بسم اللّه الرحمن الرحیم

دهمین همایش بین المللی ترویج

گوی بیان

(مجموعه‌مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی)

جلد هشتم: ق ـ ل

اردبیل ـ دانشگاه محقق اردبیلی

(چهارم تا ششم شهریورماه ۱۳۹٤)

به کوشش

دکتر خدابخش اسداللهی

سرشناسه: همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی (دهمین: ۱۳۹۴: اردبیل)
عنوان: گوی بیان (مجموعه‌مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی). [برگزارکننده: دانشگاه محقق اردبیلی، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران. تاریخ برگزاری: چهارم تا ششم شهریورماه ۱۳۹۴]؛ به کوشش خدابخش اسداللهی.
مشخصات نشر: اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۱۰ ج.
شابک:
عنوان به انگلیسی: Gooy-e Bayan: The Collection of Articles of 10th International Conference for the Promotion of Persian Language and Literature
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا.
موضوع: ۱- زبان و ادبیات فارسی-- کنگره‌ها. ۲- فارسی-- کنگره‌ها.
شناسهٔ افزوده: الف. اسداللهی، خدابخش، ۱۳۵۰-، گردآورنده.
شناسهٔ افزوده: ب. دانشگاه محقق اردبیلی.
رده‌بندی کنگره: PIR
رده‌بندی دیویی:
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملّی:

گوی بیان

(مجموعه‌مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی)

جلد هشتم: ق ــ ل

به کوششِ دکتر خدابخش اسداللهی

ناشر: دانشگاه محقق اردبیلی
تاریخ انتشار: زمستان ۱۳۹۴
نوبت چاپ: نخست
صفحه‌آرا:
طرّاح جلد: هانیه محمدی صائم
شمارگان: ۵۰۰ نسخه
چاپ و صحافی:

شابک: **ISBN:**

تمامی حقوق برای ناشر محفوظ است.

آدرس: اردبیل، انتهای خیابان دانشگاه، دانشگاه محقق اردبیلی. تلفن:۹۰-۳۳۵۱۲۰۸۱

ساختار علمی ـ اجرایی دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی:

رئیس عالی همایش: دکتر مهدی محقق (رئیس انجمن ترویج زبان و ادب فارسی)

رئیس دانشگاه: دکتر گودرز صادقی (رئیس دانشگاه محقق اردبیلی)

رئیس همایش: دکتر محمد نریمانی

دبیر علمی همایش: دکتر خدابخش اسداللهی

دبیر اجرایی همایش: دکتر حسین نوین

اعضای شورای علمی همایش (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر فرامرز آدینه کلات (دانشگاه پیام نور)
دکتر سجاد آیدنلو (دانشگاه پیام نور)
دکتر خدابخش اسداللهی (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر رضا اشرف‌زاده (دانشگاه آزاد اسلامی مشهد)
دکتر نصرالله امامی (دانشگاه شهید چمران اهواز)
دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده (دانشگاه علامه طباطبایی)
دکتر مهری باقری (دانشگاه تبریز)
دکتر شکرالله پورالخاص (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر جلیل تجلیل (دانشگاه تهران)
دکتر خلیل حدیدی (دانشگاه تبریز)
دکتر کاووس حسنلی (دانشگاه شیراز)
دکتر احمد خاتمی (دانشگاه شهید بهشتی)
دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ (دانشگاه سیستان و بلوچستان)
دکتر اصغر دادبه (دانشگاه علامه طباطبایی)
دکتر محسن ذوالفقاری (دانشگاه اراک)
دکتر توفیق سبحانی (دانشگاه پیام نور)
دکتر اسماعیل شفق (دانشگاه بوعلی‌سینای همدان)
دکتر سیروس شمیسا (دانشگاه علامه طباطبایی)
دکتر سهیلا صلاحی مقدم (دانشگاه الزهرا«س»)

دکتر بیژن ظهیری ناو (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر مهیار علوی مقدم (دانشگاه حکیم سبزواری)
دکتر غلام‌حسین غلام‌حسین‌زاده (دانشگاه تربیت مدرّس)
دکتر فاطمه کوپا (دانشگاه پیام نور)
دکتر محمدکاظم کهدویی (دانشگاه یزد)
دکتر رامین محرمی (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر مهدی محقّق (دانشگاه تهران)
دکتر مسروره مختاری (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر محمود مدبّری (دانشگاه شهید باهنر کرمان)
دکتر عبدالرضا مدرّس‌زاده (دانشگاه آزاد اسلامی)
دکتر فاطمه مدرّسی (دانشگاه ارومیه)
دکتر محمدعلی موحّد (فرهنگستان زبان فارسی)
دکتر محمد مهدی‌پور (دانشگاه تبریز)
دکتر سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد (دانشگاه اصفهان)
دکتر حسین نوین (دانشگاه محقّق اردبیلی)
دکتر ناصر نیکوبخت (دانشگاه تربیت مدرّس)
دکتر علی‌رضا نیکویی (دانشگاه گیلان)
دکتر عباس‌علی وفایی (دانشگاه علامه طباطبایی)
دکتر محمدجعفر یاحقی (دانشگاه فردوسی مشهد)

هیئت داوران دهمین همایش:

دکتر فاطمه مدرّسی، دکتر محمدکاظم کهدویی، دکتر محمدرضا نجاریان، دکتر محمود مدبّری، دکتر محسن ذوالفقاری، دکتر شیرزاد طایفی، دکتر حسین آقاحسینی، دکتر سهیلا موسوی سیرجانی، دکتر سهیلا صلاحی مقدم، دکتر عبدالرضا مدرّس‌زاده، دکتر حسین حیدری، دکتر احمدرضا یلمه‌ها، دکتر مریم جلالی، دکتر مریم شعبان‌زاده، دکتر اسدالله واحد، دکتر ابراهیم اقبالی، دکتر محمد خاک‌پور، دکتر حسین نوین، دکتر ابراهیم رنجبر، دکتر مهدی دهرامی، دکتر مهدی فیروزیان، دکتر رامین محرمی، دکتر بیژن ظهیری ناو، دکتر شکرالله پورالخاص، دکتر عسگر صلاحی، دکتر عادل آزاددل، دکتر ابراهیم دانش، دکتر مسروره مختاری، دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده، دکتر مرتضی چرمگی، دکتر حمیدرضا فرضی، دکتر احسان رئیسی، دکتر الهام سیدان، دکتر امید ذاکری کیش، دکتر بهرام خشنودی، دکتر جواد گرجامی، دکتر حبیب جدیدالاسلامی، دکتر داود اسپرهم، دکتر ذوالفقار علامی، دکتر زهرا دری، دکتر شاهرخ محمدبیگی، دکتر شمسی پارسا، دکتر شهریار گیتی، دکتر صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی، دکتر علی صفایی، دکتر علی جلالی، دکتر علی صباغی، دکتر علی‌اکبر کمالی‌نهاد، دکتر فاطمه شیخلووند، دکتر فاطمه غلامرضایی کهن، دکتر فرهاد کاکه‌رش، دکتر کرمعلی قدمیاری، دکتر ماندانا علیمی، دکتر محبوبه همتیان، دکتر محرم رضایتی، دکتر محمد فولادی، دکتر محمد رضی‌نژاد، دکتر محمد فرهمند، دکتر مریم شیرانی، دکتر مریم حیدری، دکتر مسعود الگونه، دکتر مسعود روحانی، دکتر معصومه محمدی، دکتر سعید روزبهانی، دکتر مهدی عرب جعفری، دکتر مهیار علوی مقدم، دکتر مهین حاجی‌زاده، دکتر مهرداد آقایی، دکتر یوسف اصغری بایقوت، دکتر زهره هاشمی، جعفر عشقی، بهنام فتحی، قاسم مهرآور گیگلو، منصور علیزاده، معصومه بخشی‌زاده، میلاد جعفرپور، ولی علی‌منش، نرگس مرادگنجه.

فهرست **صفحه**

مفهوم «شدن» و تقابل حرکت و سکون در اندیشه عرفانی حافظ ۱
بررسی طرحواره حجمی واژه غم در اشعار فریدون مشیری ۱۲
تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی ۲۱
بررسی رفتار قهرمان تراژدی در داستان «رستم و اسفندیار» بر اساس نظریه ارسطو ۳۴
انعکاس طیف هایی از ادبیات عامیانه (ضرب المثل‌ها و خرافات) در شعر کلاسیک ۴۲
بررسی اَبَر نمادهای اشعار شاعران مقاومت (پایداری) ۵۶
تحلیل عناصر ادبیت و جلوه‌های فرهنگ پایداری ۷۴
بررسی شیوه های روایت در هفت داستان از تاریخ بیهقی ۸۴
سیری در استعاره و انواع آن در مهم‌ترین کتب بلاغی ۱۰۷
مضامین شعر عربی در غزلیات شهریار ۱۱۹
امثال و کنایات در دیوان ادیب الممالک فراهانی ۱۳۱
اخلاق و تدبیر در شعر ابوالعلا معری و ناصر خسرو ۱۴۸
وحدت، اندیشهٔ محوری (اپیستمه) در گفتمان دینی مولانا ۱۶۴
بررسی دیدگاه بهار نسبت به ناسیونالیسم ۱۷۸
بهار و تحقق آزادی از لفظ تا معنا، از دیروز تا امروز ۱۹۳
جنبه‌های زیبایی‌شناسی رمان نوجوان «هزارویک سال» ۲۰۵
نقد و بررسی درون مایه‌های افسانه دخترچلگیس ۲۱۳
QURAN ƏN ZƏNGİN BƏLAĞƏT XƏZİNƏSİ KİMİ ۲۲۲
سازهٔ غزل حافظ؛ اهداف و دستاوردها ۲۳۴
بازنمایی تحلیلی ادبیات عامیانه در رمان کلیدر محمود دولت‌آبادی ۲۵۵
تحلیل ساختار روایی شعر «مانلی» نیما یوشیج ۲۶۹
آسیب شناسی به کارگیری زبان فارسی در پایگاه‌های اینترنتی خبری ملی ۲۸۵
بررسی تاریخیِ خوشه‌های همخوانی در تالشی ۲۹۹
تحلیل نمادین ازاشعارکودکانه ونوجوان سنت‌گرای گلچین گیلانی ۳۰۵
بررسی وقوع چاکنایی‌های /ʔ/ و /h/ در ساخت هجایی cvcc در زبان فارسی ۳۱۷
بررسی کلمات بیگانه و نام‌های خاص در ۳۳۵
سبکشناسی شعر طاهره صفّارزاده در دو حیطه زبانی و ادبی ۳۴۴
بررسی و نقد فمنیسم در آثار حسین منزوی و خلیل مطران ۳۵۶
تحلیل و بررسی عرفان در اشعار عاشورایی عمان سامانی ۳۶۹
بازتاب فرهنگ و زبان ایرانی در زندگی سیاسی و اجتماعی عصرعباسی ۳۷۹
تحلیل نقش رمزگان در روایتمندی شعر نو ایران ۳۹۱
تحلیل کارکرد تصویر در غزل عاشورایی«رمان- تراژدی» ۴۰۵
کهن‌گرایی در شعر گفتار سید علی صالحی ۴۱۵
بررسی مؤلفه‌های سوررئالیسم در شعرسیدعلی صالحی ۴۲۶
تصویر و نقش آن در انتقال عاطفه و احساس هنری در داستان‌های بیژن نجدی ۴۳۶
پارسی سرای بلند نام پاکستان خوشحال خان ختک ۴۵۱
فرضیه اشتباهات جغرافیایی فردوسی در شاهنامه ۴۶۳

واکاوی داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی..... ۴۸۰
روایات قرآنی و چگونگی تجلی آنها در شعر حافظ..... ۴۹۰
مقایسه ترکیب بندهای محتسم ۵۰۴
بررسی تطبیقی شعر کودک ۵۱۹
روایت شناسی داستان عزاداران بیل ۵۲۸
سنجش روش شناختی فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی و فرهنگ سخن..... ۵۳۸
ترک اولی‌ها در شعر پنج شاعر بزرگ مدح گستر قرن پنجم و ششم ۵۵۰
جلوه‌های فرهنگ عامیانهٔ مردم جنوب در آثار صادق چوبک ۵۶۰
بررسی تطبیقی زبان، اندیشه و عاطفه دو شاعر مقاومت..... ۵۷۱
بررسی پیرنگ در «رمان دارالمجانین» سید محمدعلی جمالزاده..... ۵۸۱
بررسی روند آفرینش و پردازش شخصیت‌ها در رمان «پنجره و هنگامه»..... ۵۸۹
تحلیل ساختار روایت خسرو شیرین نظامی و فردوسی بر اساس نظریه گریماس..... ۵۹۷
بررسی و تحلیل داستان « خوشبوتر ازگلاب»..... ۶۰۹

جلد هشتم

ق ـ ل

مفهوم «شدن» و تقابل حرکت و سکون در اندیشه عرفانی حافظ

مهدی قاسمزاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک
محمدرضا حسن زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد شیروان
فاطمه نیّری
کارشناس زبان و ادبیّات فارسی

چکیده:

حافظ از جمله شاعرانی است که نگاهش به آن‌چه در پیرامونش می‌گذرد، با نگاه دیگران دیگرگونه است. به تبع چنین نگاهی، او تقابل‌های دوگانه‌ای را در شعرش پدید می‌آورد که به نظر می‌رسد خاص اوست؛ از جمله تقابل های فرشته/آدم،خانقاه/میخانه و زاهد/رند. یکی از تقابل‌های دوگانه‌ای که در شعر حافظ نه در لفظ، بلکه به شکلی پنهان، در معنا و محتوا جریان دائم دارد، تقابل دوگانه حرکت/سکون است. حرکت، همان سلوک رندانه و توأم با مستی است که پیامدن آن، «شدن» است و سکون، حرکت زاهدانه و توأم با ریاضت است که هیچ تحوّل مثبتی را در پی ندارد.

نگارندگان این مقاله بر آن هستند تا با بررسی تقابل دوگانه حرکت/سکون و مظاهر و عوامل آن در غزل‌های حافظ، دیدگاه ساختارشکنانه او را در مورد حرکت عرفانی تبیین نمایند.

نتایج این پژوهش بیانگر این است که حافظ، از زاهد بیزار است و فرشتگان را قبول ندارد چون آنها در سکون هستند و قدرت حرکت ندارند و در مقابل، آدم و رند دائم در حرکت و سیرند. او سعی می‌کند مسیری از حرکت عرفانی را برای مخاطبش مشخّص کند که مبتنی بر حرکت از مظاهر سکون به سوی مظاهر حرکت است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، تقابل‌های دوگانه، شدن، حرکت، سکون، شالوده شکنی.

مقدّمه

تقابل‌های دوگانه یکی از اصطلاحاتی است که ریشه در اندیشه‌های اعتقادی بشر دارد و ساختارگرایان آن را مطرح کرده و مورد توجّه قرار داده اند: «تقابل‌های دوگانه اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی است، زیرا به نظر ساختگرایان اساساً تفکّر انسانی بر این بنیاد است: بد / خوب، زشت / زیبا...» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۸۲) این اصطلاح در بسیاری از علوم و نظریّات علمی، مصداق یافته است از جمله: «معنا/مصداق (گوتلوپ فرگه)، هم زمانی/درزمانی (فردینان دوسوسور)، دال/مدلول (ساختارگرایی فرانسوی) و ....» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۹۸) اما در عرصه «تاریخ فرهنگ»، «نخست تروبتسکوی در دهه۱۹۲۰ تقابل‌های دوگانه را بنیان پایگان ارزشی دانسته بود.» (احمدی، ۱۳۹۰ ب: ۳۹۸) این پایگان ارزشی بدین معنی است که به عنوان مثال، در مفاهیمی چون گفتار/نوشتار، آزادی/اختناق و پاکدامنی/گناه، مفهوم سمت راست در مقابل و تضاد با مفهوم سمت چپ قرار دارد و از نظر ارزشی برتر از آن است.

در شعر حافظ هم مفاهیم بسیاری در تقابل با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ از جمله آسمان/ زمین، رند/صوفی و ... که تقابل‌های روساختی در شعر حافظ است و از آن جا که «تقابل در روساخت و ژرف‌ساخت زبان ... می‌تواند حضور داشته‌باشد.» (نبی‌لو، ۱۳۹۲: ۷۰) می‌توان در ژرف ساخت شعر حافظ هم تقابل‌هایی دید که از جمله مهم‌ترین آن‌ها، تقابل حرکت و سکون است.

