این بوده؟

نه مهاباد صد اینگونه به تخمین بوده!

فصل دی خرم و گردشگه پیشین بوده

قصر قشلاقی شاهان مه آئین بوده

حجله و کامگه خسرو و شیرین بوده... (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۰۴-۲۰۳)

هم‌چنین در شعر زیر دقیق از مکان‌ها نام می‌برد.

به خاصه آنکه خبرها، رسید از گیلان/ ز وضع شورش و از قتل آقا بالاخان

فتاد غلغله در شهر و حومه تهران/ که عنقریب به شه می‌شود چنین و چنان

چنانکه کرد به ملت، خود او چنان و چنین!

سپس من و پسرانم چو این چنین دیدیم/ بدان لحاظ که مشروطه می‌پرستیدیم

به سوی رشت، شبانه روانه گردیدیم/ چهار پنج شبی، بین راه خوابیدیم

که تا به خطه گیلان شدیم جایگزین....

(همان: ۱۸۷)

۳-۴- توجه به تاریخ

یکی دیگر از اصول رئالیسم توجه به تاریخ است. همان‌طور که ساچکوف می‌گوید: مطالعات باید در زمینه تاریخی خود باشد و نمی‌توان واقعیت را جدای از جریان تاریخی آن مطالعه کرد (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۷۸-۷۷).

در این باره نوشته‌اند: «مناسبات زمان و مکان، ضرورتی است که هر اثر رئالیستی با خود دارد» (محسنی، ۱۳۸۳: ۸۰). هنگامی که نویسنده و شاعر رئالیست، واقعیت‌ها را همراه با جریان تاریخی بیاورد اعتبار و دقت واقعه را به مخاطبانشان می‌دهد.

عشقی در قسمتی از نمایش‌نامه کفن سیاه، گذشته ایران را پیش چشم می‌آورد.

آنچه در پرده بد از پرده به در میدیدم/ پرده‌ای کز سلف آید به نظر میدیدم

و اندر آن پرده، بسی نقش و صور میدیدم/ بارگه‌های پر از زیور و زر میدیدم

یک به یک پادشهان را به مقر میدیدم/ همه بر تخت و همه تاج به سر میدیدم

همه با صولت و با شوکت و فر میدیدم/ صف به صف لشکر با فتح و ظفر میدیدم

وز سعادت همه سو، ثبت اثر میدیدم/ و آن اثرها، ثمر علم و هنر میدیدم

جمله را باز، چو دوران به گذر میدیدم/ هر شهی را از پس شاه دگر میدیدم...

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۰۵-۲۰۴)

باستان‌گرایی نوعی واکنش به وضعیت نابسامان کشور و زبونی دولت در مقابل بیگانگان است که در اشعار شاعر مورد بررسی جلوه‌گر است (عبداله، ۱۳۹۱: ۸۴).

شاعر در نمایش‌نامه رستاخیز شه‌یاران یاران نیز، مانند خاقانی از ویرانه‌های مداین سخن می‌گوید و بعد دختری به زینت آراسته با قیافه مات و محزون از قبر بیرون می‌آید که همان خسرو دخت است و از گذشته ایران می‌گوید. در این شعر، خسرو دخت چند بیت از اجدادش یادآور می‌شود و بعد از آن، بیت " این خرابه قبرستان نه ایران ماست.. " را تکرار می‌کند:

این خرابه قبرستان نه ایران ماست/ این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

ای مردم چو مرده استاده ایران/ من دختر کسرایم و شهزاده ایران

ملک‌زاده دیرین جگرگوشه شیرین

غصه شما قوم رنجور مرده‌ام برون کرده از گور

این خرابه قبرستان نه ایران ماست/ این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

در عهد من این خطه چو فردوس برین بود/ ای قوم به یزدان قسم این ملک نه این بود

چه شد گردان ایران؟ جوان مردان ایران

تاجدار خسرو کجایی یک نظر بر ایران نمایی

این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

(عشقی، ۱۳۵۷: ۲۳۴)

۳-۵- تشریح جزئیات

نویسنده و شاعر رئالیست به جزئیات اهمیت می‌دهد و سعی می‌کند جزئیات هر چیزی را در آثارش نمایان کند. «رئالیسم... تا حد ممکن، زندگی را همان‌گونه که در جهان واقع وجود دارد به تصویر می‌کشد و به جزئیات فیزیکی محیط و پیچیدگی‌های اجتماعی زندگی طبقه متوسط و پایین جامعه نگاهی دقیق دارد» (صادقی محسن آباد، ۱۳۹۳: ۴۳).

شعر نمایشی سه تابلو مریم عشقی بهترین نمونه برای بیان جزئیات است. شاعر با ذکر جزئیات به وصف دختر دهقان قهرمان داستان می‌پردازد، تا جایی که از وصف دقیق چادر نماز او نمی‌گذرد:

تنش نهفته به چادر نماز آبیگون/ برون فتاده از آن پرده، چهره گلگون

در آن قیافه گهی شادمان و گه محزون/ به صد دلیل به آثار عاشقی مشحون

ز سوز عشق نشان‌ها در آن لب نمکین

به رسم پوشش دوشیزگان شمرا نی/ ز حیث جامه نه شهری بد و نه دهقانی

بر او تمام مزایای حسن ارزانی/ شبیه‌تر به فرشته است تا به انسانی..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۱۷۵)

هم‌چنین در چند بیت بعد با بیان جزئیات از نوع نگاه کردن آن دختر می‌سراید.

نگاه مردمک دیده‌اش سوی بالاست/ عیان از این حرکت، گو توجھش به خداست

و یا در این حرکت چیزی از خدا می‌خواست/ گهی نظر کند از زیر چشم بر چپ و راست

(همان: ۱۷۶)

در ادامه پسر را توصیف می‌کند:

سیاهه‌یی به همین دم از دور پیدا بود/ رسید پیش، جوانی بلند بالا بود

ز آب و رنگ، همی بد نبود زیبا بود/ ز حیث جامه هم، از مردمان حالا بود

کلاه ساده و شلوار و ژاکت و پوتین....

(همان)

۳-۶- معمولی بودن قهرمان داستان

قهرمان داستان شاعران رئالیست، افراد عادی هستند و عموماً این افراد از طبقات پایین جامعه می‌باشند. افرادی ستم‌دیده و زجرکشیده که می‌تواند مصداق افراد زیادی در جامعه باشد. در شعر چهار شاعر مورد بررسی به اشعار روایی یا حتی غیرروایی با قهرمانان و شخصیت‌های معمولی جامعه فراوان برمی‌خوریم.

قهرمانان شعر نمایشی سه تابلو مریم عشقی، از بین مردمان عادی انتخاب شده‌اند. دختر دهقان و پدر پیر او که در تابلو سوم عزادار است و آن پسری که دختر دهقان را فریب می‌دهد.

در اینجا از زبان پدر مریم قطعه‌ای از شعر را می‌آوریم:

درون خاک، مرا دختری جوان افتاد/ برای آنکه جوانی شود دو روزی شادا!...

تو ز آن جوان شده ایی دشمن به شر، او کیست؟/ به شر هزار برابر بتر بود او چیست؟

از او بترها دیدم من، این که چیزی نیست!/ برای ذم بشر: سرگذشت من کافیت!..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۱۸۴)

در شعر نمایشی کفن سیاه از زبان زن می‌گوید:

مر مرا هیچ گنه نیست به جز آنکه زنم/ زین گناه است که تا زنده‌ام اندر کفنم

من سیه پوشم و تا این سیه از تن نکنم/ تو سیه بختی و بدبخت چو بخت تو منم

منم آن کس که بود بخت تو اسپید کنم....

(همان: ۲۱۴)

به یقین اشعاری که رئالیسم در آن جریان دارد و واقع‌گرایی مهم‌ترین اصل آن است؛ جامعه و مسائل آن در چنین اشعاری پررنگ است. هنگامی که از فقر و بیچارگی زارع و کارگر سخن به میان می‌آید، از دخترانی می‌گویند که باید درس بخوانند، از رجال و شاه و وکیل انتقاد می‌کنند، از حقوق زنان می‌گویند، از دزدی و خیانت و... می‌سرایند، همه و همه به جامعه و مسائل آن توجه دارد.

همان‌طور که سیدحسینی می‌گوید: رئالیسم باعث شد تا نویسندگان، دنیا را از پشت پردهٔ اوهام تماشا نکنند بلکه بکوشند تا واقعیات زندگی را مربوط به هر طبقه‌ای از مردم و هر محیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند (سیدحسینی،

۱۳۸۴: ۲۷۰).

عقد قراردادهای در دوره مشروطه از مسائل داغ آن دوره است که بسیاری از شاعران به آن واکنش نشان دادند. عشقی شعر زیر را علیه قرارداد ۱۹۱۹ در سال ۱۳۳۷ سروده است که چند بیت از آن را می‌آوریم:

.. وای از این مهمان، که پا در خانه نهاده هنوز/ پای صاحب‌خانه را، از خانه بیرون می‌کند؟!
داستان موش و گربه است، عهد ما و انگلیس/ موش را گر گربه بگیرد، رها چون می‌کند؟
شیر هم باشیم گر ما، روبه دهر است او/ شیر را روباه معروف است، مغبون می‌کند؟
هیچ می‌دانی حریف ما، چه دارد در نظر؟/ این همه خرج گرانی را که اکنون می‌کند!
انگلیس آخر دلش، بهر من و تو سوخته؟/ آن که بهر یک وجب خاک اینقدر خون می‌کند!
آن قدر می‌دانم امروز، ار که بر ما داده پنج/ غاز، فردا دعوی پنجاه میلیون می‌کند!..

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۳۵-۳۳۴)

میرزاده عشقی، بارها از قراردادهایی که به ضرر ایران و به نفع استعمارگران بوده؛ انتقاد کرده است و در بیشتر اشعارش، عاملان آن را مقصر اصلی بیچارگی ملت دانسته است.

نتیجه‌گیری

با ظهور انقلاب مشروطه، انقلاب ادبی هم اتفاق افتاد. در این دوره، رئالیسم وارد شعر و داستان شد. نویسندگان و شاعران زیادی با استفاده از رئالیسم، تمام واقعیت‌ها را در قالب داستان و شعر می‌ریختند. یکی از این شاعرانی که در وضعیت بحرانی ایران در غم ایران می‌سوخت؛ میرزاده عشقی بود. او در اشعارش به صراحت، واقعیت‌ها را به مردم گوشزد می‌کرد و از خائنان، عقد قراردادهای ننگین، تسلط بیگانگان، ظلم شاه و وزیر و... گفته است.

علاوه بر واقع‌گرایی، اصول دیگر رئالیسم چون پرهیز از تخیل و الهام درونی در اشعارش مشهود است. او به دور از هر عناصر خیالی و مستقیم حقیقت را به گوش مردم می‌رساند.

میرزاده هم مانند دیگر شاعران عصر مشروطه به هرگاه و هرجا توجه داشته است و از زمان و مکان واقعه‌ای که سخن می‌گوید غافل نبوده است.

او در اشعارش گذشته ایران، شکوه و آبادانی‌های ایران را یادآور می‌شود و تمام وقایع را با جزئیات شرح می‌دهد. تمام شخصیت‌هایی که در اشعارش از آن‌ها سخن می‌گوید افراد معمولی و رنج‌کشیده هستند.

میرزاده به جامعه معاصر توجه وافر نشان داده است و تمام حقایق را که دیده و شنیده است به زبان می‌آورد. با توجه به بررسی‌هایی که در اشعار میرزاده عشقی انجام شد، او بیشتر به رئالیسم سیاسی گرایش دارد و بخش زیادی از اشعار او، مسائل سیاسی و اعتراض به عقد قراردادهای است.

منابع

- آرین پور، یحیی، (۱۳۸۷)، از صبا تا نیما، جلد دوم، چاپ نهم، تهران، زوار.
- پرهام، سیروس، (۱۳۹۴)، رئالیسم و ضد رئالیسم ادبیات، چاپ هشتم، تهران، آگاه.
- جعفری لنگرودی، ملیحه، (۱۳۹۱)، "تفاوت رئالیسم اروپایی با واقع گرایی ایرانی"، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۴، زمستان، ۳۵۴-۳۲۶.
- حائری، سید هادی، (۱۳۷۵)، کلیات مصور میرزاده عشقی، چاپ دوم، بیجا، جاویدان.
- خارابی، فاروق، (۱۳۷۶)، "عصر سیاسی و اجتماعی در شعر عصر مشروطه"، مطالعات جامعه شناختی، ۹ و ۱۰، پاییز و زمستان، ۱۱۷-۱۴۸.
- خالقی دامغانی، احمد؛ مجتبی، نیک فرجام، (۱۳۹۵)، "تحول کارکردی شعر، در بستر ساخت سیاسی اجتماعی در ایران قرن نوزدهم"، دوره چهل و ششم، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، شماره ۱، بهار، ۸۶-۶۷.
- داد، سیما، (۱۳۸۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
- داوری، پریسا؛ علی، ابوترابی، (۱۳۹۶)، "استعمار ستیزی در اشعار عارف قزوینی"، فصلنامه، سال هشتم، شماره ۴۷، زمستان، ۵۲-۲۴.
- دهقان اشتیوانی، رضا؛ اکبر، شعبانی، (۱۳۹۸)، "بازتاب مولفه‌های رئالیسم در داستان «گیله مرد» بزرگ علوی"، فصلنامه بهارستان سخن، سال شانزدهم، شماره ۴۳، بهار، ۲۰-۱.
- رزاق پور، مرتضی؛ سمیه، نوش آبادی، (۱۳۹۲)، "رئالیسم در اشعار لاهوتی"، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال سوم، شماره ۱۲، تابستان، ۹۴-۶۷.
- زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۴)، چشم انداز شعر معاصر ایران، چاپ دوم، تهران، ثالث.
- ساجکوف، بوریس، (۱۳۶۲)، تاریخ رئالیسم و پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز، ترجمه محمد تقی فرامرزی، تهران، تندر.
- سید حسینی، رضا، (۱۳۸۴)، مکتب‌های ادبی، جلد یک، چاپ سیزدهم، تهران، نگاه.
- صادق زاده، محمود، (۱۳۹۰)، مفهوم وطن و آزادی در غزلیات پنج شاعر آزادی، زیبایی‌شناسی ادبی، سال ۳، شماره ۱۰، زمستان، ۹۷-۱۱۸.
- صادقی محسن آباد، هاشم، (۱۳۹۳)، "تاملی در اصول و بنیادهای نظری رئالیسم در ادبیات"، فصلنامه پژوهشی نقد ادبی، سال هفتم، شماره ۲۵، بهار، ۷۰-۴۱.
- عبداله، عبدالمطلب، (۱۳۹۱)، "پیوند سیاست با شعر عصر مشروطه"، رهیافت انقلاب اسلامی، سال ششم، شماره ۲۰، ۷۷-۹۶.
- عشقی، میرزاده، (۱۳۵۷)، کلیات مصور میرزاده عشقی، به کوشش علی اکبر مشیرسلیمی، چاپ هفتم، تهران، سپهر.
- فلاح، مرتضی؛ لیلا، جعفری، (۱۳۸۷)، "بیگانه ستیزی در اشعار میرزاده عشقی"، مجله دانشکده علوم انسانی دانشگاه سمنان، سال هفتم، شماره ۲۲، تابستان، ۱۱۱-۱۳۰.
- فائد، محمد، (۱۳۷۷)، میرزاده عشقی، خرمشهر، طرح نو.
- گران، دیمیان، (۱۳۹۵)، رئالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.
- گلشاف، کاظم، (۱۳۸۶)، زندگی و اندیشه میرزاده عشقی، تهران، جاجرمی.
- محسنی، احمد، (۱۳۸۳)، "مرز بی نهایت رئالیسم"، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۷۸ و ۷۹، ۹۳-۷۸.
- محمودی، حسن علی، (۱۳۷۵)، شعر معاصر ایران: از بهار تا شهریار، چاپ سوم، تهران، ارغنون.
- مهدی نیا، جعفر، (۱۳۷۸)، زندگی سیاسی قوام السلطنه، تهران، گلدیس.
- نعمتی قزوینی، معصومه؛ اصغر زاده، سهیلا، (۱۳۹۳)، "رویکرد استعمار ستیزی در اشعار حافظ ابراهیم و میرزاده عشقی"، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال هشتم، شماره ۳۲، زمستان، ۵۴-۳۵.
- یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۷۴)، «چون سبوی تشنه (تاریخ ادبیات معاصر فارسی)»، جام، مشهد.

Political Realism in Mirzadeh Eshghi's Poems

Masoumeh Peyrawi

Persian language and literature secretary

Fatemeh Sadat Taheri

Persian Language and Literature Teacher Education

Abstract

Realism is a literary school that emerged in Europe and America in the 19th century and spread to other countries. In Iran, realism entered literature during the Constitutional Era and, unlike other countries, it also reached poetry in addition to the field of fiction. The main component of realism is dealing with the realities of society. Poets in this period tried to convey society's realities and economic and social conditions to the people. Mirzadeh Eshghi was one of the poets who made great efforts on this subject and did not remain silent in the face of shameful contracts of colonial domination and, fought with them. In this study, Mirzadeh Eshghi's poems were studied based on the components of realism and it was found that most of the content of his poems consists of political topics and that he tends towards political realism.

Keywords: Realism, Political Realism, Poetry, Constitutional Period, Mirzadeh Eshghi

بررسی ساختاری دوبیتی‌های عباس شاه‌زیدی

عاطفه ترابی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوراسگان، اصفهان، ایران.

ate-torabi@yahoo.com

چکیده

«دوبیتی‌های من عین لهوف است»، یکی از آثار عباس شاه‌زیدی، متخلص به خروش اصفهانی است که شاعر با تأثیرپذیری از لهوف ابن‌طاووس حماسه‌ جاوید عاشورا، را روایت کرده است و مخاطب را به سوی کانون این عنصر رهایی‌بخش جهان اسلام، متوجه ساخته است. شاعران متعهد در قالب‌های متنوع به توصیف وقایع دینی و مرثیه‌ اهل‌بیت (ع) پرداخته‌اند، یکی از این قالب‌های رایج در ادبیات آیینی، دوبیتی‌هاست که به‌این منظور، این اثر مطالعه شده و با توجه به لهوف ابن‌طاووس، دوبیتی‌ها تحلیل شده‌اند. در این مقاله، با توجه به محتوای مشترک لهوف و دوبیتی‌های شاه‌زیدی و تأثیرپذیری شاعر از این کتاب، در مورد لهوف، توضیح مختصری داده شده و با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی، تعدادی از ابیات شاعر با لهوف مقایسه شده و به‌صورت مختصر، مهم‌ترین مختصات زبانی، ادبی و فکری در کتاب «دوبیتی‌های من عین لهوف است»، تحلیل و تبیین شده است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات آیینی، لهوف، ابن‌طاووس، دوبیتی، اقتباس.

۱. مقدمه

مؤلف «لهوف»، نامش علی، کینه‌اش ابوالقاسم و ابوالحسن و لقبش رضی‌الدین فرزند اسعدالدین موسی بن جعفر بن محمد بن احمد بن محمد بن احمد بن ابی‌عبدالله محمد، ملقب به طاووس است و به‌این دلیل، طاووس لقب یافت که صورتی زیبا داشت اما پاهایش با صورت زیبایش مانند طاووس تناسبی نداشت.

او از طرف مادر نواده شیخ الطائفه شیخ طوسی است که شیخ دو دختر دانشمند داشت و جعفر جد سید، شوهر یکی از آن دو دختر بود. او در نیمه ماه محرم سال ۵۸۹ هـ. ق. در شهر حله متولد گردید و در محل ولادت، دوران کودکی و جوانی را به‌سر برد، در میان‌سالی به بغداد مهاجرت کرد و ۱۵ سال در بغداد - که پایتخت حکومت خلفای بنی‌عباس بود - اقامت داشت، سپس به حله بازگشت و در نجف، کربلا، کاظمین و سامرا سه سال مجاور بود و در اواخر عمر دوباره به بغداد آمد و منصب نقابت طالبیین را بنا به دستور هلاکوخان مغول در سال ۶۶۱ هـ. ق. به عهده گرفت و سه سال و یازده ماه، متصدی این منصب بود. از پذیرش این منصب، در زمان مستنصر خلیفه عباسی سخت خودداری کرد. نزدیک ۱۵ سال در بغداد اقامت داشت، سپس به حله زادگاه اصلی خود مراجعت کرد و پس از آن به نجف اشرف مشرف گردید. در دوران حکومت مغول دوباره به بغداد بازگشت و همواره در راه خیر و ادب قدم برمی‌داشت و با کمال قداست و پاکی زندگی کرد، تا آنکه صبح روز دوشنبه، پنجم ذی‌القعدة سال ۶۶۴ هـ. ق. در سن ۷۵ سالگی وفات یافت.

سید بزرگوار، نزد همه دانشمندان شیعه، معروف به جلالت قدر، تقوی و زهد است؛ سید تفرشی در نقدالرجال می‌گوید: «او (سید) از بزرگان و موثقان این طایفه شیعه است؛ جلیل‌القدر، عظیم‌المنزله است؛ روایات فراوانی حفظ دارد و سخنانی پاکیزه و حالش در عبادت و زهد مشهورتر از این است که بیان شود». (ابن طاووس، ۱۳۹۵: ۱۰-۷)

«اللّهوف علی قتلی الطفوف» مشهور به «لهوف»، نوشته سید بن طاووس حلی (متوفای ۶۶۴ ق.)، کتابی در مصائب واقعه کربلا و شهادت امام حسین (ع) و از مقاتل مشهور شیعیان است. کتاب مذکور، از معتبرترین و در عین حال مختصرترین مقاتل نوشته شده درباره وقایع کربلای سیدالشهدا (ع) است. کتاب لهوف دارای عناوین زیر است:

مقدمه: شامل مطالبی در عظمت واقعه عاشورا و مقام امام حسین (ع) و ارزش گریه و عزاداری بر آن حضرت؛

مسلك اول: پیرامون مسائل قبل از شروع واقعه عاشورا - که از ولادت امام تا وقایع روز عاشورا - را شامل می‌شود؛

مسلك دوم: شامل وقایع روز عاشورا تا شهادت امام (ع)؛

مسلك سوم: وقایع بعد از شهادت امام - از فرستادن سر شهدا به کوفه شروع شده و اسارت اهل بیت - تا برگشت

آنان به مدینه.

نویسنده، برای مسافران عتبات و زائران امام حسین (ع) کتاب را به‌صورت مختصر نوشته و به‌همین دلیل، سلسله اسناد روایات را حذف و تنها آخرین راوی یا منبع روایت را ذکر کرده است. «اللّهوف علی قتلی الطفوف»، خلاصه‌ای از داستان جان‌سوز کربلاست. سید، واقعه کربلا را از حرکت امام (ع) از مدینه به سوی کربلا تا بازگشت اهل بیت به مدینه با حذف اسناد روایت، نقل فرموده است و با اعتمادی که قاطبه فقها و علمای شیعه به طهارت سید دارند، کتاب مذکور از مدارک تاریخی شیعه شده است. ابن طاووس، سلسله روایات خود را به جمعی از مشایخ بزرگ می‌رساند. او یکی از موفق‌ترین و کارآمدترین نویسندگان در عرصه تألیفات بوده است، رقم تألیفات او از ۶۰ جلد می‌گذرد که از

این تألیفات، صاحب ریحانه‌الادب ۴۵ عنوان و صاحب کتابخانه ابن طاووس ۵۶ عنوان را نام برده است. کتاب «لهوف»، به دلیل شیوایی عبارت و استناد به مدارک و منابع، غیرقابل تردید است و تاکنون بیش از ۳۰ بار در ایران و عراق به چاپ رسیده و چندین بار نیز به زبان فارسی ترجمه و بازنویسی شده و مورد استقبال و توجه شیفتگان خاندان عصمت و طهارت قرار گرفته است.

علی بن موسی بن جعفر بن محمد بن طاووس حسینی، مؤلف کتاب «اللهوف» می‌گوید: «بزرگ‌ترین انگیزه گردآوری این کتاب آن بود که هنگامی که کتاب «مصباح‌الزائر و جناح‌المسافر» را تألیف کردم، مشاهده نمودم که کتاب حاوی اغلب زیارت‌نامه‌ها و برگزیده اعمال اوقات روزانه و شبانه می‌باشد، پس این کتاب را با اختصار تألیف نمودم تا پیوست کتاب «مصباح‌الزائر» گردد و در این کتاب، فشرده مطالب را آورده‌ام و نام آن را «اللهوف علی قتلی الطفوف» (اشک و افسوس بر کشتگان دشت کربلا) انتخاب نمودم و این کتاب را بر سه ترتیب دادم:

- ۱- زندگانی حسین (ع) از روز ولادت تا روز عاشورا؛
 - ۲- وقایع روز عاشورا و جانبازی شهدا؛
 - ۳- جزئیات وقایع بعد از شهادت امام حسین (ع). (ابن طاووس، ۱۳۷۷: ۱۶)
- مرحوم علامه حاج آقا بزرگ تهرانی، در جلد ۱۸ الذریعه در مقام معرفی این اثر ارزنده می‌نویسد: «این کتاب بر سه مسلک است:

- ۱- امور متقدم بر قتال؛
 - ۲- وصف قتل و شهادت؛
 - ۳- امور متأخره از قتال». (ابن طاووس، ۱۳۷۷: ۱۶)
- این پژوهش با ارائه توضیحاتی چند در مورد کتاب «لهوف» ابن طاووس، از دو بخش تشکیل شده است:
- ۱- معرفی کتاب لهوف و بررسی محتوای آن؛
 - ۲- معرفی عباس شاه‌زیدی به عنوان یکی از شاعران آیینی بعد از انقلاب، تأثیرپذیری شاعر از لهوف ابن طاووس و بررسی مختصر مهم‌ترین مختصات زبانی، ادبی و فکری کتاب «دویتی‌های من عین لهوف است».

۲. روش پژوهش

روش تحقیق در این مقاله، اسنادی کتاب‌خانه‌ای، با رویکرد توصیفی - تحلیلی است. به این منظور، با مطالعه و بررسی «لهوف» ابن طاووس، اطلاعات و داده‌ها جمع‌آوری شده، سپس مختصات زبانی، ادبی و فکری کتاب «دویتی‌های من عین لهوف است» تحلیل و تبیین شده است.

۳. پیشینه پژوهش

تاکنون در زمینه بررسی ساختاری اشعار آیینی عباس شاه‌زیدی پژوهشی مستقل صورت نگرفته است اما در مورد بررسی و تحلیل ساختاری و سبک‌شناسی اشعار آیینی در آثار شاعران پس از انقلاب، مانند قیصر امین‌پور، سلمان هراتی، علی معلم دامغانی، موسوی گرمارودی، سید حسن حسینی و علی‌رضا قزوه پژوهش‌های قابل توجهی صورت گرفته است که به چند مورد از این پژوهش‌ها می‌توان اشاره کرد:

مسعود پاکدل، عزیز زیلابی، سیما منصوری و منصوره تدینی (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل سبک‌شناسی ترکیب‌بند» با کاروان نیزه» علی‌رضا قزوه، براساس سبک‌شناسی لایه‌ای، ویژگی‌های بارز سبکی ترکیب‌بند عاشورایی این شاعر را تحلیل و بررسی کرده‌اند.

بلقیس سبحانی، صفا تسلیمی و علی فلاح (۱۴۰۰) در مقاله «بن‌مایه‌های دینی و عرفانی در سطح فکری، شعر آیینی قزوه، سبزواری و هراتی» درون‌مایه‌های اشعار عرفانی سه تن از شعرای نو، مانند قزوه، سبزواری و هراتی را از منظر فکری - آیینی تحلیل و بررسی کرده‌اند.

علی عابدی و حسین یزدانی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی مضمون‌ها و حوزه‌های عرفان در مجموعه اشعار قزوه» اهمیت موضوع عرفان در ادب پایداری و ظرفیت‌های ادبی این شاعر را مورد بررسی قرار داده‌اند.

۴. معرفی شاعر و تأثیرپذیری شاعر از لهوف ابن طاووس

عباس شاه‌زیدی فرزند حسین متخلص به «خروش اصفهانی» در سال ۱۳۴۷ شمسی در اصفهان دیده به جهان گشود. او در جوانی با علاقه‌ای که به شعر داشت، در کنار تحصیل، به سرودن شعر پرداخت و از محضر استادانی، مانند منوچهر قدسی و صاعد اصفهانی بهره برد. شاه‌زیدی تحصیلات دانشگاهی و حوزوی داشته و با توجه به آشنایی او با تاریخ اسلام، شعرهایش دارای نکات ارزشمند تاریخی و مذهبی است. او فارغ‌التحصیل کارشناسی فقه و اصول و کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی است و علاوه بر شعر در زمینه نویسندگی، نقد آثار ادبی و داوری کنگره‌های شعر فعالیت می‌کند، بسیاری از نقدهای ادبی او در مجلات به چاپ رسیده است و برگزیده بیش از ۲۵۰ کنگره شعر استانی و سراسری، از جمله شعر رضوی در کرمان، شعر امام رضا در شیراز و دو سال رتبه اول شعر حوزه است. او داوری بیش از ۳۰۰ کنگره شعر استانی و سراسری کشور و مسئولیت شورای شعر اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی اصفهان و کانون نخبگان شعر اصفهان را برعهده داشته است.

از آثار او می‌توان به «در حوالی اشراق»، «به کسی دل باخته‌ام»، «گزیده شعر دفاع مقدس»، «پرسه‌های بی‌پایان»، «این شعر مرا کشت»، «تفسیر عاشورا»، «دوبیتی‌های من عین لهوف است» و «به افق باران» اشاره کرد. او از جمله شاعران غزل‌سرای معاصر است که در زمینه اشعار آیینی آثار ماندگاری دارد و رویکردش بیشتر در زمینه غزل کلاسیک است و علاوه بر چند مجموعه مستقل شعر آیینی، در زمینه شعر سپید و کاریکلماتور نیز آثاری دارد.

یکی از آثار عباس شاه‌زیدی، متخلص به خروش اصفهانی مجموعه «دوبیتی‌های من عین لهوف است»، با مقدمه محمدرضا سنگری است. طبق روایت همه مقاتل، سیر کاروان از مدینه آغاز و به مدینه ختم می‌گردد اما شاعر عقب‌تر رفته و واقعه را به ازل کشیده و این نگاه خاص و عرفانی به واقعه کربلا در اشعارش بازتاب یافته است؛ مانند آنچه در گنجینه الاسرار - مثنوی عرفانی و حماسی در روایت حادثه عاشورا - عمان سامانی آمده است.

تعداد دوبیتی‌های شاعر ۱۳۳ بیت است که در حساب ابجد نام مبارک حضرت عباس - علیه‌السلام - است که در واقعه کربلا فرمانده و پرچم‌دار سپاه امام حسین - علیه‌السلام - بود و یکی از شخصیت‌های برجسته‌ای که از نقش‌آفرینان اصلی وقایع عاشورا بود و صحنه‌هایی از وفاداری و جان‌بازی در راه دفاع و اطاعت از فرمان امام - علیه‌السلام - به یادگار گذاشت. طبق روایت مقاتل، دو امان‌نامه از طرف عبیدالله بن زیاد برای آن حضرت و برادرانش فرستاده شد اما آن‌ها امان‌نامه را رد کرده و در سپاه امام حسین - علیه‌السلام - جنگیده و به شهادت رسیدند. شاعر با تأثیرپذیری از

لهوف ابن طاووس، با بیان عاطفی، پرشور و حماسی به ستایش و وصف علم‌دار کربلا پرداخته و از این طریق غیرمستقیم کتاب را به ساحت مقدس حضرت ابوالفضل - علیه‌السلام - تقدیم کرده است. به عبارت دیگر، بیشترین دوییتی‌ها در مدح و منقبت حضرت ابوالفضل - علیه‌السلام - است.

کسی در بین مخلوقات جز تو حریف باده «قالوا بلی» نیست

شاهزیدی/۲۴

ندارد چاره از روز ازل عشق ندارد جز شهادت راه‌حل عشق
بدین مضمون ببینید آیه‌ای هست؟ وما آدریک، ما آدریک ما‌العشق

شاهزیدی/۲۳

شاعر در این کتاب، با تأثیرپذیری از لهوف ابن طاووس حماسه جاوید عاشورا را روایت کرده است، با توجه به محتوای مشترکی که بین لهوف و دوییتی‌های شاهزیدی است، در این پژوهش به مواردی اشاره شده است که نشان‌دهنده تأثیرپذیری شاعر از کتاب لهوف است:

ابن طاووس در لهوف می‌گوید: «وَرَوَى أَبُو طَاهِرٍ مُحَمَّدُ بْنُ الْحَسَنِ التَّرْسِي فِي كِتَابِ مَعَالِمِ الدِّينِ قَالَ: قَالَ أَبُو عَبْدِ اللَّهِ - عَلَيْهِ السَّلَامُ - لَمَّا كَانَ مِنْ أَمْرِ الْحُسَيْنِ - عَلَيْهِ السَّلَامُ - مَا كَانَ ضَجَّتِ الْمَلَائِكَةُ إِلَى اللَّهِ بِالْبُكَاءِ؛ ابوطاهر محمد بن حسن ترسی در کتاب معالم‌الدین روایت نموده است: که امام صادق - علیه‌السلام - فرمود: همین که کار حسین تمام شد، فرشتگان در بارگاه الهی صدا به گریه بلند کردند. (ابن طاووس، ۱۳۹۵: ۱۴۵)

شاعر در مضمونی نزدیک به لهوف ابن طاووس چنین می‌گوید:

برایت، هر چه در زیر فلک سوخت در آن سوی فلک، بال ملک سوخت
هزار و چارصد سال است ما را غم «یا لیتنا کنا معک» سوخت

شاهزیدی/۱۵

در لهوف این‌گونه نقل شده است: «ثُمَّ سَرَّحُوا الْكِتَابَ وَكَبُّوا يَوْمَيْنِ وَانْفَدُوا جَمَاعَةً مَعَهُمْ نَحْوُ مِائَةٍ وَخَمْسِينَ كِتَابَةً مِنَ الرَّجُلِ وَالْاِثْنَيْنِ وَالثَّلَاثَةِ وَالْأَرْبَعَةِ يَسْأَلُونَهُ الْقُدُومَ عَلَيْهِمْ وَهُوَ مَعَ ذَلِكَ يَتَأَنَّى وَلَا يُجِيبُهُمْ فَوَرَدَ عَلَيْهِ فِي يَوْمٍ وَاحِدٍ سِتْمَائَةُ كِتَابٍ وَتَوَاتَرَاتِ الْكُتُبِ حَتَّى اجْتَمَعَ عِنْدَهُ فِي نَوْبٍ مُتَفَرِّقَةٍ اثْنَا عَشَرَ أَلْفَ كِتَابٍ؛ نامه فوق را به خدمت حضرت فرستادند و دو روز بعد، جماعت را به نمایندگی روانه کردند که حامل یک‌صد و پنجاه نامه بودند و هر نامه‌ای به امضای یک، دو، سه و یا چهار نفر بود که همگی از حضرت استدعا کرده بودند، به کوفه تشریف بیاورد اما با این‌همه، حسین - علیه‌السلام - از پاسخ دادن به نامه‌ها خودداری می‌کرد تا این‌که در یک روز، شش‌صد نامه از کوفه رسید و نامه‌های دیگر پی‌درپی می‌رسید، تا آنکه جمع نامه‌ها که در چند نوبت آمده بود، به دوازده‌هزار نامه رسید. (ابن طاووس، ۱۳۹۵: ۵۳)

شاعر در تأیید همین مضمون چنین می‌سراید:

به نام تو تفاخر کرده بودند ولی تنها تظاهر کرده بودند
الهی بشکند آن دست‌ها که دو خورجین نامه را پر کرده بودند

شاهزیدی/۲۱

در لهوف، درباره علی بن الحسین (ع) این‌گونه روایت شده است: «فَلَمَّا لَمْ يَبْقَ مَعَهُ سَوَى أَهْلِ بَيْتِهِ خَرَجَ عَلَيَّ بَنُ الْحُسَيْنِ - عَلَيْهِمَا السَّلَامُ - وَكَانَ مِنْ أَصْبَحِ النَّاسِ وَجْهًا وَ أَحْسَنِهِمْ خُلُقًا فَاسْتَأْذَنَ أَبَاهُ فِي الْقِتَالِ فَأَذِنَ لَهُ ثُمَّ نَظَرَ إِلَيْهِ نَظْرَ آيِسٍ مِنْهُ وَ أَرْخَى - عَلَيْهِ السَّلَامُ - عَيْنَهُ وَ بَكَى ثُمَّ قَالَ: اَللّٰهُمَّ اَشْهَدْ فَقَدْ بَرَزَ إِلَيْهِمْ غُلَامٌ أَشْبَهُ النَّاسِ خُلُقًا وَ خُلُقًا وَ مَنْطِقًا بِرَسُلِكَ؛ و چون با آن حضرت به‌جز خاندانش کسی نماند، علی بن الحسین - علیه‌السلام - که از زیبا صورتان و نیکو سیرتان روزگار بود، بیرون شد و از پدرش اجازه جنگ خواست، حضرت اجازه‌اش داد، سپس نگاهی مأیوسانه به او کرد و چشمان خود به زیر افکند و اشک فرو ریخت، سپس فرمود: بارالها! گواه باش، جوانی که در صورت، سیرت و گفتار شبیه‌ترین مردم به پیغمبرت بود، به جنگ این مردم رفت. (ابن‌طاووس، ۱۳۹۵: ۱۳۱)

شاعر نیز در این باره چنین می‌گوید:

عزیز شاه می‌آید به میدان	خدایا ماه می‌آید به میدان
گمان کردند لشکر، اوّل کار	رسول الله می‌آید به میدان

شاهزیدی/۴۳

۵. بحث و بررسی

یکی از گونه‌های شعری رایج شاعران پس از انقلاب، شعر آیینی است. شاعران متعهد در قالب‌های متنوع به توصیف وقایع دینی، مدح و مرثیه اهل بیت پرداخته‌اند. یکی از این قالب‌ها دوبیتی است که از قالب‌های ریشه‌دار شعر فارسی است. دوبیتی یا ترانه مانند رباعی و وزن آن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» است. دوبیتی‌های اصیل به لهجات محلی (فهلوی) است، از این‌رو، به دوبیتی‌های «فهلویات» نیز می‌گویند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۹۶)

بنابر نظر استاد ملک‌الشعراى بهار، اصل دوبیتی آن است که شاعر مطلبی را عنوان کرده و در دو بیت، آن را ختم سازد و در مجموع، نیروی احساسات و هیجان‌های درونی خود را در بخش آخر بیان کند. دوبیتی در میان طبقات مختلف مردم، از قدیم نفوذ گسترده‌ای داشته است. مشهورترین دوبیتی‌ها از باباطاهر و فایز دشتستانی است. در قرن پنجم، قالب دوبیتی با دوبیتی‌های باباطاهر به اوج خود می‌رسد و ویژگی‌های حماسی و خردگرایی این‌گونه اشعار، جای خود را به عشق و بیان احساسات می‌دهد.

در اشعار فریدون مشیری، شهریار، هوشنگ ابتهاج، قیصر امین‌پور و حسین منزوی، ویژگی‌های دوبیتی‌های معاصر مشاهده می‌شود؛ مانند آرایه‌های ساده و ملموس که با احساسات پیوند خورده، سادگی در زبان و نیازها، مسائل اجتماعی و سیاسی که تحت تأثیر نیازهای اقشار مختلف مردم است.

شاهزیدی متخلص به خروش اصفهانی، با بهره‌گیری از قریحه ادبی خود، در کتاب «دوبیتی‌های من عین لهوف است»، معارف اسلامی و وقایع عاشورا را به نظم کشیده است. هدف از بررسی این کتاب، توجه به جنبه‌های ادبی، مذهبی و فرهنگی اثر و تأثیرپذیری شاعر از کتاب لهوف است. از قالب‌های رایج در ادبیات آیینی، دوبیتی‌هاست که به این منظور، کتاب «دوبیتی‌های من عین لهوف است» سروده عباس شاهزیدی متخلص به خروش اصفهانی، با توجه به کتاب لهوف ابن‌طاووس تحلیل شده است. مهم‌ترین ویژگی‌ها و درون‌مایه اشعار شاعر در رثای اهل بیت که رویکردی روایی، تاریخی، اخلاقی دارد، مورد بررسی قرار گرفته است.

مجموعه «دوبیتی‌های من عینِ لُهو است» در قالب دوبیتی سروده شده است که با محتوای پر شور و حماسی آن هماهنگی دارد و مناسب ادبیات آیینی است. به عبارت دیگر، اشعار با بیان عاطفی، پیام‌رسان آرمان و انقلاب خونین امام حسین (ع) و دعوت‌کننده به ادامه راه آن بزرگوارند. نگرش کلی شاعر در بیان عظمت فاجعه، تصویری روایی از ژرفای مصیبت‌های رخ داده است تا مشعلی فرا راه سعادت دیگران برافروزد و نهضت و مکتب سرخ حسینی را زنده نگه دارد. این اثر، در سه بخش مختصات زبانی، ادبی و فکری به اختصار تبیین شده است.

۶. مختصات زبانی

زبان از دو عنصر مهم لفظ و معنا تشکیل می‌شود. لفظ به عنوان یک ظرف، مظهر معنا را در خود جای می‌دهد اما تنگی عبارت‌ها و الفاظ، شاعران را به استفاده از امکانات زبانی گوناگون و ابزارهای کلام واداشته است. هنگامی که به بررسی و تحلیل مختصات زبانی یک اثر می‌پردازیم، معنی اهمیت دارد، درحقیقت، هنگامی صورت اهمیت دارد که معنی را حفظ می‌کند و یا آن را باز می‌تاباند، وگرنه، هرگاه صورت از معنی جدا شود، ارزشی بر آن مترتب نخواهد بود.

سؤالی که مطرح می‌شود، این است که آیا زبان امکان بیان عظمت فاجعه و تصویری روایی از ژرفای مصیبت‌های کربلا را فراهم می‌کند؟

شاعر می‌خواهد دریافت‌های خود را در قالب الفاظ درآورد اما چون از یک طرف، ظرفیت الفاظ برای بیان اندیشه‌های او محدودیت دارد و از طرف دیگر وی بنا دارد تا مطالب خود را بیان کند، بنابراین، ناگزیر است تا از الفاظ موجود استفاده کند. قطعاً در این گونه موارد الفاظ نمی‌توانند، اندیشه‌ها و حالات درونی شاعر را بیان کنند، بنابراین، شاعر برای بیان و روایت وقایع عاشورا از ابزارهای لفظی و معنوی کلام و امکانات زبانی بهره گرفته است. اشعار شاعر، بیشتر در جهت نشان دادن عظمت مصیبت کربلا طراحی شده است و در این راه موفق و توانا عمل کرده است. در اشعار شاعر، تعبیر دارای یک روح انقلابی و اصیل است و مطالب بسیار را با ایجاز و سادگی تمام در ابیات گنجانده است.

مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی در اشعار شاعر، کاربرد افعال محاوره‌ای، واژگان ساده و ملموس است و نکات پیچیده دستوری به ندرت دیده می‌شود زیرا ساختار دوبیتی‌ها، ساختار ساده‌ای است. زبان شاعر در دوبیتی‌ها، طبیعی، احساسی و صمیمی است، او احساس، عقاید و اندیشه خود را با زبان و بیانی ساده و درخور فهم همگان بیان داشته و از این رهگذر سعی کرده تا فریاد مظلومیت امام حسین (ع) و خاندان پاکش را به گوش جهانیان برساند.

نیگام کن تا ردیفم چون بگیره بذار شعرم سر و سامون بگیره

تو بارون شاعرا دیوونه می‌شن الهی امشبم بارون بگیره

شاهزیدی/۱۹

تو چشمونش غم دنیاس فردا میون لشکری تنهاس فردا

الهی مادرش زهرا نبینه سر پیراهنش دعواس فردا

همان/۲۸

از آن روزی که کارم شاعری شد فقط سهمم پریشان‌خاطری شد
در این دفتر نمی‌دانم چطوری؟ زبان شعر، باباطاهری شد

همان/۱۳

شاعر، از جهت به‌کارگیری فنون بلاغی و ادبی در گزینش واژگان، نهایت دقت را داشته تا کلماتی را برگزیند که تأثیر کافی و وافی در رساندن پیام داشته باشد و کلام در جان و روح مخاطب نفوذ کند. از مهم‌ترین مختصات شعر شاعر، توجه به معنا و زبان در کنار هم است.

قلم در فکر شعری ناب افتاد میان علقمه بی‌تاب افتاد
برای بوسه بر لب‌های ساقی دهان آب‌ها هم آب افتاد

همان/۳۱

۷. مختصات ادبی

از آغاز قرن ششم هجری اقتباس از آیات و احادیث، در اقسام مختلف نثر، سپس در شعر راه یافت، عارفان به‌طور گسترده در گفته‌ها و نوشته‌های خود از آیات و احادیث اقتباس کرده‌اند. از نظر علی اصغر حلبی «عارفان و صوفیان اهل انتخاب و التقاط بوده‌اند و نسبت به اقتباس امور سودمند معقول و بامعنی، از هر آیین و فکری تعصب نشان نمی‌دادند، نکاتی از مذاهب دیگر اقتباس کرده و آن‌ها را به شیوه خاص با مبادی اسلامی درآمیخته‌اند و اصولی را که از دیگران فراگرفته، برگزیده و پسندیده بودند، در لباس آیات قرآنی، احادیث نبوی و اخبار دینی پیچیدند؛ یعنی از سخنان پیامبران، امامان، تابعان و یاران آن‌ها نیز چاشنی زدند تا رنگ اسلامی گرفت و در محیط اسلامیان مورد قبول قرار گرفت» (حلبی، ۱۳۸۲: ۳۹۲).

در واقع، استفاده عارفان و شاعران از آیات و احادیث تنها اقتباس صرف نبوده است بلکه کاربرد آیات و احادیث از جانب آن‌ها آگاهانه و هوشمندانه صورت گرفته است تا با استفاده خاص از آیات و احادیث، مفاهیم و تجربیات عرفانی خود را به مخاطب منتقل کنند، چنان‌که شاهزیدی در دوبیتی‌هایش با اقتباس از آیات و حل معانی آن‌ها در شعر، ابیات خود را آراسته است.

شاعر در رثای اهل بیت برای بیان عظمت مصیبت، ناگزیر باید تمام آرایه‌ها، ابزارهای لفظی و معنوی کلام و امکانات زبانی را به‌کار گیرند. از موارد قابل ذکر، در مختصات ادبی شاعر، آرایه‌ها و صنایع ادبی ساده و دور از ابهام و قابل فهم است که در ابیات به‌کار رفته است. از ویژگی‌های مهم این دوبیتی‌ها، تصویرسازی و اقتباس است.

تصویرسازی در دوبیتی‌های شاعر، توصیف‌کننده صحنه مورد نظر شاعر، با بازگویی جزئیات وقایع عاشورا است که بیان‌گر شناخت و ذهن خلاق شاعر است. در این اشعار می‌توان اصطلاحات و پویایی تصاویر ادبی - مذهبی را یافت.

به شط زد ساغری آورد عباس شراب دیگری آورد عباس
برای شعرهای خشک و بی‌روح چه مضمون تری آورد عباس

شاهزیدی/۳۴

امروز در شعر رسمی ما ملمع و آرایه اقتباس کنار گذاشته شده اما در شعر آیینی که مبتنی بر متن قرآن کریم و

حدیث است، همچنان این سنت ادبی وجود دارد. استفاده از آیات تنها اقتباس صرف نبوده است بلکه کاربرد آیات، از جانب شاعر، آگاهانه و هوشمندانه صورت گرفته است تا با استفاده خاص از آیات، مفاهیم خود را به مخاطب منتقل کنند.

در ملمعات شاعر، اطلاع‌رسانی بسیار قابل توجه است و مصراع‌های عربی با اندکی تفاوت با بخش‌های فارسی اشعار، ارتباط معنایی زیبایی برقرار کرده‌اند:

فَإِنْ نَهَزِمُ فَنَحْنُ الْغَالِبِينَ وَإِنْ نَغْلِبُ فَغَيْرُ مُغْلِبِينَ
اگر مانندیم هم فرجام مرگ است کما أَفْنَى الْقُرُونِ الْأُولَى

همان/۲۳

این ابیات در «اللهوف» این گونه نقل شده است: «... ثُمَّ أَوْصَلَ كَلَامَهُ بِأَيَّاتِ فِرْوَةَ بْنِ مَسِيكٍ الْمُرَادِيَّ:

فَإِنْ نَهَزِمُ فَهَزَامُونَ قَدَمَا وَإِنْ نَغْلِبُ فَغَيْرُ مُغْلِبِينَ
فَأَفْنَى ذَلِكَ سَرَوَاءُ قَوْمِي كَمَا أَفْنَى الْقُرُونِ الْأُولَى

(ابن طاووس، ۱۳۹۵: ۱۱۷)

۱-۷. اقتباس

اقتباس در لغت به معنی پرتو نور و فروغ گرفتن است، چنان‌که پاره‌ای از آتش را بگیرند و با آن آتش دیگر برافروزند، یا از شعله چراغی، چراغ دیگر را روشن کنند و به این مناسبت، فراگرفتن علم و هنر و ادب آموختن یکی را از دیگری، اقتباس می‌گویند. در اصطلاح اهل ادب، آن است که حدیثی یا آیه‌ای از کلام‌الله مجید یا بیت معروفی را بگیرند و چنان در نظم و نثر بیاورند که معلوم باشد، قصد اقتباس است. (همایی، ۱۳۸۰: ۳۸۳)

در واقع، همان‌طور که «قَبَس» به معنی گرمابخشی و نور است، آن حدیث و یا آیه، نیز به شعر نور و اعتبار می‌دهد و یا کلام گوینده به آن متبرک می‌شود. بنابراین، کلام به‌کار گرفته شده، در شعر باید در فصاحت، بلاغت و معنی در اوج باشد تا شاعر به هدفش برسد که همان زینت‌بخشی کلام است. در ابیات شاعر، اقتباس را از دو جنبه مستقیم و غیرمستقیم می‌توان مورد بحث و بررسی قرار داد. تأثیرپذیری شاعر از آیات قرآن به شیوه‌های گوناگون بوده است؛ گاه اقتباس او از یک آیه قرآنی به صورت مستقیم و گاه به صورت غیرمستقیم نمود پیدا کرده است.

۱-۱-۷. اقتباس مستقیم

اقتباس‌های مستقیم شاعر از آیات، در دو حوزه درج کامل یک آیه و درج مفردات و ترکیباتی از یک آیه روی داده است:

• درج کامل یک آیه

گاه شاعر آیه قرآنی را به صورت کامل، در بیت خود گنجانده است:

چه معراجی از این گودال رفتی! فَسُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ

شاهزیدی/۶۱

مصرع دوم بیت فوق، اقتباسی از این آیه است: «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ»؛ پاک و منزّه است خدایی که بنده‌اش را در یک شب، از مسجدالحرام به مسجدالاقصی - که گرداگردش را پر برکت ساخته‌ایم - برد تا برخی از آیات خود را به او نشان دهیم، چرا که او شنوا و بیناست. (الاسراء/۱)، همان‌طور که ملاحظه می‌شود، آیه قرآن - به‌عنوان تأیید و تأکید معنی مصرع قبل - به اقتضای معنی، به دنبال مصرع اول آمده است و از مهم‌ترین مختصات سبک ادبی اثر به‌شمار می‌آید. گاه شاعر، با اندکی تصرف آیه قرآن را در بیت خود گنجانده است:

و راوی گفت دیدم روی لبه‌اش فقط «ایاک نعبد نستعین» است

همان/۵۹

مصرع دوم بیت فوق، اقتباسی از این آیه است: «إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ»؛ [پروردگارا!] تنها تو را می‌پرستیم و تنها از تو یاری می‌جوییم. (الفاتحه/۵)

• درج مفردات و ترکیباتی از یک آیه

گاه شاعر ترکیبی از یک آیه و یا مفرداتی از یک آیه را در اثنای ابیات خود گنجانده است:

مرا یک روضه از قرآن به یاد است از این آیات در قرآن زیاد است
خدا هم روضه‌ات را پیش از این خواند نشانش «کاف، ها، یا، عین، صاد» است

همان/۲۵

ترکیب «کاف، ها، یا، عین، صاد» قسمتی از این آیه کریمه است: کهیصص (مریم/۱)
اگر دنیا اگر عقبی حسین است که کار هر دو عالم با حسین است
چه تفسیر شگفتی، هر که گفته است که این «یاسین» بی‌سر «یاحسین» است

همان/۲۵

ترکیب «یاسین» اقتباسی از این آیه قرآن است: «يَسْ وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ»؛ یاسین، سوگند به قرآن حکمت آموز. (یس/۱-۲)

برایت فرصت چون و چرا نیست شرابی ناب‌تر از کربلا نیست
کسی در بین مخلوقات جز تو حریف باده «قالوا بلی» نیست

همان/۲۴

چنان‌که دیده می‌شود، ترکیب قرآنی «قالوا بلی» که در خلال بیت آورده شده، اقتباسی از این آیه است: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ»؛ و [به‌خاطر بیاور] زمانی را که پروردگارت از صلب فرزندان آدم، ذریّه آن‌ها را برگرفت و آن‌ها را گواه بر خویشتن ساخت، [و فرمود]: «آیا من پروردگار شما نیستم؟» گفتند: «آری، گواهی می‌دهیم». [خداوند چنین فرمود، مبادا] روز رستاخیز بگویید: «ما از این، غافل بودیم [و از پیمان فطری بی‌خبر ماندیم]» (اعراف/۱۷۲)

۷-۲. اقتباس غیرمستقیم

اقتباس غیرمستقیم شاعر از قرآن در دو دسته جای می‌گیرد:

۱- درج مفهوم یک آیه؛

۲- تلمیح به داستان‌های قرآنی.

• درج مفهوم یک آیه

شاعر، گاه در ابیات خود مفهوم آیه‌ای را می‌گنجاند:

خدایی، باطن و ظاهر همین جاست	مصیبت‌نامه شاعر همین جاست
کسی غیر از خودش باقی نمانده است	هو الاول، هو الآخر همین جاست

همان/۵۳

بیت فوق، مضمون این آیه قرآن را به خاطر و یاد خواننده می‌آورد: «هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ»؛ اول و آخر و پیدا و پنهان اوست و او به هر چیز داناست. (الحدید/۳)

• تلمیح به داستان‌های قرآنی

یکی از شگردهای بلاغی پرکاربرد در ادب فارسی، تلمیح است. شاعر، از طریق تلمیح به داستان‌های قرآنی، پیام خود را به مخاطب انتقال می‌دهد و مخاطب با کشف اشاره شاعر، در فرایند تداعی معانی، به تجربه‌ای مشترک با خالق اثر دست می‌یابد.

اصطلاح تجلی در پنج آیه قرآن کریم؛ در آیات ۱۴۳ و ۱۸۷ سوره اعراف، آیه ۳ سوره حشر، آیه ۳ سوره شمس و آیه ۲ سوره لیل آمده است اما مشهورتر از همه آیه ۱۴۳ سوره اعراف است که شاعر در بیت زیر متذکر این آیه است: «... فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَ خَرَّ مُوسَى صَعَقًا»؛ هنگامی که پروردگارش بر کوه جلوه کرد، آن را هم‌سان خاک قرار داد و موسی مدهوش به زمین افتاد. (اعراف/۱۴۳)

مصراع دوم بیت، اشاره به داستان حضرت موسی و تجلی خداوند بر کوه دارد و شاعر با اشاره گذرا و غیرمستقیم با زیرساخت داستانی و ارتباط دادن آن با کلام خود لطف سخن را بیشتر کرده است.

سری بر نیزه شد نور علی نور خدا بر نی تجلی کرده یا طور؟

همان/۶۸

در شعر شاعر، می‌توان اقتباس را از سه جنبه، مورد بحث و بررسی قرار داد:

۱- از نظر ارتباط لفظی آیات با ابیات؛

۲- از جهت ارتباط معنوی؛

۳- از حیث اقتباس قسمتی از آیات.

برای هر سه مورد ذکر شده، می‌توان به‌اختصار به این دوییتی اشاره کرد:

حدودش در حد «ما یسْطُرُون» نیست	نظیرش در تمام «کاف و نون» نیست
در این میخانه‌ها دیگر شرابی	نظیر «حا و سین و یا و نون» نیست

همان/۱۷

شاعر از حیث ارتباط لفظی آیات با ابیات و اقتباس قسمتی از آیات، به این آیه اشاره کرده است: «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ»؛ ن، سوگند به قلم و آنچه می‌نویسد. (القلم/۱) و از جهت ارتباط معنوی، به ترکیب قرآنی «کاف و نون» در خلال بیت اشاره کرده است که عبارت «كُنْ فَيَكُونُ» به‌طور کلی یعنی، بودنش را اراده کردیم و به‌وجود آمد، عبارت مشهوری است که چندین بار در قرآن؛ سوره بقره آیه ۱۱۷، سوره آل‌عمران آیات ۴۷ و ۵۹، سوره انعام آیه ۷۳، سوره نحل آیه ۴۰، سوره مریم آیه ۳۵، سوره یس آیه ۸۲ و سوره غافر آیه ۶۸ به‌کار رفته است.

شاعر با توجه به آشنایی با آیات قرآن و ادبیات و با رویکردی روایی و عاطفی با اسلوب ایجاز، معانی گسترده را در الفاظ اندک آورده است و به آیه «ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ» استدلال کرده است.

۸. مختصات فکری

از نظر شلایر ماخر «برای فهم اثر باید ذهنیت خالق اثر را شناسایی کرد و فهم متن در مواجهه با ذهنیت مؤلف حاصل می‌شود. راه‌یابی به جهان فکری مؤلف، تنها راه پی بردن به قصد مؤلف است. از نظر او، میان سخن و اندیشه، وحدت وجود دارد. اندیشه در زبان شکل می‌گیرد زیرا هیچ اندیشه‌ای بدون سخن نیست. هیچ کس نمی‌تواند، بدون کلمات فکر کند. بدون کلمات اندیشه نه کامل است نه روشن. فهم، جهت دوگانه دارد، از یک جهت به زبان و از جهت دیگر به اندیشه ارتباط دارد». (نصری، ۱۳۹۰: ۱۴۹-۱۵۱)

مهم‌ترین مضامینی که در دوبیتی‌های شاعر کاربرد فراوانی دارد، مضامین محسوس و قابل درک است که با لطف طبیعی، احساسات ناب، جهان‌بینی، باورها، عقاید و افکار شاعر پیوند خورده است. شاعر در قالب دوبیتی، به سرودن اشعاری در ستایش و سوگ اهل‌بیت پرداخته است که نشان از صداقت، عاطفه بی‌شائبه و معرفت مذهبی اوست.

کجا این کاروان محمل به محمل	شتابان می‌رود منزل به منزل
دوبیتی‌ها برایش خون بگیرید	مفاعیلن مفاعیلن، دل ای دل

شاهزیدی/۱۴

اشعار شاعر در رثای اهل‌بیت، تابلویی روشن از چهره حوادث روزگار و بیان‌گر مصیبت‌هایی است که بر شهیدان کربلا رفته است؛ به عبارت دیگر، شاعر با بیان عاطفی پیام‌رسان آرمان و انقلاب خونین امام حسین (ع) است.

به شطّ زد ساغری آورد عباس	شراب دیگری آورد عباس
برای شعرهای خشک و بی‌روح	چه مضمون تری آورد عباس

همان/۳۴

به جز دستی نمانده ردّپایی	علم افتاده جایی، مشک جایی
به دنبال تو می‌گردد برادر	الا یا ایها السّاقی کجایی؟

همان/۳۶

در دوبیتی‌های شاعر، با اندک تأملی نگاه ارزشی، عشق و ارادت به امامان، از جمله امام حسین (ع) و واقعه بزرگ کربلا را می‌توان به‌عیان مشاهده نمود؛ اندوه و تحسر شاعر در اشعارش، از پیوند قلبی او با اهل‌بیت نشأت می‌گیرد.

دل ای دل، در هوایت گریه کردم به یاد کربلایت گریه کردم
نشستم با دوییتی یک دل سیر لب خواجهو برایت گریه کردم

همان/۲۸

أنا المجنون و سیرم در جنون است دلم با هر دوییتی خونِ خون است
در این دنیا شدم مست شرابی که نامش «حا و سین و یا و نون» است

همان/۱۶

برایت مرد و زن آتش گرفتند دوییتی‌های من آتش گرفتند
دوییتی‌ها که نه حتی غزل‌ها تن تن تن آتش گرفتند

همان/۱۶

درون‌مایه اشعار شاعر رویکردی روایی، تاریخی، اخلاقی دارد و نگرش کلی شاعر در بیان عظمت فاجعه، تصویری روایی از ژرفای مصیبت‌های رخ داده است.

قلم در مشعری گرم وقوف است در آن مشعر که غوغای حروف است
به امضای همه مقتل‌شناسان دو بیتی‌های من عینِ لهوف است

همان/۱۳

برادر جان مرا این امتحان کشت عمو عباس‌های کودکان کشت
و راوی گفت بعد از داغ عباس برادر را همان قدّ کمان کشت

همان/۳۹

۹. نتیجه‌گیری

اکنون با توجه به مباحثی که مطرح شد، از مجموع سخنان پیشین می‌توان نتیجه گرفت که با توجه به محتوای مشترکی که بین لهوف و دوییتی‌های شاعر وجود دارد، شاعر در زمینه روایت‌های عاشورا از کتاب لهوف بسیار تأثیر پذیرفته است. بهره‌مندی شاعر از ابزارهای لفظی و معنوی کلام و امکانات زبانی برای بیان و روایت وقایع عاشورا، باعث تأثیرگذاری بیشتر کلام، بر مخاطب و تبدیل آن به یک اثر اخلاقی - عرفانی شده است که جنبه ادبی و تربیتی آن بسیار حائز اهمیت است.

این مقاله، با بررسی و تحلیل آیات در مختصات ادبی ابیات شاعر، به این نتیجه رسیده است که شاعر به بهترین وجه از آیات قرآن در کلام خویش استفاده کرده است. او با اقتباس از آیات و حل معانی آیات قرآنی در ابیات، باعث آراستگی ابیات شده و به وسیله آن‌ها وجوه گوناگون وقایع کربلا را شرح و تبیین کرده است. اقتباس از آیات قرآنی به اقتضای معنی، به دنبال مصراع‌ها آورده شده و یا به عنوان تأیید و تأکید معنی قبل به کار رفته‌اند؛ بین آیات مورد استفاده شاعر با مصراع‌ها، پیوندهای لفظی و معنوی وجود دارد.

شاعر واژگان و آیات قرآنی را در سیاق ابیات و اشعار خود به کار گرفته است و ارتباطی دوسویه میان قرآن و شعر

خود به وجود آورده است. این حلّ و درج‌ها و اقتباس‌های قرآنی، افزون بر ایجاد موسیقی گوش‌نواز در اشعار شاعر، ژرفای بیان مفاهیم را نیز دوچندان کرده است و با استفاده از شیوه‌های گوناگون اخذ و اقتباس از قرآن، به هدف و مقصود خود رسیده است.

منابع

قرآن کریم.

- ابن طاووس، علی بن موسی. (۱۳۷۷). اللهوف علی قتلی الطفوف، ترجمه و متن کامل لهوف سید بن طاووس، همراه فرجام قاتلان امام حسین (ع). ترجمه، تصحیح و تحقیق عبدالرحیم عقیقی بخشایشی، چاپ اول، قم: دفتر نشر نوید اسلام.
- _____. (۱۳۹۵). آهی سوزان بر مزار شهیدان (اللهوف علی قتلی الطفوف). ترجمه سید احمد فهری زنجان، چاپ اول، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
- حلبی، علی اصغر. (۱۳۸۲). تاریخ تمدن در اسلام. چاپ دوم، تهران: اساطیر.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. تهران: موسسه لغت‌نامه دهخدا.
- شاهزیدی، عباس. (۱۳۹۵). دوبیتی‌های من عین لهوف است. چاپ اول، تهران: جمهوری.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). کلیات سبک‌شناسی. چاپ دوم، تهران: میترا.
- _____. (۱۳۸۳). انواع ادبی. چاپ چهارم، تهران: میترا.
- _____. (۱۳۷۵). بیان و معانی. چاپ دوم، تهران: فردوس.
- _____. (۱۳۶۸). نگاهی تازه به بدیع. چاپ دوم، تهران: فردوس.
- علوی مقدم، محمد و رضا اشرف زاده. (۱۳۷۹). معانی و بیان. چاپ دوم، تهران: سمت.
- نصری، عبدالله. (۱۳۹۰). راز متن. چاپ دوم، تهران: سروش.
- همایی، جلال الدین. (۱۳۸۰). فنون بلاغت و صناعات ادبی. چاپ هجدهم، تهران: هما.

Structural Study of Abbas Shahzaidi's Couplets

Atefeh torabi

Abstract

"My couplets are like Lohuf" is one of the works of Abbas Shahzaidi, who is known as the Isfahani Khorush. The poet, influenced by the Lohuf of Ibn Tawus, has narrated the eternal epic of Ashura and the audience directed towards the center of this liberating element of the Islamic world.

Committed poets have described the religious events and laments of Ashura in various formats, One of these common formats in religious literature is couplets, for this purpose, this work was studied and the couplets were analyzed with respect to Ibn Tawus's Lohuf. In this article, a brief explanation is given about 'Lohuf, considering the common content of Lohuf and Shahzaidi's couplets and the poet's influence on this book and using the descriptive-analytical method, a number of the poet's verses were compared with Lohuf's, and the most important linguistic, literary, and intellectual characteristics in the book "My Couplets are the Same as Lohuf" were briefly analyzed and explained.

Keywords: Ritual literature, Lohuf, Ibn Tawus, couplet, adaptation.

بررسی خودشکوفایی در اشعار سهراب سپهری

صفیه توکلی مقدم

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

tavakoli@pnu.ac.ir

چکیده

انسان به طور فطری به سوی کمال و خودشکوفایی گرایش دارد، به‌ویژه زمانی که دریچه عرفان و قدم نهادن در وادی سلوک برای رسیدن به حقیقت مطلق به روی او گشوده می‌شود. سهراب سپهری، شاعر عارف مسلک معاصر در مجموعه «هشت کتاب» در پی نیل به کمال مطلق و رهایی از قید و بندهای مادی است و همین ویژگی، موجب بررسی اشعار او از دیدگاه روان‌شناسی انسان‌گرا شده است. روان‌شناسی انسان‌گرا با تأکید بر فردیت انسان، توجه به خصیصه‌های مثبت او، محور قرار دادن خویشتن و برجسته‌سازی نهاد بشری، موضوع خودشکوفایی را مطرح کرده است. یکی از نظریه‌های کارآمد و مشهور در زمینه خودشکوفایی، نظریه کارل راجرز است که بر مبنای پنج مؤلفه نمادین، الگوی خود را برای انسان معاصر ارائه می‌دهد. پژوهش حاضر، با روش توصیفی-تحلیلی، اشعار سهراب سپهری را با تکیه بر مؤلفه‌های خودشکوفایی راجرز بررسی کرده است. برآیند پژوهش نشان می‌دهد سهراب در بسیاری از اشعار خود، انسان را به سوی کمال و خودشکوفایی فرامی‌خواند و بر فردیت انسان و آزاداندیشی تأکید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: خودشکوفایی، راجرز، سهراب سپهری، شعر.

۱- مقدمه

خودشکوفایی یا تحقق خویشتن، از دیدگاه بیشتر روان‌شناسان، ضرورتی زیستی و روان‌شناختی است که لازمه تکامل بخشیدن و نشانه سلامت روان به حساب می‌آید. احساس کمال‌گرایی و دست‌یابی به رشد و تعالی از ابتدا در نهاد بشر وجود داشته است، چرا که فطرت انسان به طور طبیعی میل به کمال دارد. شناخت «خویشتن خویش»، همواره یکی از دغدغه‌های ذهنی انسان در چرخه حیات بوده، او را به سمت شکوفایی و کمال سوق می‌داده است.

خودشکوفایی و کمال‌گرایی در همه زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، ادبی می‌تواند پدیدار شود و ادبیات ایران زمین با قدمتی هزاران ساله در این امر پیشتاز است. در گذشته شاعران بزرگی چون مولوی، عطار، حافظ و... به کمال‌گرایی در آثارشان اشاره‌هایی داشته‌اند و در ادبیات معاصر، سهراب سپهری یکی از کسانی است که در اشعارش به دلیل گرایش‌های عرفانی، نموده‌های کمال‌گرایی و خودشکوفایی مشهود است.

سهراب سپهری، شاعر عاطفه‌های ناب و احساس‌های بی‌بدیل است که با نوگرایی، اشعاری نمادین به یادگار گذاشته است و در عین نوگرایی، رگه‌های سبک هندی، خراسانی و عراقی در آثارش دیده می‌شود. اشعار سهراب نخستین بار در سال ۱۳۳۰ به دنیای شعر و ادب راه یافت و با انتشار مجموعه «مرگ رنگ» خود را مطرح ساخت. هم‌چنین مجموعه‌های شعری «زندگی خواب‌ها»، «آوار آفتاب»، «شرق اندوه»، «صدای پای آب»، «مسافر»، «حجم سبز» و «ما هیچ ما نگاه» از دیگر آثار او می‌باشد. سهراب از «مرگ رنگ» تا «ما هیچ، ما نگاه» آخرین دفتر شعرش چشمان ما را به مهمانی منظومه‌ای رنگین می‌برد که اندیشه‌های بلند، آرمان‌های بدیع، احساس‌های عمیق و عواطف سیال در آن جلوه‌گری می‌کند. «شعر سپهری سه اصل جوهر شعری، بیان خاص و جهان‌بینی را دارد.» (حقوقی، ۱۳۸۸: ۳۲)

او شاعری است درونی، اگرچه به همه مظاهر بیرونی نگاهی عمیق دارد و به خاطر همین درون‌گرایی شاعر است که همه چیز در آینه شعرش ماهیتی دیگر پیدا می‌کند. او از شهر و زمان و مردم خاص صحبت نمی‌کند او از انسان و زندگی حرف می‌زند و به همین دلیل وسیع است. (سیاهپوش، ۱۳۷۶: ۲۶۵)

سپهری رو به باطن اشیا دارد و سیروس‌سلوک خویش را از همین جا آغاز می‌کند. «او شاعری است دارای سلوک باطنی و سلوک باطنی او یک‌راست با سیر زندگی‌اش از نوجوانی به جوانی و پختگی و سپس تا آستانه پیری و تجربه‌های درونی او در این سیر بیشتر رابطه دارد تا هر حادثه بیرونی. به همین دلیل شعر سپهری در میان تمامی شعر یک دوره از ادبیات ما چهره‌ای جداگانه دارد و کمابیش بیرون از جریان همگانی شعر فارسی امروز راه خود را می‌رود. ویژگی شعر سپهری همین گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی سرراست با عوالم درون است.» (آشوری، ۱۳۵۹: ۱۰۶)

دلیل انتخاب موضوع خودشکوفایی در اشعار سهراب همین عرفان‌گرایی، عاطفه محوری و انسان‌اندیشی است که بیانگر اندیشه والا و ذهن خلاق اوست. لازم به ذکر است اشعار سهراب از دیدگاه‌های نظری مختلف واکاوی شده، ولی بررسی‌ها نشان می‌دهد که تاکنون بر اساس الگوی پنج‌گانه راجرز، به این اشعار توجه نشده است. روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتاب‌خانه‌ای و یادداشت‌برداری است. شواهد شعری بر مبنای الگوی مورد نظر، استخراج و تحلیل می‌شود.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱ روان‌شناسی انسان‌گرا

در سال‌های ابتدایی دهه ۱۹۶۰، نهضتی به نام روان‌شناسی انسان‌گرا در آمریکا پدید آمد که حاصل مطالعات روان‌شناختی پدیدارگرایان و فلاسفه وجودی بود که به انسان و فردیت و خواسته‌های او بیش از هر چیز دیگر اهمیت می‌داد. روان‌شناسان انسان‌گرا معتقدند رفتار انسان معنی‌دار است و معلول عده زیادی از عوامل فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی است. «روان‌شناسی انسان‌گرا شیوه‌ای است که همه روان‌شناسی و نه حیطه خاصی از آن را دربرمی‌گیرد و بر اصولی هم‌چون احترام به ارزش‌های فرد، عدم تعصب به روش‌های پذیرفته‌شده دیگر و علاقه‌مندی به کشف جنبه‌های جدید رفتار انسان تکیه دارد.» (شکرشکن و همکاران، ۱۳۸۲: ۴۳۶)

اصول فکری مشترک میان روان‌شناسان انسان‌گرا شامل خودشناسی هشیارانه، تأکید بر اصل اراده و خودشکوفایی، مخالفت با رفتارگرایی و جبرگرایی، تجربه هشیار و خودانگیختگی می‌شود. روان‌شناسان انسان‌گرا با تمرکز بر توانمندی‌های انسان، به جای توجه به نقص‌ها و ناکارآمدی‌ها، به افراد کمک می‌کنند تا بر اساس ظرفیت‌های خود، کیفیت زندگی را به حداکثر برسانند.