بعدها ژاک دریدا، نشانه‌شناس فرانسوی، این نظر را ردکرد. او این ارزش‌گذاری را نپذیرفت؛ زیرا اعتقاد داشت امکان دارد جای این دو، و ارزش یکی با دیگری عوض شود. او با مطرح کردن تقابل گفتار/نوشتار، این مسئله را مطرح کرد که «دلیل این که نوشتار در پایگان ارزشی تقابل‌های دوگانه در مرتبه‌ای نازل‌تر از گفتار قرار دارد، ... باور به حضور معنا در کنش گفتاری است.» (همان: ۳۹۹) او این عامل را «متافیزیک حضور» نامید و معتقد بود این برداشت حاصل اندیشه متافیزیک غرب است و این گونه ارزش

گذاری را نپذیرفته و «هرگونه بحث را در مورد برتری گفتار «خلع سلاح» کرده است.» (همان: ۴۰۳) او بر این باور بود که «ناباوری به حضور معنا کار اندیشه را متوقف نمی‌کند، بل به آن شدت بیش‌تری می‌بخشد.» (احمدی، ۱۳۹۰: ۴۸۴) چرا که «نکته مرکزی برای ما این نیست که ناخودآگاه مولف کدام است، بل این است که ناخودآگاه متن چیست.» (همان: ۴۸۵) این نظر دریدا، «شالوده‌شکنی» یا «ساختارشکنی» نام و مبنای نقدهای بسیاری در حوزه ادبیات قرار گرفت.

لذا از دیدگاه شالوده‌شکنی، همیشه در این تقابل‌ها، ترجیح با مفهوم سمت راست نیست؛ بلکه این ارزش‌گذاری می تواند جابه‌جا شود. حافظ نیز این شالوده شکنی را در شعر و اندیشه خود دارد. این شالوده‌شکنی در مورد حافظ، مخالفت او با اعتقادات مردم زمانش است و شکستن ارزش‌گذاری تقابل‌های دوگانهٔ فرشته/ آدم و زاهد، صوفی/ رند و به تبع آن، نوع حرکت آن‌ها در رسیدن به تعالی و کمال است که نگارندگان این مقاله به بررسی آن خواهندپرداخت.

پیشینهٔ تحقیق

از جمله کارهای مرتبط با تقابل‌های دوگانه در شعر حافظ، دو مقاله است که نخستین، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» است که علیرضا نبی‌لو نوشته و در بهار ۱۳۹۲ در شماره ۷۴ فصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم تهران چاپ شده است و دیگری، «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ» است که در صفحات ۲۲۷ تا ۲۴۴ شماره ۲۳ (زمستان ۹۳) پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان چاپ شده که اصل آن در دسترس نبود.

تقابل های دوگانه در شعر حافظ

در اندیشه حافظ، تحت تأثیر اندیشه ازلی تقابل آدم/فرشته، هر آن‌چه مربوط به این دو است، در تقابل است؛ زمین/آسمان، صومعه،خانقاه و مسجد/دیرمغان، خرابات و میخانه: «مکان هایی که در دیوان حافظ از آن‌ها نام برده می‌شود ... دربردارنده اشاره نمادین به جایگاه آدم/رند رویاروی جایگاه ملک/زاهد در نظام عالم است.» (آشوری، ۱۳۸۵: ۳۰۴) البتّه این دوگانگی می‌تواند ناشی از تغیّرات احوال او باشد که در شعرش مشهود است: «هیچ کس مثل حافظ این جور نیست که در شعرش یک دوگانگی ظاهری مشهود باشد... . در بعضی از اشعارش ... دم غنیمت شمردن و بی اعتنا به همه چیز بودن منعکس است، و از آن طرف هم اشعاری دارد که بدون هیچ گونه توجیه و تأویلی مخّ عرفان و مخّ اخلاق است ... .» (مطهری، ۱۳۹۲: ۲۷)

مفهوم شدن در شعر حافظ

شدن، همان دگرگونی و تغییر احوالی است که در سالک رخ می‌دهد و تمام مراحل سلوک را تا مقام فنا دربرمی‌گیرد. لازمه شدن، حرکت و لازمه حرکت، عشق است. در اندیشه حافظ، «شدن» نهادهٔ الهی است که عامل اصلی آن، «عشق» است که از ازل در وجود آدم نهاده شده و لذا قابلیّت «شدن» هم از همان ازل در وجود انسان بوده‌است:

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
جلوه‌ای کرد رخت، دید ملک عشق نداشت عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

(۱/۱۵۲و۲)

همین عشق است که قابلیّت «شدن» را در وجود آدم پدید آورده و امکان کمال را برای او پدید می‌آورد و هرکه را وصل خواهد، عشق باید:

حافظ هر آن که عشق نورزید و وصل خواست احرام طوف کعبهٔ دل بی وضو ببست

(۳۰/ ۷)

در مقابل، فرشتگان چون عشق را نمی فهمند، امکان شدن ندارند؛ لذا فرشتگانِ ریاضت‌کش، در سکون هستند و آسمان، جایگاه ساکنان اهل ریاضت است و زمین، جایگاه سالکان خراباتی:

«آنچه در «شب قدر»، به روایت قرآن روی داده این است که «ملایک و روح فرود آمدند». فرود از عالم روحانی به عالم جسمانی، یعنی فرود از آنجا که فرشتگان بی گناه همواره در نماز و تسبیح و ذکراند (مسجد /صومعه عالم قدس) به «میخانه»، به

«خرابات مغان»، به جایگاه «گناهکاران». از دید تأویل شاعرانهٔ رندانه، یعنی فرود از عالم ساکن و سرد و جدّی «روحانی» به عالمِ پرجوش- و- خروش و پرآب-و-رنگِ شُدن و میرایی... .» (آشوری، ۱۳۸۵: ۳۰۵و ۳۰۶)

و همین است که حافظ جهان را خرابات می داند و ساکنان آن را دارای نقش خرابی:

هرکه آمد به جهان، نقش خرابی دارد در خرابات بپرسید که هوشیار کجاست

(۳/۱۹)

و لذا «میکده/خرابات/دیر مغان در سرنمون ازلی اش همین جهان خاکی ست که جایگاه انسان است... .» (همان: ۳۰۶) و آدم با آمدن از بهشت و مرتبه فرشتگان به روی زمین، در واقع استطاعت «شدن» را در وجود خود و بنی آدم پدید آورده است؛ شدنی که غایت آن، در مورد چون حافظی – برخلاف زاهدان و صوفیّه – نه بهشت و خوشی‌های آن، بلکه رسیدن به کوی دوست است:

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود آدم آورد در این دیر خراب آبادم
سایهٔ طوبی و دلجوییِ حور و لب حوض به هوای سر کویِ تو برفت از یادم

(۳۱۷/ ۳و۴)

و لذا برای حرکت و شدن، عشق باید باشد و مستی و خرابات؛ نه ریاضت و سجّاده نشینی و خانقاه. حافظ، حرکت از نوع اوّل را حرکت رندانه و حرکت دوم را زاهدانه می‌داند و این دو را در تقابل با یکدیگر قرار می‌دهد.

تقابل حرکت رندانه/ حرکت زاهدانه (سکون)

حافظ به تبع قرار دادن آدم در مقابل فرشته و رند در مقابل زاهد و صوفی، نوع حرکت و سلوک هریک را هم در برابر یکدیگر قرار می‌دهد. در اندیشهٔ حافظ، در مورد شیوه ریاضتی سلوک فرشته و زاهد و صوفی دو چیز قابل توجّه است؛ نخست این که ریاضت، آن‌ها را آلوده به غرور و ریا می‌کند. فرشتگان در زمان خلقت آدم غرور خود را در قالب این سخنان نشان دادند که «... قالوا اَتَجعَلُ فیها مَن یُفسِدُ فیها و یَسفِکُ الدّماءَ وَ نَحنُ نُسبّحُ بِحَمدِکَ وَ نُقَدّسُ لَکَ...» (سوره بقره/ آیه ۳۰) و زاهدان نیز همواره مغرور ریاضت خود هستند:

زاهد غرور داشت، سلامت نبرد راه رند از ره نیاز، به دار السّلام رفت

(۶/۸۴)

و دیگر این که آنها عشق ندارند و از نظر حافظ، سیر بی عشق، در واقع «سکون» است:

فرشته عشق نداند که چیست ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

(۴ / ۲۶۶)

در حالی که «شدن» از نظر حافظ، تغییر یافتن و رسیدن به مقام قرب است که لازمه آن، عشق است:

گر نور عشق به دل و جانت اوفتاد بالله کز آفتاب فلک خوب تر شوی

(۵ /۴۸۷)

و به دولت عشق می‌توان از پایین ترین مراتب وجود، به بالاترین درجه رسید:

چو ذرّه گرچه حقیرم، ببین به دولت عشق که در هوای رخت چون به مهر پیوستم

(۳ /۳۱۵)

لذا حافظ سلوک رندانه را می‌پسندد که با شور و مستی و عشق همراه است و هرگز قصد ترک آن را ندارد:

گر من از سرزنش مدعیان اندیشم شیوه مستی و رندی نرود از پیشم

(۱ / ۳۴۱)

رابطه عشق و رندی تا حدّی است که حافظ رندی را برابر با «عشق» و دلیل پی نبردن زاهد به اسرار رندی را عدم درک «عشق» از سوی او می‌داند:

زاهد ار راه به رندی نبرد، معذور است عشق، کاری است که موقوف هدایت باشد

(۴ /۱۵۸)

در حالی که رند از همین راهِ نیاز (عشق)، ره به سلامت می برد:

زاهد غرور داشت، سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسّلام رفت

(۶/۸۴)

و لذا ترجیح می دهد به جای راه زاهدان، راه رندان را پیش بگیرد:

فرصت شمر طریقه رندی که این نشان چون راه گنج، بر همه کس آشکاره نیست

(۶ / ۷۲)

و راه رندی، همان راه میخانه است:

منم که گوشهٔ میخانه خانقاه من است دعای پیر مغان ورد صبحگاه من است

(۱ /۵۳)

این است که حافظ، خود را سالکی راه پیداکرده و زاهد را از حال خود بی خبر می‌داند:

زاهد ظاهر پرست از حال ما آگاه نیست در حق ما هرچه گوید جای هیچ اکراه نیست

در طریقت، هرچه پیش سالک آید، خیر اوست در صراط مستقیم، ای دل، کسی گمراه نیست

(۷۱ / ۱و۲)

با این وصف، کیفیّت حرکت در اندیشه حافظ و موارد تقابل آن با سکون را می‌توان به این شرح دید:

۱- حرکت در شعر حافظ: چنان که برمی‌آید، حرکت در شعر حافظ، مظاهر، عواملی و مبادیی دارد که هریک مقابلی در مفهوم «سکون» دارد.

۱-۱ مظاهر حرکت (طریقت) در شعر حافظ:

۱-۱-۱ رند: رند برجسته‌ترین سالک در شعر حافظ است تا حدی که راه او، همان راه گنج (معرفت) است:

فرصت شمر طریقه رندی که این نشان چون راه گنج، بر همه کس آشکاره نیست

(۶ /۷۲)

و راه رندی، همان راه میخانه است؛ طریقه عشق و شور و مستی که نصیب هرکس نمی شود:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست دری دگر زدن اندیشه تبه دانست

زمانه افسر رندی نداد جز به کسی که سرفرازی عالم در این کله دانست

(۴۷/ ۱ و۲)

از ویژگی‌های رند این است که به عکس زاهد و صوفی، اهل خودبینی و خودرایی نیست:

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست کفرست در این مذهب خودبینی و خودرایی

(۱۰ /۴۹۳)

و البتّه رند، برخلاف زاهد و صوفی که قرآن را دام تزویر می کنند، اهل تزویر و ریا نیست:

حافظا، می خور و رندی کن و خوش باش، ولی دام تزویر نکن چون دگران، قرآن را

(۱۰ / ۹)

۱-۱-۲ پیرمغان: پیر مغان (خرابات یا میخانه) همان است که سالک را از جهل می رهاند و حرکت به سوی هدایت را میسّر می‌کند و لذا هرچه می کند، عین عنایت است:

بندهٔ پیر مغانم که ز جهلم برهاند پیر ما هرچه کند عین عنایت باشد

(۶ /۱۵۸)

پیر مغان، خود هدایت یافته و دیگران را نیز هدایت می کند؛ لذا هم او پیر طریقت است: «تصویر پیرمغان، ترکیبی است از پیر طریقت و پیر میفروش و علاوه بر این دو نام، پیر، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات ... هم نامیده شده است.» (خرمشاهی، ۱۳۷۲:

ج۱: ۹۸) و یکی از کارکردهای این پیر، آن است که با دل خود که چون جام جهان‌بین است، حافظ را از حسن معشوق ازلی باخبر می‌کند:

پیر میخانه سحر جام جهان بینم داد و اندر آن آینه از حسن تو کرد آگاهم

(۵ /۳۶۱)

و البتّه سرانجام را نیز می داند:

پیر میخانه همی خواند معمّایی دوش از خط جام که فرجام چه خواهدبودن

(۶ /۳۹۱)

و همین است که حافظ سر به خاک راه او دارد و آغاز این سرسپردگی را ازل می داند:

تا زمیخانه و می نام و نشان خواهد بود سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود
حلقهٔ پیر مغان از ازلم در گوش است بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

(۲و۱ / ۲۰۵)

۱-۱-۳ آدم: این آدم هم می تواند نام خاص آدم ابوالبشر باشد و هم نوع انسان که از ازل پذیرای عشق شد:

جلوه ای کرد رخت، دید مَلَک عشق نداشت عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

(۲/۱۵۲)

و به واسطه‌ی همین عامل است که باید یاد آدم را زنده نگاه داشت:

فرشته عشق نداند که چیست، ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

(۴ /۲۶۶)

هستی آدم، به دلیل وجود عشق است. لذا باید تا حد توان در پی دست یافتن به عشق بود و لزوم توجّه معشوق، داشتن هنر عشق است:

طفیل هستی عشق اند آدمی و پری ارادتی بنما تا سعادتی ببری
بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش که بنده را نخرد کس، به عیب بی هنری

(۲و۱ /۴۵۲)

و اعتقاد حافظ آن است که آدم به این دلیل از بهشت رانده شد که به وسوسه‌ی عقل فریفته شد:

هش دار که گر وسوسه عقل کنی گوش آدم صفت از روضه رضوان به درآیی

(۲ /۴۹۴)

امّا عقل در برابر عشق، ناچیز است و قدرتی ندارد:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمی است که بر بحر می کشد رقمی

(۲ /۴۷۱)

و اگر آدم، قبل از گرفتاری در دام عقل، عشق می داشت، رانده نمی شد. امّا همین رانده شدن و تجربه درد فراق، آغاز دریافتن عشقی می شود که از ازل در وجودش جای گرفته و او را وادار به «حرکت» و بازگشت به اصل می کند.

۱-۲ عوامل حرکت: عوامل حرکت، همان عوامل و وسایطی هستند که محرّک سالک برای حرکت هستند یا او را به مسیر درست حرکت هدایت می کنند.

۱-۲-۱ عشق: مهم ترین عامل حرکت و لازمه وصل، عشق است. لذا حافظ «سالک اهل حرکت و شدن» بیش از هرچیزی به عشق اهمیّت می دهد: «تمام جهان بینی حافظ درواقع بر عشق مبتنی است. بر مفهوم ازخودرهایی که عشق خود جز آن حاصلی ندارد.» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۱۷۶) در اندیشه‌ی حافظ، مهم‌ترین راه وصل، «عشق» است:

حافظ هر آن که عشق نورزید و وصل خواست احرام طوفِ کعبهٔ دل بی وضو ببست

(۷ /۳۰)

و همین عامل است که می تواند عاشق را تا بر دوست ببرد و لذا حافظ بر آستانهٔ آن سرنیاز بر زمین می گذارد:

ماییم و آستانهٔ عشق و سر نیاز تا خواب خوش که را برد اندر کنار دوست
(۸ /۶۰)

از نظر حافظ، خاستگاه هستی آدمی و پری، همین عشق است:
طفیل هستی عشقند آدمی و پری ارادتی بنما تا سعادتی ببری
(۱ /۴۵۲)

و این عشق، گنجی است که از ازل به انسان داده شده است:
سلطان ازل گنج غم عشق به ما داد تا روی در این منزل ویرانه نهادیم
(۳ /۳۷۱)

عشق از ازل آغاز شد و وجود آن، همه وجود را گرفتار خود کرد:
در ازل پرتو حُسنت ز تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
(۱/ ۱۵۲)

و همین عشق است که می تواند سالک را به کمالش برساند:
گر نور عشق حق به دل و جانت اوفتد بالله کز آفتاب فلک خوب تر شوی
(۵ /۴۸۷)

لذا «عشق» مهم ترین عامل حرکت به سوی کمال است. وجود عشق، لازمه توجّه یار است و باید درد عشق باشد تا طبیب الهی نظر کند:
عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد ای خواجه درد نیست، وگرنه طبیب هست
(۳/۶۳)

حافظ گاه از عشق با نام هایی دیگری چون «محبت» و «شوق» تعبیر می کند:
«محبّت» همان عشق الهی است که از ازل همراه انسان بوده است:
نبود نقش دوعالم که رنگ الفت بود زمانه طرح محبّت نه این زمان انداخت
(۲ /۱۶)

«شوق (آرزومندی)» هم همان عشق است که قابل وصف نیست:
زبان ناطقه در وصف شوق نالان است چه جای کلک بریده زبان بیهده گوست
(۷ /۵۸)

چنان که سرّ عشق:
قلم را آن زبان نبود که سرّ عشق گوید باز ورای حدّ تقریر است شرح آرزومندی
(۳ /۴۴۰)

۲-۲-۱ مستی و خرابی: دیگر عامل مهم حرکت و سیر به سوی مقصود، مستی است که ناشی از می ازلی محبّت محبوب است:
سر زمستی برنگیرد تا به صبح روز حشر هرکه چون من در ازل یک جرعه خورد از جام دوست
(۴ /۶۲)

مستی، پیامد عشق و با آن همراه است:
ای دل مباش یک دم خالی ز عشق و مستی و انگه برو که رستی از نیستی و هستی
(۱ /۴۳۴)

همین مستی برای عاشقانی چون حافظ گشایش می آورد:
مگر گشایش حافظ در این خرابی بود که بخشش ازلش در میِ مغان انداخت
(۱۰ /۱۶)

لازمه این مستی، می نوشی است. می می تواند اسرارعشق را برایش بازگو کند:

می بده تا دهمت آگهی از سرّ قضا که به روی که شدم عاشق و از بوی که مست

(۳ /۲۴)

۳-۲-۱ سروش (دعوت ندای غیبی): از دیگر عوامل حرکت عرفانی است که بسان پیام آوری از سوی معشوق ازلی، او را به حرکت و سلوک تشویق می کند. طرفه این که این عامل غیبی، در میخانه و در حال مستی به سویش می‌آید:

چه گویمت که به میخانه دوش، مست و خراب سروش عالم غیبم چه مژده ها دادست

که ای بلندنظر شاه بازِ سدره نشین نشیمن تو نه این کنج محنت آباد است

تو را ز کنگرهٔ عرش می زنند صفیر ندانمت که در این دامگه چه افتادست

(۵ – ۳ /۳۷)

همین عامل او را در برابر رنج های عشق به صبر دعوت می کند:

ساقی بیا که هاتف غیبم به مژده گفت با درد صبرکن که دوا می فرستمت

(۹ /۹۰)

۳-۱ مبادی حرکت: مبادی حرکت در غزل حافظ، عمدتاً همان میخانه، میکده یا خرابات است. حافظ معتقد است که میخانه، جایی است که از آن می توان به محبّت دست یافت و اصلا همین عشق است که به میخانه ارزش می بخشد:

تا ابد بوی محبّت به مشامش نرسد هرکه خاک در میخانه به رخساره نخفت

(۴ /۸۱)

و گدایی در آن، چونان اکسیری، وجود بی ارزش را ارزشمند می کند:

گدایی در میخانه طرفه اکسیریست گر این عمل بکنی، خاک، زر توانی کرد

(۴ /۱۴۴)

و در حمله آفات، می توان به آن پناه برد:

فتنه می بارد از این سقف مقرنس، برخیز تا به میخانه پناه از همه آفات بریم

(۱۰ /۳۷۳)

و همین است که حافظ و البتّه پیر او ترجیح می دهند از خانقاه به سوی میخانه بروند تا مگر در آن جا گشایشی در کارشان ایجاد شود:

در میخانه ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود گرت باور بود ور نه، سخن این بود و ما گفتیم

(۲ /۳۷۰)

حافظ گاه به جای میخانه، خرابات می گوید و ادّعا می کند نور خدا را در آن جا دیده است:

در خرابات مغان، نور خدا می بینم این عجب بین که چه نوری ز کجا می بینم

(۱ /۳۵۷)

لذا حافظ همسفر با راهنمای خود، به سوی میخانه و خرابات که از نظر او، محل طریقت (حرکت) است، می رود و منزل گرفتن در آن را تقدیر ازلی می داند:

در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم کاین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما

(۳ /۱۰)

لذا میخانه در اندیشه حافظ، خود مبدأ یک حرکت معنوی است؛ شکلی دیگرگونه از خانقاه طریقت: «حافظ به این ابعاد، بعد معنوی و عرفانی و اساطیری می بخشد که دیگر میخانهٔ محض نیست بلکه رنگ صومعه و خانقاه – و البته نه صومعه و خانقاه رسمی که آماج طعن و طنز حافظ است – به خود گرفته است... .» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۱۰۶ و ۱۰۷)

۲- سکون در غزل حافظ:

سکون در غزل جافظ، همان حرکت زاهدانه یا صوفیانه است که با ریا و عجب توأم است و رنگ عشق در آن نیست. لذا مهم‌ترین مظاهر سکون در غزل حافظ، زاهد و صوفی و البتّه فرشتگان هستند که در بن بست ریاضت مانده اند و چون بویی از عشق نبرده اند، ره به جایی نمی برند و حرکتشان، جز درجازدن و سکون نیست و به تعبیر بهتر، حرکت آنها، «شدنی» در پی ندارد.

۲-۱-مظاهر سکون:

۲-۱-۱ زاهد: حافظ معتقد است چون زاهد بی خبر از عشق است، حرکتی ندارد؛ چراکه تنها عشق لازمه هدایت است:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذور است عشق کاری است که موقوف هدایت باشد

(۴ /۱۵۸)

و در برابر رند که به دارالسّلام راه می یابد، زاهد به دلیل غرور، گمراه می شود:

زاهد غرور داشت، سلامت نبرد راه رند از ره نیاز به دارالسّلام رفت

(۶ /۸۴)

و همین غرور اوست که حافظ را در برابر او قرار می دهد:

زاهد و عجب و نماز و من و مستیّ و نیاز تا تو را خود ز میان با که عنایت باشد

(۳ /۱۵۸)

دیگر دلیل درجازدن زاهد، ریاکاری اوست که برای خوشنودی خلق، ظاهرش با باطنش یکسان نیست:

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم که زیر خرقه، نه زنّار داشت پنهانی

(قصیده ۲ / ۸)

همین است که نماز زاهد که مهم ترین ابزار «حرکت» اوست، بی اثر است. و لذا حافظ ترجیح می دهد مستانه راز و نیاز کند:

زاهد چو از نماز تو کاری نمی رود هم مستی شبانه و راز و نیاز من

(۹ /۴۰۰)

۲-۱-۲ صوفی: در شعر حافظ، صوفی بیش از زاهد متّهم است؛ چراکه حافظ خود از این رسته است و با صوفیّه بیش از دیگران برخورد و تماس دارد. او صوفی را متّهم به زهد خشک و گران کرده است:

صوفی گلی بچین و مرقّع به خار بخش وین زهد خشک را به می خوش گوار بخش

... زهد گران که شاهد و ساقی نمی خرند در حلقهٔ چمن به نسیم بهار بخش

(۲۷۵/ ۱ و ۳)

لذا راه صوفی هم همان راه زاهد است؛ یعنی زهد خشک و گران که نتیجه ای جز درجازدن (سکون) در پی ندارد.

حافظ صوفی را نیز – بسان زاهد- بی درد عشق می داند و گران حال:

در این صوفی وشان، دُردی ندیدم که صافی باد عیش دُردنوشان

تو نازک طبعی و طاقت نیاری گرانی های مشتی دلق پوشان

(۳۸۶/ ۳و۴)

صوفی هم بسان زاهد، ریاکار است:

صوفی نهاد دام وسرحقّه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد

(۱۳۳/ ۱)

و نقدش، صافی و بی غش نیست:

نقد صوفی، نه همه صافی و بی غش باشد ای بسا خرقه که مستوجب آتش باشد

(۱۵۹/ ۱)

لذا ریا و گران حالی و معرفت نداشتن به عشق، عواملی است که کوشش صوفی را برای درک حقیقت معرفت، بی نتیجه و او را وادار به «سکون» می کند.

۲-۱-۳ فرشته: دیگر مظهر سکون، فرشته است که زمانی در برابر آدم، غرور زهد و ریاضت داشت. امّا مهم ترین عامل درجا زدن و سکون فرشتگان، آن است که «عشق نداند که چیست»:

فرشته عشق نداند که چیست، ای ساقی بخواه جام و گلابی به خاک آدم ریز

(۴ /۲۶۶)

و همین است که آدم بار گران عشق را بر دوش بگیرد:

جلوه ای کرد رُخت دید ملک عشق نداشت عین آتش شد از غیرت و بر آدم زد

(۲ /۱۵۲)

و به همین دلیل است که از فرشتگان می خواهد تا بر در «میخانه عشق» تسبیح کنند:

بر در میخانه عشق ای مَلَک تسبیح گوی کاندر آن جا طینت آدم مخمّر می کنند

(۷ /۱۹۹)

۲-۲ عوامل سکون: عوامل سکون همان معرفت نداشتن به عشق، ریا و گران جانی و غرور است که شرح آن گذشت.

۲-۳ مبادی سکون: همان خانقاه و صومعه و مسجد هستند که چون گشایشی از آن‌ها حاصل نمی شود، حافظ و پیر او از آن روی گردان شده، به میخانه می روند:

در میخانه ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود گرت باور بود ور نه، سخن این بود و ما گفتیم

(۲ /۳۷۰)

و چون دلش از صومعه و ریاکاری های ریاکارانش می گیرد، رو به دیر مغان می آورد:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا

(۲ /۲)

و خانقاه گنجایش اسرار عشق را ندارد و به این منظور هم باید به دیر مغان و می مغانه روی آورد:

در خانقه نگنجد اسرار عشقبازی جام می مغانه هم با مغان توان زد

(۴ /۱۵۴)

شالوده شکنی حرکت در اندیشه عرفانی حافظ

حافظ درپی چنین تقابلی، شالوده اعتقادات زمان خود را می شکند و ارزش ها را جابه‌جا می کند. علی‌رغم اعتقادات زمان او که در تقابل میخانه/خانقاه و دیر، رند/صوفی و زاهد، ارزش گذاری مثبتی درباره فرشته، خانقاه و صوفی و زاهد دارند و «از هرطبقه مردم، از امرا و سلاطین گرفته تا عوام و مردم راه نشین، به خانقاه رفت و آمد می کرده اند.» (غنی، ۱۳۸۶: ۱۰۵۹) و بالتّبع، راه صوفی و زاهد را که همان «زهد و ریاضت» است، می پسندند، حافظ این ارزش گذاری را جابه جا می کند و آدم را بر فرشته، و رند را بر صوفی ترجیح می‌نهد و بالتّبع، راهی را که پیرمغان از مسجد به میخانه می‌پیماید، می پسندد و این شالوده‌شکنی حرکت در اندیشه حافظ است؛ زیرا پیر او، همان راهی را می رود که مخالف راه مردم زمانش است: «... پیر مسجد و صومعه و خانقاه را ترک کند و به میخانه و خرابات و دیر مغان روی بیاورد و در صف رندان و اوباشان و قلندران جای گیرد و این به معنی خروج از رسم و عادات متداول و مقبول خلق است.» (پورنامداریان: ۲۹) در حالی که آسمان و مسجد، محل فرشتگان و مقصد زاهدان ریاضت کشی است که در یک مقام ثابت هستند و «سکون» وجه مشخّصه آنهاست و همین است که رند از پس پرده حقایق خبر دارد و زاهد خیر:

راز درون پرده ز رندان مست پرس کاین حال نیست زاهد عالی مقام را

(۲ /۷)

در اندیشه عرفانی حافظ، فرشته و زاهد وصوفی که می خواهند از طریق ریاضت به مقصود برسند، به یک شکل، در سکون «زهد و ریاضت» مانده اند و شور و حرکت در آنها نیست. عرفان او عرفان پرشور و حال و حرکت را می پسندد. زرین کوب (۱۳۸۲) چنین اندیشه ای را نتیجه تعقّل در قرآن می‌داند و همین عامل را مبنای تفاوت او با سیر صوفیّه: «این عرفان از تجربه های صوفیه حاصل می شد، با اقوال و تعالیم آنها ارتباط داشت، اما خود را به محدودیّت های اهل خانقاه، به ریاضت ها و چله نشین های آنها، و به دکانداریهای بعضی مشایخ و پیران آنها مقیّد نمی کرد.» (۳۲) و به تبع این، حافظ تصوف خانقاهی را ضدارزش می داند و عرفان «میخانه‌ای» و «سجاده‌ی شراب آلوده» را می‌پسندد و به همین نسبت مسیر حرکت او به نسبت آن چه صوفیّه و پیروان آن مدنظر دارند، شالوده‌شکنانه است و نسبت معکوس دارد. او از مسجد و خانقاه به سوی میخانه و خرابات متوجّه است.

دگرگونی و بی ثباتی حرکت در اندیشه حافظ

حافظ با وجود تقابل هایی که پدید آورده و ارزش‌گذاری‌هایی که خود انجام داده است، گاه این تقابل‌ها و ارزش‌گذاری ها را زیر پا می گذارد و به راهی می‌رود که با مبانی فکریش چندان سازگار نیست. این «خلاف آمد» ها باعث شده شخصیّت او در هاله‌ای از ابهام و دوگانگی قرار بگیرد و از این نظر، یکی از شاعران متمایز ادب فارسی است. غالباً او را شاعری می‌دانند که خیلی قابل شناخت نیست؛ زیرا دائم رنگ و چهره عوض می‌کند؛ گاه عاشق است، گاه، عارف است، گاه یک منتقد اجتماعی و گاه یک فرد منزوی و به همین قیاس در ابعاد دیگر. بالتّبع، انسان او هم – که برخاسته از وجود خود اوست – انسانی است سیّال و متغیّر: «انسان شعر حافظ ایستادن در نقطهٔ برخورد دو نیروی عظیم و متضاد را احساس و تحمل می کند. ... او هم فرشته است و هم حیوان؛ هم نور است و هم ظلمت؛ هم جسم است هم جان؛ هم آسمانی است هم زمینی... » (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۴۲) و این، ناشی از تغیّرات احوال خود حافظ است: «... گاهی به حکم وقت جنبهٔ عارفانهٔ یک غزل برجسته می‌شود، در غزلی دیگر به اقتضای حال و وقت دیگر، جنبهٔ زمینی و مجازی تشخص و برجستگی پیدا می کند.» (همان: ۲) و همین است که «در شعر حافظ دنبالهٔ هر فکر و عقیده ای را که می گیری و می روی تا شکل و شمایل آن را کشف کنی، دیر یا زود مثل ماهیی از دست می لغزد و در میان امواج درهم جوش و جهت ستیز شعر او ناپدید می شود.» (همان: ۴)

چنین تلاطم افکاری باعث شده تا حافظ یک بار با قاطعیّت سر بر آستان پیر مغان بگذارد:

از آستان پیر مغان سر چرا کشیم دولت در آن سرا و گشایش در آن در است

(۴ /۳۹)

و بندگی پیر خرابات کند:

بندهٔ پیر خراباتم که لطفش دایم است ورنه لطف شیخ و زاهد، گاه هست و گاه نیست

(۱۰ /۷۱)

اما گاه در این اعتقاد خود تزلزل دارد:

گر پیر مغان مرشد من شد چه تفاوت در هیچ سری نیست که سرّی ز خدا نیست

(۹ /۶۹)

گاه او هم بسان زاهدان، شیوه دعا و مناجات می‌گیرد و از این طریق، در پی وصل است و «شدن»:

حافظ ز دیده دانهٔ اشکی همی فشان باشد که مرغ وصل کند قصد دام ما

(۹ /۱۱)

امّا گاه نشان می دهد که به اثرگذاری دعا شک دارد:

دل گفت وصالش به دعا بازتوان یافت عمریست که عمرم همه در کار دعا رفت

(۶ /۸۲)

و به همین قیاس، گاه رند و خراباتی است و گاه صوفی و هوشیار و لذا نشانه‌های صوفی گری و حرکت خانقاهی در شعر او بسیار است: «در شعر او آثار این آشنایی پیداست و الفاظ صوفیه ... در کلام او بسیار هست و این همه حاکی است از آشنایی وی با این اقوال.» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۳۳) و لذا همین جابه‌جایی و تغییر شخصیّت کار شناخت او را دشوار می کند: «دیگر نه یک

«حافظ» را کسی توانست در وجود وی بازشناسد نه یک خراباتی را. مثل سایه ای شد که دایم ظرف عوض می کرد، و از مسجد تا خرابات دایم در حرکت بود.» (همان: ۴۰ و ۴۱)

نتیجه‌گیری

حافظ، شاعری است که به دلیل تلاطم افکار و جابه‌جایی مدام شخصیّت، به راحتی قابل شناختن نیست؛ امّا با تأمّلی در شواهد شعریش می‌توان پی برد که علی‌رغم بی‌ثباتی در افکار و شخصیّت، یک سیر در اندیشه عرفانی او برجسته‌تر است و آن، سیرعرفانی رندانه است. مبنای این حرکت رندانه، عشق است و هدف آن، «شدن». و شدن، دگرگونی است در مراتب سلوک تا رسیدن به بالاترین مرتبه که قرب است و وصال و در نهایت فنا. لازمه این حرکت رندانه، مستی است و مبدأ آن، میخانه و خرابات.

در پی چنین اندیشه‌ای، حافظ، حرکت رندانه را در مقابل حرکت زاهدانه که توأم با عشق و مستی نیست قرار می‌دهد و در یک ارزش‌گذاری شالوده‌شکنانه، ارزش حرکت رندانه را بیش از حرکت زاهدانه و صوفیانه و خانقاهی می‌داند.