مطالعات روان‌شناسان انسان‌گرا، معطوف بر روند رشد انسان سالم است. از نظر روان‌شناسان انسان‌گرا، یکی از ویژگی‌های انسان سالم، تمایل به رشد و خودشکوفایی است. به‌طوری‌که در نظریه نیازهای آبراهام مزلو، نیاز به خودشکوفایی در بالاترین مرتبه از سلسله مراتب نیازها قرار گرفته است. به طور کلی در روان‌شناسی انسان‌گرا، رشد، جنبه‌ای اجتناب‌ناپذیر از وجود تمامی انسان‌ها است. آن‌ها معتقدند توجه و احترام، حق تمامی انسان‌ها است و بر آزادی انسان تأکید می‌کنند. هم‌چنین باور دارند انسان‌ها برای حل مسائل اجتماعی، پیش‌رو هستند و تغییرات اجتماعی را دنبال می‌کنند. کارل راجرز و آبراهام مزلو از جمله افرادی بودند که دیدگاهی انسان‌گرایانه به شخصیت انسان داشتند و نظریه‌های آن‌ها بر توانمندی‌ها، اراده آزاد هشیار و تحقق بخشیدن به استعدادهای انسان تأکید داشته است. در بخش بعدی، الگوی پنج‌گانه کارل راجرز با عنوان «انسان با کنش کامل» را که درباره انسان خودشکوفاست معرفی می‌کنیم.

الگوی خودشکوفایی کارل راجرز

کارل راجرز (Carl Rogers) یکی از برجسته‌ترین چهره‌های حوزه روان‌شناسی انسان‌گراست که نظریه‌های او به درک ما از رفتار انسان و شناخت خودشکوفایی کمک بسیاری کرد. نظریه‌های راجرز، علاوه بر تأثیر قابل توجه بر روان‌شناسی بالینی و درمانی، بر حوزه‌های گسترده‌تر آموزش، ارتباطات و روابط بین فردی نیز اثر گذاشت. نظریه‌های مهم کارل راجرز عبارتند از: خودشکوفایی، توجه مثبت بی قید و شرط، توسعه خود، تجانس و انسان کامل.

یکی از نظریه‌های مشهور و کارآمد راجرز، خودشکوفایی است. از نظر راجرز دو نوع «خود» برای هر شخصیت وجود دارد. یکی آن خودی است که بر اساس واقعیت فرد و شخصیتی که الان دارد توصیف می‌شود. دیگری بر اساس تصویری است که فرد از بهترین نسخه خودش دارد. درواقع والاترین هدف و شخصیتی که یک فرد برای خودش متصور می‌شود، در این قسمت جای می‌گیرد. به نظر راجرز هنگامی که بالاترین هماهنگی بین این دو نوع خود، وجود

داشته باشد، شخص به خودشکوفایی رسیده است. «تمایل به خودشکوفایی که در تمام موجودات زنده وجود دارد، مستلزم کوشش و ناراحتی است. مثلاً وقتی که کودک نخستین گام‌های خود را برمی‌دارد، می‌افتد و صدمه می‌بیند. اگر او در مرحله خزیدن باقی بماند ناراحتی کمتر است، اما کودک پافشاری می‌کند. او می‌افتد و گریه می‌کند، اما هنوز ادامه می‌دهد. کودک به گفته راجرز، علی‌رغم این ناراحتی‌ها ثابت‌قدم باقی می‌ماند. زیرا تمایل به شکوفایی و رشد و نمو، قوی‌تر از هر نوع ترغیبی برای عقب‌گرد است که ناشی از رنج حاصل از رشد است.» (شولتز، ۱۳۸۴: ۳۹۸)

رسیدن به خودشکوفایی به معنای رسیدن به بالاترین سطح سلامت روان است. این فرایندی است که راجرز آن را «کارکرد کامل» می‌نامد. تبدیل شدن به شخصی با کارکرد کامل، هدفی است که همه هستی و وجود شخص به سوی آن هدایت می‌شود. «به نظر راجرز، اشخاصی که دارای کارکرد کامل هستند با خصوصیات زیر مشخص می‌شوند: گشودگی و پذیرا بودن نسبت به همه تجارب، گرایش به زندگی کامل در هر لحظه از هستی، اعتماد کردن به احساسات خود درباره یک موقعیت و موضوع و عمل کردن بر اساس آن‌ها به جای هدایت شدن تنها به وسیله قضاوت‌های دیگران یا هنجارهای اجتماعی یا حتی قضاوت‌های عقلانی خود فرد، احساس آزادی در تفکر و عمل، برخورداری از خلاقیت سطح بالا.» (شولتز، ۱۳۷۲: ۳۷۶)

خودشکوفایی و نیاز انسان برای تکامل بخشیدن به خود، تلاشی بخردانه برای تحقق ظرفیت‌های بالقوه خود است به گونه‌ای که فرد به بالاترین سطح ادراک خویشتن و یک‌پارچگی نیازها برسد. یک انسان کارآمد از دیدگاه راجرز، کسی است که در توسعه خودش و خودشکوفایی موفق عمل کرده است. کسانی که حمایت و عشق بدون قضاوت را دریافت می‌کنند، می‌توانند با عزت نفس و اعتماد به نفس بیشتر زندگی کنند.

راجرز هر شخص را دارای گرایش فطری برای شکوفایی استعدادهای منحصر به فرد خود می‌داند و رشد نهایی را در انسان کامل می‌داند. «او معتقد بود انسان‌ها یک انگیزش مهم و برجسته دارند که هنگام تولد مجهز به آن به دنیا می‌آیند. این نیروی انگیزشی اساسی که هدف غایی زندگی همه انسان‌ها محسوب می‌شود، تمایل به شکوفا شدن است. یعنی میل به رشد و توسعه دادن همه توانایی‌ها و توان‌های بالقوه، از توانایی‌های زیست‌شناختی گرفته تا پیچیده‌ترین جنبه‌های روان‌شناختی هستی.» (همان: ۲۱۵)

مبانی نظری راجرز در پنج مؤلفه خاص برای انسان با کنش کامل ارائه می‌شود: آمادگی کسب تجربه، زندگی هستی دار، اعتماد به ارگانیزم خود، احساس آزادی و خلاقیت. (راجرز، ۱۳۷۶: ۲۳۴-۲۲۶) در این پژوهش بنا داریم بر مبنای این الگو و مؤلفه‌های پنج‌گانه‌اش، اشعار سهراب سپهری را بررسی کنیم و شواهد متناسب با الگوی راجرز را استخراج کنیم.

۱-۲-۲ آمادگی کسب تجربه

بنا به عقیده راجرز ابتدایی‌ترین مرحله در فرایند خودشکوفایی، کسب تجربه با صراحت فزاینده است. در مسیر زندگی، انسان می‌بایست همیشه در پی یافتن تجربه باشد؛ چرا که کسب تجربه، او را به انسان خودشکوفای نزدیک می‌کند. «چنین انسانی به خوبی طبیعتش را می‌شناسد و هیچ یک از جنبه‌های شخصیتش بسته و پوشیده نیست. شخصیتش انعطاف‌پذیر است.» (شولتز، ۱۳۸۲: ۵۰)

بر اساس پژوهش‌های روان‌شناختی، ما از میان چیزهایی که حواسمان به ما ارائه می‌دهد، تنها چیزهایی را می‌بینیم و یا می‌پذیریم که با تصویری که از خویشتن در ذهن داریم، مطابقت دارد. مفهوم این گزاره آن است که بنا نیست در برابر چیزهایی که احساس می‌کنیم با افکار ما هم‌خوانی ندارد واکنش نشان دهیم. اما به مرور با کسب تجربه این نگرش متعادل می‌شود و واکنش تدافعی، جای خود را به آزادی اندیشه و روشنی در کسب تجربه می‌دهد. «شخص در این حال به جای ادراک واقعیت، بنا بر مقوله‌های از پیش پرداخته، از واقعیتی که در خارج از وجود او قرار دارد نیز، آگاهی بیشتری می‌یابد. این بدین معناست که اعتقادات او دیگر قالبی و انعطاف‌پذیر نیستند.» (راجرز، ۱۳۷۶: ۱۴۲)

در نظریه راجرز واقعیت محیط شخص، چگونگی درک او از محیط است. درک فرد از واقعیت ممکن است با واقعیت عینی منطبق نباشد. هم‌چنین افراد مختلف از وجود یک واقعیت، درک متفاوتی دارند. به عقیده راجرز، چارچوب دآوری و قضاوت هر شخص، میدان تجربی اوست که شامل تجربه‌های کنونی، محرک‌هایی که فرد از آن‌ها آگاهی ندارد و هم‌چنین خاطرات تجربه‌های گذشته او می‌شود.

سهراب در خانواده‌ای که اعضای آن، با شعر و هنر مأنوس بودند پرورش یافت. او در دامن طبیعت بزرگ شده، از موجودات پیرامونش، گیاهان و پرندگان، حتی آب جاری در جوی کسب تجربه می‌کرد. او پیوسته خود را سالک راهی می‌داند که می‌خواهد در آن حقیقت را بیابد، تجربه کسب کند، ببیند و بیاموزد.

هنوز در سفرم

خیال می‌کنم

در آب‌های جهان قایقی است

و من - مسافر قایق - هزارها سال است

سرود زنده‌ی دریانوردهای کهن را

به گوش روزنه‌های فصول می‌خوانم

و پیش می‌روم. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۱۰)

واقعیت این است که کسی به حالت و مرحله‌ی مطلق خود دستیابی ندارد. اشخاص در زندگی تا اندازه‌ای معین و تقریبی، موفق به انجام تجارب صحیح و مناسب می‌شوند و به تدریج به کمال نسبی خویش خواهند رسید. راجرز، از تجربه یا عمل صحیح به عنوان یک فرایند یا جریان پویا یاد می‌کند. شخصی که به طور مؤثر و خوب عمل می‌کند، ساختاری تطابق یافته و سازگار دارد که برای روبه‌رو شدن با موقعیت‌های جدید به بهترین وجه ممکن حرکت می‌کند و به سطوح بالایی از خویشتن‌سازی و شکوفایی نایل می‌شود. در عمل، یک شخص متکامل کسی است که قادر است دائم به طور سازنده و به صورتی فزاینده به سوی رشد و کمال گام بردارد. (راجرز، ۱۹۵۱: ۴۵۸)

سهراب در شعر «به باغ هم‌سفران» و «مسافر» مسافری تجربه‌گر است که باید برای پاسخ به مجهولات ذهنش سفر کند تا به مقصد برسد. این ابیات پر از پرسش‌های شاعر است که انتهای سفر را نمی‌داند ولی حاضر است چشم به دنیایی ناشناخته بگشاید و از سخت‌ترین چیزهای اطرافش، درسی بیاموزد. او مخاطب را فرامی‌خواند تا با دوباره نگرستن، به دریافت‌های جدید دست یابد و تجربه کسب کند.

کسی نیست بیا زندگی را بدزدیم، آن وقت

میان دو دیدار قسمت کنیم.

بیا با هم از حالت سنگ چیزی بفهمیم

بیا زودتر چیزها را ببینیم. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۹۵)

او در مسیر حرکت به سمت کمال، خود را نیازمند راهنما و الگویی می‌بیند تا از او کسب تجربه کند.

من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد؟ (همان: ۳۱۲)

به اعتقاد راجرز وقتی فرد در نحوه تجربه کردن، صراحت داشته باشد بدون حالت دفاعی با محیط اطراف و محرک‌های درونی و بیرونی خود مواجه می‌شود، هر لحظه از زندگی برای او بدیع خواهد بود. چرا که او تا قبل از این، به این محرک‌ها با این دید آزاد و خالی از پیش فرض نمی‌نگریست. بنابراین او درمی‌یابد که هر تجربه در مواجهه با یک وضعیت تازه و زنده است. افراد تجربیات گذشته خود را براساس هم‌پوشانی آن‌ها با بهره‌وری حداکثری خود مقایسه می‌کنند؛ اگر این هم‌پوشانی زیاد باشد، از آن تجربه به عنوان یک اتفاق خوشایند و موفقیت‌آمیز یاد می‌کنند. راجرز خودشکوفایی را نتیجه پذیرفتن این تجربیات و قبول آن‌ها، فارغ از خوب یا بد بودنشان می‌داند. سهراب نیز مبتنی بر همین اندیشه، در اثر تجربه هر ضدی را در جهان پذیرفته است و همه چیز را در جای خود برای ادامه هستی لازم می‌داند.

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: ۲۹۴)

۲-۲-۲ زندگی هستی‌دار

در دیدگاه راجرز، ویژگی زندگی هستی‌دار، اساسی‌ترین جنبه شخصیت سالم و کمال‌گراست. این شخصیت برای آن چه در همان لحظه پیش می‌آید آمادگی دارد و در هر تجربه به ساختاری دست می‌یابد که پیرو تجربه بعد می‌تواند دگرگون شود. «در زندگی هستی‌دار، هر تجربه به جای آنکه برای انطباق با ساختار از پیش پرداخته خوشتن، تعبیر یا تحریف شود، خاستگاهی می‌شود که خوشتن فرد و شخصیت او از آن سر بر می‌آورد. این بدین معناست که شخص به جای این‌که در انقیاد تجربه خود باشد، در فرایند سیال و همه جانبه آن مشارکت می‌کند و به مشاهده آن می‌پردازد.» (راجرز، ۱۳۷۶: ۲۲۸)

سپهری که تا حدی به زندگی هستی‌دار و شخصیت سالم و کامل دست یافته است، هر محرکی برای او زیبایی و هیجان و تازگی به همراه دارد و هر چیزی را که در زمین می‌بیند سایه زیبای خدا می‌داند.

و بیابان پیدا است

سنگ‌ها پیدا نیست

سایه‌هایی از دور، مثل تنهایی آب، مثل آواز خدا پیدا است (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۵۳)

بهترین راه تفکر در هستی مواجهه با طبیعت است، زیرا اجزای طبیعت، یعنی موجودات، هستی خود را آشکار می‌کنند. انسان یگانه موجودی است که هستی برای او ظهور می‌یابد. سهراب مثل دیگر شاعران در متن طبیعت قرار می‌گیرد، اما وجه تمایز او در شیوه بیان اوست. او می‌کوشد ما را با حیرت مقدس اساطیری انسان نخستین از طبیعت مواجه کند. جوهری در ذات شعر سپهری هست که می‌توانیم آن را اشراق به ذات اشیا و شهود به لحظه‌های لمس‌ناپذیر

طبیعت بدانیم. هرچند سپهری می‌کوشد این لحظه‌های ناب را ملموس ارائه دهد، در بیشتر موارد، لفظ از همراهی معنا عاجز است.

در کف دست زمین گوهر ناپیدایی است
که رسولان همه از تابش آن خیره شدند
پی گوهر باشید

لحظه‌ها را به چراگاه رسالت ببرید. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۷۴)

راجرز معتقد است یکی از بهترین ویژگی‌های زندگی خوب و کمال‌مند، آگاهی از رویدادهای زمان حال و کشف عناصر جاری در زندگی است. انسان ناگزیر است که در لحظه زیست کند و نسبت به آن چه در پیرامون او رخ می‌دهد احساس رضایت داشته باشد نه این که اسیر گذشته و نگران آینده باشد. سپهری به زیبایی و آگاهانه خود را بسان شناگری ماهر در دریای زندگی به تصویر می‌کشد که دوست دارد همه چیز را تجربه کند و نسبت به هر آن چه اتفاق می‌افتد خوش‌بین است و این احساس رضایت را فریاد می‌زند. او همه چیز را متعلق به خود می‌داند.

هر کجا هستم باشم
آسمان مال من است

پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است. (همان: ۲۹۱)

او انسان را به زیستنی معنادار و حیاتی هدفمند دعوت می‌کند که در آن قرار است همه ارکان طبیعت در نهایت آرامش به هستی خود ادامه دهند. او برای دستیابی به چنین تجربه‌ای راهکار ارائه می‌دهد:

رخت‌ها را بکنیم... روشنی را بچشیم...

پرده را برداریم... ساده باشیم. (همان: ۲۹۲-۲۹۷)

سپهری هنوز «رهرو بی‌تاب» جاده حقیقتی است که به آن نمی‌رسد ولی مصرانه در تلاش است به اسرار حقیقت دسترسی پیدا کند. «یکی از خصوصیات فرایند زندگی خوب، تمایل روزافزون فرد به زیستن کامل در هر لحظه و تجربه کردن آن لحظه است.» (راجرز، ۱۳۷۶: ۲۲۸) انسان خودشکופا از تجربه‌های جدید و ناشناخته هراسی ندارد و پیوسته در حال تغییر و شدن است تا ابعاد تازه‌ای از خویش را کشف کند و تمام و کمال در هر لحظه زندگی کند. سپهری بر مبنای ویژگی‌های که ذکر شد زیستن در لحظه را برای رشد و کمال ضروری می‌داند و معتقد است هیچ نقصانی نباید مانع از حرکت به سوی کمال و خلاقیت شود.

زندگی تر شدن پی در پی

زندگی آب تنی کردن در حوضچه اکنون است. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۹۲)

زنده شدن دوباره حکایت از زندگی هستی‌دار دارد، زندگی که از یک حالت به حالت دیگر درمی‌آید مانند یک کرم ابریشم به پروانه و حیاتی دوباره روانه می‌شود و مرگ در نظر سهراب، یک زندگی دنباله‌دار و هستی‌دار برای رسیدن به خودشکوفایی و کمال است. مرگ، نه تنها نقطه پایان نیست، بلکه آغازی شکوهمند و نشاط‌آور است که مشتاقانه آن را انتظار می‌کشد. انسان خودشکופا و کمال‌گرا چنین نگرشی به مرگ دارد.

مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد...

و همه می‌دانیم ریه‌های لذت، پر اکسیژن مرگ است. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۹۶)

گاه شاعر که دچار حیرت شده، مانند کسی که در انتظار لحظه موعود است «چند ثانیه غفلت را حضور هستی خود» اعلام می‌کند و می‌خواهد او را به «خلوت ابعاد زندگی» ببرند و «حضور هیچ ملایم» را به او نشان دهند. (همان: ۳۲۸)

۳-۲-۲ اعتماد به ارگانسیم و خویشتن خویش

خود به عنوان هسته مرکزی نظریه راجرز، ویژگی‌هایی دارد که مهم‌ترین آن‌ها این است که از عمل متقابل ارگانسیم و محیط به وجود می‌آید. دیگر این که ارزش‌های دیگران را به درون می‌افکند و آن‌ها را با تصرفات و تغییرات به عنوان این که از آن او هستند ادراک می‌نماید و ممکن است بر اثر رشد و یادگیری، تغییر و تحول حاصل کند. سازگاری روانی زمانی حاصل می‌شود که مفهوم خود در جهتی باشد که تمام تجارب حسی و درونی ارگانیزم به صورت نمادین و در ارتباطی هماهنگ و ثابت، قابلیت جذب در خود را داشته باشند. «راجرز، خویشتن یا خودپنداره را یک گشتالت مفهومی پایدار و سازمان‌یافته، مرکب از ادراک ویژگی‌های من با دیگران و جنبه‌های گوناگون زندگی، همراه با ارزش‌های وابسته به این ادراک‌ها می‌داند که در دسترس آگاهی قرار دارد.» (راجرز، ۱۹۸۹: ۱۲۳)

شاعر عارف ما به دلیل سلوک عارفانه و اندیشه متعالی به این سازگاری دست یافته؛ به گونه‌ای که از تنش درونی خویش رها شده، خود را و هر آن چه که با آن انس دارد را با افتخار معرفی می‌کند:

تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی

مادری دارم، بهتر از برگ درخت

دوستانی، بهتر از آب روان

و خدایی که در این نزدیکی است

لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۷۲)

سهراب به باوری رسیده است که حاصل آن نگاه و تأمل او در باب هستی است، باوری که از دغدغه‌های انسان‌گرایی است و جست‌وجو و یافتن گوهر مقصود می‌تواند زندگانی آدمی را متحول کند.

به اعتقاد راجرز، اگر انسان مسئول بهبود شخصیت خویش است و توانایی این کار را دارد، پس باید موجودی آگاه و معقول باشد او می‌گوید: «ادراک آگاهانه از خویشتن و دنیای پیرامون است که شخص را هدایت می‌کند، نه نیروهای ناآگاهی که در اختیار و به فرمان او نیست. معیار نهایی انسان، تجربه‌ی هشیار و آگاهانه‌ی اوست. همین تجربه است که مبنای عاطفی او را می‌سازد و شخصیتش همواره بر این مبنا تکامل می‌یابد.» (شولتز، ۱۳۸۲: ۴۰)

او همه موجودات زنده را دارای احساس و تجربه اساسی بطنی و حسی می‌داند اما «فقط موجود انسانی، شایستگی افزایش موهبت آگاهی کامل و هماهنگ و آزاد را بر اساس تجربه بطنی و حسی دارد.» (راجرز، ۱۳۷۶: ۱۲۹) افراد خودشکوفاء، ضعف و قوت‌های خود را می‌پذیرند. آن‌ها سعی نمی‌کنند خودانگاره خویش را تحریف کنند و از شکست‌های خود احساس گناه نمی‌کنند. خود انگیختگی، سادگی، طبیعی بودن، اظهار خشنودی و شادمانگی از مظاهر خودشکوفایی است که در اشعار سهراب نیز نمود دارد. بی‌نقص دیدن و خوب دیدن همه چیز، باعث می‌شود هیچ موجودی را به سخره نگیرد.

من به سیبی خوشنودم

من به یک آینه یک بستگی پاک قناعت دارم

من نمی‌خندم اگر بادکنک می‌ترکد

و نمی‌خندم اگر فلسفه‌ای ماه را نصف کند. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۸۹)

سهراب به عملکرد کامل انسان‌های خودشکوکا که راجرز معرفی می‌کند رسیده است. راجرز معتقد است افراد خودشکوکا از لحاظ عقاید و آرمان‌های خود فردگرا هستند، ولی رفتار آن‌ها لزوماً نامتعارف نیست. افراد فوق‌داری زندگی وجودی هستند و نگرش آن‌ها نسبت به زندگی و گذشته‌شان متفاوت است. این نکته به روشنی در ابیات مجموعه صدای پای آب دیده می‌شود که شاعر از دوران کودکی با حسرت سخن می‌گوید چرا که اندیشه، آزادانه در پی دیدن نشانه‌هایی هرچند ساده برای شناخت خویشتن و شگفتی‌های هستی بوده است. فکر بازی می‌کرد.

زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار...

من به مهمانی دنیا رفتم

من به دشت اندوه، من به باغ عرفان

من به ایوان چراغانی دانش رفتم. (همان: ۲۷۶)

راجرز، تحقق خودشکوفایی را در گرو رسیدن انسان به مرتبه خودآگاهی می‌داند و آگاهانه از مناسبت‌ها و قراردادهایی که نسبتی با ماهیت انسان ندارد پیروی نمی‌کند. این باور که برآمده از فلسفه انسان‌گراست و رویکرد فرد مدار بر آن تکیه دارد با تأثیر در رفتارها و نگرش‌ها، فضای تقویت‌کننده رشد را به وجود می‌آورد. غلبه این فلسفه به افراد کمک می‌کند استعدادهای خود را پرورش دهند و تغییر سازنده را در دیگران برمی‌انگیزد. اندیشه سهراب نیز بر این باور انسان‌گرا استوار است که درک ما از پدیده‌های پیرامون، باید تازه و دور از معارف و شناخت‌های موروثی باشد و همگان را به متفاوت نگریستن و جور دیگر دیدن فرا می‌خواند. همین بینش جدید به خوانش و گویش تازه منتهی می‌شود.

من نمی‌دانم که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست...

چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.

واژه‌ها را باید شست.

واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد. (سپهری، ۱۳۸۷: ۲۹۱)

به نظر راجرز، تفکر منطقی صرف به تنهایی و به دور از احساسات و گرایش‌های درونی برای تصمیم‌گیری در زندگی کافی نیست. «انسان‌ها وقتی به بهترین نحو ممکن عمل می‌کنند که به جای این که موجوداتی صرفاً خودآگاه و منطقی باشند، ارگانیسم‌هایی باشند مجموع و وحدت یافته که نسبت به کل تجارب خود گشوده و حساس‌اند.» (دی نای، ۱۳۸۱: ۱۵۳) در اندیشه سهراب، خرد با لطافت و روشنی احساس همراه است.

شاعران وارث آب و خرد و روشنی‌اند. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۶۵)

از نظر این شاعر نواندیش، آنچه مانع از درک حقیقت هستی می‌شود، «غبار عادت» است. ناب‌ترین ادراک، آن است که از غبار عادت پیروسته باشد.

غبار عادت پیوسته در مسیر تماشااست

همیشه با نفس تازه راه باید رفت. (همان: ۱۹۶)

از دیدگاه راجرز، افراد خودشکופا احساس می‌کنند رسالت یا تعهدی دارند که باید انرژی خود را صرف آن کنند. این احساس تعهد نسبت به یک آرمان یا هدف برای خودشکوفایی ضروری است. افراد خودشکופا از طریق احساس تعهد عمیق می‌توانند فرایندها را ارضا کنند. سهراب در شعر زیر، احساس هویت خود را در ارتباط وجود مکانی به وجود خوبی‌ها و زیبایی‌ها می‌داند. اگر زیبایی‌ها با او هم‌دم باشند، غربت برایش معنایی نخواهد داشت. این تناقض هویتی در شعر شاعر، بیانگر این است که شاعر درد و رنج و مصیبت را محدود به مکان و زمانی خاص نمی‌داند و عنصر وابستگی به وطن در مفهوم خاص آن که همان محدوده جغرافیایی است، در هویت او جا ندارد؛ زیرا او در پی بیان وطن‌پرستی نیست. او می‌خواهد هویت اقلیمی خود را دستاویزی قرار دهد تا مفاهیم مختلفی که روح و روان او را درگیر کرده، بیش از پیش مطرح کند و خواننده را به تأمل در شرایط نابسامان اجتماعی وادارد. این همان رسالت و تعهدی است که راجرز از آن سخن می‌گوید و شاعر با این تعهد، فرایندهای خود را ارضا می‌کند.

اهل کاشانم، اَمّا

شهر من کاشان نیست.

شهر من گم شده است.

من با تاب، من با تب،

خانه‌ای در طرف دیگر شب ساختم. (همان: ۲۷۸)

سپهری با تکیه کردن بر خود و خود را خطاب کردن به آستانه اعتماد به خویشتن، یکی از نمودهای خودشکوفایی نزدیک شده است و بین خفتن و بیدار ماندن تصمیم می‌گیرد بیدار بماند، حس آزادی را در خود پرورش دهد و در زندگی هستی‌دار قدم زند تا هرچه زودتر به کمال واقعی و خودشکوفایی نزدیک‌تر گردد. وسیع باش و تنها و سربه زیر و سخت. (همان: ۳۱۹)

۴-۲-۲ احساس آزادی

در دیدگاه راجرز، فرد خودشکופا از نظر روانی و کنترل احساسات، اختیار کامل دارد و به راحتی می‌تواند برای رسیدن به شخصیتی تکامل یافته گام بردارد. آن چه که توجه به همه ارگانیزم و خویشتن خویش را فراهم می‌سازد، احساس آزادی است. فرد بدون غلبه عقل، آزاد و رها از همه تمایلاتش برای تبدیل شدن به انسانی با کنش کامل استفاده می‌کند. (راجرز، ۱۳۷۶: ۱۳۵-۱۳۷)

سهراب نیز مانند همه انسان‌ها می‌خواهد بدون محدودیت، فکر و عمل خود را آزادانه انتخاب کند. او از احساس تسلط خویش بر زندگی لذت می‌برد و معتقد است آینده به خود او بستگی دارد و با حوادث و رویدادهای گذشته هدایت نمی‌شود. او حق دارد آزادانه همه چیز را تجربه کند، ببیند، بیاموزد تا به تعالی برسد.

رفتم از پله مذهب بالا

تا ته کوچه شک، تا هوای خنک استغنا...

مردمان را دیدم، شهرها را دیدم...

من به آغاز زمین نزدیکم. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۷۷-۲۸۷)

بالاترین نمود رها زیستن در دوران کودکی است که هیچ قید و بندی بر پای اراده نیست و کودک هر چه بخواهد برای بافتن جامه آرزوهایش انجام می‌دهد.

زندگی در آن وقت، صفی از نور و عروسک بود،
یک بغل آزادی بود. (همان: ۲۷۶)

آزادی، برآیند آگاهی فرد از سرنوشت خویشتن است. آگاهی از این که امکان مرگ در هر لحظه وجود دارد. انسان تنها موجودی است که خودآگاهی مرگ دارد و آن را به عنوان پایانی تلخ و گریزناپذیر انتظار می‌کشد.

و روی میز هیاهوی چند میوه نور
به سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود. (همان: ۳۰۴)

مرگ در نگاه سهراب، به اندازه زندگی پرشور و هیجان و امری طبیعی است که ابعاد پدیداری مثبت و روشنی دارد. این نگاه روشن و بی‌هراس به مرگ، حاصل خودآگاهی و جلوه‌های پندارشناختی و کمال‌گرایی است که در اندیشه سهراب نهادینه شده است.

مرگ پایان کبوتر نیست.
مرگ در ذهن اقاقی جاریست.
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشمین دارد. (همان: ۲۹۶)

راجرز معتقد است هر شخص آزادانه می‌تواند خویشتن خویش را تحقق بخشد یا خود را در پس چهره‌ای ساختگی پنهان کند؛ به پیش برود یا به عقب برگردد؛ رفتاری در پیش گیرد که بر مبنای آن به خود و دیگران آسیب برساند یا به گونه‌ای رفتار کند که سبب تعالی خویش و دیگران شود و به عبارتی دقیق‌تر، از لحاظ جسمانی و روانی آزاد باشد که زندگی کند یا بمیرد. مکتب انسان‌گرایی برخلاف روان‌کاوی، امیال و آرزوهای سرکوب‌شده دوران کودکی و یا جبر و عدم اختیار انسان در زندگی را قبول ندارد؛ از نظر این دیدگاه خوش‌بختی و بدبختی هر انسانی به دست خود اوست، زیرا انسان آزاد است و حق انتخاب دارد. طبق این دیدگاه، عمده‌ترین عاملی که انسان را به حرکت وادار می‌دارد نگرشی است که او نسبت به خود و دنیای اطرافش دارد؛ بنابراین انسان‌گرایان هر گونه جبری را در زمینه‌های زیستی، اجتماعی، اقتصادی و روانی رد می‌کنند. (شولتز، ۱۳۷۲: ۵۲۹)

دنیای سپهری با دیگر معاصرانش تفاوت‌های بسیار دارد. او روحی لطیف و طبیعتی آرام و سر به زیر دارد و به اقتضای آن زندگی را مجموعه‌ای یک‌پارچه از زیبایی و شکوه و عاری از هر نقصان می‌بیند. «نگرش صمیمانه سهراب او را وادار به شنیدن شکفتن‌ها می‌کند سادگی این نگرش باعث می‌شود تا سهراب در برخورد با دو مقوله مرگ و زندگی برخوردی کاملاً یکسان داشته باشد.» (معصومی، ۱۳۸۱: ۲۱۰)

در جنگل من، از درندگی نام و نشانی نیست.
در سایه - آفتاب دیارت قصه خیر و شر می‌شنوی.
من شکفتن را می‌شنوم.
تو در راهی، من رسیده‌ام. (سپهری، ۱۳۷۶: ۱۶۴)

آزادی امکان تغییر دادن و تغییر کردن است و مستلزم توانایی در نظر گرفتن احتمالات گوناگون در ذهن است. «روان سالم از آن فردی است که آزادانه، آگاهانه و با خواست خود می‌تواند در موقعیت‌های مختلف ابتکار عمل نشان

دهد، بن بست‌هایی که دارد بگشاید و با فرانگری به تلاش‌های خود گستردگی، ژرفا، معنی و جهت بخشد.» (شولتس، ۱۳۸۲: ۱۰۸) سپهری برای دست‌یابی به این تغییر، در شعر «به باغ هم‌سفران» از شهر و تمام مظاهر شهرنشینی می‌گریزد. شهری که خاک سیاهش چراگاه جرثقیل است و روح سنگ‌دلی و بی‌رحمی را در جسم انسان‌ها دمیده، خوابی آرام و به‌دور از هیاهو در زیر شاخسار درختان را از آنان دریغ داشته است.

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم.
بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه جرثقیل است.
مرا بازکن مثل یک در به روی هبوط گلابی در این عصر معراج پولاد. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۹۶)

۵-۲-۲ خلاقیت

ویژگی دیگر انسان سالم و خودشکופا از نظر راجرز، خلاقیت به معنای نداشتن هم‌رنگی با دیگران و حالت تدافعی است. افراد خلاق با رهنمودهای از پیش تعیین شده دیگران زندگی نمی‌کنند و محتاج تعریف و تمجید دیگران نیستند، بلکه با سازگاری و خودانگیختگی در جهت انسان کامل شدن پیش می‌روند. انسانی که برای رسیدن به مرتبه کمال و خودشکوفایی، تجربه کسب می‌کند و به ارگانیزم و خویشتن خویش برای تصمیم‌گیری اعتماد کامل دارد و آزادانه می‌اندیشد و عمل می‌کند، به تدریج متوجه می‌شود که منبع همه انتخاب‌ها و تصمیم‌ها درون خودش است. راجرز، انسانی را خلاق می‌داند که «با صراحت و گشودگی کامل، با دنیای خویش مواجه می‌شود و با اعتماد به توانایی خود در ایجاد روابطی نو با محیطش نشان می‌دهد که دارای اندیشه‌های بارور، رفتار برجسته و زندگی خلاق است. چنین فردی الزاما با محیط فرهنگی خود سازگار نیست و یقیناً دنباله‌رو و مقلد دیگران نیز نخواهد بود.» (راجرز، ۱۹۸۹: ۱۶۹-۱۶۷)

در دوره معاصر که شعله‌های عرفان، در انسان مدرنیته رو به خاموشی می‌گراید سهراب می‌کوشد تا بار دیگر به آن جانی تازه ببخشد. در واقع او همان خودشکوفای خلاق است که می‌خواهد خلاف جهت رودخانه شنا کند و در برابر ناملایمات فریاد اعتراض برآرد و راهی دگرگونه در پیش گیرد.

قایقی خواهم ساخت،

خواهم انداخت به آب.

دور خواهم شد از این خاک غریب

که در آن هیچ کسی نیست که در بیشه عشق

قهرمانان را بیدار کند. (سپهری، ۱۳۷۶: ۳۶۲)

سپهری با رویکردی هستی‌شناسانه به کودکی، مرزبندی قراردادی بین کودکی و بزرگسالی را نادرست و غیر منطقی دانسته، ترک ادراک و احساس اصیل را بی‌معنی می‌شمرد. او بزرگسالی با ادراک اصیل و شور کودکانه است که خلاقانه در پی گشودن دریچه به روی دنیای جدیدی است که خویشتن واقعی‌اش را در آن بیابد. در شعر «کفش‌هایم کو» با روح پرشور و بی‌قرار کودکی روبه‌رو هستیم که از سر کنجکاوی و بی‌قراری می‌خواهد جنبش و آغازی دیگر داشته باشد.

کفش‌هایم کو؟

چه کسی بود صدا زد: سهراب؟

آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ. (همان: ۳۹۰)

روانشناسان کمال‌گرا بر این باورند که وادادگی در برابر هنجارهای از پیش تعیین شده و ساختارهای مشخص جامعه، موجب می‌شود شخص بدون هیچ واکنشی در قالبی قرار بگیرد که برای او انتخاب شده است و او را از تحقق خویشتن باز می‌دارد. داشتن خلاقیت موجب بازدارندگی در برابر تحمیل‌های همه‌جانبه شده، اعتماد به نفس را تقویت می‌کند. «انسان‌های خلاق و خودانگیخته با محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی، همراهی و سازش فعل‌پذیر نشان نمی‌دهند؛ چرا که این‌ها حالت تدافعی ندارند و دل‌بسته ستایش دیگران از رفتار خود نیستند. البته اگر بخواهند می‌توانند با مقتضیات وضع خاص هم‌رنگ شوند؛ به شرط آن که این هم‌رنگی به ارضای نیازهای خودشان کمک کند و آن‌ها را توانا سازد تا خود را به بهترین وجه پرورانند.» (شولتز، ۱۳۸۲: ۵۳-۵۴)

سهراب در «صدای پای آب» تمام نشانه‌هایی را که در چارچوب‌های از پیش تعیین شده، کنار هم قرار دارند به تقابل با یک‌دیگر فرا می‌خواند.

جنگ یک روزنه با خواهش نور

جنگ یک پله با پای بلند خورشید

جنگ طوطی و فصاحت با هم. (سپهری، ۱۳۷۶: ۲۸۲)

در پایان شعر نشانی، با دادن نشانی کودک درون خود که در آن سوی بلوغ یا شور و غریزه طبیعی ایستاده، در پی یافتن حقیقتی سهمناک است که او را از همه قید و بندها رها می‌سازد. (همان: ۳۵۹)

یکی از قدرت‌هایی که در روان‌شناسی نوین، نیرویی تأثیرگذار در روح و جان آدمی با خاصیت شفابخشی و حیات‌بخشی خوانده می‌شود عشق است. راجرز یکی از روان‌درمان‌گرانی است که دوست داشتن بشر، صرف نظر از نوع نژاد، عقاید و کردار او را درمان همه مشکلات می‌داند. او عشق را یک احساس انسانی ساده و پیش‌رونده در یک فرد نسبت به دیگری می‌داند. انسان عاشق در اختیار نیروی خویشتن نیست زیرا خود اوست که نیرویی قدرتمند می‌شود و در جهت رشد خود و رشد آن‌هایی که دوستشان دارد حرکت می‌کند.

و عشق، تنها عشق

ترا به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس

و عشق، تنها عشق

مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد،

مرا رساند به امکان یک پرنده شدن. (همان: ۳۰۶)

نتیجه‌گیری

بررسی اشعار سهراب سپهری بر مبنای الگوی پنجگانه راجرز نشان می‌دهد هریک از شاخصه‌های معرفی شده در این الگو در شعر سهراب شواهدی دارد و بسیاری از مفاهیم موجود در روان‌شناسی انسان‌گرا در شعر او که تبلور اندیشه روشن اوست وجود دارد. سهراب، مسافر مسیری پر فراز و نشیب است که آگاهانه با اعتماد به خویشتن خود و شناخت کامل در آن گام می‌نهد و با نگاهی متفاوت به پدیده‌های پیرامون می‌نگرد؛ چرا که هیچ زنجیری بر پای جسم

و جان نمی‌بیند و آزادانه، آمادگی خود را برای کسب تجربه‌های تازه اعلام می‌کند؛ حتی اگر آن تجربه، آغوشی به وسعت مرگ داشته باشد. او در برابر قدرت‌های بیرونی تسلیم نمی‌شود و سعی می‌کند قدری بر خلاف مسیر آب شنا کند، منفعل نباشد تا به مرتبه خودشکوفای خلاق برسد.

سهراب به دلیل گرایش‌های عرفانی و اندیشه متعالی، مخاطب را به پیراستن نفس و کمال دعوت می‌کند و در قاموس واژگان خویش، اندیشه‌ای خودشکופا را نمایان می‌سازد. او مانند انسان‌گرایان به خوبی، نوع بشر را می‌شناسد و انسان را والاترین آفریده خداوند می‌داند که باید با ادراک درست خویشتن، جایگاه اصلی خود را در هستی بیابد. هم‌چنان که راجرز بر استمرار خودشکوفایی تأکید می‌کند و آن را همیشگی می‌داند، سهراب نیز رسیدن به مرتبه کمال را که همان وارستگی و پیوستگی به حق است جریانی مستمر می‌داند.

در شعر سهراب شواهدی یافت شد که نشان می‌دهد انسان‌هایی که خویشتن را شناخته، به دریافت صحیح رسیده‌اند می‌توانند همه مشکلات را پشت سر بگذارند و با زدودن غبار عادت‌ها به زندگی با نگاهی دیگر بنگرند. هم‌چنین نگاه کل‌گرایانه سهراب و راجرز به انسان در مرکز هستی با جهان‌بینی انسان‌محور و رویکرد پدیدارشناختی مطابقت دارد. هر دو معتقدند خودشکوفایی، حاصل خودآگاهی و آزاداندیشی و کسب تجربه است.

در مجموع، راجرز در جایگاه انسان‌گرایی فیلسوف و سهراب به مثابه عارف مسلکی نواندیش، برای دستیابی به مرتبه کمال و پیوستن به مقصود، اندیشه‌ها و راهکارهایی دارند که در این پژوهش با وجه مشترک خودشکوفایی بدان پرداختیم.

منابع

- آشوری و همکاران، داریوش (۱۳۵۹) *پیامی در راه*، تهران: کتاب‌خانه طهوری.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۸) *شعر نو از آغاز تا امروز*، تهران: ثالث.
- دی‌نای، رابرت (۱۳۸۱) *سه مکتب روان‌شناسی*، ترجمه سیداحمد جلالی، تهران: پادرا.
- راجرز، کارل (۱۳۷۶) *هنر انسان شدن*، ترجمه مهین میلانی، تهران: فاخته.
- سپهری، سهراب (۱۳۷۶) *هشت کتاب*، چ هجدهم، تهران: کتاب‌خانه طهوری.
- سیاهپوش، حمید (۱۳۷۶) *باغ تنهایی* (یادنامه سهراب سپهری)، تهران: نگاه.
- شکرشکن، حسین و همکاران (۱۳۸۲) *مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن*، تهران: سمت.
- شولتز، دوآن (۱۳۸۴) *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه یوسف کریمی و همکاران، تهران: ارسباران.
- شولتز، دوآن بی و شولتز، سیدنی آلن (۱۳۷۲) *تاریخ روان‌شناسی نوین*، ترجمه علی اکبر سیف و همکاران، تهران: دوران.
- شولتز، سیدنی آلن (۱۳۸۲) *روان‌شناسی کمال*، ترجمه گیتی خوشدل، چ دهم، تهران: پیکان.
- معصومی، سحر (۱۳۷۵) *راز گل سرخ*، تهران: به نگار.

theory. London: constable. Rogers, C. R (1951) *Client-centered therapy, its current practice, implications and -----*. 1989) *on becoming a person*, Boston, Houghton Mifflin company)

The survey of self-actualization in Sohrab Sepehri's poems

Abstract

Man naturally tends towards perfection and self-actualization, especially when the gate of mysticism and stepping into the behavior valley to reach the absolute truth is opened for her.

Sohrab Sepehri, a contemporary mystical poet, in the collection of "Hasht ketab" seeks to achieve absolute perfection and freedom from material constraints and this feature has caused her poems to be examined from the point of view of humanist psychology.

Humanistic psychology has raised the issue of self-fulfillment by emphasizing the individuality of man, paying attention to his positive characteristics, placing himself as the center and highlighting the human institution. One of the efficient and famous theories in the field of self-actualization is the theory of Carl Rogers, who presents his model for contemporary man based on five symbolic components. The current research has analyzed Sohrab Sepehri's poems with the descriptive-analytical method, relying on Rogers' self-actualization components. The result of the research shows that in many of his poems, Sohrab calls man to perfection and self-actualization and emphasizes on man's individuality and free thinking.

Keywords: self- actualization, Rogers, Sohrab Sepehri, poem.

روایت‌شناسی سه حکایت تاریخ بیهقی از منظر ژرار ژنت

اعظم ثابت‌قدم

دانشجوی دکتری پیام نور

sabetghadamazam29@gmail.com

شهرزاد نوری‌صفا

عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور تهران جنوب

sh.nourisafa@yahoo.com

فاطمه کوپا

عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور تهران جنوب

f.kouppa@yahoo.com

چکیده

روایت‌شناسی نگاهی نظام‌مند از ساختار روایت است که با بررسی فرم یک اثر ادبی تلاش دارد تا به معنایی بیشتر از متن دست پیدا کند و آن را روشن‌تر نماید، روایت‌شناسی مجموعه‌ای از قواعد کلی برای روایت و داستان‌گویی است، نظریه‌پردازانی چون ولادیمیر پراپ، ژرار ژنت، گرماس، تزوتان تودروف از پیش‌گامان این رویکرد هستند که از این میان ژرار ژنت گامی موثر در این زمینه برداشت و مورد توجه بسیاری قرار گرفت، ژنت مفهوم قطعه‌بندی یا قرارگیری مطالب و ساخته و پرداخته شدن یک متن جدید را از ساختارگرایان اقتباس نمود و اصطلاحات و تکنیک‌های بیشتری که مبتنی بر کلام خود اوست بر آن افزود. روس مطالب روایت‌شناسی ژنت از مقاله معروف او به نام گفت‌وگو با روایت به دست آمده است در این اثر ژنت گفت‌وگو را به سه مقوله اصلی زمان، وجه، لحن طبقه‌بندی می‌کند که زمان شامل نظم و تکرار و بسامد می‌گردد و لحن به روایت چه کسی و از کجا روایت می‌کند باز می‌گردد متن بر اساس آن مورد تحلیل قرار می‌گیرد. این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی به بررسی الگوی روایی و زمانی با توجه به نظریه ژرار ژنت در تاریخ بیهقی پرداخته شده است. تاریخ بیهقی از متون نثر ارزشمند کهن فارسی و غنی از سلسله حوادث واقعی است که نظریه ژنت را بر روایت‌شناسی حکایت‌های بیهقی به روشنی می‌توان تحلیل نمود. یافته‌های این پژوهش مبین آنست که شیوه روایت‌گری بیهقی از امکانات و توانایی‌های زبانی و روایی بی‌شماری برخوردار است به گونه‌ای که گزارشات و حوادث تاریخی رنگ و بویی روایی و داستانی دارند.

کلیدواژه‌ها: نقد، روایت، روایت‌شناسی، تاریخ بیهقی، ژرار ژنت.

۱- مقدمه

روایت‌شناسی از علوم نسبتاً جدید در حیطه نقد ادبی محسوب می‌گردد و نظریه‌پردازان مختلفی راجع به عناصر مختلف روایت‌گری نظرات خود را ابراز نموده‌اند و هر کدام از این نظرات در دنیای نقد ادبی موثر بوده‌اند در پژوهش حاضر سعی بر این است روایت‌گری با جنبه‌های مختلف آن شامل سطوح روایت انواع راوی در متن چگونگی ارتباط راوی با متن ارتباط راوی با روایت‌شنو و موارد وابسته به آن با توجه به نظریه ژرار ژنت بررسی می‌شود. جایگاه این موضوع و تحلیل ساختار روایت‌شناسی تاریخ بیهقی در میان پژوهش‌ها و مقالات مربوط به آن یکی از اهم موضوعات تحلیلی تاریخ بیهقی می‌باشد و با توجه به دستاورد تحلیل ساختار متن می‌توان با خواندن هر متن به ساخت متن و اهداف ضمنی و ذهنی نویسنده دست پیدا نمود تا آنجایی که بررسی شده است تاکنون پیرامون روایت‌شناسی ژنت بر داستان‌های تاریخ بیهقی تحقیقات کمی انجام گرفته، بنابراین برآنیم تا قدمی با هدف تکمیل تحقیقات گذشته برداریم.

۲- روایت

به طور کلی روایت به معنای هر چیزی است که بیانگر یک داستان باشد می‌تواند یک کتاب ادبی، عکس، روزنامه یا فیلم باشد. روزنامه‌ها، گزارش‌ها، کتاب‌های تاریخی، رمان‌ها، فیلم‌ها، صحنه‌های کمدی، پانتومیم، رقص، شایعات بی‌اساس، جلسات روان‌کاوی تنها برخی از این روایات است که در زندگی ما رخنه می‌کنند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۱۵). رویدادها در نزدیک ما اتفاق می‌افتند و ما آن‌ها را به صورت داستان برای اطرافیان خود بازگو می‌کنیم روایات داستان‌هایی را در مورد مبارزات سیاسی، تحولات تاریخ، حوادث طبیعی، گزارش کار روزانه، بازگو کردن قصه برای کودکان، حوادث و اتفاقات روزانه، روایت می‌تواند به صورت کلامی یا غیر کلامی عنوان شود می‌تواند حقیقی یا ساختگی واقعی یا غیرواقعی جلوه دهد روایت‌ها ممکن است بعد از بیان شدن در نزد افراد باقی بماند و به نسل‌های آینده نیز انتقال یابد و خواننده شود.

«روایت‌ها می‌توانند از طریق رسانه‌های متفاوتی مانند روزنامه، مجله، کتاب، کارتون، نقاشی، تلویزیون، موسیقی، رقص، نمایش‌نامه و فیلم بیان شوند. روایت بنیاد قصه است» (مستور، ۱۳۸۴: ۷). «کانون روایت به معنی بررسی نظرگاهی که داستان از آن روایت می‌شود از جمله مهم‌ترین متغیرهایی است که ویژگی گذرگاه میان سخن زنجیره رخدادها آن‌گونه که روایت شده‌اند و داستان را تعیین می‌کند. چرا که ما در ادبیات با رخدادها یا پدیده‌هایی خام سر و کار نداریم بلکه با رخدادهایی مواجه می‌شویم که به شیوه‌ای خاص و از دیده مشخص بازنمایی می‌گردند به طوری که دو دید. متفاوت نسبت به پدیده‌ای واحد دو پدیده متفاوت را به وجود می‌آورند و ابعاد هر واقعه‌ای را دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود. و از سویی دیگر راوی یا نویسنده به عنوان میانجی با انتخاب زاویه دید دل‌خواه داستان را از چشم‌انداز مورد نظر خود برای مخاطب نشان می‌دهد» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۶۳).

۳- روایت‌شناسی

روایت‌شناسی علمی نو و نتیجه انقلاب ساختارگرایی در زمینه داستان می‌باشد. «در تحلیل ساختارگرایانه روایت جزئیات ظریف درون متن مورد نظر بررسی می‌شود تا نتایج حاصل از کارکردهای روایی متن‌ها مشخص شوند»

(تایسن، ۱۳۸۷: ۳۶۴). «معمولا روایت‌شناسی بر ساختار اصلی داستان‌ها تاکید نمی‌کند بلکه به شیوه نقل داستان‌ها تاکید دارد» (برتس، ۱۳۸۷: ۸۶). «روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی نظام‌های حاکم بر روایت و ساختار پی‌رنگ است» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). و در پی آن است که «واحد‌های کمینه روایت و به اصطلاح دستور پی‌رنگ یا دستور داستان را مشخص کند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۷۲). ایرناریما مکاریک در دانش‌نامه «نظریه‌های ادبی معاصر روایت‌شناسی را مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی نظام‌های حاکم بر روایت داستان‌گویی و ساختار پی‌رنگ را می‌شناسد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). «اصولاً روایت‌شناسی با ساختار بنیادین درون‌مایه داستان‌ها کار چندانی ندارد بلکه بر ساختار روایت که شیوه نقل داستان‌ها از طریق روایت است متمرکز می‌شود» (برتس، ۱۳۸۷: ۸۶). «روایت‌شناسان ساختارگرا مهم‌ترین قیاس زبان‌شناسی را قیاس بین ساختار روایت و نحو جمله می‌شناسند و بر پایه این قیاس پرداخت کلی قصه از قواعد معینی پیروی دارد درست همان‌گونه که جمله از قواعد نحو پیروی دارد» (هارلند، ۱۳۸۵: ۳۶۱). برتنز کشف الگوی جامع روایت را هدف نهایی روایت‌شناسی معرفی می‌کند و «معتقد است که این الگوی جامع باید تمامی روش‌های ممکن روایت را شامل شود و با همین روش‌هاست که معنا تولید به وجود می‌آید» (برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹).

۴- نظریه روایی ژنت

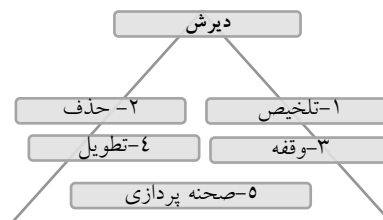
ژرار ژنت، نظریه‌پرداز ساختارگرا در دوران معاصر است. این نویسنده و تحلیل‌گر فرانسوی با پشتوانه فکری از دو حوزه ادبی صورت‌گرایان روس و ساختارگرایان فرانسوی نظریه ادبی خود را با عنوان روایت‌شناسی بنیان نهاده است. در نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت اهم مطالب شامل تمایز داستان و روایت، سطوح گفت‌وگو (مفهوم زمان و زیر شاخه‌های آن، وجه و لحن) و ترامتیت است که به شکلی گسترده و با جزئیات قابل توجه به آن پرداخته است. نظریه روایت‌شناسی ژرارژنت به طور قابل ملاحظه‌ای دانش و اندوخته‌های مخاطب را در مورد وجوه روایت و نظام زمان افزایش می‌دهد. ژرار ژرارژنت در نظریه خود متأثر از رویکرد زبان‌شناسی فردینان دوسوسور بوده است و در حوزه بینامتنیت از آرای یولیا کریستوا و رولان بارت بهره‌مند گردیده است. «ژرارژنت از چهره‌های برجسته حرکت فکری است که در دهه ۱۹۶۰ در حوزه مطالعات ادبی برای تطبیق و بسط نظریه‌های ساختارگرایانه فردینان دوسوسور در زبان‌شناسی و کلود لوی استروس در انسان‌شناسی توسط وی بررسی‌هایی صورت گرفت. عمده شهرت و تاثیرگذاری او به مطالعه ساختارگرایانه از روایت باز می‌گردد که یکی از جامع‌ترین چارچوب‌های تحلیل متون روایی را ارائه می‌کند» (شیروانی، ۱۳۹۴: ۲۸). «ژرار ژنت ساختارگرا و نظریه پرداز بنام فرانسوی است وی که از اثرگذارترین پژوهشگران در عرصه نظریه روایت به شمار می‌رود از سوی برخی منتقدان پدر علم روایت نام گرفته است» (بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۷). «روایت‌شناسی ژرارژنت بی‌تردید جامع‌ترین و پرکاربردترین رویکرد در این حوزه است. تقریباً هیچ جنبه‌ای از روایت نیست که ژرارژنت اصطلاحی برای آن ابداع نکرده و نکوشیده باشد به طرز نظام من آن را تبیین نماید ژرارژنت این نظریه را در سال ۱۹۷۲ در کتاب خود با عنوان گفتار روایی رساله‌ای در باب روش مطرح نمود. و آن را در تحلیلی مشروح از رمان معروف در جستجوی زمان از دست رفته نوشته مارسل پروست به کار برد» (حسین پابنده، ۱۳۹۹: ۲۱۴).

۴-۱-نظم (ترتیب زمانی)

نظم یا ترتیب زمانی عبارت است از رابطه میان توالی رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن روایی در ترتیب زمانی به دنبال این هستیم که بفهمیم آیا حوادث و اتفاقات بر اساس یک خط سیر مستقیم روایت شده‌اند. «در مبحث نظم ژرارژنت رابطه میان توالی رخدادهای داستان و نظم آن‌ها را بحث می‌نماید و ناهماهنگی میان نظم داستان و نظم متن را زمان‌پیشی معرفی می‌کند که به دو دسته گذشته‌نگر و آینده‌نگر تقسیم می‌گردد داستان بر می‌گردد برعکس آینده‌نگر روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه می‌باشد گویی روایت به آینده داستان.

۴-۱-۱-نظم (ترتیب زمانی) در داستان افشین و بودلف

نظم یا ترتیب زمانی رابطه پشت‌سرهم رخدادهای داستان و ترتیب بازنمایی آن‌ها در متن روایی می‌باشد ترتیب زمانی در داستان افشین و بودلف حوادث و اتفاقات بر اساس یک خط سیر مستقیم روایت شده‌اند و تمامی رخدادها با نظم از نیمه‌های شب شروع شده و تا صبح زود پایان می‌پذیرد، تنها در یک مورد داستان خلیفه به خدمت افشین در زمان گذشته اشاره دارد: «گفت اینک این سگ ناخوشتن‌شناس نیم‌کافر ابوالحسن افشین به حکم آنکه خدمتی پسندیده کرد و بابک خرم‌دین را بر انداخت و به روزگار دراز جنگ پیوست تا او را بگرفت و ما را بدین سبب از حد اندازه افزون بنواختیم و درجه‌ای سخت بود» (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۱۴).



۲-۴-تداوم

«تداوم روایت نشان می‌دهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را می‌توان گسترش داد یا حذف نمود تا حدودی می‌توان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را پیدا کرد که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید تعریف کرد کجا قصه‌گویی سرعت می‌پذیرد و کجا آرام می‌گردد» (احمدی: ۱۳۹۱، ۳۱۶). توصیف هم‌زمان واژه‌های تداوم متن و تداوم داستان اندکی مشکل‌زا می‌باشد چرا که نمی‌توان تداوم متن را از هیچ راهی اندازه گرفت یگانه ابزار زمانی اندازه‌گیری مدت زمان قرائت متن می‌باشد که این امر از خواننده‌ای به خواننده دیگر تفاوت دارد و در نتیجه نمی‌توان آن را به منزله معیاری عینی انتخاب نمود بنابراین ژنت ثابت پویایی را به منزله معیار سنجش درجه‌های تداوم پیشنهاد می‌نماید که مراد از آن نسبت ثابت میان تداوم داستان و طول متن اختصاص یافته به آن تکه از داستان می‌باشد با در نظر گرفتن پویایی ثابت به عنوان معیار می‌توان دو نوع هک و اصلاح یعنی شتاب مثبت و شتاب منفی را از یک‌دیگر تمیز داد.

«اختصاص قطعه‌ای کوتاه از متن به زمان درازی از داستان شتاب مثبت و اختصاص بخشی بلند از متن به زمان کوتاهی از داستان شتاب منفی نام دارد که سرعت حداکثر را حذف و سرعت حداقل را مکث توصیفی می‌نامند که به لحاظ نظری میان شتاب مثبت و شتاب منفی بی‌نهایت پویایی احتمالی قرار گرفته اما در عمل تمام این پویایی بنا بر

قرارداد به دو پویایی تلخیص و صحنه‌نمایش تقلیل می‌گیرد» (همان: ۷۲). «مکتب توصیفی زمانی رخ می‌دهد که جهان متحرک داستان متوقف می‌گردد و نویسنده به خواننده می‌گوید که چه می‌بیند به عبارتی نوع روایت از گونه‌ای توصیف می‌گردد به همین دلیل توصیف روایت را کند می‌کند و به خواننده امکان می‌دهد تا تصویر ثابتی از یک منظره خارجی یا حالت روحی را مشاهده نماید که شامل ظاهر شخصیت‌ها خصوصیات اخلاقی و فکری آن‌ها احساساتشان و مکان و اشیا می‌شوند» (بی‌نیاز: ۱۳۹۳، ۱۱۵). «حذف حداکثر سرعتی می‌باشد که در آن هیچ فضای متنی روی بخشی از دیرش داستانی صرف نشده است» (تولان: ۱۳۹۳، ۹۰). «داستان نویسان سنتگرا غالباً بدون این‌که به برخی از مراحل داستان اشاره‌ای کنند از آن عبور کرده و معمولاً به این اکتفا می‌کنند که مثلاً بگویند دو سال گذشت یا مدت زمان زیادی گذشت تا قهرمان برگشت و غیره که این فرایند حذف نامیده می‌شود» (حمدانی: ۱۹۹۱، ۷۷). «از نظر زمانی تجزیه و تحلیل حذف به بررسی زمان حذف شده داستان برمی‌گردد و اولین مسئله دانستن این نکته می‌باشد که آیا به آن دوره حذف شده اشاره گردیده یا به ذکر آن اعتنایی نشده است» (جنیت: ۱۹۹۷، ۱۱۷). «به خلاصه کردن رویدادها و وقایعی که وقوع آن‌ها زمان زیادی به طول انجامیده سال‌ها ماه‌ها در قالب یک یا چند جمله تلخیص گفته می‌شود» (بوعده: ۱۳۹۵، ۱۰۴). «وسرعت از طریق ایجاز متنی افزایش می‌یابد بدین ترتیب که یک دوره داستانی معین در بیان کوتاهی از مشخصه‌های اصلی آن خلاصه می‌شود» (تولان: ۱۳۹۳، ۹۱). تداوم نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان روایت می‌باشد، زمان روایت مدت زمانی است که به طور متوسط برای خواندن صرف می‌گردد که بستگی به تعداد کلمه‌ها خطوط صفحات دارد و از یک خواننده به خواننده دیگر متفاوت می‌باشد ولی زمان داستان زمانی است که صرف رخ دادن داستان می‌گردد، البته فاصله میان روایت و رخدادها از متنی به متن دیگر متفاوت است این رابطه ممکن است به صورت یکی از سه قسم شتاب ثابت شتاب مثبت و شتاب منفی انجام گردد.

شتاب ثابت یکسان بودن نسبت میان زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن می‌باشد.

شتاب مثبت اختصاص حجم کمی از متن به مدت زمان زیادی از داستان.

شتاب منفی اختصاص حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان.

۱-۲-۴- صحنه پردازی در حکایت افشین و بودلف

ابوالفضل بیهقی از فن دیگری به نام صحنه‌پردازی در بیانش بهره می‌جوید او برای این‌که احساسات اشخاص را روشن نماید جزئیات صحنه را به نمایش می‌نشانند تا خواننده آن احساسات را درک نماید و این شگرد به بیهقی فرصت می‌دهد تا تجربیات و احساسات و سرگذشت شخصیت‌ها را برای خواننده بارز نماید

«احمد گفت یک شب در روزگار معتصم نیمه شب بیدار شدم و هرچند حیلت کردم خوابم نیامد و غم و ضجرتی سخت بزرگ بر من دست یافت که آن را هیچ سبب ندانستم با خویشتم گفتم چه خواهد بود آواز دادم غلامی را که به من نزدیک او بودی به هر وقت نام وی سلامه، گفتم بگوی تا اسب زین کنند گفت «ای خداوند نیمه شب است و فردا نوبت تو نیست که خلیفه گفته است تو را که به فلان شغل مشغول خواهد شد و بار نخواهد داد اگر قصد دیدار دیگر کس است باری وقت برنشستن نیست» خاموش شدم که دانستم راست می‌گوید اما قرار نمی‌یافتم و دلم گواهی می‌داد که گفتمی کاری افتاده است برخاستم و آواز دادم به خدمتکاران تا شمع برافروختم و به گرمابه رفتم و دست و روی بشستم و قرار نبود» (همان: ۲۱۳).

بیهقی در این اپیزود که نیمه‌های شب هست تصویری را به مخاطب ارائه می‌کند که گویای اضطراب و بی‌قراری قهرمان داستان است چرا که مرگ و زندگی شخصی بی‌گناه در میان است و قهرمان داستان اطلاعی ندارد تنها می‌داند که درونش را التهایی فرا گرفته و بی‌قرار است، در این صحنه بیهقی به عنوان راوی پنهان داستان است که از وضعیت روحی و روانی قهرمان داستان خود صحبت می‌کند بیهقی در این صحنه از شگرد صحنه پردازی استفاده می‌نماید تا خواننده را با احساسات قهرمان روبه‌رو نماید و به سبب آن خواننده بتواند رابطه‌ای عمیق‌تر با داستان برقرار کند.

۲-۲-۴ حذف در حکایت بوبکر حصیری

بیهقی در برخی قسمت‌ها جزییات را بازگو نکرده است و باعث شتاب گرفتن داستان شده است و ضرباهنگ روایتش سرعت بیشتری پیدا کرده است:

«پدر و پسر گفتند فرمانبرداریم به هرچه فرماید اما مسامحتی به ارزانی دارد که داند که ما را طاقت ده یک آن نباشد بوعبدالله بازگشت و می‌آمد و می‌شد تا بر سی صد هزار دینار قرار گرفت و بدین خط بدادند و فرمان بیرون آمد که ایشان را به حرس باید برد و خلیفت شهر هر دو را به حرس برد و بازداشت و قوم بازگشت و استادم بونصر آنجا ماند به شراب و من به خانه خویش باز آمدم» (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۰۲). که بازه زمانی زیادی در قالب چند سطر و جمله کوتاه آمده است.

یا در قسمتی دیگر جزییات را حذف نموده و زمان یکروزه را در چند سطر عنوان کرده است:

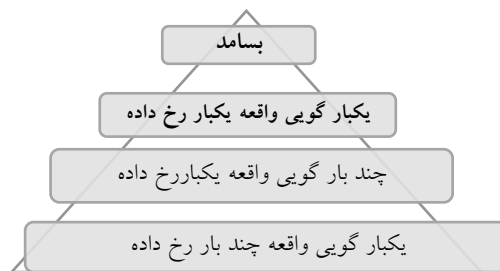
«و من بازگشتم و نماز دیگر به شهر بازو سنکوی را بخواندم و بر کاغذی نبشتم که بنده رفت و آن خدمت تمام کرد و سنکوی آن را ببرد و به استادم داد و بر آن واقف گشت و تا نماز خفتن نزدیک خواجه بماند دیگر روز شبگیر مرا بخواند رفتم خالی نشسته بود گفت چه کردی» (همان: ۲۰۳).

۳-۲-۴ صحنه‌پردازی در داستان سخن امیرمسعود به احمدحسن در باب وزارت

در این قسمت داستان بیهقی به عنوان راوی درون داستانی در نقش یکی از حضار داستانش را حکایت می‌کند، درین برش بیهقی چنان دست به صحنه پردازی می‌زند تا مخاطبش را با طریقه آداب و رسوم خلعت پوشیدن احمد حسن و چگونگی بردن او به حضور سلطان مسعود آشنا نماید و بیهقی به وضوح اعلام می‌کند که از معاینه گویم:

«امیر اشارت کرد سوی حاجب بلغاتگین که مقدم حاجبان بود تا خواجه را به جامه خانه برد وی پیش‌تر آمد و بازوی خواجه گرفت و خواجه برخاست و به جامه خانه رفت و تا نزدیک چاشتگاه همی ماند که طالعی نهاده بود جاسوس فلک خلعت پوشیدن را و همه اولیا و حشم بازگشته چه نشسته و چه بر پای و خواجه خلعت بپوشید و به نظاره ایستاده بودم آنچه گویم از معاینه گویم و از تعلیق که دارم و از تقویم قبای سقلاطون بغدادی بود سپیدی سپید سخت خرد نقش پیدا و عمامه قصب بزرگ اما به غایت باریک و مرتفع و طرازی سخت باریک و زنجیره‌ای بزرگ و کمری از هزار مثقال پیروژه‌ها دور نشانده و حاجب بلغاتگین به در جامه خانه بود نشسته چون خواجه بیرون آمد بر پای خاست و تهنیت کرد و دیناری و دستارچه‌یی با دو پیروژه نگین سخت بزرگ بر انگشتری نشانده به دست خواجه داد و آغاز کرد تا پیش خواجه رود گفت به جان و سر سلطان که پهلوی من روی و دیگر حاجبان را بگوی تا پیش روند.

بلغاتگین گفت خواجه بزرگ مرا این نگوید که دوست داری من می‌داند و دیگر خلعت خداوند سلطان پوشیده است و حشمت آن ما بندگان را نگاه باید داشت و برفت در پیش خواجه و دو حاجب دیگر با وی بودند و بسیار مرتبه داران و غلامی را از آن خواجه نیز نامزد کردند با قبای رنگین که حاجب خواجه‌گان را در سیاه رسم نباشد پیش وی برفتن، چون به میان سرای برسید حاجبان دیگر پذیره آمدند و او را پیش امیر بردند و بنشانند امیر گفت خواجه را مبارک باد خواجه بر پای خاست و زمین بوسه داد و پیش تخت رفت و عقدی گوهر به دست امیر داد» (همان: ۱۹۱).



۳-۴-بسامد

تا قبل از ژنت سخنی از بسامد در میان نظریه‌پردازان نبود ژنت بسامد را تعداد دفعات تکرار شدن یک واقعه در روایت یا تعداد دفعات روایت شدن واقعه در داستان را گوید. بنابراین می‌توان گفت که بسامد شامل تکرار است و به سه دسته بسامد مفرد بسامد مکرر و بسامد بازگو تقسیم می‌گردد:

«بسامد مفرد رویدادی که یک بار اتفاق افتاده و یک بار روایت می‌شود این نوع بسامد متداول‌ترین نوع بسامد است و در این داستان از هر نوع بسامد مشاهده می‌گردد.

بسامد مکرر رویدادی که چند بار رخ داده و چند بار روایت شده است بسامد بازگو رویدادی که چند بار رخ داده و یک بار روایت می‌گردد» (اسکولرز: ۱۳۸۵، ۲۶۷).

۱-۳-۴-بسامد در حکایت بوبکر حصیری

بسامد رابطه بین راه‌های ممکن برای تکرار رویدادها و اتفاقات در روایت می‌باشد در سطح اول داستان هر حادثه یک بار و در جایگاه زمانی خاصی اتفاق می‌افتد اما در روایت گاه یک رویداد چندین بار روایت می‌گردد و از چند چشم انداز دیده می‌گردد.

در حکایت بوبکر حصیری که در آن یک رویداد واحد از دو چشم‌انداز بازسازی شده‌اند:

در قسمت اول روایت بیهقی در قسمت مقدمه ماجرای درگیری حصیری و غلام خواجه احمد را برای خواننده روایت می‌کند: «و فقیه بوبکر حصیری را در این روزها نادره‌ای افتاد و خطایی بر دست وی رفت در مستی که بدان سبب خواجه بر وی دست یافت و انتقامی کشید و به مراد رسید و هرچند امیر پادشاهانه دریافت در عاجل الحال آب این مرد ریخته شد و به یارم ناچار این حال را تا بر آن واقف شده آید و لامرد لقضا الله عزوجل» (همان: ۱۹۷).

این رویداد در بخش دیگری از داستان نیز در نامه‌ای که خواجه احمد برای سلطان مسعود می‌نویسد تکرار می‌شود و خواننده این بار همان رویداد قبلی را از چشم‌انداز راوی دیگری می‌خواند:

«وی در مهد از باغ می‌آمد دردی آشامیده و در بازار سعیدی معتمدی را از آن بنده نه در خلا بمشهد بسیار مردم غلامان را بفرمود تا بزند زدن سخت و قباش پاره کردند و چون گفت چاکر احمد صد هزار دشنام احمد را در میان جمع کرد» (همان: ۱۹۸)

در قسمت دیگری بیهقی رفتن به در سرای خواجه احمد و شنیدن خبر خلاصی حصیری از تازیانه را برای خواننده‌اش روایت می‌کند:

«و درون میدان شدم تا نزدیک چاشتگاه فراخ پس دوید و کاغذ آوردند و این مقدار شنیدم که بوعبدالله پارسی برملا گفت که خواجه بزرگ می‌گوید هرچند خداوند سلطان فرموده بود تا تو را و پسرت را هر یکی هزار عقابین بزنند من بر تو رحمت کردم و چوب به تو بخشیدم ۵۰۰ هزار دینار بباید داد و چوب باز خرید و اگر نه فرمان را به مصارعت پیش رفت نباید که هم چوب خورید و هم مال بدهید پدر و پسر گفتند فرمانبرداریم» (همان: ۲۰۱).

که همین رویداد نیز در صفحه دیگری از چشم‌انداز بونصر مشکان برای بیهقی که راوی اصلی می‌باشد به صورت مفصل و با ذکر جزئیات بازگو می‌گردد:

«وکیل در نزدیک من آمد و گفت خواجه بونصر من بنده را فرستاده است و پیغام داده که در خدمت خداوند سلطان رو که تو که بو فضلی و عرضه‌دار که بنده به فرمان رفتم نزدیک خواجه چنان‌که فرمان عالی بود آبی بر آتش زدم تا حصیری و پسرش را نزدند» (همان: ۲۱۱).

رویداد دیگری که دو مرتبه بسامد دارد رفتن بونصر مشکان به نزد سلطان مسعود هنگام حرکت به سمت لشکرگاه در صبح روز دوم می‌باشد راوی در قسمتی دیگر از داستان فراخوانده شدن بونصر مشکان و آمدن او به نزد سلطان را روایت نموده است و ما شاهد گفت‌وگوی بونصر مشکان و سلطان از زبان و چشم‌انداز خود بونصر دوباره هستیم. بیهقی در روایت‌های خود ازواژه رقعہ یا نامه ویا ملطفه بسیار استفاده کرده است و بسامد بالایی در کل متن تاریخ بیهقی دارد او از این ترفند استفاده کرده و هم جهت تصدیق روایاتش از آن بهره‌جسته و هم تنوع راویان را در روایاتش افزایش داده است، در حکایت بوبکر حصیری نیز رقعہ بسامد دارد به عنوان نمونه: «خواجه نوشت به خط خویش به مهر و نزدیک بلغاتگین فرستاد و پیغام داد که اگر امیر فرصت که احمد چرا نیامد این رقعہ به دست وی باید داد و اگر نپرسد هم نباید داد که مهم است و تاخیر بر ندارد. حاجب بلغاتگین رقعہ پیش داشت که خواجه شبگیر این رقعہ فرستاده است و گفته است بنده را اگر خداوند پرسد و اگر نپرسد که احمد چرا نیامده است رقعہ ببايد رسانيد. امير رقعہ بستد و پيل را بداشتند و بخواند نوشته بود که زندگی خداوند دراز باد بنده می‌گفت که از وی وزارت نیاید» (همان: ۲۰۰).

۲-۳-۴- بسامد در سخن امیر مسعود به احمد حسن در باب وزارت احمد حسن

یکی از رابطه‌های سه‌گانه میان زمان روایات و زمان داستان بسامد است در حقیقت رابطه میان دفعات وقوع یک حادثه و اشاره شدن به آن حادثه در متن یا گفتمان روایی است، بنابراین بسامد مبتنی بر تکرار می‌باشد و یکی از زیر مجموعه‌های عنصر زمان بسامد می‌باشد که به سه نوع منفرد مکرر و بازگو تقسیم می‌گردد و در سایر امکانات روایی

به عنوان ابزاری مفید در آفرینش هنرهای هنری از آن بهره می‌گیرند. ژرارژنت معتقد است «شاید این مبحث خیلی فرضی یا آشفته به نظر بیاید که ارتباطی با ادبیات ندارد اما باید گفت که بسیاری از متن‌های مدرن بر پایه ظرافت‌های روایی تکرار شکل گرفته است» (ژرارژنت، ۱۹۷۲: ۸۹).