منابع

۱- قرآن کریم
۲- آشوری، داریوش (۱۳۸۵) *عرفان و رندی در شعر حافظ*، تهران، نشر مرکز
۳- احمدی بابک (۱۳۹۰) *حقیقت و زیبایی*، تهران، نشر مرکز.
٤- ـــــــــــ (۱۳۹۰ ب) *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴). *گمشدهٔ لب دریا (تأمّلی در معنی و صورت شعر حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن
٦- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۸) *دیوان حافظ (بر اساس نسخه غنی- قزوینی)*، به کوشش رضا کاکائی دهکردی، تهران: انتشارات ققنوس.
۷- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹) *دیوان غزلیات*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران، انتشارات صفی علیشاه.
۸- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۲) *حافظ نامه*، جلد۱، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی و سروش.
۹- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲) *از کوچه رندان*، تهران، امیرکبیر.
۱۰- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) *نقد ادبی*، تهران، انتشارات فردوس.
۱۱- غنی، قاسم (۱۳۸۶) *بحث در آثار و افکار و احوال حافظ*، تهران: انشارات هرمس.
۱۲- مطهری، مرتضی (۱۳۹۲) *عرفان حافظ*، تهران، انتشارات صدرا.
۱۳- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر*؛ ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
۱٤- نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). «تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال ۲۱ ، شمارهٔ ۷۴، صص ۶۹ – ۹۱.

بررسی طرحواره حجمی واژه غم در اشعار فریدون مشیری

آزاده قاسمی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی (آزفا)، دانشگاه فردوسی مشهد
علی ایزانلو
استادیار رشته زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد
محمود الیاسی
استادیار رشته زبان‌شناسی، دانشگاه فردوسی مشهد

چکیده

در این دنیا از ما اعمال و رفتارهایی بروز می‌کند مثلاً؛ حرکت می‌کنیم، می‌خوریم، می‌خوابیم، محیط اطرافمان را درک می‌کنیم و از این طریق ساخت‌های مفهومی بنیادینی را پدید می‌آوریم که برای اندیشیدن برای امور انتزاعی‌تر به‌کار می‌روند و این ساخت‌های مفهومی همان طرحواره‌های تصویری هستند، طرحواره حجمی یکی از اصلی‌ترین طرحواره‌های تصویری است. اساس طرحواره حجمی بر این است که انسان با تجربه‌ای که از قرار گرفتن خودش در چیزی و یا بودن چیزی در خود دارد، برای مفاهیم انتزاعی نیز بتواند حجم قائل شود. هدف از نگارش مقاله حاضر معرفی طرحواره‌های حجمی واژه *غم* در شعر *فریدون مشیری* است تا از این طریق به افکار او نسبت به این مفهوم بهتر پی ببریم، در واقع او به کمک این طرحواره برای غم که مفهومی انتزاعی است حجم و ظرف قائل شده است. در این پژوهش تمامی آثار فریدون مشیری که شامل ۱۴ دفتر شعر است بررسی گردید و تنها ابیاتی استخراج شدند که دارای واژه *غم* می‌باشند و از مجموع ۲۷۵ بیت که دارای این واژه هستند، در۴۷ بیت واژه *غم* دارای طرحواره حجمی می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: طرحواره تصویری، طرحواره حجمی، فریدون مشیری، غم.

مقدمه

کودک انسان از بدو تولّد دنیای اطراف خود را به وسیله پنج حس که خداوند به او هدیه داده است می‌شناسد، چیزهایی را می‌بیند، می‌شنود، می‌چشد، بو می‌کند و یا لمس می‌کند. او تجربه می‌کند که اجسام دارای بعد، ارتفاع و حجم هستند، جیزی در چیزی دیگر جای می‌گیرد؛ مثلاً آب را می‌توان در لیوان و غذا را در ظرف ریخت و این ظرف اندازه و حجم مخصوص خود را دارد. هنگامی که چهار دست و پا می‌کند بهمانعی برخورد می‌کند که گاهی می‌تواند از آن عبور کند و یا گاهی این مانع چنان محکم و قوی است که عبور از آن ممکن نیست؛ مثل دیوار و گاهی نیز مجبور می‌شود آن را دور بزند؛ مثل میز یا صندلی.وقتی این کودک بزرگ می‌شود، زبان او نیز رشد می‌کند و کلمات و مفاهیمی را می‌آموزد که در دنیای پیرامون او تنها با این حواس درک نمی‌شوند بلکه تنها در ذهن جای دارند؛ مثل خوبی، بدی، شادی، غم و غصه. انسان برای ملموس کردن و عینی کردن این احساسات و مفاهیم انتزاعی آن‌ها را در قالب‌های فیزیکی که قبلاً تجربه کرده ودر ذهن او وجود دارند، می‌ریزد تا بتواند درباره آن‌ها صحبت کند و نیز قابل درک نماید که این قالب‌ها را جانسونJohnson (۱۹۸۷) طرحوارهSchema نامیده است.

طرحواره حجمی containment schema

یکی از انواع طرحواره‌های تصویری که جانسون به به بررسی آن پرداخته است طرحواره حجمی است. به نظر وی انسان از طریق تجربه قرار گرفتن در اتاق، خانه، تخت و مکان‌هایی که دارای حجم بوده می‌تواند بدن خود را مظروفی تلقی کند که می‌تواند در ظرف‌هایی انتزاعی قرار گیرد و او این مفاهیم فیزیکی را به مفاهیم دیگری که انتزاعی هستند و نمی‌توانند حجم داشته باشند، بسط می‌دهد و به این ترتیب طرحواره‌های انتزاعی از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید می‌آورد. به این مثال‌ها توجه کنید:

خودت را از این بدبختی بیرون بکش
علی توی بد هچلی افتاده

به عقیده لیکافLakoff «مابدن خود را همواره به صورت ظرف و مظروف‌هایی تلقی می‌کنیم» (لیکاف، ۱۹۸۷، ص. ۲۷۲) و از عناصر اصلی این پدیده، درون، بیرون و محدوده می‌باشد.

پیشینه تحقیق

تاکنون پژوهشی در زمینه احساس غم از دیدگاه طرحواره‌های تصویری انجام نشده است، بلکه پژوهش‌های اندکی در زمینه طرحواره‌های تصویری و به‌طور خاص طرحواره حجمی در داستان و شعر صورت گرفته که عبارت هستند از پژوهش‌های، معصومه طاهری (۱۳۹۱الف) که به بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی پرداخته است، در این پژوهش مفاهیم عرفانی دل، عشق و سخن بر مبنای طرحواره حجمی مورد بررسی قرار داده شده‌اند و؛ب: به بررسی طرحواره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی پرداخته است؛ احمدرضا بیابانی (۱۳۹۱) به بررسی طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو پرداخته است؛ منیره محرابی کالی (۱۳۹۲) طرحواره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ؛ کورش صفوی در پژوهشی به طرح چند ناراسایی در باب طرحواره‌های تصویری می‌پردازد؛ طیبه عسگری (۱۳۸۹-۱۳۸۸) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود، طرحواره‌های تصویری را در غزلیات سعدی مورد بررسی قرار می‌دهد، وی ۱۴ نوع طرحواره را تحت عنوان‌های طرحواره حجمی، حرکتی، قدرتی، اعضای بدن، حیوانات، طعم،حالت، انتقال، رنگ، اندازه، مسافت، مقدار و حسی را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد؛ مریدس گتیس - Merideth Gattis در فصل اول کتاب خود به بحث درباره طرحواره‌های فضاییSpatial schemas می‌پردازد، وی معتقد است این نوع طرحواره‌ها دارای سه هدف عمده می‌باشند: ۱- ساختارهای ذهنی، بیان می‌کند که مکان‌ها و ترتیب جاهای مختلف در ذهن ما بیشتر باقی می‌ماند تا وقایعی که برای ما اتفّاق می‌افتد مثل مسافرتی که می‌رویم ۲- ساختارهای ارتباطی، برای بیان تضّاد بین دو چیز به‌کار می‌رود مثلاً در فرهنگی که چپ و راست مفهومی ندارد از مفاهیم پایین و بالا استفاده می‌شود و این بسیار بستگی به فرهنگ دارد و ۳- ساختارهای منطقی است، در این قسمت طرحواره‌های فضایی با سه ساختاری که نقش مهمی را در استدلال منطقی بازی می‌کنند، شناخته می‌شوند؛ تیم روهررTim Rohrer (۲۰۰۵) به بررسی چگونگی طرحواره‌های تصویری در مغز می-پردازد؛ تیموتی س . کلاشر و ویلیام کرافتTimothy C. Cllusher& William Croft (۲۰۰۵) به بررسی این که طرحواره‌های تصویری در قلمرو مفاهیم مکانی و ظاهری چطور عمل می‌کنند، می‌پردازند.

فریدون مشیری

فریدون مشیری شاعر معاصر ایرانی در سی‌ام شهریور ۱۳۰۵ شمسی در تهران چشم به جهان گشود، او در شش سالگی به دبستان رفت اما به دلیل انتقال پدرش، ادامه دوره ابتدایی را در مشهد گذراند وی پس از اخذ دیپلم در رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران پذیرفته شد اما آن را نیمه رها کرد(صاحب اختیاری و باقرزاده، ۱۳۷۹) او در سن ۱۹سالگی مادرش را از دست داد و این موضوع تأثیر عمیقی بر روان و احساس او داشت. فریدون مشیری در سال ۱۳۳۳ و در سن ۲۸ سالگی ازدواج کرد و ثمره این ازدواج یک دختر و یک پسر به نام‌های بهار و بابک است. او در سال ۱۳۳۴ اولین مجموعه شعرش را به نام «تشنه توفان» که بیشتر حدیث نفس بود را منتشر کرد(مشیری، ۱۳۸۰). سرانجام این شاعر فرهیخته پس از نیم قرن فعالیت در حوزه ادبیات و شعر فارسی در تاریخ سوم آبان ماه سال ۱۳۷۹ و در سن ۷۴ سالگی به علّت بیماری سرطان درگذشت. فریدون مشیری در طول حیات ادبی خود ۲۲ کتاب از مجموعه اشعار خود که شامل ۱۳ دفتر شعر است را منتشر نموده است که معرفی می‌گردد:

- تشنه توفان
- گناه دریا
- ابر و کوچه
- بهار را باور کن
- از خاموشی
- تازه‌ها
- مروارید مهر
- آه، باران

- از دیار آشتی
- با پنج سخن سرا
- لحظه‌ها و احساس
- آواز آن پرنده غمگین
- تاصبح تابناک اهورایی

تحلیل داده‌ها

دراین بخش از پژوهش به تجزیه وتحلیل اشعار فریدون مشیری پرداخته می‌شود و تنها ابیاتی موردبررسی قرار خواهند گرفت که واژه غم دارای طرحواره حجمی می‌باشد. ابتدا به بررسی ابیاتی پرداخته می‌شود که در آن‌ها مفهوم غم ظرف است و حجمی را در بر می‌گیرد، سپس به بررسی ابیاتی خواهیم پرداخت که این مفهوم انتزاعی به مثابه مظروف واقع شده است.

تحلیل ابیاتی که غم،به مثابه ظرف می‌باشد

در گوشه غمی که فراموش عالمی ست　　گریان به صبح وشام زمان می‌کنم نگاه

(تشنه توفان،آیینه شکسته، ص. ۴۱)

کلمه گوشه برای جسمی امکانی به‌کارمی‌رود که دارای بعد وارتفاع باشد وهمچنین در این اجسامی امکان‌ها،چیزهایی قرار می-گیرند. پس احساس غم در این بیت مظروفی واقع شده است که شاعر خود را در آن‌جا تصور می‌کند که در گوشه‌ای از غم قرار گرفته و زمان را می‌گذراند، در این بیت غم ظرف و شاعرمظروف واقع شده است. بیت بعدی مثال دیگری ازهمین نوع می‌باشد.

در کنج غم نشسته و یاد گذشته‌ها　　درموج اشک می‌گذرد از برابرم

(تشنه توفان، آیینه شکسته، ص. ۴۱)

در این بیت نیز شاعر در کنج یا در گوشه‌ای ازغم نشسته ویاد گذشته‌ها را می‌کند. احساس غم مانند جا و یا مکانی تصور شده که شاعر می‌تواند در آن قرار بگیرد، بنشیند و زمان بگذراند، بنابراین باز هم دراین‌جا غم مانند یک ظرف به تصویر کشیده شده است که حجم قابل توجهی را می‌تواند در خود جا بدهد.

در کنج غم نصیبم ناز عشق رویا　　و جز درد و رنج و گریه بی اختیار نیست

(تشنه توفان، اسیر عشق، ص. ۱۶۵)

باز در این‌جا غم به چهار دیواری می‌ماند که در گوشه‌ای از آن انسان قرار گرفته است. شاعر با تجربهٔ قرار گرفتن دراتاق یا خانه، به مفهوم انتزاعی غم، حجم بخشیده و بدن خود را مظروف وغم را ظرفی می‌داند که در آن قرارگرفته است و با قائل شدن حجم برای غم این احساس راملموس کرده که چطور این احساس او رافرا گرفته و درخود فروبرده است که حاصل آن تنها درد و رنج و گریه است. بیت زیر مثالی دیگر از این نوع می‌باشد.

چون مرغ پرشکسته، (فریدون) به کنج غم　　سر زیرپر کشیده شکیبا نشسته‌ایم.

(گناه دریا، شمع نیم مرده، ص. ۲۴۶)

به اشک وآه و دلی ناتوان نبخشودی　　مرا به دام غم افکندی وسفر کردی

(تشنه توفان،چه پاییزی ست،ص. ۶۳)

به دام چیزی افتادن یا از دام چیزی جستن مثل؛ به دام ازدواج افتادن، برای مفاهیم ذهنی،حجمی را قائل شده است که کسی به داخل آن کشیده شده است. در این بیت، مفهوم ذهنی غم مانند دامی است که شاعر در درون آن قرار گرفته است و همانطورکه می‌دانیم درون، بیرون ومحدوده ازعناصر اصلی طرحواره حجمی می‌باشد. بیت زیر نمونه دیگری ازاین نوع می‌باشد.

به دام غم گرفتارم ندیدی؟　　به جان و دل وفادارت نبودم؟

(تشنه توفان، یادآشنا، ص. ۱۰۵)

در این بیت نیزغم دامی است که شاعر در درون آن قرارگرفته است.

بیا ای نازنین تا شاد باشیم　　بیا از بند غم آزاد باشیم

(تشنه توفان، خزان جاودانی، ص. ۲۱۴)

در بند افتادن یا دربند کشیدن یعنی چیزی یا کسی را در خود قرار دادن. در این بیت غم مانند بندی است که انسان در آن قرار گرفته وغم به دورآن کشیده شده است و در خود فراگرفته است.

پیکرش تیره‌ترازقیرمذاب خون درآن ظلمت غم می‌جوشید

(تشنه توفان، میگون سیل‌زده، ص. ۸۰)

واژه غم ظلمت و تاریکی است که خون در آن به جوش آمده است. اینجا هم چیزی در درون چیزی واقع شده است. غم ظرفی است که خون در آن ریخته شده است و می‌جوشد.

نمی‌دیدی که چون پروانه می‌سوخت میان آتش غم تار و پودم؟

(تشنه توفان، یاد آشنا، ص. ۱۰۵)

همان‌طور که پیشتر نیز بیان شد، درون، بیرون و درمیان قرارگرفتن چیزی از ویژگی‌های طرحواره حجمی می‌باشد. در این بیت استعاره غم آتش است وجود دارد؛ غم مانند آتشی است که تار و پود و جان شاعر درآن قرار گرفته و می‌سوزد. غم ظرفی است که حاوی جان شاعر است، فریدون وجود خود را مانند مظروفی می‌بیند که در درون ظرف غم جای گرفته است.

بی تو نامهربان تماشا داشت در غم انتظار سوختنم

(تشنه توفان، انتظار، ص. ۱۱۴)

در مصرع دوم بیت، شاعر بدن خود را مانند مظروفی تصور می‌کند که در حجم غم قرار گرفته و این ظرف که جنس آن ازغم است چنان سوزان وعذاب آوراست که جسم اوشروع به سوختن می‌کند، وی قرارگرفتن انسان را درغم به نوعی نابودی اومی‌داند.

به آسانی مرا ازمن ربودی درون کوره غم آزمود

(گناه دریا، زهر شیرین، ص. ۳۳۲)

در مصرع دوم بیت، احساس غم به کوره‌ای داغ تشبیه شده که شاعر در درون این کوره قرار گرفته، غم ظرفی سوزان و کشنده است که جسم او را دربرگرفته و شاعر احساس غم را آزمونی سخت می‌پندارد که بیرون آمدن ازآن انسان را پخته کرده و مانند فولاد محکم می‌کند.

چون به کام دل نشد دستی درآغوشت کنم می‌روم تا درغبارغم فراموشت کنم

(تشنه توفان، آغوش پشیمانی، ص. ۲۰۶)

غم به غباری تشبیه شده است که شاعر را در برگرفته و در خود جای داده است، فضایی است که در آن پر از غبار غم است و شاعر خود را در این غبارغم فرو می‌برد. در این بیت، غم مانند ظرفی است که جسم انسان را دربرگرفته است.

چراغ افروز راه عاشقان باش که من در دشت غم گم کرده‌ام راه.

(لحظه‌ها و احساس، چراغ راه، ص. ۱۲۲۴)

دراین بیت احساس غم به جا و مکانی می‌ماند که شاعر خود را در آن‌جا می‌بیند، غم آنقدر بزرگ است که به دشت تشبیه شده و شاعر در این غم انبوه راه نجاتی را برای خود نمی‌بیند. در این بیت غم به مانند ظرفی درنظرگرفته شده است که شاعر در آن قرار گرفته است.

تحلیل ابیاتی که غم، به مثابه مظروف است

نه شعرم می‌دهد تسکین به حالم که غیر از اشک غم در دفترم نیست

(تشنه توفان، کابوس، ص. ۲۴)

همانطور که قبلاً هم توضیح داده شد به اعتقاد جانسون(۱۹۸۷) زمانی که مفاهیم انتزاعی در قالب ظرف و مظروف تصویرسازی می‌شوند، ما با طرحواره حجمی سر و کار داریم. در مصرع دوم این بیت، ما استعاره غم اشک است را داریم و شاعر بیان می‌دارد که غم مانند اشکی است که در دفتر ریخته شده و در آن‌جا قرار گرفته است بنابراین در این بیت دفتر به مثابه ظرف و احساس غم به مثابه مظروف واقع شده است، این احساس انتزاعی حجمی از دفتر را اشغال کرده است و در درون آن قرار گرفته است.

بخوانی هر زمان در دفتر من غم شب تا سحر بیداریم را

(تشنه توفان، نوای بینوایی، ص. ۴۳)

در این بیت احساس غم مانند چیزی نوشتنی تصور شده که در دفتر شاعر وجود دارد. شاعر برای واژه غم که مفهومی انتزاعی است حجمی را در دفتر قائل شده است.

مرا روزی رها کردی در این شهر که این یک قطره دل دریای غم بود!

(تشنه توفان، نوای بینوایی، ص. ۴۴)

در مصرع دوم بیت، دل به قطره و احساس غم به دریا تشبیه شده است و غم دریایی است که در درون دل شاعر قرار گرفته است، در این بیت شاعر بیان می‌دارد که دل او حجم زیادی از غم را در بر دارد، او با دادن حجم و پر کردن جایی به احساس انتزاعی غم آن را عینی کرده و برای خواننده ملموس ساخته است.

بر چشم هر چه می‌نگرم، در عزای باغ، از اشک غم تر است.

(تشنه توفان، یاد، ص. ۶۱)

در مصرع دوم بیت شاعر بیان می‌گوید که غم اشک است و در مصرع اول می‌گوید که چشم از این اشک پر شده است و در حال فرو ریختن است. غمی که در چشم قرار گرفته و از آن لبریز شده است. غم مظروفی واقع شده که در در چشم که به مثابه ظرف واقع شده قرار گرفته است.

ای دلخسته با درد خو کن اشک غم را نهان در گلو کن

(تشنه توفان، دلخسته، ص. ۱۰۱)

در این بیت شاعر غم را به مثابه اشکی می‌داند که در درون گلو جای گرفته و پنهان شده است، بنابراین غم مظروفی است که در ظرف گلو واقع شده است.

غم دل را نمی‌گفتیم تنها؟ غزل‌ها را نمی‌خواندیم باهم

(تشنه توفان، یاد آشنا، ص. ۱۰۵)

در مصراع اول بیت غمی در دل وجود دارد و در درون آن جای گرفته است، احساس غم که مفهومی انتزاعی و ذهنی است مانند مظروفی در نظر گرفته شده است که در درون ظرف دل قرار دارد.

کی دگر با نوایی ز دل‌ها زنگ اندوه و غم می‌زدایی

(تشنه توفان، قربانی عشق، ص. ۱۵۸)

در این بیت می‌بینیم که غم به زنگاری تشبیه شده که در دل جای گرفته است. غم مانند زنگی است که سرتاسر دل و روح را فرا گرفته، پس دل به ظرفی می‌ماند که غم در درون آن جای گرفته است و غم مظروف دل است. ابیات زیر مثال‌های دیگری از این نوع تفسیر می‌باشند.

غم دل‌های ما را شستشو کن برای ما سعادت آرزو کن

(گناه دریا، غروب پاییز، ص. ۲۵۹)

غم دل، با همه بیچارگی‌ها، از این غم‌ها که دارد چاره خوشتر

(ابر و دریا، صفیر، ص. ۳۸۰)

تا بشویم ز دل ابر غم را در سر من هوای شراب است

(ابر و کوچه، ابر، ص. ۴۱۳)

راستگویی همه غم‌های جهان در دل اوست! چه کند آن که به او این همه بیداد رسد؟

(با پنج سخن‌سرا،حافظ، ص. ۱۱۷۵)

مگر نه اینکه غمی سهمگین به دلداریم مگر نه اینکه به رنجی گران گرفتاریم.

(از دیار آشتی، ارغوان، ص. ۱۰۱۰)

چگونه درد شکیبایی اش نیازارد دلی که هست به هر جا ز درد و غم، لبریز،

(لحظه‌ها و احساس، پس از باران، ص. ۱۱۹۶)

ای گل بیا که در دل من خار غم شکست　　یک دم به داد دل عندلیب خویش

(تشنه توفان، اسیر عشق، ص. ۱۶۶)

استعاره غم خار است در این بیت به چشم می‌خورد، غم مانند خار که چیزی آزاردهنده است و باعث زخمی و بیمار شدن بدن انسان می‌شود، در دل شاعر جای گرفته، او دل خود را ظرف و غم را مظروف آن می‌داند و سعی دارد آن را از دل بکند و ازبین ببرد. بیت زیر مثالی دیگر از همین نوع است.

رو خار غم از دل بکن، ای دوست،　　که نوروز هنگام درخشیدن گل‌های امیداست.

(از دیارآشتی، نوروز و نرگس، ص. ۱۰۶۵)

وان غنچه‌های تشنه لب ناشکفته نیز　　رفتند داغ غم به دل باغبان نهند

(تشنه توفان، همیشه بهار، ص. ۱۹۳)

در این بیت نیز مانند بیت قبلی دل ظرف و غم مظروف آن وقع شده است.

افسرده بود سوسن و پژمرده بود یاس　　هر گوشه‌ای غبار غم و موج ماتمی

(تشنه توفان، همیشه بهار، ص. ۱۹۴)

همان‌طور که قبلاً نیز ذکر شد، جا و مکانی که دارای بعد و اندازه است دارای کنج و گوشه است و در این بیت غم مظروفی واقع شده است که در گوشه‌ای از جایی قرار گرفته و فضای آن را اشغال کرده است.

چون به هیچش نفروشم؟ که به هیچش نخرند　　هرکه بار غم یاری نکشیده‌ست به دوش

(تشنه توفان، خنده خورشید، ص. ۲۱۲)

در مصرع دوم بیت از باری گفته می‌شود که توشه آن غم است و بر دوش حمل می‌شود، احساس غم مظروف بار است.

آتش عشق بهشت است، میندیش و بیا　　زهر غم راحت جان است، مپرهیز و بنوش

(تشنه توفان، خنده خورشید، ص. ۲۱۳)

غم زهری است که در ظرفی ریخته می‌شود و نوشیده می‌شود و با نوشیدن غم آن در جسم و جان جای می‌گیرد، بنابراین در این بیت، غم مظروف و جان ظرف واقع شده است.

مرا عشق او چنگ اندوه ساخت　　که جز غم در این چنگ آهنگ نیست

(گناه دریا، نغمه‌ها، ص. ۲۲۵)

غم آهنگی است که در چنگ وجود دارد، چنگ ظرف و غم مظروف آن واقع شده است.

تا در این دهر دیده کردم باز،　　گل غم، در دلم شکفت به ناز

(گاه دریا، سرگذشت گل غم، ص. ۲۳۰)

شاعر در این‌جا واژه انتزاعی غم را به گلی تشبیه کرده است که در دلش شکفته شده است، باز هم غم چیزی است که در دل جای گرفته و مظروف دل واقع شده است.

زندگی تنگنای ماتم بود　　گل گلزار او همین غم بود

(گناه دریا، سرگذشت گل غم،ص. ۲۳۱)

احساس غم، گلی است که در گلزار قرار گرفته و حجمی از گلزار را به خود اختصاص داده و مظروف آن واقع شده است.

بیمی به دل ز مرگ ندارم که زندگی　　جز زهر غم نریخت شرابی به جام من

(گناه دریا، اسیر، ص. ۲۳۳)

مفهوم انتزاعی غم، به جای شراب در جام ریخته می‌شود. شاعر برای غم که مفهومی ذهنی است حجم قائل شده و آن را مانند مظروفی می‌داند که در جام ریخته می‌شود و به کمک طرحواره حجمی این احساس را قابل درک می‌نماید. در بیات زیر نیز غم مظروف جام واقع شده است.

تنهاتر از همیشه جام می‌ام تهی ست جام غمم پر است.

(آه باران، تنهاتر از همیشه، ص. ۹۵۰)

نه دل به کام و نه ایام و زهرغم درجام　　نشست و خواند و سرود و سرود وپای فشرد.

(با پنج سخن‌سرا، خروش فردوسی، ص. ۱۱۳۳)

ماند به سینه‌ام غم تو یادگار تو　　هرگز غمت مباد و خدا با تو یار باد

(گناه دریا، شباهنگ، ص. ۲۳۶)

غمی که در سینه وجود دارد، احساس غم به چیزی تشبیه شده که حجم سینه را فرا گرفته و مظروف آن واقع شده است.

سری بالا کنم از سینه کوه　　دلم کوه غم و دریای اندوه

(گناه دریا، غروب پاییز، ص. ۲۵۸)

انبوهی از غم که حجم آن به مانند

کوه می‌ماند در دل شاعر جای گرفته، در این بیت برای مفهوم ذهنی غم حجمی به اندازه کوه در نظر گرفته شده که این حجم در درون ظرف دل قرار دارد، شاعر در ابیات مختلف بیان می‌دارد که دل او پر از غم شده، او جسم خودش را مانند ظرفی تصور می‌کند که از مقدار قابل توجهی غم پر شده است. مثال دیگر بیت زیر است که شاعر بدن خود را سرشار از غم می‌داند و این احساس را به صورت مظروف جسم خود به تصویر می‌کشد.

ندانم آن که سرشار ازغم عشق،　　جدایی را تحمل می‌کند کیست؟

(ابر و کوچه، سرودی در بهار، ص. ۳۵۳)

آسمان از ابر غم پوشیده شده است　　چشمه‌سار لاله‌ها خوشیده است،

(ابر و کوچه، دشت، ص. ۳۹۱)

آسمان پوشیده شده از ابر، مانع رسیدن نور خورشید و روشنایی می‌شود و فضایی دلگیر را به وجود می‌آورد، احساس غم به ابری تشبیه شده که آسمان را پوشانیده و فضا را تاریک کرده است. در این بیت احساس غم مظروفی تلقی شده است که ظرف آسمان از آن پر شده و این مر باعث خشکیده شدن حیات در زمین شده است.

ای غم تو همزبان بهترین دقایق!　　لحظه‌های هستی من از تو پر شده است

(بهارراباورکن، بهترین بهترین من، ص. ۵۱۲)

در مصرع اول بیت، غم مانند انسان و دوست به تصویر کشیده شده است و در مصرع دوم، زمان که تک تک لحظه‌های عمر انسان را شامل می‌شود مانند ظرفی در نظر گرفته شده است که تمام آن پر از احساس غم است، غم در این بیت مظروف زمان واقع شده است.

سیل غم در سینه غوغا می‌کند　　قطره دل میل دریا می‌کند،

(مروارید مهر، قطره باران دریا، ص. ۷۵۴)

غم به سیل که عاملی ویرانگر است تشبیه شده است، شاعر می‌گوید: سینه او لبریز از این احساس ویرانگر است، وی غم را به صورت مظروفی در درون سینه‌اش قابل درک ساخته است و با تشبیه ساختن آن به سیل، مخرّب بودن این احساس را به تصویر می‌کشد.

چشمی بر امواج پریشان دریا دوخته،

- لبریز از خونابه غم – کام دریا را

با قطره‌های بی پایان اشک تر می‌کرد!

(مروارید مهر، فریادهای خاموشی، ص. ۷۵۹)

وجودی که لبریز از خونابه غم است، خوناه از جای زخم و جراحت به بیرون تراوش می‌کند و شاعر غم را خونابه‌ای می‌بیند که در درون جسم او وجود دارد. در این بیت احساس غم به صورت مظروف جسم و جان شاعر تصور شده است.

غم خوردن بیهوده زشت است

(آه باران، در گذرگاه جهان، ص. ۹۱۵)

غم مانند خوراکی در نظر گرفته شده است که خورده می‌شود و در جسم و سپس در تمامی رگها و اعضای بدن رسوخ پیدا می‌کند و تک تک سلول‌ها از آن پر می‌شود، شاعر با تبدیل کردن احساس غم به چیزی خوردنی بیان می‌دارد که این احساس در درون جسم او جای گرفته و او را لبریز از این احساس نموده، او بدن خود را ظرف و غم را مظروف آن می‌داند.

با باده ز سینه زنگ غم باید شست!(با پنج سخن‌سرا، پیام آور بیداری، ص. ۱۱۴۳)

در این مصرع شاعر سینه خود را پر از غمی می‌داند که مدتهای طولانی‌ست آن را در برگرفته و زنگار بسته است، او می-خواهد با خوردن باده و فراموشی سینه‌اش را از این احساس پاک کند. غم مظروف و سینه مانند ظرف در نظر گرفته شده است. بیت زیر نمونه دیگری از این نوع ظر و مظروف واقع شدن است.

غم عشق تو را نازم، چنان در سینه رخت افکند/ که غم‌های دگر را کرد، ازاین خانه بیرونش!(لحظه ها واحساس، نوایی تازه، ص. ۱۲۴۸)

نتیجه‌گیری

از طریق طرحواره حجمی احساسات و از جمله احساس غم که از مفاهیم انتزاعی و ذهنی است، مبتنی بر مفهوم حجم قابل درک می‌شود. طرحواره حجمی از مهم‌ترین طرحواره‌های تصویری در تبیین مفاهیم انتزاعی به شمار می‌رود. براساس طرحواره حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی را که مبتنی بر بودن چیزی در چیزی دیگر است در قالب مفاهیم و یا تجربیات عینی مورد بررسی قرار داد. بررسی طرحواره حجمی واژه غم در اشعار فریدون مشیری نشان می‌دهد که تجربه بدنی مقدم بر تجربه انتزاعی و ذهنی است و نشان می‌دهد او با تعمیم تجربیات عینی به مفهوم انتزاعی غم عینیّت بخشیده است. بررسی اشعار نشان می‌دهد که احساس غم بیشتر مظروف واقع شده است، در ۱۳ بیت غم ظرف و در ۳۴ بیت مظروف واقع شده است؛ غم مظروف چشم، دفتر، بار، آسمان، جام، زمان، چنگ، مکان، گلو، دل و سینه واقع شده است و در مواقع کمتری غم به عنوان ظرف ظاهر شده است. فریدن مشیری احساس غم را به گونه‌ای در درون جسم خود و با تمام وجود احساس می‌کند و بدن خود را همواره ظرفی تلقی می‌کند که از این احساس سرشار است، او این احساس را مخرب می‌داند و نگاهی منفی به آن دارد و آن را ویرانگر می‌بیند، با رسوخ غم در جانش، شادی از او دور می‌شود و این احساس او را به ورطه نابودی می‌کشاند، در عین حال احساس غم را چنان به خود نزدیک می‌داند که گویی در تمامی اعضا و جسمش وجود دارد و مانند دامی است که راه نجاتی از آن نمی‌تواند برای خود بیابد.

منابع

بیابانی، احمدرضا. (۱۳۹۱). بررسی طرحواره جهت‌گیرانه و طرحواره‌های تصویری در شعر شاملو، *پژوهشنامه نقد ادبی*. دوره ۱. صص. ۱۲۶- ۹۹.

صاحب اختیاری،بهروز. باقرزاده، حمیدرضا.(۱۳۸۰). *فریدون مشیری، شاعر کوچه خاطره‌ها*. تهران: انتشارات هیرمند.

طاهری،معصومه. الف: (تابستان ۱۳۹۱).طرحواره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی، *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویان)*. س. ششم، ش. دوم، پیاپی ۲۲.

ب: بررسی طرحواره حجمی معبد و نور در مثنوی مولوی، *نشریه علمی- پژوهشی. پژوهش‌هایادب عرفانی (گوهر گویان)*. س. ششم، ش. سوم، پیاپی۲۳.