«پرداختن مکرر به داستانی واحد توسط شخصیتی واحد روایت‌های مکمل چندین شخصیت داستانی درباره پدیده‌ای واحد و روایت‌های متناقض یک یا چند شخصیت که ما را نسبت به واقعیت داشتن یک رخداد خاص یا نسبت به مضمون دقیق آن دچار شک و تردید می‌نماید» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۸۰).

بیهقی درباره عدم تمایل احمدحسن در باب وزارت امیر مسعود در قسمت‌های مختلف سخنان احمدحسن را تکرار نموده است هنگامی که بوسهل با احمد حسن درین رابطه پیشنهاد را عنوان می‌کند:

«بوسهل را گفته بود من پیر شدم و از من این کار به هیچ حال نباید بوسهل همدوی مردی کافی و دریافته است وی را عارضی باید کرد و تو را وزارت تا من از دور مصلحت نگاه می‌دارم و اشارتی که باید کرد می‌کنم» (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۸۳).

یا زمانی که سلطان مسعود خواجه را احضار می‌کند واز او علت نپذیرفتن وزارت را جویا می‌شود:

«یک روز به خدمت آمد چون بازخواست گشت امیر وی را بنشانند و خالی کرد و گفت خواجه چرا تن در این کار نمی‌دهد و داند که ما را به جای پدر است و مهمات بسیار پیش داریم خواجه گفت من بنده و فرمانبردارم و جان بعد از قضاءالله تعالی از خداوند یافته‌ام اما پیر شده‌ام و از کار بمانده و نیز نذر دارم و سوگندان گران که نیز هیچ شغل نکنم که بمن رنج بسیار رسیده است» (همان: ۱۸۴).

نتیجه‌گیری

زمانی می‌توان ارزش یک اثر ادبی را نمایان کرد که با سایر آثار مشابه مقایسه یا با نظریه‌های جدید ادبی مورد سنجش قرار گیرد. تاریخ بیهقی به عنوان یک اثر شاخص و بی‌بدیل در حوزه ادبیات و تاریخ توانسته است در برابر زمان‌ها تاب آورد و خود را به ما برساند، پویایی نثر این کتاب، زمان‌های بسیاری را در طی نموده است که حاکی از قلم توانای بیهقی است و گویی مرکب قلم بیهقی خشک ناشدنی و هم‌چنان جاری است. سیالی جوهرش حتی به قلم معاصران ما هم رسیده است؛ بنابراین روایت‌های تاریخ بیهقی می‌تواند به لحاظ روایی مطابق با دیدگاه ژنت مورد تبیین و ارزیابی قرار گیرد که به ما این امکان را می‌دهد تا به تجزیه زمان و زبان روایی تاریخ بیهقی پردازیم و درک مناسب و عمیق و جدیدی از شیوه روایی تاریخ بیهقی بدست آوریم و حوادث گذشته را بطور ملموس و عینی به‌خوبی می‌توان دریافت نمود. در تحقیق انجام شده با توجه به اهداف تحقیق مشاهده شد که بیهقی در داستان خود و در بیان روایت تاریخی خود گاه با ایجاد تعلیق در داستان و هم‌زمان با گره‌گشایی به واسطه همین نابه‌هنگامی‌ها بهره می‌گیرد نویسنده در مواردی برای انتقال سریع پیام خود از شتاب مثبت به وسیله حذف برش زیادی از زمان رخداد بهره می‌گیرد و در مواردی دیگر به جزئیات به صورت دقیق و موثکافانه می‌پردازد و احساسات خود و احساس شخصیت‌ها را برای خوانندگان روشن می‌نماید، گویی که خواننده احساس می‌کند با شخصیت‌ها و قهرمان داستان زندگی می‌کند و آن‌ها را از نزدیک سال‌هاست که می‌شناسد و کاملاً به زوایای زندگی آن‌ها آگاهی پیدا می‌کند. همان‌گونه که در متن کتاب مشاهده می‌شود بیهقی پندهای ناشنوده روزگاران دور را به زبانی تراش‌خورده و هم‌نوا با ضرب‌آهنگ این «جهان

گذرنده که در آن همه بر کاروان گاه‌اند و پس یک‌دیگر می‌روند و هیچ کس را در آن مقام نخواهد بود» به گوش «فصل خوانم از این دنیای فریبده به یک دست شکر پاشنده و دیگر دست زهر کشنده گروهی را به محنت آزموده و گروهی را پیراهن نعمت پوشانیده تا خردمندان را مقرر گردد که دل نهادن به نعمت دنیا محال است» آیندگان رسانیده است.

منابع

- چتمن، سیمور (۱۳۹۲) به سوی نظریه روایت گرد آورنده ابوالفضل حری، جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت شناسی، تهران: خانه کتاب ص ۶۲
- طاهری مبارکه، غلام محمد ۱۳۷۵، ریخت و درون‌مایه داستان، تهران: نقش جهان
- خطیب رهبر، خلیل، (۱۳۷۸) تاریخ بیهقی، تهران، انتشارات مهتاب
- اسلامی ندوشن محمدعلی ۱۳۷۰ جهان بینی بیهقی جام جهان‌بین چاپ پنجم تهران جامی
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸) یادنامه ابوالفضل بیهقی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- میلانی عباس ۱۹۹۸ تاریخ در تاریخ بیهقی تجدد و تجدد ستیزی در ایران.
- میلانی، عباس (۱۳۸۷) تجدد و تجدد ستیزی در ایران، تهران، نشر اختران.
- اشرف، احمد (۱۳۹۵) هویت ایرانی ترجمه دکتر حمید احمدی، تهران، نشر نی.
- علی اکبر فیاض، تاریخ بیهقی (۱۳۸۹، نشر علی)
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، انتشارات آگه، چاپ دوم
- هارلند، ریچارد، ۱۳۸۵؛ درآمدی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت. ترجمه علی معصومی و دیگران، چاپ سوم، تهران: سرچشمه
- برتنز، یوهانس ویلم، ۱۳۸۲، نظریه ادبی، ترجمه فرزانه سجودی، چاپ اول تهران، آهنگ دیگر
- برتنس، هانس. ۱۳۸۷، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم. تهران، نشر ماهی
- ژنت ژرا ۱۳۹۲ تخیل و بیان ترجمه الله اسداللهی حجرق تهران سخن.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۴). مبانی داستان کوتاه، تهران؛ مرکز
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: قصه
- مکاریک، ایرنا (۱۳۸۵). گزیده مقالات روایت، ترجمه
- سلدن، رمان؛ ویدوسون، پیتر ۱۳۸۴، راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران، انتشارات طرح نو
- شیروانی، شاعنایتی، الهام (۱۳۹۴). نظریه روایت‌شناختی ژراژنت. تهران: نشر وانی
- بهمنی، مهرزاد (۱۳۹۰)، تحلیل و روایت و کاربرد آن در رسانه، چاپ اول، مرکز تحقیقات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران
- تایسن، لیس (۱۳۹۴)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین‌زاده، ویرایش دکتر حسین پاینده، چاپ سوم، تهران: نگاه امروز
- ریکور پل ۱۳۸۴ زمان و حکایت پیکربندی زمان در حکایت داستانی ترجمه مهشید نونهالی جلد ۱ تهران گام نو.
- برات زنجانی ۱۳۵۴، مجله دانشکده ادبیات علوم انسانی دانشگاه تهران ش ۳ و ۴
- فروزان‌فر، بدیع الزمان ۱۳۵۴، مباحثی از تاریخ ادبیات ایران تهران
- بارتولد ۱۳۵۰، ترکستان نامه، ترجمه کریم کشاورز، ج ۲، تهران بنگاه ترجمه و نشر
- بازرث، تاریخ نگاری دوره غزنوی مندرج در تاریخ نگاری در ایران، مجموعه پژوهش‌های تاریخ ترجمه یعقوب آژند، تهران، نشر گستره ۱۳۸۰.
- کریمی، محمدحسین، تحلیل حکایت‌های تاریخ بیهقی، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، شرکت به نشر ۱۳۸۹.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. ج ۵. تهران: انتشارات علمی.
- ولک رنه؛ وارن، آوستن (۱۳۸۲). نظریه ادبیات. مترجمان ضیا موحد و پرویز مهاجر. ج ۲. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی)
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستانی بوطیقای معاصر؛ ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران: نشر نیلوفر

The narratology of three anecdotes of Beyhaqi's history from Gerargent's point of view

abstract

Narratology is a systematic view of the structure of the narrative, which tries to achieve more meaning than the text by examining the form of a literary work and makes it clearer. Narratology is a set of general rules for narration and storytelling. Theorists such as Vladimirprop, Geragenet, Garma, and Tzotan Todrov are among the pioneers of this approach. Among them, Geragenet took an effective step in this field and received a lot of attention. He adapted a new text from the structuralists and added more terms and techniques based on his own words. Rous, Gennet's narratology content is obtained from his famous article called Narration, in this work, Gennet classifies discourse into three main categories: time, aspect, and tone, which includes order, repetition, and sound, and the tone is related to who is narrating and from where, and the text is analyzed based on that. This research has been done in a descriptive-analytical way to investigate the narrative and time pattern according to Gera-Genet's theory in Beyhaqi history. Beyhaqi's history is one of the valuable prose texts of ancient Persian and rich in series of real events, which can clearly analyze Genet's theory on the narratology of Beyhaqi's stories. The findings of this research show that Bayhaghi's narration method has countless linguistic and narrative possibilities and abilities in such a way that historical reports and events have a narrative and story flavor.

keyword :narration - narratology - history of Beyhaqi – Gerargent

گزاره‌های قالبی در مجموعه تلخون و چند قصه دیگر صمد بهرنگی

سیده فاطمه ثمرقندی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

s.f.samarghandi@gmail.com

فیروز فاضلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

چکیده

داستان‌های عامیانه، گنجینه‌ای گران‌بها از فرهنگ، باورها و ارزش‌های گذشتگان هستند که سینه به سینه نقل، و تعدادی به صورت مکتوب ثبت شده‌اند. در هر زبان، در کنار واژگان انبوه، تعداد بی‌شماری قالب‌های کلیشه‌ای وجود دارند که کار ارتباط زبانی را آسان می‌کنند. به این قالب‌های کلیشه‌ای در اصطلاح «گزاره‌های قالبی» گویند. گزاره‌های قالبی، عبارات یا جملات ثابتی هستند که در موقعیت‌های خاص و به طور مکرر در داستان‌های عامیانه به کار می‌روند. این مقاله درباره تحلیل جایگاه این عناصر در مجموعه داستانی تلخون و چند قصه دیگر صمد بهرنگی است. در ابتدا انواع دسته‌بندی این گزاره‌ها ارائه می‌گردد و در انتها گزاره‌های موجود در قصه‌ها بر اساس دسته‌بندی نقش‌گرا از گزاره‌ها (گزاره‌های سازنده روند خطی داستان، شکل‌دهنده به فضای داستان و گفت‌وگویی) بررسی می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: گزاره‌های قالبی، کلیشه‌ها، اصطلاحات عامیانه، اولریش مارزلف، صمد بهرنگی، تلخون.

مقدمه

داستان‌های عامیانه، گنجینه‌ای گران‌بها از فرهنگ، باورها و ارزش‌های گذشتگان هستند که سینه‌به‌سینه نقل، و تعدادی به صورت مکتوب ثبت شده‌اند. این داستان‌ها با زبانی ساده و گیرا، مفاهیم عمیق انسانی را به تصویر می‌کشند و سرشار از عناصر جذاب و سرگرم‌کننده هستند. این نوع ادبی شامل عادات، سنن، افسانه‌ها، قصه‌ها، باورها، آیین‌ها، ترانه‌ها، آداب و رسوم و ضرب‌المثل‌ها و بخش بسیار گسترده‌ای از حکایات هستند. «در هر زبان، در کنار واژگان انبوه، تعداد بی‌شماری قالب‌های کلیشه‌ای وجود دارند که کار ارتباط زبانی را آسان می‌کنند. این قالب‌ها شامل نفرین‌ها، دشنام‌ها، تعاریف، دعاها، سوگندها، تهدیدها، تکیه‌کلام‌ها، متلک‌ها و کنایات و امثال هستند. این عناصر کلیدی که به ساختار و انسجام این داستان‌ها کمک می‌کند، با اصطلاح گزاره‌های قالبی خوانده می‌شوند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۰).

این گزاره‌ها، عبارات یا جملات ثابتی هستند که در موقعیت‌های خاص و به‌طور مکرر در داستان‌های عامیانه به کار می‌روند. «گزاره‌های قالبی، ارجاعات پیچیده را در یک صورت نسبتاً ساده دربردارند و در کار داستان‌سرایی، ابزارها و تمهیداتی یادآورنده هستند و برای ساخت تصویرهای مؤثری به کار می‌آیند که شنونده را با داشتن یک سطح فرهنگی، در درک یک نوع از تصورات و تفکرات یاری می‌کنند» (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۵۴). این عبارات نقشی کلیدی در پیش‌برد داستان، معرفی شخصیت‌ها، ایجاد فضا سازی و القای حس تعلیق و هیجان ایفا می‌کنند. علاوه بر این، گزاره‌های قالبی می‌توانند ضرب‌المثل‌ها، اصطلاحات عامیانه و خرافات رایج در یک جامعه را نیز منعکس کنند. استفاده از این گزاره‌ها به قصه‌گو کمک می‌کند تا داستان خود را با زبانی آشنا و قابل فهم برای مخاطب روایت کند و در عین حال، شنونده را با فرهنگ و باورهای جامعه خویش آشنا سازد. استفاده از گزاره‌های قالبی بر روایت اکثر داستان‌های عامیانه تاثیر فراوان داشته است.

اکثر قصه‌گویان شفاهی در گذشته و هم‌چنین داستان‌نویسان معاصر نیز در سبک و شیوه روایت داستان و هم‌چنین ایجاد نزدیکی و همگنی با خواننده یا روایت‌شنو، از این عبارات استفاده‌های فراوان داشته‌اند. صمد بهرنگی از نویسندگان نامدار ادبیات کودک و نوجوان ایران است که با داستان‌های ساده و روان خود، دنیای کودکان را به تصویر کشیده است. یکی از ویژگی‌های بارز سبک نوشتاری بهرنگی، استفاده گسترده از گزاره‌های قالبی است. این گزاره‌ها که گاه به صورت تکرار شونده در متن ظاهر می‌شوند، نقش مهمی در شکل‌دهی به سبک و فضای داستان‌ها دارند.

بیان مسئله

گزاره‌های قالبی، عبارات و جملاتی هستند که به صورت تکراری در یک متن ادبی به کار می‌روند. این عبارات معمولاً ساختار دستوری و لفظی مشخصی دارند و در انتقال مفاهیم و ایجاد ریتم در متن نقش مهمی ایفا می‌کنند. مجموعه تلخون و چند قصه دیگر اولین مجموعه داستانی صمد بهرنگی است که از ده قصه عامیانه متشکل است. یکی از ویژگی‌های بارز این مجموعه، استفاده خلاقانه از اصطلاحات عامیانه و کهن است که به روایت آن عمق و زیبایی خاصی بخشیده است. بخشی از این اصطلاحات، گزاره‌های قالبی است که بر ساختار روایی، شخصیت‌پردازی و ایجاد فضای حماسی و هم‌چنین بیان احساسات و سادگی ارتباط با شنونده تأثیر بسزایی دارد. در این مقاله، به بررسی گزاره‌های قالبی در این اثر و تاثیر آن بر روایت و ساختار داستان‌ها خواهیم پرداخت.

اهداف

این مقاله در بررسی گزاره‌های قالبی در قصه‌های عامیانه مجموعه داستان تلخون، اهداف زیر را جست‌وجو می‌کند:

انواع دسته‌بندی گزاره‌های قالبی چگونه است؟

گزاره‌های قالبی به کار رفته در این قصه‌ها به چه میزان است؟

این عبارات چه کارکردهایی دارند و در کدام گروه از دسته‌بندی گزاره‌های قالبی قرار می‌گیرند؟

استفاده صمد بهرنگی از این عبارات تا چه اندازه بر روانی و ماندگاری داستان‌های وی تأثیرگذار بوده است؟

روش تحقیق

اولریش مارزلف، در مقاله «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانه حسین کرد»، در پیوست کتاب قصه حسین کرد شبستری، به تحلیل گزاره‌های قالبی داستان حسین کرد می‌پردازد و انواع گزاره‌های قالبی را دسته‌بندی، و نقش و ساختار آن‌ها را در داستان نشان می‌دهد. ما در این مقاله قصد داریم با رویکردی توصیفی-تحلیلی با استفاده از شیوه و دسته‌بندی مارزلف و هم‌چنین دسته‌بندی نقش‌گرا، به تحلیل و جایگاه این عناصر در مجموعه داستانی تلخون و چند قصه دیگر صمد بهرنگی بپردازیم.

پیشینه پژوهش

فرمالیست‌ها تحقیقات بسیاری درباره کلیشه‌های زبانی انجام داده‌اند. اما پیشینه نظری مفهوم گزاره‌های قالبی به پژوهش‌های پری و لرد در زمینه شعر شفاهی برمی‌گردد. پس از آن‌ها محققان دیگر، مفاهیم حوزه شعر شفاهی را بازخوانی و تعاریف آن را اصلاح کردند. پرمیاکوف در کتاب از ضرب‌المثل تا داستان‌های عامه، نظریه عام کلیشه‌ها را در مورد متون کلیشه شده مطرح کرد. ورتنیکوف در مقاله‌ای با عنوان «برخی ساخت‌های نحوی قالبی شده در زبان فارسی»، یکی از ساخت‌های قالبی را بررسی کرده است. باغینی‌پور نیز در مقاله «گفتار قالبی و کاربرد خلاقانه آن»، به گفتار قالبی شده زبان و جامعه و هم‌چنین سخن‌نماها پرداخته است. آفاگل‌زاده و همکاران در مقاله «شناسایی و توصیف گفتارهای قالبی شده زبان فارسی بر پایه نقش عوامل جامعه‌شناختی زبان» به روش میدانی و اسنادی، صد گفتار پربسامد قالبی شده را بررسی کرده و عوامل تأثیرگذار بر پراکندگی و کاربرد این گزاره‌ها را معرفی کرده است. ذوالفقاری در مقاله «گونه‌شناسی ساخت‌های قالبی در زبان عامه» گونه‌های قالبی شده زبان را به طور جامع معرفی کرده است. درباره گزاره‌های قالبی موجود در داستان‌های عامیانه نیز تحقیقاتی صورت گرفته است. قانونی و غلامحسینی در مقاله «ادبیات عامه (ضرب‌المثل‌ها و کنایات) و بازتاب آن در رمان‌های جلال آل‌احمد»، این گونه از گفتارهای قالبی شده را مورد پژوهش قرار داده‌اند. اولریش مارزلف در مقاله «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی در داستان عامیانه حسین کرد» به تحلیل و دسته‌بندی این گزاره‌ها در قصه حسین کرد شبستری پرداخته است. یآوری در مقاله «گزاره‌های قالبی در قصه امیر ارسلان» نیز بر اساس دسته‌بندی مارزلف به بررسی این عبارات در داستان عامیانه امیر ارسلان پرداخته است. عبدی و همکاران نیز در همایش بین‌المللی شاه‌نامه در گذرگاه جاده ابریشم، با مقاله «گزاره‌های قالبی برزنامه»، براساس مقالات یآوری به بررسی گزاره‌های قالبی این داستان پرداخته است. در بررسی آثار صمد بهرنگی نیز، پژوهش‌های فراوانی

صورت گرفته است اما در هیچ کدام از پژوهش‌های انجام شده، از منظر مطالعات زبانی و هم‌چنین استخراج و بررسی گزاره‌های قالبی موجود در آثار این هنرمند و تأثیر آن‌ها بر روند روایت‌سازی، تحقیقی صورت نگرفته است.

صمد بهرنگی

صمد بهرنگی، نویسنده، مترجم، محقق، آموزگار و منتقد سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایرانی است. وی به‌عنوان یکی از برترین نویسندگان ادبیات کودک و نوجوان شناخته شده و همواره سعی در ترویج اندیشیدن و زندگی آزادی‌خواهانه داشته است. صمد بهرنگی راوی رنج کودکان کار و فقیر است. برخی داستان‌های صمد بهرنگی تخیلی و بعضی دیگر واقع‌گرا هستند. او در سبک نگارش و مضمون داستان‌ها و نیز شیوه تدریس خود در مدارس به دنبال آن بود که ذهنیت اعتراضی به نظام سیاسی حاکم را در ذهن کودکان و نوجوانان و مخاطبان کتاب‌های خود شکل دهد. او به طرق مختلف بچه‌ها را تشویق به مطالعه می‌کرد و به دانش‌آموزانش تکلیف می‌داد که کتاب بخوانند و آن را در جملاتی ساده برای دیگران خلاصه‌نویسی کنند. چون اکثر مخاطبان او کودکان بودند با نثری عامیانه و مورد پسند گروه‌های سنی پایین می‌نوشت. داستان‌های صمد بهرنگی از نمونه‌های بارز «ادبیات متعهد» محسوب می‌شوند.

تلخون و چند قصه دیگر

ادبیات عامیانه سرشار از قصه‌های رنگارنگی است که آداب و رسوم و سنت‌های گذشتگان را به ما یادآوری می‌کند. کتاب تلخون، نوشته صمد بهرنگی، شامل ده قصه از منطقه آذربایجان می‌شود که یکی از معروف‌ترین این قصه‌ها تلخون است.

تلخون دختر مردی تاجر است که برخلاف دیگر خواهرانش به خودش نمی‌رسد، چاق و چله نیست و همه به طرز لباس پوشیدنش می‌خندند، اما واقعیت این است که او به دنیای دیگری تعلق دارد. تا این‌که بالاخره یک روز جوانی عجیب و غریب تلخون را از پدرش خواستگاری می‌کند و تلخون بر ترک اسب سفیدرنگ او می‌نشیند و از خانه و خانواده‌اش دور می‌شود. از دیگر داستان‌های این کتاب باید به «پوست نارنج»، «قصه آه»، «آدی و بودی»، «بز ریش سفید»، «گرگ و گوسفند»، «عادت»، «به دنبال فلک»، «بی‌نام» و «موش گرسنه» اشاره کرد.

قصه‌های عامیانه جزو ادبیات شفاهی هستند که سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل روایت شده‌اند تا به گوش ما برسند و به همت افرادی چون صمد بهرنگی مکتوب شوند. این قصه‌ها معمولاً تا زمان این که به کتاب‌ها راه پیدا کنند، قابلیت تغییر دارند و از منطقه‌ای به منطقه دیگر دارای تفاوت‌ها و شباهت‌هایی هستند که بررسی ویژگی‌های مشترک آن‌ها می‌تواند برای مخاطبان جالب توجه باشد.

متن مورد استناد این تحقیق

نخستین نوشته بهرنگی «تلخون» بود که برداشتی است از یک افسانه محلی آذربایجانی. این قصه را صمد بهرنگی نخست به زبان آذری نوشت و سپس متن فارسی آن را که تاریخ ۶ اردیبهشت ۱۳۴۰ را بر پای خود دارد، با امضای «ص. قاراقوش» در شماره ۸۸ (۲۷ مرداد ۱۳۴۲) کتاب هفته احمد شاملو به چاپ رساند. این نوشته سپس به همراه

چند قصه دیگر، در مجموعه تلخون و چند قصه دیگر تجدید چاپ شد. نخستین چاپ این مجموعه در سال ۱۳۶۴ توسط انتشارات فاطمی به چاپ رسید. در این مقاله از چاپ مکرر (اول ناشر) این مجموعه که انتشارات اهورا در سال ۱۳۷۸ منتشر کرد، استفاده شده است.

مبانی نظری و تعریف مفاهیم

«گفتار قالبی شده یا کلیشه‌های زبانی، ساخت‌های فسیل شده‌ای هستند که بیشتر در شرایط خاص و محدود اجتماعی به کار می‌روند» (آقاگل زاده و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۲۰). «زبان قالبی شده اصطلاحی است که در بعضی از مطالعات توصیفی و نظری دستور، در مورد پاره‌گفتارهایی به کار می‌رود که در داشتن ویژگی‌های معمول نحوی و صرفی، با ساخت‌های زبانی دیگر متفاوت هستند و آن‌گاه که به کلام اعمال می‌شود، استفاده از صورتی ثابت از کلمات را به ذهن متبادر می‌کند که برای برآوردن مقصودی رایج به کار می‌رود» (همان). این عبارات و اصطلاحات کلیشه‌ای ریشه و خاستگاه‌های متفاوتی دارند از جمله؛ ریشه‌های فرهنگی، ریشه‌های گویشی، تحولات واجی، تحول معنایی و تغییر نقش دستوری، اسامی اصوات و ریشه‌های ساختمان دستوری (نک به، ذوالفقاری، ۱۳۹۴، صص ۷۳-۷۶).

مفهوم گزاره‌های قالبی

پرمیاکوف در نظریه عام کلیشه‌ها، هر متنی را به کلیشه و ناکلیشه تقسیم می‌کند. از نظر او در متن ناکلیشه، همیشه خلاقیت و نوآوری وجود دارد ولی در متن کلیشه، عبارات گاهی بدون هیچ تصرفی به صورت قالبی به کار می‌روند (1979, Permyakov). در هر زبان، در کنار واژگان انبوه، تعداد بی‌شماری قالب‌های کلیشه‌ای وجود دارند که کار ارتباط زبانی را آسان می‌کنند. این قالب‌ها شامل نفرین‌ها، دشنام‌ها، تعاریف، دعاها، سوگندها، تهدیدها، تکیه‌کلام‌ها، متلک‌ها و کنایات و امثال هستند. این عناصر کلیدی که به ساختار و انسجام داستان‌ها کمک می‌کند، با اصطلاح «گزاره‌های قالبی» خوانده می‌شوند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۰). گزاره‌های قالبی، عبارات یا جملات ثابتی هستند که در موقعیت‌های خاص و به طور مکرر در داستان‌های عامیانه به کار می‌روند. این عبارات «ارجاعات پیچیده را در یک صورت نسبتاً ساده دربردارند و در کار داستان‌سرایی، ابزارها و تمهیداتی یادآورنده هستند و برای ساخت تصویرهای مؤثری به کار می‌آیند که شنونده را با داشتن یک سطح فرهنگی، در درک یک نوع از تصورات و تفکرات یاری می‌کنند» (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۵۴).

این عبارات تکراری و ساختارمند، همانند ستون‌هایی هستند که ساختمان روایت بر روی آن‌ها استوار است و نقش مهمی در شکل‌دهی به سبک، لحن و عمق یک داستان ایفا می‌کنند.

ویژگی‌های گزاره‌های قالبی:

گزاره‌های قالبی به داستان ساختار و انسجام می‌بخشند و به شنونده کمک می‌کنند تا روایت را به طور منظم دنبال کند. این گزاره‌ها می‌توانند به طور خلاصه و گویا، شخصیت‌های داستان را معرفی کرده و ویژگی‌های بارز آن‌ها را به تصویر بکشند.

عبارات قالبی می‌توانند فضایی خاص را در داستان ایجاد کرده و حس تعلیق، هیجان یا ترس را به شنونده القا کنند.

گزاره‌های قالبی می‌توانند به طور غیرمستقیم پیام اخلاقی یا عبرتی را به شنونده منتقل کنند و نقش بسزایی در برقراری ارتباط مؤثر دارند.

گزاره‌های قالبی می‌توانند برای ایجاد طنز و شوخ‌طبعی در داستان به کار گرفته شوند. به عنوان مثال، استفاده از اغراق، تشبیه‌ها و کنایات طنزآمیز در گزاره‌های قالبی می‌تواند لحنی شاد و مفرح به داستان ببخشد. گفتارهای قالب‌شده، اغلب جنبه شفاهی دارند و تنها بخشی از آن‌ها باقی می‌ماند و در فرهنگ‌ها ضبط می‌شود. این عبارات قابل ترجمه نیستند و باید آن‌ها را توصیف، تشریح و با اصطلاحات دیگر معنی کرد (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۷۳). این عبارات زاینده‌گی فراوان دارند و با تحولات اجتماعی، سرعت زاینده‌گی آن‌ها نیز بیشتر می‌شود و مردم به سرعت اصطلاحات تازه را در جامعه رواج می‌دهند (همان).

انواع گزاره‌های قالبی در قصه‌های عامیانه:

کلیشه به طور اخص فقط شامل گزاره‌های قالبی نمی‌شود و موارد بسیار وسیع‌تری را در حوزه زبان‌شناسانه ادبیات عامه در برمی‌گیرند. بنابر نیاز این پژوهش، کامل‌ترین تقسیم‌بندی موجود در ادبیات عامه ایران در خصوص گزاره‌های قالبی، تقسیم‌بندی اولریش مارزلف، در پیوست کتاب حسین کرد شبستری می‌باشد که در این مقاله از آن استفاده شده است.

گزاره‌های قالبی موجود در مجموعه تلخون و چند قصه دیگر، با توجه به تقسیم‌بندی فوق در سه گروه اصلی جای می‌گیرند. ۱. گزاره‌های عمومی ۲. گزاره‌های محتوایی ۳. گزاره‌های فشرده تک واژه‌ای. که هر کدام شامل زیرگروه‌های نیز می‌باشد که به صورت جداگانه ذکر می‌شود.

۱- گزاره‌های عمومی

گزاره‌های مقدمه‌ای

همان‌طور که روایات و حکایات عامیانه در زبان فارسی با مقدمه معینی شروع می‌شود قصه‌های عامیانه نیز با فرمولی مرکب از کلمات ثابت لایتغیر آغاز می‌گردد (مارزلف، ۱۳۷۱: ۳۹). این عبارات در ابتدای داستان به کار می‌روند و معمولاً برای نقل شفاهی داستان‌ها استفاده می‌شوند. یکی از متداول‌ترین عبارات قالبی آغازین جمله‌ها عبارت «یکی بود، یکی نبود» است که این عبارت عیناً هم در زبان ترکی (بیروارمش، بیروکمش) و هم در بسیاری از زبان‌های دیگر شرقی وجود دارد و به حتم می‌توان گفت که از «کان ماکان» عربی مأخوذ است. به دست دادن مفهوم این عبارت و توضیح و ترجمه آن، ممکن است کاری دشوار به نظر آید ولی به هر حال این عبارت چیزی نیست جز مدخلی غیرواقعی برای دنیای غیرواقعی قصه (همان).

«یکی بود، یکی نبود» (۷۳/۱، ۸۴/۱)؛ «روزی بود، روزگاری بود» (۹۴/۱، ۱۰۶/۱، ۱۰۸/۱)؛ «شنیدم که» (۹۹/۱). این گروه از گزاره‌ها به طور معمول در ابتدای هریک از داستان‌ها آورده می‌شوند ولی در این مجموعه، ۶ مورد و فقط در بخش قصه‌های بازنویسی شده می‌باشد.

گزاره‌های درونی

۱-۲-۱ - گزاره‌های میانی - خطابی

این گزاره‌ها در طول داستان به‌کار می‌روند و برای پیش‌برد داستان، توصیف وقایع، ایجاد تعلیق یا ارائه اطلاعات به مخاطب استفاده می‌شوند. این عبارات در نقل‌های شفاهی، مستقیماً شنونده یا مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهند. و اغلب برای بیان پرسش از مخاطب و در طول داستان برای پیش‌برد روایت، ایجاد تنوع و جذابیت و انتقال پیام داستان به‌کار می‌روند. در این مجموعه به‌طور کلی ۳۵ مورد از این نوع گزاره وجود دارد.

«معلوم نشد که چرا...» (۲۴/۹)؛ «نمی‌شد گفت چه جور» (۲۵/۱۰)؛ «کوتاه سخن...» (۴۲/۵)؛ «خوش روزگاری بود که گذشت» (۵۴/۸)؛ «باید گفته شود که...» (۵۶/۵)؛ «مدتی گذشت» (۶۳/۷، ۸۰/۵، ۱۱۰/۱۱)؛ «بهتر است اول برای شما نقل کنم تا خودتان بگویید...» (۶۰/۴)؛ «چکار بکند، چکار نکند» (۷۴/۶، ۹۵/۹)؛ «و... ایندفعه...» (۳۱/۱۲، ۴۸/۵)؛ «چه دردسر بدهم...» (۷۸/۵)؛ «رفت [ند] و رفت [ند] / راه افتاد/آمدند... تا رسید [ند]...» (۴۶/۱۰، ۴۹/۶، ۷۷/۱۳، ۵-۷۸/۱-۸۵، ۹۱/۱، ۹۱/۸، ۹۱/۱۴، ۹۴/۶، ۹۴/۱-۹۵/۸، ۹۵/۳-۱۰۰/۱، ۱۰۱/۱-۱۰۷/۵، ۱۰۸/۴-۱۰۹/۴، ۱۰۹/۱۰، ۱۰۹/۵)؛ «از این طرف...» (۸۰/۳-۱۰۴/۳).

۱-۲-۲ - گزاره‌های زمانی

نوعی دیگر از گزاره‌های درونی گزاره‌های زمانی هستند. این عبارات بیش از هرچیز به آغاز روز یا فرارسیدن شب و یا دیگر زمان‌های شبانه‌روز و یا گذر زمان اشاره دارند. این گزاره‌ها از اسلوب‌های ادبی نشأت می‌گیرند و پیشینه بسیار کهنی در آثار منظوم و منثور دارند (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۲۷).

«در این میان/هنگام/موقع» (۱۰/۱۰، ۴۷/۵-۷۹/۳)؛ «کارها بر همین منوال بود که...» (۱۱/۷)؛ «یک روز/شب/روزی/شب...» (۱۱/۳-۲۳/۲، ۲۶/۱۳، ۳۲/۸، ۳۳/۱۳، ۵۷/۲، ۷۳/۱، ۸۰/۳، ۹۹/۱، ۹۹/۷، ۱۰۶/۱، ۱۰۸/۲)؛ «یک/دو ساعت تمام» (۱۷/۴، ۱۷/۱۳، ۴۲/۱۱، ۴۳/۹، ۵۹/۹)؛ «در همین حال...» (۲۱/۱۲)؛ «ماه‌ها و سال‌ها/ ماه‌ها...» (۲۲/۲-۲۲/۲، ۲۲/۱-۲۲/۲، ۲۳/۲، ۲۳/۴، ۲۳/۵، ۲۳/۶، ۲۳/۴-۲۳/۴)؛ «صبح/روز که شد/نزدیک صبح بود» (۲۹/۷، ۳۶/۱۵)؛ «شب هنگام» (۸۸/۱۱، ۸۷/۸، ۸۲/۱، ۳۷/۴)؛ «[طرف‌های] نیمه شب/از نصف شب گذشته/نصفه شبی» (۳۵/۱۴)؛ «از تیغ آفتاب تا تنگ غروب» (۸۸/۱-۸۶/۳، ۸۲/۹، ۶۳/۵، ۶۲/۸، ۳۷/۱۰)؛ «وقت ظهر، روز روشن» (۳-۴۸/۸)؛ «تنگ غروب» (۵۲/۴-۵۲/۹)؛ «شب چله زمستان بود و مهتاب هم بود» (۸۴/۹)؛ «یک وقتی» (۸۷/۳-۸۷/۳). تعداد ۴۹ مورد از این گزاره‌ها در کل این مجموعه قرار دارد.

۱-۲-۳ - گزاره‌های مکانی

گزاره‌هایی که مربوط به مکان‌های درونی داستان هستند. این عبارات برای انتقال مخاطب به داستان موازی دیگر به‌کار می‌رود.

«دریاهای آب و آتش» (۲۲/۲-۲۲/۲)؛ «دره‌های پر از ددان خون‌خوار» (۲۲/۱-۲۲/۱)؛ «از کوه‌های یخ زده و آتش گرفته بالا رفتند و از سرازیری‌های یخ زده و آتش گرفته پایین آمدند» (۲۳/۱)؛ «بیشه‌های تیره و تاریک» (۲۳/۳)؛ «هزاران فرسخ

به‌سوی خاور و هزاران فرسخ به‌سوی باختر» (۲۳/۹)؛ «صحرای خشک و بی آب و علف که آتش از آسمان آن می‌بارید» (۲۳/۱۰)؛ «باغی پرفصفا که درختان میوه از هر طرف سرکشان و سرسبز صف کشیده بودند/گل‌های خوشبویی آن را پوشانده بود/بسیار بزرگ زیبا» (۲۳/۱۳، ۲۵/۱۴، ۷۴/۱۲)؛ «قصر بسیار باشکوهی که چشم را خیره می‌کرد» (۲۵/۱۳)؛ «باغچه‌ای که حوضی با آب زلال در میان آن قرار داشت» (۲۷/۷)؛ «باغی دید که دو چشم می‌خواست فقط برای تماشا» (۷۶/۱۴)؛ «همه جا گل و شکوفه بود» (۷۶/۱۵).

۱۳ مورد از عبارات تکرارشونده در این گروه از گزاره‌های قرار دارند.

گزاره‌های پایانی

این عبارات در انتهای داستان به‌کار می‌روند و معمولاً برای جمع‌بندی داستان، بیان سرانجام شخصیت‌ها و ارائه پیام اخلاقی استفاده می‌شوند. عبارت پایانی «قصه ما به سر رسید، کلاغه به خونه‌اش نرسید» یکی از رایج‌ترین گزاره‌های پایانی در داستان‌های عامیانه ایران است. «از عبارات مخصوص داخل داستان، از آن نوع که عادتاً در حکایات عامیانه ایرانی مورد استعمال دارد، در قصه‌های عامیانه به‌ندرت اثری دیده می‌شود. البته از این مقوله مستثنی است چند اصطلاح رایج عمومی که به سهولت آن‌ها را نمی‌توان دارای خصلت فرمول و عبارت دانست» (مارزلف، ۱۳۷۱: ۴۰). مجموع گزاره‌های قالبی استفاده شده در این گروه ۵ مورد می‌باشد.

«به خوشی و خرمی زنده‌دلی گذرانند» (۲۳-۳)؛ «درخت‌ها گل باز کردند و پرنده‌ها بنا کردند به آواز خواندن» (۸۳-۳)؛ «سبز ساغ من سلامت» (۸۳/۱۳) که ظاهراً عبارتی ترکی به معنی تورا به‌خیر و مارا به‌سلامت است. این عبارت در پایان قصه آه آمده است؛ «برگشتند سر خانه و زندگی اولشان» (۱۵۰/۸)؛ «دل خواننده‌ها شاد و دماغشان چاق!» (۱۱۰-۱).

۴-۱ - ضرب‌المثل‌ها و کنایات و عبارات عامیانه

ضرب‌المثل‌ها عباراتی عمومی هستند که در بیشتر موارد نشانگر شفاهی بودن و یا سبک شخصی نویسندگان داستان‌های عامیانه‌اند. «عبارات و اصطلاحات ضرب‌المثلی، به هر میزان که استقلال معنا و رسالت پیام‌آوری داشته باشند، بازهم به‌تنهایی قادر به انجام رسالت خود نیستند و همیشه متکی بر جمله و پیش‌درآمدی توضیحی هستند. به‌عبارت دیگر این نوع کاربرد از مصطلحات زبانی، مستقل نیستند و اصولاً در کنار آن‌ها جمله‌ای دیگر می‌آید که کامل‌کننده آن مثل‌واره است یا عبارتی که جمله را کمال می‌بخشد. در برخی از موارد این کاربرد در حکم یک ساختار اسلوب معادله یا تشبیهی عمل می‌کند که می‌تواند بخش دیگر را کامل کند» (قانونی و غلامحسینی، ۱۳۹۶: ۱۲۸).

بسیاری از مثل‌های امروزی به کنایات زبانی نزدیکند، کنایه در اصطلاح به معنی ذکر ملزوم و اراده لازم و یا برعکس می‌باشد. کنایه در اکثر مواقع گویاتر از کلام صریح است. «زبان فارسی یکی از کنایه‌ترین زبان‌های دنیاست و هزاران کنایه در زبان عامه و ادبی و گویش‌ها وجود دارد که بسیاری از آن‌ها تا کنون ثبت نشده‌اند» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۸۹). انواع کنایه‌ها:

کنایات تلویحی: به کنایه‌ای اطلاق می‌شود که لازم و ملزوم با واسطه‌های بسیار دور و اندک با هم در ارتباط باشند. کنایات رمزی: واسطه در این کنایات اندک است و انتقال معنی بسیار دشوار و گاهی غیرممکن است.

کنایه ایماء: رایج‌ترین نوع کنایه است که واسطه آن کم، ولی ارتباط لازم با ملزوم آشکار است. کنایات تعریضی: عباراتی که معنی لازم، کاملاً متفاوت از معنی ملزوم است و بیشتر کاربرد تنبیه، طنز و یا تمسخر دارند.

در داستان‌های عامیانه گاه عبارات و ترکیباتی وجود دارند که مثل و کنایه نیستند، بلکه حالت شبه‌جمله دارند که بسته به محیط فکری و گفتارهای افراد و به تناسب موقعیت زمانی و مکانی و شرایط حاکم بر فضای زندگی و اندیشه آنان به کار می‌روند (قانونی و غلامحسینی، ۱۳۹۶: ۱۳۱). «در داستان‌هایی که شخصیت‌های آنان مردم عادی و متوسط جامعه هستند، زبان شخصیت‌ها از زبانی فولکلوریک و زبان توده مردم بهره می‌گیرد» (همان). به همین جهت این عبارات را اصطلاحات مردمی یا عامیانه گویند.

- ضرب‌المثل‌ها و کنایات:

«آب در دهان انداختن» (۹/۷)؛ «گوشت روی گوشت انداختن» (۱۰/۵)؛ «برو کشکت رو بساب» (۱۷/۱۵، ۱۷/۲)؛ «جواب سربالا دادن» (۱۷/۱)؛ «مسجد جای این کارها نیست» (۱۸/۳)؛ «نگاه عاقل اندر سفیه کردن» (۱۸/۷)؛ «هوا به سرش زده» (۱۹/۱۵)؛ «سگ هم سراغت را ندهد» (۲۶/۳، ۲۸/۱۰)؛ «سر باهم یکی کردن» (۲۷/۳، ۲۸/۴)؛ «کله شقی کردن» (۲۸/۳)؛ «آب از آب تکان نخوره» (۳۹/۷)؛ «قاقات دادن» (۵۰/۵)؛ «نمک به زخم پاشیدن» (۲۹/۱۱، ۷۵/۱۲)؛ «ماست مالی کردن» (۴۱/۳)؛ «پی نخودسیاه فرستادن» (۴۱/۱۴)؛ «مته به خشخاش گذاشتن» (۴۴/۸)؛ «از یک گوش گرفتن و از گوش دیگر بیرون کردن» (۵۰/۳)؛ «خر ما از کره گی دم نداشت» (۵۱/۱۵)؛ «نان بخور و نمیر داشتن» (۵۳/۱)؛ «خس و نس با زندگی ساختن» (۵۵/۱۱)؛ «تشنه لب جو بردن و باز آوردن» (۵۷/۵)؛ «کاسه‌ای زیر نیم کاسه بودن» (۷۵/۸)؛ «عقل از سر پریدن» (۸۰/۵)؛ «سرش را گوش تا گوش برید» (۸۱/۱۴، ۳۵/۴)؛ «دسته گل به آب دادن» (۸۷/۵)؛ «دست روی دست گذاشتن» (۹۴/۳)؛ «دوپا داشتند، دوپا دیگر هم قرض گرفتند» (۱۰۲/۱۳)؛ «کلاه سر کسی گذاشتن» (۱۰۴/۶)؛ «ابلهی گفت و احمقی باور کرد» (۱۰۴/۱۵).

- اصطلاحات عامیانه:

«تمام شهر را زیر پا گذاشت» (۱۸/۵)؛ «کورخوندی» (۱۷/۱۵)؛ «به تو چه؟» (۱۷/۳، ۱۷/۱۵، ۱۸/۱۱)؛ «سیلی آبداری نوش جان کرد» (۱۸/۱)؛ «دست و پایش را جمع کرد» (۱۸/۳)؛ «یک چشم برهم زدن» (۲۳/۱۲)؛ «... همان و... همان» (۲۴/۱۱)؛ «از شیر مرغ تا جون آدمیزاد» (۲۵/۵)؛ «دیر آمده، زود...» (۲۶/۱۰)؛ «از... اصرار از... انکار» (۳۱/۷، ۳۴/۲)؛ «نشد که نشد» (۳۱/۷، ۳۴/۲، ۳۸/۸)؛ «خوب باشد!» (۴۰/۷)؛ «دیگه گذشته‌ها گذشته» (۴۴/۶)؛ «گذارش از جایی افتاد که...» (۴۵/۱۰)؛ «این را دیگر نخوانده بود» (۵۱/۶)؛ «از سر و کول هم بالا رفتن» (۵۴/۳)؛ «پدر در آوردن» (۵۷/۱)؛ «ازین حرف‌های هزار تا هیچ» (۵۹/۹)؛ «دق دلی خال کردن» (۷۰/۱۵)؛ «آدمیزاده شیر خام خورده» (۷۵/۸)؛ «کدام گوری بودید» (۷۹/۷)؛ «هفت قلم آرایش کردن/سرخاب سفیداب مالیدن» (۳۵/۲، ۳۷/۵، ۴۲/۴، ۸۱/۱۵)؛ «رودل کردن» (۸۲/۶)؛ «دل‌تنگ شدن» (۸۴/۴)؛ «عجب گیری افتادیم!» (۸۵/۱۳)؛ «کیا بیا داشتن» (۸۶/۳)؛ «دلش هُری ریخت پایین» (۸۶/۴)؛ «کار روی سر کویه شدن» (۸۹/۶)؛ «چه مرگتان است» (۹۲/۴)؛ «پدرت خوب، مادرِت خوب، بیا و بگذر» (۷۴/۷)؛ «از سیر تا پیاز...» (۹۸/۷)؛ «توکجا، اینجا کجا» (۱۰۰/۴)؛ «خستگی در کردن» (۱۰۰/۷، ۱۰۰/۲).

۱۳/۱۰۱، ۶/۱۰۲؛ «خونت را کنیف نکن» (۳-۱۰۰)؛ «آب از لب و لوجه آویزان بودن» (۱/۱۰۲)؛ «باد به گردشان نمی‌رسید» (۱۴/۱۰۲، ۵-۱۰۳)؛ «دروغ سرهم کردن» (۵-۱۰۴)؛ «ای دل غافل» (۳/۱۰۶)؛ «این... ارث بابای من است» (۸/۱۰۶)؛ «سرو صداها خوابید» (۱۱/۱۱۰).

تعداد کنایات و امثال استفاده شده در این مجموعه داستانی، ۳۵ مورد و تعداد عبارات عامیانه آن ۵۳ مورد که جمعاً ۸۸ عبارت می‌باشد.

۲- گزاره‌های محتوایی

برخی از گزاره‌های داخل داستان، با جنبه خاصی از محتوا و یا کنش‌ها ارتباط دارند. ویژگی قالبی بودن این عبارات، گاه از تکرار آنهاست و گاه نیز این عبارات قالبی صورت مختصر شده صورت‌های مفصل موجود در متن هستند.

۲-۱- نکات و کنش‌ها

این عبارات قالبی عموماً بیانگر کنش‌ها و رفتارهای شخصیت اصلی داستان می‌باشد. این گروه عبارات قالبی در این مجموعه شامل توصیف مجلس بزم (۳مورد)، دعا و شکر (۱۵مورد) و تنبیه (۵مورد) مجموعاً ۲۳ مورد می‌باشد.

- توصیف مجلس بزم:

«... با دف و دایره میدان گرمی کردند و... زد و رقصيد و خندید و شادی کردند» (۸/۳۶، ۱/۸۲، ۱۴/۸۲).

- دعا و شکر:

«یکی هزارشه، خدا برکت بده!» (۴-۴۵، ۲-۴۵، ۱-۴۵، ۸/۴۶)؛ «اول آخری شه. دیدید دیگه نبینید» (۹/۴۶، ۱۰/۴۶، ۱۱/۴۶، ۲-۴۶)؛ «خدا رحمتش کنه» (۱/۶۲)؛ «بختمان گفت» (۴-۸۴)؛ «ننه به قربان! قربانت بروم» (۱۲/۸۶، ۳/۸۷، ۱۰/۸۷، ۱۰/۹۰)؛ «وای خدا مرگم بده!» (۱۳/۹۰).

- تنبیه

«به سرش ریختند و تا می‌خورد زدندش» (۱۲/۴۵، ۲/۴۶، ۱۴/۴۶، ۱/۴۸)؛ «انقدر کتکش زدند که نگو» (۱-۴۸).

۲-۲- اعمال، عواطف و احساسات

این گزاره‌های قالبی بر احساسات شخصیت‌های داستان و به طور اخص، احساس قهرمان یا شخصیت اصلی داستان نسبت به دیگر شخصیت‌ها هستند. در بعضی موارد این عبارات شامل؛ ناسزا گویی، تهدید، اندوه و سوگواری، ترحم و دلسوزی، نفرین‌ها و... می‌باشند. تعداد این قبیل گزاره‌ها در این مجموعه ۶۲ مورد است که شامل احساس تأسف و اندوه (۱۸مورد)، تهدید (۱۱مورد)، نفرین (۲مورد)، ناسزا (۲۹مورد) و شادی (۱مورد) و از قرار زیر می‌باشد:

- تأسف و اندوه:

«آه چه بد!» (۲۶/۴، ۲۸/۱۲، ۳۳/۱۲، ۳۶/۱۲، ۴-۳۸)، «آهی [از ته دل] کشید/از نهادش برآمد» (۳-۱۹، ۲۱/۱۲، ۴-۲۴/۳۸-۴، ۷۳/۹، ۷۶-۱، ۷۹/۱۴، ۸۱/۴، ۸۱/۵، ۸۱/۶، ۸۱/۷، ۸۱/۸، ۸۳/۳).

- تهدید:

«دیگه از این شکر خوری‌ها راه نیندازی/غلط‌ها نکنی» (۵-۱۷، ۱۸/۱، ۴۵/۱۵، ۴۵/۶، ۴۶-۳، ۴۸/۶)؛ «می‌زنم تو سرت جابه‌جا می‌میری/کباب می‌شوی» (۸/۱۰۸، ۲/۱۰۹)؛ «چشم‌هایت را در می‌آوریم» (۹/۱۰۹)؛ «وای به حال و روزگارت/حالت» (۳/۴۷، ۵/۴۷).

- نفرین:

«گور به گور بشی» (۱۵/۴۱)؛ «زیر آوار بمونی انشالله» (۵/۴۴).

- ناسزا:

«کوفت کن» (۲/۴۰)؛ «کفتار» (۷/۳۶)؛ «بی سر و پا» (۹/۴۲، ۹/۵۱، ۱۰/۵۱)؛ «خُل» (۳-۴۲، ۶/۴۳، ۱۱/۵۱، ۱۲/۵۱)؛ «دیوانه» (۵-۴۹، ۱/۵۰، ۳/۵۰، ۱۳/۵۱)؛ «حرامزاده» (۴-۷۸)؛ «پدرسگ/سوخته» (۲-۸۱، ۱۰/۸۷، ۸/۱۰۲، ۱۴/۱۰۳)؛ «ننه مرده! / ننه‌اش روی سنگ مرده‌شورخانه بیفته!» (۴/۸۸، ۵/۸۹)؛ «ذلیل شده» (۱۳/۴۱، ۴-۸۹، ۱۳/۹۰)؛ «بروید گم شوید/گورتان را گم کنید» (۱۳/۸۵، ۱۴/۹۲، ۱-۹۲، ۲/۹۳)؛ «احمق» (۲/۱۰۲)؛ «سلام و زهر مار» (۷/۱۰۶).

- شادی:

«گل از گلش شکفت» (۳/۵۹).

۲-۳- قیاس‌ها (به کار بردن «چون»، «مثل»، «مانند»)

این عبارات قیاسی برای بیان اعمال، حالات و یا کیفیات به کار می‌روند. «این قیاس‌ها گزاره‌های قالبی مؤثری را برای اشاره به پدیده‌های مبهم ایجاد می‌کنند که صریحاً به چگونگی خود آن‌ها اشاره نمی‌شود، بلکه معمولاً پذیرفته و آشنای شنوندگان هستند. هر قیاس با یک تصور و باور مرتبط است و معمولاً در توصیفات قالبی متناسب می‌آید» (مارزلف، ۱۳۸۵: ۴۵۲).

«خرمن گیسوی شبق رنگ/سیاه مثل شبق» (۱/۱۱، ۱-۱۲، ۳-۱۶)؛ «به پریان راه گم کرده افسانه‌ها می‌مانست» (۲/۱۱)؛ «مثل دودی از ته سیگاری» (۱-۱۳)؛ «مثل ماه» (۲-۷۵، ۱۴/۸۰، ۲-۸۰)؛ «مثل گج سفید/سفید مثل پشمک» (۹/۷۹، ۲-۱۲، ۱۶-۳)؛ «مثل سنگ» (۵/۸۳)؛ «مثل سگ جهنم» (۸/۹۰). قیاس‌های به کار رفته در این داستان‌ها نیز ۱۳ مورد می‌باشد.

۳- گزاره‌های فشرده تک واژه‌ای برای اشاره به موضوعات پیچیده

۳-۱- اسامی موجودات افسانه‌ای، اسطوره‌ها و یا جانوران

گاهی در داستان شخصیت‌هایی وجود دارند که با شخصیت‌های اسطوره‌ای و افسانه‌ای و یا جانوران و اشیاء، از لحاظ خصوصیات فردی، شباهت دارند و در قصه‌های عامیانه بعد از یکبار توصیف، به صورت واژه تکراری، به نام آن افسانه و یا دیگر موجودات خوانده می‌شوند. گاهی نیز در داستان‌های عامیانه موجوداتی افسانه‌ای و یا جادویی و موهوم وجود دارند که به طور معمول در این گونه قصه‌ها ذکر می‌شوند.

«چیزی از مرکب و دود و آتش...» (۱۹/-۱)؛ «اژدهای [هفت‌سر و هزارپا] بیچه اژدها» (۲۳/۶، ۳۱/۱۴، ۷۹/-۲). در مجموع تعداد این گزاره‌ها ۴ مورد می‌باشد.

۳-۲- اسامی اصوات

اصوات یا آواها «به الفاظی اطلاق می‌شود که بر تحسین، شادی، تعجب، رنج، تنبیه، بیم، امید و مانند آن‌ها، که بیان‌کننده حالات روحی گوینده است، دلالت می‌کند. هم‌چنین گاهی اصواتی یافته می‌شود که تقلید از طبیعت است مانند چه چه بلبل، جیک جیک گنجشک، عوو و واق واق سگ، دنگ دنگ صدای زنگ، تق تق صدای کوبیدن میخ و غیره که ما این گونه ترکیبات و واژگان را به عنوان «نام‌آوا» در نظر می‌گیریم» (ثروت، ۱۳۶۴).

اسم صوت و نام‌آوا لفظی است که معمولاً از طبیعت گرفته می‌شود و بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان یا حیوان و یا صوت به هم خوردن چیزی به چیز دیگر است که این صوت‌ها غالباً به صورت تکراری به کار می‌رود. البته الفاظی که بیانگر عواطف و احساسات درونی انسان باشد، در دستور زبان فارسی به «شبه جمله» تعبیر می‌شود. در کل این گزاره‌ها نیز ۷۴ مورد می‌باشد که بیشترین تکرار آن در واژه «آه» می‌باشد.

«هرهر / هرورکر» (۱۰/۱، ۱۰/۹)؛ «ها... ها... ها...» (۱۴/۱۴، ۱۴/۱۵، ۱۴/-۲، ۱۴/-۱، ۱۴/۱۵، ۴۲/-۲، ۴۳/۴، ۴۵/۲)؛ «واه...» (۱۵/۳)؛ «هاج و واج...» (۱۸/۸)؛ «آه...» (۲۰/۱، ۲۰/۲، ۲۰/۳، ۲۰/۵، ۲۰/۶، ۲۰/۸، ۲۰/۱۱، ۲۱/-۳، ۲۲/۷، ۲۴/-۴)؛ «آه...» (۲۴/۳، ۲۴/۷، ۲۶/۴، ۲۸/۱۲، ۳۲/۱۲، ۳۶/۱۲، ۳۸/-۴، ۳۸/-۳، ۳۹/۱، ۳۹/۲، ۳۹/۳، ۳۹/۷، ۳۹/۱۳، ۷۳/-۱، ۷۴/۴، ۷۴/۸، ۷۴/۹، ۷۴/۱۰، ۷۴/۱۳، ۷۴/۱۵، ۷۴/-۲، ۷۴/-۱، ۷۵/۱۵، ۷۵/-۳، ۷۵/-۱، ۷۶/۱، ۷۶/۳، ۷۶/۱۵، ۷۶/-۱، ۷۷/۴، ۷۷/۵، ۷۹/۱۴، ۷۹/-۵، ۷۹/-۳، ۸۱/۵، ۸۳/۳، ۸۳/۵، ۸۳/۸) (این عبارت در این مجموعه بیشترین بسامد را داشته و مجموعاً ۴۸ بار تکرار شده است. گویا بهرنگی از بیان این عبارت و یا ساختن موجودی موهوم به نام «آه» منظور و هدف خاصی داشته است؛ «او هو / آهای...» (۴۲/۱۴، ۴۲/-۳، ۴۳/۳، ۴۵/۱، ۱۰۰/۲، ۱۰۲/۲، ۱۰۸/۵، ۱۰۹/۶، ۱۰۹/۱۵، ۱۰۹/-۴) (این عبارت نیز به طور معمول در داستان‌های عامیانه برای خطاب و یا ندا به کار می‌رود؛ «قاه‌قاه» (۵۲/۲)؛ «آخ...!» (۶۲/۳، ۹۹/-۴)؛ «عووو...» (۱۰۲/۱۵).

نتیجه‌گیری

گزاره‌های قالبی، عناصر اساسی در داستان‌های عامیانه هستند که به ساختار، انسجام و جذابیت این داستان‌ها کمک می‌کنند. این عبارات نه تنها روایت را پیش می‌برند و شخصیت‌ها را معرفی می‌کنند، بلکه پیام‌ها و عبرت‌های ارزشمندی

را نیز به شنونده منتقل می‌کنند. گزاره‌های قالبی، گنجینه‌ای گران‌بها از فرهنگ و سنت‌ها هستند که باید حفظ و به نسل‌های آینده منتقل شوند. این گزاره‌های عناصر کلیدی در داستان‌های عامیانه هستند که به ساختار، انسجام، جذابیت و انتقال پیام این داستان‌ها کمک می‌کنند. درک این گزاره‌ها به مخاطب کمک می‌کند تا به لایه‌های عمیق‌تر داستان‌های عامیانه پی ببریم. گزاره‌های قالبی نقش مهمی در فرهنگ شفاهی جوامع مختلف دارند. این گزاره‌ها به حفظ و انتقال داستان‌های عامیانه از نسلی به نسل دیگر کمک می‌کنند و به عنوان حافظه جمعی یک جامعه عمل می‌کنند. قصه‌گویان با استفاده از گزاره‌های قالبی می‌توانند داستان‌های خود را به شکلی زنده و پویا برای مخاطبان خود روایت کنند و آن‌ها را با هویت فرهنگی و تاریخ شفاهی جامعه خود آشنا سازند.

نظربه این‌که صمد بهرنگی در زمینه ادبیات عامیانه داستانی از نامداران و در حوزه داستان‌های کودکان نیز از سرآمدان در ادبیات معاصر ایران محسوب می‌شود و به دلیل علاقه و آشنایی گسترده وی با موارث گذشته این مرزوبوم و هم‌چنین ادبیات معاصر، ترکیبات و اصطلاحات مردم کوچه و بازار را نیز، به راحتی، در آثار خویش به کار برده است. تعداد عبارات و گزاره‌های قالبی استفاده شده در این ده قصه کوتاه در مجموع ۳۷۲ مورد است که در مقایسه با سایر داستان‌های عامیانه، با توجه به کوتاهی داستان‌ها، فراوانی بیشتری در استفاده از عبارات عامیانه داشته است. وی با استفاده از اصلاحات و ترکیبات عام و قابل فهم، هم برای کودکان که مخاطبان اصلی داستان‌های وی بودن و هم برای عامه مردم، توانست شنونده را از پیچ و خم‌های داستان عبور دهد و در او احساس تعلیق و هیجان ایجاد کند و هم‌چنین از این طریق پیام اصلی خود را در قالب همین عبارات به شنوندگانش منتقل کند.

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس و همکاران (۱۳۸۹)، «شناسایی و توصیف گفتارهای قالبی‌شده زبان فارسی بر پایه عوامل جامعه‌شناختی زبان»، زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، شماره ۲ (پیاپی ۳)، صص ۱۱۹-۱۳۳.
- باغینی‌پور، مجید (۱۳۷۹)، «گفتار قالبی و کاربرد خلاقانه آن»، زبان‌شناسی، سال ۱۵، شماره ۱، صص ۴۵-۵۷.
- بهرنگی، صمد (۱۳۷۸)، تلخون و چند قصه دیگر، تهران: انتشارات اهورا.
- ثروت، منصور (۱۳۶۴)، فرهنگ کنایات، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴)، «گونه‌شناسی ساخت‌های قالبی در زبان عامه»، نشریه جستارهای زبانی، دوره ۶، شماره ۴ (پیاپی ۲۵)، صص ۶۹-۹۸.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۶)، «کلیشه‌های زبانی در متون کلاسیک ادب عامه فارسی»، نشریه جستارهای زبانی، دوره ۸، شماره ۵ (پیاپی ۴۰)، صص ۵۳-۷۸.
- صادقی، محمد و همکاران (۱۳۹۳)، «درآمدی بر نظریه عام کلیشه‌ها»، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، سال ۷، شماره ۲۷، صص ۲۹-۶۷.
- عبدی تازیک، مصطفی و سید جمال‌الدین وزیری (۱۳۹۸)، «گزاره‌های قالبی در برزنامه»، همایش بین‌المللی شاه‌نامه در گذرگاه جاده ابریشم، اردیبهشت ۱۳۹۸، مشهد.
- قانونی، حمیدرضا و پروین غلامحسینی (۱۳۹۶)، «ادبیات عامه (ضرب‌المثل‌ها و کنایات) و بازتاب آن در رمان‌های جلال آل‌احمد»، مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸، شماره ۱۵، صص ۱۱۷-۱۴۰.
- مارزلف، اولریش (۱۳۷۱)، طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ترجمه کیکاووس جهان‌داری، تهران: انتشارات سروش.
- مارزلف، اولریش (۱۳۸۵)، «گنجینه‌ای از گزاره‌های قالبی داستان عامیانه حسین کرد»، ترجمه عسکر بهرامی، پیوست قصه حسین کرد شبستری، تصحیح ایرج افشار و مهران افشاری، تهران: نشر چشمه.
- ورتنی‌کوف، الکساندر (۱۳۸۰)، «برخی ساخت‌های نحوی قالبی‌شده در زبان فارسی»، ترجمه محسن شجاعی، زبان‌شناسی، سال ۱۶، شماره ۱، صص ۷۷-۸۲.
- یاوری، هادی (۱۳۸۷)، «گزاره‌های قالبی در قصه امیرارسلان»، نشریه نقد ادبی، سال ۱، شماره ۴، صص ۱۵۳-۱۸۸.

Marzolph, Ulrich. (1999). "A Treasury of Formulaic Narrative: The Persian Popular Romance Hosein-e Kord". Oral Tradition. 14/2. pp 279-303.

Parry, A. M. (1971). The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry. Oxford: Clarendon press.

Permyakov, G. L. (1979). From Proverb to Folk-tale, Notes on the General Theory of Cliché. Translated from the Russian by Y. M. Filippov. Moscow.

Formulaic Expressions in Talkhoun and Other Stories by Samad Behrangi

Seyedeh Fatemeh Samarghandi

Master's student in Persian Language and Literature, University of Guilan

s. f. samarghandi@gmail. com

Firooz Fazeli

Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan

drfiroozfazeli@guilan. ac. ir

Abstract

Folk tales are a valuable treasure of culture, beliefs, and values of past generations, passed down orally and some recorded in written form. In every language, alongside an abundance of vocabulary, there are countless formulaic expressions that facilitate linguistic communication. These formulaic expressions, referred to as "formulaic statements," are fixed phrases or sentences frequently used in specific contexts within folk tales. This article analyzes the role of these elements in Talkhoun and Other Stories by Samad Behrangi. Initially, various classifications of these statements are presented, and finally, the statements in the stories are examined based on a functional categorization (statements contributing to the linear progression of the narrative, shaping the story's atmosphere, and dialogical expressions).

Keywords: Formulaic statements, Clichés, Folk expressions, Ulrich Marzolph, Samad Behrangi, Talkhoun

بازتاب ناامنی اقتصادی در شعر نسیم شمال

سیده مریم جزایری

دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

s.maryamjazayri@gmail.com

چکیده

امنیت در جوامع یکی از عوامل کلیدی تأثیرگذار بر اخلاق و روحیات بشری به شمار می‌آید. این مفهوم نه تنها بر وضعیت عاطفی و روانی افراد تأثیر می‌گذارد، بلکه می‌تواند بر ثبات و پیشرفت اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نیز نقش بسزایی ایفا کند. در دوران مشروطه، شرایط نابسامان اقتصادی و اجتماعی به شدت زندگی مردم را تحت تأثیر قرار داد و احساس ناامنی عمومی را تشدید کرد. این وضعیت نه تنها بر نهادهای اقتصادی اثر منفی گذاشت، بلکه به روحیه و اخلاق اجتماعی نیز آسیب رساند. نسیم شمال از جمله شاعرانی است که در دو دوره قاجار و پهلوی زندگی می‌کرده است. هدف این پژوهش بازتاب و توجه نسیم شمال به ناامنی اقتصادی است. در این پژوهش که با روش تحلیلی-توصیفی انجام گرفته است، به انواع ناامنی اقتصادی که مردم را تهدید می‌کرده و به نوعی به زندگی روزمره آن‌ها آسیب می‌زد، پرداخته می‌شود. ناامنی اقتصادی به شکل‌های مختلفی ظهور می‌کند، از جمله غارت، فقر عمومی، مصادره اموال، نابرابری و عدم آگاهی مردم از مسائل اقتصادی. این عوامل نه تنها زندگی فردی را تحت تأثیر قرار می‌دهند، بلکه بر ساختار اجتماعی و روحیه جمعی نیز تأثیر می‌گذارند.

کلیدواژه‌ها: نسیم شمال، ناامنی اقتصادی، فقر، غارت.

۱- مقدمه

از جمله عوامل تاثیرگذار بر اخلاق جوامع بشری امنیت است. در عصر مشروطه وجود سه عامل، دشمن خارجی، دشمن داخلی و بی‌کفایتی حکام مسبب اصلی ناامنی در جامعه بود. موضوع امنیت قبل از مشروطه در شعر حافظ نمود بسیاری دارد. تا قبل از مشروطه شعر کمتر به مسائل سیاسی و اجتماعی اختصاص پیدا می‌کرد. مثلاً مسائلی مانند امنیت و ناامنی در شعر دوره بازگشت که تقلیدی از دوران گذشته بوده، مستقیماً درک و دریافت نمی‌شود. به این دلیل که ساختار شعر ظرفیت ورود به مسائل غیر از غزل و قصیده مدحی را نداشته است. تحولاتی که در جامعه این دوره ایجاد می‌شود، به ادبیات رسالتی می‌دهد که از توجه صرف به عشق و عرفان و مدح و... خارج می‌شود. به عبارت دیگر تحولات اجتماعی به قدری پایه‌ای و اساسی است که کل ساختار جامعه، فرهنگ و مسائلی از قبیل ژانرهای ادبی و کنش شعر را تحت تاثیر قرار می‌دهد. بنابر این نباید به این مسئله بی‌توجه بود، که دوره‌ای که نسیم شمال در آن زندگی می‌کرده، دوره کارکرد اجتماعی ادبیات و رسالت سیاسی پیدا کردن شاعران به حساب می‌آید. شاعران این دوره، با در نظر گرفتن شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم، به عنوان صدای مردم و نمایندگان آرزوها و دغدغه‌های آن‌ها، آثاری را خلق کردند که فراتر از صرفاً هنر، جنبه‌های اجتماعی و سیاسی نیز داشت. این روند به تدریج به شکل‌گیری یک ادبیات متعهد انجامید که در آن، مسائل امنیت و بی‌امنیتی و تأثیرات آن‌ها بر اخلاق اجتماعی، نقشی کلیدی در بیان و تبیین شرایط جامعه ایفا می‌کرد.

۲- اهمیت و ضرورت تحقیق

با وجود تشدید خفقان و هرج و مرج در عصر مشروطه، علل و عوامل تاثیرگذار بر آن به صورت کلی بیان شده است. این پژوهش از دیدگاه ناامنی اقتصادی به این موضوع پرداخته و سعی کرده است، علت جزئی ناامنی اقتصادی را با دقتی بیشتر تحلیل کند.

۳- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی تا کنون در مورد امنیت صورت گرفته است، اما تا کنون پژوهشی با این رویکرد ادبی-اجتماعی به بررسی بازتاب امنیت و ناامنی اقتصادی در شعر نسیم شمال پرداخته است. جزایری (۱۳۹۴) در کتابی با عنوان امنیت قضایی، به تعریف انواع امنیت پرداخته و بیان داشته که امنیت موضوعی است که فارغ از تعاریف متعدد زمانی تحقق می‌یابد مجموعه حقوق طرفین در قانون‌گذاری رعایت شود. جزایری و صادقی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ناامنی عصر مشروطه و بازتاب آن در شعر ملک‌الشعرا بهار» به تاثیر ناامنی بر جنبه‌های فردی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و بازتاب آن در شعر بهار پرداخته است.

۲- ناامنی در عصر مشروطه

در دوران مشروطه، مردم ایران موقعیت‌های ناامنی متعددی را تجربه کردند که تأثیرات عمیقی بر زندگی روزمره و فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی آنان گذاشت. در این مقطع تاریخی، کشورهای روسیه و انگلستان به عنوان قدرت‌های

استعماری، با سلطه‌گری و نفوذ در امور داخلی ایران، به دنبال کسب امتیازات ویژه‌ای بودند که این امر به تشدید ناامنی‌ها کمک شایانی کرد. علاوه بر این، به دلیل فقدان امنیت اجتماعی، گروه‌های غارتگر به سادگی توانستند به مردم حمله کرده و اموال آن‌ها را به یغما ببرند. این نوع ناامنی نه تنها زندگی روزمره مردم را تحت تأثیر قرار داد، بلکه حس ترس و اضطراب عمومی را نیز افزایش داد، تحولات سیاسی در عصر مشروطه به قدری تأثیر گذار بود که تمام شئون زندگی مردم را تحت تأثیر قرار داد. بی‌قانونی و نبودن عدالت اجتماعی به ناامنی اقتصادی دامن می‌زد. با صدور فرمان مشروطیت توسط فتح‌علی‌شاه امیدهای زیادی در دل مردم زنده شد، اما پس از مدتی انقلاب از راه خود دور شد و حکام مستبد مانع از اجرا شدن آن شدند. «انقلاب برای یک قرارداد اجتماعی برپا نشد، بلکه آماجش قراردادی چارچوبی قانونی بود، که از ناامنی کار و زندگی و غیره منتظره بودن آن بکاهد. انقلابیان خواستار برابری در مقابل قانون نبودند، چرا که اصلاً قانونی وجود نداشت که بخواهند افراد در مقابل آن برابر باشند.» (کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۱۰۱)

۳- نسیم شمال و بازتاب ناامنی اقتصادی در اشعار او

سید اشرف‌الدین گیلانی که او را سید اشرف‌الدین حسینی نیز می‌خوانند چنان‌که خود گفته است در سال ۱۲۸۸ در قزوین دیده به جهان گشود. سید اشرف‌الدین گیلانی، شاعر، نویسنده و روزنامه‌نویس شمال از جمله روزنامه‌های دوره مشروطیت در ایران بود به همین جهت او را به نام نسیم شمال می‌شناسند. نام پدرش را سید احمد حسینی قزوینی گفته‌اند. نسیم شمال در شش‌ماهگی پدرش را از دست داد و میراث پدریش غصب شد. این رویداد نسیم شمال و خانواده‌اش را با فقر و تنگ‌دستی روبه‌رو ساخت. او تحصیلات مقدماتی را در مدرسه صالحیه قزوین نزد ملاعلی طارمی به پایان رساند و سپس رهسپار عتبات شد. پس از پنج سال به قزوین بازگشت. تحول اساسی در زندگی نسیم شمال هنگامی رخ داد که در سال ۱۳۲۴ به رشت مهاجرت کرد. او در این سال‌ها با رهبران مشروطیت در گیلان آشنا شد و نخستین شماره نسیم شمال را به صورت هفتگی منتشر ساخت. نسیم شمال پس از بمباران و انحلال مجلس، از بیم ماموران محمدعلی شاه با لباس مبدل از طریق روستاهای گیلان و قزوین به اشتهازد گریخت. پس از فرار سید اشرف‌الدین از رشت، روزنامه نسیم شمال نیز به مدت ۷ ماه توقیف شد به گفته نفیسی عشق‌نا فرجام سید اشرف‌الدین گیلانی در جوانی سبب تنهایی و تجردش تا پایان عمر شد. درباره واپسین سال‌های زندگی و بیماری روحی سید، گزارش‌های مبهم و متناقضی وجود دارد. بنا بر گفته‌هایی او سرانجام در سال ۱۳۱۲ دارالمجانین در گذشت. (آرین پور، ۱۳۶۷: ۶۱)

وضعیت اقتصادی ایران در دوره قاجار به ویژه قحطی سال‌های ۱۲۸۵ تا ۱۲۷۵ باعث شده بود، ناامنی اقتصادی از مهم‌ترین نوع ناامنی به حساب بیاید. در واقع امنیت انسانی، در مفهوم رهایی از نیاز، سرشتی اقتصادی دارد و فقر و بیکاری در مرکز آن قرار می‌گیرد. این معضل، عمدتاً موجب تنش‌های سیاسی و خشونت‌های قومی در ابعاد محلی، ملی، منطقه‌ای و حتی جهان می‌شود» (جزایری، ۱۳۹۴: ۳۵)

عواملی چون فقر، بیکاری، غارت و سایر مشکلات اقتصادی، به وضوح در اشعار نسیم شمال نمایان شده‌اند و این شاعر این موارد را در آثار خود به تصویر کشیده است. این عوامل نه تنها بر زندگی فردی بلکه بر جامعه به طور کلی تأثیرات عمیقی گذاشته‌اند و مصداقی بارز از ناامنی اقتصادی به شمار می‌روند. نسیم شمال، با نگاهی تیزبینانه و عمیق به شرایط اجتماعی و اقتصادی دوران خویش، به تحلیل و توصیف مسائلی پرداخته است که مردم درگیر آن‌ها هستند.

فقر و بیکاری، به عنوان دو چالش اساسی، به شدت بر زندگی روزمره افراد تأثیر گذاشته و آنان را در ورطه تنگنای اقتصادی و نداشتن فرصت‌های شغلی رها کرده‌اند. این مشکلات نه تنها کیفیت زندگی مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه احساس ناامیدی و یأس را در جامعه گسترش می‌دهد.

۳-۱ بیکاری و فقر عمومی

بزرگ‌ترین عامل فقر را، می‌توان استبداد به شمار آورد. زمانی که حکام جامعه از درآمدهای ملی که برای عموم در نظر گرفته شده، استفاده شخصی کنند، طبیعتاً فقر عمومی جامعه را در بر می‌گیرد. در عصر مشروطه، ائتلاف بی حد و حصر سرمایه‌های کشور در حالی انجام می‌شد، که بسیاری از مردم در فقر و فلاکت به سر می‌بردند. نسیم شمال که فقر را در زندگی شخصیش تجربه کرده بود، ناامنی اقتصادی حاکم بر جامعه را در اشعارش بازتاب می‌دهد.

گر رویم اندر سرای اغنیا	از برای لقمه نانی بی‌نوا
ابچی گوید که گم‌شو بی‌حیا	می‌درد ما را چو شیر ارژنه
نیست اصلاً فکر اطفال فقیر	نه وکیل و نه وزیر و نه امیر

(نسیم، ۱۳۷۰: ۳۰)

«اقتصاد سیاسی ایران در دوره قاجار وضعیت خوبی نداشت. در واقع پس از انحطاط سلسله صفویه، به سختی می‌توان اقتصاد ایران را برای مدتی قابل ملاحظه در موقعی مطلوب یافت.» (کاتوزیان، ۱۳۷۷: ۹۰) در شعر زیر نسیم شمال به پیامدهای اجتماعی فقر اشاره می‌کند، او به وجود آمدن مشاغل کاذب عصر خود را ناشی از فقر می‌داند.

رمال چه کرده به تو، جن‌گیر چه کرده	تا چند به حاجی دهد آزار آملّا
دانی تو که این مرشد نقال فقیر است	جن‌گیر بود مفلس و رمال فقیر است
این شیخ مقدس که زند فال، فقیر است	از فقر شده داخل این کار آملّا

(نسیم، ۱۳۷۰: ۱۷۰)

شعر زیر اشاره به قحطی است که در زمان قاجار رخ داد. در این عصر شاه به جای عرضه کردن مواد غذایی بین مردم به ذخیره و احتکار می‌پرداخته است.

از قحطی و حصبه چه بسا خلق بمردند	اندر عوض گوشت، همی پوست بخوردند
دندان به جگر از غم یک لقمه فشردند	آخر همه جان بر ملک الموت سپردند

(همان: ۲۲۸)

از نظر اجتماعی، این ابیات به انتقاد از نظام‌های حاکم و عدم توانایی آنان در مدیریت بحران‌ها و تأمین نیازهای اولیه مردم اشاره دارد. شرایط قحطی به وضوح نشان‌دهنده فساد اجتماعی و بی‌کفایتی حکام است که باعث بروز این فاجعه شده است.

۳-۲ غارت مردم

غارث و ضبط املاک مردم از جمله اقداماتی بود که حکومت وقت انجام می‌داد. «شاه حرص و طمع عجیبی برای تصاحب املاک مردم، مخصوصاً املاک شمال کشور داشت. شیوهٔ تصاحب املاک مردم به راستی شگفت بود و وقاحت کامل یک دیکتاتور را نشان می‌داد.» (حکیمی، ۱۳۸۱: ۱۷) شعر نسیم شمال سخن افرادی است که حقوقشان پایمال شده‌است. «اشرف‌الدین گیلانی در قزوین، رشت و تهران زندگی کرده‌است و از احوال زحمت‌کشان همهٔ ایران باخبر بود. او هیچ‌گاه به خواستگاه مردمی و زندگی ساده‌اش پشت نکرد. از این‌رو می‌توان او را زبان حال گروه اجتماعی محرومان دانست.» (وارسته‌فر، ۱۳۸۹: ۳۸۹)

خوب کردی پول ایران را به پلتک آفرین با فشنگ اشرفی کردی تو شلیک آفرین
قصر بیلاقی بنا کردی به بلجیک آفرین شعرهای اشرف شیرین زبان را خورده‌ای

(نسیم: ۲۴)

نسیم شمال، شاعر و مبارز اجتماعی، در کودکی تجربه تلخی از غارت و به یغما رفتن اموال پدری‌اش توسط حکومت را داشت، که این تجربه او را به شدت تحت تأثیر قرار داد. او به خوبی با معضل غارتگری آشنا بود و این آشنایی به یکی از محورهای اصلی آثارش تبدیل شد. در اشعار او، انتقاد به غارتگری و ظلمی که بر مردم روا داشته می‌شد، بسامد بالایی دارد و به وضوح نشان‌دهنده درد و رنجی است که او و جامعه‌اش از آن رنج می‌بردند. نسیم شمال در شعرهایش با به کار بردن فعل‌هایی چون «چاپیدید» و «قاییدید»، به صورت صریح و روشن غارتگری حکومت اشاره می‌کند. این فعل‌ها نه تنها تصویر واضحی از رفتارهای حيله‌گرانهٔ غارتگران فراهم می‌آورد، بلکه احساس ناامنی و بی‌اعتمادی ناشی از این رفتارها را نیز به مخاطب منتقل می‌کند. استفاده از این واژه‌ها نشان‌دهندهٔ نقد صریحی به ظلم و فساد اجتماعی است و به نوعی هشدار به جامعه برای بیداری و آگاهی بخشی نسبت به اوضاع نابسامان موجود به شمار می‌آید.

با دو صد حيله کار خود دیدید مال و اموال خلق چاپیدید
هر کجا پول بود قاپیدید تا مگر مصرف قمار کنید

(نسیم: ۲۱)

در شعر زیر علاوه بر حکام به دشمن خارجی هم اشاره می‌کند، حکومت وقت با گرفتن وام‌های سنگین از دولت‌های بیگانه، کشور را به سمت و سوی فقر سوق می‌دادند، آنان برای جبران و پرداخت این بدهی‌ها، تن به بستن قراردادهای ننگین می‌دادند و مال و اموال مردم را مصادره و غارت می‌دادند. «ثبت اسناد هم نتوانست مالکیت را تثبیت کند، زیرا در زمان کوتاهی شاه و دولت به چنان قدرتی دست یافته‌بودند که هیچ‌کس نمی‌توانست در برابر تصرفات خصوصی و عمومی آن‌ها در دارایی‌های خصوصی مردم ایستادگی کند.» (کاتوزیان، ۱۳۷۳: ۱۵۴)

خدا لعنت کند دزدان خاک پاک ایران را گروه بی‌حیا و بی‌حجاب و نامسلمان را
خدا شناس و بی‌رحم آن سگ بی‌دین و ایمان که بلعیده‌است مثل اژدها مال فقیران را

(نسیم: ۲۹۳)

۳-۳ ناآگاهی مردم نسبت به حقوق خود

ناآگاهی مردم، در شعر نسیم شمال یکی دیگر از عللی است که به ناامنی اقتصادی دامن می‌زند. در این عصر ستمگران با سوء استفاده از ضعف آگاهی مردم، باوری را به خورد آنان داده بودند، که فقر و وضعیت بد اقتصادی از مقدرات خداست. «اگر بپذیریم که غایت ایجاد اجتماع تامین سعادت افراد است، باید قبول کنیم که سعادت فرد در نمو ممیزات انسانی او و شکفتگی و تجلی شخصیت اوست و سرانجام عزت آدمی و کمال حیثیت فرد در وجود آزادی مدنی و تساوی حقوق اجتماعی اوست.» (حقدار، ۱۳۸۳: ۱۵) نسیم علاوه بر نشان دادن جامعه خفقان آمیز آن زمان، مردمی را که بدبختی را روزی مقدر خود می‌دانند انتقاد می‌کند.

کاش از خواب جهالت همه بیدار شویم کاش از مستی و غفلت همه هشیار شویم
به خود آییم و ازین بار سبکسار شویم ورنه در فقر و الم جمله گرفتار شویم

(نسیم، ۱۳۷۰: ۳۳۷)

این ابیات به نوعی فراخوانی به هم‌بستگی و مشارکت اجتماعی تلقی می‌شوند، جایی که مردم باید در برابر ناهنجاری‌ها و چالش‌ها متحد شوند و با یک‌دیگر برای بهبود و اصلاح شرایط تلاش کنند. به بیان دیگر، با هشیار شدن و درک عمیق از واقعیت‌های موجود، همگان می‌توانند نقش مؤثری در ایجاد تغییرات مطلوب ایفا کنند. این پیام، ضمن تأکید بر ضرورت بیداری فردی، به تقویت روحیه جمعی و همکاری نیز اشاره دارد و نشان می‌دهد که تنها در کنار هم و با هم‌یاری می‌توان به گام‌های مؤثری در راستای سعادت و رفاه عمومی رسید. اشرف‌الدین خود را سخن‌گوی ضعیفان، بی‌کسان و افرادی که حقوقشان پایمال شده می‌داند، به همین مناسبت نسبت به عدم آگاهی مردم نسبت به حقوق شهروندی‌شان بی‌تفاوت نیست.

ملت فقیر ما چرا روز و شب به خواب است عقل ما شده اکسیر در این مملکت نایاب است
چون که جهل بی‌عملی درین باغ‌ها سراب است زین جهت به روی خلق ز هر سو بسته باب است

(همان: ۳۵۶)

در شعر زیر نسیم به آرزویی اشاره می‌کند که به خاک سپرده شده، چرا که گروه‌های ضعیف جامعه به جنبش مشروطه دل‌بستگی و به نتایج آن امیدوار بودند.

ملت ما گر شود دانا شود کارش درست آه از نادانی این ملت محنت قرین
تجربه کردند در مشروطه رندان را تمام نطق‌ها کردند در مجلس برای آفرین
سنگ‌ها خوردند در مشروطه جای لقمه نان جام‌های زهر نوشیدند جای انگبین

(همان: ۲۶۳)

با بررسی مقوله ناامنی در دیوان نسیم شمال، مشاهده می‌کنیم که او زبان حال جامعه خود بوده است. اهداف شعر این دوره آگاهی بخشی به مردم، تحریک حس وطن‌دوستی، ترویج اندیشه‌های آزادی فردی و اجتماعی و آشنا کردن مردم با حقوق انسانیشان بود. (ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ۳۳۰)

این شعر مجموعه‌ای از نارضایتی‌ها و انتقادات از وضع موجود جامعه را به تصویر می‌کشد و به تداوم فساد و ناکارآمدی دستگاه‌های حکومتی اشاره می‌کند.

قاضی و داروغه دزد و جیب‌بر
زین وزیران و وکیلان و درنگ
صاحبان جاه و منصب مفت‌خور
بر خلائق زندگی گردیده تنگ
نه شفا پیدا و مرگ بیدرنگ
مملکت بیمار و زار و زرد رنگ

(نسیم: ۱۳۷۰: ۱۹۱)

نسیم شمال اشرافیت را فاقد مشروعیت دانسته و آن‌ها را عاملی در عقب ماندگی کشور می‌داند. «در کشور ما دزدی به اجازه سلطنت است و این فقره اسباب افتخار سارقین دولت است. حکام به هر ولایت پا نهند آنجا را با مملکت دشمن یکی گیرند و به جای مالیات اموال مردم را به غارت برند.» (آدمیت، ۱۳۵۱: ۳۷) نسیم علت حضور غارتگران در این سرزمین را غفلت مردم و پادشاه حاکم می‌داند و بدون هیچ ملاحظه کاری در این مورد، زبان به اعتراض می‌گشاید و نبود استقلال اقتصادی در کشور را به باد انتقاد می‌گیرد.

امروز چو ما هیچ کس انگشت‌نما نیست
در کشور ایران متمایل به فرنگیم
زیرا که کسی جاهل و بی‌علم چو ما نیست
در مغلطه و فتنه و آشوب زرنگیم
از نام گذشتیم و همه طالب ننگیم
اندر سر ما جز هوس سیر و صفا نیست
امروز چو ما هیچ کس انگشت‌نما نیست

(نسیم، ۱۳۷۰: ۴۱۴)

در این شعر نسیم به نارضایتی از دخالت دول خارجی در امور کشور و اخذ مالیات‌های گزاف اشاره می‌کند:

ایهاالشهزاده هنسس السلام
ملتی را خوار و مفلس کرده‌ای
شد طلای ما ز تو مس السلام
بارک الله نقره را مس کرده‌ای
کیسه‌ات از پول این ملت پر است
دیگر ای ظالم چه جای فر فر است

(نسیم: ۱۳۷۰: ۳۳)

به‌طور کلی، این شعر به انتقاد از ستمگری و فساد اقتصادی در جامعه پرداخته و صدای رنج مردم را به گوش می‌رساند.

نتیجه‌گیری

ادبیات آینه‌ای برای نمایش دادن مسائل اجتماعی است. این نظر در مورد دیوان نسیم که بسیاری از این مسائل را در اشعار خود گنجانده است، مصداق دارد. حکومت‌های قاجار و پهلوی خود مسبب بروز ناامنی در جامعه بودند، جامعه‌ای که در آن هر گونه انتقاد از حکومت ممنوع و جرم شناخته می‌شده است. بر اساس تحلیل ما از دیوان نسیم شمال، مهم‌ترین شاخص‌های ناامنی سیاسی و اقتصادی بوده و به نظر می‌رسد در دوره مشروطه ناامنی اقتصادی و برهم‌ریختگی اجتماعی، در دوره حکومت پهلوی اول ناامنی اقتصادی از مهم‌ترین نوع ناامنی بوده است، که با لحن اعتراضی، اشاره مستقیم یا غیر مستقیم، کنایه و... به چالش کشیده شده است. به طور کلی، اشعار نسیم شمال به عنوان یک منبع ارزشمند برای تحلیل وضعیت اجتماعی و سیاسی ایران در دوران قاجار و پهلوی به شمار می‌آید. شعر نسیم شمال در واقع به نوعی بازتاب‌دهنده تمایلات مردم برای اعتراض به اوضاع ناعادلانه و طلب عدالت است. او به وسیله

هنر خود آنچه را که بر او و خانواده‌اش رفته است، در سطحی وسیع‌تر به تصویر می‌کشد و از این طریق صدای افرادی است که در برابر ظلم و غارت هستند. با این توصیف، شعر او به یک سلاح تبدیل می‌شود که می‌تواند آگاهی را در جامعه گسترش دهد و تبدیلی برای ایجاد تغییر در اوضاع اجتماعی باشد. بنابراین، آثار نسیم شمال نه تنها بیانگر درد شخصی اوست، بلکه نمایانگر صدای جمعی است که خواستار دگرگونی و احقاق حقوق خود هستند.

منابع

- آدمیت، فریدون (۱۳۵۱) اندیشه ترقی و حکومت قانون، تهران: سپهر
- آرین پور، یحیی (۱۳۶۷) از صبا تا نیما، تهران: انتشارات نوید
- جزایری، سید عباس (۱۳۹۴) امنیت قضایی، تهران: سامان دانش
- حکیمی، محمود (۱۳۸۱) مسابقه غارتگری، تهران: انتشارات مدرسه برهان
- حق‌دار، علی اصغر (۱۳۸۳) فریدون آدمیت و تاریخ مدرنیته در عصر مشروطیت، تهران: کویر
- ذاکر حسین، عبدالرحیم (۱۳۷۷) ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت، تهران: دانشگاه تهران
- کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۳) اقتصاد سیاسی ایران، تهران: نشر مرکز
- نسیم شمال (۱۳۷۰) دیوان، تهران: مطبوعات حسینی

The Reflection of Economic Insecurity in Nasim Shomal's Poetry

Abstract

Security in societies is considered one of the key factors influencing human morals and sentiments. This concept not only affects the emotional and psychological condition of individuals but can also play a significant role in social, economic, and political stability and progress. During the Constitutional era, the unstable economic and social conditions severely impacted people's lives and heightened the general feeling of insecurity. This situation not only had a negative effect on economic institutions but also harmed social morale and ethics. Nasim Shomal is one of the poets who lived during both the Qajar and Pahlavi periods. The aim of this research is to reflect on and address Nasim Shomal's perspectives on economic insecurity. This study, conducted using an analytical-descriptive method, examines the types of economic insecurities that threatened people and adversely affected their daily lives. Economic insecurity manifests in various forms, including looting, widespread poverty, the seizure of property, inequality, and people's lack of awareness regarding economic issues. These factors not only impact individual lives but also affect social structures and collective morale.

Keywords: Nasim Shomal, economic insecurity, poverty, looting, etc.

نگاهی به تمثیل رمزی در مثنوی طاق‌دیس ملااحمد نراقی

فرشته جعفری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نراق، دانشگاه آزاد اسلامی، نراق، ایران

fereshte.jafari7@gmail.com

چکیده

ملااحمد نراقی از سرآمدان علمای شیعه در قرن ۱۲ و ۱۳ که دارای ذوق شاعرانه نیز بود به شیوه مثنوی مولانا کتابی در بیان حقایق اخلاقی و عرفانی به نام طاق‌دیس سرود. در این اثر نراقی به شیوه مولانا از تمثیل‌ها برای بیان اندیشه‌های خود بهره برده است. در این پژوهش ابتدا تعریفی از تمثیل و تمثیل رمزی ارائه شده و سپس به شیوه تحلیلی توصیفی چند تمثیل رمزی در طاق‌دیس مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد برخی از تمثیل‌های به‌کار رفته در طاق‌دیس جنبه رمزی دارند اما این تمثیل‌های رمزی از نوع رمز گشوده‌اند که شاعر خود در پایان داستان‌ها به تاویل و تفسیر آن‌ها می‌پردازد. این تمثیل‌ها عمدتاً از مثل‌ها و داستان‌های رایج در زبان فارسی گرفته شده است که نراقی با بیانی ساده این تمثیل‌ها را برای بیان مفاهیم عمیق دینی، اخلاقی و عرفانی از جمله سفر و اسارت روح، غفلت انسان، پیوند روح با خدا به کار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: تمثیل، تمثیل رمزی، طاق‌دیس، ملااحمد نراقی.

۱- مقدمه

تمثیل یکی از ابزارهای مهم بلاغی و ادبی در ادبیات تعلیمی است، که به شکلی از داستان یا بیان استعاری اشاره دارد که هدف آن انتقال پیام‌های اخلاقی، دینی، عرفانی و... است. تمثیل به معنای بیان یک مفهوم یا ایده به طور غیرمستقیم از طریق قصه و داستان است که می‌تواند به درک بهتر موضوع کمک کند. تمثیل‌ها معمولاً دارای شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی هستند که نمایانگر مفاهیم خاصی هستند. از آنجا که تمثیل‌ها می‌توانند پیام‌های اخلاقی و مذهبی را به شکلی جذاب و قابل فهم به مخاطب منتقل کنند، و از طریق تفکر و تعمق بر روی مفاهیم، خواننده را به درک عمیق‌تری از موضوع می‌رسانند و به یادگیری بهتر کمک می‌کنند، این شکل از بیان در ادبیات تعلیمی همواره مورد استفاده گویندگان بوده است. به عنوان نمونه مولانا در مثنوی معنوی از این شگرد ادبی استفاده فراوانی کرده است. ملااحمد نراقی نیز که مثنوی طاق‌دیس او را تالی مثنوی معنوی می‌دانند در این اثر خود از تمثیل بسیار بهره برده است.

در زمینه پژوهش در مثنوی طاق‌دیس ملااحمد نراقی پژوهش‌هایی صورت گرفته است. از جمله مقاله «مثنوی طاق‌دیس» از بهاء‌الدین خرمشاهی چاپ شده در شماره ۲۲ مجله نشر دانش. مقاله «مولانای نراق و مثنوی طاق‌دیس» از رضا بابایی چاپ شده در مجله آیین پژوهش، شماره ۷۳. «مثنوی طاق‌دیس و مثنوی معنوی» از حسن حیدری و عبدالمجید یوسفی‌نکو چاپ شده در متن‌پژوهی ادبی، شماره ۵۸. مقاله «بررسی و تحلیل مثنوی طاق‌دیس و میزان تأثر آن از مثنوی معنوی» از مصطفی گرجی و احمد نریمانی، کتاب ماه ادبیات. شماره ۴۲. مقاله «خوانش بینامتنی حکایت‌های طاق‌دیس و مثنوی معنوی بر مبنای نظریه ترامنتیت ژنت» از رامین خسروی اقبال و جلال‌الدین کزازی چاپ شده در شماره ۸۲ دوفصل‌نامه زبان و ادبیات فارسی. که عمده این پژوهش‌ها به بررسی تأثیرپذیری نراقی از مثنوی مولانا پرداخته‌اند.

۲- ملااحمد نراقی و مثنوی طاق‌دیس

ملااحمد نراقی در سال ۱۱۵۰ ش در نراق به دنیا آمد. وی دوران نوجوانی خود را در شهر کاشان در محضر پدرش به تحصیل علوم دینی و فقهی گذراند و به سرعت مدارج علمی را طی کرد و به درجه اجتهاد نائل شد و خود به تدریس علوم اسلامی پرداخت. وی در سال ۱۲۰۵ ق همراه پدر به عتبات عالیات مشرف شد و مراتب عالی تحصیلات حوزوی را در آنجا گذراند. نراقی علاوه بر پدر از محضر اساتیدی چون علامه بحرالعلوم، میرزامهدی موسوی شهرستانی و شیخ جعفر نجفی کاشف‌الغطا علم آموخت و اجازه اجتهاد یافت. ملااحمد پس از وفات پدرش در سال ۱۲۰۹ ق به کاشان برگشت و به جای وی مرجعیت شیعه به او منتقل شد. وی در ۱۲۴۴ یا ۱۲۴۵ قمری در اثر بیماری وبا که نراق و کاشان و اطراف آن را فراگرفته بود، چشم از جهان فروبست و پیکر او برای خاک‌سپاری به نجف اشرف منتقل شد.

ملااحمد نراقی در علوم مختلف اسلامی نظیر علم فقه، اصول فقه، حدیث، رجال، درایه، ریاضیات، نجوم، حکمت، کلام، اخلاق و ادبیات و شعر سرآمد علمای زمان خود بوده است. و علاوه بر شاگردان فراوانی که تربیت کرد از جمله شیخ مرتضی انصاری، از وی تألیفات متعددی به جای مانده است. مجموع آثار ملااحمد نراقی بیش از ۲۰ اثر است، که در حوزه‌های مختلف فقه، اصول، کلام، هیئت، ریاضیات، اخلاق، عرفان، ادبیات و شعر نوشته شده است (رک. نراقی، ۱۳۸۱: ۷). معراج‌السعادة، که ترجمه و تلخیص فارسی جامع‌السعادة علامه ملامهدی نراقی است، از مشهورترین آثار

او به‌شمار می‌رود. نراقی اشعار عرفانی فراوانی سروده است و علاوه بر مثنوی طاق‌دیس، دیوان شعر و مجموعه هزلیاتی دارد به نام تذکره الاحباب (کاظمی، ۱۳۶۳: ۷-۴).

نراقی، صفایی، تخلص می‌کرده و اشعارش بیشتر جنبه اخلاقی دارد. دیوان او بنا بر اظهار صاحب ریحانه الادب شامل اشعار عاشقانه و عارفانه ملااحمد می‌شده که نسخه چاپ شده‌ای از آن موجود نیست. رضا قلی‌خان هدایت در تذکره مجمع‌الفصحی و ریاض‌العارفین حدود صد بیت از ابیات نراقی را که در قالب‌های شعری مختلف بوده ذکر می‌کند و در ریاض‌العارفین او را در زمره شعرای عارف‌مسلك معاصر خویش نام برده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۳۱۴). طاق‌دیس ملااحمد نراقی در میان اشعار عالمان شیعی، جایگاهی بسیار بلند و ویژه دارد. این مثنوی را اگرچه نمی‌توان با آثار بزرگ ادبی هم‌چون مثنوی مولانا مقایسه کرد، اما به یقین در میان آثار دانشمندان بزرگ شیعی مقامی شایسته تحسین دارد. طاق‌دیس بارها در ایران به صورت سنگی و حروفی چاپ شده است. این اثر به تصحیح حسن نراقی و توسط انتشارات امیرکبیر چاپ شده است. نراقی در اثر خود از وجه تسمیه کتاب سخنی نگفته است. تخت طاق‌دیس تختی از خسرو پرویز بوده که جمیع حالات فلکی و نجومی در آن ظاهر می‌شده است. از صفة حضرت سلیمان هم با نام طاق‌دیس یاد شده؛ که باتوجه به نام‌گذاری بخش‌های مختلف این اثر به نام صفة، معنی اخیر متناسب‌تر می‌نماید (بابایی، ۱۳۸۱: ۷۳-۹۳).

مثنوی طاق‌دیس، که می‌توان آن را تفسیر منظوم آیات قرآنی و روایات شیعی و مجموعه اخلاق و معرفت دانست، منظومه‌ای است عارفانه و روحانی، سرشار از پند و اندرزهای حکیمانه و اخلاقی آمیخته به تمثیل‌ها و داستان‌های لطیف ادبی در بیان احکام و مبانی اسلامی و اخلاقیات با بیانی ساده و قابل فهم که شاعر در ابتدا آن را در ۴ صفة طرح ریخت، اما بیش از ۲ صفة از آن را نسرود و ادامه آن را طبق وصیتش، فرزند او، ملا محمدجواد، متخلص به شفایی دنبال کرده است. بیان انتقادی و توجه نراقی به زبان طنز و مطایبه در قصه‌های این مثنوی، جذاب، و نشان از ذوق لطیف اوست (خرم‌شاهی، ۱۳۶۳: ۴۳-۴۶).

مضامینی که در مثنوی طاق‌دیس پررنگ‌تر است: انتقاد به برخی از فلاسفه و فقها و عالمان بی‌عمل و صوفیان ناصاف، نقد حاکمان و سیاست‌گذاران، تعلیمات دینی و احکام فقهی، توصیه‌های اخلاقی، ذکر معاد، راز و نیاز با خدا، توسل به پیامبر (ص) و ائمه (ع)، معرفی دین اسلام، ذکر مصائب کربلا، دعا، مواعظ عارفان، لطایف ادبی و قصص و مضامین قرآنی و روایی (دایرة‌المعارف بزرگ اسلامی، ذیل طاق‌دیس).

این اثر که آن را نظیره‌گویی از مثنوی مولانا می‌دانند به وزن مثنوی معنوی سروده شده و دارای دو صفة و پانصد و شصت و دو داستان و و ده هزار و یک‌صد و بیست چهار بیت است. فاضل نراقی که خود، فقیهی ذوقگرا بوده بسیار متأثر از سبک و روش مولاناست. سبک ادبی و شیوه بیان مباحث معرفتی در طاق‌دیس، به اندازه‌ای با مثنوی مولانا شباهت دارد که برخی آن را دفتر هفتم مثنوی نامیده‌اند و گاهی اوقات به اشتباه این اشعار را به مولانا نسبت داده‌اند، به عنوان مثال قطعه «منع کردن مجنون فساد را که نشتر به بدن لیلی می‌رسد» در صفة دوم که ادیب نیشابوری آن را از مولانا دانسته است (خرم‌شاهی، ۱۳۶۳: ۴۳-۴۶).

۳- تمثیل

تمثیل عبارت است از اشاره به نکات عرفانی و اخلاقی در قالب داستان و مثل. در کتب بیانی عموماً تمثیل را از شاخه تشبیه می‌دانند اما تشبیهی که وجه شبه آن از امور مختلف حسی و غیر حسی منتزع شده باشد. قدامه‌بن جعفر در کتاب نقدالشعر اشاره می‌کند که «تمثیل عبارت از این است که شاعر خواسته باشد به معنایی اشارت کند و سخنی بگوید که بر معنایی دیگر دلالت کند، اما آن معنای دیگر و سخن او، مقصود و منظور اصلی او را نیز نشان دهد». (پورنامداریان، ۱۴۰۲: ۱۳۹) ولی ابن‌رشیق تمثیل را از شاخه‌های استعاره می‌داند و پورنامداریان هم معتقد است که تمثیل مثل استعاره مفاهیم روحانی و روان‌شناسی یا مفاهیم روشن‌فکرانه انتزاعی را به زبان عادی و ملموس بیان می‌کند (همان: ۲۵). شمس قیس رازی می‌گوید: «و آن هم از جمله استعارات است الا آنک این نوع استعاره‌تر است به طریق مثال؛ یعنی چون شاعر خواهد که به معنی اشارتی کند لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر کند بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعارات مجرد باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۷۷).

شفیعی کدکنی تمثیل را معادل الیگوری فرنگی می‌داند و می‌گوید: «تمثیل را در بلاغت معاصر می‌توان برای آنچه در بلاغت فرنگی می‌خوانند، به کار برد و آن بیشتر در حوزه ادبیات روایی (داستان، حماسه و نمایش‌نامه) است و حوادثی که در هرکدام از این انواع جریان دارد، می‌تواند تمثیلی از مجموعه‌ای امور عینی یا ذهنی دیگر باشد و به تعبیری فشرده‌تر می‌توان گفت الیگوری بیان روایی گسترش‌یافته‌ای است که معنای دومی هم در آن سوی ظاهر آن می‌توان جست». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۵ - ۸۶). پورنامداریان این اصطلاح را «به عنوان طرز و شیوه‌ای ادبی برای بیان یک عقیده یا یک موضوع در لباس و هیئت حکایتی ساختگی» می‌داند «که با موضوع و فکر اصلی از طریق قیاس قابل مقایسه و تطبیق باشد». بدین ترتیب موضوعی تحت صورت ظاهر موضوع دیگر عرضه می‌شود. (پورنامداریان، ۱۴۰۲: ۱۴۳)

تمثیل یا الیگوری شیوه‌ای ادبی است برای اقناع مخاطب که می‌تواند بسیاری از مفاهیم را به روش غیرمستقیم به مخاطب انتقال دهد؛ به گونه‌ای که خواننده با خواندن داستان، میان خود و شخصیت‌های داستان، هم‌زادپنداری احساس می‌کند. در فرهنگ اصطلاحات ادبی «الیگوری» این‌گونه تعریف شده است: «الیگوری داستانی است به نظم یا نثر که دو معنی دارد: معنی مقدماتی یا سطحی و دیگری ثانوی و باطنی. الیگوری داستانی است که در دو سطح خواننده و فهمیده و تفسیر می‌شود. به همین دلیل دقیقاً به صورت فابل و پارابل بازگو می‌شود. شکل آن می‌تواند ادبی یا تصویری باشد. الیگوری طول معینی ندارد». (Cudden. J. A, 1979: 24)

مولانا که استفاده از تمثیل را نشأت گرفته از طرز بیان پیامبران و پیشوایان ادیان می‌داند عقیده دارد که تجربه‌هایی که در حالت جذب و سکر برای صوفی پیش می‌آید یا معارفی که از طریق دل و نه حواس و عقل حاصل می‌شود بیانش جز از طریق مثال ممکن نیست. در فیه‌مافیه آمده: «چیزهایی که آن نامعقول می‌نماید چون آن سخن را مثال گویند معقول می‌گردد و چون معقول گردد محسوس می‌شود» و چند سطر بعد ادامه می‌دهد «پس معلوم شد که نامعقول به مثال معقول گردد و مثال به مثل نماند هم‌چنان‌که عارف گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان گوید....» (مولانا، ۱۳۸۷: ۱۶۶-۱۶۷)

تمثیل را از لحاظ صورت و عناصر صوری آن دارای انواعی دانسته‌اند از جمله: «مثل، اسلوب معادله، حکایت حیوانات (فابل)، حکایت انسانی (پارابل) و مثالک (اگزملوم)» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۷-۲۶۹). «تمثیل اگزملوم» یا داستان-مثال یا مثال داستانی است که شهرت بسیار داشته باشد و شنونده به محض شنیدن تمام یا قسمتی از آن، متوجه مشبه یا منظور باطنی تمثیل و نتیجه اخلاقی آن بشود» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۱۳).

تمثیل از جنبه محتوایی که در آن نهفته است، به چند نوع تقسیم می‌شود. از جمله تمثیل اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و تمثیل رمزی که سرچشمه این تمثیل‌ها عمدتاً اساطیر ملی، متون دینی، داستان‌های تاریخی، فرهنگ عامه و... است. تمثیل اگر از زبان حیوانات و نباتات و... نقل می‌شود که در این صورت آن را داستان خیالی می‌نامند و اگر خیالی نباشد قصه تمثیلی و در صورتی که صورت قصه مورد نظر نباشد و تمام عناصر و شخصیت‌های آن جنبه نمادین داشته باشد و پی بردن به پیام و حقیقت آن احتیاج به اندیشه و تفسیر و تاویل رمزها داشته باشد، تمثیل رمزی است و در هر سه صورت منظور گوینده از بیان آن قابل تصور و تصدیق ساختن مدعای خویش است.

تمثیل رمزی، همانند نماد است که هم معانی متکثر دارد و هم دامنه تأویل آن گشوده است؛ این نوع از تمثیل، با استفاده از نمادها و نشانه‌ها، معانی عمیق و چندلایه‌ای را در قالب داستان یا روایت‌ها ارائه می‌دهد. تمثیل رمزی به بررسی و معرفی ابعاد پنهان واقعیت‌ها از طریق نشانه‌ها و تصاویر می‌پردازد. در تمثیل رمزی دو سوی تصویر نه به تنهایی قابل تصور و نه قابل جدا شدن از هم است و موقعیت و اجزا فاقد نشانه‌هایی است که بر مدلول ثانوی یکسانی دلالت کند. البته این دسته از تمثیل‌ها نیز دو گونه هستند: یک دسته تمثیل‌هایی که اگرچه معنای رمزی دارند، اما خود شاعر در پایان غزل پرده از رمزهای آن برمی‌دارد. (تمثیل‌های رمز گشوده) به همین سبب معمولاً ابهامی برای خواننده باقی نمی‌ماند؛ و دیگر تمثیل‌های رمز ناگشوده که برخی آن را نتیجه ناخودآگاه و سروده حالات خواب و واقعه می‌دانند.

پورنامداریان تمثیل را به‌طور کلی، حکایت، داستان کوتاه یا بلندی می‌داند که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی، سیاسی یا جز آن را بیان می‌کند. اگر این فکر یا پیام، به‌عنوان نتیجه منطقی حکایت یا داستان، در کلام آشکار باشد و یا به‌صراحت ذکر شود آن را فابل یا پارابل و اگر این فکر یا پیام، در حکایت یا داستان به‌کلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیل و تفسیر داستان داشته باشد، آن را تمثیل رمزی می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۴۷).

فتوحی تمثیل رمزی را حکایتی می‌داند که در آن غرض و مقصود اصلی گوینده از ایراد آن‌ها به‌طور واضح بیان نشده و نوعی ابهام در آن است، و عقیده یا موضوعی رمزآلود در قالب یک حکایت ساختگی ارائه می‌شود. به عقیده فتوحی ایده پنهان در تمثیل عرفانی متعلق به ادراکات باطنی است، بنابراین ذهن را از سطح ادراک عقلی فراتر می‌برد و به ساحت عالم جان و دنیای ماورای حس میکشاند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۶۴).

۴- تمثیل رمزی در طاق‌دیس

ملاحمد نراقی به شیوه مولانا از شیوه ادبی تمثیل برای انتقال آموزه‌ها و پیام‌های گوناگون اخلاقی، دینی و عرفانی در مثنوی طاق‌دیس خود استفاده کرده است. تمثیل در مثنوی طاق‌دیس ملاحمد نراقی از جمله عناصر کلیدی این اثر است که به خوبی مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی را منتقل می‌کند. این کتاب به صورت داستانی و با بهره‌گیری از تمثیل‌های

مختلف، به بررسی مسائل انسانی، اخلاقی و اجتماعی می‌پردازد. این تمثیل‌ها برای بیان کردن معانی عرفانی به زبانی ساده‌تر و قابل فهم‌تر برای خواننده بکار گرفته شده است. هم‌چنین این تمثیل‌ها به نوعی درس‌های اخلاقی و تربیتی را به خواننده منتقل می‌کنند. تمثیل برای نراقی هم‌چون سایر عرفا زمان و مکان مشخص ندارد. «قصه و حکایت قالب است برای معانی و مطالب و ازین‌رو شخص و زمان و مکان در نظر وی یکسان است». (فروزان‌فر، ۱۳۶۲). برخی از این تمثیل‌ها را می‌توان در زمره تمثیل‌های رمزی محسوب کرد. اما از نوع تمثیل‌هایی که خود شاعر در پایان رمزهای آن را گشوده و مفاهیم نهفته در آن را برای خواننده تفسیر کرده است.

در اینجا به چند تمثیل رمزی نراقی اشاره می‌کنیم:

الف) داستان پادشاه و طوطی که اولین داستان طاق‌دیس است و یادآور داستان طوطی و بازرگان در آغاز مثنوی است؛ قصه پادشاهی است که طوطی دارد که سخت به آن علاقه‌مند است؛

پادشاهی بود در ملک جهان	مالک الملک جهان و ملک جان
در گلستان بود او را طوطی	دلگشا و نغز و زیبا طوطی

(مثنوی طاق‌دیس، ص ۷۲)

پس می‌خواهد که چندین زبان او را بیاموزد. بدین جهت آن را به جزیره‌ای می‌فرستد که در آن پیری است که همه زبان‌ها را می‌داند، پیش از فرستادن طوطی به جزیره دور دست، از او پیمان می‌گیرد که او را فراموش نکند. طوطی راهی جزیره می‌شود در آنجا مظاهر فریبنده جزیره باعث می‌شود که عهد پادشاه را فراموش کند و بلاها بیند و زبان‌ها را نیز نمی‌آموزد؛ روزها را در پی مرداری سپری می‌کند و شب‌ها را با جغد شوم برفراز خرابه‌ها هم‌نوایی می‌کند. گاهی در پی دانه در دام صیاد اسیر می‌شود و گاهی به ستم، دانه از دهان مور می‌رباید. طوطی نه تنها تخت و جاه شاه را از یاد می‌برد بلکه زمان بازگشت خود را فراموش می‌کند. او اینک به جای دستان شاه در قفس جای گرفته است.

نی بخاطر آمدش آن تخت و جاه	نی زمان بازگشتن سوی شاه
قند و شکرها به حنظل شد بدل	جای دست شه قفس‌هایش محل

(مثنوی طاق‌دیس، ص ۸۷)

این داستان که به صورت پراکنده و مقطع و به شیوه مثنوی معنوی با نقل داستان‌های تودرتو در سرتاسر صغه اول آمده، تمثیلی است از هبوط آدم در این دنیا و فراموش کردن عهد الست و آمیخته شدن با لذات دنیا و غفلت از تعالیم انبیا و اوصیای الهی است. این قصه، حکایت انسان است که از میان همه مخلوقات الهی منتخب حق تعالی قرار گرفت. و برای دریافت کمال شایسته خویش از منزلگاه حقیقی خود که بارگاه حضرت حق است به دنیای خاکی سفر می‌کند. اما زیبایی دروغین و مظاهر دل‌فریب جزیره او را فریفته خود کرده است.

شاه عاشق طوطی است همان‌گونه که خالق هستی عاشق آفریده خویش شد و پس از خلقت انسان به خود مبارک باد گفت. شاه طوطی را راهی جزیره کرد ولی او را به حال خود رها نکرد و با معرفی «پیر» جزیره او را راهنمای طوطی معرفی کرد؛ چنان‌که خالق انسان او را در این دنیا تنها و بدون راهنما رها نکرده است.

در پایان تمثیل، نراقی خود به تفسیر نمادهای تمثیل پرداخته است؛ طوطی را مرغ جان، پیر دانا را عقل، بوم را هوای نفس، دیو اهریمن را اهل دنیا می‌داند:

قصه این طوطی مسکین درست
سر به سر احوال مرغ جان توست
آن جزیره این جهان بی‌وفا است
وندران آن پیر دانا عقل ماست
آن هواها فوج بومند اندر آن
در کمین بنشسته بهر مرغ جان
اهل دنیا دیو و اهریمن همه
همچو بومانند اندر دمدمه
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۱۶۸)

داستان پادشاه و طوطی داستان سفر روح از عالم اعلا به عالم سفلی و سرگذشت روح در طی این مسیر است. حکایت روح هبوط کرده از عالم ملکوت که خود را در این جهان غریب احساس می‌کند و همواره در اندیشه بازگشت به جایگاه آسمانی خویش است. داستان هبوط روح و اسارت آن در زندان تن از مفاهیمی است که در اندیشه‌های عرفانی به کرات به آن اشاره شده است. در میان شاعران عارف به‌ویژه عطار و مولانا داستان هبوط روح عمدتاً در قالب داستان پرندگان به بیان آمده است. هم‌چنین ابن سینا در قصیده عینیه این مفهوم را در قالب حکایت ورقا که کبوتری است به تصویر کشیده است. پیش از ابن سینا هم اخوان‌الصفا در یکی از رسایل خود به تأویل داستان کبوتران در کلیله و دمنه پرداختند و کوشش جمعی کبوتران را برای رهایی از دام، رمزی از گرفتاری جان و روح آدمی در دام تن می‌دانستند. داستان طوطی و بازرگان در مثنوی مولانا نیز بیان دیگری از این مفهوم است که شاید بیش از همه مدنظر نراقی بوده است.

در داستان «گرفتار شدن پادشاه به دست زنگیان» شاعر بازهم سرگذشت انسان سرمست و غافل از دنیا را در قالب تمثیل دیگری به تصویر کشیده است و انسان را از بی‌خبری از خدا و سرمست لذت شدن می‌هراساند. پادشاهی بود که بر مغرب زمین حکومت می‌کرد. کشورش آباد و خزانه‌اش سرشار بود. سر مست قدرت بود و مشغول می‌خوارگی و شادنوشی. روزی شاه به سرزمین زنگبار تاخت و آنجا را غارت کرد، و مغرور با دستی پر از زر و سیم به کشور خود بازگشت و عیش و طرب آغاز کرد. شبی از شب‌ها بر آن شد تا به باغی که در خارج شهر داشت برود و مجلس عیش و عشرت را در آنجا برپا کند و دمی از غوغای زندگی بیاساید. و در کنار شاهدان زیباروی و شاعران و خنیاگران مجلس عیش آراست. شاه چندان باده نوشیده که به کلی عقل و هوش خود را از دست داد. چون پاسی از شب گذشت شاه مست لا یعقل از باغ بیرون رفت و به دشتی بی پایان و تاریک رسید. اتفاقاً گروهی از مردم زنگبار که همه چیزشان به تاراج رفته بود از سرزمین خود روان شده در پی یافتن شاه بر آمده بودند تا از شاه ظالم انتقام کشند. شاه مست پنداشت که آنان از چاکران درگاهند. سفره دل خویش گشود و گفت: عزم آن دارم که بار دیگر بر زنگیان بتازم.

پس زنگیان چون دانستند که او کیست، تا توانستند شاه را شکنجه کردند و سرانجام او را در چاهی افکندند. آن‌گاه به سوی کشور شاه حمله بردند و هر چه در پیش رو دیدند سوزاندند و سران لشگر را به قتل رساندند. و آن سرزمین سبز و خرم را ویران کردند.

در این داستان «پادشاه» رمز انسان، «ملک شاه» رمز جهان مادی، و «زنگیان» رمز هوا و هوس و خطرهای این جهان هستند.

مرد دنیاجوی ای مرد گزین هست حالش بی تفاوت اینچنین
یادها از حب دنیا کرده نوش حب دنیا برده از وی عقل و هوش

راه دنیا روز و شب بگرفته پیش می‌رود آگه نه از کس نی ز خویش
می‌رود مستانه این ره را همی می‌نیاساید از این رفتن دمی
گر نه مستی ای رفیق خو بروی مقصدت باشد کجا با من بگوی
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۶۲)

از نظر نراقی میان زنگیان و زن و فرزند هم‌سانیهایی وجود دارد.

کیستند آن دشمنان دوستان دخت و پور و جفت و زاغ و زاغدان
نفس تو آن اردهای هفت سر آن دلیل و رهنمایت تا سقر
جمله اینها دشمن جان تواند یوسفی تو جمله اخوان تواند
برتع و یلعب بهانه ساختند تا ز یعقوبت جدا انداختند
سوی چاهت می‌برند آگاه شو می‌سپارندت به گرگ از ره مرو
«انما اموالکم» فرمود حق از نبی اعدی عدوک شد سبق
گر نه اینها دشمنندت ای رفیق پس چرا افکنده‌ات اندر مضیق
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۶۴)

داستان «داستان پندار و خودبینی موری که پر درآورد»، که گویا نراقی از مَثَل «مور را چو اجل دررسد، پر برآرد» استفاده کرده و برای آن قصه‌ای ساخته (دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ذیل طاق‌دیس)؛ داستان مور عاجز و ناتوان است که در بهار سه چهار روزی پر درآورد و چند لحظه اوجی می‌گیرد و به خود می‌نازد و خود را عقاب می‌پندارد. نراقی مورچه‌پر دار را رمز انسان مغرور دانسته که در بهارستان فیض الهی از نسیم لطف الهی بال و پری می‌یابد و دچار منی و غرور می‌شود.

ما خود آن موریم ای یار عزیز بل فزونتر از هزاران پایه نیز
در بهارستان فیض لم یزل از نسیم لطف فیاض ازل
پس ز سوراخ عدم سر بر زدیم تا سر دیوار دنیا پر زدیم
بر پریدیم از عدم گامی سه چار تا سر دیوار پست روزگار
نی خبرمان جز ازین دیوار پست نی گذرمان در تماشگاه هست
نی خبرمان از زمینهای سترگ نی ز دریاهاى ذخار بزرگ
نی گذر افکنده در اقلیم جان نی خبر از عالم روحانیان
نی بجز نامی شنیده از وجود نی ز آتش دیده چیزی غیر دود
چون زکار خویش آگه نیستم نیستم آگه من خود چیستم
چون نه از هستی هستان آگهیم نام هستی را همی بر خود نهیم
بسته بودیم از وجود خود نظر از سماع نام خود بودیم کر
چون خبر از بودنی‌هامان نبود دیدنیها از نظرمات دور بود
هستی خود را گمان کردیم بود رو به آن کردیم از هر سوی زود
با عدم نرد محبت باختیم

پس به خود از خود چو ما پرداختیم صد هزاران فتنه شد پیدا از آن
این منی و مایی آید در میان (مثنوی طاق‌دیس، ص ۷۶)

داستان «گفت‌وگوی شخصی با شتر مرغ»، که برگرفته از مثل معروف «به شتر مرغ گفتند ببر؛ گفت: شتر مرغ، گفتند بار ببر؛ گفت: مرغ» داستان انسان‌هایی است که دین را در جهت منافع خود می‌پذیرند و آن را طبق میل و هوای خود تفسیر می‌کنند...

تاجری کالای بسیار بر شتر خود بار کرده بود و از بیابانی می‌گذشت. هوای گرم و بیابان خشک و تشنگی و سنگینی بار شتر را از پا در آورد و بار آن مرد بر زمین ماند. تاجر حیران و سرگشته در بیابان از دور شتر مرغی دید. پس نزد شتر مرغ رفت و از او خواهش کرد تا بار او را به منزل برساند. شتر مرغ گفت: ای مرد خام، تا به حال کجا شنیده‌ای که شتر مرغ بار بر دارد. مرد گفت: پس اگر زور بار کشیدن نداری، به وطن من برو و آشنایان مرا خبر کن و بگو: بار فلانی به گل نشسته، شتر بیاورید تا او و بارش را از آن بیابان رهایی دهید. شتر مرغ گفت: ای بیخرد، کجا دیده‌ای که شتر مرغ بتواند پرواز کند!

مثل شتر مرغ مثل مردمان بی‌تعهدی است که به هر بهانه‌ای از زیر بار مسئولیت شانه خالی می‌کنند و دیندارانی که مباحث دین را مطابق منافع خود می‌پذیرند و تفسیر می‌کنند.

ای بسا از اهل دنیا ای قرین	چون شتر مرغند اندر کار دین
گاه در جبرند و گاه در اختیار	سود خود بینند در هر کار و بار
چون ملامتشان کنم بر ناروا	جبر پیش آرند و گویند ای فتی
بنده‌ایم و بنده را نبود خبر	هرچه آید از قضایست و قدر
بنده‌ایم و نیست ما را اختیار	کار ما محکم شد اندر گاهیار
عاجزی در پنجه قدرت اسیر	کی ز حکم قادرش باشد گزیر
ور نصیحتشان کنی در حرص و آز	در تکاپو و بهر سو ترک‌تاز
انتقام و حمله و یأس و شتاب	اجتهاد و اجتیاد و اضطراب
گویی آخر چند از این رنج دوار	کار خود را با خدای خود گذار
گوید ای جان جبر کفر مطلق است	لیس الا ما سعی کار حق است

(مثنوی طاق‌دیس، ص ۱۲۸)

داستان «شخصی که به ته چاه رفت»، که از جمله مثل‌های مشهور فارسی است و در کلیله و دمنه باب برزویه طیب نیز آمده، تمثیل غفلت انسان است.

مردی تنها در بیابانی می‌رفت. ناگاه شیری را دید که به سمت او می‌تازد. پس مرد گریزان شد و خود را در چاهی آویخت. و با گرفتن ریسمانی خود را به ته چاه رساند تا از چنگال شیر رهایی یابد. همین که ریسمان را گرفت و در میانه چاه سرازیر شد، چشمش به اردهایی افتاد که در ته چاه دهان گشوده بود تا او را در کام خود ببلعد. به بالا نگریست شیر مست را بر لب چاه ایستاده دید. در این میان صدای خش‌خشی شنید؛ به بالا نگریست و دید دو موش سیاه و سپید سر گرم جویدن ریسمان هستند. در این گیر و دار دسته‌ای زنبور عسل در میانه چاه دید که بر گرد مقداری عسل خاک‌آلوده گرد آمده بودند. مرد غافل چون چشمش به عسل افتاد گویی همه چیز را فراموش کرد.

شد به آن خاک و عسل آلوده شاد ازدها و موش و شیرش شد ز یاد
آن رسن بگرفته با یک دست خویش دست دیگر سوی شهد آورد پیش
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۱۷۰)

هر بار که دست می برد انگشتی عسل بر دارد نیشی چند از آن زنبوران می‌خورد.

مثل این شخص مثل انسانی است که موش‌های سیاه و سفید روز و شب رشته عمر او می‌جویند. مرگ چون شیر مست در پی اوست. ازدهای قبر دهان گشوده تا او را بلعد، و او به جای چاره‌اندیشی، آویخته در چاه دنیا، سرگرم عسل‌خاک‌آلود دنیوی است که اهل دنیا را چون زنبورانی به خود مشغول می‌کند.

هست این دنیا چه و عمرت رسن روز و شب هستند موشان بی‌سخن
ازدها قبرست بگشوده دهان منتظر تا پاره گردد ریسمان
دهر باشد شیر مست پر غرور تا کشد جان تو را از تن برون
مال دنیا انگین و اهل آن جمله زنبورند نی بل بر غمان
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۱۷۰)

در داستان «گفت و گوی مرغی با جفت خود»، شاعر جدال عقل و نفس را در قالب جدال دو مرغ به تصویر کشیده است.

پرنده‌ای با جفت خویش مشغول پرواز بود. ناگاه چشم یکی از آن دو به زمین افتاد و مقداری دانه گندم روی زمین پراکنده دید. پس آن را به جفت خویش نشان داد. جفتش گفت: من هم آن را می‌بینم ولی دام زیر آن را هم بینم. مرغک گفت دمی نمی‌بینم. جفت گفت: همین که در این سرزمین خشک و بی آب و علف، گندم دیده می‌شود، دلیل است که صیادی در کمین نشسته و دمی برای ما گسترده است. مرغ گفت: شاید کاروانی از این جا گذشته و شب را در اینجا اتراق کرده و این دانه‌ها باقی مانده آن‌هاست. جفت پاسخ داد: اگر کاروانی از این جا گذشته بود جای پایی از خود به جای می‌گذاشت. مرغ گفت: شاید بادی یا سیلی آمده و رد پاها محو شده است. جفت گفت: اگر بادی وزیده یا سیلی آمده بود این دانه را نیز با خود می‌برد. مرغ گفت: شاید تا همین جا وزیده، سپس آرام گرفته است. جفت گفت: اما بگو ببینم این مرد پنهان شده در پس سنگ کیست؟ مرغ گفت: شاید مردی است خسته که در آنجا استراحت می‌کند. جفت گفت: پس چرا گه‌گاه کلاهش را بر می‌دارد و سرک می‌کشد؟ مرغ گفت: شاید کلاهش را با دست گرفته که باد کلاهش را نبرد، و سرک می‌کشد تا شاید هم‌سفری برای خود پیدا کند. جفت گفت: گرفتم که چنین باشد، این ریسمان و میخ‌ها چیست که بر سبزه گره خورده است؟ مرغ گفت: من نیز در همین اندیشه‌ام. اما از کجا که گرفتار آن شوم؟ مگر هر دمی صید می‌گیرد؟ وانگهی گیرم که به دام گرفتار آمدم، دام را پاره می‌کنم و خود را خلاص می‌کنم. حتی اگر نتوانستم دام را پاره سازم، شاید خداوند رحمی به دل صیاد کند و دل او را بر من مهربان سازد. و اگر ناله و فریاد من سودی نکرد و دل صیاد به رحم نیاید، باز هم امید است که روزی از من غافل شود و همان دم از وی بگریزم. اگر غافل نشد، برای همیشه که زنده نیست، بالاخره روزی خواهد مرد و از حبس او رهایی می‌یابم... پس فرود آمد و بر دانه‌ها نشست، اما چند دانه برنچیده بود که صیاد دام را به سوی خود کشید، پاهای او را بست و تیغ بر گلویش نهاد.

عقل و نفسند این دو مرغ ای دوستان
کاشیانشان این تن خاکی بود
متحد با یکدگر آغازشان
آمدند از بوستان در توشکان
پر زدند از گلستان جاودان
با هم اینجا یار و دمساز آمدند
ای بسا صیاد در این دشت و بام
از صفیر خود ره مرغان زنند
کاشیان دارند در این بوستان
سیرشان در جو افلاکی بود
متفق اندر ازل پروازشان
سر زدند از بیضه روحانیان
آشیان بستند در این توشکان
هر دم از سویی به پرواز آمدند
دانها پاشیده و افکنده دام
ای عجب خسبند و راه جان زنند
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۲۸۸)

در داستان «در آتش انداختن زاغان سمندر را»، زاغی که سمندری بچه‌هایش را از هم درید و کشت، از زاغان دیگر استمداد طلبید. زاغان با هم دیگر متحد شدند و سمندر را در آتش افکندند. زاغان در این گمان که انتقام خویش از سمندر گرفتند حال آنکه سمندر را در میان آتش، حال خوش بود.

زاغ‌ها دلخوش که کاغ افروختیم
این سمندرها در آتش سوختیم
وان سمندرها به وجد و انبساط
اندر آن آتش به صد رقص و نشاط
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۳۱۹)

حال عارفانی که در آتش جهل و حسد جاهلان می‌سوزند، هم‌چون حال آن سمندرهاست که آتش آنان را سرخوش می‌کند.

این‌چنین دان در میان آن لثام
طبعشان باشد ز یک‌دیگر جدا
خلق را با عارفان از این تضاد
از عناد خویش از هر راه کوی
در سر هر ره پی آزارشان
عارفان فارغ از این پندارها
عارف اندر فکر کاروبار خود
حال عارف بی تفاوت ای همام
این هوا را می‌پرستد آن خدا
گشت پیدا صد لجاج و صد عناد
عارفان را هرزه و دشنام گوی
در خراش آن دل بیدارشان
در نشاط و وجد از این آزارها
در نشاط و عیش با دلدار خود
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۳۱۹)

داستان «شخصی که گرفتار دو زن بود»، داستان مردی است که نیم ریشش سپید بود و نیمی سیاه و دو زن داشت؛ زنی پیر و دیگر جوان. زمانی که سر به دامان زن جوان می‌نهاد موهای سپید را از صورت او برمی‌کند تا احساس پیری نکند و در همسر پیر خود ننگرد و بدو دل نبندد. و چون سر بر دامان زن پیر می‌نهاد، زن موهای سیاه را از ریش او می‌کند تا خود را جوان نپندارد و در همسر جوان خود چندان نظر نکند. بدین ترتیب پس از مدتی همه موهای ریش و سبیلت مرد را برکنندند و از مرد، امردی به جای ماند. که این قصه تمثیل انسان مردد در میان دنیا و آخرت است و زنان رمز اهل دنیا و «ریش سیاه» رمز دنیا و «ریش سفید» رمز آخرت است.

چون فقیری کاندرین عهد زبون شد اسیر اهل این دنیای دون
این رباید دین و آن دنیای او این برد امروز و آن فردای او
آن یکی بستاند از وی آب رو آن ز بهر مال او در جستجو
آن نشیند نزد او گاه نماز سر کند افسانه دور و دراز
آن نهد بر دوش او بار گران آن بدزدد بار او را در دکان
آن یکی بیهوده‌ای افسانه خوان پیش او بیهوده گوید داستان
روز کارش را چنین افسانه‌ها می‌رباید حبذا بیگانه‌ها
همنشینی با بدانت بد کند صحبت کافر تو را مرتد کند
گر به گلشن بگذری گل آوری لاله و ریحان و سنبل آوری
ور به گلخن ساعتی منزل کنی روده و خاکستری حاصل کنی
صد زبان گر باشدم اندر دهن تا قیامت هم بگویم من سخن
من نخواهم گفت غیر از این دگر الحذر از صحبت بد الحذر
(مثنوی طاق‌دیس، ص ۳۶۷)

۵- نتیجه‌گیری

ملا احمد نراقی در مثنوی طاق‌دیس خود که به شیوه مثنوی سروده است به شیوه مولانا از تمثیل برای انتقال آموزه‌های عرفانی و فلسفی خود بهره می‌برد. در این اثر، نراقی از داستان‌ها و تمثیل‌ها استفاده می‌کند تا مفاهیم عمیق معنوی را به خوانندگان منتقل کند. تمثیل در مثنوی طاق‌دیس نه تنها به عنوان یک ابزار ادبی بلکه به عنوان وسیله‌ای آموزشی و تربیتی عمل می‌کند. نراقی با بهره‌گیری از این تکنیک، مخاطب را به تفکر، تعمق، و جستجوی حقیقت درون دعوت می‌کند. برخی از این تمثیل‌ها جنبه رمزی دارند و با تعریفی که برای تمثیل رمزی ارائه شده قابل تطبیق هستند. شاعر خود در پایان داستان‌ها به تاویل و تفسیر رمزهای داستان می‌پردازد. این تمثیل‌ها عمدتاً از مثل‌ها و داستان‌های رایج در زبان فارسی گرفته شده است که نراقی با بیانی ساده این تمثیل‌ها را برای بیان مفاهیم عمیق دینی، اخلاقی و عرفانی از جمله سفر و اسارت روح، غفلت انسان، پیوند روح با خدا به کار گرفته است. هر عنصر به کار رفته در این داستان‌ها نماد مفاهیم عقلانی و عرفانی است که خود نراقی تک‌تک آن‌ها را تاویل کرده است. بنابراین تمثیل‌های رمزی به کار رفته در این اثر از نوع تمثیل‌های رمز گشوده است که هیچ یک ابهامی برای خواننده باقی نمی‌گذارد.

منابع

- اسدی خانشان، رقیه. ع. نظریانی، ع. مظفری. (۱۴۰۱). «حکایت هجران، از ورقا تا طوطی (بررسی مقایسه‌ای مقوله هیبوط روح در قصیده عینیه ابن سینا و مثنوی طاق‌دیس ملااحمد نراقی)». مجله شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، سال چهاردهم، شماره ۵۲، ص ۱-۱۸
- بابایی، رضا. (۱۳۸۱). «مولانای نراق و مثنوی طاق‌دیس». آینه پژوهش. شماره ۷۳. ص ۷۳-۹۳
- پورنامداریان، تقی. (۱۴۰۲). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. چاپ ششم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- حیدری، حسن و عبدالمجید یوسفی‌نکو. (۱۳۹۲). «مثنوی طاق‌دیس و مثنوی معنوی»، متن‌پژوهی ادبی، تهران، ۱۳۹۲، ش، س ۱۷، شم ۵۸
- خرم‌شاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۳). «مثنوی طاق‌دیس»، نشر دانش، شماره ۲۲. ص ۴۶-۴۳.
- فتوحی رودمجنی، محمود. (۱۳۸۹). بلاغت تصویر. چاپ دوم. تهران: سخن.
- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۶۲). مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی. تهران: امیر کبیر.
- رسولی، جواد. (۱۳۹۹). «طاق‌دیس». دائرة المعارف بزرگ اسلامی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۹). دنباله جست‌وجو در تصوف ایران، تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۸). صور خیال در شعر پارسی. چاپ هشتم. تهران: آگاه.
- شمس قیس رازی. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مقابله مدرس رضوی. چاپ سوم. تهران: زوآر.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). انواع ادبی. چاپ دهم، تهران: فردوس.
- . (۱۳۷۵). بیان و معانی. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- کاظمی موسوی، احمد. (۱۳۶۳). «زندگی و نقش فقه‌ت‌ی ملااحمد نراقی»، نشر دانش، شماره ۲۱، ص ۴-۸.
- گرچی، مصطفی و احمد نیرمائی. (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل مثنوی طاق‌دیس و میزان تأثر آن از مثنوی معنوی». کتاب ماه ادبیات. شماره ۴۲. ص ۱۲-۲۱.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۷). فیه ما فیه، تهران: امیرکبیر.
- نراقی، ملااحمد. (۱۳۸۱). گزیده مثنوی طاق‌دیس. به کوشش شاهرخ حکمت. ناشر: انجمن فرهنگی هنری استان مرکزی.
- نراقی، ملااحمد. (۱۳۸۲). طاق‌دیس. به کوشش حسن نراقی. چاپ سوم. تهران: امیر کبیر.
- Cudden. J. A, A Dictionary of Literary Terms. 1979. London. Penguin Books.

A look at the allegory in Masnavi Taqdis by Mulla Ahmad Naraqī

abstract

Mulla Ahmad Narāqī, a prominent Shiite scholar in the 12th and 13th centuries who also had a poetic sensibility, composed a book called Taqdis in the style of Rumi's Masnavi, which presents ethical and mystical truths. In this work, Narāqī uses allegories in a manner similar to that of Rumi to express his ideas. Some of these allegories can be considered as symbolic representations. This research begins with a definition of allegory and symbolic allegory, and then analyzes several symbolic allegory in Tāqdis using a descriptive-analytical approach. The results of this study indicate that some of the allegories used in Tāqdis have a symbolic aspect; however, these symbolic allegories are of the type that are open to interpretation, as the poet himself provides explanations and interpretations at the end of the stories. These allegories are primarily drawn from common proverbs and tales in the Persian language, which Narāqī employs in a simple manner to express deep religious, ethical, and mystical concepts, including the journey and captivity of the soul, human neglect, and the connection of the soul with God.

Key words: Allegory, Symbolic Allegory, Taqdis, Mulla Ahmad Naraqī.

تحلیل اندیشه‌های ضد فئودالی در شعر مشروطه با تکیه بر اشعار

اشرف‌الدین حسینی، عارف قزوینی و میرزاده عشقی

حمید جعفری قریه‌علی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر «عج»

jafari@vru.ac.ir

علی تیموری

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر «عج»

Ali.teymouri1989@yahoo.com

چکیده

موضوعات اجتماعی و سیاسی از دیرباز مورد توجه شعرای ادب فارسی بوده است. در عصر مشروطه با توجه به تحولاتی که در جامعه شکل گرفت، زمینه برای شکل‌گیری انقلاب ادبی فراهم گردید. از میان شعرای این دوره اشرف‌الدین حسینی (نسیم شمال)، عارف قزوینی و میرزاده عشقی با پرداختن به نیازهای روز جامعه، ایستادگی در برابر استبداد، حمایت از طبقات فرودست جامعه به‌گونه‌ای در برانگیختن مردم برای مقاومت در برابر استبداد و استعمار مؤثر بودند. این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی به انتقادهای اجتماعی و مبارزه سیاسی شعرای یاد شده می‌پردازد. بر اساس نتایج این پژوهش از بین شعرای مذکور، سیداشرف‌الدین حسینی به‌لحاظ صراحت لهجه نسبت به دو شاعر دیگر ممتاز است و خواسته‌های به حق مردم را در دوره مشروطه بازتاب داده و به‌ویژه با تکیه بر اعتقادات مذهبی و توصیف طبقات محروم جامعه به بیان دردهای اجتماعی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: شعر مشروطه، فئودالیسم، اشرف‌الدین حسینی، عارف قزوینی، میرزاده عشقی.

۱- مقدمه

۱-۱- مسأله پژوهش

در کتاب فرهنگ لغات و اصطلاحات سیاسی ذیل کلمه فئودالیسم به عنوان یک اصطلاح سیاسی آمده است. «فئودالیسم سازمان بزرگ اجتماعی، اقتصادی و سیاسی است که در نتیجه تلاش جامعه برده‌داری، تقریباً در کلیه سرزمین‌های جهان در قرون وسطی، قبل از ظهور و تشکیل دولت‌های ملی جدید به وجود آمد.» (باقری، بی‌تا: ۲۱۰).

واژه فئودال (feu. dal) در فرهنگ لغت به معنی ملوک‌الطوایفی، وابسته به تیول، تیول‌دار، زعیم، ارباب، امیر و سیستم ارباب‌رعیتی معنا شده است. (آریان‌پور کاشانی، ۱۳۷۷: ۱۹۳۹). هم‌چنین به معنی زمین‌دار بزرگ آمده است و او کسی است که در سده‌های میانه اروپا از دسترنج کشاورزان وابسته به زمین بهره‌برداری می‌کرد و بر رعایای خود ستم می‌نمود. (انوری، ۱۳۸۱: ۵۴۳۲).

«فئودال (feudal) سیستم ارباب رعیتی. این واژه فرانسوی به معنی کسی است که دارای املاک وسیع زراعی و رعایای بسیار وابسته به زمین بود و آن‌ها را با زمین خرید و فروش می‌کرد و از هرگونه حقوق اجتماعی محروم نگه می‌داشت.» (طیار، ۱۳۸۷: ۱۰۴۱).

اصطلاح فئودالیسم ابتدا ناظر به وضع سیاسی جهان بود. اما امروزه در فرهنگ و ادبیات نیز به کار می‌رود. بسیار اتفاق می‌افتد که نیک محضری، ادب و حاضرخدمتی ایرانی، منتهی به تمکین توأم با فرومایگی، خوش‌خدمتی و مزدوری می‌گردد، قصاید و به‌طور کلی مدیحه‌سرایی نشانه بارزی از این معنی است. مسلم است که فئودالیسم هزارساله و استبداد و بیدادگری، ناگزیر در روحیه و خصائص ایرانی اثری به جای گذاشته است. مناسبات عشاق نیز اعم از این‌که عشق واقعی یا مجازی باشد جز این نبود و غالباً منتهی به ابراز منتها درجه خاکساری عاشق می‌شد. در دوران استبداد صفویه زیر دست نسبت به زبردست به منزله سگ در برابر صاحبش بود. (نک: ریپکا، ۱۳۸۳، ج ۱، ۱۷۳). بی‌شک مواعظ مستمر شاعران متصوف مبنی بر اعتراض از جهان نیز جز طنین احساسات بردگی نبود، ولی جوانه واقعی که از درخت فئودالیسم برخاست و سخت بارور شد، حسادت بود که به وضع ناهنجاری در میان شاعران درباری حکم‌فرما بود. شکوه‌های مداوم و جانکاه همه مدیحه‌سرایان بنام، گواهی بر این معنی است؛ زیرا ناکسانی که به مرحله کمال نرسیده بودند، زندگی آن‌ها را زهرآگین می‌ساختند.

فئودالیسم شعری در دوحوزه (۱) مبارزه و ایستادگی در برابر قدرت‌ها و به ویژه تلاش برای مبارزه با اختلاف طبقاتی و گسترش به اصطلاح خرده‌مالکان در جامعه، و (۲) مبارزه با تملق‌گویی از حکام و پرهیز از تمکین در برابر خواسته‌های نامعقول طبقه حاکم مورد بررسی قرار می‌گیرد.

انقلاب مشروطه در ایران رویداد بزرگی بود که برای دگرگون کردن اوضاع اجتماعی و سیاسی و اقتصادی شکل گرفت و در عرصه‌های فرهنگی و ادبی نیز تأثیر چشم‌گیری داشت. بسیاری از شعرای عصر مشروطه با طرح موضوعاتی از قبیل: مبارزه با استبداد، دفاع از آزادی، ایستادگی در برابر فزون‌خواهی خودکامگان و مبارزه با استعمار شرق و غرب، راهی نو در ادبیات فارسی پیش گرفتند.

هدف از این پژوهش بررسی بازتاب اندیشه‌های ضدفئودالی در شعر دوره مشروطه است. هم‌چنین نشان دادن برخی از اندیشه‌های ضد استبدادی و نگرش نو شاعران این دوره به شیوه پرداخت مباحث ادبی در پیوند با خواسته‌های طبقه فرودست جامعه از دیگر اهداف این پژوهش شمرده می‌شود.

۲-۱- چهارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش با تکیه بر اشعار اشرف‌الدین حسینی، عارف قزوینی و میرزاده عشقی، چگونگی موضع‌گیری و تقابل شعر مشروطه با اندیشه‌های فئودالی بررسی می‌گردد. عمده‌ترین موضوعاتی که در این پژوهش به آن‌ها پرداخته می‌شود، عبارتند از: الف) مبارزه رعیت با مالک، ب) بی‌اعتنایی نسبت به قدرت و ثروت مالکان، ج) نکوهش تملق‌گویی، د) ایستادگی در برابر حاکمان مستبد، ه) مبارزه با احساس حقارت و اسارت.

۳-۱. پیشینه پژوهش

در کتاب «کلیات نسیم شمال» به موضوع استبداد ستیزی و مشکلات مردم به ویژه طبقه کارگر و بازتاب آن در اشعار اشرف‌الدین حسینی اشاره شده است. در مقدمه کتاب آمده است: «نسیم شمال روابط مالک و زارع را که در آن زمان تا قبل از انقلاب از دردهای اجتماعی ما شمرده می‌شد، مکرراً در قالب‌های گوناگون شرح داده است» (اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۸۵: ۱۰۰).

در کتاب تاریخ ادبیات ایران تألیف یان ریپکا نیز اشاره کوتاه و ضمنی به تأثیر استبداد، فئودالیسم، محافظه‌کاری و سنت در ادبیات فارسی (همبستگی با فئودالیسم) شده است. (ریپکا، ۱۳۸۵: ۱۷۷).

۲-۲ بحث

۱-۲. مضامین ضد فئودالیسم در شعر

ایران بعد از اسلام نظام فئودالی داشت و تا دوره‌های اخیر بدین صورت باقی مانده و در سازمان‌هایش دگرگونی‌های اساسی روی نداده است. اشراف قدیمی ایرانی و ملاکان عمده در برابر فشار تهاجمات مکرر و ضعف دولت‌ها موقعیت انحصاری خود را از دست می‌دهند و مهاجمان بیگانه یا تازه به دوران رسیده‌های بومی جای آن‌ها را می‌گیرند و بدین ترتیب روی هم رفته، فئودالیسم کهن با سیمای دیگری برقرار می‌ماند، هر چند که صورت ظاهر و نام تیول‌ها کما بیش تغییر می‌کند. و به این ترتیب جای شگفتی نیست که حتی طی قرون متمادی در شعر کلاسیک و به‌طور کلی ادبیات دگرگونی‌های قابل‌ذکری رخ نمی‌دهد. تنها تغییر حاصل موج‌گرایش به تازی است که آن را فرا می‌گیرد. به اوج خود می‌رسد و دوباره فرو می‌نشیند. ماهیت زبان همان می‌ماند که بود. در مضامین نیز تغییر محتوایی حاصل نمی‌شود و سنت فرمانروای عرصه است.