عسگری،طیبه.(۱۳۸۹). بررسی انگاره‌های تصویری در غزلیات سعدی از منظر شناختی.پایان نامه کارشناسی ارشد رشته زبان-شناسی همگانی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات.

مشیری،فریدون.(۱۳۸۰).*بازتاب نفس صبحدمان*. کلیات اشعارجلد اول و دوم. تهران.

مشیری،فریدون.(۱۳۸۱). *ریشه در خاک(گزیده اشعار)*: تهران: مروارید.

نمازی،محمد مهدی.(۱۳۸۴). *اشکی در گذرگاه تاریخ*. تهران: مهربرنا.

محرابی کابلی،منیره.(پاییز ۱۳۹۲).طرحواره چرخشی در غزلیات سعدی و حافظ شیرازی. *فصلنامه علمی – پژوهشی نقد ادبی*.س. ۶. ش. ۲۳.

Clausner,T.C. And Croft,W.(1999).Domains And Image Schemas. *Cognutive linguistics*.pp.1-31.
Gattis,M.(2001). Spatial Schemas And Abstract Thought. Spatial As a Basis For Abstract Thought.
Johnson,M.(1987).*The Body In The Mind*: The Bodily Basis Of Meaning, Reason And Imagination. Chicago University Press.
Lakoff,G.(1987). *Women,Fire And Dangerous Things*: Chicago University Press.
Rohrer,M.(2005).Image Schemas In The Brain. In From Perception To Mening.Berlin: *MoutondeGruyter*, pp.165 – 196.

تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی

دکتر قدرت قاسمی‌پور
عضو هیئت علمی دانشگاه شهید چمران اهواز
فاطمه مصطفایی کرملکی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

در این مقاله به موضوع «تلخ‌اندیشی» در داستان‌های کوتاه معاصر فارسی پرداخته می‌شود. تلخ‌اندیشی هم به معنای توجه ویژه به رنج‌ها و مسائلِ غم‌انگیز است و هم به معنای ناگوار و غم‌بار دیدن مسائل و تفسیر آن‌ها بر این مبناست. درون‌مایهٔ بسیاری از داستان‌های کوتاه معاصر مبتنی بر بازنمایی جنبه‌ها و جلوه‌هایی از حیات تیره و تار زندگی و شخصیت‌هاست. این نوع مضامین در ادبیات کهن فارسی در این حجم وسیع سابق نداشته است؛ بنابراین زمینه‌های شکل‌گیریِ تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی هم متأثر از ادبیات و گفتمانِ اندیشه‌ای مغرب‌زمین است و هم تحت تأثیر اوضاع و احوال تاریخی‌ـاجتماعی ایران پس از مشروطه و سلطهٔ حکومت پهلوی. در داستان‌های کوتاهِ نویسندگانی همچون هدایت، چوبک، علوی، ساعدی، صادقی و گلشیری وجه غالبِ درون‌مایه‌ای، نگرش تلخ‌اندیشانه و ناامیدانه از جهان است و نه نگرش خوش‌بینانه یا مبتنی بر آرمان‌خواهی، مبارزه‌طلبی و مثبت‌اندیشی. در این مقاله، مصادیق تلخ‌اندیشی با این عنوان‌ها بررسی شده‌اند: ۱. مرگ‌اندیشی و نگاه منفی به زندگی؛ ۲. تنهایی، ترس و طردشدگی؛ ۳. شکست، سرخوردگی و پوچی ۴. نمایش تصویر کاملاً تاریک از مردم؛ ۵. نگاه منفی به عناصر فرهنگ بومی و سنتی.

کلیدواژه‌ها: تلخ اندیشی، داستان کوتاه فارسی، هدایت، چوبک، ساعدی.

مقدمه

دگرگونی‌هایی که در ادبیات معاصر فارسی ایجاد شد صرفاً محدود به تغییرات ساختاری و شکلی نیست، بلکه درون‌مایه و محتوای آثار هم تغییر کرد و بنابراین نویسندگان و شاعران معاصر به بازنمایی جنبه‌ها و جلوه‌های گوناگونی از جهان و ذهن خود پرداختند؛ یکی از از این نوع نگرش‌ها، نمایش سویهٔ اندوهبار زندگی است. جهت‌گیریِ دورن‌مایه‌ایِ مسلط داستان کوتاه معاصر، ترسیم ابعاد و زوایای تیره و تلخ زندگی است که در این پژوهش آن را تلخ‌اندیشی می‌نامیم.

اصطلاح تلخ‌اندیشی هم به معنای توجه ویژه به رنج‌ها و مسائل غم‌انگیز و دردآور است و هم به معنای ناگوار و غم‌بار دیدن مسائل و تفسیر آن‌ها بر این مبنا. تلخ‌اندیشی با مفهوم بدبینی (cynicism) مشابهت و قرابت دارد. می‌توان گفت در این نگاه، تلخی‌ها، ناگواری‌ها و زشتی‌ها اصالت دارند؛ بنابراین تلخ‌اندیش، یا کسی است که در مواجهه با موقعیت‌های گوناگون بیشتر به ناگواری‌ها و مسائل آزاردهنده می‌نگرد یا اساساً نگاهی منفی به قضایا دارد، یعنی موارد عادی، معمولی و حتی خوشایند نیز در نظر او تلخ و ناگوار و آزاردهنده جلوه می‌کنند. البته هر دو جنبهٔ این تعریف نیز قابل جمع است؛ داستان «س.گ.ل.ل» اثر صادق هدایت نمونهٔ این نگرش است. ادبیات داستانی، از ابتدای حیاتش تا امروز بازتاب افکار، نگرش‌ها و تجربه‌های بسیاری بوده است؛ تلخ‌اندیشی را می‌توان یکی از این نگرش‌ها به شمار آورد. برخی مضامین داستان‌های تلخ‌اندیشانه عبارتند از: مرگ، بیان ترس و سردرگمی، ناکامی، خیانت و تأکید بر تنهایی افراد. بنابراین دراین دسته از داستان‌های کوتاه معاصر فارسی ما شاهد «لحظات پراوجِ» زندگی، مبارزهٔ حماسیِ شخصیت‌ها با پیش‌آمدها، عشقِ متعالی، شادی و سرزندگی و آرمان‌گرایی نیستیم.

ازچشم اندازی کلی، در ادبیات داستانی معاصر فارسی با یک موج بی‌سابقه تلخ‌اندیشی مواجه هستیم که در داستان کوتاه، با چاپ مجموعه داستان *زنده به گور* صادق هدایت در ۱۳۰۹ش. آغاز و به نگرشی ادامه‌دار تبدیل می‌شود. این موج تلخ‌اندیشی بی-سابقه است. حسن میرعابدینی، در پاسخ به این سؤال که :«با توجه به پیشینهٔ ادبی سرزمین ما آیا داستان امروز پیوند خود را با ادبیات کهن حفظ کرده است؟» می‌گوید: «نه. و شاید یکی از علت‌های چهره نکردن ادبیات امروز ما در جهان، گسست پیوندهای آن با ادبیات کلاسیک‌مان است» (میرعابدینی، ۱۳۸۵: ۱۰). نگرش غالب در اکثر داستان‌های کهن ادب فارسی، مثبت و در برابر

رنج‌ها و تلخی‌های زندگی انسان، خوشبینانه و امیدوارانه بوده است. «در داستان‌های کهن (البته با شدت و ضعف‌هایی)، غالباً زندگی...زیباست؛ فلسفهٔ زندگی، مفاهیم زندگی و نگاهی که آدم‌ها به زندگی دارند» (میرکیانی، ۱۳۸۷: ۴۷). اساساً در ادبیات کهن نگاه انسان بیشتر به آسمان و ماورالطبیعه بوده است از این روی در هیچ دوره ای، در روایت‌های داستانی و قصه های کهن ادب فارسی، تلخ‌اندیشی یا نگاه منفی و بدبینانهٔ صرف گرایش مسلط نبوده است و کمتر می توان داستانی یافت که جهت‌گیری آن به مسائل، بدبینانه و صرفاً نمایش برجستهٔ تلخکامی‌ها و رنج‌های انسان باشد.

یادآوری این نکته ضروری است که هر داستان انتقادیی لزوماً تلخ اندیشانه نیست چه اینکه در نگاه انتقادی، تلخی‌ها بخشی از جامعه و زندگی است که باید مورد توجه قرار گیرند، اما در نگرش تلخ‌اندیشانه، جامعه و زندگی و بسیاری مفاهیم دیگر اساساً نمایش تلخی‌ها هستند و گاه در نگرشی بدبینانه، اصالت با زشتی‌ها و بدی‌هاست. نویسندگان داستان‌های انتقادی در داستان-هایشان به تلخی‌ها، بحران‌ها و نابسامانی‌ها می‌پردازند اما، فضای کلی داستان صرفاً بر موضوعات تلخ و ناگوار نیست، بنابراین انتقال موضوع انتقادی، تلخ‌اندیشی را به مخاطب القا نمی‌کند. در این میان جلال آل احمد از نویسندگانی است که وجه انتقادی آثارش پررنگ‌تر است حال آنکه نمودهای تلخ‌اندیشی به ندرت در آن‌ها به چشم می‌خورد. ابراهیم گلستان نیز از جمله نویسندگانی است که به دلیل وجود تعادل نسبی میان عناصر خیر و شر در داستان‌هایش، کفهٔ آثار انتقادی‌اش نسبت به روایت‌های تلخ‌اندیشانه‌اش سنگین‌تر است، به ویژه در *آذر ماه آخرِ پاییز*. برخی نویسندگان همچون سیمین دانشور وجه اصلی روایت‌هایشان فقر و زندگی نابسامان و سخت مردم است، اما رویکرد تلخ‌اندیشانه ندارند؛ مانند داستان «تیله شکسته»، همچنین است روایت‌های محمدِ محمدعلی و علی‌اشرف درویشیان؛ برای نمونه می‌توان به *فصل نان* از درویشیان و *بازنشستگی و داستان‌های دیگر* از محمد محمدعلی اشاره کرد. داستان‌های کوتاه معدودی نیز هستند که رویکرد مثبت و گاهی درون‌مایهٔ طنز وجه اصلی آن‌هاست؛ مانند «پارتی»، «پدربزرگ من می‌شود نوهٔ عمهٔ این آقا» و «خانوادهٔ آیندهٔ داداش » از مهشید امیرشاهی و «عکاس با معرفت» از جلال آل احمد.

زمینه‌های شکل‌گیریِ تلخ اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی

به گمان ما موج تلخ‌اندیشی در داستان‌نویسی معاصر فارسی، محصول سیر طبیعی و تاریخی درون‌مایه‌های فرهنگی آثار داستانی فارسی که در حکایات و قصه های و تمثیل های گذشته نمو یافته اند، نبوده است. به نظر می رسد این جهت‌گیری فکری، هم متاثر از فضای سیاسی و اجتماعی ایران و هم در نتیجه آشنایی با اندیشه‌ها و مکاتب ادبی سدهٔ اخیر مغرب زمین است؛ زمینه-های تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی در دو سطح قابل بررسی است:

الف) سطح تاریخی، اجتماعی و سیاسی؛

ب) سطح اندیشه‌ای.

الف) زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی

ایران در هفتصد سال اخیر در دو دوره تاریخی با تمدن مغرب زمین مواجه شده است؛ دوره نخست در روزگار صفویان بود و باردیگر در اثنای جنگ‌های ایران و روس. نفوذ غرب در این دوره، تنها در مسائل نظامی و اقتصادی پایان نمی‌پذیرد، بلکه ابعاد دیگری از جمله فرهنگ و پاره‌ای جنبه‌های سیاسی و اجتماعی را نیز در بر می‌گیرد. در آن دوره‌ی تاریخی، غربِ مدرن با استقبال ویژه‌ای از سوی برخی طبقات جامعه ایران مواجه می‌شود. مجموعه این افراد پس از دیدن دنیای غرب و به ویژه پیشرفت‌های فنی آن، «سفرنامه، حیرت‌نامه، سیاحتنامه و دستورالعمل‌های سیاسی و فکری نوشتند که در مجموع ترکیبی از تعریف و تمجید، با بیان پیشرفت‌های باور نکردنی غرب و روح برتر آن بود» (امیری،۱۳۸۹: ۳۹). بر این‌ها باید ترجمه آثار و نوشته‌های غربیان از جمله نمونه‌های ادبی مانند رمان و داستان‌های کوتاه و غیره را افزود.

می‌توان زمینه‌های تاریخی تلخ‌اندیشی از مقطع ظهور روشن‌فکری تا نوشته‌شدن اولین داستان‌های کوتاه را به طور خلاصه بیان کرد تأثیر ترجمهٔ آثار غربی و محتوای آن‌ها که به زودی مترجمان خود نیز برای طبع آزمایی، و در آغاز با رمان‌نویسی، دست به کار شدند (قیصری،۱۳۸۳: ۸۹). یکی از نقاطی که مقوم تلخ‌اندیشی در ذهنیت پاره‌ای از طبقات جامعه بود، نگرش بدبینانه به کارکرد مؤلفه‌های بومی در رفع مشکلات پیش روی جامعه بود؛ به عبارت دیگر اعتماد بیش از حد به الگوی بیرونی و افراط در توجه به

پیشرفت‌های فنی و تمدنی و تفسیر مثبت آن. نابسامانی‌ها که بر اثر اقدامات استعماری بیگانگان و بی‌کفایتی پادشاهان گریبان‌گیر جامعه بود نیز بر شدتِ این تلخاندیشی می‌افزود. این مشکلات و نابسامانی‌ها به علاوه غبار جهل و خرافه‌ای که در پیچ وخم حوادث تاریخی بر ذهنیت برخی افراد جامعه سایه افکنده بود و پاره‌ای زشتی‌های اجتماعی و رفتاری را به دنبال می‌کشید، از طرف روشنفکران، عموماً به حساب ناکارآمدی شاخصه‌های فرهنگ داخلی گذاشته شد.

پس از جنبش تنباکو انقلاب مشروطه با کمک مردم و هدایت و حمایت برخی روحانیان و روشنفکران به وقوع پیوست و آزادی‌هایی را برای جامعه ایران به ارمغان آورد، اما چند سال بعد «دوران شفاف عصر مشروطیت به سال‌های حاکمیت سرنیزه و زور رضاخانی گره و پیوند خورد و فصلی نامطبوع از اتحاد و یگانگی مدرنیسم و استبداد را برای ایرانیان جلوه‌گر کرد» (نجفی(الف)، ۱۳۸۵: ۳۶). برخی از نویسندگان که سال‌های بعد تلخاندیشی در داستان‌هایشان بازتاب گسترده دارد، گاهی روایتگر همین فضای پس از مشروطه و روزگار پهلوی اول هستند.

در هنگامهٔ پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ نیز برخی از روشنفکران از مقاومت سر باز زدند، چون انگیزه‌هایشان از دست رفته بود و پوچ‌گرایی جانشین آن شده بود (تسلیمی،۱۳۸۸: ۱۰۰). داستان‌نویسان متأثر از این طیف «چنان سرخورده می‌شوند که یا تلخی و بدبینی در آثارشان بازتاب می‌یابد یا به تصویر مسائل شخصی‌ـروانی می‌پردازند یا هر دو سوی چنین فضایی در آثارشان نمود می‌یابد» (فلکی،۱۳۸۷: ۱۲۰). جلال آل احمد نیز معتقد است «فکر بدبین و زبان گزنده و زنندهٔ» برخی روشنفکران «بیان بی‌ریای درد و ناکامی» آن‌هاست (آل احمد،۱۳۸۶: ۳۷۳). از این پس تثبیت حاکمیت استبدادی رژیم پهلوی و نمایان شدن ذات سرکوبگر آن و نابسامانی‌های اجتماعی، نویسندگان تلخاندیش را نیز افسرده‌تر کرد و «اضطراب دوران و جستجوی بی‌حاصل و توان-فرسا در قالب آثاری ملهم از رمانتیسمی بدبینانه به نمایش درآمد. با اوج‌گیری خفقان احساس پوچی و بیهودگی بر روشنفکران غلبه کرد و ... هیجان‌زدگی سال‌های ۳۰-۱۳۲۰ جای خود را به نوعی سرخوردگی داد» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۷۶). به نظر شهریار زرشناس ادبیات داستانی پس از ۱۳۰۰ خورشیدی دارای این ویژگی‌هاست: «مبتلا به تلخاندیشی شدید و سیاه‌انگاری در توصیف است. دوم دارای گرایش‌های رئالیستی به عنوان وجه غالب و گرایش داعیه‌دار سوررئالیسم مرگ‌آلود و مأیوس است. سوم آن‌که این داستان‌ها اگرچه توصیف‌گر نحوی ناخشنودی و تباهی ناشی از شبه‌مدرنیته است، اما از هر نوع حس مبارزه جویی، آرمان‌گرایی و رویکرد زاینده و معنوی تهی است (زرشناس،۱۳۸۸: ۳۷).