نویسندگانی که قریحه خلاق دارند، مردان دانشمندی هستند و خریداران کالاهای هنری آن‌ها طبقات حاکمه و نیز روشن‌فکران تابع این طبقاتند. این معنی بالاخص در نخستین سده‌های پیدایش ادبیات فارسی دری، صادق است، ولی این ادبیات اندک اندک سیمای خود را تغییر می‌دهد، زیرا قدرت روز افزون شهرها قهرراً بلا اثر نمی‌ماند. هم آثار ادبی را دگرگون می‌سازد و هم خوانندگان این آثار عوض شده جای خود را به دسته دیگری می‌دهند. این پدیده حائز اهمیت بسیار است. کشمکش‌های شهرنشینان با طبقات حاکمه اشرافی نکته‌ای بس مهم در تحول ادبیات فارسی دری

است. فقط بی‌سوادان که البته بزرگ‌ترین طبقه ملت‌اند در این گیر و دار شرکت ندارند و یا حتی به کلی از آن برکنارند.

حاصل آنکه فاصله بین ادبیات اشرافی با قاطبه مردم طبعاً افزایش یافته و به شکاف عبور ناپذیری تبدیل می‌شود. توده ملت ناگزیر است که نیازمندی‌های ادبی خود را با ادبیات ساده و عامیانه‌ای که خود مبدع آن است رفع کند، ولی این ادبیات غالباً مورد تحقیر یا بی‌اعتنایی طبقات بالاتر و حتی طبقات هم سطح خودشان که از دانش بهره‌ای دارند قرار می‌گیرد. با این همه تصور می‌رود که نظر براگینسکی، مبنی بر این که دربار سامانیان با «رزم» و «بزم» خویش موجد ادبیات مکتوب دوره فتودالیسم نبوده، بلکه فقط ابداعات شفاهی شاعران عامیانه موجود آن است، اغراق‌آمیز باشد. (ریپکا، ۱۳۸۵: ۱۳۵ و ۱۳۶)

هم‌زمان با رشد فتودالیسم و فتودال‌ها و با توجه به افزایش خشونت، بهره‌کشی و ظلم و ستم فتودال‌ها بر توده مردم و شکل‌گیری اختلاف شدید طبقاتی، گروه‌های مختلف مردم برای رهایی از این وضعیت به مبارزه با جریان‌های فتودالی پرداختند. شاعران نیز با طرح موضوعاتی از قبیل مبارزه با استبداد ایستادگی در برابر فزون‌خواهی خودکامگان در جریان مبارزه با فتودال‌ها و فتودالیسم قرار گرفتند.

مبارزه رعیت با مالکان، بی‌اعتنایی نسبت به قدرت و ثروت مالکان، ایستادگی در برابر حاکمان مستبد، مبارزه با احساس حقارت، دفاع از آزادی را می‌توان از نمونه‌های دیگر مبارزه با فتودالیسم در شعر بر شمرد.

۱-۱-۲. اندیشه‌های ضد فتودالی در شعر مشروطه

در قلمرو شعر مشروطه، نخستین موضوعی که از لحاظ ارزش‌های اخلاقی اهمیت فراوان دارد، اندیشه ظلم‌ستیزی و مبارزه با ظلم و بیداد ارباب قدرت است که غالباً با شور و هیجان خاصی توسط گویندگان میهن‌دوست و آزادی‌خواه ما اظهار شده است. انسان دوستی و شفقت به هم‌نوع و توصیه‌هایی که درباره مراعات حال محرومان و یاری درماندگان و ناتوانان، از سوی شاعران نوع‌دوست ما انجام شده است، بازتاب گنجینه معنوی ادبیات منظوم عصر مشروطه است. استبدادستیزی و مبارزه علیه خودکامگان تاریخ یا چهره‌هایی چون: شاه و سلطان و امیر و خلیفه و خان و... از مضامین ارزنده شعر این عصر است.

۱-۱-۱-۲. ستیز با جهان‌خواران

از مسائلی که زمان مشروطیت و فضای مشروطیت بر شعر فارسی افزوده است، نگاهی است که به مسئله استعمار و جهان‌خواری امپریالیسم دارد. ضرورت تاریخ و نوع تلقی شاعران این دوره از شعر، که بیشتر جوای صراحت و رویارویی مستقیم با مسائل‌اند، سبب شده است که یکی از مهم‌ترین موضوعات این دوره شعر فارسی مسئله امپریالیسم باشد.

سید اشرف‌الدین با همان سادگی و نگاه طبیعی‌اش، از گرایش‌های سیاسی رجال ایران عصر مشروطیت که جمعی هوادار آلمان بودند و گروهی طرفدار روس و عده‌ای متکی به انگلستان از کلمه phil (فیل) به معنی دوستدار استفاده کرده و گفته است:

خاک ایران شده ویران ز سه فیل روس فیل، آنگلوفیل، آلمان فیل
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۲۹۳)

۲-۱-۱-۲. شکایت از بیدادگری

یکی از اصلی‌ترین موضوعات شعری عصر مشروطه، اندیشه شکایت از بیدادگری و انتقاد از اوضاع جامعه است. دوران چندهزارساله استبداد و بیداد که بر کشور ایران حاکم بوده است، شرایط را به گونه‌ای به وجود آورده بود که مردم جامعه به این نتیجه رسیده بودند که تغییر این شرایط امکان‌پذیر نیست و راهی برای تغییر اوضاع وجود ندارد. با گذشت زمان و در پی آشنایی ایرانیان با جوامع اروپایی و هم‌چنین بالا رفتن سطح آگاهی مردم از اوضاع دگرگون گشت و گروه‌های مختلف مردمی برای بهبود این اوضاع به انتقاد از شرایط پرداختند. در روزگار مشروطه ظلم و بیداد قدرتمندان و اربابان به‌طور وسیع و گسترده بر جامعه حاکم بود. آشنایی روشن‌فکران ایرانی با فرهنگ غرب و پیشینه مبارزه با ظلم و انتقاد اجتماعی، آنان را بر آن داشت تا برای بهبود شرایط جامعه اندیشه‌ای نو و انگیزه‌ای مضاعف را در برانگیختن مردم به وجود آورند. شاعران نیز به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین گروه‌های روشن‌فکری جامعه نقش مهمی را در برانگیختن مردم برای مبارزه با بیداد و ظلم بر عهده داشتند. شکایت از بیدادگری به صورت شکایت از حاکمان و امیران، شکایت از علما به دلیل عدم توجه به حال مردم، شکایت از ظلم و... در شعر شاعران این عصر متجلی شده است.

۲-۱-۱-۲-۱. شکایت از امیران، حاکمان و وکیلان

حاکمان و امیران به‌عنوان صاحبان قدرت و ثروت در کشور عامل اصلی ظلم و بیداد در جامعه بودند. شاعران نوع دوست که به خوبی به این نکته واقف بودند به طرق مختلف و با سرودن اشعار به انتقاد از این ظلم و اوضاع نابسامان پرداختند و ضمن آگاهی دادن به مردم آن‌ها را برای مبارزه با این ظلم برانگیختند:

به شیخ بینوا سرکار والا کی نظر دارد؟ جناب حضرت اشرف ز سرما کی خبر دارد؟
دعاها در دل سخت بزرگان کی اثر دارد؟ غنی در نیمه‌های شب سوی خرابه کی گذر دارد؟
که تا بیند برهنه مفلسان بی سر و پا را
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۸۵)

و در جای دیگر:

هان بترس از انتقام دست حق ظلم کم کن بر فقیر و مستحق
(همان: ۷۹)

یا:

قلم در دست بگرفتم، نویسم از وطن شرحی مثال بید لرزانم، نمی‌دانم چه بنویسم
شده ایران زمین برزخ میان جنت و دوزخ قرین نور و نیرانم، نمی‌دانم چه بنویسم
(همان: ۲۹۰)

عارف قزوینی هم به اقتضای مقام و شرایط، در اشعار مختلف به شکایت از امیران و والیان زورگو پرداخته است:

فغان و آه از این مردمان بی‌ناموس امان زمسلك این فرقه کله بردار

(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۱۱۳)

نمونه دیگر:

فتادند میهن پرستان ز پا خیانت‌گرانند شادان به جا

(همان: ۲۲۹)

و در جای دیگر می‌گوید:

خوابند و کیلان و خوابند وزیران بردند به سرقت همه سیم و زر ایران

ما را نگذارند به یک خانه ویران یارب بستان داد فقیران ز امیران

(همان: ۳۱۶)

و میرزاده عشقی:

برو به مالیه تا آنکه چیزها بینی که مرده شوها به پشت میزها بینی

برو به نظمیۀ تا آنکه هیزها بینی برو به عدلیه تا بی تمیزها بینی

چه بی تمیز کسانی شدند میز نشین.....!

(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۳۹۱)

۲-۱-۱-۲-۲. شکایت از ظلم و بیداد

شعر و به طور کلی ادبیات نه تنها متأثر از جامعه است، بلکه بر آن اثر هم می‌گذارد، زیرا هنر تنها به بازسازی حیات نمی‌پردازد، بلکه بدان شکل نیز می‌بخشد.

«ادبیات ایران یکی از عناصر سازنده و نیرومند فرهنگ دیرینه میهن ماست، ادیبان و شاعران این سرزمین در فراز و نشیب‌های سخت تاریخ، با وجود فشارهای سیاسی و اجتماعی و اختناق، آثار بزرگ و برجسته‌ای از خود به یادگار نهاده‌اند که با تعبیر ظریف و راز و رمزهای پرمایه و طنزهای گزنده و نیشدار و انتقادات اجتماعی همراه بوده و توانسته‌اند تحول عظیمی را در عصر خود به وجود آورند؛ زیرا هنگامی ملتی در تاریخ بالنده و پویانده و جاودانه می‌شود که همیشه زره فرهنگ خود را به تن داشته باشد و سلاح هنر و اندیشه خود را صیقل دهد.» (درویان، ۱۳۶۲: ۱۰).

پدیده ادبی نیز نمی‌تواند از تأثیر محیط اجتماعی برکنار بماند. افکار، ذوق‌ها و اندیشه‌ها تابع شرایط و اوضاع اجتماعی است. رابطه شاعر و نویسنده با محیط و جامعه او مشخص‌کننده نقشی است که ادبیات در جامعه ایفا می‌کند. در این گونه موارد پدید آورنده اثر ادبی از اوضاع ناپسند مادی و اجتماعی جامعه خویش انتقاد می‌کند و برخلاف ذوق و پسند قشر یا قشرهایی از جامعه سخن می‌گوید. در چنین زمانی است که با محیط خود مبارزه می‌کند و می‌کوشد با برانگیختن مردم آن را تغییر بدهد.

اشرف‌الدین حسینی شاعر مردمی ایران زمین با اشعار خود از اسارت انسان‌ها پرده بر می‌دارد و دردهای اجتماع خود را با بینش عمیق و پیوند با مسائل زمان به باد انتقاد می‌گیرد و با نازک اندیشی به انتشار درد درون جامعه خویش

می‌پردازد و سخن گفتن از دردها و رنج‌های اجتماعی را تعهد و رسالتی بر خود می‌داند و نیک آگاه است که شرایط خاص اجتماع و فقر و فلاکت، ارزش‌های والای انسانی را به نابسامانی می‌کشد. او می‌خواهد زنجیرها را از پای زخم‌دار اسارت و بردگی بگشاید و روسپاهان جامعه خویش را با ابزار کلام رسوا نماید:

از ستمکاران در این عالم علامت هست ظلم	مایه صد گونه افسوس و ندامت هست ظلم
باعث بدگویی و لعن و ملامت هست ظلم	در حدیث آمد که ظلمات قیامت هست ظلم
ظلم از ظلمات محشر گر خبرداری مکن	می بخور منبر بسوزان مردم آزاری مکن

(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۷۰)

خلق از جان همه بیراز شدند	زارعین جمله گرفتار شدند
کسبه یکسره بیکار شدند	اغنیاء داخل این کار شدند

(همان: ۱۷۳)

و:

زارع خون جگر زار به حال عریان	همه با غم شده مدغم به خروش و افغان
ای خدا رحم تو بنما به همه پیر و جوان	زین غم و رنج تو برهان فقرا در دوران
شیشه بشکسته و می‌ریخته و ساقی نیست	عنقریب است که از ما اثری باقی نیست

(همان: ۴۵۷)

عارف قزوینی گوینده‌ای است توانا با اندیشه‌ای بلند و طبعی لطیف و احساساتی عمیق. ستایشگر آزادی و وطن‌دوست است. حکمت و عبرت، سرلوحه بسیاری از اندیشه‌های اخلاقی اوست. در اشعار او از آزادگی و وطن دوستی مکرر سخن می‌رود و عدالت مورد ستایش قرار می‌گیرد. روح ظلم‌ستیزی و ستیهندگی عارف را در اشعار او به خوبی می‌توان مشاهده کرد:

بیدار هر که گشت در ایران رود به دار بیدار و زندگانی بیدارم آرزوست

(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۱۰۸)

یا:

به هر جا که قدم می‌نهم به کشور خویش دچار دزد اداری اسیر راهزنم

(همان: ۱۴۱)

و:

زاعتدالی خالی اگر جهان نشود همیشه رنجبران را شود تهی انبار

(همان: ۱۱۳)

آنان که با بیگانگان برای خواری و زبونی ایران همکاری می‌کردند و آنان که به جان و مال مردم بی‌گناه تعدی می‌نمودند، زورگویان و مستبدان؛ یعنی آنان که به حقوق مردم تجاوز می‌کردند و فریاد دادخواهی مظلومان را در گلو خفه می‌کردند، هیچ یک از نیش قلم موشکاف میرزاده عشقی جان سالم به در نبردند. او در سرودن اشعار، قلمی صریح و بی‌پرده داشت. هرچه را که نادرست می‌شمرد به باد انتقاد می‌گرفت و با صدق و صفا می‌نوشت. تلاش می‌کرد با بیان ظلم و ستم موجود در جامعه مردم را بیاگاهاند و آنها را برای مبارزه با ظلم برانگیزد:

دست و پای گله با دست شبانشان بسته‌اند خوانی اندر ملک ما، از خون خلق آرسته‌اند
(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۴۳۷)

و:

خود این مهد اذیت را رسوم بربریت را اصول جابریت را نبینی جز در ایرانش
(همان: ۴۸۵)

یکی را ز تن جامه در دزدگاه بکنند از کفش پا تا کلاه
پس آن گاه آن روز تا شب دوید که تا بر دهی نیمه شب در رسید
شد اندر سرای خداوند ده که چیزی مرا ای خداوند ده
که تا پوشد اندام خود این غلام هم اندر دهانش چو بود این کلام
به خدمتگزاران که آن خواجه خواست بگفتا کنون کاین غلامی زماست
سحرگه به بازارش اندر برید فروشید و نقدینه‌اش آورد
چون آن بینوا این سخن را شنفت سر از جیب حیرت برون کرد و گفت
بگفتم غلامم که تن پوشی ام نگفتم غلامم که بفروشی ام
(همان: ۵۱۸)

۳-۲-۱-۱-۲. شکایت از اوضاع اداری جامعه و فساد

با مطالعه اشعار این سه شاعر ملاحظه می‌شود که هر کدام از آنان بسته به شرایط سیاسی و اجتماعی زمان و موقعیت خود در برابر حکومت‌های وقتشان با زبان و شیوه‌ای خاص، انزجار خویش را از حکومت سلاطین جور و قدرتمندان دنیادار و تأسفشان را از بردگی فکری و سیاسی مردم به دست مستکبران تاریخ، بیان نموده‌اند و در واقع با سلاح سخن از رسالت همیشگی اسلام که نجات انسان‌ها از اسارت حکام جور است دفاع کرده و هر یک به سهم خود مشعل‌داری در مسیر بیداری مردم بوده‌اند.

نگاه شاعران مورد بحث به مسئله ظالم و مظلوم، از منظر فکری بسیار شبیه به یکدیگر است، اما در طرز بیان تفاوت‌هایی دارند: اشرف‌الدین حسینی با زبان عامیانه و توأم با طنز و با نگاهی انتقادی و بی‌پروا به موضوع ظالم و مظلوم اشاره می‌کند، عارف قزوینی با زبان نرم و ملایم غزل که با محافظه کاری همراه است به این موضوع پرداخته است. میرزاده عشقی از آنجا که درکنار شاعر بودن سیاستمدار نیز بوده، با نگاهی عالمانه و دقیق‌تر به موضوع ظالم و مظلوم پرداخته است. :

کار اداره‌ها همه یللی است و تللی (اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۱۳۵)

و:

صنف بزاز کارشان کلکه در زمستان قبایشان برکه
رشوه‌ها را گرفتند و رفتند بنده گشتم به کارشان حیرون

کم فروشی و سرقت بسیار پولشان بر قضا شود افیون
(همان: ۴۹۳)

عارف قزوینی:

تو صحت عمل ز دزد و راهزن مطلب از آن که مملکت امروز دزد بازار است
(همان: ۸۹)

یا:

کار در دست عده‌ای ناپاک خلق را افکند به خاک هلاک
تا اقلیت است پابه رکاب اکثریت بود به رنج و عذاب
چه اقلیتی؟ که چون مارند جانی و پست و طرارند
نوکر انگلیس و روسند همه بی غیرت و دیوثند
(همان: ۲۷۲)

میرزاده عشقی:

مگر که ذهن تو از این محیط بیگانه است گمان مکن که این مرده شوی یکدانه است
عمو! تمام ادارات مرده شو خانه است وزین ره است که این کهنه ملک، ویرانه است
زمن نمی‌شنوی رو به چشم خویش بین

چرا نگردد آیین مرده شویی باب چو نیست در این مملکت حساب و کتاب
کدام دوره تو دیدی که این رجال خراب پی محاکمه دعوت شوند پای حساب
(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۳۹۱)

۳-۱-۲. مبارزه با احساس حقارت و اسارت

انسان به‌طور طبیعی نمی‌تواند تحمل کند که احترام او به وسیله دیگران خدشه‌دار شده است و منزلت و احترام شخصی او تهدید می‌شود این موضوع منجر به بروز احساس حقارت و ناتوانی در فرد می‌گردد و غرور و شأن و عزت نفس او را تحت تاثیر قرار می‌دهد. در فرهنگ ایرانی از دیرباز منزلت و ارزش انسان مورد تأکید بوده است، هم‌چنین در دین اسلام بر نپذیرفتن ذلت و حقارت تأکید شده است. به همین روی شعرای ادب فارسی به جایگاه و منزلت انسان توجه کرده‌اند و غالباً بر این موضوع پای فشرده‌اند که هیچ انسانی نباید تحقیر شود و مورد اهانت قرار گیرد و عزت نفس انسان‌ها باید همواره حفظ شود. «سوگیری‌ها بر عزت نفس نیز اثر می‌گذارند، بدین ترتیب که فرد را به تفسیر مجدد اطلاعات دریافت شده از بیرون، به منظور خلق و حفظ تصویر ذهنی مثبت از خود، وا می‌دارند. هرچندکه ممکن است این سوگیری‌ها فرد را به راهبردهای پرهزینه یا حتی خود تخریبی هدایت کنند، معمولاً مفید واقع می‌شوند، زیرا اعتماد به نفس را محفوظ نگه می‌دارند.» (بدار و دیگران، ۱۳۸۶: ۵۸)

اشرف‌الدین حسینی اشعار بسیاری در برانگیختن مردم به مبارزه با حقارت و ظلم سروده است که نمونه‌هایی از آن نقل می‌شود:

هرچند که ما ذلیل گشتیم از غصه و غم علیل گشتیم
بی صاحب و بی کفیل گشتیم امید به خالق مجید است
در نومیدی بسی امید است
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۱۸۲-۱۸۰)

در جای دیگر تأکید می‌کند:

نام ما را جمله با بی احترامی می‌برند حاصل مایملک ما را تمامی می‌برند
طوطیان در شکرستان تلخکامی می‌برند یار شیرین کار خوش صحبت به ما کی می‌رسد
(همان: ۳۲۵)

عشق و علاقه عارف به سرزمین ایران وصف ناپذیر است، از این رو هنگامی که ظلم و حقارت حاکم بر جامعه ایران را می‌بیند به مرگ خویش راضی می‌شود تا این حقارت را نبیند و امیدوار است که با یاری ملت، بالاخره این حقارت و ظلم پایان پذیرد:

به مرگ راضیم از وضع نامنظم ایران ز پا فکنده مرا سخت غصه و غم ایران
دیار کاوه لگد کوب اجنبی بود آوخ کجاست سام و چه شد گیو نیو و رستم ایران
شدست کشور ساسان دچار ننگ و حقارت زبون و خوار و سرافکنده گشت پرچم ایران
امیدوار نشستم و کنون چشم به راهم که کی خورد به دهان تو مشت محکم ایران؟
(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۱۲۱)

در جای دیگر عارف مناعت طبع ایرانی را مانع پذیرش بندگی و حقارت می‌داند:

همه خاندان‌های والا تبار از ایران سوی هند بستند بار
از این خانه بیرون به خواری شدند فراری به صد سوگواری شدند
ندادند تن در ره بندگی کشیدند سر از سرافکندگی
گریزان ز ننگ واسارت شدند فراری ز قید حقارت شدند
برستند از این خاک خائن پرست بیستند رخت و بشستند دست
سوی خاک هندوستان تاختند در آن خاکدان خانمان ساختند
(همان: ۲۴۰)

عشقی نیز مانند دیگر ایران دوستان از این ننگ و حقارت به تنگ آمده و در شعری که آن را خطاب به احمدشاه سروده است، چاره‌رهایی از این حقارت را جنگ و مبارزه دانسته است:

ملک احمدی نامدار جهان ز تو ننگ باشد شهی، این چنان
کنون چاره ما به جز جنگ نیست که روی سیاهی دگر رنگ نیست
شد این مرز و بوم ای شه رزمگه به آن باید امروز کردن نگه
چه بهتر که از بهر ایران زمین پیا گردد این داستان این چنین

چو مارست بر سنگ و سنگم به چنگ بسی ننگ باشد کنونم درنگ
(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۵۳۲)

۴-۱-۱-۲. فقر و تضاد طبقاتی

قشربندی اجتماعی عبارت است از تقسیم مردم جامعه به دو یا چند قشر که هر قشر با سطح معینی از قدرت، ثروت، منزلت اجتماعی از دیگران متمایز می‌گردد. به عبارت دیگر قشربندی اجتماعی عبارت از نابرابری ساختاری است که بر اساس توزیع نابرابر پاداش‌ها، منابع و امتیازها در جامعه به وجود می‌آید، در واقع مفهوم قشربندی اجتماعی این است که گروهی چیزهای با ارزش دارند و گروهی ندارند یا کمتر دارند.

در بررسی جامعه شناسانه نابرابری، باید توجه خود را از نابرابری‌هایی که در طبیعت بشر نهفته است نه نابرابری‌هایی که در شرایط زیست انسان است معطوف داریم و باید بپذیریم که انسان‌ها هم از نظر جسمی و هم از نظر قدرت و ثروت بهره‌ای یکسان نبرده‌اند.

«دو طبقه اصلی عبارتند از کسانی که صاحب این ابزارهای تولید جدیدند- سرمایه داران - و کسانی که معاش خود را با فروش نیروی کار خود به سرمایه‌داران تأمین می‌کنند؛ یعنی طبقه کارگر. طبق نظر مارکس، رابطه میان طبقه‌ها رابطه استثمار است. در جوامع فئودالی، استثمار یا بهره‌کشی غالباً به شکل انتقال مستقیم محصول از دهقانان به اشراف صورت می‌گرفت. (گیدنز، ۱۳۸۹: ۴۱۱)

از سوی دیگر، سرشت مطالعات اجتماعی متفکران را بدان‌جا سوق می‌داد که تغییرات واقعی در جوامع و دیدگاه‌های آن‌ها را به شکلی نزدیک‌تر بررسی کنند. نظرات آنان در مقایسه با نویسندگان و روزنامه‌نگاران از عینیت بیشتری برخوردار بود و کمتر راه افراط می‌پیمود.

دردوران مشروطه نابرابری اجتماعی موجود در جامعه که در نتیجه ظلم و ستم زورگویان به شکل گسترده‌ای در جامعه حاکم شده بود جامعه را به دو گروه فقیر و غنی تقسیم کرده بود و هر روز شدت فقر و بیچارگی رعیت را می‌افزود.

روشن‌فکران جامعه ایرانی نیز پس از مطالعه و مشاهده موفقیت‌ها و دستاوردهای جنبش‌های اعتراضی غرب بدین فکر افتادند که برای رهایی جامعه از ظلم و ستم زورگویان و بهبود اوضاع زندگی رعیت، نهایت تلاش و کوشش خود را به انجام برسانند. شاعران و نویسندگان به عنوان هسته اصلی جریان روشن‌فکری جامعه نقش اساسی در این مسیر بر عهده داشتند. اشرف‌الدین حسینی با توجه به فراگیر شدن شعرش در میان همگان و هم‌چنین تأثیر کلامش سعی می‌کرد از طریق شعر به این ظلم و نابرابری به وجود آمده اشاره کند و مردم را در جهت تلاش برای بهبود اوضاع برانگیزد. در ادامه به ذکر نمونه‌هایی از این اشعار پرداخته می‌شود:

ما زسرمای زمستان بی قرار لخت و عریان مات و مبهوت و فگار
اغنیا در رختخواب زرنگار خفته با جاه و جلال و طنطنه
آخ عجب سرماست امشب ای ننه
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۱۱۲)

هم چنین می‌گوید:

اغنیا باجامه دیبای نرم خفته‌اند زیر کرسی‌های گرم
می‌کند افغان فقیر بینوا مست در پای بخاری اغنیا
وقت عیش صاحبان دولت است هر فقیری در فغان از محنت است
درخیابان مفلس و عریان فقیر گشته خزیوش از طرب حاجی نصیر
این گداها حسرت نان می‌خورند اغنیا مرغ و فسنگان می‌خورند
این گداها در خیابان لخت و عور اغنیا مستغرق عیش و سرور
این گداها گرسنه جان می‌دهند اغنیا پر با فسنگان می‌دهند
این گداهای فقیر لات و لوت منتظر بر لطف حی لایموت
(همان: ۴۹۹)

میرزاده عشقی نیز از زاویه‌ای دیگر به این نابرابری اجتماعی اشاره کرده است:

دراین محیط چو من بینوا بود بسیار که دیده‌اند، چو من ظلم و زور و رنج و فشار
(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۳۹۳)

و:

گرسنه چون شیرم و برهنه چو شمشیر برهنه‌ای شیر گیر و گرسنه‌ای شیر
گرسنه از درد، دلش هم‌چو تهی طبل شهر خبر سازد آر نماید تقریر
طبل تهی را بلند آید آواز گرسنه را ناله، بیش باشد تأثیر
عزت نفسم نگر که هست خوراکم خون دل و اشک چشم و چشم دل سیر
بی سر و وصفم چو اغلبی زحکیمان گرسنه ماندم چو اکثری زمشاهیر
(همان: ۴۷۸)

۵-۱-۱-۲. انتقاد از نحوه ارتباط رعیت و مالک

رفتارها، افکار و هیجان‌های ما بی تأثیر از اتفاقات و حوادث جامعه نیست. موفقیت‌های متعدد زندگی با رفتار ما انسان‌ها در طول زمان شکل می‌گیرد. بهره‌گیری از نفوذ اجتماعی می‌تواند در احساسات مردم برای ایجاد یک جریان اجتماعی - انقلابی مؤثر باشد. با این توضیح می‌توان گفت که اشرف‌الدین حسینی گاهی در نقش روان‌شناس اجتماعی به واکاوی رفتار مردم و جریان‌های حاکم بر جامعه می‌پردازد و با مشاهده ناهنجاری‌های اجتماعی که از غلبه زیاده‌خواهی مالکان و سرمایه‌داران ایجاد شده است و سلامت اجتماعی مردم را به خطر انداخته است، فریاد بر می‌آورد و زمینه‌های کسب قدرت، افتخار و ثروت را برای مردم ستم کشیده به تصویر می‌کشد.

«مسأله تفاوت نظام‌های حکومتی غرب و شرق مسأله‌ای اساسی و مهم بوده و هست که از روزگار باستان ذهن و اندیشه بعضی از متفکران سیاسی را به خود مشغول می‌داشته است. قدیمی‌ترین اظهار نظر پیرامون این مسأله و علل و عوامل آن مربوط است به ارسطو. نخستین متفکری که در عصر جدید به تفاوت نظام‌های سیاسی اروپا و آسیا توجه کرد و آن را به عنوان یک مسأله در تفکر سیاسی درآورد، نیکولوماکیاوی (۱۵۲۷-۱۴۶۹ م) اندیشه‌گر برجسته ایتالیایی و پدر علم سیاست بود. ماکیاوی به طور کلی نظام سیاسی را به دو گونه جمهوری و پادشاهی و نظام‌های پادشاهی را

نیز از لحاظ شیوهٔ اداری به دو گونه تقسیم کرد. یکی آن نوع از پادشاهی است که مردم همه بندگان پادشاه‌اند و وزرا در سایه مرحمت و رخصت شاه در ادارهٔ پادشاهی شرکت دارند و یکی دیگر گونه‌ای است که به دست پادشاه و اشرافی اداره می‌شود که جایگاه والای خویش را نه در سایه مرحمت شاه به دست آورده‌اند، بلکه آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند. در این نوع از پادشاهی اشراف و بزرگان از خود ملک و رعیت دارند و رعایا ایشان را خداوندگار خود می‌شناسند.» (رحمانیان، ۱۳۸۲: ۳۹۵-۳۹۲)

با توجه به این‌که شعر اشرف‌الدین گیلانی ریشه در زندگی مردم دارد و نیازهای عصر خود را منعکس می‌کند، انتظار می‌رود شعر او سرشار از خواسته‌های به حق مردم در دورهٔ مشروطه باشد. طبعاً از آنجا که عموم مردم خواهان غلبه بر نظام سلطه و ارباب رعیتی بودند، اشرف‌الدین حسینی کلام خود را با توصیف زندگی طبقات محروم مردم و بیان مبارزهٔ آن‌ها با فقر و بیداد می‌آراست. نکته درخور توجه این است که شعر اشرف‌الدین حسینی با تکیه بر اعتقادات دینی برای بیداری اذهان به کار گرفته می‌شد و همین موضوع تأثیر کلام او را دو چندان می‌کرد:

دین اسلام به کل شده پامال افسوس بلبان چمن علم شده لال افسوس

(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۱۸۷)

اشرف‌الدین حسینی می‌داند که پیروی از دستورهای نامعقول و غیر انسانی، ناشی از نقص شخصیت و نوعی ناهنجاری اجتماعی است. نباید فراموش کرد که ایستادگی در برابر ظلم گاهی با پرخاش همراه است. در دنیای امروز که روابط بیش از گذشته پیچیده شده است و اشخاص بسیاری از مواقع با ناکامی‌ها روبه‌رو می‌شوند، راه رسیدن به هدف و حداقل ناکامی، پرخاش در برابر بی‌عدالتی است. این دید با پرخاش مثبت در روان‌شناسی اجتماعی قابل توجه است. «هر چند پرخاش معمولاً مورد پذیرش نیست، در برخی شرایط برحسب دیدگاه اتخاذ شده، قابل توجه به نظر می‌رسد.» (بدار و دیگران، ۱۳۸۶: ۲۲۱)

در ادامه به نمونه‌هایی از اشعار سید اشرف‌الدین حسینی اشاره خواهد شد:

ما مردمان دهقان از علم و عقل دوریم هر چند چشم داریم اما کریم و کوریم
سال دوازده ماه عریان و لخت و عوریم ای مفت خوار ابتر بزن بلا نبینی
شلاق را به لنگر بزن بلا نبینی

(همان: ۱۳۸)

و یا:

دودمانی که از او مملکتی شد ویران گو چه باقی است کزین کشور ویران گیرد
کشوری را که شه از دیدن آن بیزار است پولش از کیسهرعیت به چه عنوان گیرد
تا کی این شاه پری پرور حوری لشکر باج عیاشی خود از زن دهقان گیرد

(همان: ۲۰۲)

و:

می‌خورم از خون رعیت شراب می‌کنم از گوشت رعیت کباب
هیچ نترسم ز عذاب و عقاب وعده ز فردای قیامت مکن
ذوق ز بیداری ملت مکن

(همان: ۱۶۹)

با مطالعه اجمالی آثار این دسته از شاعران ملاحظه می‌شود که هر کدام از آنان بسته به شرایط سیاسی و اجتماعی زمان و موقعیت خود در برابر حکومت‌های وقتشان با زبان و شیوه‌ای خاص، انزجار خود را از حکومت سلاطین جور و قدرتمندان دنیادار و تأسفشان را از بردگی فکری، سیاسی و اجتماعی مردم به دست زورگویان و ظالمان، بیان نموده‌اند و در واقع با سلاح سخن از رسالت همیشگی خود که نجات انسان‌ها از اسارت حکام جور است، دفاع کرده و هر یک به سهم خود مشعل‌داری در مسیر بیداری مردم بوده‌اند.

در دوران مشروطیت به واسطه تحوّل اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران، شعر فارسی در مسیر تازه‌ای گام می‌نهد، در اغلب آثار گویندگان متعهد و مسئول، مضامینی از استبداد ستیزی و پیکار با خودکامگی و ظلم به چشم می‌خورد. اندیشه استبداد ستیزی اشرف‌الدین حسینی علیه خودکامگی را در جای جای دیوانش و به تعبیر مختلف مشاهده می‌کنیم. او به تشویق و تحریک مردم در مبارزه علیه ظلم می‌پردازد و از آن‌ها برای مبارزه دعوت می‌کند:

اجنبی شد حمله ور بر مذهب و آیین ما ای دریغا می‌رود هم مملکت هم دین ما
ای جوانان وطن الیوم یوم همت است ای هواخواهان دین امروز روز غیرت است
می‌رود ناموس آخر این چه خواب غفلت است
دشمن بیگانه آمد بر سر بالین ما ای دریغا می‌رود هم مملکت هم دین ما
(همان: ۳۰۰)

و عارف قزوینی نیز خشم خود را از صاحبان زور و زر و تزویر این گونه بیان کرده است:
ز دستبرد وزیر غارتگر شدی چو لخت دگر دزد انتخاب مکن
(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۱۹۱)

یا:

به مردم این همه بیداد شد ز مرکز داد زدیم تیشه بر این ریشه هر چه باداباد
از این اساس غلط این بنای پایه بر آب نتیجه نیست به تعمیر این خراب آباد
همیشه مالک این ملک ملت است که داد سند به دست فریدون، قباله به دست قباد
(همان: ۱۹۹)

۶-۱-۱-۲. ادبیات کارگری

ادبیات کارگری یا شعر کارگری صلاهی آزادی، اصلاح و بهبود اوضاع زندگی توده‌های نادار جامعه را بر زبان دارد و واماندگی، فقر و رنج کارگران و دیگر زحمت‌کشان مردم را موضوع خود قرار می‌دهد. شعری است که در آن هیچ پدیده‌ای از دیدگان تیز بین شاعر پنهان نمی‌ماند.

شکل‌گیری اتحادیه‌های کارگری، احزاب، گروه‌های سیاسی، مذاکرات و گفت‌وگوهای مجالس نخستین در سوق دادن ذهن شعرا به این وادی سهم به سزایی داشته است. اما محرکات شعرای این دوره در پرداختن به مقوله کار و کارگر یکسان نبوده و هم‌دلی و هم‌دردی محض، گرایش‌های حزبی، تفکرات سوسیالیستی آن هم درحد موضوعات اجتماعی و باورهای دینی عوامل مختلفی بودند که شعرای این دوره را به سرودن اشعاری با این مضامین وامی‌داشتند. اینک هر کدام از محورهای فکری و ایدئولوژی یاد شده را به استناد اشعار این سه شاعر بررسی می‌کنیم.

۱-۶-۱-۱-۲. باورهای عمیق دینی، محرک‌ی مهم در خلق ادبیات کارگری

پرداختن به جامعه سرپا محنت‌آلود طبقات پایین جامعه عناصر جوهری شعر نسیم شمال را تشکیل می‌دهد. شعر او بازتاب اوضاع سیاسی و اجتماعی مملکتی است که در زیر بارهای سنگین دغل کاری مستبدان و دسایس بیگانگان درهم شکسته و از این رهگذر جز قحط و استثمار توده‌های محروم، روی خوشی به خود ندیده است. لیکن او بر خلاف شعرای هم عصر خود به دور از هر گونه وابستگی‌های حزبی و تشکیلاتی به سائقه ایمان و باورهای عمیق دینی که منبعث از چشمه زلال قران و شریعت محمدی است به ابراز عقاید خویش و همدلی با توده‌های مردم می‌پردازد.

«در چهره ادبی سید اشرف‌الدین یک پرستار غالب به چشم می‌آید که همه جنبه‌های شخصیتی او را تحت شعاع قرار داده است، شاعر مردمی که زبان توده را برگزیده، بدون تردید این وجه غالب چهره ادبی اوست. همین زبان ساده را باید از علل رواج فراوان شعر او در میان توده دانست؛ چرا که توده زبان شعر او را همان نوعی می‌دیدند که خود به آن تکلم می‌کردند.» (زرقانی: ۱۳۷۸: ۱۲۲ و ۱۲۱)

طنز و شوخی از دست‌افزارهای مهم در خلق اشعار کارگری و مردمی سید اشرف‌الدین حسینی است، او به مدد این شیوه سخن‌پردازی قادر می‌شود سالیان متمادی درگوشه خاطرات رنجبران و توده‌های مردم قرار گیرد و سنگ صبور آنان باشد:

ای فعله تو هم داخل آدم شدی امروز بیچاره چرا میرزا قشمشم شدی امروز
چکش بزن و جان بکن ای فعله بی پول جنگل برو هیزم شکن ای فعله بی پول
چون عاشق آن طره خم خم شدی امروز بیچاره چرا میرزا قشمشم شدی امروز
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۲۶۹)

۲-۱-۶-۱-۲. ادبیات کارگری در بطن تفکرات میهن‌پرستانه و ناسیونالیسم ایرانی

اشرف‌الدین که آزادمنشی شیفته بود همواره در راه احقاق حقوق رنجبران و کارگران تلاش می‌کرد دراین راه دل‌سرد و ناامید گشت، اما از پای ننشست. «او هنری بود، شاعر دوران انقلاب بود. سیمای انقلاب بود. هر انقلابی ویژگی‌هایی دارد، او هم ویژگی‌هایش را داشت. نظاره‌گری کارش نبود. نیش زبان را به کار می‌گرفت تا دردها و رنج‌ها را بیان کند؛ با واپس‌گرایی و کهنه‌پرستی بستیزد، هزل و هجو و طنز پیشه کرد تا داد خود را از کهنتر و مهتر بستانند.» (اداره‌چی گیلانی، ۱۳۷۵: ۴۵)

ز زارعین رنجبر بازم حمایت می‌کنی
ز ظالمان مفت خور بازم شکایت می‌کنی
(اشرف‌الدین حسینی، ۱۳۷۵: ۹۳)

و:

کار تمام کسبه نفع شد مالیه از جمع شما رفع شد
زحمت دولت ز شما دفع شد رفع شد از رنجبران مالیات
یارب این عنوان پاینده باد طالع و اقبالش فرخنده باد
حامی این رنجبران زنده باد رفع شد از رنجبران مالیات
(همان: ۲۷۹-۲۸۱)

عارف قزوینی و میرزاده عشقی هر چند که بیشترین توان خود را بر تفکرات میهن‌پرستانه و ناسیونالیسم ایرانی به دور از رنگ و بوی اسلامی آن متمرکز کرده بودند و برای محقق شدن آرمان‌های انقلاب مشروطه همواره تقاضای عید خون در دل داشتند و از هر سو به راه انداختن جوی خون را چاره کار می‌دیدند، با این حال هرگز از همدلی و همراهی با زحمت‌کشان و لایه‌های نادار جامعه غفلت نورزیدند.

عارف قزوینی در غزلی با عنوان عدل مزدک بر اساس شیوه متعارف خویش؛ یعنی پرداختن به مسائل اجتماعی در بطن زبان نرم و ملایم غزل بر این باور است که در پرتو عدل مزدک فتنه بیگانگان از مملکت داریوش جم رخت می‌بندد و دیگر بار گران اشراف بر دوش رنجبر نخواهد ماند:

بدان که مملکت داریوش و کشور جم به دست فتنه بیگانگان نخواهد ماند
به رنجبر ببر از من پیام، کز اشراف دگر به دوش تو بار گران نخواهد ماند
به کار باش، مده وقت را زکف من بعد مجال و وقت به عاجز کشان نخواهد ماند
(عارف قزوینی، ۱۳۸۱: ۱۵۶)

او در شعر ناله مظلوم که درباره انتخابات شعبان ماه سال ۱۳۴۱ ساخته و در یک نمایش تاریخی خوانده است، وکلای خائن و اشراف زورگو و زرپرست را به باد انتقاد می‌گیرد و از رنجبران می‌خواهد به نیروی مشت در مقابل اشراف مصاف بندند و به هوش باشند با انتخاب اشراف برای نمایندگی مجلس در جهت تخریب مملکت گام برندارند:

کسی که هست طرفدار اجنبی خود را بگو به حقه طرفدار رنجبر نکند
درانتخاب به تخریب مملکت ای کاش کمک به بی شرف ارباب، برزگر نکند
(همان: ۱۹۴)

عشقی در شماره سوم روزنامه قرن بیستم در منظومه اعتراض آمیز کلاه نمدی‌ها که طعن کلام او متوجه احمد قوام‌السلطنه است از کلاه نمدی‌ها که همان رنجبران و توده‌های زحمتکش جامعه هستند، می‌خواهد برای احیای حقوق خود با آهن و سنگ و بیل و کلنگ برای مبارزه آماده شوند:

حق شما را کنند ضایع و پامال گر که نباشد قیام و کوشش ماها
کوشش ماها، پی حقوق شماهاست به که به ماها، کمک کنید شماها
از چه کنارید این کلاه نمدی‌ها؟ دست درآید ای کلاه نمدی‌ها

(میرزاده عشقی، ۱۳۷۵: ۴۴۲)

در صفحه پنجم آخرین شماره قرن بیستم اشعاری از زبان فکلی، جناب جمبول، فعله، لاش خور و جغد به چاپ رسیده است که در این میان شکوه‌ها و درد دل‌های فعله نشینی است:

من که یکی فعله ام، ای کردگار صحبت جمهور مرا کرده خوار
شد شب عیدی، جگرم داغدار طفلک من مانده به زیر آوار
در جلو حمله قزاق‌ها شکر که جمهوریتان شد فنا
بیرق قرمز جگرم کرد خون رفت جگر گوشه زدستم برون
دولت ما گشته دچار جنون شکر که آخر عملش شد نگون
بس که نمودند خلاق دعا شکر که جمهوریتان شد فنا

(همان: ۵۵۹)

در شعر سه تابلوی مریم یا ایده‌آل، پدر مریم پس از برکناری از شغل دیوانی و فرار از وطن و از دست دادن دو فرزند خود در راه انقلاب، هم‌زمان با پیروزی انقلاب مشروطه به همراه مریم در شمران سکنی می‌گزیند و شغل دهقانی پیشه می‌کند. در این شعر دهقان نماد رنجبران جامعه است که به جرم صداقت و پاک‌دامنی و فداکاری در راه میهن، معایب و تلخ‌کامی‌های بسیار کشیده‌اند:

دگر نمودم از آن‌گاه فکر دهقانی شدم از آن دم به بعد شمرانی
به من گذشت در اینجا همان که می‌دانی غرض قناعت کردم به شغل بستانی
به سر بردم درخانه خراب و گلین

(همان: ۳۸۹)

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی شعر این سه شاعر عصر مشروطه می‌توان دریافت که محتوای اجتماعی با بیشترین فراوانی ۶۹۶ مضمون، مهم‌ترین دغدغه ذهنی اشرف‌الدین است. بازتاب نابسامانی‌های اجتماعی بیشترین فراوانی را در این مقوله به خود اختصاص داده است با ۲۸۴ مرتبه.

مضمون دیگر اجتماعی که فراوانی بالا در دیوان دارد، دین است با ۱۴۲ مرتبه. اشرف‌الدین برخلاف برخی از هم‌دوره‌ای‌هایش مانند میرزای عشقی و ایرج‌میرزا عمیقاً مذهبی و مدافع اسلام، تشیع و ائمه (ع) است. از بررسی مقوله اجتماعی دیوان سیداشرف‌الدین و زیر مقوله‌های مربوط به آن مشاهده می‌کنیم که شعر او شعر زبان حال جامعه خود بوده است.

مقوله دیگر که پس از موضوعات اجتماعی بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده مقوله سیاسی است با ۴۰۵ مضمون.

توجه به ایران باستان و شکوه و عظمت شاهان و پهلوانان پر اقتدار باستان یکی از مضامین سیاسی اشعار سید اشرف است با ۲۴ مرتبه.

مقوله بعدی که بیشترین فراوانی را به خود اختصاص داده است. مسائل اقتصادی است با ۲۲۹ مضمون.

بی‌کفایتی شاهان قاجار، قراردادهای ننگین ضد منافع ملت، بی‌تفاوتی مسئولان به وضع معیشتی مردم و صاحبان مشاغل و نبود هیچ‌گونه سازمان تأمین اجتماعی، تأثیراتی شوم در وضعیت اقتصادی مردم داشت. مردمی که از گرسنگی، قحطی، بیکاری، سرما، ظلم ارباب و گرانی رنج می‌بردند. اشاره به فقر و فاصله طبقاتی با ۱۶۴ مرتبه از بیشترین مضامین اقتصادی مطرح شده در دیوان شاعر است.

تیغ برنده انتقاد عارف در درجهٔ اول متوجه سلسلهٔ قاجاریه است او درهمهٔ دیوانش هر جا توانسته این سلسله را مورد حمله قرار داده است و آن‌ها را یکی از عوامل مهم بدبختی و سیاه‌روزی ایران شمرده است. در مجموع عارف در ۶۳ قطعه شعر خود، ۴۳ غزل، نه مثنوی، یک قصیده و ده تصنیف، از رجال بزرگ سیاسی و دستگاه‌های دولتی انتقاد کرده است که در بین آن‌ها احمد شاه، رضا شاه، سلسلهٔ قاجار، وثوق‌الدوله، قوام‌السلطنه، وکلای مجلس و وزرا تشخص و برجستگی بیش‌تری دارند. وی درچندین جای دیوانش وکلای مجلس را دزد می‌خواند که سرنوشت کشور را فدای منافع شخصی خود کرده‌اند.

عارف فقط در ۴ غزل خود را از طبقهٔ رنجبر و کارگر یاد کرده و به این موضوع پرداخته است. اشرف‌الدین حسینی چون دهقان‌زاده بوده و مدتی از عمرش را در کنار طبقات رنجبر جامعه سپری کرده در شعرش حمایت از طبقه کارگر، دهقان و زحمت‌کش جامعه بسیار دیده می‌شود، درحالی‌که این موضوع در شعر عارف و عشقی کمتر نمود یافته است.

عشقی از محدود شاعران عصر مشروطه است که آگاهانه می‌کوشید تا از سنت‌های قدیم شعری پا فراتر بگذارد، او سعی می‌کرد شعرش متفاوت از دیگران باشد. شاید این دلیلی باشد بر این که او در شعرش در مقایسه با شعرای هم‌عصرش کمتر به مصائب و سختی‌های رعیت اشاره کرده است.

میرزادهٔ عشقی در سراسر دیوانش بارها واژهٔ آزادی را به کار برده و معنای گوناگون آن را بیان کرده است. وطن در شعر او جایگاه ویژه‌ای دارد به گونه‌ای که دل‌سوزی‌های او را در خصوص کشور به وضوح می‌توان مشاهده نمود. اگر بخواهیم شعر او را در سه مقولهٔ اجتماعی، سیاسی و اقتصادی بررسی کنیم، باید بگوییم مقولهٔ سیاسی در شعر او بسیار پررنگ‌تر است. موضوعات ستایش وطن و آزادی، انتقاد از رجال سیاسی، انتقاد از قراردادهای منعقد شده با بیگانگان و بیگانه‌ستیزی پنجاه درصد اشعار او را تشکیل می‌دهد. مقولهٔ اجتماعی با موضوعات انتقاد از نابسامانی‌های جامعه، فقر و.... چهل درصد اشعار او را شامل می‌شود. مقولهٔ اقتصادی نیز با موضوعات تضاد طبقاتی و ارتباط مالک با رعیت ۱۰ درصد اشعار او را دربر می‌گیرد.

نمودارها و جدول‌ها

جدول ۱- میزان کاربرد موضوعات در شعر اشرف‌الدین حسینی

عنوان	تعداد	درصد
بازتاب نابسامانی‌های جامعه و انتقاد از زورگويان	۲۸۴	۴۰٪
دین	۱۴۲	۲۴٪
توجه به ایران باستان	۲۴	۸٪
فقر و تضاد طبقاتی	۱۶۴	۲۸٪

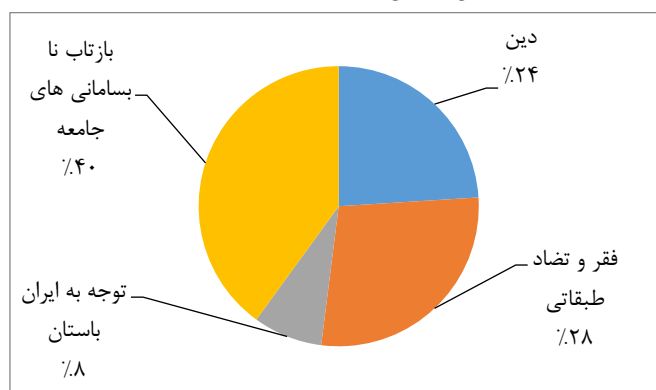
جدول ۲- میزان کاربرد موضوعات در شعر عارف قزوینی

عنوان	تعداد	درصد
آزادی	۱۵	۹٪
وطن	۴۱	۲۲٪
انتقاد از دستگاه‌ها و رجال دولتی	۶۳	۳۴٪
توجه به اساطیر و ایران باستان	۲۱	۱۱٪
حمایت از ضعیف	۴	۲٪
عشق	۴۰	۲۲٪

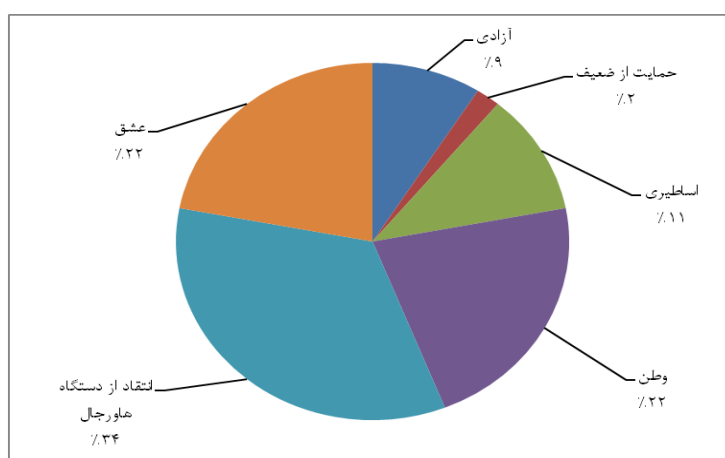
جدول ۳- میزان کاربرد موضوعات در شعر میرزاده عشقی

عنوان	درصد
مقولهٔ سیاسی	۵۰٪
مقولهٔ اجتماعی	۴۰٪
مقولهٔ اقتصادی	۱۰٪

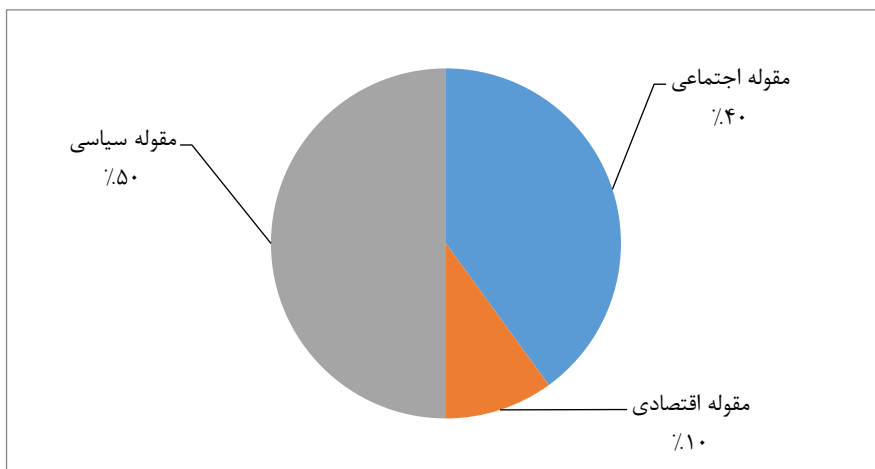
نمودار ۱- میزان فراوانی موضوعات در شعر اشرف‌الدین حسینی



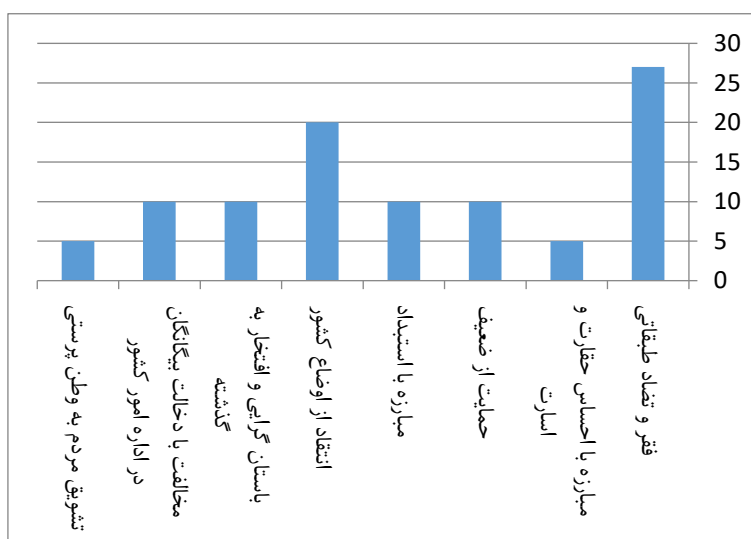
نمودار ۲- میزان فراوانی موضوعات در شعر عارف قزوینی



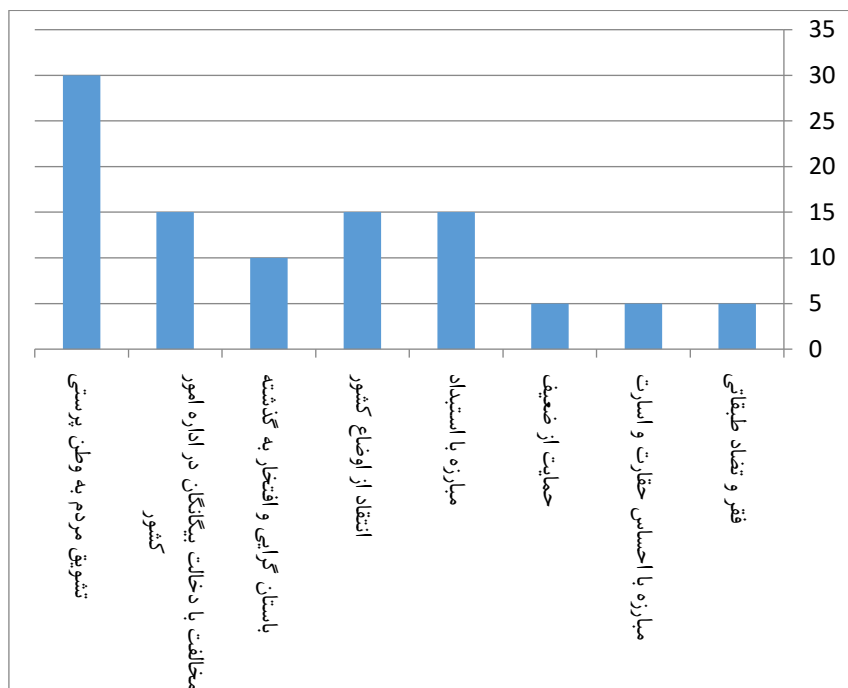
نمودار ۳- میزان کاربرد موضوعات در شعر میرزاده عشقی



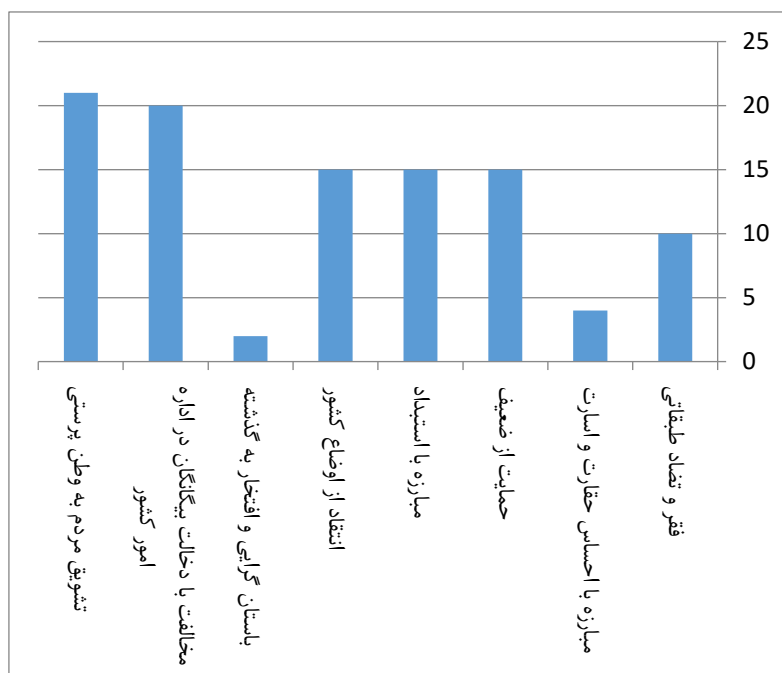
نمودار ۴- میزان کاربرد اندیشه‌های ضد فئودالی در شعر اشرف الدین



نمودار ۵- میزان کاربرد اندیشه‌های ضد فئودالی در شعر عارف قزوینی



نمودار ۶- میزان کاربرد اندیشه‌های ضد فئودالی در شعر میرزاده عشقی



منابع

- آریان پور کاشانی، منوچهر. (۱۳۷۷). فرهنگ پیشرو اریان پور، ۶جلد، تهران: جهان رایانه.
- انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن، ۸جلد، تهران: سخن.
- باتامو، تام. (۱۳۶۹). منتقدان جامع، ترجمه محمد جواهر کلام، تهران: سفیر.
- باقری، م. (بی تا). فرهنگ لغات و اصطلاحات سیاسی، تهران: خرد.
- بدار، لوک و دیگران. (۱۳۸۶). روان‌شناسی اجتماعی، ترجمه حمزه گنجی، تهران: ساوالان.
- حسینی، سیداشرف‌الدین. (۱۳۷۵). کلیات سید اشرف‌الدین، به کوشش احمد اداره چی، تهران: نگاه.
- رحمانیان، داریوش. (۱۳۸۲). تاریخ علت‌شناسی انحطاط و عقب ماندگی، تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.
- ریپکا، یان. (۱۳۸۵). تاریخ ادبیات ایران، ترجمه عیسی شهابی، تهران: علمی و فرهنگی.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۷۸). چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
- درودیان، ولی اله. (۱۳۶۲). دهخدای شاعر. تهران: امیرکبیر.
- طیار، خسرو. (۱۳۸۷). فرهنگ طیار انگلیسی-فارسی، تهران: آبیژ.
- عارف قزوینی، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). دیوان عارف قزوینی. به کوشش محمدعلی سپانلو و مهدی اخوت، تهران: نگاه.
- گیدنرا، آنتونی. (۱۳۸۹). جامعه شناسی، ترجمه حسن چاووشیان، تهران: نشر نی.
- میرزاده عشقی، محمدرضا. (۱۳۷۵). کلیات مصور عشقی؛ به کوشش سید هادی حائری، تهران: جاویدان

An Analysis of Anti-Feudal Thoughts in the Poetry of Mashruta: Ashrafadin Hosseini, Aref Qazvini, and mirzade Eshghi

Abstract:

Social and political issues have been considered by poets of Persian Literature since past. In constitutional era due to the changes formed in the society, the area was provided for the formation of a literary revolution. Among the poets of this period Ashraf Aldin Hosseini (Nasim-e Shomal), Aref Ghazvini and Mirzadeh Eshghi were effective to stimulate the people to resist tyranny and colonialism by addressing the requirements of the community, withstanding tyranny, and supporting the lower classes of society. This study examines the social criticism and political conflicts of the mentioned poets by descriptive and analytic method. According to the results of this study, among the mentioned poets Ashraf Aldin Hosseini is superior to the two other poets due to the perspicuity of his speech and he also has reflected people's right requests in the constitutional era. Moreover, he has expressed the social pains especially by relying on religious beliefs and describing the deprived classes of the society.

Keywords: Constitutional poetry, Feudalism, Ashraf Aldin Hosseini, Aref Ghazvini, Mirzadeh Eshghi

کودکان در ترجمه تاریخ طبری

مریم جلالی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شهید بهشتی

ma-jalali@sbu.ac.ir

چکیده

مفاهیم کودک و کودکی به عنوان بخشی از جامعه بشری، در آثار تاریخی و فرهنگی مختلف از دیرباز وجود داشته است، اگرچه نگارش در این زمینه در سال‌های اخیر بیشتر مورد توجه قرار گرفته است. آثار باستانی از جمله سنگ‌نوشته‌ها و متون تاریخی، منابعی برای بررسی نگرش‌ها و رفتارهای مربوط به کودکان فراهم می‌آورند. یکی از این منابع مهم، کتاب ترجمه تاریخ طبری نوشته محمد جریر طبری است که در آن به برخی رفتارها و تعلیم و تربیت کودکان در جوامع گذشته اشاره شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد چهار موضوع آموزش علوم و فنون به کودکان، تأثیرات جنگ بر کودکان، آینده‌نگری برای کودکان و اتمام دوران کودکی در ترجمه تاریخ طبری به تفصیل مورد توجه قرار گرفته است. تحلیل‌های برگرفته از یافته‌ها نشان می‌دهد در این اثر به جزییات مسائل مرتبط با کودکان توجه شده و وضعیت کودکان با مقتضیات شرایط اجتماعی و فرهنگی عصر اثر، پیوند تنگاتنگی دارد.

کلیدواژه‌ها: کودکی، تاریخ طبری، آموزش، جنگ، آینده‌نگری، بلوغ.

(۱) مقدمه

مفاهیم کودک و کودکی از دیرباز در آثار تاریخی و فرهنگی بشر مشاهده می‌شوند، هرچند که نوشتن درباره آن‌ها به تازگی رواج یافته است. «در قرون وسطی هیچ تصویری از مفهوم دوران کودکی وجود نداشت؛ منظور این نیست که بگوییم کودکان فراموش شده بودند، کنار گذاشته و یا بی‌ارزش شمرده می‌شدند. مفهوم دوران کودکی نباید با احساس عاطفی درباره کودکان اشتباه گرفته شود. این مفهوم در ارتباط با یک نوع آگاهی در خصوص ماهیت خاص دوران کودکی است؛ ماهیت خاصی که بیانگر تمایز کودک از بزرگسال و حتی فرد نوبالغ است. در قرون وسطی این آگاهی وجود نداشت.» (کرمانی، ۱۳۸۶: ۲). با این وجود درگاه آثار، منصفه پرداختن به این موضوع است. این آثار شامل سنگ‌نوشته‌ها، لوحه‌های گلی و چوبی و کتاب‌های مختلفی در علوم و فنون است که در آن‌ها به وجود کودک به عنوان جزئی از جامعه اشاره شده است. در کنار توجه به تعلیم و تربیت کودکان و نوجوانان و اختصاص بخش‌هایی از آثار شاعران و نویسندگان به این مقوله، در آثار سبک خراسانی با نمونه‌هایی رو به رو می‌شویم که نشان از توجه به جنبه‌های دیگر کودک و نوجوان و مفهوم آن دارد.

در بررسی مفهوم کودک و کودکی، باید به این پرسش اساسی پاسخ داد که کودک کیست. مفهوم کودک و کودکی هم‌چون انسان و انسانیت در طول زمان و در جوامع مختلف دستخوش تغییرات شده است. نگرش به کودک در زمان‌ها و فرهنگ‌های مختلف متفاوت بوده و این اختلافات تأثیر زیادی بر رفتار با کودکان داشته است. حتی با وجود تحولات اخیر و تدوین قوانین مختلف برای حمایت از حقوق کودکان، هم‌چنان تنوع رفتارها از کودک‌سالاری تا خشونت علیه کودکان وجود دارد. توران میرهادی، نویسنده و پژوهشگر ادبیات کودکان در ایران، در پاسخ به این پرسش خود را بیان کرده است. «واقعیت این است که جواب این سوال چندان هم آسان نیست و چنان‌که تجربه نشان داده، خیلی هم مشکل است. هر چه بیشتر می‌اندیشیم و مطالعه می‌کنیم، جنبه‌های بیشتری از این سوال کشف و آشکار می‌گردد. پاسخ این سوال به اندازه خود فلسفه زندگی پیچیده و به اندازه فرهنگ‌ها و ساختارهای اجتماعی گوناگون، مرکب است و تقریباً به تمامی شاخه‌های دانش بشری مرتبط است. کودک یک نماد و دلیلی بر وحدت خلقت است.» (توران میرهادی، ۱۳۸۲)

کودک به معنای کوچک، صغیر و فرزندى که به حد بلوغ نرسیده (پسر یا دختر) یا طفل آورده شده است. (معین، ۱۳۶۲: ۳۱۱۷)

واژه کودک به هر انسانی که زیر هجده سال تمام باشد گفته می‌شود. (پیمان‌نامه حقوق کودک، ۱۹۸۹: ماده ۱) در نخستین تعریف رسمی از مفهوم کودکی، کودک انسانی معرفی شده که به لحاظ سنی، در گروه بزرگسالان قرار نمی‌گیرد (فاکس، 1995: ۱۲۸).

از نگاه بیولوژیک، کودک انسانی رشد نیافته است. موجود کوچکی که مراحل رشد خود را از مرحله تک‌سلولی به سرعت پشت سر گذاشته و به هیئت انسانی کوچک با توانایی‌های رشد نیافته رسیده است. (شاه آبادی، ۱۳۸۵: ۲۹) برای مطالعه مفاهیم و نگرش‌ها مرتبط با کودک و کودکی در جوامع گذشته، ناگزیر باید به آثار مراجعه کرد. با استفاده از مستندات موجود در این آثار، می‌توان شواهد لازم را استخراج و استنتاجاتی به دست آورد. یکی از منابع مهم در این زمینه، کتاب تاریخ‌الرسول و الملوك تألیف محمد جریر طبری است. این کتاب که در اواخر سده سوم

هجری نوشته شده، که در آن نویسنده تاریخ را از زمان خلقت آغاز کرده و به داستان پیامبران و پادشاهان قدیم نیز توجه داشته است. در این اثر، به جزئیات زندگی افراد و حوادث، از جمله رفتار والدین با کودکان توجه شده است. در ترجمه تاریخ طبری ۱۶۹ مورد اشاره به کودکان و رفتار با آنان وجود دارد که در این میان فقط سیزده مورد درباره دختران است.

در این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی انجام شده با این پرسش که کودکان در چه موقعیت‌هایی در تاریخ طبری حضور داشته و تعریف شده‌اند به تحقیق متنی پرداختیم و یافته‌ها را در بخش مبحث در چهار زیر مجموعه اصلی، ارائه و تحلیل کرده ایم.

(۲) مبحث

۲-۱ کودکان و آموزش

آموزش و تربیت کودکان همواره یکی از مهم‌ترین موضوعات در جوامع بشری بوده است. در متون تاریخی و ادبیات کهن، اهمیت تعلیم و تربیت به وضوح مشهود است. یکی از منابع مهم در این زمینه، ترجمه تاریخ طبری است که به روشنی به اصول و روش‌های تربیت کودکان در دوران‌های مختلف اشاره می‌کند. این متن به بررسی دو جنبه اصلی آموزش کودکان در تاریخ طبری می‌پردازد: آموزش علوم و فنون و آموزش مسائل دینی. در بخش اول، به مهارت‌های عملی و توانمندی‌های مورد نیاز برای زندگی در جامعه اشاره می‌شود و در بخش دوم، به مسائل دینی و ضرورت حفظ اصول اعتقادی اشاره می‌شود. مهم این است که چگونه اصول تربیتی در شکل‌گیری شخصیت و هویت کودکان نقش دارد. در ادامه، به تفصیل به این دو جنبه مهم پرداخته خواهد شد.

الف. آموزش علوم و فنون

این بخش به آموزش مهارت‌های عملی کودکان می‌پردازد: سیاوش تحت آموزش رستم قرار می‌گیرد و در مهارت‌های مختلف مانند سواری و نوشتن سرآمد می‌شود. این نشان‌دهنده اهمیت تربیت کودکان در جامعه آن زمان است. در واقع «کودک، انسانی شکل نیافته تلقی می‌شد که بهتر بود هرچه زودتر به مقصد بزرگسالی برسد و آموزش، او را در رسیدن به این هدف یاری می‌کرد.» (شاه آبادی، ۱۳۸۵: ۱۰۱-۱۰۲)

«رستم سیاوخش را به سیستان برد و تربیت کرد و هم‌چنان در کنار رستم بود و تا طفل بود پرستار و دایه برای وی فراهم آورد و چون بزرگ شد معلمان برای تعلیم وی برگزید و چون قدرت سواری یافت وی را سواری آموخت تا در فنون اداب کامل شد و در سوارکاری سر شد و مردی کامل بود که وی را پیش پدر آورد و کیکاوس پسر را امتحان کرد و او را شایسته و ماهر یافت و بسیار خرسند شد.» (همان/۲: ۴۲۱)

در سن هفت سالگی، اردشیر به معلم سپرده می‌شود تا فنون لازم را بیاموزد، که نشان‌دهنده شروع آموزش در سنین پایین است.

«... و چون اردشیر هفت‌ساله شد پدر او را... بسپارد که مربی وی باشد...» (همان: ۵۸۱)

بهرام در سن پنج‌سالگی خواستار آموزش می‌شود و نشان می‌دهد که کودکان حتی در سنین کم هم می‌توانند از آموزگاران خبره یاد بگیرند.

«چون بهرام پنج‌ساله شد به به منذر گفت: دو ادب‌آموز دانا و مجرب بیار که مرا نوشتن و تیراندازی و قانون آموزند. منذر گفت: هنوز خردسالی و وقت تعلیمت نرسیده اینک به کار کودکان نارس مشغول باش تا به سنی رسی که تاب ادب اموختن بیاری و کس بیارم که هر چه خواستی به تو آموزد. بهرام گفت: من خردسالم اما عقل مجرب دارم و تو سال‌خورده‌ای و عقل خرد داری... جمعی از قانون‌شناسان پارسی و استادان تیراندازی و چابک‌سواری و خط و اهل ادب با چند تن از خردپیشگان پارس و روم سخنگویان عرب پیش وی آمدند...» (همان: ۶۱۴).
کسری به ادب‌آموزی فرزندانش اهمیت می‌دهد. «کسری فرزندان ادب آموز داشت...» (همان: ۷۰۶)

ب: آموزش مسائل دینی

این بخش به آموزش دینی کودکان در ترجمه تاریخ طبری اشاره دارد:
اشاره به جلوگیری از نصرانی شدن کودکان نشان‌دهنده اهمیت تعلیم و تربیت دینی است. «پیمبر خدا صلی الله علیه و سلم با فرستادگان تغلب پیمان کرده بود که مولودی را نصرانی نکنند...» (همان/۱۸۶۴:۵)
اشاره به دزدیدن کودکان برای هدایت دینی، به ارزش آموزش دینی اشاره دارد. «... فرقه‌ایست که... دزدیدن اطفال را از راه‌ها به دستاویز رها کردن از گمراهی ظلمت به هدایت نور مباح می‌شمارد...» (همان/۱۲:۵۲۱۳)
در جایی ماجرای کشتار مردم سلیمه را شرح می‌دهد و می‌نویسد: «... سپس کودکان مکتب‌ها را بکشت...» (همان/۱۵:۶۷۲۸)

نمونه‌ها نشان می‌دهد شخصیت‌هایی مانند سیاوش و اردشیر از سنین پایین تحت آموزش قرار می‌گرفتند و در مهارت‌هایی چون سواری و نوشتن سرآمد می‌شدند. همچنین، اهمیت آموزش دینی نیز در این متن تاریخی نمایان است، به‌طوری‌که تلاش‌ها برای جلوگیری از نصرانی شدن کودکان و حتی دزدیدن آن‌ها به منظور هدایت دینی، نشان‌دهنده ارزش‌های تربیتی در آن زمان است. در نتیجه، تعلیم و تربیت به‌ویژه در سنین کودکی، از ارکان اساسی جامعه به حساب می‌آمده که در متن نیز لحاظ شده است.

۲-۲ جنگ و کودکان

جنگ به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین فجایع انسانی، تأثیرات عمیقی بر زندگی بشر دارند و کودکانی که در این شرایط قرار می‌گیرند، یکی از آسیب‌پذیرترین گروه‌ها هستند.

الف: کشتن کودکان

کشتن کودکان در جنگ‌ها نشان‌دهنده واقعیت دردناکی است. ظاهراً در جنگ‌ها، آسیب‌های جانی و کشته شدن کودکان امری متداول بوده است. بیشترین کودک‌کشی را در متن ترجمه تاریخ طبری در واقعه کربلا می‌بینیم.
«... اگر با شما جنگیدند نامردی نکنید و خیانت نکنید و اعضای کشتگان مبرید و مولود مکشید.» (همان/۵:۲۰۲۲)

در بیان اتفاقات کربلا از تصمیم شمر برای کشتن علی‌اصغر (در تاریخ طبری امام سجاد را علی‌اصغر می‌نامد) از قول حمید بن مسلم می‌نویسد: گفتم: «سبحان الله کودکان را هم می‌کشیم؟ این کودک است.» (همان/۷: ۳۰۶۲)

درباره کشته شدن پسری از خاندان امام حسین می‌نویسد: «در این وقت پسری از خاندان حسین از خیمه‌ها برون شد و چوبی به دست داشت تنبان و پیراهن داشت وحشت‌زده بود و از راست به چپ می‌نگریست گویی دو مروراید را بر دو گوش وی می‌بینم که وقتی به یک‌سو می‌نگریست در حرکت بود، ناگهان یکی به تاخت آمد و چون نزدیک وی شد از اسب فرود آمد و پسر را بنشانید و او را با شمشیر درید. سکونی گوید: قاتل پسر همان هانی بن ثبیت بود که چون ملامتش کرده بودند از خویشتن به کنایه سخن می‌کرد.» (همان/۷: ۳۰۵۶)

باز در بیان حوادث کربلا می‌نویسد: «پسری از کسان حسین سوی وی می‌آمد. خواهرش زینب دختر علی او را بگرفت که نگاهش دارد حسین نیز گفت: نگاهش بدار اما پسر نپذیرفت و دوان سوی حسین آمد و پهلوی وی بایستاد. گوید بحر بن کعب از بنی تمیم الله شمشیر بر حسین فرود آورد پسر گفت: ای پسر زن خبیث عموی مرا می‌کشی؟ بحر او را با شمشیر بزد....» (همان: ۳۰۵۵)

در ادامه باز می‌نویسد: «و چون حسین بنشست کودک وی را که پنداشته‌اند عبدالله بن حسین بود آوردند که در بغل گرفت.... گفت: کودک حسین را پیش وی آورند که در بغل گرفت و یکی از شما بنی اسد تیری بزد و گلولی او را بدرد....» (همان/۷: ۳۰۵۸)

در سخن از حوادث سال چهارم می‌نویسد: «دو پسر عبیدالله پیش یکی از مردم بنی‌کنانه بودند که بادیه‌نشین بود و چون می‌خواست آن‌ها را بکشد مرد کنانی گفت: چرا این‌ها را که گناه ندارند می‌کشی؟ اگر می‌خواهی بکشیشان مرا نیز بکش.» (همان/۶: ۲۶۷۶)

و یک‌بار وقتی که معاویه با این عبارت ملامت می‌شود که «ای معاویه مردم با تو بیعت نکرده‌اند که کودکان را بکشی...» (همان/۷: ۲۷۲۵)

تحلیل اجتماعی کودک‌کشی در جنگ‌ها، به‌ویژه با توجه به وقایع تاریخی به ثبت رسیده در تاریخ طبری، نشان‌دهنده عمق فاجعه‌ای است که در درگیری‌ها بر زندگی کودکان تأثیر می‌گذارد. جنگ، به عنوان یکی از بزرگ‌ترین فجایع انسانی، آسیب‌پذیرترین گروه‌های اجتماعی، یعنی کودکان، را نیز به‌طور خاص تحت تأثیر قرار می‌دهد. در تاریخ طبری، به‌ویژه در واقعه کربلا، تصاویری هولناک از کشتار کودکان دیده می‌شود. شواهد نشان می‌دهد که در زمان جنگ، حتی کودکان نیز از خشونت‌های بی‌رحمانه مصون نبوده‌اند. در برخی از نقل‌قول‌ها، شخصیت‌های مختلف به کشتن کودکان اعتراض می‌کنند، اما در نهایت، این اعتراضات به هیچ نتیجه‌ای نمی‌رسند و کشتار ادامه می‌یابد.

ب. اسارت کودکان در جنگ‌ها

«مالک گفت: زن و فرزند و اموال و کسان همراه آورده‌ام. گفت: برای چه؟ گفت: خواستم مال و زن و فرزند هر کس را پشت سر او جای دهم تا سرسختانه از آن‌ها دفاع کند. درید مالک را ملامت کرد:.... اگر جنگ به سود تو باشد فقط مرد شمشیردار و نیزه‌دار به کار آید و اگر به ضرر تو باشد زن و فرزند و مال از دست داده‌ای و رسوا شده‌ای.» (همان/ ۱۱۹۸: ۳)

در خبر ثنی و زمیل نیز می‌نویسد: «و شمشیر در جمع نهادند و کس از آن قوم جان به در نبرد و نوسالان را اسیر گرفتند و...» (همان/۴: ۱۵۷۴)

در سخن از بیروذ و اهواز و شکست بیروذیان به دست مسلمانان اشاره می‌کند که: «ابوموسی از اصفهان بازگشت و شصت نوسال را که فرزند دهقانان بودند برگزید و جدا کرد...» (همان/۵: ۲۰۱۸-۲۰۱۹)

در جای دیگری می‌نویسد: «در این سال وصیف ترک از ناحیه اصبهان و جبال و فارس بیامد وی به طلب کردن رفته بود که به این نواحی راه یافته بودند نزدیک به پانصد کس از آن‌ها بیاورد که بعضیشان پسران خردسال بودند...» (همان/۱۴: ۵۹۸۱)

موضوع پیش‌بینی آینده کودکان توسط منجمین و پیش‌گویان در متون تاریخی و مذهبی، به‌ویژه در داستان‌های مربوط به شخصیت‌های مهم تاریخ، دیده می‌شود. این داستان‌ها به نوعی با عناصر تقدیر و سرنوشت‌گرایی همراه هستند و نشان‌دهنده تلاش‌های بشر برای درک آینده و تأثیرات آن بر آینده جامعه است. در این تحلیل، به بررسی چندین نمونه از این پیش‌بینی‌ها پرداخته می‌شود.

۲-۳ کودکان و پیش‌بینی آینده

موضوع پیش‌بینی آینده کودکان توسط منجمین و پیش‌گویان در متون تاریخی و مذهبی، به‌ویژه در داستان‌های مربوط به شخصیت‌های مهم تاریخ، دیده می‌شود. این داستان‌ها به نوعی با عناصر تقدیر و سرنوشت‌گرایی همراه هستند و نشان‌دهنده تلاش‌های بشر برای درک آینده و تأثیرات آن بر آینده جامعه است. در این تحلیل، به بررسی چندین نمونه از این پیش‌بینی‌ها پرداخته می‌شود.

پیش‌بینی‌های مرتبط با صالح (ع) و ابراهیم (ع): در داستان صالح و شترش، پیش‌گویان از تولد پسری بدنهاد که قرار است در آینده نقشی کلیدی ایفا کند، خبر می‌دهند. این پیش‌بینی به همراه تلاش برای کشتن مولودان، نشان‌دهنده ترس از ظهور افرادی است که ممکن است از قدرت‌های موجود به چالش بکشند. در اینجا، ترس از آینده به کشتن نوزادان منجر می‌شود، اما در نهایت، نوه بزرگ قوم، مورد حمایت قرار می‌گیرد و جان سالم به در می‌برد.

«.. مولودی بدنهاد بود و به یک روز چون هفته مولودان دیگر رشد می‌کرد و به هفته‌ای چون ماه و...» (همان/۱: ۱۶۸)

در ادامه همین مولود در ده سالگی شتر صالح را پی می‌کند.

در داستان ابراهیم (ع) نیز، منجمان پیش‌بینی می‌کنند که او دین نمرود را از بین خواهد برد. این پیش‌بینی منجر به تلاش برای کشتن او می‌شود، اما مادر ابراهیم (ع) با تدبیر و پنهان‌کاری، او را نجات می‌دهد. این داستان نشان‌دهنده نقش زنان در حفاظت از نسل‌های آینده و مقاومت در برابر قدرت‌های ظالم است.

«... گروهی از منجمان پیش‌نمرود شدند و گفتند: بدان که ما در علم خویش چنین می‌یابیم که در ماه فلان از سال فلان پسری در این دهکده متولد شود ابراهیم‌نام که از دین شما ببرد و بتان بشکند.» (همان/۱: ۱۷۳-۱۷۴)

تولد موسی (ع) و پیش‌گویی‌های فرعون: داستان تولد حضرت موسی نیز به پیش‌گویی‌های مرتبط با او اشاره دارد. پیش‌گویان فرعون به ترس و وحشت از ظهور فردی که تهدیدی برای سلطنت‌شان محسوب می‌شود، اشاره دارند. در اینجا نیز کشتن نوزادان به عنوان یک راه حل برای جلوگیری از آینده‌ای ناخواسته مطرح می‌شود، اما در نهایت، موسی (ع) به عنوان یک نجات‌دهنده ظهور می‌کند. این داستان نمایانگر تضاد میان سرنوشت و آزادی اراده است.

«اما آن پسر پدر و مادرش مومن بودند ترسیدیم به طغیان و انکار دچارشان کند...» (همان/۱: ۲۸۶)

تولد حضرت محمد (ص): در مورد تولد حضرت محمد (ص)، پیش‌گویی‌ها نشان‌دهنده جایگاه ویژه ایشان در آینده جامعه اسلامی است.

از قول ابن اسحاق می‌نویسد: «... و خدا بهتر داند که آمنه دختر وهب مادر پیمبر خدا صلی الله علیه و سلم می‌گفته بود که وقتی پیمبر خدا را بار گرفته بود بدو ندا رسید: مولود تو سالار این امت شود و چون به زمین افتاد بگو وی را از شر حسودان به خدای یگانه می‌سپارم آن‌گاه نامش محمد کن...» (همان/۲: ۷۰۷)

داستان سیاوش و کی‌خسرو: در مورد سیاوش و فرزندش کی‌خسرو، ترس از انتقام و خون‌خواهی به کشتن نوزاد منجر می‌شود، اما در اینجا نیز نوزاد نجات می‌یابد. این داستان نیز به ترس از آینده و واکنش‌های اجتماعی در برابر آن اشاره دارد و نشان‌دهنده چالش‌های اخلاقی در مواجهه با سرنوشت است.

«و زن سیاوش آبستن کی‌خسرو بود و وسیله برانگیختند که حمل وی را بیندازند اما نیفتاد... فیران... کار فراسیات را نپسندید و وی را از عاقبت خیانت بیم داد و از خون‌خواهی کی‌کاووس و رستم بترسانید و از فراسیات خواست که و سفارید دختر خویش را پیش وی گذاشت تا وقتی بار بنهد مولود را بکشد...»

تولد شاهپور و بهرام گور: در داستان تولد شاهپور و بهرام گور، پیش‌گویان به آینده درخشان آن‌ها اشاره می‌کنند. این پیش‌بینی‌ها نشان‌دهنده انتظار جامعه از نسل‌های آینده و نقش آن‌ها در پیشرفت و ترقی کشور است. در اینجا، پیش‌گویی‌ها به عنوان یک عامل انگیزشی برای تلاش و کوشش در راه تحقق سرنوشت مطرح می‌شوند.

«پدرش یزدگرد به هنگام تولد وی منجمان دربار را خواست و بگفت تا زایچه وی را معین کنند و سرنوشت وی را بگویند.» (همان/۲: ۶۱۳-۶۱۴)

۴-۲ پایان کودکی

در تاریخ طبری، واژه‌هایی مانند خردسال، طفل، کودک و فرزند برای اشاره به کودکان به کار رفته است و این اصطلاحات به افرادی اطلاق می‌شود که هنوز به سن بلوغ نرسیده‌اند.

در مفهوم بیولوژیکی کودک به عنوان یک موجود زنده بررسی می‌شود که هنوز به بلوغ جسمی و ذهنی نرسیده است. این شامل رشد قوای جسمانی مانند قد، وزن و قدرت بدنی و همچنین رشد عقلی است. به عبارت دیگر، کودک در این مرحله از زندگی هنوز در حال رشد و توسعه است و ویژگی‌های فیزیکی و ذهنی او به طور کامل شکل نگرفته است. در مفهوم اجتماعی کودک به عنوان یک فرد در یک جامعه خاص مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این مفهوم، سن مشخص می‌کند که چه زمانی یک شخص به عنوان کودک شناخته می‌شود. به عبارتی دیگر، در هر جامعه، سن خاصی وجود دارد که در آن افراد هنوز به عنوان کودک محسوب می‌شوند و از آن‌ها انتظار نمی‌رود که مسئولیت‌های اجتماعی را بر عهده بگیرند. (پولادی، ۱۳۸۷: ۴۹)

سن بلوغ در پسران و دختران متفاوت است، به این معنی که پایان دوره کودکی در هر یک از این دو جنس با یک‌دیگر فرق دارد. در مورد دختران، بیشتر از چهار مورد به ازدواج عایشه با پیامبر اشاره شده و یک مورد هم به خواستگاری عمر از دختر کوچک ابوبکر مربوط می‌شود. با وجود این موارد، اطلاعات بیشتری درباره سن بلوغ دختران ارائه نمی‌شود، اما از این پنج اشاره می‌توان نتیجه گرفت که سن بلوغ، برای دختران، سن ازدواج آن‌ها محسوب می‌شود.

طبری در مورد اول به این موضوع اشاره می‌کند و در واقع، این نکته اهمیت زیادی در فهم سن بلوغ دختران و ارتباط آن با ازدواج دارد.

طبری می‌نویسد: «ازدواج با عایشه سه سال پیش از هجرت و پس از وفات خدیجه در مکه انجام شده بود و عایشه در آن وقت شش ساله و به قولی هفت ساله بود.» (طبری/۳، ۱۳۵۲: ۹۳۰)

این ازدواج زمان عقد بوده او از قول عایشه می‌نویسد: «... هفت ساله بودم که زن پیمبر شدم، نه ساله بودم که به خانه او رفتم، دوشیزه بودم که زن او شدم...» (همان: ۹۳۱)

و در جای دیگری می‌آورد: «وقتی پیامبر عایشه را گرفت صغیر بود و در خور زناشویی نبود...» (همان/۴: ۱۲۸۹) و باز در جای دیگری از قول هشام بن محمد می‌نویسد: «پیمبر سه سال پیش از هجرت عایشه را عقد کرد آن وقت هفت ساله بود و پس از هجرت مدینه در ماه شوال با وی زفاف کرد و آن وقت نه ساله بود و چون پیمبر در گذشت هیجده ساله بود.» (همان: ۱۲۹۴)

مورد دیگری که از ازدواج دختران یاد می‌شود خواستگاری عمر از دختر دیگر ابوبکر و خواهر عایشه است که از قول مدائنی می‌نویسد: «ام‌کلثوم دختر ابوبکر را به زنی خواست که صغیر بود...» (همان/۵: ۲۰۳۵)

مطالعه مطالب ارائه شده از تاریخ طبری نشان می‌دهد که در آن زمان، سن بلوغ و شرایط ازدواج دختران به طور قابل توجهی با معیارهای امروزی متفاوت بوده است. طبری به صراحت ذکر کرده است که عایشه در زمان عقد (سه سال پیش از هجرت) شش یا هفت ساله بوده و در زمانی که به خانه پیامبر رفت، نه ساله بوده است. این نکته نشان می‌دهد که در آن زمان، سن ازدواج به خصوص برای دختران به مراتب پایین‌تر از معیاری است که امروزه در جوامع مختلف پذیرفته شده است. در متون، به وضوح اشاره شده است که عایشه در زمان عقد "صغیر" بوده و "در خور زناشویی نبوده است." این بیان نشان‌دهنده این است که در آن زمان، بلوغ جسمی و روانی به عنوان معیار سن ازدواج در نظر گرفته نمی‌شد. اشاره به خواستگاری عمر از ام‌کلثوم، دختر ابوبکر، که او نیز "صغیر" بوده، نشان می‌دهد که این نوع ازدواج‌ها در آن زمان رایج بوده و به نوعی در جامعه نهادینه شده بود.

جامعه‌پذیری جنسیتی آن بخش از اجتماعی شدن است که تحت عملکرد آن کودکان به افرادی اجتماعی تبدیل می‌شوند و از ویژگی‌های زنان و مردانه برخوردار می‌شوند. (ریاحی: ۱۳۸۶) بنابراین پایان دوره کودکی دختران معمولاً با سن ازدواج آن‌ها مرتبط است. این موضوع به وضوح در مورد عایشه و ام‌کلثوم دیده می‌شود. سن ازدواج دختران به‌ویژه در جامعه آن زمان بسیار پایین‌تر از معیارهای امروزی بوده است و این امر نشان‌دهنده نهادینه شدن این نوع ازدواج‌ها در فرهنگ آن زمان است. به طور کلی، این تحلیل نشان می‌دهد که در زمان پیامبر اسلام، سن بلوغ و ازدواج دختران بر اساس معیارهای فرهنگی و اجتماعی آن دوران تعیین می‌شد.

پایان کودکی در تاریخ طبری در دو گروه دیده می‌شود. پیامبران و دیگر افراد.

الف. بلوغ پیامبران:

بلوغ و رشد جسمی و عقلانی پسران در داستان‌های پیامبران این گونه مطرح شده است:

۱. داستان صالح (ع) و قوش: در داستان پیامبر صالح (ع)، قوم او از او نشانه‌ای برای اثبات پیامبری‌اش می‌خواهند. صالح (ع) شتری را از دل زمین ظاهر می‌کند و از قوم می‌خواهد که به آن آسیب نزنند، زیرا یک بچه‌ای در قوم قرار

است شتر را پی کند. قوم برای جلوگیری از این واقعه، بچه‌های پسر خود را می‌کشند، اما یکی از آن‌ها که پدر بزرگ‌هایش از بزرگان قوم بودند، جان به در می‌برد. این پسر در سن ده‌سالگی به حدی از رشد می‌رسد که می‌تواند شتر را پی کند.

«... چون بالغ شد، گفتند اگر پسران خویش را نکشته بودیم هر یک چون او پسری داشتیم و این کار صالح است... مردم دهکده فراهم شدند شتر را پی کنند اما هیچ‌کس جز آن ده‌ساله نکرد.» (همان/۱: ۱۶۸ - ۱۶۹)

۲. داستان ابراهیم (ع): ابراهیم (ع) وقتی به سن بلوغ می‌رسد، شروع به دعوت قومش به پرستش خدا می‌کند. او ۱۶ ساله بود که به آتش افکنده می‌شود. این نشان می‌دهد که ابراهیم (ع) در سنین جوانی به تفکر و عمل مستقل می‌پرداخته است.

«و چون ابراهیم بالغ شد و به خلاف قوم خویش رفت و به پرستش خدا دعوتشان کرد، خبر به نمرود رسید و هفت سال او را به زندان داشت و انگاه در حیره با گچ، بنایی ساخت و هیزم افروخت و ابراهیم در آن افکند و...» (همان: ۲۳۲)

در ادامه داستان ابراهیم از قول شعیب روایت می‌کند که: «ابراهیم شانزده‌ساله بود که وی را به آتش افکندند و...» (همان: ۱۸۷)

۳. داستان موسی (ع): موسی (ع) وقتی بزرگ می‌شود، به صف مردان می‌پیوندد و وقتی بزرگ‌تر می‌شود، هیچ‌کس از آل فرعون نمی‌تواند به بنی‌اسرائیل آسیب برساند. این نشان می‌دهد که او به بلوغ فکری و جسمی رسیده است.

۴. داستان عیسی: در مورد عیسی (ع)، وقتی او ۱۲ ساله می‌شود، معجزه‌هایی از او بروز می‌کند، اما هنوز تحت سرپرستی مادرش مریم است. این به این معناست که عیسی (ع) در سنین نوجوانی معجزات خاصی دارد اما هنوز به طور کامل مستقل نشده است.

«مریم دوازده سال مولود خویش را از مردم نهان داشت و هیچ‌کس را بر او امین ندانست و به وقت درو به خوشه‌چینی می‌رفت و گهواره به یک شانه داشت و ظرفی که خوشه در آن باید ریخت به شانه دیگر تا وقتی که عیسی دوازده ساله شد و نخستین آیتی که مردم از او دیدند چنان بود که مادرش به خانه دهقانی از مصر مقرر داشت که گنج او دزدیده بودند... گفت: مادر دوست داری مال او را بیابم؟» (همان/۲: ۵۱۴-۵۱۵)

ب. بلوغ دیگر افراد:

بلوغ در فرهنگ ایرانی به معنای گذر از سنین کودکی به بزرگسالی تنها به تغییرات فیزیکی محدود نمی‌شود، بلکه شامل مسئولیت‌های اجتماعی، آزمون‌های شخصیت و اهمیت آموزش و تربیت نیز است.

کلیشه‌ها به مجموعه‌ای از باورها و تصورات اشاره دارند که به طور معمول درباره ویژگی‌ها و خصوصیات افراد بر اساس جنسیت آن‌ها شکل می‌گیرند. به عبارت دیگر، این تصورات قالبی به جامعه می‌گویند که چه ویژگی‌هایی برای مردان و زنان معمول و متداول است. این کلیشه‌ها در بردارنده اطلاعاتی درباره ظاهر جسمانی، نگرش‌ها، علایق، صفات روانی، روابط اجتماعی و نوع شغل است. (گولومبوک، ۱۳۷۷: ۲۶) این کلیشه‌ها می‌توانند تأثیرات عمیقی بر رفتارها، انتخاب‌ها و فرصت‌های افراد داشته باشند. شخصیت‌های تاریخی مانند دارا و بهرام گور نمونه‌هایی از این نشانه‌ها در تاریخ ایران هستند که بر اساس کلیشه‌ها هر کدام به نوعی نمایانگر مفهوم بلوغ در زمان خود هستند.

در مورد دارا، به نوعی بلوغ سیاسی و اجتماعی اشاره شده است. او در شرایطی به دنیا می‌آید که پدرش فوت کرده و مادرش در موقعیتی قرار دارد که باید از پادشاهی خود دفاع کند. این شرایط نشان‌دهنده بار مسئولیت و آزمون‌هایی است که باید او را آماده کند. دارا به عنوان یک پسر شاهزاده، باید صفات لازم برای رهبری و پادشاهی را داشته باشد. این صفات شامل شجاعت، هوش و توانایی‌های رهبری است که در زمان بلوغ او مورد آزمایش قرار می‌گیرد. به عبارتی، بلوغ او تنها به سن و سال مرتبط نیست بلکه به کیفیت و توانمندی‌هایی که در این دوره از زندگی نشان می‌دهد، نیز وابسته است.

طبری درباره دارا می‌نویسد: «... و چون رشد کرد و خمانی مقرر شد که بد کرده و پسر را در خطر هلاک انداخته کارش علنی شد و چون به کمال رسید و امتحانش کردند همه صفات شاهزادگان داشت و خمانی تاج به او داد...» (همان/۲: ۴۸۵-۴۸۶)

شخصیت بهرام گور در دوازده‌سالگی به مقام بالایی در ادب می‌رسد. متن ذیل اشاره دارد به این نکته که در فرهنگ ایرانی، بلوغ فکری و اجتماعی نیز اهمیت زیادی دارد.

«و چون به دوازده‌سالگی رسید از معلمان و اهل ادب سر شد و به برتری وی مقرر شدند و معلمان خویش جایزه داد و مرخص کرد و معلمان تیر و سواری را بگفت تا پیش وی بمانند تا آنچه باید از آن‌ها فرا گیرد... بهرام گفت: سخن نیک گفתי ولی من که به شرف و سیادت از همه مردان برترم باید اسبم نیز از همه بهتر باشد...» (همان: ۶۱۴-۶۱۵)

«فرهنگ سیاسی ایران به‌ویژه در مقطع مورد اشاره، مسأله اصالت "تخمه و نژاد" و از همه مهم‌تر، انتساب خونی به ایران باستان و چهره‌های اسطوره‌ای- تاریخی آن (را) یکی از شرایط و ملزومات اساسی کسب مشروعیت، قدرت و از همه مهم‌تر تداوم آن می‌دانست؛ فقدان آن نیز متقابلاً از آسیب‌ها و خطرات جدی هر حکومتی محسوب می‌شد.» (شعبانی و زارعی، ۱۳۹۱: ۳)

با توجه به اشارات فوق می‌توان به اهمیت مسأله نسب و نژاد کودکان پی برد. اصل و نسب از چنان جایگاه تعیین‌کننده‌ای برخوردار بوده که حتی حاکمان برای کسب مشروعیت و تداوم قدرتشان در راه جعل آن هزینه می‌کردند. در جای دیگری نیز می‌نویسد: «پسر عبدالله شداد را آوردند که نامش شداد بود و مردی بالغ بود و نوره می‌کشیده بود، گفت: ببینید بالغ شده است؟ گفتند: نه، پسر است و آزادش کردند.» (همان/۸: ۳۴۱۳)

در مورد پسران، بلوغ به معنای رشد جسمی و عقلانی آن‌ها در داستان‌های پیامبران مطرح شده است. هرچند تأکید بر وجود فرزندان مذکر در گذشته، بیانگر میسر شدن اصل جانشینی و بقای عقبه نسل بوده و حتی کودکان پسر کمک احوال اقتصاد خانواده محسوب می‌شدند در این متون، بلوغ پسران به رشد فیزیکی و توانایی‌های اجتماعی و سیاسی نیز مربوط می‌شود. به عنوان مثال، ابراهیم (ع) در سنین جوانی به تفکر مستقل می‌پردازد و موسی (ع) به صف مردان می‌پیوندد. این نشان‌دهنده آن است که بلوغ پسران نه تنها به سن و سال بلکه به توانایی‌های فکری و اجتماعی آن‌ها نیز وابسته است. هم‌چنین، داستان‌های تاریخی مانند دارا و بهرام گور نمایانگر این است که بلوغ در فرهنگ ایرانی نیز به مسئولیت‌های اجتماعی و آزمون‌های شخصیت مرتبط است.

نتیجه‌گیری

توجه به کودک و نقش آن در جامعه، از دیرباز مورد اهمیت بوده است، اما مفاهیم مربوط به آن در طول زمان و در فرهنگ‌های مختلف متغیر بوده‌اند. در ترجمه تاریخ طبری، ۱۶۹ مورد اشاره به کودکان و رفتار با آنان وجود دارد که تنها ۱۳ مورد آن مربوط به دختران است. این نشان‌دهنده توجه بیشتر به پسران در آموزش و تربیت تأکید می‌کند. آموزش کودکان در آن زمان به دو دسته علوم و فنون و مسائل دینی تقسیم می‌شود. نمونه‌هایی از داستان‌های تاریخی، مانند آموزش سیاوش و اردشیر، نشان‌دهنده اهمیت تربیت و آموزش در سنین پایین است. از سویی دیگر، تأثیر جنگ بر زندگی کودکان نیز موضوعی جدی است. در واقعه کربلا، کودک‌کشی به عنوان یک واقعیت دردناک به تصویر کشیده شده است. هم‌چنین، اسارت و کشتار کودکان در جنگ‌ها، نشان‌دهنده آسیب‌پذیری این گروه اجتماعی در برابر خشونت‌های بشری در طول تاریخ است. در نهایت، مقاله به بررسی مرز بزرگسالی و کودکی پرداخته و نشان می‌دهد که سن بلوغ برای دختران معمولاً با سن ازدواج آن‌ها مرتبط بوده است. این موضوع در مورد پسران نیز با رشد جسمی و عقلانی آن‌ها در داستان‌های پیامبران و شخصیت‌های تاریخی دیده می‌شود. به طور کلی، این پژوهش تأکید می‌کند که در جوامع گذشته، مفاهیم کودک و کودکی، آموزش و تربیت، و هم‌چنین چالش‌های اجتماعی و فرهنگی مرتبط با آن، به شدت تحت تأثیر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی زمان خود قرار داشته است.

منابع

- پولادی، کمال (۱۳۸۷) بنیادهای ادبیات کودک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- ریاحی، محمد اسماعیل. (۱۳۸۶). عوامل اجتماعی موثر بر میزان پذیرش کلیشه‌های جنسیتی. پژوهش زنان، ش. ۶.
- شاه آبادی فراهانی، حمیدرضا (۱۳۸۵) مقدمه بر ادبیات کودک؛ بحثی در شناخت مفهوم دوران کودکی، تهران: نغمه نواندیش.
- شعبانی، امامعلی و زارعی، علی. (۱۳۹۱). "نسب و نسب‌سازی در سده‌های میانه تاریخ ایران؛ دلایل و زمینه‌ها". فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات تاریخ فرهنگی. شماره ۱۴. ص ص ۲۱-۵۲.
- طبری، محمد جریر. (۱۳۵۲) تاریخ طبری: تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
- کرمانی، علیرضا. (۱۳۸۶). "تاریخ کودکی مطلوب". پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان. شماره ۵۰. ص ص ۲۴-۴۳.
- گولومبوک، سوزان، فی‌وش، رابین، (۱۳۷۷) رشد جنسیت، ترجمه مهرناز شهرآرای، تهران، ققنوس.
- معین، محمد. (۱۳۶۳) فرهنگ معین. تهران: امیر کبیر.
- میرهادی، توران. (۱۳۸۲) «سرانجام کودک کیست؟». فصلنامه داخلی شورای کتاب کودک. ش ۱. ص ۲۸.
- Fox, G. (ed.) (1995) Celebrating Children's Literature in Education, London: Hodder and Stoughton.

سبک‌شناسی غزلیات سیف فرغانی (مطالعه موردی ۳۰ غزل)

زهره جوان‌بخت

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات روایی دانشگاه کوثر بجنورد

Zahra javanbakht941@gmail.com

چکیده

در عرصه ادبیات، سبک، روشی است که شاعر و نویسنده برای بیان موضوع خود برمی‌گزیند، به عبارت دیگر سبک همان شیوه گفتن است. ویژگی‌های سبکی در شعر مشخص‌تر بوده و شامل تکرار، نظم واژگان و حروف، طریقه چینش آن‌ها و روش‌هایی است که موجب ایجاد نوعی موسیقی و ریتم و آهنگ مناسب در متن می‌شود که شاعر با به کارگیری هنرمندانه این عناصر می‌تواند معانی موردنظر خود را به نحو مؤثری به خواننده منتقل کند. هم‌چنین در محور فکری نیز شاعران صاحب‌سبک شیوه خود را دارند. حال با نگاهی سبک‌شناسانه به بررسی ۳۰ غزل در دیوان سیف فرغانی شاعر و صوفی قرن هفتم و هشتم به تصحیح «دکتر ذبیح الله صفا» به روش توصیفی-تحلیلی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری می‌پردازیم. نتایج پژوهش حاکی از آن است که شاعر در سطح زبانی (موسیقی بیرونی و درونی) برخی از ردیف‌های دشوار و طولانی را به‌کار برده است و اساس سخن او سادگی و روانی و انسجام و استحکام زبانی است کلمات تازی در غزلیات او کاربرد کمتری دارد و تکرار و هم‌حروفی در غزلیات به چشم می‌خورد از لحاظ ادبی تشبیهات او اکثراً محسوس به محسوس است و از لحاظ فکری نیز غزلیات او عارفانه، عاشقانه و اجتماعی است.

کلیدواژه‌ها: سیف فرغانی، سبک، سطح زبانی، سطح فکری، سطح ادبی.

۱- مقدمه

غزل که برگرفته از تغزل در قصاید فارسی است یکی از پرکاربردترین و رایج‌ترین قالب شد و در ادب فارسی همواره به‌کار رفته‌است. غزل‌های اولیه در شعر فارسی، زبانی ساده دارند و به سبک خراسانی سروده شده‌اند. در قرن ششم، در ابتدا شاعرانی مانند خاقانی، انوری و ظهیر که در اصل قصیده‌سرا بودند، تعداد قابل توجهی شعر در قالب غزل نیز سرودند. اما شاعرانی مانند سنایی و عطار ظهور کردند که توجه اصلی‌شان به غزل بود. در این قرن، سبک خراسانی افول کرد و شاعران به سبک عراقی روی آوردند. در این دوره، عطار از غزل برای بیان مفاهیم عرفانی استفاده کرد. غزل با ظهور سعدی به اوج زبانی خود رسید که بیانی روان و سهل و ممتنع داشت و واژگان پرکاربرد و همه‌فهم را به‌کار می‌برد. مولوی نیز، شرح سفر روحانی خود را در غزلیاتش منعکس کرد. او بسیاری از غزلیات خود را نه در کنج عزلت و در جدال با الفاظ، بلکه به صورت زنده و فی‌البداهه و در مجالس رقص و سماع و در حالت وجد سرود. در قرن هشتم، خواجه کرمانی عشق و تصوف را در غزل خود در هم آمیخت که اوج روش او، در غزلیات حافظ دیده می‌شود. حافظ، که مشخصه شعرش ایهام و بازی‌های زبانی و مفهومی است، ممدوح و معشوق را با هم یکی کرد و مدح‌های او که به فرم غزل است در ظاهر، ماهیت خود را آشکار نمی‌کند.

قرن ششم عرفان و مدح به غزل وارد می‌شود و در قرن هفتم غزل عارفانه و عاشقانه توسط سعدی و حافظ به اوج می‌رسند. قرن هشتم، نیز قرن رواج غزل است، شاعران غزل‌سرای این قرن را «شاعران گروه تلفیق» نامیده‌اند که اوج این تلفیق را در غزل حافظ می‌توان یافت. (شمیسا، ۱۳۷۰، ۶۹) قرن ۷-۸ دوره حمله مغول؛ قصیده از رونق می‌افتد و مردم مخاطب شعر قرار می‌گیرند.

سیف فرغانی که یکی از شاعران مطرح عصرخویش می‌باشد نیز به شیوه عصر خویش عشق و عرفان را در غزل به هم آمیخت و گاه‌گاه مسائل اجتماعی را نیز در شعر خود مطرح کرد. غزل او دارای زبانی روان و مسجع با ردیف‌های متنوع که بسیاری از شاخصه‌های سبک عراقی و پاره‌ای از شاخصه‌های سبک خراسانی در شعر او دیده می‌شود. این جستار در جستجوی پاسخ سوالات زیر است؟

۱. سبک غزل‌های سیف‌فرغانی به ویژگی‌هایی دارد؟
۲. با توجه به بررسی سبکی غزلیات سیف، سبک شعری او در کدام سبک ادبی می‌گنجد؟
۳. زبان سیف در غزلیات چگونه است؟ چه اندازه از سعدی در غزلیات تاثیرپذیرفته ؟

۲- پیشینه تحقیق

در مقالات و رساله‌های زیادی به بررسی اشعار و تفکرات نقدهای سیف‌فرغانی و مضامین اجتماعی در آثار وی پرداخته شده است. اما در مورد غزلیات سیف، پژوهش زیادی صورت نگرفته خصوصاً سبک‌شناسی اشعار او؛ تعدادی از مقالات که در رابطه با سیف فرغانی نوشته شده‌اند به شرح ذیل است:

مقاله «سیف فرغانی و انتقادهای اجتماعی» قدم‌علی سرامی در نشریه ادبستان در سال (۱۳۹۱) به چاپ رسانده که در این مقاله اندیشه‌ها و انتقادات اجتماعی مولانا سیف‌الدین محمد فرغانی عارف قرن هفتم و هشتم هجری را در یکی از سیاه‌ترین دوره‌های تاریخ ایران مورد بررسی قرار داده‌اند؛ مقاله‌ای دیگر با عنوان «نقد و بررسی تشبیه در قصاید سیف» دکتر عبدالله واثق‌عباسی، دکتر محمدامیر مشهدی در سال (۱۳۹۲) پرداخته شده است که تشبیهات قصاید سیف

فرغانی از جنبه‌های مختلف، چون انواع تشبیه، مواد تشبیه، تشبیهات نو، ابزار تشبیه و ایستایی و پویایی آن‌ها مورد بررسی قرار گرفته؛ مقاله بعدی با عنوان «نقد زیبایی‌شناختی غزلیات سیف فرغانی» نویسنده آن شیوا متحد است که در سال (۱۳۹۵) به چاپ رسانده در این مقاله صنایع بدیعی و آرایه‌های ادبی و همچنین ظرافت‌های زبانی غزل‌های سیف فرغانی را شرح داده، به تأثیرپذیری‌های این شاعر لطیف طبع قرن هفتم هجری، از سعدی استاد بزرگ سخن نیز می‌پردازد؛ زهرا پارساپور در مقاله «سیف شاعری صوفی و نقادی بی‌پروا» که در نشریه دهخدا در سال (۱۳۹۸) به چاپ رسانیده نگاه سیف به مقوله‌هایی چون تفسیرقرآن، شعر، فلسفه، دین و عرفان صرفاً بر اساس قصاید او بررسی و بیان شده‌است؛ سهند سلطان دوست، مهدی کشاورزافشار مقاله «باورهای سیف فرغانی، گرایش به گفتمان تشیع و نقد سیاسی-اجتماعی» در سال (۱۴۰۱) به چاپ رساندند؛ و سپس (چمن آرا) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل موضوعی دیوان سیف فرغانی» به موضوعات متعدد اشعار سیف فرغانی پرداخته و این موضوع را در قالب توحید، نعت و منقبت و... بیان کرده است.

لذا با وجود تمامی این پژوهش‌ها هنوز سبک‌شناسی غزلیات سیف حتی در چند غزل او هم صورت نگرفته‌است، در این مقاله به بررسی سبکی ۳۰ غزل به ترتیب در دیوان سیف فرغانی به تصحیح دکتر ذبیح الله صفا در سطوح زبانی، ادبی، فکری پرداخته می‌شود.

۳- روش تحقیق

این مقاله براساس مطالعات کتابخانه‌ای و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است. نسخه دیوان اشعار سیف فرغانی که در این مقاله مورد استناد قرار گرفته دیوان سیف فرغانی (۱۳۶۴)، به تصحیح ذبیح الله صفا، چاپ دوم، تهران: فردوس و ارجاع به ابیات بر اساس شماره صفحات است.

۴- سبک‌شناسی

سبک، واژه‌ای است اصالتاً عربی و به معنای گداختن زر و نقره است؛ ولی ادبای اخیر سبک را به طور مجازی به معنای طرز خاصی از نظم و نثر به کار برده‌اند و تقریباً آن را در برابر استیل (Steel) اروپاییان قرار داده‌اند. شاعر و نویسنده در تمام مراحل از انتخاب موضوع گرفته تا نوع کلمات، لحن و سیاق تألیف عناصر گوناگون، به واسطه سبک، تأثیر خود را بر اثر بر جای می‌نهد. (سیماداد، ۱۳۸۵: ۵-۲۷۴)

بررسی سبک‌شناختی متون که در نظر اغلب سبک‌شناسان در سطح زبانی و بلاغی به آن پرداخته می‌شود، طبق دسته‌بندی سیروس شمیسا در کتاب کلیات سبک‌شناسی، در سه سطح زبانی، فکری و ادبی صورت می‌گیرد. (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۱۵) در سبک‌شناسی ساختارگرا هیچ جزئی به تنهایی معنادار نیست بلکه باید هر جزء اثر را در ارتباط با اجزاء دیگر در نظر گرفت و کارکرد سبک‌شناسانه مهم است نه این‌که فقط فهرستی از عناصر بلاغی از قبیل سجع و جناس و... را فراهم کنیم. (شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۶۲)

سطح زبانی، خود به سه سطح کوچک‌تر آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌شود که در سطح آوایی، موسیقی بیرونی و درونی متن بررسی می‌شود. موسیقی بیرونی با بررسی وزن، قافیه، ردیف و موسیقی درونی با بررسی صنایع بدیعی چون سجع، جناس، انواع تکرار (همحروفی-همصدایی) مشخص می‌شود. در سطح لغوی به ویژگی‌های الفاظ، میزان

استفاده از الفاظ بیگانه، بسامد واژگان و در سطح نحوی به نحوه چینش جملات، زمان افعال و ضمائر و... توجه می‌شود. اما در سطح ادبی، مسائلی از علم بیان مانند تشبیه، استعاره، کنایه و علم بدیع هم‌چون ایهام، تناسب و مسائل علم معانی از قبیل ایجاز، اطناب، قصر و حصر بررسی می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۲۴) در سطح فکری، از طریق دقت در جزئیات اثر می‌توان به دنیای ذهن مؤلف پی‌برد و این که اثر درون‌گرا یا برون‌گرا است؟ شادی‌گرا یا غم‌گرا است؟ نویسنده بدبین است یا خوش‌بین؟ و...

۵- بررسی و تحلیل سبک غزلیات سیف فرغانی

۵-۱. سیف فرغانی

مولانا سیف‌الدین ابوالمحماد فرغانی شاعر و صوفی گم‌نام قرن ۷-۸ که دلیل گم‌نامی وی مهاجرت از ایران و اقامت در بلاد روم که دیگر به وطن بازنگشت و در شهر آق‌سرای در سن ۸۰-۹۰ سالگی وفات یافت و با تنگ‌دستی در آنجا می‌زیست به گفته زرین‌کوب سه شاعر از ایران به روم مهاجرت کردند یعنی مولوی، عراقی و سیف که هر سه اهل تصوف بوده و خانقاه داشتند. (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۳۶۶) و به گفته صفا در مقدمه دیوان او با این که در کنار مولوی بوده اما از او یاد نکرده و نامی نیاورده. زادگاه او فرغانه در ماوراءالنهر بود که به احتمال زیاد به دلیل بیم از حمله مغول به سمت غرب ایران مهاجرت نمود. در زبان او ردپایی از تعلق او به ماوراءالنهر او مشاهده می‌شود همان‌طور که ذبیح‌الله صفا در مقدمه دیوان اشاره می‌کند و دلیلش را این می‌داند که در همان دیاری که بوده است بر اثر مهاجرت نه تنها از گویش و لهجه خود بیرون نرفت بلکه آثار آشکاری از آن در دیوان خود نوشت که در ترکیبات و مفردات آشکار است بارها افعال مصدر «خواستن» را با حذف الف که خاص لهجه سمرقندی است به کار برده «خوهم». (صفا، ۱۳۶۴: ۲۴) صفا نمونه‌هایی از تصرف در واژگان را که خاص لهجه سمرقندی و یا شاعران سامانی است در شعر او ذکر می‌کند (صفا، ۱۳۷۱: ۳/۱، ۶۳۲)

دیوان سیف فرغانی به تصحیح صفا شامل غزلیات، قصاید، رباعیات و قطعات است که حجم بیشتر آن غزل است. سراسر دیوان سیف حکایت از صوفی وارسته که دوران ریاضت را طی کرده‌است و در زمره مشایخ قرار دارد قصاید او نشان از سخنوری او دارد که به گفته صفا یا در نعت خدا و رسولان است یا در وعظ، اندرز، تحقیق و یا انتقاد از وضع نابسامان و طبقات گوناگون جامعه است. این مسئله حائز اهمیت است که او در قصاید، شاهان را مدح نمی‌کرده و تنها دو بار در قصایدش نام غازان‌خان را آورده که ضمن شکایت از وضع نابسامان جامعه بوده. سیف بسیار به سعدی ارادت داشته‌است و حتی با او مکاتبه داشته و گاهی در جواب او غزلیات خود را سروده.

برای وقت جوانان کنون که سعدی رفت/ سخن بگو که درین خانقه پیرتویی

چو سعدی سیف فرغانی جهان را عذر می‌گوید/ نه من تنها گرفتارم بدام زلف زیبایی

(سیف‌فرغانی، ۱۳۶۴: ۱۳)

در دیوان او ردیف‌های مشکل از جمله (حروف، اندیشه، آئینه، حقیقت، آفتاب و....) وجود دارد؛ سیف بیشتر متمایل به غزل‌سرایی است و سخنی ساده و روان به شیوه سعدی دارد؛ لغات تازی در اشعارش کم است. او شاعری نقاد است و دنیای آشفته خود را فقط از راه رسیدن به حق و حقیقت و رعایت دستورهای اخلاقی و پیروی از اسلام می‌داند و همه جا در غزلیاتش با معشوق زیبای خود عشق می‌ورزد ولی عشق ملکوتی و خدایی نه مجازی به گفته صفا اگر

در چند غزل معدود نشان از عشق مجازی می‌بینیم به روزگار کوتاهی از زندگی او بوده است. (صفا، ۱۳۶۴: ۱-۳۲) شاید بسیاری از علاقه‌مندان ادبیات و شعر فارسی نام سیف فرغانی را هم نشنیده باشند. گاه می‌شود که شاعری یا شعری قرن‌ها، به دلایل و اسباب گوناگون، از دید ما پنهان مانده است و در عهدی دیگر، باز به دلایل گوناگون، شناخته می‌شود، سیف فرغانی از آن‌هاست شاعر دورمانده قرن هفتم و هشتم که او را بیشتر با این قصیده که در زمان حمله مغول سروده، می‌شناسند.

هم مرگ بر جهان شما نیز بگذرد / هم رونق زمان شما نیز بگذرد

وین بوم محنت از پی آن تا کند خراب / بر دولت‌آشیان شما نیز بگذرد

دیوان سیف فرغانی خیلی دیر چاپ شد هفت قرن پس از مرگش، در دهه چهل شمسی پس از آن هم، استاد ذبیح‌الله صفا دیوان او را تصحیح کرد، صفا علت ناشناخته ماندن این صوفی وارسته را «هجرت از زادگاه و میهن خود و انقطاع از عالم و گوشه‌گیری از دونا و امتناع از ستایش امیران و صاحب‌دولتان ظالم و فاسد زمان» می‌داند. (صفا، ۱۳۶۴: ۹) غزلیات سیف بسیار شیواست که آن‌چنان که باید کسی به سبک‌شناسی غزلیاتش نپرداخته است؛ در این پژوهش سعی کرده‌ایم شیوه سخن گفتن سیف را در سه سطح زبانی، ادبی، فکری بررسی کنیم به دلیل بالابودن تعداد غزلیات او، فقط به بررسی سبکی ۳۰ غزل اول دیوان سیف فرغانی به تصحیح ذبیح‌الله صفا پرداخته‌ایم.

۵-۲. سطح زبانی

زبان، سطحی‌ترین و ملموس‌ترین عنصر موجود در هر اثر ادبی است. بنابراین آن را به سه سطح کوچک‌تر: آوایی، لغوی و نحوی تقسیم می‌کنند:

۵-۲-۱. سطح آوایی

در سطح آوایی که به آن سطح موسیقایی نیز گفته می‌شود، خود بر سه سطح:

۱. موسیقی بیرونی، وزن

۲. موسیقی کناری، ردیف و قافیه

۳. موسیقی درونی، انواع سجع و تکرار.

موسیقی بیرونی: وزن، قافیه، ردیف

تنوع وزن در غزلیات سیف زیاد است در ۵۸۲ غزل وی ۲۰۳ غزل او بحر رمل؛ از بحور عروضی در غزلیات خود به ۹ بحر توجه داشته؛ اما در این ۳۰ غزل ابتدایی در دیوان سیف به تصحیح صفا، ۷ نوع بحر را به کار برده است از میان بحور عروضی از بحر رمل که از اوزان نرم و سنگین است و در معانی مرثیه، هجران، درد و حسرت و گله به کار می‌رود، بیشتر استفاده کرده است. هم‌چنین از بحر هزج و مجتث نیز که متناسب با مضامین عاشقانه و غم و حسرت است، نسبت به بحور دیگر بیشتر بهره برده است.

بحور	رمل	هزج	مجتث	مضارع	خفیف	منسرح	مقارب
تعداد	۱۰	۷	۵	۳	۳	۱	۱

موسیقی کناری: قافیه و ردیف

قافیه طرح و پیکره‌ی صوری و صوتی شعر را به وجود می‌آورد و اگر نااستوار باشد مایه‌ی ضعف سخن می‌شود و ردیف نیز جزئی از شخصیت غزل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۸۳) و از موضوعات قافیه نیز باید به ردالقافیه و تکرار قافیه در غزلیات سیف اشاره کنیم.

ردیف: همان‌طور که شمیسا در کتاب سیر غزل در شعر فارسی ذکر می‌کند، (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۱۹) ردیف‌های طولانی در اشعار وجود دارد، سادگی کلمات انتخاب شده به عنوان ردیف از سوی شاعر، نشانه‌ی مخاطب محور بودن شعر او است. در ۳۰ غزل بررسی شده اکثراً دارای ردیف است و تنها هشت غزل از سی غزل بررسی شده، ردیف ندارد که ۶ غزل ردیف‌های طولانی دارد مثل غزل ۲۲ «نهاده‌است» و یا غزل ۲۸ «بردست‌بست» و در ادامه این ردیف‌های طولانی «چه قدر است»، «دور است».

دلبر ما کهریا بر دست بست / هیچ می‌دانی چرا بر دست بست

دل بنرخ که ستاند بعد ازین / دل ربا چون کهریا بر دست بست

بندم اندر ششدر غم سخت کرد / مهره یی کآن جان فزا بر دست

تکرار قافیه: در غزلیات سیف تا حدودی قافیه تکرار شده‌است اما از آنجا که اکثر غزلیات وی دارای ردیف است بنابراین تکرار قوافی به چشم نمی‌آید؛ در ۵ غزل این تکرار را دارد برای مثال در غزل ۱۲ «جان» را تکرار کرده است و یا در غزل ۳۰ «من» تکرار شده‌است.

ردالقافیه: از ۳۰ غزل بررسی شده ۱۳ غزل ردالقافیه دارد مانند غزل سوم «انگبین»، یا پنجم «تبسم»

لب گل در تبسم آمد باز / بلبل اندر ترنم آمد باز

دهن بی زبان گل ز صبا / بی لب اندر تبسم آمد باز

انتخاب کلمات عربی در جایگاه قافیه

شفیعی کدکنی یکی از عیوب قافیه را آوردن کلمات عربی در جایگاه قافیه می‌داند و می‌نویسد: «از جمله عیب‌هایی که قافیه در شعر فارسی ایجاد کرده، مسئله‌ی قافیه آوردن کلمات بسیار عربی است که اگر به خاطر قافیه نبود زبان هرگز به گرفتن آن‌ها نیازی نداشت.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹۳) در این ۳۰ غزل سیف حدود سه غزل کلمات عربی دارد البته که سیف شاعری نبوده که خیلی از لغات عربی بهره ببرد بنابراین در اشعارش نیز زیاد نمود ندارد اما برای مثال یکی از غزلیات آن که دارای لغات عربی است غزل شماره ۲۱ (جمالت، جلالت، وصال، بطالت و...) یا غزل ۱۰ (مدد، حد، عد، لحد و...).

موسیقی درونی: سجع، جناس، تکرار و انواع آن

موسیقی درونی یکی از مهم‌ترین‌هاست که ویژگی‌های درونی و جمال‌شناسی شعر را بیان می‌کند.

جناس

«مفهوم جناس، هر نوع اشتراک در مصوت‌ها و صامت‌های کلام است که در طرح‌های گوناگون می‌تواند خود را نشان دهد. در ذات و طبیعت هر زبان، جناس خود را به عنوان یک قانون زیباشناسی نشان می‌دهد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱۴) در غزل‌های سیف فرغانی از جناس به شکل‌های مختلف استفاده شده‌است و واژه‌هایی که سیف با آن‌ها جناس ساخته باهم تناسب دارند و این مهارت سیف را نشان می‌دهد و موسیقی درونی را دوچندان می‌کند. شاعر بیشتر از جناس زاید (مذیل، وسط، مزید) اشتقاق و چندی از ناقص، خط برای افزایش آهنگ و موسیقی شعر خویش استفاده کرده‌است؛ جناس مذیل مثل (آشیان، آشیانه/ جان، جانی/ مرا، مران/ خوان، خوانی و...) حدود ۱۵ جناس اشتقاق که نسبت آن به باقی بیشتر است. مانند (میان، مکان/ شوق، شرق/ کاه، کوه/ و...) و جناس خط که تنها یکی در غزل شماره ۱۰ (محرم، مجرم) جناس ناقص در غزل سوم (مهر، مهر) تجنیس در غزلیات سیف به‌وفور دیده می‌شود که جناس اختلافی یا اشتقاق نسبت بیشتری به باقی دارد و به افزایش موسیقی درونی متن کمک کرده.

نوع جناس	مذیل	مطرف	وسط (زاید)	اشتقاق	مزدوج	خط	ناقص	قلب
تعداد	۹	۶	۱	۱۵	۴	۱	۱	۱

- کاه برگی که بباد تو ز جا برخیزد/ جای آنست که با کوه کند هم‌سنگی (غزل ۱۱ بیت ۵)

سجع

یکی از روش‌هایی که با اعمال آن در سطح دو یا چند کلمه موسیقی به‌وجود می‌آید و به موسیقی کلام می‌افزاید به گفته شمیسا به مصادیق تسجیع در سطح کلمه سجع می‌گویند که بر سه نوع است متوازی، متوازن، مطرف. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۰)

نوع سجع	متوازی	متوازن	مطرف
تعداد	۲۹	۳۳	۲۳

سیف فرغانی بیشتر از سجع بهره‌گرفته بسامد بالای سجع، نشانی از آهنگین بودن کلام است به‌گونه‌ای که کمتر بیتی می‌بینید و می‌خوانید که در آن نشانی از سجع و جناس نیابید، و این به‌روشنی گویای ذوق و شاعر در عرصه شعر هنری است.

هرکه در عشق نمیرد به بقایی نرسد/ مرد باقی نشود تا به فنایی نرسد (غزل ۸ بیت ۱)

تکرار

سومین روشی که در بدیع لفظی، موسیقی کلام را افزون می‌کند، روش تکرار است. تکرار واک، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصرع؛ روش تکرار معمولاً در سطح کلام بررسی می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۳) تکرار باعث ملالت نمی‌شود و بر آهنگ کلام می‌افزاید و درغزلیات سیف بسامد بالایی دارد حتی کلمات پشت هم تکرار می‌کند و این زیبایی و موسیقی غزل را بیشتر کرده.

در ۳۰ غزل ابتدایی سیف بیشتر تکرار واژه به چشم می‌خورد:

ز روی تو ز زمین تا بآسمان پر نور / ز مثل تو ز مکان تا بلامکان خالی

(غزل ۱: ب ۳)

مرا با غیر خود هرگز مکن نسبت مدان مایل / مسلمان چون کند نسبت مسیحا را بترسایی

(غ ۱۸: ب ۷)

ای باغ نیکویی گل روی تو را چمن / گل درچمن دریده ز شوق تو پیرهن

(غ ۱۷: ب ۱)

در ره او نبود سنگ و اگر باشد نیز / جز گوهر از سر هر سنگ بپایی نرسد

(غ ۸: ب ۴)

بزیورها نکورویان بیارایند گر خود را / تو بی زیور چنان خوبی که عالم را بیارایی

(غ ۱۹)

تکریر

بوسه‌هایی که اندرین غزل است / بتو خواهم یکان یکان دادن

(غ ۱۲: ب ۱۳)

دل من بی غم غمت بی دل نبودستند و اکنون / شد دل من ناگزیر غم تو ناگزیر دل

(غ ۷: ب ۱۳)

تکرار هجا

منم از عشق روی تو مقیم خاک کوی تو

(غ ۱۸: ب ۵)

ز روی تو ز زمین تا بآسمان پر نور / ز مثل تو ز مکان تا بلامکان خالی

(غ ۱: ب ۳)

هم حروفی

چون شوند از آتش شوقش چو موسی گرم رگ / گر خضر ساقی بود از آب حیوان فارغند

(غ ۶: ب ۶)

هم حروفی ش کاملاً مشخص است

ردالصدر الی العجز

ما چو بی برگیم چون بلبل ز گلبن در خزان/ با نوای نیکویی دوری تو از ما در بهار

(غ: ۲۵: ب ۲)

رد العجز الی الصدر

آن مبارک قدمست او که چو دستش برسد/ هیچ بر گردن هستی تو سر نگذارد

هستی تست گناه تو و او با همه لطف/ این گنه تا بنمیری ز تو در نگذارد

(غ: ۲۴: ب ۳)

طرد و عکس

اختیار از دل برون و دل برون از اختیار/ بر سر کوی رضا از وصل و هجران فارغند

(غ: ۶: ب ۲)

ای زمان هم‌چون مکان گشته حجاب روی تو/ نور روی آفتاب از آفتاب روی تو

(غ: ۱۴: ب ۱)

۵-۲-۲. سطح لغوی

در این سطح، لغات بیگانه خصوصاً لغات عربی، لغات کهن فارسی و به طور کل نشانه‌های کهنگی زبان در سطح لغوی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلمات عربی

در این دوره (سبک عراقی) بر اثر غلبه مغول و تاتار و درهم ریختن بنیادهای مملکتی به دست آنان و حکومت کردن متمادی آن قوم و به کارداشتن یاسای چنگیزی و اداره کردن مملکت با اصطلاح‌های خاص مغولی و سبب‌های دیگر از این گونه، زبان ترکی و به ویژه ترکی مغولی بیشتر از آنچه در قرن ششم دیده‌ایم در ایران متداول شد» (صفا، ۱۳۷۱: ۷) سیف فرغانی در خراسان بوده اما بنابردلایلی مهاجرت می‌کند و بسیار شاکی است از آن اوضاع و لغات عربی زیاد در اشعارش نمود ندارد ولی با این حال گاهی استفاده می‌کند البته که آن نیز همان ترکیبات عربی رایج در زبان فارسی است اما لهجه خراسانی و کهنگی آن سبک خراسانی در غزلیات او هست مثل خوهم به جای خواهم یا استفاده از تخفیف و تشدید، یا استفاده از اندر به جای در، برای موارد ذکر شده شواهدی از ۳۰ غزل او در زیر بیان می‌شود.

تو نقل مجلس مستان عشق خویشی/ ازیرا چو پسته یی بدهان (و) چو شگری بمقالت

(غ: ۲۱: ب ۴)

بر روی شکر تشدید دارد، تخفیف در ازیرا و بمقالت، چو و...

حیات رخت اقامت بر اسب رحلت بستی/ اگر عنان نگرفتی مرا امید وصال

(غ: ۲۱: ب ۱۲)

در این بیت نیز حیات، رحلت، وصال و عنان عربی است؛ تخفیف، استفاده از ذ به جای د مشهود است. یکی از غزلیاتی که لغات عربی در آن است مخصوصا در جایگاه قافیه همین غزل ۲۱ است که مشدد کردن لغات را دارد.

دلبرا چند خوهم دولت وصلت بدعا/ خود مرا دست طلب جز بدعایی نرسد

(غ: ۸: ب ۹)

بشیرینی سخن مارا زبانت صید کرد اری/ تو صیّاد مگس گیری و دام تست حلوایی

(غ: ۱۳: ب ۵)

غزلیات سیف فرغانی به دلیل تاثیرپذیری از سعدی و ارادت داشتن به او سخنش مانند سعدی سهل و ممتنع است ویژگی شاخص سیف فرغانی این است که در غزلیاتش از الفاظ رایج و پرکاربرد زبان فارسی بهره گرفته است که به سادگی و روانی کلام کمک می‌کند و تناسب را در بین واژگان و ابیات برقرار می‌کند و اگر در اشعار به چشم نمی‌آید به دلیل مهارت شاعر است؛ این ویژگی است که سیف از سعدی گرفته است و از الفاظ زبان بدن و رعایت تناسب و تضاد و مراعات النظیر در کنارهم استفاده می‌کند.

در این سی غزل سیف فرغانی از لحاظ زبانی می‌توان نتیجه گرفت که از حیث لغوی و نحوی بیشتر نزدیک به سبک خراسانی است و مشدد کردن کلمات، تخفیف، استفاده از اندر به جای در و یا ذ به جای د، کهنگی افعال مثل حذف ب از سرفعل امر و یا خوهم به جای خواهم که خاص لهجه خراسانی است؛ در اشعار وی مشاهده می‌شود. از لحاظ موسیقی درونی «تکرار» بسامد بالایی دارد و موسیقی کناری ردیف‌های طولانی و ردیف داشتن اشعارش بسیار قابل توجه است البته که کمی از لغات عربی در جایگاه قافیه استفاده کرده که به زیبایی و موسیقی بیرونی و کناری اشعار افزوده؛ وزن نیز از ۱۱ بحر استفاده کرده که گویا از اوزان زیادی در کل غزلیات بهره گرفته اما بحر مورد توجه و بیشتر در این سی غزل همانا رمل است که برای غزلیات عاشقانه عارفانه مناسب‌تر است.

۵-۳. سطح ادبی

توجه به بسامد لغاتی که در معانی ثانویه (مجاز) به کار رفته‌اند، مسائل مهم علم بیان از قبیل تشبیه، استعاره و کنایه‌ها مسائل بدیع معنوی مانند ایهام، تناسب و به‌طور کلی زبان ادبی اثر و انحراف‌های هنری و خالقیت ادبی در هر زبان در این سطح بررسی می‌شود. صور خیال در علم بیان به چهار موضوع: تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه محدود شده است. از میان انواع مختلف مجاز، فقط استعاره است که تصویرسازاست و انواع دیگر مجاز، مربوط به علم معنی‌شناسی است. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۲)

تشبیه

تشبیه در راس صورخیال قرار دارد و به نظر می‌رسد در تمام ادوار شعر فارسی، بیشتر از سایر صورخیال، استعمال و کاربرد داشته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۴۵) تشبیه به اعتبار طرفین به گفته شمیسا چهار نوع است اول محسوس به محسوس یعنی هر دو طرف تشبیه حسی باشند و دومین مورد که رایج‌ترین نوع تشبیه است همانا عقلی به حسی

است (معقول به محسوس) سومین مورد تشبیه حسی به عقلی چهارمین تشبیه عقلی به عقلی است و در این تشبیه نیز باید وجه شبه باشد.

سیف شاعری غزل‌سراست؛ اما تشبیهات او زیاد دشوار به نظر نمی‌رسد تشبیه درغلیات او برجسته است مخصوصاً تشبیه حسی به حسی که در صد بالای را به خود اختصاص داده است سیف فرغانی نیز شاعری تصویرگراست که به مدد این عنصر، در عرصه تصویرآفرینی‌های بکر و خیال‌انگیز، گام برمی‌دارد.

هنگام شعر گفتن شوق مرا قرین دان/ ز آن سان که در خموشی {با} لب بود قرین لب

(غ: ۳: ب ۱۳)

ای پسته دهانت شیرین و انگبین لب/ من تلخ کام مانده در حسرت چنین لب

(غ: ۱۳: ب ۱)

پسته به دهان و لب به انگبین تشبیه شده که هر دو حسی هستند البته که در غزل سوم با لب تصویرهای متعددی را خلق کرده که نشان‌دهنده مهارت شاعر است.

زد بوسه تو ما را چون نان در انگبین لب

(غ: ۱۳: ب ۲)

وجه شبه شیرینی است که پنهان، بوسه بر لب تو مانند نان در انگبین بردن شیرین است.

سنگ دل از گازر اندوه تومی خورد/ چون جامه چرکین لگد

(غ: ۱۰: ب ۸)

تشبیه مرکب است

عشق نماز دل است مسجد او کوی دوست/ ترک دو عالم شناس اول تکبیر او

(غ: ۴: ب ۳)

در اینجا عشق مانند نماز در دل است و مسجد مانند کوی دوست که هر دو طرف عقلی هستند.

حسن تو بر ماه لشکر می‌کشد/ عشق تو بر عقل خنجر می‌کشد

(غ: ۲۹: ب ۱)

مباد دل ز هوای تو یک زمان خالی/ که بی هوای تو دل تن بود ز جان خالی

همای عشق ترا هست آشیانه دلم/ مباد سایه این مرغ از آشیان خالی

(غ: ۱: ب ۱، ۲)

تشبیه مرکب

بسامد بالای تشبیهات حسی نشانه ایجاز، ابتکار و نوآوری و همچنین زبان فاخر و روان و لطیف شاعر است تشبیهات حسی مخاطب‌پسند و روان است. بسامد تشبیهات مقید اندک نیست. این امر شاید بیانگر این نکته باشد که شاعر برای به تصویر کشیدن بهتر تصاویر شعری خویش و همچنین نو کردن تشبیهات مبتذل و پیش‌پاافتاده، مشبه یا مشبه‌به را مقید ساخته تا بیشتر بر آن‌ها تأکید شود و در واقع تشبیه خود را برجسته‌تر سازد که این از شگردهای ویژه شاعران توانمند مخصوصاً سیف فرغانی است. هر چند که کاربرد تشبیه مرکب در اشعار شاعران، نشان از توانایی بالای آن‌ها در پیوند دادن چند تصویر و مانند کردن آن‌ها به یکدیگر است؛ اما کاربرد اندک آن در شعر سیف، ناشی از عدم توانایی

وی نمی‌باشد؛ بلکه وی دارای ذهنی ساده‌گراست و ترجیح می‌دهد، تشبیهات هنری و تصاویر ابتکاری را به دور از پیچیدگی و ابهام افراطی در جهت اهداف عرفانی و اجتماعی خویش به کارگیرد. اما همین بسامد اندک تشبیهات مرکب شاعر نیز ابداعی، زیباست که ویژه سیف است. تشبیهات حسی بسامد بالایی نسبت به عقلی دارد و از انواع دیگر تشبیه بیشتر تفضیل و مفصل را به کاربرده است.

استعاره

استعاره به سبب ایجاز، اغراق (ادعای یکسانی میان مستعارله و مستعارمنه) و لذت خواننده از ابهام هنری و تلاش برای یافتن معنای آن، بلیغ‌تر از تشبیه است و نوعی که سیف بیشتر استفاده کرده استعاره مصرحه است. خیال روی توام در دل است پیوسته / ز مهر و ماه کجا باشد آسمان خالی

(غ: ۱: ب ۴)

شراب عشق ترا عیب چیست تلخی هجر / نواله تو نباشد ز استخوان خالی

(غ: ۱: ب ۶)

از بهر آب خوردن باری دهان براو نه / تا لعل تر بریزد از کوزه گلین لب

(غ: ۳: ب ۶)

همای عشق ترا هست آشیانه دلم / مباد سایه این مرغ از آشیان خالی

(غ: ۱: ب ۲)

کنایه

کنایه در غزلیات سیف به صورت فعلی یا مصدر به کاررفته است کلام او روان و از الفاظ رایج فارسی استفاده کرده تا سخنش را جذاب‌تر کند از انواع کنایات در غزلیاتش نمونه‌های زیر:

رئیس عقل را گفتم سر خود گیر ای مسکین / چو شاه عشق او بنهاد پای بر سریر دل

(غ: ۷: ب ۲)

وین جهان سغله شان چون هیچ دامن گیر نیست / زو قدم بیرون زده سر در گریبان فارغند

(غ: ۶: ب ۷)

با داغ مهر مهرت ای بس گدا که چون من / از آرزوی لعلت مالند بر نگین لب

(غ: ۳: ب ۷)

مرا با تو وصال ای جان میسر کی شود هرگز / که من از خود روم آن دم که گویندم تو می‌آیی

(غ: ۱۹: ب ۱۱)

آن مبارک قدمست او که چو دستش برسد / هیچ بر گردن هستی تو سر نگذارد

(غ: ۲۴: ب ۳)

چو مرغ سیر ز ذکر تو و حکایت غیر / همیشه حوصله پر دارم و دهان خالی

(غ: ۱: ۸)

ایهام و ایهام تناسب

از دیگر آرایه‌های ادبی که به کار بردن آن در متن ایجاد غافل‌گیری می‌کند و مخاطب پس از دریافت معنای اولیه و ثانویه واژه از آن لذت می‌برد. ایهام به شکل ساده و ایهام تناسب در غزلیات سیف بسیار به کار رفته است که ایهام تناسب نیز علاوه بر کاربرد هنری ایهام ویژگی تناسب را در کلام شاعر نشان می‌دهد.

ز چنگ عشق تو هم چون رباب می‌نالم / چو دم دهیش نباشد نی از فغان خالی

(غ: ۲: ۷)

چنگ به معنی نواختن ایهام دارد که البته به معنی ساز اگر باشد با نی در مصرع بعد تناسب دارد.
و خسرو ممالک حسنی سخن نخواهی / شیرین بر تو ای شکرستان چه قدر دارد

(غ: ۱۵: ۵)

تلمیح

عبارت است از اشاره به یک داستان یا روایت معروف که بیشتر خوانندگان آن را می‌شناسند و شاعر برای عینیت بخشیدن به کلامش از آن بهره می‌گیرد. در شعر سیف فرغانی نمونه‌های زیادی از تمثیل به داستان‌های تاریخی یا منظوم ادب فارسی و یا قصه‌های قرآنی به چشم می‌خورد. مثلاً اشاره به داستان خسرو و شیرین و دل‌دادگی فرهاد به شیرین و یوسف و زلیخا؛ سلیمان، برادران یوسف و... از نمونه‌های تلمیح در غزل‌های سیف هستند که این مفاهیم در خدمت بیان مقصود شاعر است.

جان من بی‌تو ز تن در زحمت است / رنج یوسف از برادر می‌کشد

(غ: ۲۹: ۲)

یوسف عهدی و منم بی‌تو / هم‌چو یعقوب کز پسر دور است
در فراق تو ای پسر هستم / هم‌چو یوسف که از پدر دور است

(غ: ۲۷: ۸، ۹)

ترا لیلی شاید گفت لیکن عاقل از عشق / تعجب نبود که چون مجنون برآرد سر بشیدایی

(غ: ۱۸: ۴)

مرا سلطان حسنش گفت اگر از بهر ما داری / دلی پر خون ز اندوهی سری مجنون ز سودایی

(غ: ۱۳: ۲)

اگر عیسی عشق تو نکردی چاره چشمش / بنور آتش موسی ندیدی ره ضریر دل

(غ: ۷: ۸)

ز عشقت خاتمی گر هست جان چون سلیمان را / نگین مهر غیر تو بخود نگرفت قیر دل

(غ: ۷: ۱۱)

چون شوند از آتش شوقش چو موسی گرم رگ / گر خضر ساقی بود از آب حیوان فارغند

(غ: ۶: ب)

با توجه به موضوع اصلی غزلیات سیف که عشق است، بسامد زیاد تلمیح به شخصیت‌های غنایی طبیعی به نظر می‌رسد. به علاوه از اشاره به داستان حضرت یوسف از میان تلمیحات مربوط به پیامبران، نیز این نکته را اثبات می‌کند.

تضاد

به کارگیری کلمات و مفاهیم متضاد، یکی از آرایه‌های ادبی و از نشانه‌های تسلط شاعر بر زبان و قدرت او در به کارگیری واژه‌های متضاد در کنار هم و در خدمت مفهوم یک بیت است. در غزل‌های سیف فرغانی نمونه‌های بی‌شماری از این گونه کاربرد هنری می‌بینیم.

عاشقان روی یار از وصل و هجران فارغند / مخلصان دین عشق از کفر و ایمان فارغند

(غ: ۶: ب ۱)

دوزخ و جنت اگرچه مایه خوف و رجاست / آتش آشامان تو زین ایمن و زآن فارغند

(غ: ۶: ب ۳)

ز روی تو ز زمین تا با آسمان پر نور / ز مثل تو ز مکان تا بلامکان خالی

(غ: ۱: ب ۳)

پارادوکس

گونه‌ای از تضاد است که در غزلیات سیف نمونه‌هایی دارد؛ عبارت است از جمع کردن دو امر متضاد در ظاهر و باطن به گونه‌ای که جمع آن‌ها در ذهن امکان‌پذیر نباشد.

نزد کسی که عاشق بی جان زنده دل را / از لب حیات بخش بود جان چه قدر دارد

(غ: ۱۵: ب ۲)

برای مخزن شاهیش مسکین سیف فرغانی / ندارد زر ولی دارد مسی از بهر اکسیرش

(غ: ۲۰: ب ۱۱)

در دام غم تو طایر وهم / با بال شکسته پر نهاده

(غ: ۲۲: ب ۲)

اسلوب معادله

آرایه‌ای که شاعر مصرعی را بیان می‌کند و در مصرع بعد برای تاکید سخنش مثالی می‌آورد.

رسید عشق و ز اغیار گشت صافی دل / پیمبر آمد و شد کعبه از بتان خالی

(غ: ۱: ب ۷)

دل آزاد به غوغای علایق ندهد / لب قاروره بدنجان تبر نگذارد

(غ: ۲۴: ب ۷)

عاشق از دلبر بی لطف نیابد کامی / بلبل از گلشن بی گل بنوایی نرسد

(غ: ۸: ب ۴)

لف و نشر

چو مرغ سیر ز ذکر تو و حکایت غیر/ همیشه حوصله پر دارم و دهان خالی

(غ: ۱: ب ۸)

در سطح ادبی سیف از تشبیهات حسی در درجه اول بهره گرفته، دوم عقلی به حسی، مرکب بودن تشبیهاتش نیز قابل توجه است و نشان دهنده این است شاعر به محسوسات و عینی بودن مسائل توجه می‌کرده می‌توان این گونه نیز نتیجه گرفت که تشبیهات حسی بسیار ساده و مخاطب‌پسند هستند و سیف شاعری بوده که هم دوره با سعدی و بسیار به او توجه و ارادت داشته بنابراین سخن سیف نزدیک به سعدی است همان سهل و ممتنع؛ تلمیح سیف بیشتر به داستان یوسف پیامبر و شخصیت‌های غنایی (لیلی، مجنون و...) است به دلیل این است که موضوع غزلیات سیف عشق است پس به داستان‌های عاشقانه نیز تلمیح کرده، استعاره‌های سیف بیشتر در کنار آرایه‌های دیگر جلب توجه می‌کند و از نوع مصرحه است توجه به کنایه، اسلوب معادله، تشخیص و لف و نشر در غزلیات وی از دیگر ویژگیهای ادبی غزلیات او است.