از زمانی که جمال‌زاده اولین داستان‌های کوتاه را در ۱۳۰۰ نوشت، تا زمان نگارش اولین نمونه‌های تلخاندیشی با مجموعه‌ی *زنده به گور* (۱۳۰۹) صادق هدایت، فاصلهٔ چندانی نیست؛ به عبارت دیگر می‌توان گفت داستان کوتاه فارسی اولین قدم‌های خود را در وادی تلخاندیشی بر می‌دارد و پس از او، بزرگ علوی و صادق چوبک نیز وارد این عرصه می‌شوند. نسل اول نویسندگانی همچون هدایت که تلخاندیشی در داستان‌های کوتاهشان وجود دارد، از نظر مبانی فکری هم متأثر از جریان روشنفکری شبه‌مدرنِ ایران هستند و هم از تلخاندیشی در ادبیات داستانی غرب. برخی معتقدند تأثیر جریانات ادبی فرانسه موجب شده است تا هدایت با دیدی بدبینانه به وقایع اجتماعی بنگرد و «دست به خلق قهرمانانی بدبین، حساس، گوشه‌گیر، غربت‌زده، تنها و سرخورده با نارسائی جسمانی و روانی» بزند (سلیمانی،۱۳۷۱: ۱۶). همچنین «علوی تحصیل‌کردهٔ آلمان است، تأثیر رمانتیسم بدبینانهٔ ادبیات آلمان در آثار وی مشهود است» (سلیمانی،۱۳۷۱: ۱۶)، صادق چوبک نیز با نگاهی گاه تیره، به طرح روایت‌هایش پرداخته است که به نظر می‌رسد این امر، ریشه در تأثیرپذیری او از نگرش‌های ناتورالیستی‌ـفرویدی ادبیات غرب دارد (زرشناس،۱۳۸۳: ۴۱).

موج دوم تلخاندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی تقریباً از اوایل دهه‌ی ۴۰ آغاز می‌شود و تا سال ۱۳۵۷ و اندکی پس از آن ادامه می‌یابد. این نویسندگان نخست از آثار داستانی موج اول تلخاندیشی تأثیر پذیرفته‌اند. برای نمونه می‌توان به تأثیرپذیری احمد محمود از هدایت و چوبک اشاره کرد (همان: ۵۶۶). دوم تأثیرپذیری از فضای فکری روشنفکری و شبه مدرنیته ایران که سال‌ها پیش آغاز شده بود. برخی معتقدند نسل جوانی که از دهۀ ۱۳۴۰ شروع به انتشار آثارش کرد «بیش از همه تحت تأثیر اندیشه‌های تلخ فلسفه‌ها و جهان معاصر بود» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۱۷). در این زمینه می‌توان به نمونه‌های متعددی اشاره کرد، مثلاً اثرگذاری کافکا بر داستان‌های بهرام صادقی و تأثیر ویلیام فاکنر و نویسندگانی چون آلن روب‌گریه بر داستان‌های هوشنگ گلشیری و عدنان غریفی، و تأثیر ماکسیم گورکی بر پاره‌ای از روایت‌های احمد محمود (زرشناس، ۱۳۸۸: ۷۷ و میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۵۶۷ و ۶۷۲ و ۶۷۷ و ۷۲۷).

ب) زمینه‌های فکریِ تلخ‌اندیشی در مکاتب فلسفی و ادبی

پیشینهٔ تلخ‌اندیشی در غرب به مکتب کلبیه (قرن چهارم قبل از میلاد)، برمی‌گردد. اساس فلسفه کلبیان نگاه‌بدبینانه به زندگی اجتماعی و تمام قراردادهای آن است. در این نگرش، سعادت تنها با پیروی از طبیعت و بی‌توجهی به دستاوردهای تمدن به دست می‌آید، چراکه زندگی به روال طبیعت، «پدیدآورندهٔ خودبسندگی و برسازندهٔ فضیلت است» (اوپی ارمسن،۱۳۸۷: ۱۱۱). خرابی و آشفتگی ساختار دولت‌شهرِ یونانی که در پی وقوع جنگهای فراوان، مانند جنگ‌های میان اسپارت و آتن یا اسپارت و تبس بوجود آمده بود (پاپکین و استرول، ۱۳۸۵: ۲۷) موجب شده بود تا در اندیشهٔ برخی فلاسفهٔ آن دوره، نوعی شورش در برابر وضع موجود و اعتراض به امتیازات مصنوعی جامعه به وجود بیاید. برتراند راسل نیز غرض کلبیان را «اعتراض برظلم و فساد نیرومندان» می‌داند (راسل،۱۳۴۷: ۴۳۷).

قرن‌هاپس از کلبیون، اندیشهٔ بشر غربی، قدم به عصر اضطراب گذاشت و با رویکردی منفی و تلخ‌اندیشانه، تصویری نیست-انگارانه به همراه یأسی خردکننده و ویرانگر پیش چشم ترسیم نمود که در بسیاری از زمینه‌ها از جمله ادبیات داستانی خود را نشان داد. زمینه‌های فکری این جهت‌گیری را باید در عصر روشنگری و مبانیِ اندیشه‌ی مدرنیته جستجو کرد. مدرنیته عنوانی برای فرهنگ و تمدن غربِ مدرن است و عصر روشنگری به تعبیر ارنست ترولش «سرآغاز و بنیاد عصر مدرن در فرهنگ و تاریخ اروپا و نقطه‌ی گسست از فرهنگ مذهبی و کلیسایی حاکم تا آن زمان» (لوفان‌بومر،۱۳۸۵: ۴۶۲) است. لوفان‌بومر می‌گوید: روشن‌فکری در دوران مدرن، «به معنای دنیوی‌کردن عمیق و بازگشت‌ناپذیر اندیشه و فرهنگ غربی» و رها شدن از «قید مذهب» بود (همان، ۴۶۵). سدهٔ نوزدهم، عصری است که روشنفکران، با تردید در مبانی روشنگری، مدرنیته را مورد پرسش قرار می‌دهند و این شک به تعبیر لوفان بومر، آن‌ها را در «باتلاق نسبی‌گرایی» فرو می‌برد (همان: ۵۹۰).

تلخ‌اندیشی به گونه‌ای بارز در اندیشه‌های فیلسوفانی همچون شوپنهاور و نیچه نمود می‌یابد. در اندیشهٔ شوپنهاور، زندگی انسان سراسر رنج و بدبختی است. رنج و بدبختی که ریشه در خواسته‌های سیری‌ناپذیر آدمی دارد؛ خواسته‌هایی که سرچشمه‌ی شرّند «و خود را به صورت خودپرستی، خودبنیادی، نفرت و ستیز» (کاپلستون،۱۳۶۷: ۲۷۸). به گفتهٔ کاپلستون شوپنهاور اساساً زندگی را جنایت و نخستین گناه انسان می‌داند که کفاره‌اش با رنج و مرگ پرداخته می‌شود؛ بنابراین «زندگی را باید نفی کرد نه تأیید»(همان: ۲۸۴) و در نهایت این که برای گریز از شر زندگی «عالیترین عمل اخلاقی خودکشی است»(همان: ۲۷۸). نیست-انگاریِ ویرانگر، پوچ‌انگاری و بی‌معنایی زندگی، شاخصهٔ اصلی رویکرد تلخ‌اندیشانه نیچه به انسان و زندگی است. فردریک کاپلستون زندگانی و اندیشهٔ نیچه را نمونه‌ای غم‌انگیز از بحران معنوی بشر غربی می‌داند که فلسفهٔ او هیچ «راه برون‌شدی» برای این بحران ارائه نمی‌دهد (همان: ۴۰۹). زندگی در اندیشهٔ نیچه معنایش را از دست داده است و به مفهومی هولناک، تراژیک و تحمل‌ناپذیر تبدیل شده است.

رئالیسم و ناتورالیسم دو مکتب ادبی هستند که نگرش‌های تلخ‌اندیشانه و ناامیدانه در ژرف‌ساخت آثار مربوط به آن‌ها نهفته است. داستان‌نویسان رئالیست، آثار خود را متوجه زشتی‌های زندگی اجتماعی کردند. «اساساً رئالیسم ادبی مدعی بود که نویسنده جهت ارتقای آگاهی مردم وظیفه دارد که به ترسیم و توصیف مظالم و انحرافات و زشتی‌ها بپردازد» (زرشناس،۱۳۸۹: ۶۲). مکتب ناتورالیسم را برخی دنبالهٔ رئالیسم و نوع افراطی آن می‌دانند که در سیر ترسیم و توصیف انحرافات و زشتی‌ها «عملاً یک اثر داستانی را به بستری جهت ارضاء خیال‌بافی‌های بیمارگونه و زشت و سادیستیک نویسندگان ... بدل نمود» (همان: ۶۳). شخصیت-های داستان‌های ناتورالیستی «عمدتاً افرادی بی‌سواد یا کم سواد از اقشار تحتانی طبقهٔ متوسط و یا از پایین‌ترین طبقهٔ جامعه هستند. این شخصیت‌ها یا جزو حاشیه‌نشینان محروم و فقرزده‌اند و یا جزو قاتل‌ها، تبهکاران، فواحش و منحرفان، آس و پاس‌ها، بی‌خانمان‌ها و مبتلایان به بیماری‌های واگیردار یا درمان ناشدنی (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰۶).

بنابراین، به نظر می رسد پیش‌زمینه‌های تاریخی و فکری یادشده مستقیم و غیر مستقیم بر داستان‌نویسان معاصر فارسی اثر نهاده باشند.

مصادیق تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی

مصادیق تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی را می‌توان در پنج عنوان دسته‌بندی کرد: **الف)** مرگ‌اندیشی و نگاه منفی به زندگی **ب)** تنهایی، ترس و طردشدگی **ج)** شکست، یأس، سرخوردگی و پوچی **د)** نمایش تصویر کاملاً تاریک از مردم، **ه)** نگاه منفی به کارکرد عناصر فرهنگ بومی و سنتی. این عناصر ممکن است در یک داستان خاص با هم تداخل هم داشته باشند.

الف) مرگ‌اندیشی و نگاه منفی به زندگی

تلخ‌اندیشی در داستان‌های کوتاه معاصر، به طور ویژه‌ای با مرگ‌اندیشی عجین است. زندگی در داستان‌های تلخ‌اندیشانه،گاهی تصویرِ تکراری، یکنواخت و ملال‌آوری است که معنای خود را از دست داده است، همان نگرشی که نیچه هم بیان کرده: «زندگی به هیچ نمی‌ارزد ... همیشه و همه‌جا همین آوا ... شنیده شده است-آوایی آکنده از شک، از اندوه، از بیزاری از زندگی، از نپذیرفتن زندگی» (نیچه، ۱۳۸۸: ۱۳۴). مرگ‌اندیشی اصلی‌ترین مشغلهٔ ذهنی روشنفکران نسل شکست است، که ادبیات را از فلسفه‌بافی‌های بدبینانه آکنده می‌کند (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۷).

هدایت را می‌توان سردمدار مرگ‌اندیشی در داستان معاصر فارسی دانست. او که لحظه‌های مواجهه با مرگ را تجربه کرد و تا آخر عمر با آن درگیر بود، شخصیت‌های آثارش را نیز وا می‌داشت تا به این تجربه بپردازند. محمود فلکی معتقد است «شخصیت-های هدایت در سوی تحقیر یا نابودی من حرکت می‌کنند؛ زیرا من او شکل نایافته است، منی است پاره پاره در برزخ سنت توانمند و مدرنیتهٔ ابتدایی ِ وارداتی» (فلکی، ۱۳۸۷: ۱۰۷). در داستان «زنده به گور» نگرش منفی به زندگی، شخصیت اصلی را وامی‌دارد تا مدام در پی راهی برای خودکشی باشد. «تز و فکر اصلی» داستان‌های او «ترجیحاً بر محور مرگ می‌چرخد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۴۸). درونمایهٔ «زنده به گور»، اولین داستان کوتاه هدایت، دائماً در اغلب روایت‌های او بازتولید می‌شود. علی تسلیمی می‌گوید: «هدایت به خاطر تجربه‌هایی که در خودکشی دارد، بهتر می‌تواند از پس موتیفی به نام خودکشی برآید» (همان: ۵۰).

در نمایی ناتورالیستی، زندگی در این داستان‌ها بیشتر شبیه نفرینی است که تنها با مرگ می‌توان از آن رهایی پیدا کرد. «زندگی داستان غم‌انگیز و بی‌معنایی است که طی آن، انسان‌ها در کثافت دست و پا می‌زنند و نهایتاً به عدم (نبودگی) تسلیم می-شوند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۰۴). نعش آبجی خانم در داستانی با همین نام، در آب‌انبار پیدا می‌شود و معلوم می‌شود که خودکشی کرده است چون «از خوشی‌های این دنیا خودش را بی‌بهره می‌دانست» (هدایت، ۱۳۰۹: ۵۰). نگرش تلخ‌اندیشانه می‌گوید: راه حل همه چیز، مرگ و نابودی است. در «آئینه شکسته»، اودت خودکشی می‌کند. منوچهر در «صورتک‌ها» برای انتقام از خجسته تصمیم به قتل او می‌گیرد و البته خودش را نیز با او می‌کشد. همین طرح داستانی در «چنگال» وجود دارد. احمد و خواهرش مورد آزار پدرشان هستند و می‌خواهند فرار کنند، اما «صبح مردهٔ هر دو آن‌ها را در حیاط پهلوی حوض پیدا کردند» (هدایت، ۱۳۱۱: ۱۱۷). در *سایه و روشن*، مرگ زمینه اصلی و قهرمان نهایی اغلب روایت‌هاست. در این داستان‌ها هر نوع زندگی مردود است و ترجیح زندگی بر مرگ، به هر سبکی و با هر فلسفه‌ای که باشد، منتفی است. به عبارتی «گریز از عشق و دعوت به خودکشی، به داستان‌های *سایه‌روشن* طنینی خوف‌انگیز و مرگ‌اندیشانه می‌بخشد» (میرعابدینی، ۱۳۸۷:۱۰۶). تلخ‌اندیشی در داستان «س.گ.ل.ل» روایت بدبینانهٔ دیگری از زندگی است که از دل خوشبختی و آسایش آدم‌ها بیرون می‌آید؛ به عبارت دیگر، زندگی ذاتاً تلخ است، بنابراین آدم‌های داستان حتی از خوشی خود نیز ناخشنودند. مجموعه‌ی *سگ ولگرد* بر چهره تلخ و مشمئزکنندهٔ زندگی متمرکز است؛ تقلای شخصیت‌های داستان در منجلابی به اسم زندگیِ بیهوده است و ناگواری‌ها و نابسامانی‌ها از همه جا و همه کس بر سر آن‌ها می‌ریزد. راوی «تاریکخانه»، نام مرگ خودخواسته را بر شکل زندگی شخصیت اصلی داستان می‌گذارد؛ میرعابدینی می‌گوید: «مرد عجیب‌احوال داستان «تاریکخانه» لذت لحظهٔ خوشبختی را به کمک خودکشی حفظ و تثبیت می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۱۲).

به هرحال تلخ‌اندیشی در داستان‌های کوتاه صادق هدایت از نظرنگاه منفی به زندگی، ترسیم چهره‌ای کاملاً تلخ و ناگوار از آن و تمرکز بر بیان زشتی‌ها و تاریکی‌ها و رویکرد کاملاً مرگ‌اندیشانه، از اولین داستان تا آخرین، تقریباً خط سیر ثابتی دارد؛ زندگی بالذات منفی است و زشتی از درون آن فوران می‌کند و مرگ و خودکشی و نابودی تنها راه گریز از تلخی‌های آن و رهایی از این حقیقت یا موهوم است.

تلخاندیشی در داستان‌های بزرگ علوی، دیگر نویسنده‌ی این دوره، که متأثر از صادق هدایت نیز هست در دو مجموعه داستان *چمدان* و *نامه‌ها* بیشتر به چشم می‌خورد.. داستان «قربانی»، از این‌جا آغاز می‌شود که «مرگ قربانی تازه‌ای پیدا کرده بود» (علوی۱۳۷۷: ۲۳). در «رقص مرگ» آدم‌ها «زیر یوغ شکنجهٔ زندگی» (همان: ۱۳۷) افتاده‌اند و مجبورند دست و پا بزنند. «اجاره-خانه» زندگی فلاکت‌بار مسیب با همسر و دخترش است، در خانه‌ای که «تمام اتاق چکه می‌کرد» (علوی،۱۳۵۷: ۶۵) و از آن «نکبت می‌بارید» (همان). در پایان مرگ و نابودی آخرین صفحهٔ سرنوشت تلخ و محتوم خانواده را رقم می‌زند. در داستان «یک زن خوشبخت»، «دختری که به میل خودش شوهر کرده و یک قدم انقلابی برداشته بود، ... پس از یک سال و چند ماه شوهرداری» (همان:۱۰۴) خودکشی می‌کند. داستان «دزاشوب» کاملاً شبیه به اجاره‌خانه است. زندگی رقت‌بار باغبانی که دخترش سعی می‌کند از سرنوشت شوم و حتمی خود پا را بیرون بگذارد، در پایان داستان می‌خوانیم که: «یکی دو روز بعد نعش او را در امامزاده قاسم زیر برف پیدا کردند» (همان:۸۶) و روایت با مرگ و ناکامی باغبان پایان می‌پذیرد.