۵-۴. سطح فکری

در این سطح به افکار و اندیشه‌های مطرح در اثر ادبی پرداخته می‌شود و اندیشه‌ها و افکاری که تشخیص سبکی ایجاد می‌کنند، مشخص و معرفی می‌گردد. معنای حقیقی که از خود متن استنباط می‌شود، مهم است. و مختصات فکری که در سبک دوره عراقی است طبق کتاب شعر شمیسا به این صورت می‌باشد: ستایش عشق، غلو و مبالغه، رواج عرفان، درون‌گرا، عشق‌گرا، محزون، غیر رئالیستی، فراق، قضا و قدر، مقام بالای معشوق و.... (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۴۸) سیف در غزلیات خود بیشتر موضوع و مضمون‌های او عشق و عرفان است و یا تلفیق این دو؛ سیف شاعری نبوده که مدح کند بیشتر فضای حاکم بر غزلیات او غم و فراق است.

عشق

عشق سیف در غزلیات معمولاً الهی و عرفانی می‌باشد البته که در سبک دوره عراقی آن‌قدر مقام معشوق والا است که ممکن است با معشوق آسمانی اشتباه شود بنابراین در زمینی و آسمانی بودن معشوق غزلیات عاشقانه سیف نمی‌توان با یقین سخن گفت؛ و عاشق مرتبه و مقام خود را در برابر معشوق تا حد سگ پایین می‌آورد:

بعاشقان تو دنیا خوش است و بی ایشان/ چو دوزخست که هست از بهشتیان خالی

بر آستان تو مانده است سیف فرغانی/ در تو نیست چو بازار از سگان خالی

(غ: ۱: ب ۱۴، ۱۵)

توصیفاتی که شاعر در رابطه با معشوق می‌گوید: آفتاب رخت، پسته دهانت، حسن مجلس افروز، روی عالم آرای، جمال، جلال، عاشق، وفاداری و توصیفات عاشق این گونه است که: اظهار حقارت، بندگی، عجز در برابر معشوق، دوست‌داری غم عشق، مداومت در عشق ورزی، شب زنده‌داری، رقیب ستیزی و نسیم‌نوازی از موضوعات مربوط به

حوزه توصیف عاشق در غزلیات سیف هستند. در غزلیات سیف 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.

عرفان

گرچه اصلی‌ترین درون‌مایه غزل، عشق است اما از آنجایی که غزل قالبی با ظرفیت بالاست شاعر غزل‌سرا تمام آنچه را که با آن به گونه‌ای سروکار دارد، در این قالب طرح می‌کند. به عنوان مثال شاعر موضوعاتی مانند عرفان، مدح و ستایش و موضوعات اجتماعی و... نیز در این قالب وارد می‌کنند. سیف صوفی و نقادی بی‌پرواست که در زمره مشایخ است و در سراسر دیوان سخن از ریاضت و عشق می‌گوید و اصطلاحات عارفانه در غزلیاتش وجود دارد از جمله: خوف و رجا، اختیار، رضا، استغنا، ساقی، شراب الهی، غنا، عنایت، طلب، فنا، شوق و... موضوعات اصلی عرفانی در غزلیات سیف، شامل عجز وی از معرفت خداوند، رسیدن به قرب الهی، مستی معنوی و نگرش ملامتی است. هم باستیلائی عشق از کار عالم بی خبر / هم باستغنائی فقر از ملک سلطان فارغند

(غ: ۶: ب ۷)

کرده‌اند از بهر رقص از سر نشاطی در سماع / وز دوکون افشانده دست این پای کوبان فارغند

(غ: ۶: ب ۱۲)

تلفیق عشق و عرفان

سیف از شاعران اواخر قرن هفتم و هشتم است و این قرن دربرگیرنده جریان تازه‌های از شعر فارسی است. جریانی که در آن دو گونه غزل عارفانه و عاشقانه با هم تلفیق یافتند. علت این تلفیق آن بود که در قرن هفتم، غزل عارفانه و غزل عاشقانه هرکدام به نوبت در آثار مولانا و سعدی به اوج خود رسیده بودند. در بسیاری از این گونه غزلیات، مضامین قلندارانه و مدحی به چشم می‌خورد. و سیف از آنجا که در دوره سعدی می‌زیسته و به ایشان ارادت داشته بنابراین شیوه سخن او نیز مانند سعدی بوده و غزل مدحی نداشته؛ بیشتر عاشقانه که در عشق زمینی به معشوق خود عشق می‌ورزیده البته غزلیاتی در جواب سعدی نیز داشته و همین‌طور غزلیات تلفیقی عاشقانه عارفانه؛ هم از معشوق خود که همانا خداست و هم اصطلاحات عرفانی دارد مانند غزل ۱۰-۲۲-۱۸-۸-۱-۲

ای چو انجم جیش حسنت بی عدد / ماه از روی تو می‌خواهد مدد

محرم قرب ترا میقات وصل / مجرم بعد ترا شمشیر حد

(غ: ۱۰: ب ۱، ۲)

هرکه در عشق نمیرد به بقایی نرسد / مرد باقی نشود تا به فنایی نرسد

(غ: ۸: ب ۱)

سطح فکری غزلیات سیف به دوره سبک عراقی نزدیک است و در آن مضمون عشق از اصلی‌ترین و پربسامدترین و سپس عرفان است. سی غزل سیف که بررسی شد در آن غم‌گرایی، درون‌گرایی و ستایش و علو معشوق، فراق سخن گفته و غزلیات عرفانی او با قضا و قدر تسلیم بودن او در برابر خدا، زبونی و تفکر غنایی است که با اصطلاحات عرفانی

بیان کرده‌است و در چند غزل از گل و گیاه، طبیعت، زلف، خط و خال، جام، بهار و شب سخن گفته که این‌ها نیز در معانی مجازی و کاربرد ثانوی آن به کار رفته گویی برای تمثیل، مانند غزل ۱۷-۱۸-۱۹-۲۵ سه بیت از غزل ۱۷

ای باغ نیکویی گل روی ترا چمن / گل در چمن دریده ز شوق تو پیرهن
زنده دلست مرده عشق تو در لحد / جان پرور است کشته تیغ تو در کفن
ما بی تو هم چو مرغ بدام اندریم و تو / در باغ می‌خرام چو طاوس در چمن

نتیجه‌گیری

سیف فرغانی شاعر منتقد قرن هفتم و هشتم غالب عمرش را بیرون از مرزهای ایران‌زمین در آق‌سرای سپری کرده‌است زمانی از عمرش را هنگام حمله مغول گذرانده که در اشعارش بسیار شکایت از وضع موجود و نقد شاهان و... می‌کرده. شاعری غزل‌سرا که غزلیات او عاشقانه است و از عشق خدایی و صوفی سخن می‌گوید. در این سی غزل از هفت وزن استفاده کرده است که بحر رمل پربسامدترین آن‌ها محسوب می‌شود که با موضوعات غزل سیف (عشق و عرفان) مناسبت دارد، به موسیقی درونی مثل تکرار و انواع آن توجه دارد و کلمات را به گونه‌ای در کنار هم قرارداده و تکریر را استفاده کرده که خواننده خسته نمی‌شود ردیف‌های او معمولاً طولانی است، از صنایع بدیعی و بیانی استفاده می‌کند تشبیهات او ملموس و محسوس به محسوس است شاعری تصویرگراست که به مدد تشبیه، در این عرصه تصویرآفرینی‌های بکر و خیال‌انگیز، دارد؛ بیشتر غزلیات او توصیف عشق عارفانه است بسامد موضوع عشق از دیگر موضوعات شعر او است، با استفاده از اصطلاحات و مفاهیم شرعی و دینی، مضامین عاشقانه‌ای خلق کرده است. بعد از موضوع عشق، تلفیق عشق و عرفان در غزلیات وی مشهود است.

غزلیات سیف از لحاظ فکری کاملاً مشخصات سبک دوره عراقی را دارا است اما از لحاظ زبانی در بحث لغوی و نحوی مثل استفاده از اندر به جای در یا حذف ب از فعل امر به سبک بینابین یا خراسانی نزدیک است با این تفاوت که کلمات و لغات عربی بسیار کم است یا اصلاً نیست اما درکل می‌توان گفت سبک او به سبک عراقی نزدیک‌تر است او از آرایه‌های ادبی و صناعات در حد طبیعی و متناسب با طبیعت زبان استفاده کرده‌است به گونه‌ای که این صناعات بدیعی، زبانی و ادبی غیرطبیعی و ملال‌انگیز نیست.

منابع

- داد، سیما، (۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران: مروارید
- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، *از گذشته ادبی ایران*، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۲)، *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶)، *موسیقی شعر*، چاپ پنجم، تهران: آگاه
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، *بیان و معانی*، چاپ هشتم، تهران
- شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۴)، *سبک‌شناسی شعر*، ویراست دوم، تهران
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۴)، *کلیات سبک‌شناسی*، چاپ اول، تهران: میترا
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۶)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ سوم، تهران
- فرغانی، سیف‌الدین محمد، (۱۳۶۴)، *دیوان سیف فرغانی*، ذبیح الله، صفا، تهران
- صفا؛ ذبیح الله، (۱۳۷۱)، *تاریخ ادبیات در ایران*، ج ۳/۱، تهران
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۶)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.

Stylistics of Seif Farghani's Ghazals (Case Study of 30 Ghazals)

Abstract

In the field of literature, style is the method that a poet and writer chooses to express their subject, in other words, style is the way of saying it. The stylistic features in poetry are more specific and include repetition, the order of words and letters, the way they are arranged, and the methods that create a kind of music, rhythm, and appropriate melody in the text. By artistically using these elements, the poet can effectively convey his intended meanings to the reader. Now, with a stylistic perspective, we will examine 30 ghazals in the Divan of Qasayid and Ghazaliyat of Saif Farghani, a poet and Sufi of the 7th and 8th centuries, edited by "Dr. Zabihullah Safa", using a descriptive-analytical method at three levels: linguistic, literary, and intellectual. The results of the research indicate that the poet has some difficult and long lines on the linguistic level (external and internal music), and the basis of his speech is simplicity and fluency, sometimes in coherence and strength. No hard words are used in his ghazals, and repetition and alliteration are seen in his ghazals. From a literary point of view, his similes are mostly tangible and he pays attention to expression and originality. From an intellectual point of view, his ghazals are mystical, romantic, and he loves his beloved everywhere, but this love is not figurative, but heavenly and a description of divine love.

Keywords: Seif Ferghani, style, linguistic level, intellectual level, literary level

تحلیل گفتمان انتقادی حکایات جنید بغدادی در تذکره‌الاولیاء عطار بر

اساس رویکرد تئون ون‌دایک

الهه جودار

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

elahejovdar@gmail.com

رضا روحانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

r.ruhani@kashanu.ac.ir

چکیده

جنید بغدادی عارف نیمه دوم قرن سوم است. وی از عارفان بزرگ مکتب بغداد و پیرو مذهب صحو است. مهم‌ترین هدفی که از اقوال سلوکی او قابل برداشت است تبعیت کامل از شریعت و جلوگیری از گمراهی و تباهی مردم است. تئون ون‌دایک از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی به شناخت و ایدئولوژی تأکید می‌کند. وی برای دریافت جهان‌بینی گروه‌ها و کشف لایه‌های پنهان متن مربع ایدئولوژیکی را مطرح می‌کند که در آن با تقابل گروه‌ها و تأکید بر نکات مثبت گروه خودی و تأکید بر نکات منفی گروه دیگری علاوه بر دستیابی به ایدئولوژی متن، گروه‌های غیرخودی را به حاشیه می‌برد. تلاش این پژوهش بر آن بوده است تا بر اساس نظریه تئون ون‌دایک با روش توصیفی تحلیلی به تحلیل برخی اقوال و حکایت‌های جنید در تذکره‌الاولیاء عطار بپردازد. نتایج حاصل از این پژوهش بیانگر آن است که جنید به رغم طریقه صحو، هرگز نسبت به احوال جامعه و مردم روزگار خود بی‌تفاوت نبوده است. وی علاوه بر این که در هدایت مردم به آموزه‌های دینی هم‌چون رعایت ادب و احترام، پرهیز از غیبت، سفارش به صبر در هنگام بلا و... کوشا بود، افراد فاسد یا ریاکاری را که با آراستن ظاهر خود به شریعت زمینه فساد و گمراهی مردم را به وجود می‌آورند مورد نقد و انتقاد خود قرار می‌دهد که در این میان برخی از اصحاب خود، برخی فقیهان، مرقع پوشان، دنیاداران، نامحرمان درگاه حق و برخی از دیگر بزرگان عصر با گفتمان انتقادی جنید به حاشیه رانده می‌شوند و گفتمان خودی برجسته می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان انتقادی، تئون ون‌دایک، تذکره‌الاولیاء، جنید بغدادی.

مقدمه

تحلیل گفتمان انتقادی رویکردی بینارشته‌ای است که مطالعهٔ زبان را در درون بافت‌های اجتماعی فرهنگی فراهم می‌سازد. ون‌دایک با تأکید بر ساخت‌های محاوره‌ای و متنی، قالب کار خود را از بافت‌های مختلفی می‌گیرد و بیان می‌کند تحلیل‌گر انتقادی برای ایجاد ارتباط با بافت به رمزگشایی، تفسیر، ذخیره‌سازی و دانش زمینه‌ای نیازمند است. هم‌چنین در رویکرد او ایدئولوژی نقش بنیادی دارد. (آفاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۳) ایدئولوژی‌ها اساس شناخت اجتماعی، یعنی دانش و نگرش‌های مشترک اعضای یک گروه را می‌سازند یعنی علاوه بر کارکرد اجتماعی هماهنگ‌کننده در سازمان‌دهی باورها، کارکرد شناختی دارند. به طور کلی ایدئولوژی به مردم می‌گوید که موضع آن‌ها چیست؟ در مورد موضوعات اجتماعی چه نظری باید داشته باشند؟ به همین دلیل ون‌دایک مربع ایدئولوژیکی را نام می‌برد و نکتهٔ مهم در آن بازنمودهای موقعیت اجتماعی گروه‌های خودی و غیرخودی است؛ زیرا در سراسر گفتمان ما شاهد تأکید بر چیزهای خوب خود و چیزهای بد دیگران هستیم و برعکس چیزهای بد ما و چیزهای خوب دیگران (آن‌ها) انکار یا تعدیل می‌شود. (ون‌دایک، ۱۳۳۱۴۰: ۱۳۸۲)

جنید از عارفان بزرگ مکتب بغداد و سر سلسله صحو است. در تعریف وی از صحو یعنی صحت حال بنده با حق که در آن مستی راه ندارد. اصلی‌ترین مشخصهٔ عرفان جنید پابندی به شریعت است که برخلاف سایر عرفای هم‌عصر خویش، تنها ظاهر خود را به شریعت نمی‌آراست بلکه خلوص نیت را بسیار مهم می‌دانست به همین دلیل هرگز مرقع نپوشید و چه بسا در حکایات خود، مرقع‌پوشان را نقد می‌کرد. با توجه به آشفتگی‌های اوضاع سیاسی روزگار وی و فرقه‌گرایی‌ها، مهم‌ترین هدف جنید و پیروانش دعوت به دین و تبعیت کامل از شریعت و جلوگیری از گمراهی و تباهی مردم بوده است. جنید معتقد بود آن کس که حافظ قرآن و کاتب حدیث و فقیه نباشد، شایستهٔ پیروی نیست و از نظر وی تمامی راه‌های به سوی خداوند بر خلق بسته است مگر بر رسول‌الله (ص) که همهٔ راه‌ها بر او گشوده است و تنها راه وصول به حق نیز پیروی از سنت و تبعیت از فرمان‌های اوست. (رحیم‌لو، ۱۳۸۱: ۱۸ / ۶۴۳) زیرا علم به کتاب و سنت بازبسته است. بنابراین جنید از صوفیانی است که کوشش داشته در صفا و پاکی زندگی کند و پابندی به شریعت و ارشادات پیامبر (ص) از او شخصیت قابل اعتمادی ارائه می‌کند.

جنید بنیان‌گذار اندیشهٔ صحو است که بر اساس آن هوشیاری و شریعت جزء لاینفک آن است، او افراد را مسئول کردار و رفتار خود می‌داند، از این رو، خود نیز شیوهٔ اعتدال و احتیاط را برمی‌گزیند تا ضمن این‌که اسرار الهی را از دستبرد نامحرمان بارگاه الهی دور نگه‌دارد از طعن حاسدان و دشمنان نیز در امان باشد. (همان: ۱۸ / ۶۴۰) با وجود این‌که جنید صحوی مذهب بود اما حالات عارفانه‌اش را که گاه به سکر می‌انجامید، پنهان می‌کرد. بدین ترتیب نتوانست و یا نخواست مثل حلاج علیه ستم بشورد و یا مثل علمای وابسته، یک‌سره گوش به فرمان حکومت بسپارد بنابراین میان عشق و عبودیت آشتی برقرار کرد. (عقدایی، یمینی، ۱۳۹۳: ۵۷)

بیان مسئله

با توجه به نظریه تحلیل گفتمان انتقادی تئون ون‌دایک چه نگرش‌های دینی و اجتماعی از حکایات جنید بغدادی قابل برداشت و ارائه است؟

پیشینه تحقیق

در مورد جنید بغدادی پژوهش‌های مختلفی چون: بررسی اقوال و احوال بایزید بسطامی و جنید بغدادی بر طبق نظریه روان‌شناسی مثبت از صلاحی و دیگران (۱۴۰۲)، بررسی و تحلیل انتقادی اصول سوررئالیسم در تطبیق با حکایات جنید بغدادی با تأکید بر تذکرة الاولیاء عطار از امیرمحمدی و دیگران (۱۴۰۰) و... انجام شده است اما تاکنون حکایات جنید بغدادی منقول در کتاب تذکرة الاولیاء عطار بر اساس نظریه تحلیل گفتمان انتقادی تئون ون‌دایک مورد بررسی قرار نگرفته است. با توجه به آشفتگی‌های سیاسی عصر جنید بغدادی و اهتمام عارف در تعلیم آموزه‌های دینی و ارشاد افراد جامعه، اهمیت حکایات او در شناخت نقش و جایگاه دینی و اجتماعی او حائز اهمیت است که پژوهندگان برای اولین بار به این موضوع می‌پردازند.

۱ جنید بغدادی و بنیان‌های فکری و عرفانی وی

ابوالقاسم جنید بن محمد بن جنید، از مردم نهاوند و ساکن بغداد بوده است. تاریخ دقیق تولد او معلوم نیست. با توجه به تاریخ وفات او که به روایتی ۲۹۷ ق. و به روایتی دیگر ۲۹۸ ق. است و همچنین حکایت‌هایی از زندگی و تحصیل وی، تاریخ ولادت او باید میان سال‌های ۲۱۰ تا ۲۱۵ ق. باشد. او یکی از بلندمرتبه‌ترین مردان عالم زهد و تصوف و فقه به شمار می‌رود که از علم و حال به حد کمال برخوردار بود. (عطار، ۱۳۹۸: ۴۳۲/۱)

جنید مظهر کمال تصوف معتدلانه است که تصوف با او وارد مرحله تازه‌ای شد، زیرا جنبه علمی تصوف در قرن سوم برتری یافت و صوفیان به جز قرآن و حدیث و اقوال بزرگان و مشایخ، یادگیری همه علوم را لازم شمردند و از ریاضت به حد افراط و میراندن جسد و فخر به فقر دست برداشتند و ریاضت را مرحله اول سفر طولانی، به منزله مقدمه و ورزشی برای حیات روحانی مهم‌تری تلقی کردند (طلوعی، ۱۳۸۱: ۳۴۳۲) و تأکید کردند زهد و عبادت و ریاضت در صورتی سودمند است که با علم و اندیشه و تفکر توأم باشد. (کیانی‌نژاد: ۱۳۶۶: ۱۱۶)

چنان‌که ذکر شد جنید بر تصوف تأثیر بسیار عمیقی داشت و در سیر تصوف به عنوان معیار ارزش درآمد. چنان‌که با پایان عهد او و از میان رفتن حلقه یارانش، تصوف بغداد در هاله‌ای از خلوص و پاکی فرو رفت به این دلیل جنید را آخرین مظهر برجسته تصوف می‌خوانند و گویند بعد از او تصوف مرده و از آن جز رسمی باقی نمانده است. (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۱۱۴ و ۱۱۵)

جنید بغدادی از عارفان مکتب بغداد است که مهم‌ترین مشخصه این مکتب «صحو» است. صحو به معنای هوشیاری و در اصطلاح «رجوع به احساس پس از غیبت است.» (سجادی، ۱۳۸۳: ۵۲۷) جنید در تعریف صحو می‌گوید: «صحت حال است با حق و این در تحت صفت و اکتساب خلق نیاید.» (عطار، ۱۳۹۸: ۴۴۰/۱) مهم‌ترین هدف جنید و پیروانش تبعیت از قرآن و سنت و شریعت و دوری از انحراف و گمراهی است. صاحبان صحو که هوشیاری اساس اندیشه آنان است مسئول تمام رفتارهای خویش‌اند و شطح نمی‌گویند. (بغدادی، ۱۳۹۰: ۶۰ و ۶۴) به افرادی که پیرو مکتب جنید بودند و طریق صحو داشتند «جنیدیه» گویند.

۲ مربع ایدئولوژیکی در تحلیل گفتمان انتقادی تئون وندایک

تحلیل گفتمان انتقادی نوعی تحلیل است که روش‌های سوء استفاده از قدرت، نابرابری و هم‌چنین مقاومت متن‌ها در بافت‌های مختلف در مقابل آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد با چنین روشی ضمن کشف نابرابری‌ها در مقابل آن ایستادگی می‌کند. (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۱) تحلیل گفتمان انتقادی مطالعهٔ زبان در بافت اجتماعی_فرهنگی را فراهم می‌کند اما وندایک با تأکید بر ساخت‌های محاوره‌ای و متنی، قالب کار خود را از بافت‌های مختلفی می‌گیرد. تحلیل‌گر انتقادی برای ایجاد رابطه با بافت به رمزگشایی، تفسیر، ذخیره‌سازی دانش زمینه‌ای نیازمند است. هم‌چنین در رویکرد وندایک، ایدئولوژی نقش بنیادی دارد. (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۵۳)

ایدئولوژی مجموعه عقاید و باورهای همگانی است که به ندرت از آن‌ها سوال می‌شود و به صورت پنهان اعمال می‌شوند. ماهیت به هنجار بودن ایدئولوژی‌ها، به وسیلهٔ آگاهی از هنجارهای اجتماعی و زبانی، اعمال کنترل بر روی شرایط حال دیگران و آیندهٔ خود در گفتمان بازنمایی می‌شود. (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۹: ۳۶) به نظر وندایک «ایدئولوژی‌ها باورهای بنیادین یک گروه و اعضایش هستند.» که با نظام باورها به‌ویژه باورهای اجتماعی و سیاسی سر و کار دارند و در یک گروه یا جنبش اجتماعی مشترک هستند. در این مقام ایدئولوژی، نه تنها درک جهان از منظر آن گروه را آشکار می‌کند بلکه مبنایی برای کردارهای اجتماعی آن نیز قلمداد می‌شود. (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۶۱۹) ایدئولوژی‌ها به عنوان یک منظومهٔ خودبسنده به طریقی استفاده می‌شوند که تا حد امکان منافع جمعی گروه را تأمین کنند. پس ایدئولوژی گروه‌های مسلط، بازنمودهای اجتماعی، کنش و گفتمان اعضای گروه را به گونه‌ای زیر نظر می‌گیرد که گروه مسلط قدرت خود را از دست ندهد و استیلای خود را استمرار بخشد. (وندایک، ۱۳۸۲: ۳۱۰)

ایدئولوژی، افراد و جامعه را قطب‌بندی می‌کند و نکات مثبت ما در برابر نکات منفی آن‌ها قرار می‌گیرد. این شکل از بازنمایی مثبت خود و منفی دیگری در آشکار ساختن نگرش ما نسبت به گروه‌های متضاد موثر است. این اصل که در تحلیل گفتمان وندایک به مربع ایدئولوژیکی مشهور است بر چهار ضلع تأکید می‌کند که عبارت‌اند از:

- ۱ تأکید به ویژگی‌های مثبت گروه خودی ۲ تأکید بر ویژگی‌های منفی گروه غیرخودی ۳ کم‌رنگ جلوه دادن ویژگی‌های منفی گروه خودی ۴ کم‌رنگ جلوه داده ویژگی‌های مثبت گروه غیرخودی. (ر. ک. به وندایک، ۱۳۹۴: ۶۳۶۵)

۳ تحلیل حکایت‌های جنید با الگوی وندایک

۳۱ توجه به اصول اخلاقی

جنید برای تصوف و اهل تصوف نقش دینی و اجتماعی قایل است و این امر در سخنانش جلوه‌گر است. وی از یک سو افراد را به برپایی شریعت دعوت و از سوی دیگر به نقش و تأثیر آنان در اجتماع اشاره می‌کند، زیرا با رعایت این اصول و خوی نیک می‌توان در جذب یا دفع افراد به دین نقش بسزایی داشت. بدین‌گونه مریدان را به رعایت آدابی فرامی‌خواند که عبارت‌اند از:

۱-۳ رعایت ادب و احترام

و نقل است که جهودی بر دست جنید مسلمان شد. روزی پای از زیرِ اصحاب بنهاد. جنید یک سال با وی سخن نگفت. گفت: «چه کردم؟» گفت: «بی حرمتی کردی که پای زیرِ اصحابنا بیرون نهادی و هنوز یک قدم از جهودی بیرون نهاده بودی.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۷ و ۴۴۸)

خودی: جنید. دیگری: جهودی.

تحلیل: با راهبرد مبتداسازی^۱ و تقابل^۲ دو عمل گفتمان غیرخودی که یکی مسلمان شدن به دست جنید است و دیگری بی‌احترامی به اصحاب و پا بر پیکر آنان گذاشتن (پای از زیرِ اصحاب بنهاد). گفتمان غیرخودی را منفی جلوه می‌دهد. جنید با راهبرد انکار مرید و همچنین اشاره به ویژگی منفی^۳ او (بی حرمتی کردن) و تکرار عمل ناپسند مرید (پای از زیرِ اصحابنا بیرون نهادن و باقی ماندن به آیین جهودی) و پیوندزدایی^۴ او و با توجه به انگاره ذهنی «تصوف همه ادب است.» (همان: ۱/ ۴۰۹) گفتمان مقابل را به حاشیه می‌برد بدین دلیل که جنید پایبند به شریعت است، پس مریدی که مسلمان شده علاوه بر پایبندی به شریعت باید حرمت و ادب دیگران را نگاه دارد. چنان‌که ذکر شد: «ادب آن است که بنده حدود و احکامی را که در شرع برای خدا و خلق خدا قرار داده شده، بدون زیادت و نقصان، رعایت کند که اگر در آن افراط نماید به غلو دچار می‌گردد و اگر در آن تقریط کند، جفاکار خواهد شد.» (شیروانی، ۱۳۷۹: ۱۵۲)

۲-۱-۳ فرو خوردن خشم

و نقل است که بزرگی پیش جنید می‌رفت. ابلیس را دید که از پیش او می‌گریخت. چون بر جنید رفت، جنید گرم شده بود و خشم برو پدید آمده و کسی را به خشم می‌رنجانید. آن مرد گفت: «خواجه! من شنوده‌ام که ابلیس را بیشتر بر کسی آن وقت دست بود که او گرم گردد و در خشم شود و تو این ساعت بدین صفتی که ابلیس از تو می‌گریزد. چون است؟» جنید گفت: «تو این شیوه ندانی که ما در خشم شویم به خود در خشم نشویم، به حق در خشم شویم. لاجرم ابلیس از ما هیچ وقتی چنان نگریزد که آن وقت در خشم باشیم و خشم دیگران به حفظ نفس خویش بود و اگر نه آن بودی که حق تعالی فرموده است که *أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ* می‌گویند و اگر نه من هرگز ازو استعاذت نخواستمی.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۲)

خودی: جنید. دیگری: بزرگ عصر و ابلیس.

تحلیل: حکایت با راهبرد تقابل "جنید، ابلیس" و "شخصی از بزرگان و جنید" و توصیف^۵ حالات جنید (گرم شده، خشم برو پدید آمده و کسی را به خشم می‌رنجانید) آغاز می‌شود. گفتمان مقابل با نام‌دهی^۶ "خواجه" جنید را خطاب قرار می‌دهد و با راهبرد مباحثه^۷ و تقابل این‌که ابلیس در زمان خشم بر فرد تسلط می‌یابد اما جنید که در این حال است، ابلیس از او می‌گریزد، مرد علت را از جنید می‌پرسد. جنید با راهبرد پیوندزدایی (تو این شیوه ندانی) گفتمان مقابل را هر چند که جزء بزرگان است بی‌تجربه و بی‌خبر می‌شمارد و با بازنمایی منفی او را به حاشیه می‌برد. در ادامه با راهبرد مباحثه و تقابل "خشم به حفظ نفس" و "به حق در خشم شدن"، علت گریز ابلیس را توجیه می‌کند و با تکرار و تأکید این مسئله که تنها به خاطر حق خشمگین می‌شود نه به خاطر خود و این جزء ویژگی مثبت^۸ گفتمان خودی است که همواره در برخورد با مسائل خود، خشم خویش را کنترل می‌کند. با تلمیح به «وَالْكَاطِمِينَ الْغَيْظَ وَ

الْعَافِينَ عَنِ النَّاسِ وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُحْسِنِينَ» (آل عمران / ۱۳۴) و با گواه^۹ به «أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ» و تأکید آن با قید نفی "هرگز" گفتمان خودی را برجسته می‌کند.

۳-۱-۳ پرهیز از غیبت

و نقل است که مردی وقتی در مسجد بر پای خاست و سؤال کرد. جنید آنجا حاضر بود. در دلش آمد که این مرد صحیح‌الجسم است کسب تواند کرد، سؤال چرا می‌کند و این مذلت بر خویش چرا می‌نهد؟ درویش خود برفت. جنید آن شب به خواب دید که طبقی پیش وی بنهادند دستاری بر وی پوشیده، وی را گفتند: «ای جنید این بخور!» دستار از روی طبق برداشت، آن درویش سایل را مرده دید و بر آن طبق نهاده. جنید گفت: «من مردار نخورم.» گفتند: «نه پس دی می‌خوردی در مسجد؟» جنید گفت: «دانستم که غیبت کرده‌ام به دل و مرا به خاطر می‌گیرند. از هیبت این خطاب از خواب درآمدم، برخاستم و طهارت بیاوردم و دو رکعت نماز بگزاردم و به طلب آن درویش بیرون آمدم. او را دیدم بر لب دجله نشسته و از آن تره ریزه که شسته بودند بر سر آب می‌گرفت و می‌خورد. سر بر کرد و مرا دید که به نزدیک او می‌رفتم. گفت: «ای جنید توبه کردی از آنچه در حق ما اندیشیدی؟» گفتم: «کردم.» درویش گفت: اکنون برو «وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ» (۲۵/۴۲) و این بار خاطر نگاه دار.» (عطار، ۱۳۹۸، ۴۴۵/۱)

خودی: جنید دیگری: درویش و عالم غیب.

تحلیل: حکایت با راهبرد تقابل جنید و درویش و توصیف ظاهری گفتمان غیرخودی "صحیح‌الجسم بودن" و دو ویژگی منفی آن "سؤال کردن و مذلت بر خویش نهادن" آغاز می‌شود.

جنید نتیجه این پیش‌داوری را در خواب می‌بیند که فردی از عالم غیب او را با راهبرد منادی خطاب می‌کند و طبقی در پیش او می‌گذارد و درویش که با راهبرد نام‌دهی منفی، درویش سایل خوانده شده، مردارش را که در طبق است، پیش جنید می‌گذارند و خطاب به او می‌گویند که گوشت مردار را بخورد. جنید برای آشکار کردن پابندی خویش به شریعت و با راهبرد گواه‌نمایی و توجه به مضمون «وَلَا يَغْتَبِ بَعْضُكُم بَعْضًا أَيُّحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ» (حجرات/ ۱۲) می‌گوید: من مردار نخورم. او با این اشارات، گفتمان خودی را برجسته می‌کند اما گفتمان متقابل (عالم غیب) با راهبرد تعریض و تقابل (گناه و مسجد) همراه می‌گردد که فرد به جای آنکه در مسجد توبه کند و از گناهان خود به دور باشد خود را به گناه آلوده کرده است، به جنید می‌گویند: نه پس دی می‌خوردی در مسجد؟ جنید با راهبرد موافقت زیر مجموعه تکذیب^{۱۰}، و استناد به «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ» (حجرات/ ۱۲) می‌گوید: دانستم که غیبت کرده‌ام به دل و مرا به خاطر آن گمان گناه مواخذه می‌کنند. در این حکایت با اشاره به اعمال جنید (از هیبت این خطاب از خواب در آمدن، طهارت کردن، نماز گزاردن و به طلب درویش رفتن برای عذرخواهی) به ویژگی‌های مثبت در گفتمان خودی اشاره می‌شود، در نتیجه خطایی که از غفلت و سهو و قضاوت غلط درباره درویش پیش آمده بود کمرنگ می‌شود.

در دنباله حکایت با ذکر جزئیاتی درباره غیرخودی (خوردن تره‌ریزهایی که داخل آب دجله است) به فقر و تنگ‌دستی درویش اشاره می‌شود، و بر جنید معلوم می‌شود که گدایی او از روی ناچاری بوده است، و از این حکم گواه‌گیری می‌شود که: «سؤال حرام است الا به ضرورت یا به حاجتی مهم.» (غزالی، ۱۳۸۰: ۴۳۲/۲)

درویش با دیدن جنید، او را با راهبرد منادی مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید: ای جنید توبه کردی از آنچه در حق ما اندیشیدی؟ و با گرفتن تأیید جنید، درویش با راهبرد گواه‌نمایی «وَهُوَ الَّذِي يَقْبَلُ التَّوْبَةَ عَنْ عِبَادِهِ وَيَعْفُو عَنِ السَّيِّئَاتِ وَيَعْلَمُ مَا تَفْعَلُونَ» (شوری/۲۵) هم چنین «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ» (حجرات/۱۲) به جنید یادآوری می‌کند که خداوند توبه بندگان را می‌بخشد و تو نیز مراقب باش و خاطر نگاه‌دار که حتی اندیشه بد در حق دیگران نکنی.

۴-۱-۳ صبر در هنگام بلا

و نقل است که پیرزنی بر جنید آمد و گفت: «پسرم غایب است، دعا کن تا باز آید.» گفت: «صبر کن.» مدتی صبر کرد، باز آمد. گفت: «صبر کن.» هم صبر کرد. پس دیگر بار آمد. جنید همان گفت. تا مدتی مدید برآمد. پیرزن این بار پیامد و گفت: «صبر من برسد. برای لله چاره‌ای بساز.» گفت: «اگر راست می‌گویی، پسرت به خانه رسید که خدای تعالی گفته است: «أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ» (۶۲/۲۷) و دعایی بگفت. پیرزن به خانه بازآمد. پسر را دید. (عطار، ۱۳۹۸: ۴۴۷/۱)

خودی: جنید. دیگری: پیرزن کم‌طاقت.

تحلیل: این حکایت تقابل پیرزن و جنید در مسئله صبر را بیان می‌کند. تکرار واژه صبر و توصیه جنید بدان یکی دیگر از مشخصه‌های فکری جنید است. باز آمدن پیرزن به سمت جنید و صبور نبودن او یک ویژگی منفی برای گفتمان غیرخودی است، زیرا برای گفتمان خودی یکی از بالاترین مقام‌ها صبر در برابر بلا و سختی‌ها است آن چنان که خود بدان تصریح کرده «صبر فرو خوردن تلخی‌هاست و روی ترش ناکردن.» (همان: ۶۰/۱). پیرزن که طاقت آن تمام شده و تاب صبر ندارد با اعتراف بدان و سوگند دادن جنید برای چاره‌جویی (صبر من برسد برای لله چاره‌ای بساز) گفتمان غیرخودی را به حاشیه می‌برد. جنید با راهبرد گواه «أَمَّنْ يُجِيبُ الْمُضْطَرَّ إِذَا دَعَاهُ» (نمل/۶۲) و بیان استفهام انکاری (اگر راست می‌گویی...) نظر پیرزن را به حاشیه می‌برد، زیرا اگر واقعاً به خدا اعتماد داشت در برابر بلا و سختی او نیز صبر می‌کرد و شکایت نزد حق می‌برد نه نزد خلق. چنان‌که گوید: «اگر مردانه باشی در اول مصایب بر تو روشن شود، بسی چیز از لطایف عجایب وَالصَّبْرُ عِنْدَ الصَّدْمَةِ الْأُولَى» (همان: ۵۴/۱) این موضوع به آیاتی مثل این آیه می‌تواند اشاره داشته و گواه گرفته شده باشد: «وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلَّا بِاللَّهِ» (نحل/۱۲۷)

۵-۱-۳ تعلیم مریدان و شفقت به آنان

جنید در حکایت‌های متعدد تذکره‌الاولیاء ضمن ارشاد و تعلیم مریدان، شفقت و محبت خویش را نسبت به آنان آشکار می‌کند از جمله حکایت ذیل:

و یکی پیش جنید گفت که «برادران، درین روزگار، عزیز شدند و نیافت.» چند بار بگفت. جنید گفت: «اگر کسی می‌طلبی که مؤنث و رنج تو را بکشد عزیز است و اگر کسی می‌خواهی که مؤنث و رنج او را کشی، این چنین برادران بسیارند نزدیک من.» (همان: ۴۳/۱)

خودی: جنید و برادران. دیگری: فرد پرسش‌گر.

تحلیل: تکرار عبارت (برادران، درین روزگار، عزیز شدند و نیافت.) از طرف گفتمان غیرخودی نشان اهمیت آن است و علاوه بر آن قصد دارد جنید و مریدان او را امتحان کند تا بداند که چه کسانی در حلقه یاران او هستند و چه جایگاهی در نزد او دارند. جنید با راهبرد مباحثه و تقابل می‌گوید: اگر به دنبال شخصی هستی که بار و رنج تو را به دوش کشد چنین شخصی عزیز است اما اگر کسی را می‌خواهی که تو رنج او را بکشی، چنین برادران نزد من بسیارند، و به این گونه گفتمان غیرخودی را که به دنبال برادران عزیز است به حاشیه می‌برد و اهمیت جایگاه برادران و یارانش را به مخاطب نشان می‌دهد و در تأکید مهتری آنان در حکایت دیگر آمده است: «و نقل است که جنید پیوسته روزه داشتی. چون یارانش درآمدندی با ایشان روزه بگشادی و گفتی: «فضل مساعدتی با برادران کم از فضل روزه نبود.» (همان: ۴۳۸/۱)

عبارت «اگر کسی می‌خواهی که مئونت و رنج او کشی» به اصل شفقت و ایثار اشاره دارد؛ زیرا عرفان، در اصل ریاضت بر خود نهادن و شفقت به خلق کردن و ایثار است که در این باب گویند: «ایثار آن است که مقدم داری نصیب برادران بر نصیب خویش در کارهای دنیاوی و آخرتی.» (همان: ۴۰۰/۱)

و نقل است که جنید در بصره مریدی داشت، در خلوت نشسته. مگر یک روز اندیشه گناهی در خاطر او آمد. همی در آینه نگرست. رویش سیاه شده بود. مرد متحیر گشت. هر حيله که کرد سود نداشت. از شرم روی به کس نمی‌نمود. تا سه روز بر آمد. سیاهی روی او پاره پاره به سپیدی بدل می‌شد. تا آخر همه سپید شد. ناگاه یکی در او بزد گفت: «کیست؟» گفت: «نامه آورده‌ام از جنید.» نامه را بستند. نوشته بود که «چرا در حضرت عزت به ادب نباشی که امروز سه شبانروز است تا مرا گزری می‌باید کرد تا سیاهی رویت به سپیدی بدل شود.» (همان: ۴۴۹/۱)

خودی: جنید. دیگری: مرید خطاکار.

تحلیل: با مبتداسازی ویژگی‌های منفی گفتمان غیرخودی (اندیشه گناه در خاطر او آمد.) و (سیاهی رویش) و با تقابل "سیاه و سفید" که سیاهی نماد نفس آلوده مرید است و باید از آن تیرگی‌ها پاک شود، گفتمان را به حاشیه می‌برد. جنید با خطاب به مرید و آشکارکردن چهره منفی از او (در حضرت عزت به ادب نیست) او را به حاشیه می‌برد و با توجه به آنکه جنید، پیر مرید بوده است با بازنمایی مثبت گروه خودی که با همت و تلاش پیر، سیاهی گناه که به ظاهر مرید نیز جلوه کرده بود، رفع می‌شود و گفتمان خودی را برجسته می‌کند.

در حضرت عزت به ادب بودن می‌تواند اشاره باشد به مقام‌های سه‌گانه ادب به ویژه مقام اول آن «ادب اندر توحید با حق عز و جلّ و آن چنان بود که اندر خلا و ملا خود را از بی‌حرمتی نگاه دارد». (ر. ک. به. هجویری، ۱۳۹۰: ۴۹۱۴۹۴) و هم‌چنین ارشاد مرید و تلاش برای رفع خطاهای او، مسئله لزوم پیر و تبعیت مرید از او را یادآور می‌شود و تکرار این مسئله در حکایات متنوع، اهمیت آن را به خواننده متذکر می‌شود. (ر. ک. به. عطار، ۱۳۹۸: ۴۴۹/۱ و ۴۵۰)

۲-۳ انتقاد

عرفان جنید دو ویژگی شگرف را هم‌زمان در خود دارد، نخست آنکه ارجمندترین معانی را در بستر تجربیات روحانی بر عرفان اسلامی افزوده که از این حیث کم‌نظیر است، دیگر آنکه به دلیل حساسیت‌های موجود در کاربرد کنایات و اشارات و لطایف بسیار باریک عمل می‌کند. (انصاری، ۱۳۹۰: ۵۹)

در هر صورت عرفان جنید بر پایهٔ صحو استوار است و خود و پیروانش بر این امر تأکید داشته‌اند و مهم‌ترین هدف اصحاب صحو حفظ اصول شریعت و پیروی از قرآن و سنت و بیم از انحراف و پرهیز از تباهی است. (همان: ۶۴) اما در این میان هستند کسانی که دین را دست‌مایهٔ رسیدن به امیال و آرزوهای دنیوی خویش قرار داده‌اند و جنید ضمن حفظ احتیاط در بعضی موارد آشکارا آنان را نقد می‌کند که این گروه‌ها عبارت‌اند از:

۱-۲-۳ از اصحاب خود

و یک روز اصحاب را گفت: «اگر دانی نماز دون فریضه، دو رکعتی فاضل‌تر از نشستن با شما، نشستمی.» (عطار، ۱۳۹۸: ۴۳۸/۱)

خودی: جنید. دیگری: اصحاب.

تحلیل: با توجه به این‌که سخن جنید بر مبنای احتمال است نه اطمینان، با راهبرد تقابل و نفی آشکار که زیر مجموعهٔ تکذیب است با تعبیر «اصحاب» و «نماز دون فریضه»، گفتمان غیرخودی را به حاشیه می‌برد. هر چند مطمئن نیست اما در ظاهر با صفت مثبت «فاضل‌تر» خواندن، نمازهای مستحبی را، به صورت تلویحی از هم‌نشینی با آنان برتر می‌داند.

نماز دون فریضه یادآور حدیث قدسی: «لَا يَزَالُ الْعَبْدُ يَتَقَرَّبُ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ» است که بنده به واسطهٔ نوافل به حق نزدیک‌تر می‌شود. (دیلمی، ۱۳۸۲: ۱/۱۸۰ و ۱۸۱)

و نقل است که جنید یک روز از مسجد جامع بیرون آمد، نماز جمعه گزارده. خلق بی‌قیاس را می‌دید که انبوهی می‌کردند و به در بیرون می‌رفتند. جنید روی به اصحاب کرد و گفت: «این [همه] حشو بهشت‌اند اما هم‌نشینی را قوم دیگرند.» (عطار، ۱۳۹۸: ۴۴۴/۱ و ۴۴۵)

خودی: جنید و اصحاب. دیگری: جماعت عوام.

تحلیل: گفتمان با راهبرد ذکر جزئیات و ویژگی منفی گفتمان غیرخودی «انبوهی کردن» آنان بعد از اتمام نماز و شتاب برای ترک مسجد آغاز می‌شود. جنید با دیدن رفتار آنان بعد از نماز با راهبرد تقابل «حشو و اصل» گوید (این همه حشو بهشت‌اند اما هم‌نشینی را قوم دیگرند) گفتمان غیرخودی را که عبادت آنان تنها از سر عادت و بهانهٔ رسیدن به بهشت و تقرّب به حق است با پیوندزایی آنان به گروه حشو، به حاشیه می‌برد و هم‌نشینی با حق را تنها مخصوص عارفان می‌داند.

۲-۲-۳ برخی فقیهان

یکی گفت: «مرا دعایی کن.» گفت: «خدای تعالی تو را صوفی فقیه گرداناد و فقیه صوفی مگرداناد!» (همان: ۴۴۴/۱)

خودی: صوفی فقیه. دیگری: فقیه صوفی.

تحلیل: جنید با راهبرد تقابل «صوفی فقیه و فقیه صوفی»، صوفی را برترین مخلوقات می‌شمارد و در دعای خیر برای دیگری، دعا می‌کند که او نیز صوفی فقیه بشود؛ زیرا صوفی به شریعت پایبند است و حدود اوامر الهی را رعایت می‌کند اما فقیه صوفی یعنی فقهایی را که در لباس تصوف‌اند به حاشیه می‌برد؛ «زیرا از نظر او اگر صوفی فقیه باشد، متشرع خواهد بود ولی فقیه صوفی برعکس است و از رخصت‌های صوفیانه بهره می‌گیرد و در کار شرع کوتاهی

می‌کند.» (همان: ۱۲۹۹/۲) جنید همان‌گونه که تصوّف را بهترین علم می‌داند، صوفیان را برترین خلق می‌شمارد و در حکایت‌های متنوع بدین امر مهم اشاره کرده است. در جایی دیگر با تقابل صوفیان و قرآیان گوید: «چون حق تعالی به مریدی نیکویی خواهد او را بر صوفیان افکند و از قرآیان باز دارد.» (همان: ۱/ ۴۵۵ و ۴۵۶) که باز چهره مثبتی از گروه صوفیان ارائه می‌دهد.

۳-۲-۳ مرقع پوشان

و نقل است که جنید جامه به رسم علما و دانشمندان پوشیدی. او را گفتند: «ای پیر طریقت چه بود اگر برای اصحاب مرقع درپوشی؟» گفت: «اگر بدانی که به مرقع کاری برخواید آمد، از آتش و آهن لباسی سازی و درپوشمی ولیکن هر ساعت در باطن ما ندایی می‌کنند که «لَيْسَ أَلْعَبَارُ بِالْخِرْقَةِ إِنَّمَا أَلْعَبَارُ بِالْحِرْقَةِ.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۳۸) خودی: جنید. دیگری: اصحاب مرقع‌پوش.

تحلیل: جنید به رسم علما، قبا می‌پوشید برای همین گفتمان مقابل با راهبرد تقابل لباس علما (قبا) و صوفیان (مرقع)، عده‌ای لباس صوفیان را برتر می‌شمارند و از جنید می‌خواهند که او نیز مرقع پوشد. با توجه به این‌که مرقع در ابتدا جامه درویشانه و خاص صوفیان بوده اما در گذر زمان دوختن مرقع بر مرقع و بی‌اعتنایی به ظاهر مثل سایر مبانی تصوّف تبدیل به یک نوع ظاهرسازی شده و در میان صوفیان رواج یافته (ر. ک. به میهنی، ۱۳۹۰: ۲/ ۴۵۹ و ۴۶۰) جنید با راهبرد واژه‌پردازی^{۱۱} (آهن و آتش و لباس سازم) و با گواه به حدیث صوفی (اعتبار مرد حق به خرقة درویشی نیست به سوز درون اوست) می‌گوید: مهم‌تر از این مرقع رنگین که تبدیل به نوعی تشریفات شده، سوز درون داشتن است و آن کار را به حاشیه می‌برد.

حافظ در باب چنین مرقع‌های رنگینی گوید:

من این مرقع رنگین چو گل بخواهم سوخت/ که پیر باده فروشش به جرعه‌ای نخرید

(۱۳۹۷، بیت: ۷: ۲۳۹)

۳-۲-۴ دنیاداران

و نقل است که جنید نشسته بود با اصحاب. دنیادار درآمد و درویشی را آواز داد و با خود برد. چون ساعتی بود، درویش می‌آمد، زنبیلی بر سر نهاده و در وی انواع طعام و آن خواجه در پی. چون چشم جنید بر درویش افتاد غیرتش بجنبید. گفت: «آن زنبیل بر روی آن دنیادار باز زن که درویشی می‌باید که حمّالی او کند.» آن‌گاه گفت: «اگر این درویشان را نعمت نیست، همّت هست و اگر دنیا نیست، آخرت هست.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۷) خودی: جنید و درویش. دیگری: دنیادار.

تحلیل: حکایت با راهبرد تقابل دنیادار و درویش آغاز می‌شود و با راهبرد ذکر جزئیات به توصیف و بیان آنچه رخ داده، می‌پردازد. جنید با آگاهی از ماجرا که درویش، برای دنیادار حمّالی می‌کند در نقد رفتار دنیادار با راهبرد کنایه می‌گوید: «آن زنبیل بر روی آن دنیادار باز زن»، یعنی آن را رد کن و به دنیادار برگردان، و به این وسیله گفتمان غیرخودی را به حاشیه می‌برد و با بیان این‌که: درویشی می‌باید که حمّالی او کند، مقام درویش را بالا می‌برد و درویش را شایسته چنین کاری نمی‌داند و با راهبرد تقابل و مقایسه زندگی دنیادار و درویش (درویشان را نعمت نیست، همّت

هست و اگر دنیا نیست، آخرت هست) گفتمان درویش را با کلیدواژه همّت برجسته می‌کند. چنان‌که در اقوال و حکایت‌های متنوع دیگر به اهمّیت همّت پرداخته است از جمله: «هر که را همّت است او بیناست و هیچ شخص بر هیچ شخص سبقت نگیرد و هیچ عمل بر هیچ عمل بیشی نیابد ولیکن آن بود که همّت صاحب همّت بر همّت‌های دیگر سبقت گیرد و همّت‌ها از اعمال غیری در پیش شود.» (همان: ۴۵۵/۱ و ۴۵۶)

۳-۲-۵ نامحرمان اسرار الهی

و نقل است که رویم گفت: «در بادیه شدم، عجوزه‌ای را دیدم، عصایی در دست میان بسته. گفت: «چون به بغداد رسی جنید را بگو که شرم نمی‌داری که حدیث او کنی پیش عوام؟» گفت: «در آدم و رسالت گزاردم.» جنید گفت: «معاذ الله که ما حدیث او گوییم در پیش خلق! اما حدیث خلق او می‌گوییم در پیش او، که ازو حدیث نتوان کرد.» (همان: ۱/۴۴۱)

خودی: جنید و رویم. دیگری: عجوزه.

تحلیل: حکایت با راهبرد ذکر جزئیات و توصیف گفتمان غیرخودی آغاز می‌شود که با نام‌دهی منفی "شرم" و اشاره به ویژگی منفی جنید (آشکار کردن اسرار حق در بین عوام) از وی انتقاد می‌کند. جنید با راهبرد مباحثه و شبه جمله "معاذ الله" و تقابل "حدیث حق و حدیث خلق"، که نه تنها اسرار حق را برای مردم عادی برملا نمی‌کند بلکه با راهبرد مباحثه گوید: ازو حدیث نتوان کرد و از این راه گفتمان خودی را برجسته می‌کند. مولوی نیز در جایی به این مضمون اشاره دارد و گوید: «جایز نیست که اسرار پوشیده هستی بر زبان انسان کامل افشاء گردد. چه عامگان ظرفیت استماع آن را ندارند از آن جهت مهر بر لب‌های ما زده‌اند.»
ما چو واقف گشته‌ایم از چون و چند/ مهر بر لب‌های ما بنهاده‌اند
(زمانی، ۱۳۹۸، بیت ۳۵۲۶: ۹۱۰/۶)

۳-۲-۶ ابلیس

و نقل است که جنید گفت: یک روز خواستم که ابلیس را بینم. بر در مسجد ایستاده بودم. پیری می‌آمد از دور. چون او را بدیدم وحشتی در دل من پدید آمد. چون به نزدیک من آمد، گفتم: «ای پیر، تو کیستی؟» گفت: «آرزوی تو.» گفتم: «یا ملعون! چه چیز تو را از سجده کردن بازداشت مر آدم را؟» گفت: «یا جنید! تو را چه صورت بندد که من غیر وی را سجده کنم؟» جنید گفت: «من متحیر شدم در سخن وی.» به سرّ ندا آمد که «بگو دروغ می‌گویی که اگر بنده بودی از امر او بیرون نیامدی و به نهیش تقرّب نکردی.» ابلیس که این از سرّ من بشنود بانگی بکرد و گفت: «ای جنید! بالله که مرا بسوختی.» و ناپدید شد. (عطّار، ۱۳۹۸: ۴۴۳/۱)

خودی: جنید و عالم غیب. دیگری: ابلیس.

تحلیل: احوالات جنید با دیدار شخص گفتمان مقابل دگرگون می‌شود برای همین با صفت منفی "وحشتی" آن را به حاشیه می‌برد و با راهبرد نام‌دهی منفی "یا ملعون" او را خطاب می‌کند. جنید برای آشکار کردن چهره شریعت‌مدار خویش با راهبرد گواه‌نمایی به داستان سرکشی ابلیس از فرمان خدا که در آیات متعدد قرآن چون: (اعراف/۱۲)، (الحجر/۳۱ و ۳۲)، (اسراء/۶۱)، (کهف/۵۰)، (طه/۱۱۶) تکرار شده، ابلیس را بابت این سرکشی که رفتار منفی اوست،

مؤاخذه می‌نماید. گفتمان مقابل (ابلیس) با راهبرد تقابل و مباحثه خطاب به جنید می‌گوید: «تو را چه صورت ببندد که من غیر وی را سجده کنم؟» او قصد داشت علاوه بر توجیه عمل ناپسند خویش، جنید را در این باره به شک بیندازد که با تحیر جنید گویی موفق می‌شود اما ندای درونی جنید به او یاری می‌رساند و ابلیس را با صفات منفی (دروغ‌گویی، بیرون آمدن از امر حق و تقرّب به نهی) به حاشیه می‌برد. ابلیس که از این ندا آگاه است و مباحثه به ضررش تمام می‌شود و در آتش رسوایی می‌سوزد با سوگند (بالله که مرا بسوختی) به چهره منفی گفتمان خود مهر تأیید می‌زند.

۷-۲-۳ بزرگان عصر

۱-۷-۲-۳ شبلی

و نقل است که یک روز شبلی گفت: «اگر حق تعالی مرا به قیامت مخیر کند، میان بهشت و دوزخ، دوزخ اختیار کنم از بهر آنکه بهشت مراد من است و دوزخ مراد اوست و هرکه اختیار خویش بر اختیار دوست بگزیند مخنث باشد.» جنید را از این سخن خبر دادند، گفت: «شبلی کودک‌کی همی کند. اگر مرا مخیر کنند، اختیار نکنم. گویم: بنده را اختیار نیست. هرکجا فرستی بروم و هر کجا بداری بباشم که مرا اختیار آن باشد که تو خواهی.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۰) خودی: جنید. دیگری: شبلی.

تحلیل: حکایت با راهبرد تقابل "شبلی و جنید"، "دوزخ و بهشت"، "اختیار خود و اختیار خدا" آغاز می‌شود. شبلی با راهبرد مباحثه برای آشکار کردن چهره مثبت خویش میان بهشت که مراد اوست و دوزخ که مراد دوست است، دومی را انتخاب کرده است و کسانی را که تنها به خواست و اختیار خویش توجه دارند با صفت منفی "مخنث" به حاشیه می‌برد و با راهبرد پیوندزایی خود را از این گروه جدا کرده و جزء مقرّبان درگاه دوست برمی‌شمارد. جنید با راهبرد کنایه (شبلی کودک‌کی همی کند) از این‌که شبلی سخن عارفانه و متعالی نگفته وی را به حاشیه می‌برد و برای خود که فانی در اراده و اختیار حق است مرتبه بالاتری را در نظر می‌گیرد و می‌گوید: (بنده را اختیار نیست. هر کجا فرستی بروم و هر کجا بداری بباشم که مرا اختیار آن باشد که تو خواهی.) بنابراین جنید با راهبرد مباحثه و تأکید بر اختیار عاشقانه و جبر محمود و تفاوت آن با جبر عوام، گفتمان خودی را برجسته می‌کند. این کردار او با سخن مولوی در مثنوی هم‌مضمون است که با اشاره به مقام معیت با حق که جبر نیست بلکه وقتی سالک به مقام جذبه و بی‌خویشی برسد عشق حق او را مانند پرکاهی با خود می‌برد و با بیان تفاوت جبر خواص با عوام (که ناشی از غلبه نفس اماره است) معتقد است که جبر خواص را کسی می‌شناسد که خداوند با روشنی بصیرت دلش را گشوده باشد و ترجیح جبر خواص بر عوام گوید:

این معیت با حق است و جبر نیست / این تجلی مه است، این ابر نیست

ور بود این جبر، جبر عامه نیست / جبر آن اماره خودکامه نیست

(ر. ک. به. زمانی، ۱۳۹۸، بیت ۱۴۶۴ ۱۴۷۳: ۱/ ۴۶۹ ۴۷۲)

گفتمان شبلی نه تنها در این حکایت بلکه در سایر اقوال و حکایت‌های جنید بغدادی منقول در کتاب تذکره الاولیاء

عطار به حاشیه می‌رود. (ر. ک. به. عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۳ و ۴۴۴)

۲-۷-۳-۲ علی سهل

نقل است که وقتی علی سهل نامه نوشت به جنید که خواب غفلت است و قرار چنان باید که محب را خواب و قرار نباشد، که اگر بخسبد از مقصود باز ماند و از خود و از وقت خود غافل بود، چنان که حق تعالی به داود پیغامبر، صلوات الله علیه و سلامه، وحی فرستاد که دروغ گفت آن که دعوی محبت من کرد و چون شب درآمد بخفت و از دوستی ما پرداخت. جنید جواب نوشت که «بیداری ما معاملات ماست در راه حق و خواب ما فعل حق است بر ما. پس آنچه بی‌اختیار ما بود از حق به ما، تمام‌تر از آن بود که به اختیار ما بود به حق، و النَّوْمُ مَوْهَبَةٌ مِنَ اللَّهِ تَعَالَى عَلَى الْمُحِبِّينَ. آن عطایی بود از حق تعالی بر دوستان.» و عجب از جنید آن است که او صاحب صحو بوده است و درین نامه تربیت اهل سکر می‌کند. تواند بود که اینجا معنی آن حدیث می‌خواهد که «نَوْمُ الْعَالِمِ عِبَادَةٌ.» یا آن می‌خواهد که «تَنَامُ عَيْنَايَ وَ لَا يَنَامُ قَلْبِي.» (همان: ۱/ ۴۶۶)

خودی: جند. دیگری: علی سهل.

تحلیل: حکایت با راهبرد تقابل بین علی سهل و جنید آغاز می‌شود و نظر آنان را در مورد دو موضوع متضاد "خواب و بیداری" بیان می‌کند. علی سهل با نام‌دهی منفی (غفلت، بازماندن از مقصود، غفلت از خود و وقت) و تکرار آن، بیداری را بر خواب ترجیح می‌دهد و برای اعتباربخشی به سخن خویش با راهبرد گواه‌مندی از سخن حق تعالی خطاب به داود یاد می‌کند: «دروغ گفت آن که دعوی محبت من کرد و چون شب درآمد بخفت و از دوستی ما پرداخت.» (هجویری، ۱۳۰۴: ۵۵۸) جنید با تقابل "اختیار و بی‌اختیاری" و با تأکید بر بی‌اختیاری بنده، آنچه را که خداوند در حق بنده انجام دهد مطلوب می‌داند و با بیان این‌که بیداری عمل ماست و خواب فعل حق است، خواب را بر بیداری ترجیح می‌دهد و با گواه‌گیری از «و النَّوْمُ مَوْهَبَةٌ مِنَ اللَّهِ تَعَالَى عَلَى الْمُحِبِّينَ.» (همان) سخن خویش را تأکید و برجسته می‌نماید.

با توجه به این‌که جنید عارفی صحو مسلک است و صحو را برتر از سکر می‌شمرد «با این همه به گزارش هجویری و دیگران، به ندرت حالت سکر نیز بر او غلبه می‌یافت و در آن حال گاه سخنان شطح‌آمیزی بر زبان می‌آورد.» (رحیم‌لو، ۱۳۸۱: ۶۵/۱۸) جنید درین گفت‌وگو با تقابل سکر و صحو، گویی طریقه اهل سکر را برجسته می‌کند، و خواب را که فعل حق و همراه با علم و معرفت است از بیداری و مصاحبت با نادانان، برتر می‌شمارد، اما در ادامه با راهبرد مباحثه و گواه‌مندی با دو حدیث: «نَوْمُ الْعَالِمِ عِبَادَةٌ. تَنَامُ عَيْنَايَ وَ لَا يَنَامُ قَلْبِي.» به این معنی که خواب عالم عبادت است، زیرا همواره یاد خدا با اوست و چشم من می‌خوابد اما دلم در خواب نیست ضمن توجیه توجّه او به طریقه سکر، گفتمان خودی را برجسته می‌کند.

۳-۷-۳-۳ حلاج

و نقل است که چون حسین منصور حلاج، در غلبه حالت، از عمر بن عثمان تبراً کرد و به نزدیک جنید آمد، جنید گفت: «به چه آمدی که چون یافت صحبت کنی، نه صحبت، چنان باشد که با سهل تستری و عمرو کردی؟» حسین گفت: «صحو و سکر دو صفت‌اند بنده را و بنده پیوسته از خداوند خود محجوب است تا اوصاف وی فانی نشود.» جنید گفت: «ای پسر منصور، خطا کردی در صحو و سکر از آن که خلاف نیست که صحو عبارت از صحت حال

است با حق و این در تحت صفت و اکتساب خلق نیاید. و من ای پسر منصور در کلام تو فضول بسیار می‌بینم و عبارت بی‌معنی.» (عطار، ۱۳۹۸: ۱/ ۴۴۰)

خودی: جنید. دیگری: حسین منصور حلاج.

تحلیل: با راهبرد مبتداسازی و تلمیح به حکایت عمرو بن عثمان و حلاج که بدین قرار است: «عمرو بن عثمان مکی به حق بود و هرگز سکر به خود دست نداد و بر صحو رفت. و نقل است که یک روز حسین حلاج را دید که چیزی می‌نوشت. گفت: «آن چیست؟» از سر مستی گفت: «قرآن را معارضه می‌کنم.» عمرو او را دعای بد کرد و از پیش خود مهجور گردانید. پیران گفتند: «هرچه به حسین رسید از آن بلاها همه به سبب دعای او بود.» (همان: ۱/ ۶۹۷) و صفت منفی "تبراً کردن" چهره منفی از حلاج به مخاطب نشان می‌دهد و در ادامه با راهبرد تقابل حلاج و جنید و راهبرد مقایسه سرگذشت پیران قبلی حلاج با جنید و تکرار و تأکید بر آن، جنید خطاب به او می‌گوید: به چه آمدی؟ که چون یافت صحبت کنی، نه صحبت چنان باشد، که با سهل تستری و با عمرو کردی؟ حلاج قصد دارد با اطلاعات گرفتن از جنید و پی‌بردن به عقاید او هم‌چون گذشتگان با جنید نیز مخالفت کند و از او تبراً کند، بنابراین از گفتمان غیرخودی چهره منفی تری را نشان می‌دهد.

حلاج برای برجسته نشدن ویژگی‌های منفی خویش با بی‌توجهی به سخن جنید، نظر خویش را در مورد سکر و صحو (هر دو صفت‌اند و تا زمانی که این اوصاف فانی نشوند، بنده از حق محجوب است) جنید را به گفت‌وگو و نظرخواهی می‌کشانند. جنید با راهبرد منادی و تکرار آن، گفتمان مقابل را مورد خطاب قرار می‌دهد و با تقابل نظر خود با حلاج و ذکر این‌که صحو صحت حال است با حق و اکتسابی نیست، و با اشاره به دو صفت منفی (فضول در کلام و عبارت بی‌معنی) گفتمان مقابل را به حاشیه می‌برد.

نتیجه‌گیری

با بررسی حکایات جنید بغدادی در تذکرةالاولیاء عطار بر اساس تحلیل گفتمان انتقادی تئون وندایک آگاه شدیم که با توجه به طریقه صحو جنید و اهمیت بسزایی که برای شریعت قایل است، بیشترین حکایات وی شامل توجه به اصول اخلاقی و مباحث انتقادی است. جنید برای تصوّف و اهل تصوّف نقش‌های دینی و اجتماعی قایل است و این امر در سخنانش جلوه‌گر است. جنید از یک سو افراد را به برپایی شریعت دعوت و از سوی دیگر به نقش و تأثیر آنان در اجتماع اشاره می‌کند، زیرا با رعایت این اصول و خوی نیک می‌توان در جذب یا دفع افراد به دین نقش زیادی داشت. بدین دلیل در اقوال خود افراد را به رعایت اصول اخلاقی از جمله: رعایت ادب و احترام، فروخوردن خشم، پرهیز از غیبت، صبر در هنگام بلا فرامی‌خواند و هم‌چنین در تعلیم مریدان و شفقت به احوال آنان اهتمام بسیار دارد. هم‌چنین شیوه صحو جنید و احتیاط وی مانع از انجام مسئولیت‌های اجتماعی او نمی‌شود. جنید کسانی را که سهوی یا عمدی برای دستیابی به خواهش‌های نفسانی خویش زمینه فساد و گمراهی خود و یا افراد جامعه را فراهم می‌کنند، از جمله برخی از اصحاب خود، برخی فقیهان، دنیاداران، مرقع‌پوشان، نامحرمان اسرار الهی، ابلیس و بزرگان عصر چون شبلی و علی سهل و حلاج را مورد انتقاد قرار داده است.

براساس مربع ایدئولوژیکی وندایک و تقابل خود و دیگری، جنید برای نفوذ کلام خویش در ترویج اندیشه‌های شریعت‌مدارانه و نقد مؤثر از رهنان شریعت و به حاشیه بردن آنان از استراتژی‌های مختلفی از جمله: بازنمایی منفی

دیگری، بازنمایی مثبت خودی، مبتداسازی، تقابل، مباحثه، تکرار، تلمیح، گواه به آیات و احادیث، تکذیب، کنایه، استفهام انکاری، پیوندزدایی و پیوندزایی، واژه پردازی، توصیف و ذکر جزئیات، شبه جمله، نام‌دهی منفی استفاده کرده‌است.

پی‌نوشت

۱. هرگونه جابه‌جایی عناصر جمله که سبب به وجود آمدن ترتیب واژگانی جدید و در نتیجه ساخت نشانه‌دار جمله می‌شود. (آقاگل‌زاده: ۱۳۹۹، ۱۵۸)
۲. زمانی که گروه‌ها منافع متضادی دارند و همچنین رقابت اجتماعی و سلطه وجود داشته باشد از راهبرد تقابل استفاده می‌کنند. (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۷۰)
۳. تقسیم مردم به دو دسته درون‌گروه و برون‌گروه و همچنین تقسیم‌بندی برون‌گروه به زیر مجموعه، بد و خوب که توأم با کاربرد ایدئولوژی محور هنجارها و ارزش‌ها است. بازنمایی منفی دیگران همراه با بازنمایی مثبت خود است. (همان: ۱۰۹ و ۱۱۰)
۴. با پیوند خود به گروهی که عقاید واحدی دارند، گروه خودی برجسته می‌شود. (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۷۲)
۵. ارائه جزئیات بیشتر یا کمتری در مورد یک رخداد در سطح کلی یا در سطح جزئیات. (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۶۶)
۶. انتخاب نام برای افراد بیانگر دیدگاه مثبت یا منفی ما نسبت به آن‌ها است. (یارمحمدی، ۱۳۹۳: ۳۹)
۷. در گفتمان، افراد عقاید خود را با صورت‌بندی مباحثاتی که نوعی تقویت زاویه دید انتخاب شده است، قابل قبول‌تر و معتبرتر می‌سازند. (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۷۹)
۸. بازنمایی منفی و خفیف انگاشتن برون‌گروه، اغلباً صحبت‌های درون‌گروه در جهت حمایت افراطی از خود و به عبارت دیگر بازنمایی مثبت خودی همراه است. (همان: ۱۰۹ و ۱۱۰)
۹. افراد در قبال گفته‌های خود مسئول‌اند. پس لازم است تا شواهدی برای اثبات عقیده خود و بحث با مخالفان ارائه دهند. (همان: ۷۳)
۱۰. از انواع بسیار متداول گفتمان تعصب‌آمیز، ترفند تکذیب است که نفی آشکار از شناخته‌شده‌ترین آن‌ها است. نفی موردی است که در وهله اول به عنوان صورتی از بازنمایی مثبت به کار می‌رود. (همان: ۷۱)
۱۱. با توجه به موقعیت، نقش، اهداف، عقاید و... معناهای مشابه با واژگان مختلف بیان می‌شوند. (همان: ۱۰۵)

منابع

- قرآن کریم، (۱۳۹۴)، به ترجمه حسین انصاریان، قم، انتشارات آیین دانش.
- انصاری، مسعود، (۱۳۹۰)، تاج‌العارفین جنید بغدادی رسایل، سخنان و احوال، تهران، انتشارات جامی.
- آقاگل‌زاده، فردوس، (۱۳۹۴)، تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ سوم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- «، (۱۳۹۹)، فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربرد شناسی، چاپ دوم، تهران، نشر علمی.
- «، (۱۳۸۶)، «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات»، ادب پژوهی، شماره ۱، ۱۷۲۷.
- حافظ، شمس‌الدین محمد، (۱۳۹۷)، دیوان حافظ، از نسخه قاسم غنی و محمد قزوینی، چاپ چهارم، قم، نشر هشت کتاب.
- دیلمی، حسن‌بن محمد، (۱۳۸۲)، ارشادالقلوب، به تحقیق هاشم المیلانی، جلد یک، تهران، انتشارات اسوه.
- رحیم‌لو، یوسف، (۱۳۸۱)، «دایرة المعارف بزرگ اسلامی»، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی و بابا فرج تبریزی، جلد هجدهم، تهران، مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۹۶)، جستجو در تصوف ایران، چاپ چهاردهم، تهران، مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- زمانی، کریم، (۱۳۹۸)، شرح جامع مثنوی معنوی، جلد ۱ و ۶، چاپ ۵۳ و ۲۶، تهران، انتشارات اطلاعات.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات طهوری.
- شیروانی، علی، (۱۳۷۹)، شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری بر اساس شرح عبدالرزاق کاشانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات الزهراء.
- طلوعی، فریده، (۱۳۸۱)، «شرح احوال و آثار و زندگی جنید بغدادی»، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- عطار، فریدالدین محمد، (۱۳۹۸)، تذکرة الاولیاء، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، جلد اول و دوم، چاپ دوم، تهران، انتشارات سخن.
- عقدایی، تورج، یمینی، هما، (۱۳۹۳)، «جنید بغدادی به گزارش تذکرة الاولیاء»، فصل‌نامه تخصصی عرفان اسلامی، سال ۱۰، شماره ۳۹، ۵۳۷۷.
- غزالی، ابو حامد امام محمد، (۱۳۸۰)، کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، جلد دوم، چاپ نهم، تهران، انتشارات شرکت علمی و فرهنگی.
- کیانی‌نژاد، زین‌الدین، (۱۳۶۶)، سیر عرفان در اسلام، تهران، انتشارات اشراقی.
- میهنی، محمد بن منور، (۱۳۹۰)، اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابی سعید، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، جلد اول و دوم، چاپ دهم، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه.
- وندایک، تئون‌ای، (۱۳۸۴)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی، به ترجمه پیروز ایزدی، شعبان‌علی بهرام‌پور و دیگران، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- «، (۱۳۹۴)، ایدئولوژی و گفتمان، به ترجمه محسن نویخت، تهران، انتشارات سیاه‌رود.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان، (۱۳۹۰)، کشف‌المحجوب، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمود عابدی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- «، (۱۳۰۴)، به سعی و اهتمام و تصحیح والنتن ژوکوفسکی، بی‌جا، بی‌نا.
- یارمحمدی، لطف‌الله، (۱۳۹۳)، ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی، چاپ سوم، تهران، انتشارات هرمس.

Analyzing the critical discourse of Junaid Baghdadi's anecdotes in Attar's Tazkera al-Awliya based on Theon Van Dyke's approach

Elahe Joudar

Master's degree in Persian language and literature, Kashan University
elahejoudar@gmail.com

Reza Ruhani

Associate Professor of Persian Language and Literature, Kashan University
r. ruhani@kashanu.ac.ir

Abstract

Junaid Baghdadi is a mystic of the second half of the third century. He is one of the great mystics of the Baghdad school and a follower of Sahu religion. The most important goal that can be taken from his Seluki sayings is to fully obey the Sharia and prevent people from going astray and ruining themselves. Theon Van Dyke, one of the most prominent theorists of critical discourse analysis, emphasizes cognition and ideology. In order to understand the world view of the groups and to discover the hidden layers of the ideological square text, in which he marginalizes the non-inside groups by contrasting the groups and emphasizing the positive points of the insider group and emphasizing the negative points of the other group in addition to achieving the ideology of the text. The effort of this research has been to analyze some sayings and anecdotes of Junayd in Tazkira al-Awliya Attar based on the theory of Theon Van Dijk with descriptive-analytical method. The results of this research show that Junaid was never indifferent to the condition of the society and people of his time, despite the way of Sahoo. In addition to being diligent in guiding people to religious teachings such as observing politeness and respect, avoiding backsliding, ordering patience in times of calamity, etc. , he was also diligent in guiding people to religious teachings such as respect, avoiding backsliding, ordering patience in times of calamity, etc. they create, criticizes it In the meantime, some of her companions, some jurists, jurists, scholars, non-mahrams of the door of truth, and some other elders of the age are marginalized by Junaid's critical speech, and the insider's speech is highlighted.

Keywords: Critical Discourse Analysis, Theon Van Dyke, Tazkera al-Awliya, Junaid Baghdadi.

موسیقی کناری در شعر اظهري شیرازی

فربیا چینی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دبیر آموزش و پرورش کاشان، کاشان، ایران

Walru-s@yahoo.com

فاطمه‌سادات طاهری (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

taheri@kashanu.ac.ir

چکیده

مقاله حاضر، موسیقی کناری را در شعر اظهري شیرازی (ت. ۹۹۱ ق.) بررسی می‌کند. موسیقی کناری به همراه موسیقی بیرونی و درونی، نظم خاصی را -که حاصل هماهنگی میان واژه‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها و فنون بیان و بدیع است- در محور افقی و عمودی شعر ایجاد می‌کند. ردیف و قافیه عوامل ایجادکننده موسیقی کناری در شعرند که افزون بر افزایش زیبایی و دل‌نشینی شعر، توانمندی شاعر را نیز می‌نمایند؛ از این رو نگارندگان با روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر متن اشعار اظهري به هدف بررسی توانایی و موفقیت شاعر در کاربست این گونه موسیقایی با پاسخ به این پرسش‌ها که اظهري از کدام انواع کلمه به عنوان ردیف در شعر خود استفاده کرده، قافیه‌های اشعار وی با مفاهیم موردنظر وی چقدر سازگارند؟ جایگاه موسیقایی کناری در شعر اظهري را بررسی کرده‌اند و پی‌برده‌اند که به کارگیری ۲۲ نوع کلمه در جایگاه ردیف و استفاده از ۲۵ حرف از حروف الفبا که از نظر موسیقی حروف هم متناسب با مضامین اشعار اوست، نشان‌دهنده قدرت شاعری و موفقیت وی در استفاده از موسیقی کناری اوست؛ به گونه‌ای که ساخت‌های محکم، متنوع و هنری قافیه و ردیف و هم‌چنین القای عاطفه مورد نظر شاعر از طریق این عناصر موسیقایی در گوش‌نوازی و اثرگذاری اشعار وی بسیار مؤثر است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی کناری، قافیه، ردیف، شعر، اظهري شیرازی.

۱. مقدمه

موسیقی کناری (قافیه و ردیف)، بیرونی (وزن) و درونی (فنون بیان، بدیع لفظی و معنوی) عناصر موسیقایی قابل استفاده در شعرند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۱) منصور رستگار فسایی نیز در «انواع شعر فارسی» با تغییر عنوان موسیقی درونی به موسیقی داخلی به همین چهار نوع موسیقی اعتقاد دارد؛ اما خسرو فرشیدورد در تقسیم‌بندی موسیقی شعر می‌گوید: «مراد از موسیقی، وزن و قافیه و تناسب حروف است. بنابراین، سه نوع موسیقی را می‌توان در شعر تشخیص داد؛ یکی وزن، دیگر قافیه و سوم تناسب حروف یا موسیقی درونی شعر» (فرشیدورد، ۱۳۷۸، ج ۱: ۳۱).

شاعر به کمک قافیه و ردیف به عنوان عناصر ایجادکننده موسیقی کناری، مصراع‌ها و ابیات شعر را از هم‌دیگر جدا می‌کند و ضمن تقویت جنبه موسیقایی شعر، مفاهیم جدیدی را در ذهن خواننده می‌آفریند و با استفاده از اشتراک لفظی ردیف، انسجام شعر خود را می‌افزاید که البته وجود قافیه در شعر سنتی فارسی اجباری و وجود ردیف، اختیاری است. ردیف جزئی از موسیقی کناری است. در واقع ردیف، کلمه یا کلماتی است که در آخر مصراع‌ها عیناً بعد از قافیه تکرار می‌شوند. شعری را که علاوه بر قافیه ردیف نیز دارد، مردف می‌نامند. (شمیسا، ۱۳۶۷: ۹۰) ردیف «واژه یا واژه‌هایی است که پیوسته یا گسسته در یک یا چند معنی پس از قافیه در پایان مصرع یا بیت می‌آید.» (محسنی، ۱۳۸۲: ۲۰)

«قافیه حرف یا حروف مشترک معینی است در پایان کلمات قاموسی نامکرر یک شعر» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۸: ۹۲). «قافیه هم‌آوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴) مایاکوفسکی قافیه را چفت و بست شعر می‌داند و می‌گوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخصی را در پایان بیت جای می‌دهم و به هر ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا می‌کنم.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۸۰)

قافیه پس از وزن در ایجاد موسیقی شعر نقش مهمی دارد و در واقع تکمیل‌کننده وزن است؛ از این رو در کتاب‌های کهن به دنبال تعریف شعر، از قافیه سخن گفته می‌شود که نشان‌دهنده اهمیت و جایگاه آن است. «در اهمیت قافیه همین نکته بس است که برای گذشتگان، شعر بدون قافیه قابل تصور نبوده است. با نگاهی به تعاریف آنان از شعر به راحتی می‌توان این مدعا را اثبات کرد؛ برای نمونه قدامه بن جعفر در نقدالشعر خود، شعر را کلامی موزون و مقفی دانسته است که بر معنای معین دلالت دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۱۵۱).

شمس قیس رازی، کلام موزون و مقفی را به شرط این که معنی داشته باشد، شعر می‌خواند (رازی، ۱۳۳۶: ۱۹۶). خواجه نصیرالدین طوسی، هرچند جوهر شعر را تخیل می‌داند (خواجه نصیر، ۱۳۹۳: ۲۲)، آشکارا اعلام می‌کند که علم عروض و قافیه در «ماهیت شعر» داخل است؛ ولی علم اقسام و انواع شعر و علم صنعت‌ها و بدایع و نقد شعر متعلق به عوارض شعر است. (همان: ۲۹)؛ بنابراین با توجه به نقش قافیه، شاعر باید واژگانی را در این جایگاه بنشانند که با ساختار شعر هماهنگ باشند و همراه با معنی و مفهوم مورد نظر، موسیقی و آهنگ ایجاد نمایند.

«برخلاف نقش سازنده‌ای که قافیه در موسیقی شعر دارد و نیز ممکن است به کشف تصویرهای ذهنی شگفت‌انگیز منجر شود» (فلکی، ۱۳۸۲: ۹۸)، برخی آن را قیدی برای شکل‌گیری شعر دانسته‌اند؛ درحالی که نه تنها «قافیه قید نیست بلکه قافیه اگر درست و به جا مورد استفاده قرارگیرد یک ارزش است ولی استعمال نابه‌جا به یک ضد ارزش تبدیلیش می‌کند» (پاشایی، ۱۳۸۲: ۱۰۵۹).

همان‌طور که گفته شد موسیقی کناری یکی از عوامل مهم زیبایی شعر و تثبیت آن در شعر کهن شمرده می‌شود که

مقاله حاضر برای انعکاس هنر شاعری اظهري شیرازی، به شیوه توصیفی - تحلیلی مبتنی بر اشعار وی، این مقوله را در شعر وی بررسی می‌کند.

۱-۱. پیشینه تحقیق

اظهري یکی از شاعران گم‌نام عصر صفوی است که تاکنون به‌جز مقالات ذیل هیچ پژوهشی، در قالب کتاب، پایان‌نامه و مقاله درباره او و دیوان وی، موسوم به رساله کمال انجام نشده است:

چینی و طاهري (۱۴۰۰) در مقاله «معرفی رساله کمال اظهري شیرازی به‌همراه تحلیل ساختاری و محتوایی آن» که نگارندگان پس از توضیحاتی درباره شعر اظهري بر مبنای مستندات موجود در متن نسخه، اظهري را معرفی می‌کنند و با توضیحاتی درباره زندگی، معاصران وی، مضامین و ساختار شعری وی و اثرپذیری وی از شاعران پیش از او، تا اندازه‌ای او را معرفی کرده‌اند؛ هم‌چنین ایشان (۱۴۰۰) در مقاله «بررسی سبک‌شناسانه رساله کمال اظهري شیرازی» ویژگی‌های سبکی زبانی، ادبی و فکری اظهري در دیوان وی را مشخص کرده‌اند و دریافته‌اند سبک وی از نظر زبانی و ادبی به‌طور قابل ملاحظه‌ای به سبک شاعران خراسانی و آذربایجانی شباهت دارد؛ هم‌چنین همان نگارندگان (۱۴۰۱) در مقاله «مؤلفه‌های نوع تعلیمی در رساله کمال اظهري شیرازی»، موضوعات تعلیمی و اخلاقی شعر وی را بررسی کرده‌اند و دریافته‌اند درواقع اظهري بخش‌های مختلف و قابل توجهی از دیوان خود را به تعلیم و آموزش مکارم اخلاق اختصاص داده و حتی در دیباچه‌های منشور موجود در آغاز قصاید و غزلیات خویش و ترقیمه دیوان خود نیز با دعوت به نیکی‌ها و نکویش زشتی‌ها به شیوه‌های مستقیم و غیرمستقیم این مهم را فروگذار نکرده است؛ هم‌چنین آن‌ها در مقاله «بازنمایی تأثیر اعتقادات اسلام شیعی عصر صفوی بر قصیده‌سرایی فارسی: مطالعه موردی قصاید اظهري شیرازی» تبیین کرده‌اند اظهري قصاید خود (۵۲ قصیده از ۸۳ قصیده) را تجلی‌گاه عقاید دینی، ارادت صادقانه به خاندان نبوت و امامت به‌خصوص حضرت علی (ع) اختصاص داده، سوگندنامه‌سرایی، انتخاب نام‌های زیبا برای آن قصاید و تصویرسازی‌های هنری برای توصیف رشادت‌ها و صفات نیکوی ایشان ازجمله شیوه‌هایی است که اظهري برای این مقصود به‌کار گرفته است.

۲. مبانی نظری تحقیق

برای بررسی موسیقی کناری در شعر اظهري در ادامه ردیف و قافیه به عنوان مبانی نظری تحقیق تبیین می‌شود.

۲-۱. تعریف ردیف و چگونگی آن

ردیف، نوعی موسیقی است که مکمل عنصر موسیقایی قافیه یا شکل غنی‌شده آن است. ردیف به کلمه یا کلماتی گفته می‌شود که از نظر لفظ مستقل‌اند و بعد از قافیه اصلی به یک معنی تکرار می‌شوند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۲۳) و این تکرار و اشتراک لفظی ناشی از «ردیف»، افزون‌بر افزایش تأثیر موسیقایی شعر، در انسجام شعر بسیار مؤثر است و هم‌چون قافیه به تداعی معانی نیز کمک می‌کند؛ چنان‌که صاحب کشاف اصطلاحات‌الفنون می‌نویسد ردیف، یک کلمه یا زیاده‌تر است که عینا در پایان بیت به یک معنا تکرار شود. همو می‌گوید شاعر می‌تواند لفظی را در بیتی از یک غزل ردیف قرار دهد؛ اما در ابیات دیگر لفظی را آورد که از آن قافیه و ردیف هر دو خیزد. به اصطلاح عروض لفظ مکرری

را گویند که در پایان ابیات و مصراع‌ها آورند و آن را پساوند هم گویند. (نفیسی، ۱۳۴۳: ذیل واژه) اگر شاعر، لفظی را در شعر یا غزلی ردیف قرار دهد و در ابیات و مصراع‌های دیگر از آن لفظ، ردیف و قافیه هردو خیزد، آن را در اصطلاح ردیف متجانس می‌گویند. (تهانوی، ۱۸۶۹. م: ذیل واژه)

از بررسی شعرهای فارسی، عربی و ترکی این حقیقت مشخص می‌شود که ردیف، ابداع ایرانیان و خاص شعر ایشان است، اگرچه در این سه زبان ردیف وجود دارد، اما در هیچ کدام به اهمیت و سابقه فارسی نیست. بنابر بررسی‌های انجام شده، ثابت شده که ردیف در شعر عربی تقریباً وجود ندارد و البته آنچه در ادب معاصر عرب نوعی ردیف شمرده می‌شود، نمی‌توان به آن نام ردیف داد؛ زیرا قبل از آن قافیه رعایت نمی‌شود؛ اما ردیف در شعر فارسی از قدیمی‌ترین زمان‌ها، به صورت مشخص و برجسته‌ای وجود داشته است. وجود ردیف در ترانه‌های قدیمی نشان می‌دهد که ردیف جزئی از ساختمان ظاهری شعر فارسی است؛ آن هم به سبب ساختار طبیعی زبان فارسی که هم از نظر موسیقایی و هم از نظر زبان‌شناختی قابلیت داشتن ردیف را دارد. به دلیل این که کلمات فارسی برخلاف کلمات در زبان عربی اعراب ندارند؛ پس نمی‌توان هیچ‌گونه کشش صوتی در آن‌ها ایجاد کرد به همین علت برای تکمیل موسیقی قافیه، نیاز به آوردن ردیف می‌شود و از طرف دیگر به علت این که افعال ربطی که در زبان فارسی وجود دارند به‌خودی خود هیچ نقشی ندارند، قابلیت این را که به عنوان ردیف در شعر در نظر گرفته شوند، دارند و چنان که بررسی‌ها نشان داده، ابتدا ردیف‌های اشعار فارسی بیشتر از همین افعال ربطی بوده و بعد متحول شده و دیگر انواع ردیف هم به وجود آمده است.. (ر. ک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۲۷-۱۲۶)

از مزایای وجود ردیف می‌توان به این موارد اشاره کرد: ردیف مکمل موسیقی قافیه و در نتیجه موسیقی کناری شعر است؛ دیگر این که از نظر تکمیل معنی به شاعر کمک می‌کند و شاعر را در ایجاد تداعی‌های شعری یاری می‌کند و سرانجام این که موجب آفرینش واژه‌ها و ترکیب‌های زیبا و بدیع در شعر فارسی می‌شود.

۲-۲. تعریف قافیه و چگونگی آن در زبان‌های مختلف

به مجموعه آواهایی که در بهره‌گیری از صامت‌ها و مصوت‌ها اشتراکاتی دارند و در مقاطع و جایگاه‌های خاصی در شعر قرار می‌گیرند؛ قافیه گفته می‌شود. جایگاه قافیه در وسط یا آخر شعر است که شامل قافیه پایانی و قافیه میانی شعر می‌شود. قافیه از نخستین عوامل موسیقایی شعر بوده که در میان اقوام گذشته نیز به عنوان عاملی موثر در رستخیز کلمات شمرده می‌شده است. (شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۹) نشست قافیه در محور عمودی شعر لذت موسیقایی آن را به کمال می‌رساند. این تکرار قافیه، تکرار ساده یک هجا یا حرف نیست؛ بلکه «علاوه‌براین، ارزش بلاغی هم دارد. و نیز ممکن است اثرات دیگر در موسیقی شعر و القای مفهوم آن و خیال‌انگیزی و حسن تأثیر سخن نیز داشته باشد؛ مثلاً یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه، قراردادن آن در جایگاه قافیه است. کلمه‌ای که در صدر سخن، عجز یا قافیه بیت قرار می‌گیرد، از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است.» (یوسفی، ۱۳۵۷: ۲۶۳).

در شعر فارسی کهن، وجود قافیه اثبات شده و شاعران ایران باستان از قافیه بهره‌گرفته‌اند. محققان تا این اواخر در وجود قافیه در شعر پهلوی تردید داشتند که با پیداشدن منظومه‌ای موزون و مقفی از شعر پهلوی این تردید از بین رفت. (شفیع‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۰۶ و ۱۰۷) با تبیین این موضوع که قافیه در شعر پهلوی وجود داشته این تصور که

کسی وجود قافیه در شعر دری را تقلیدی از قافیه در شعر عربی بداند، برطرف می‌شود؛ اما نباید فراموش کرد که ادب فارسی شکل قصیده و نوع قافیه‌بندی پی‌درپی و پختگی قوانین قافیه را از شعر عربی به‌دست آورده است. (همان: ۱۲۲)

۲-۳. اظهري و شعر وی

اظهري شیرازی، یکی از شاعران بزرگ ایران در سده یازدهم هجری است. از اشعار اظهري نسخه‌ای منحصر به فرد در کتابخانه مدرسه سپهسالار باقی مانده که هنوز به چاپ نرسیده است. دیوان وی - که آن را رساله کمال نامیده - دربردارنده ۱۰۳۸۵ بیت در قالب‌های قصیده، غزل، قطعه، مثنوی و رباعی در باره مضامین متنوع رایج در روزگار شاعر است.

نام شعری این شاعر، همان «اظهري» است که شاعر در پایان قصاید و غزلیات و بعضی اشعار دیگر خود آورده و غزلی هم با ردیف «اظهري» سروده است. درباره خانواده و نیاکان اظهري اطلاعات چندانی در دست نیست. بر مبنای اشعار وی نیاکان او از نسل خاندان زنگی شیراز هستند.

بر طبق اظهارات اظهري، وی از وزیر روزگار خود لقب «مولانا» گرفته است. گویا اظهري مدتی هم والی قلعه بُست بوده و این شغل برای او گرفتاری‌های بسیار ایجاد کرده است. وی مدتی «نامعلوم» در قرا باغ زندگی کرده که این موضوع می‌تواند در گمنامی شاعر نیز مؤثر باشد و در دیوان اشعارش - که همان‌جا پایان یافته - بارها آرزوی بازگشت به زادگاهش، شیراز را مطرح کرده است. از یکی از قطعات اظهري نیز مشخص می‌شود وی معاصر حکیم «شفائی اصفهانی» (۹۹۶-۱۰۳۸) و «محمد رضا فکری اصفهانی» (ت. ۱۰۲۰) بوده و به موضوع ستیزه‌های پیوسته بین این دو اشاره کرده است و بر طبق یکی از رباعی‌های او، با «مقیم جعفری شیرازی» شاعر قرن دهم و یازدهم معاصر است (رک: نصرآبادی، ۱۳۷۸: ۲۶۶). اظهري در قطعه ۳۹ خود از خودستایی‌های وی شکوه کرده است. «فتحی قزوینی» نیز از دیگر معاصران اظهري است که در قطعه‌ای از بنایی که ساخته و اشعار نیکویی که سروده، یاد کرده است.

اظهري از جوانی شاعری خود را آغاز کرده؛ چنان‌که پاسخ‌گویی وی به قطعه عذرخواهی «ابوالفضل علّامی» (۹۵۸-۱۰۱۱ ه. ق.) خطاب به داودخان که با توجه به تاریخ تولد اظهري و وفات علّامی باید حداکثر در ۲۰ سالگی شاعر سروده شده باشد و هم‌چنین ماده تاریخ موجود در مدیحه فتحی مورخ به سال ۱۰۱۲ یعنی ۲۱ سالگی (نیز رک: آقابزرگ تهرانی، ۱۴۰۳، ج ۹: ۸۰) شاعر مؤید این موضوع است؛ البته باید یادآوری شود بنابر سخن خود شاعر در دیباچه آغازین دیوانش، کتابت دیوان وی از سال ۱۰۳۰ شروع شده و ۱۰۵۹ به پایان رسیده است.

اظهري مثل دیگر هم‌عصران خود از شیوه قدما پیروی کرده؛ اما ویژگی‌هایی را هم در شعر خود به کار گرفته که مختص خود اوست. زبان خاص شاعر در کنار واژه‌ها و ترکیبات نوی که آفریده به همراه قواعد دستور زبان کهن و آرایه‌های مختلف در کنار اوزان عروضی مطبوع، قافیه‌های هنری و به خصوص ردیف‌های متعدد و گاه بدیع وی موجب شده که شعر وی از نظر موسیقی بیرونی، کناری و درونی برجستگی‌هایی داشته باشد که بین هم‌عصران خود در عصر صفوی از جایگاهی متمایز برخوردار باشد.

در اشعار اظهري علاوه بر تحمیدیه‌سرایی، مدح و منقبت رسول اسلام (ص) و ائمه اطهار (ع)، به خصوص حضرت علی (ع) و بزرگان صفوی (در قصاید)، مضامین عاشقانه (غزلیات و رباعیات)، پند و اندرز، ماده تاریخ و تاریخ‌نگاری (مقطعات) و مناجات و اهمیت سخن و... (مثنویات) اشاره کرد.

شیوه به‌کارگیری عناصر موسیقایی کلام در شعر همراه با سادگی و روانی بر زیبایی و اثرگذاری شعر اظهري افزوده و آن را متمایز کرده است. مجموعه عواملی که شعر را از سخن معمولی و گفتار روزمره امتیاز می‌بخشد و به قول استاد شفیعی کدکنی مایه «رستاخیز کلمات» می‌شود، عوامل موسیقایی کلام است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۸) عناصر موسیقایی عواملی هستند که در شعر نوعی تشخیص ایجاد می‌کنند و به عبارت دیگر شعریت شعر را ایجاد و آن را از نثر متمایز می‌کنند. روی هم رفته برای شعر سه نوع موسیقی در نظر می‌گیرند که عبارت‌اند از: وزن یا موسیقی بیرونی، ردیف و قافیه یا موسیقی کناری. هماهنگی‌های صوتی ناشی از استفاده از آرایه‌های ادبی یا همان موسیقی درونی. گذشته از عامل وزن که به عنوان قوی‌ترین و برجسته‌ترین عنصر موسیقایی کلام به‌وضوح در شعر قابل ملاحظه و مشاهده است، به‌کارگیری ردیف و قافیه در پایان هر مصراع یا حداقل هر بیت در موزون به‌نظر رسیدن شعر بسیار موثرند.

در شعر اظهري کاربرد این عناصر موسیقایی به شیوه‌ای است که خواننده شعر وی با نگاهی هرچند سطحی و گذرا، با اندک بضاعت ادبی می‌تواند این عناصر را به‌راحتی احساس کند و از زیبایی‌های آن محظوظ گردد. با توجه به وسعت دامنه موسیقی شعر، نگارنده مقاله می‌کوشد از عناصر موسیقایی کلام، تنها موسیقی کناری یا همان ردیف و قافیه را در شعر اظهري بررسی کند، انواع و گونه‌های آن را در شعر او تبیین و برجستگی‌ها و کاستی‌های آن را در شعر این شاعر مشخص کند و سرانجام به این نتیجه برسد که کاربرد ردیف و قافیه در شعر اظهري تا چه اندازه به تشخیص شعر ویو به عبارت دیگر شعریت کلام او کمک کرده است.

۳. یافته‌های تحقیق

۳-۱. ردیف در شعر اظهري

اظهري برای تقویت موسیقی کناری اشعار خود در تمام قالب‌های شعری خویش به‌فراوانی از ردیف استفاده کرده است؛ به گونه‌ای که ۲۵ قصیده از ۸۳ قصیده اظهري، مردف است و شاعر از انواع ردیف؛ فعلی (بندد: ۲۳، فتاد: ۵۹)، عبارت (کرد روزگار: ۷۰)؛ اسمی (آفتاب: ۷۵، چرخ: ۲۶...) حرف (را: ۵۵) و... استفاده کرده است. انواع ردیف در غزل‌های اظهري نیز نمود خاصی یافته؛ چنان‌که ۵۰۶ غزل او مردف است و تنها ۹۱ غزل از ۶۲۷ غزل وی ردیف ندارد؛ از جمله: فعل (افتاده است: ۱۴۷، بنویسد: ۲۴۸)؛ فعل مرکب (نهد سر: ۳۶۴)؛ ضمیر (ما: ۳۰، خویش: ۳۸۰، تو: ۵۴۲)؛ قید (امشب: ۵۶، کاشکی: ۵۹۴) عبارت (نتوان داشتن: ۵۱۳، می‌توان کردن: ۵۱۸)؛ جمله (تو خود کنی پیدا: ۴۴)؛ مضاف و مضاف‌الیه (آشیان خویش ۳۷۷/ ۱)؛ کاربرد ردیف‌های اسمی مختوم به بعضی حروف خاص مانند محظوظ (۳۹۸)، کاغذ (۳۴۰)، استماع (۴۰۱)، اختلاط (۳۹۶) و... یا اسم شعری شاعر یعنی اظهري (۶۰۲) سبب شده ردیف‌های اسمی در غزل‌های اظهري جلوه ویژه‌ای پیدا کنند. نکته بارز در این قالب شعر اظهري ترتیب اشعار بر اساس حروف الفبا بر مبنای آخرین حرف بیت است که در ۵۰۶ غزل، ردیف نقش الفبایی کردن غزل‌ها را نیز به‌عهده گرفته است؛ هم‌چنین اظهري در ۸۴ قطعه از ۲۱۵ قطعه خود و در ۳۶۳ رباعی از ۵۰۵ رباعی خویش و در ابیات متعددی از مثنوی‌های خود ردیف را به‌کار گرفته است.

جدول ۱: تعداد ردیف و درصد آن در هر قالب

نوع قالب	تعداد	تعداد ردیف در هر قالب	درصد ردیف‌ها در هر قالب
۱ قصیده	۸۳	۲۵	۳۰٪
۲ غزل	۶۲۷	۵۳۶	۸۵٪
۳ قطعه	۲۱۵	۸۴	۳۹٪
۴ رباعی	۵۰۵	۳۶۲	۷۱٪

در دیوان اظهري کاربرد ردیف‌های فعلی بالاترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. ردیف‌های فعلی اظهري را بیشتر افعال ساده «دارد، شد، برد، است، بود، می‌سوزد، می‌روید و...» همراه با تنوع بسیار تشکیل می‌دهند، به گونه‌ای که به‌کارگیری بیشتر آن‌ها در یک قالب، یا در کل دیوان غیر تکراری است، این ردیف‌های فعلی در زمان‌های مختلف و ترکیب فعل و کلمات دیگر: با ترکیب ضمیر و فعل، با ترکیب حرف و فعل، با ترکیب اسم و فعل، با ترکیب قید و فعل، با فعل مرکب، افعال امر و نهی، یا کاربرد عبارت فعلی و کاربرد فعل پیشوندی و... در دیوان شاعر قابل مشاهده است. جدول زیر تعداد افعال نسبت به سایر موارد ذکر شده در بالا را نشان می‌دهد:

جدول ۲: بسامد " کاربرد فعل در جایگاه ردیف " در دیوان اظهري

نوع قالب	تعداد	قصیده	غزل	قطعه	رباعی	مثنوی
۱	تعداد	۸۳	۶۲۷	۲۱۵	۵۰۵	۷ (۲۷۱ بیت)
۲	تعداد ردیف در قالب	۲۵	۵۳۶	۸۴	۳۶۲	۷۲ بیت
۳	تعداد افعال ساده	۱۵	۳۲۰	۷۲	۲۵۶	۲۶ بیت
۴	پیشوندی	-	۱۳	۱	۱	-
۵	فعل مرکب	-	۷	۲	۳	-

با توجه به آنچه بیان شد بیشترین کاربرد ردیف در دیوان اظهري را ردیف‌های فعلی تشکیل می‌دهند برای توضیح بیشتر نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود:

۳-۱-۱. فعل

الف. فعل ماضی ساده

از هر طرف نوید به کون و مکان رسید که ایام نای و نوش به صاحب‌قران رسید (قصیده ۱/۵۸)

ب. ماضی استمراری

چون اخذ شمیمت از هوا می‌کردم صد نافه تمنا ز صبا می‌کردم (رباعی ۱/۱۷)
این سرو سهی رو به خرام آردمی آن لعل گهرزا به کلام آردمی (رباعی ۴۰۷)
صبا ز وصف لبت نقل در چمن می‌کرد حدیث لعل تو را نقل انجمن می‌کرد (غزل ۱/۱۹۶)

ج. ماضی بعید

دست شوقم باز قصد جامهٔ جان کرده بود آتش هر ناله‌ام صد خانه ویران کرده بود (غزل ۳۰۸ / ۱)

د. ماضی نقلی

با نگار خویش در عین حضور افتاده‌ام از فروغ جام مهرش مست نور افتاده‌ام (غزل ۴۷۶ / ۱)
دل ز پرواز محبت سوی ناز آورده‌ام این کبوتر را به قصد صید باز آورده‌ام (غزل ۴۳۲ / ۱)

ه. مضارع ساده

ای دیده! ز خون ما چه پروا داری ای غمزه! نگویی که چه با ما داری (رباعی ۱/۴۷۱)

و. مضارع التزامی

چشمم سر ره به آب جیحون گیرد رخسار زمین ز گریه در خون گیرد (رباعی ۱/۲۹۱)
گرم دیده چون ابر باران نماید دو عالم به یک قطره ویران نماید (قصیده ۱/۵۳)
چون رسد شام فراق تو فتد در جانم اضطرابی که تسلی دل سیماب شود (غزل ۱/۱۶۸ / ۲)
مطیع خویش چو آن کج کلاه بنویسد ز زیر ماهی تا اوج ماه بنویسد (غزل ۲۸۴)

مضارع اخباری

در خون، دلم از چین جبین می‌غلند اشکم به رخ از جان حزین می‌غلند (رباعی ۱/۱۵)
نیز می‌گردد (غزل ۱۸۵)، می‌باید (غزل ۱۹۱)، می‌خواهد، (قطعه ۹۳)، می‌آید (رباعی ۲۷۳) و....

ز. مضارع مستمر

جهان عافیت را پشت پای می‌توانم زد به رغم آرزوی خویش رأی می‌توانم زد (غزل ۲۸۱ / ۱)

ح. مستقبل

مهیمن ز عطای تو روشنی خواهم در آن زمان که به ظلمات ثقبه خواهم رفت
(قطعه ۱/۱۷۳، ۲)
ز بعد مرگ، من آن طایر تهی‌مغزم که سوی دانهٔ هر دام عقبه خواهم رفت

ط. فعل امر

ز زلف نافع چنبر ره صبا انداز ز رشک خون به دل آهوی ختا انداز (غزل ۱/۳۵۵)

ی. فعل نهی

یارب تو دلم ز دهر غمگین منما در ابروم از دور فلک چین منما (۱/۳۸۸)

ک. فعل منفی

یکره دلم به داغ محبت جگر نداد آهم عنان خویش به دست اثر نداد (غزل ۱/۳۱۷)

فعل. فعل دعایی

چنین خرم عمارت جاودان باد اساسش باد محکم تا جهان باد (قطعه ۷۷)

م. فعل پیشوندی

لب گشادی به تبسم ز جهان غم برخاست چشم برهم چو زدی فتنه ز عالم برخاست (غزل ۶۰۳)

ن. فعل مرکب

به پیچ و تاب زلفت چین نهاد سر به پابوس قدت تمکین نهاد سر (۱/۳۴۸)
از عارض تو زینت ایام تازه شد آثار حُسن را ز رُخت نام تازه شد (غزل ۱/۳۲۶)

جدول ۳: بسامد نوع و زمان افعال ردیف در دیوان اظهري

نوع قالب	قصیده	غزل	قطعه	رباعی	مثنوی
تعداد	۸۳	627	215	505	۷ (۲۷۱ بیت)
تعداد ردیف در قالب	۲۵	۵۳۶	۸۴	۳۶۲	۷۲ بیت
ماضی ساده	2	52	۴	35	بیت 26
ماضی استمراری	-	2	-	13	بیت 13
ماضی نقلی	-	13	3	6	-
ماضی بعید	-	1	-	5	-
مضارع ساده	9	73	23	98	-
مضارع اخباری	1	30	3	13	بیت 13
مضارع التزامی	4	64	22	45	-
مستقبل	-	1	2	-	-
فعل امر	-	25	1	11	بیت 5
نهی	-	9	1	2	-
منفی	-	38	5	27	۶ بیت

جدول بالا نشان می‌دهد که کاربرد زمان در افعال به ترتیب: مضارع ساده (قصیده ۷، غزل ۶۲، قطعه ۲۵، رباعی ۶۰) که در این میان فعل "است" بیشترین بسامد را دارد، مضارع التزامی، ماضی ساده و مضارع اخباری نسبت به بقیه از بسامد بالاتری دارند.

در دیوان اظهري در کنار ردیف‌های فعلی، انواع دیگر ردیف (با بسامد کمتر) به موسیقی کلام زیبایی خاصی بخشیده است:

۳-۱-۲. اسم و فعل یا فعل و اسم

هر غباری بر سر کوی تو با من دشمن است بخت برگردیده را خاک نشیمن دشمن است (غزل ۱۴۱ / ۱)
بی مهری [ای] که داشت ادا کرد روزگار یکباره قصد خاطر ما کرد روزگار (قصیده ۷۰ / ۱)

۳-۱-۳. فعل و ضمیر

نظاره دیده‌ات فسون است همه انگاره غمزه تو خون است همه (رباعی ۴۶۶ / ۱)

۳-۱-۴. ضمیر شخصی و فعل

عمرم به سر از حسرت گیسوی تو رفت جانم ز تن از آرزوی روی تو رفت (رباعی ۴۴۷ / ۱)
چشم فلک به جان تَنک‌مایه من است بر خاطر زمانه گران سایه من است (غزل ۱۴۰ / ۱)

۳-۵-۱. ضمیر تعجبی و فعل

زلف سیهت به رخ فشانی چه شود آیی ز نگه به هم‌زبانی چه شود (رباعی ۳۶۰ / ۱)

۳-۶-۱. ضمیر پرسشی و فعل

نخل قد تو جا به کنار که کند؟ لعل تو شکفته روزگار که کند؟ (رباعی ۲۴۲ / ۱)

۳-۱-۷. ضمیر مبهم و فعل

دل در غم عشق پی تهی هیچ نکرد یک لحظه ز غصه خود تهی هیچ نکرد (رباعی ۷۸ / ۱)

۳-۱-۸. ضمیر مشترک و فعل

ز بس که غصه داغ درون خود خوردم چو لاله غوطه محنت به خون خود خوردم (غزل ۴۷۷ / ۱)

۳-۱-۹. حرف و فعل

چشم خونریز تو انصاف ستم را داند کمترین صیدگه خویش حرم را داند (غزل ۳۰۵ / ۱)

۳-۱-۱۰. قید و فعل

از کوثر وصال توام آرزو بس است زین باده آب حسرتم اندر گلو بس است (غزل ۷۶ / ۱)

۳-۱-۱۱. صفت و فعل

از عارض تو زینت ایام تازه شد آثار حُسن را ز رُخت نام تازه شد (غزل ۳۲۶ / ۱)
از قند و نمک لب تو قسمِ عجب است چون دسته گل برت به جسمِ عجب است (رباعی ۲۶۹ / ۱)

۳-۱-۱۲. قید پرسشی و فعل

تغییر، نام و ننگ تو از حرف دشمن کی شود خورشید را از نیک و بد آلوده دامن کی شود؟
(غزل ۲۹۱ / ۱)

سرو تو در آغوش قبا کی گنجد؟ لعل تو به کام جان ما کی گنجد؟
(رباعی ۲۳۷ / ۱)

انتظار این‌همه ای خسرو مه‌رویان چیست؟ جان طلب داشته‌ای، هست به کف، فرمان چیست؟
(غزل ۹۳ / ۱)

۳-۱-۱۳. ضمیر و فعل و حرف

قد پر از آشوب جهان با تو چراست چندین نمک کنج دهان با تو چراست (رباعی ۴۹۸ / ۱)

۳-۱-۱۴. صفت

الف. صفت ساده

تار شد بر من جهان از چشم تنگ طرفه‌ای قائم گردید خم از شوخ [و] شنگ طرفه‌ای (غزل ۵۵۸ / ۱)
ای سرو سالخورده سرای تازه‌ای تا می‌کنم نظاره به هرجای تازه‌ای (غزل ۵۵۹ / ۱)

ب. صفت مفعولی

به هوای عشق، قارون به صف گدا نشسته خجل از سعادت خود پر این هما نشسته (غزل ۵۵۴ / ۱)

ج. صفت تفضیلی (برتر)

آیی تو اگر به هم‌زبانی خوشتر دم باز کنی به دُرُفشانی خوشتر (رباعی ۳۶۱ / ۱)

۳-۱-۱۵. ضمیر

الف. ضمیر شخصی ساده

چهره پنهان کرده خورشید از شب یلدای من رخ خراشیده است ماه از حالت سودای من (قصیده ۱/۱۳)

ب. ضمیر مشترک

در باغ دوش ضبط نکردم فغان خویش بلبل کباب شد به خس آشیان خویش (غزل ۳۷۷/ ۱)

ج. ضمیر مبهم

خلقی به ره تو سینه‌چاک‌اند همه جان‌ها که رفتار تو خاک‌اند همه (رباعی ۲۴۱/ ۱)

۳-۱-۱۶. حرف و ضمیر

ای غنچه گل این لب خندان تا چند ای بلبل باغ ذوق و افغان تا چند (رباعی ۴۹۳/ ۱)
نشندیدم که گردیده دلی شاد از تو چند آید به عمل شیوه بیداد از تو (غزل ۵۳۰/ ۱)

۳-۱-۱۷. قید

ریخت گر بال و پریم نخجیر شهبازم هنوز پیر گشتم هم‌چنان پرورده نازم هنوز (غزل ۳۵۹/ ۱)
تیغ قتل از خم ابرو نمودی کاشکی قاتلم آن هندوی چالاک بودی کاشکی (غزل ۵۹۳/ ۱)

۳-۱-۱۸. حرف

عجب خاصیتی باشد سخن را که بخشد تازگی جان کهن را (مثنوی ۴/ ۱)
دهد نقوش بهار انفعال، مانی را زند بساط چمن طعنه، بزم کسری را (قصیده ۴۸/ ۱)
الهی روشنایی ده دلم را منور کن چراغ محفلم را (مثنوی ۶/ ۱)

۳-۱-۱۹. جمله

در وصل تو با دیده حیران چه کند کس با لشکر زلف تو به یک جان چه کند کس (غزل ۳۷۳/ ۱)

۳-۱-۲۰. مضاف و مضاف الیه

خو کرده به داغ‌های پنهان دل من نبود ز پی زخم نمایان دل من (رباعی ۵۰۰/ ۱)
چشم تو خورده است ز تأثیر خواب می لعلت نموده از قدح آفتاب می (غزل ۵۹۹)

۳-۱-۲۱. ردیف اسمی

از آن نهفته به یاقوت درفشان آتش که افکند ز حدیثش مرا به جان آتش (قصیده ۱/۲۴)
تا چند خون دل خورم از کار و بار چرخ با جان دهم قرار، غم روزگار چرخ (قصیده ۱/۲۶)
ز آب حیات لعل لب، جان اظهري کامل ز مصحف رُخت ایمان اظهري (غزل ۱/۶۰۲)
کاربرد ردیف‌های مختوم به بعضی حروف خاص در غزلیات مانند: فیاض (۳۹۴)، عرض (۳۹۵)، لفظ (۳۹۹)، عشق (۴۰۷)، نگاه (۵۴۶)، می، ساغر، فرق، رقاص و....
سرزد ز بس که حرف تو از آن دهن لذید از نکته لب تو مرا شد سخن لذید (غزل ۱/۳۳۹)
به ما رساند بدان طول ره خدا کاغذ به خط دوست پر از حرف آشنا کاغذ (غزل ۱/۳۴۰)

۳-۱-۲۲. مصدر و وجه مصدری

هرچند درد عشق نهفتن نمی‌توان ما را غمی است از تو که گفتن نمی‌توان (غزل ۱/۵۱۱)
هرکه عاشق گشت جور یار می‌باید کشید انتظار فرصت دیدار می‌باید کشید (غزل ۱/۲۳۰)
سینه را در سوز غم از جوش نتوان داشتن در الم از ناله، لب خاموش نتوان داشتن (غزل ۱/۵۱۳)
قافیه در شعر کهن اجباری؛ ولی ردیف اختیاری است. موسیقی ردیف مکمل عنصر موسیقایی قافیه است و به زیبایی و غنای شعر می‌افزاید اظهري شاعری توانای شیرازی با ارائه دیوانی با بیش از ده‌هزار بیت و کاربرد ردیف در بیش از ۷۵٪ از ابیاتش به‌خوبی از عهده این مهم برآمده و با خلق انواع ردیف از نظر زبانی، ادبی و فکری تصاویر بدیع در برابر دید خواننده قرار داده‌است.

۳-۲. قافیه در شعر اظهري

در دیوان اشعار اظهري با ۱۰۳۸۵ بیت، عنصر موسیقایی قافیه در کنار انواع ردیف، در قالب‌های قصیده، غزل، قطعه، مثنوی و رباعی مهم‌ترین عامل ایجاد موسیقی کناری است. «جنبه صوتی قافیه نتیجه تکرار هماهنگی‌های صامت‌ها و مصوت‌های مشترک است و جنبه معنایی آن که در خصوصیت کلی شعر دخیل است، نتیجه تمام تصاویری است که در هر بازگشتی در ذهن تثبیت می‌شود.» (رنه ولک، ۱۳۷۳: ۱۶۸) اظهري از ۲۵ حرف از حروف الفبا برای قافیه‌سازی در دیوان خود بهره‌برده‌است؛ که در این میان، قافیه‌سازی با مصوت «آ، آ» و حروف «ن»، «ر» و «ز» بیشترین کاربرد؛ مصوت «ای» و حروفی چون «ص»، «واو»، «ط» و «ج» کمترین کاربرد را به خود اختصاص داده‌اند. در دیوان اظهري از ۳۲ حرف الفبای فارسی به جز ۷ حرف: «پ»، «ث»، «چ»، «ذ»، «ژ»، «ض»، «ظ» بقیه حروف در جایگاه قافیه خوش نشسته‌اند. در قصاید اظهري که از ۱۸ تا ۱۲۲ بیت دارند، به تناسب موضوع از انواع حروف در جایگاه قافیه استفاده شده‌است. اظهري در قطعات، مثنوی‌ها و رباعیات خویش نیز به همان سبک و سیاق قصاید، هنر خویش را به نمایش گذاشته است؛ اما قافیه در غزلیات وی، تشخص خاصی یافته است. می‌توان گفت هنر قافیه‌پردازی اظهري در دیوان اشعار او کاملاً هویدا است.

جدول ۴: بسامد قالب‌ها و ابیات دیوان اظهري

نوع قالب	تعداد	تعداد ابیات
۱ قصیده	۸۳	3402
۲ غزل	۶۲۷	4492
۳ قطعه	۲۱۵	1208
۴ رباعی	۵۰۵	1010
۵ مثنوی	7	271

جدول بالا نشان می‌دهد بیشترین تعداد ابیات را قالب غزل و کمترین آن را قالب مثنوی دارا می‌باشد.

جدول ۵: بسامد حروف قافیه در قصاید

حرف قافیه	۱	اب	اج	اد	ار	ر	از	اس	وس	اف	ق
تکرار	۶	۵	۱	۱	۱۱	۵	۱	۱	۱	۱	۱
حرف قافیه	ال	ول	کُل	یل	ام	یم	م	م	ان	ین	ون
تکرار	۴	۱	۱	۱	۲	۲	۱	۴	۱۹	۲	۱
حرف قافیه	ن	اه (ح)	ای	نگ	یر	ر	رم				
تکرار	۴	۳	۲	۱	۱	۱	۱				

با توجه به جدول بالا در قصاید اظهري بیشترین بسامد مصوت‌ها «آ، آ» و بسامد بیشترین حروف را «ن، ر، ب» به خود اختصاص داده‌اند. تعداد بالای ابیات در قصاید به کاهش کاربرد تعداد حروف الفبا ارتباط مستقیم دارد به گونه‌ای که ۱۵ حرف از حروف الفبا در جایگاه قافیه قرار گرفته‌اند و مصوت «او» و حروف: «پ، ت، ث، چ، ح، خ، ذ، ژ، ش، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ک، واو، ی» در قصاید کاربردی نداشته‌اند.

جدول ۶: بسامد حروف قافیه در غزلیات

حرف قافیه	۱	اب	یب	ب	بُوب	ات	ت	ست/شت	مت/فت	اج	اس/وس
تکرار	۵۵	۵	۴	۴	۱	۴	۳	۲	۲	۱	۲
حرف قافیه	یش	اد	ند	ید	ود	د	ار	یر	ور	ر	از
تکرار	۱	۱۱	۴	۱۱	۶	۴	۲۸	۱	۸	۴۰	۳۹
حرف قافیه	یز	وز	س	ش	وش	اغ	ک	ای	گی	نگ	ال
تکرار	۴	۴	۵	۱	۱۲	۶	۱	۳	۱	۵	۷
حرف قافیه	یل	کُل	ک	ام	م	م	ان	ون	ین	ن	او
تکرار	۱	۸	۶	۱۷	۱۹	۲	۱۱۲	۲۰	۲	۳۹	۲۳
حرف قافیه	انه	اله	اده	اره/ازه	ته/شه	ه	امه	نه/اه (ح)	ی	ای	ه (ح)
تکرار	۱۶	۱۰	۳	۲/۵	۲/۲	۳	۳	۹/۲	۲	۲	۲

جدول بالا بیانگر بیشترین بسامد مصوت «آ، آو» و بیشترین حروف «ن، ر، ز، م» است. حرف «ج» یک‌بار و حروف «پ، ث، چ، خ، ذ، ژ، ص، ض، ط، ظ، ع، ف، ق، واو» (۱۴ حرف) کاربردی در جایگاه قافیه غزلیات نداشته‌اند.

جدول ۷: بسامد ساخت حروف قافیه در قطعات

حرف قافیه	۱	اب	وب	ب	یب	یب	ات	ت	ست	اعت	امت
تکرار	۱۵	۷	۱	۴	۵	۵	۱	۲	۲	۱	۱
حرف قافیه	اج	وح	اد	ود-یزد	اید/ید	د	ار	ر	ر	ور	یر
تکرار	۱	۱	۳	۲/۲	۲/۲	۳	۷	۱۰	۴	۵	۷
حرف قافیه	از	رز/یز	س	وس	ط	ماع	نگ	ال	یل	ک	ل
تکرار	۲	۲	۴	۱	۱	۱	۳	۵	۲	۴	۲
حرف قافیه	ک	اک/یک	م	یم	م-سم	م/م	ادم	ان	ون	ین	ن
تکرار	۲	۲	۹	۳	۲	۲	۱	۲۰	۳	۳	۹
حرف قافیه	واو	ه (ح)	اه	اده	ه (-)	امه/اده	اره	انه	به	شه/ته	نده/ته
تکرار	۱	۴	۵	۱	۱	۲	۲	۲	۲	۲	۲/۱
حرف قافیه	زه/له	ی	ف	اف	لف	یف	لق	لق			
تکرار	۲	۱	۱	۱	۲	۱	۱	۱			

با توجه به جدول ۷، بیشترین بسامد مصوت‌ها «آ، آو» و بیشترین حروف «ن، ر، ب» و حرف «ح» تنها کاربرد دیوان را داشته، حروف «پ، ث، چ، خ، ذ، ژ، ش، ص، ض، ط، ظ، غ» (۱۱ حرف) در قطعات کاربردی در جایگاه قافیه نداشته‌اند.

جدول ۸: بسامد حروف قافیه در رباعیات

حرف قافیه	۱	اب	یب	ب	ب	ت	ات	خت	ینت	شت	ست	اج	ج	س/وس
تکرار	۳۵	۳	۵	۴	۱	۳	۱	۴	۱	۳	۱۴	۱	۲	۲/۱
حرف قافیه	یش/وش	اش/اد	ند	ید	اید/رد	دود	ار/ر	یر/ر	ور	ر	ر	ر	از/س	
تکرار	۹/۱	۳/۲	۸	۱۷	۱/۲	۲/۱	۱/۲۰	۱/۶	۳	۳	۳	۳۴	۱/۳۰	
حرف قافیه	یز/رز	وز	وس	س	ش/اش	غ/یغ	ک	اک	لک	نگ	ال			
تکرار	۱/۲	۵	۴	۱/۱	۱/۹	۱/۱	۶	۴	۱	۶	۳			
حرف قافیه	ل	ل/ل	م	م/ام	م/یم	ایم/سم	ان	ون	ین	ن	او			
تکرار	۸	۱/۳	۱۷	۱/۱۳	۵/۲	۱/۱	۶۴	۲۶	۱۳	۲	۲۳			
حرف قافیه	انه/اده	اله	ه	اره/امه	ینه	نده	ای	ه (ح)	ه (ح)	وده	یه			
تکرار	۱/۵	۱۰	۲	۱/۳	۲	۱	۲	۱۴	۶	۱	۱			

جدول بالا نشان‌دهنده بیشترین بسامد مصوت‌های «آ، آو» و بیشترین حروف «ن، ر، د، ز، م، ه، ه (ح)» است و حروف «پ، ث، چ، ح، خ، ذ، ژ، ص، ض، ط، ظ، ع، ف، ق، واو، ی» (۱۶ حرف) در جایگاه قافیه قرار نگرفته‌اند.

جدول ۹: بسامد حروف قافیه در مثنوی براساس ابیات

حرف قافیه	۱	اب/یب	وب	ات/است	خت/فت	اد	رد	ود	ید/ند	د- / یزد	ر- / اور
تکرار	۱۴	۱/۵	۲	۳/۳	۲/۲	۴	۶	۳	۲/۴	۱/۲	۹/۱۵
حرف قافیه	ار	یر	از	وز / یز	وس	وش	یش/شش	ص	اط	اع/ طع	ف- / اق
تکرار	۱۸	۴	۱۱	۱/۵	۱	۲	۲/۱	۱	۲	۱/۱	۱/۱
حرف قافیه	وق	یق	اک	یک/نگ	ال	کَل	کَل / ل	ام/ مُم/ م	ال/یل	کَل/ل	م- / ام
تکرار	۲	۱	۳	۶/۱	۴	۳	۱/۱	۱/۳/۳	۱/۷	۶/۸	۱۹/۱۷
حرف قافیه	مُم	ان	ون	ین	او	ی	اه (ح)	اله	ایه	ره/که	نده/اره
تکرار	۲	۲۶	۷	۶	۶	۱	۶	۴/۱	۵	۱/۱	۱/۱

در قالب مثنوی که هر بیت قافیه‌ای جداگانه دارد به‌کارگیری حروف در جایگاه قافیه سهل و ممتنع است. در دیوان اظهري تعداد مثنوی‌ها و ابیاتش نسبت به بقیه قالب‌ها کمترین بخش را دارا می‌باشد در مثنوی‌های دیوان هم بیشترین مصوت‌ها «آ، آ» و بیشترین حروف «ن، ر» به خود اختصاص داده‌اند؛ حرف «ص» تنها یک‌بار در مثنوی و حرف «ط» دوبار (در قطعه و مثنوی) به‌کاررفته‌است. حروف «پ، ث، ج، چ، ح، خ، ذ، ژ، ض، ظ، غ، واو» (۱۲ حرف) در جایگاه قافیه ننشسته‌اند.

جدول ۱۰: بسامد بیشترین ساخت‌های قافیه در دیوان اظهري

قالب	قصیده	غزلیات	قطعات	رباعیات	مثنوی (بیت)
حرف قافیه	ان	ان	ان	ان	ان
تکرار	19	۱۱۰	۲۰	۶۴	۲۶
حرف قافیه	ار	ا	ا	ا	ا
تکرار	۱۱	۵۵	۱۵	۳۵	۱۴
حرف قافیه	ا	ر- / ار	ر-	ر- / ار	ار / ر-
تکرار	۶	۲۸/۴۰	۱۰	۲۰/۳۴	۱۵/۱۸
حرف قافیه	اب	از	ن- / م	از / م	ن- / از
تکرار	۵	۳۹	۹/۹	۱۳/۳۰	۱۱/۲۱
حرف قافیه	ر-	ن- / ون	اب	او / اه (ح)	ام / م
تکرار	۵	۲۰/۳۸	۷	۱۴/۲۳	۱۹/۱۷
حرف قافیه	ال / اه (ح)	او/انه	ار	ید / ین	ور / کَل
تکرار	۳/۴	۱۶/۲۳	۷	۱۳/۱۷	۸/۹
حرف قافیه	ن- / ام	ام / م	یر	اله / است	ال / ون
تکرار	۴/۴	۱۹/۱۷	۷	۱۴/۱۰	۷/۷

همان‌طور که قبلاً اشاره شد در دیوان اظهري از ۲۵ حرف از حروف الفبا با بسامد متفاوت در جایگاه قافیه قرار گرفته؛ با توجه به تعدد قالب و ابیات (جدول ۴) به ترتیب مصوت‌های «آو» و حروف «ن، ر، ز» بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند که مصوت «آ» القاگر صلابت، فخامت و پیوستگی، حرف «ن» عمق مفهوم و نوعی هیجان و حرف «ر» روانی و حرکت را تداعی می‌کنند و حروف «ص» (یک بیت)، «و»، «ی»، «ط» به ترتیب کمترین بسامد را دارند. بسامد بالای حروف قافیه‌ای که در هر قالب فقط یک‌بار به کار گرفته شده، تنوع قافیه و گستردگی آن در دیوان اظهري نشان می‌دهد.

بررسی جداول با توجه به نوع قالب و تعداد ابیات نشان می‌دهد بیشترین کاربرد حروف به ترتیب در: قطعات (۲۱ حرف)، مثنوی (۲۰ حرف)، غزلیات (۱۸ حرف)، رباعیات (۱۶ حرف)، قصاید (۱۵ حرف) در جایگاه قافیه قرار گرفته‌اند؛ تنوع حروف قافیه در قطعات، تنوع موضوع و شاید شکل هندسی قافیه را نشان می‌دهد و کاهش آن در قصاید می‌تواند به دلیل نوع قالب، موضوع و تعداد بالای ابیات آن باشد.

برای تحلیل قافیه و نقش موسیقایی آن در شعر اظهري و بررسی هماهنگی قافیه‌های وی از نظر اصوات و حروف قافیه با مضامین شعری وی، قوافی اشعار او را براساس نظریه گرامون بررسی می‌کنیم.

۲-۱. نظریه گرامون و قافیه‌های شعر اظهري

زبان مجموعه‌ای از آواها یا واج‌هاست. «واک یا واج کوچک‌ترین واحد آوایی زبان است» (شمیسا، ۱۳۶۷: ۱۸) که معنایی ندارد اما می‌تواند تغییر معنایی ایجاد کند بنابراین واج اساسی‌ترین عنصر زبان است و دقت در گفتار ارزش واج‌ها را در موسیقی کلام نمودار می‌سازد به همین دلیل در اشعار شاعران تکرار واج به شکل‌های مختلف چون حروف یکسان قافیه بر زیبایی و موسیقی کلام می‌افزاید. موریس گرامون (Maurice Grammont) زبان‌شناس فرانسوی همراه با مقایسه برخی از واژه‌های یک زبان با یک‌دیگر و معادل‌های آن‌ها در زبان‌های دیگر به بررسی تحول برخی واژه‌ها، در طول تاریخ زبان می‌پردازد و قبل از هر چیز نام آواها توجه او را جلب می‌کند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۹) نام آوا، صداهایی هستند که در طبیعت وجود دارند. در زبان فارسی صدایی چون شرشر، پچ‌پچ، جیرجیر، تیک‌تیک و... نام آوا هستند و حتی گاهی نام حیوان بر مبنای صدای آواز او انتخاب می‌شود (معین، ۱۳۶۴: ذیل واژه) «به نظر زبان‌شناسان در صداهایی چون تیک‌تیک ساعت گوش و ذهن انسان به صدایی که نام آوا از آن نشئت گرفته، رجعت می‌کند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۱). نکته دیگر مورد توجه گرامون تکرار هجا (زمزمه، قهقهه) یا واژه (بلندبلند، کم‌کم) برای تأکید و بیان شدت و حدت است و این ویژگی برای تکرار هر واج یا هجایی کاربرد ندارد (فلفل، مرم‌رم و...). «تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوه القاگرند و ارزش آن‌ها زمانی آشکار می‌شود که اندیشه به بیان آمده با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد» (همان: ۱۲) در زبان روزمره غالباً با اصطلاحاتی چون: لبخند شیرین، ذهن روشن، سفیدبخت و... روبه‌رو می‌شویم که نوعی تشبیه‌اند، درواقع افکار رنگی ندارند بلکه تداعی ذهن و تأرات سمعی و بصری ماست. اصوات به‌نوبه خود لطیف، نرم، خشک، سخت، شفاف و... هستند؛ پس صوتی که با احساس یا اندیشه‌ای در تطابق باشد آن را القا می‌کند؛ مثلاً اصوات نرم برای احساس و اندیشه لطیف و اصوات بم برای بیان افکار یا حسیات جدی و حزن‌آلود مناسبند (همان: ۱۲-۱۳)

۳-۲-۱. بررسی موسیقی اصوات و مصوت‌های قافیه

شرایط و محیط زندگی، منش و اندیشه‌های شاعر، نقش بسزایی در شعر او دارند که بررسی اصوات و حروف قافیه طبق نظریه گرامون تاحدی تأییدکننده این مطلب است. القاگر بودن یک آوا از بسامد بالای آن در یک متن یا شعر نشئت می‌گیرد و صامت‌ها و مصوت‌ها بالقوه القاگرند؛ اما زمانی از بالقوه به بالفعل می‌رسند که اندیشه و ذهنیتی به کمک آن بیان شود و قرابت معناشناختی، درک و فهم قرابت آوایی را تسهیل کند به‌طور خلاصه می‌توان گفت بنابر نظریه گرامون نه تنها نام‌آوا و تکرار بلکه در شرایطی خاص واج‌های زبان نیز القاگرند (همان: ۲۱) و این نظریه‌ای است که ما اعتبار و صحت آن را در قافیه و ردیف دیوان اظهري می‌سنجیم.

با توجه به نظریه گرامون، تکرار یک صامت یا مصوت که حاکی از شدت و حدت باشد در بخش کلمه تولید نام‌آوا می‌کند، نمونه‌ای از آن در قافیه‌های اظهري دیده می‌شود:

من اظهري آن بلبل خوش چهچه‌ام هستند به تحسین همه در په‌په‌ام

خوشحالی من ز کوه و هامون شنود هر جا که روم چو کبک در قهقه‌ام (رباعی: ۳۸۶)

مصوت‌های شش‌گانه زبان فارسی عبارت‌اند از: «آ، آ، ای، او، اُ» هستند (ثمره، ۱۳۷۱: ۱۰۰)؛ بر اساس این نظریه مصوت «آ و آ» درخشان و القاکننده غرور و خشم، هیاو و سرو صدای و شادی، توصیف صحنه‌ها، اشخاص و مناظر باشکوه است.

قصاید شاعر به دو بخش منقبت و مدح تقسیم می‌شود و زندگی درباری‌اش را به‌تصویر می‌کشد و قطعاتش به‌نوعی زندگی عادی و گاهی خصوصی او را به نمایش می‌گذارد. بسامد بالای مصوت «آ و آ» در این دو قالب در توصیف اشخاص بزرگ زندگی وی؛ یعنی ائمه اطهار (ع) و در کنار آن شاهان و بزرگان صفوی است. بسامد بالای «آ، آ» و درخشانی این مصوت القاگر شادی، غرور و هیجان است.

غزلیات و حجم بالایی از رباعیات اظهري، بازتاب‌دهنده عشق و شور و مستی او هستند. در بخش حروف قافیه (درکنار مصوت «آ، آ» و تجلی توصیف اندیشه‌ها و احساسات)؛ حرف «ن» در کل دیوان به صورت عام و در دو قالب غزل و رباعی به‌طور خاص بیشترین بسامد را دارد و حروف «ر، ز» از نظر بسامد پس از آن قرار دارند، حرف «ن» ناخشنودی نق نق آهسته و عدم رضایت از رسیدن به یار، حرف «ر» القاگر شفافیت، روانی، آرامش، طراوت رسیدن به معشوق و صدای «سایش و صفیری» (دیهم، ۱۳۵۸: ۵۰) و حرف «ز» حسرت، حسادت و ترس از دست دادن را تداعی می‌کند و «در القای مورد نظر شاعر تاثیر فراوان دارند» (شفیعی، ۱۳۵۹: ۱۰۳)

این روال در مثنوی‌های شاعر نیز تکرار شده است. در دیوان اظهري مصوت «ای، ا» که تداعی‌کننده خیزش، جهش و درد و رنج است نسبت به مصوت «آ، آ» بسامد کمتری دارد و مصوت «او، اُ» که تیره و القاکننده ابهام و شک و نارسایی است کمترین بسامد را دارد.

۳-۲-۲. ابتکارات قافیه دیوان اظهري

قافیه بدیعی قافیه‌ای است که در آن یکی از صناعات ادبی به‌کار رفته باشد و اقسام آن عبارت است از: قافیه متجانس، اعنات، قافیه متضاد، ردالقافیه، ذوقافیتین و قافیه میانی. «مقصود از قافیه بدیعی قافیه‌ای است که در آن‌ها یکی از صنایع

ادبی مانند اعنات یا جناس و... اعمال شده باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۷) اظهري بعضی از ابتکارات و ظرایف قافیه از قبیل ردالقافیه، انواع جناس و... را نیز در دیوان خود به کار گرفته است.

۳-۲-۳. ردالقافیه

آید چو لب تو در تبسم شوری افتد میان مردم
آن غنچه لب نمی‌گشاید سبحان الله تو و تبسم (قصیده ۱۲/۱، ۲)

۳-۳-۲. قافیه متجانس

گاو گردون تا بگردد از پی ذرع وجود مزرع عمر عدو را نیست جز تیغ تو داس
بس که گشتم باده‌نوش از عطشت اوصاف تو خالی از صهبای معنی چرخ را گردید کاس
(قصیده ۲۰/۱۲-۲۱)

؛ نیز قافیه کردن تفصیل و تفضیل: (قصیده ۳/۲۷، ۲۸)

۳-۲-۴. ذوقافیتین

تا درون سرای خاتون تاخت رُخش از رنگ مژده گلگون ساخت (مثنوی ۲/۱۰۰)
از خشم مزین عقده میان‌ابرو را مگذار به رخ زلف پریشان‌مو را
تا چند چنین بار به دوش تو نهد بر گردن من بیفکن آن گیسو را (رباعی ۴۰۰)

۳-۵-۲. قافیه معموله

بپرداز بر حال چون من غریبی که پیچیده‌ام سر زیوند اشیا
دلم گشته از رنج محنت مکدر تنم از تب غم شده ناشکیبا (قصیده ۲/۴۹، ۵۰)
؛ نیز ر. ک. کجاست، نخاست، بلاست: (قصیده ۶۹/۲۱، ۲۲، ۲۳)

۳-۶-۲. اعنات

لوحش الله زگل روی تو شعله حُسن هست چون آتش سوزنده و گلزارِ خلیل
خوشی عالم و خوبی تو دانی از چیست از فروغ اثر دین خداوند جلیل
صاحب تخت رسالت که ز آغاز جهان عقل کل یافته از فیض وجودش تکمیل (قصیده ۳/۴، ۵، ۶)

۳-۷-۲. عیوب قافیه در دیوان اظهري

اظهري شاعری توانمند در جایگاه قافیه است، هرچند گاه کاستی‌هایی انگشت‌شمار از گونه انحراف‌هایی اندک از قوانین قافیه دیده می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۰۷) که اصلاً قابل مقایسه با شاعران هم‌عصر او نیست؛ از جمله:

الف. تکرار: گاه اظهري به شیوه دیگر شاعران این دوران در قصاید خود قافیه را تکرار می‌کند که این موضوع در غزلیاتش بیشتر به صورت ردالقافیه شکل گرفته که حُسن غزل محسوب می‌شود.

ب. اکفا

دور است گرچه جسم ضعیفم ز مجلس
تا هر بهار نورس عالم نمی‌دهد
خون جوش شوق می‌زندم در نهاد رک
در بوستان، طروات گل طینت خسک
ثبت بقای جاه تو در دفتر سپهر
نام عدویت از صفحات زمانه حک
(قطعه ۱۶۸ / ۱۰، ۱۱، ۱۲)

نیز قافیه‌کردن شک با رگ و سگ (رک: غزل ۴۶۷/۴، ۵ و ۶)

ج. شایگان

آسایش خاطر پریشان ماییم
مرهم‌نه زخم سینه‌ریشان ماییم
گلگونه روی خاک میدان ماییم
آرایش مشهد شهیدان ماییم (رباعی ۲۶۵)
شاعر خود درباره این نوع قافیه می‌گوید:
گر قافیه است متصل و منفصل حروفدر شعر خوب قافیۀ شایگان نکوست (قطعه ۲۱۲ / ۱۰)
نیز قافیه‌کردن پاک‌دینان و بت‌پرستان (رک: قصیده ۴۲/۲۴ و ۲۵)

د. ایطای جلی

ای دیده همیشه مردمت گریان است
با آنکه نگاهش به لب خندان است (رباعی ۳۸۲ / ۱)
نیز قافیه‌کردن سوزان با جوشان (قصیده ۴۲ / ۴۴ و ۴۵).

ه. ایطای خفی

هر طرف آمدی از خانه برون ماه‌وشی
که شدی دیده افلاک به سویش نگران
غمزه از فتنه چو شمشیر شجاعت خون‌ریز
چهره از باده چو خورشید قیامت سوزان
(قصید ۶۲ / ۱۸، ۱۹)
نیز قافیه‌کردن نگران با روان (قصیده ۶۰ / ۵۱ و ۵۲)

و. اقوا

ز نسخه سر کلکم به مشتری در چرخ
دهد عطارد تعلیم حکمت و منطق
مرا رسد که حکایت ز انوری گویم
چو انوری که زند حرف صابر و عمیق
نیز قافیه‌کردن منطق با عمق (قصیده ۲۱ / ۳۴ و ۳۵)

نتیجه‌گیری

با بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد اظهري شیرازی مانند دیگر جنبه‌های شعری خویش به‌خوبی از عهده موسیقی کناری اشعار خود نیز برآمده و دنیایی از تنوع کلمات را هنرمندانه «ردیف» ساخته و مصوت‌ها و بیشترحروف الفبا را در جایگاه «قافیه» خوش نشانده است. اظهري در اشعارش با استفاده از موسیقی کلام در کنار تنوع قالب، بسامد بالای ابیات و به‌گزین کردن کلمات قافیه و ردیف، کشش بیانی و گستره واژگانی را صورت‌بخشیده است.

اظهري از انواع ردیف‌های فعلی، اسمی، حرف، ضمیر، صفت، قید، جمله، مضاف و مضاف‌الیه، مصدر و وجه مصدری در جایگاه ردیف استفاده کرده که در این بین مبحث فعل بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. کاربرد انواع فعل ماضی، مضارع، مستقبل، امر، نهی، دعا، منفی، پیشوندی و مرکب و با ترکیب: اسم و فعل، انواع ضمیر و فعل، صفت و فعل، قید و فعل در جایگاه ردیف نشان‌دهنده گستردگی ردیف فعلی در دیوان اشعار اظهري است. افعال مضارع التزامی، ماضی ساده و مضارع اخباری نسبت به دیگر افعال بسامد بالاتری دارن و در این میان فعل «است» بیشترین بسامد را دارد.

ردیف‌های اسمی مختوم به بعضی حروف خاص مانند محظوظ (۳۹۸)، کاغذ (۳۴۰)، استماع (۴۰۱)، اختلاط (۳۹۶) و... یا اسم شعری شاعر یعنی اظهري (۶۰۲) سبب شده ردیف‌های اسمی در غزل‌های اظهري جلوه ویژه‌ای پیدا کنند در واقع اظهري با کاربرد ردیف در بیش از ۷۵٪ از ابیاتش به‌خوبی از عهده این مهم برآمده و با خلق انواع ردیف از نظر زبانی، ادبی و فکری، تصاویری بدیع آفریده است.

در دیوان اظهري ۲۵ حرف از ۳۲ حرف الفبا با بسامد متفاوت در جایگاه قافیه قرار گرفته؛ با توجه به تعدد قالب و ابیات به ترتیب مصوت‌های «آو» و حروف «ن، ر، ز» بیشترین بسامد را در جایگاه قافیه دارند و حروف «ص» (یک بیت)، «و»، «ی»، «ط» به ترتیب کمترین بسامد را دارند.

بررسی قافیه در دیوان اظهري تنوع حروف قافیه به‌ترتیب در قطعات (۲۱حرف)، مثنوی (۲۰حرف)، غزلیات (۱۸حرف)، رباعیات (۱۶حرف)، قصاید (۱۵حرف) بیشتر است؛ تنوع حروف قافیه در قطعات، تنوع موضوع و شاید شکل هندسی قافیه را نشان می‌دهد و کاهش آن در قصاید می‌تواند به دلیل نوع قالب، موضوع و تعداد بالای ابیات آن باشد.

با توجه به نظریه گرامون بسامد بالای مصوت درخشان «آ، آ» در کنار هنر موسیقی، نوعی استقامت و ایستادگی و تداوم را القامی‌کند؛ هم‌چنین بسامد بالای صامت «ر» به‌نوعی بیان‌کننده روانی و حرکت و حرف «ن» با انتقال هیجان و عمق مفهوم به خواننده و حرف «ز» القاکننده حسرت و حسادت در کنار ترس از دست دادن همراه است. مصوت روشن «ای، ا» با القاگری نشاط و خیزش حقیقی یا تخیلی در حد متوسط و مصوت تیره «او، اُ» و تلقین ابهام و نارسایی ناشی از آن کمترین بسامد را در بین قوافی شعر اظهري دارد و بسامد کم مصوت «او، اُ» که تیره و القاکننده ابهام و شک و نارسایی است، اندیشه‌ها و شخصیت اظهري را به نمایش می‌گذارد.

منابع

- آقابزرگ تهرانی، محمد محسن، (۱۹۸۳)، الذریعة إلى تصانیف الشیعة، گردآوری احمد بن محمد حسینی، جلد ۹، بیروت: دارالاضواء.
- اظهري شیرازی، بوداق (بی‌تا)، رساله کمال، نسخه خطی شماره ۳۷۷، کتابخانه مدرسه عالی شهیدمطهری (سپهسالار).
- _____ (بی‌تا)، رساله کمال، نسخه خطی شماره ۶۰۷۸- ف، کتابخانه دانشگاه تهران.
- پاشایی، ع. (۱۳۸۲). نام همه شهرهای تو، زندگی و شعر احمد شاملو. تهران: ثالث.
- توسی، ابوجعفر محمد. (۱۳۹۳). معیار الأشعار، تصحیح و تعلیق دکتر قهرمانی مقبل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تهانوی، محمد بن علی. (۱۸۶۹. م). کشف اصطلاحات الفنون، بی‌جا، هند.
- ثمره، یدالله. (۱۳۷۱). آواشناسی زبان فارسی، آواها و ساخت‌های آوایی هجا. چاپ سوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۷۰)، مقالات ادبی - زبان‌شناختی. تهران: نیلوفر.
- دیهم، گیتی. (۱۳۵۸). درآمدی بر آواشناسی عمومی. تهران: دانشگاه ملی ایران.
- رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس. (۱۳۳۶). المعجم فی معاییر اشعار العجم. مقابله و تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). شعر بی فروغ شعر بی نقاب. جلد چهارم، تهران: جاویدان.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۰). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- _____ (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت. تهران: تو
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۷). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: فردوس.
- _____، (۱۳۸۳)، آشنایی با عروض و قافیه، ویرایش چهارم، تهران: میترا.
- _____ (۱۳۸۱)، بیان، تهران: نشر میترا.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۷۸)، درباره ادبیات و نقد ادبی. جلد اول و دوم، چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- فلکی، محمود، (۱۳۸۲). موسیقی در شعر سپید فارسی. تهران: آگه.
- وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۸). وزن و قافیه شعر فارسی. چاپ هفتم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- ولک‌رنه، آوستن وارن. (۱۳۷۳). نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- معین، محمد. (۱۳۶۴). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.
- نصرآبادی، محمدطاهر. (۱۳۷۸). تذکره، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.
- نفیسی، میرزاعلی‌اکبر. (۱۳۴۳). فرهنگ نفیسی. تهران: خیام.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). موسیقی کلمات در شعر فارسی. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. (۲)، ۴، صص ۲۵۲-۲۸۵.

The side music in the poetry of Azhari Shirazi

Abstract

This article examines the side music in the poetry of Azhari Shirazi (b. 991 AH). Side music, along with external and internal music, creates a specific order - that is the result of harmony between words, consonants, vowels, and techniques of expression and originality - in the horizontal and vertical axes of the poem. Row and rhyme are the factors that create side music in poetry, which in addition to increasing the beauty and pleasantness of the poem, also show the poet's ability; therefore, the authors, using a descriptive-analytical method based on the text of Azhari's poems, aim to examine the poet's ability and success in applying this type of music by answering these questions: which types of words did Azhari use as rows in his poetry? How compatible are the rhymes of his poems with his intended concepts? They have examined the musical position of the side music in Azhari's poetry and have found that the use of 2۲ types of words in the place of the radif and the use of 25 letters of the alphabet, which are musically appropriate to the themes of his poems, indicate the poet's power and success in using his side music; in such a way that the strong, diverse and artistic structures of rhyme and radif, as well as the induction of the poet's intended emotion through these musical elements, are very effective in the listening and impact of his poems.

Keywords: Side music, Rhyme, Radif, Poetry, Azhari Shirazi.