در داستان‌های صادق چوبک زندگی هرگز روی خوشی به آدم‌ها نشان نمی‌دهد. از این رو مرگ در ضمن روایت‌های او و در در اشکال گوناگون نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند. «نقطهٔ مرکزی گسترش طرح داستان‌های چوبک، فکر مرگ و اضطراب از تنهایی است» (میرعابدینی،۱۳۸۷: ۴۴۸). «مردی در قفس» داستان حسن‌خان است که مرگ از سر و روی زندگی‌اش می‌بارد. تنها دلخوشی او سگی به نام راسو است که او هم رهایش می‌کند و به دنبال سگ دیگری می‌رود و در پایان «حسن خان پشت در باغ در خودش مچاله شده‌بود و بدنش خیس باران شده بود و سرش روی سینه‌اش افتاده بود و صورتش دیده نمی‌شد» (چوبک، ۱۳۵۲ :۱۲۴). «عدل» داستان جان‌کندن اسبی است که هیچ‌کس حاضر نیست مرگ را از او دور کند. در قفس «تمام زمینه‌های زشت و کثیفی که در پیرامون یک زندگی قرار دارند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۹۴)، توصیف می‌شود. سایهٔ شوم مرگ، مرغ و خروس‌های داستان «قفس» را هرلحظه به خود نزدیک‌تر می‌کند و یکی یکی آن‌ها را می‌درد، اما «انتری که لوطی اش مرده بود» از همان ابتدا مخاطب را با مرگ مواجه می‌کند. مرگ لوطی ابتدا باعث خوشحالی مخمل، انتر لوطی، می‌شود اما زندگی بسیار تلخ‌تر از مرگ است و این سرنوشت اجباریِ شوم، او را دوباره به سوی جنازهٔ لوطی می‌برد، «به سوی دشمنی که پس از مرگ نیز او را به دنبال خود می-کشانید» (چوبک،۱۳۵۴: ۱۰۶). «روز اول قبر» درونمایه‌اش مرگ است؛ مردی برای خود مقبره‌ای می‌سازد تا نابودی‌اش را به تعویق بیندازد. داستان «عروسک چوبی» نمایش نبردی سخت و «مرگ‌بار» برای زنده ماندن است «و نوعی داروینیسم اجتماعی را به نمایش می‌گذارد. شخصیت اصلی داستان در تلاش برای رفع گرسنگی و زنده ماندن ناکام می‌ماند، به گونه‌ای که نهایتاً در این تنازع بقا بازنده است و به مرگی دلخراش می‌میرد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۳۴).

مرگ در داستان‌های بهرام صادقی با طنزی تلخ و هولناک به تصویر درمی‌آید. زندگی همچون سیرکی مسخره تصویر می‌شود که همهٔ آدم‌ها دلقک‌هایش هستند و به شکلی ممتد و بی‌توقف آنقدر به دور خود می‌چرخند تا بمیرند یا به دست تقدیری مرموز کشته شوند. این تصویر مضحک، ملال‌انگیز و تلخ در اغلب داستان‌های صادقی ثابت است، و تلخاندیشی دربارهٔ زندگی را البته با رگه‌هایی انتقادی بازتاب می‌دهد. «بدبینی‌های او به هستی ... به هدایت نزدیک است» (شیری، ۱۳۸۷: ۱۴۱). «با کمال تأسف» روایت یکی از این دلقک‌هاست که تا مرگ و با مرگ دور خود می‌چرخد. در این داستان آقای مستقیم آگهی‌های فوتِ روزنامه‌ها را جمع‌آوری می‌کند؛ او شکل‌های مختلف رسیدن خبر مرگش را نیز دائماً در ذهن مرور می‌کند و «بازتاب مرگ تخیلی خود بر خانواده و اطرافیانش را به نظاره می‌نشیند و در می‌یابد که مرگ او هیچ فاجعه‌ای به بار نمی‌آورد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۶۲). بالاخره روزی می‌رسد که آگهی ترحیم خود را در روزنامه می‌بیند و به شکل مضحکی در مراسم ختم خود شرکت می‌کند، که بعد معلوم می‌شود ماجرا، یک اشتباه چاپی در روزنامه بوده است. در «تدریس در بهار دل‌انگیز» و « آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، «جنون و مرگ همه‌جا حضور دارد» (رهنما، ۱۳۸۸: ۶۳). داستان اخیر روایت بیماری است که «هیچ موهبتی بهتر از مرگ» (صادقی، ۱۳۸۸: ۳۶۶) . در «قریب‌الوقوع» مانیفست اصلی این است: باید زودتر مرد و راحت شد؛ «دست آخر چه؟ یا می‌خواهید زنده باشید که بدبختانه نیرویش را ندارید، یا این‌که می‌خواهید زودتر راحت شوید و فلسفه‌تان این است که خودتان را بکشید، در آن صورت من به شما تبریک می‌گویم» (همان: ۲۵۲). هیوم در این باره گفته است: «شکی نیست که خودکشی گاه با مصلحت فرد سازگار است و آن هنگامی است که چنان دچار سلامتی درمان‌ناپذیر و یأس و حرمانی بوده که تمام لذات جهان برایش تلخ گشته و

چنان نکبتی بر او مستولی شده که گویی عظیم‌ترین ناملایمتی‌ها و بدبختی‌ها بر دوش او سنگینی می‌کرده است» (هیوم، ۱۳۸۸: ۹۴ و ۹۵).

مضمون مرگ و به خصوص قبرستان در داستان‌های غلامحسین ساعدی بسیار پررنگ و تکرارشونده است؛ زندگی در روایت-های او چیزی بیش از تقلای مردگان متحرک نیست. برای نمونه *شب‌نشینی با شکوه*، کارمندانی را تصویر می‌کند که زندگی‌شان دور باطلی است که تنها بیچارگی و سرگشتگی‌هایشان را عمیق‌تر می‌کند. «استعفانامه» روایت کارمندی است که در چرخهٔ تکرارِ زندگی، کارش به جنون کشیده است و در تیمارستان خود را حلق‌آویز می‌کند. در داستان‌های *شب‌نشینی با شکوه*، روایت‌ها اغلب دربارهٔ کارمندان ادارهٔ متوفیات و قبرستان و افرادی است که مهر فوت بر روی شناسنامه‌ها می‌زنند. «مبنای فلسفی رویکرد ساعدی به مرگ، ماتریالیستی است و مرگ را پایانی تاریک برای بودن امروز و نابودی و نفی کامل حیات می‌داند» (زرشناس، ۱۳۸۸: ۴۲). داستان «دو برادر»، با وحشت از زندگی آغاز می‌شود و با خودکشی برادر بزرگ به پایان می‌رسد؛ یعنی همان نگاهِ تلخ‌اندیشانه‌ای که آرتور شوپنهاور اینگونه توصیفش می‌کند: «وقتی وحشت‌های زندگی بیش از وحشت‌های مرگ می‌شود، انسان به زندگی خویش پایان می‌دهد» (شوپنهاور، ۱۳۸۸: ۱۱۰). «گدا» داستان پیرزنی است که در قبرستان با گدایی روزگار می‌گذراند و در انتظار مرگ است. مانیفست داستان این است: «ساکنان جهان فرودین را گزیری از مرگ نیست» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۹۰). ازدواج دختر خانواده با راوی داستان «زنبورک‌خانه»، با «دعای غریبی که بالا سر جنازه» خوانده شده بود، در گورستان و غسال‌خانه برگزار می‌شود. برخی معتقدند، این تصاویر را «شاید از جهاتی بتوان تجربه‌ای در پیوند رئالیسم سیاه با اوهامی سوررئال، و از این جهت شبیه برخی آثار نویسندگان پست‌مدرن مثل گابریل گارسیا مارکز دانست» (زرشناس،۱۳۸۸: ۴۳). مرگ در داستان‌های *آشفته حالان بیدار بخت* حضور پررنگی دارد و زندگی زشت‌تر و آشفته‌تر از آن است که بتواند تلخی مرگ را تسکین دهد. مرگ، در «واگن سیاه»، خود را در زندگی نکبت‌بار ژنده‌پوشانی نشان می‌دهد که در واگن زندگی می‌کنند و یکی یکی یا دسته جمعی کشته می‌شوند.

نقطه اتکا و نگرش اغلب داستان‌های کوتاه احمد محمود مانند داستان «زنده به گور» هدایت است. در این روایت‌ها، زندگی سرنوشت شومی است که آدم‌ها را در جبر خود اسیر کرده است و آن‌ها هیچ راه گریزی ندارند. «پسرک بومی» به دنبال عشق کودکانه‌اش در آتش می‌سوزد. نصرو در «زیر آفتاب داغ» برای گذران زندگی ماهی می‌گیرد، اما کوسه جانش را می‌گیرد. پدر در «تب‌خال» کشته شده است؛ پسر کسی دیگر را در خیال به جای او می‌گیرد، اما او هم کشته می‌شود. در داستان‌های محمود، «شخصیت‌ها که از روی آثار هدایت گرته‌برداری شده‌اند، با از دست دادن آخرین امیدهایشان به بن بست و مرگ می‌رسند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۶۱). احمد محمود پس از انقلاب دو مجموعه داستان کوتاه *قصه‌های آشنا* و *دیدار* را منتشر می‌کندکه این‌ها هم بر محور مرگ می‌چرخند. پیرزن داستان «عصای پیری»، تنها چارهٔ رهایی از آزار فرزند و عروسش را در مردن می‌بیند. «پتو را پهن کرد و رو قالیچه نشست. لبانش جنبید. رو به قبله دراز کشید. چشم‌ها را بست و لبانش آرام گرفت» (محمود، ۱۳۷۰: ۷۶).

اوج و تعالی هنر محمود دولت‌آبادی در نوشتن رمان‌هایی همچون *کلیدر* و *جای خالیِ سلوچ* است. در رمان *کلیدر* سیمای قهرمانانه و آری‌گویِ به جهان نمود پیدا می‌کند؛ با این حال در برخی داستان‌های کوتاه دولت‌آبادی سویهٔ تلخ و ناگوار زندگی روایت شده است. «پای گلدسته‌ی امامزاده شعیب»، روایت زنی بخت‌برگشته و نیمه‌دیوانه است که به مردی پناه می‌آورد، اما بدبیاری گریبانش را می‌گیرد و دست آخر خودش را از بام امامزاده پایین می‌اندازد: «روی سنگفرش شستهٔ صحن چسبید و خونش به طرف مردم پشنگ کرد» (دولت‌آبادی،۱۳۵۲: ۱۲۰). «مرد»، روایت زندگی فلاکت‌بارِ کودکانی است که پدرشان از غصهٔ خیانت مادر به جنون رسیده و در آخر داستان سر به نیست می‌شوند.

مرگ، قتل، خودکشی، خودآزاری، دیگرآزاری، در آثار هوشنگ گلشیری نیز بسیار مورد توجه هستند. زندگی در داستان‌های او تصویر وهم‌آلود پاره‌ای واقعیت‌ها، و در برخی روایت‌ها واگویه‌های پریشان‌وار و جنون آمیزی است که تلخ‌اندیشی را به شیوه‌ای تکنیکی‌تر بازتاب می‌دهد. «شب شک»، برشی تلخ از زندگی «آقای صلواتی» است که از نگاه دوستانِ پامنقلیِ او دربارهٔ احتمال مرگش بیان می‌شود، مرگی که چگونگی وقوع آن نیز در هاله‌ای از ابهام است. کلّ داستان عبارت است از بگومگوهای این افراد بر سر این‌که او خودش را حلق‌آویز کرده است یا با برق خودکشی کرده است یا «دو مثقال تریاک را یک‌دفعه» خورده است. داستان «مثل همیشه»، همان تصویر پوچ، ملال‌انگیز و بیهوده از تقلای آدم‌ها در داستان‌های *شب نشینی با شکوه* ساعدی و تعریف زندگی به منزله‌ی سرنوشتی شوم و گریز ناپذیر در «زنده به گورِ» هدایت است که گلشیری آن را در روایتی دیگر بازتولید کرده است. در

«معصوم سوم»، کارمندِ پا به سن گذاشته‌ای در مسیر زندگی یکنواخت و ملال آورش شاهد زندگی یک استاد گچ بری است، که به دنبال تصورات و توهماتش دربارهٔ داستان شیرین و فرهاد و تعبیر آن در شب کامل شدن قرص ماه، خود را از کوه پرت می‌کند و می‌کشد. «حریف شب‌های تار» گلشیری، روایت آدم‌هایی با افکار هذیانی است که ترس از مرگ، آن‌ها را به جنون کشانده است. داستان با خبری آغاز می‌شود که شخصیت اصلی داستان در روزنامه دورش خط کشیده است. «پدری زنش را به خانهٔ پدر و مادر زن می‌فرستد که مثلاً برود دیدن مادرش که مریض بوده. زن ... شب را ناچار می‌ماند. نزدیکی‌های ظهر که به خانه می‌رسد، می‌بیند شوهر و پسر و دخترش مرده‌اند» (گلشیری، ۱۳۸۲: ۵۰۵). زن راوی قصد دارد او را ترک کند. مرد از رفتن زن ناراضی است و زن درخواست طلاق داده است. در میانه‌ی داستان در یک نما، خودکشی همسایه‌ی راوی را می‌بینیم. در اواخر داستان معلوم می‌شود پدری که در ابتدا، خبر مرگ او و فرزندانش در روزنامه چاپ شده بود، «مرگ موش ریخته توی آبگوشت و بعد هم نشسته با بچه‌ها خورده» (همان: ۵۱۳). آخرین پرده‌ی داستان نمای اجساد زن و فرزندان راوی است که در خواب آن‌ها را کشته است.

در بین داستان‌نویسان معاصر این اظهار نظر گلی ترقی در باب مجموعه داستان *من هم چه گوارا هستم* جالب است: «سی و دو سال از چاپ این مجموعه می‌گذرد. تمام شده و در بازار نایاب و چه بهتر. دوستشان ندارم. از بازخوانی‌شان عصبانی و افسرده می‌شوم. از فضای تلخ و یأس فلسفی حاکم بر سراسر این داستان‌ها دلم می‌گیرد. امروز با چشمانی دیگر به دنیا نگاه می‌کنم و تحمل داستان‌های غم‌انگیز و یأس‌آلود را ندارم. صراحتِ شیرینِ واقعیت جای نیستانگاری و اعتقاد به پوچی را در ذهنم گرفته است» (ترقی، ۱۳۸۵ :۷). زندگی در «تولد» تصویر فاسدشدهٔ روح و جسم آدم‌ها و تهی شدن آن‌ها از انسانیت است. در این داستان، زندگی و تولد در مرگ مضمحل شده است و همه دچار روان‌پریشی‌اند. «درخت» هم روایت هیچی، زوال و فراموشی است (همان: ۱۰۵). «ضیافت» روایت مرگ است؛ «قهرمان مالیخولیایی داستان «ضیافت» را رو در رویی با «فضای خالی بی‌نهایت» و «تنهایی مطلق»، به خودکشی وا می‌دارد» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۷۳۹).

ب) تنهایی، ترس و طردشدگی

در پاره‌ای روایت‌ها، توجه ویژه به زندگی شخصیت‌های طردشده و نمایش پررنگ تنهایی‌ها و ترس‌ها در کنار مصادیق دیگر، تلخاندیشی را به مخاطب القا می‌کند. به گفتهٔ میرعابدینی، نویسندگانی چون هدایت و علوی در اروپا تحصیل کرده بودند و روحیه‌ای نیمه ایرانی و نیمه اروپایی داشتند. آن‌ها به دلیل شکافی که به سبب بی‌سوادی و فقر عمومی میان خود و مردم جامعه حس می‌کردند، دچار نوعی احساس *حیف‌شدگی* و *طردشدگی* شده بودند (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۷).

تنهایی و طردشدگی جزء تقریباً جدانشدنی زندگی اشخاص روایت‌های هدایت است. «بدبینی و تنهایی هدایت، از شرایط استبدادی جامعه و ناامید شدن از مردم پیرامون خویش بر می‌آید. افزون بر این او به خاطر مشکلات شخصی و بی‌توجهی نسبت به نوشته‌هایش نیز سرخورده است و خود را منزوی و تنها حس می‌کند. در این رابطه وقتی م.ف. فرزانه، دوست جوان یا هوادار هدایت، این پرسش را مطرح می‌کند که «تقلید کافکا را می‌کنید که آثارش را نابود می‌کرد؟» می‌گوید: «چطور من شدم شبیه کافکا؟ کافکا به هر حال نان و آبش را داشت، نامزدش را داشت، کتاب‌هایش را اگر می‌خواست چاپ می‌کردند ... من برعکس نه نان دارم، نه نامزد و بخصوص نه خواننده» (فلکی، ۱۳۸۷: ۱۰۶). همین مطلب می‌تواند زمینه‌ی خلق قهرمانان تنها، سرخورده و منزوی هدایت باشد. داستان «داود گوژپشت» روایت زندگی مرد علیلی است که در تنهایی و ترس دست و پا می‌زند. راوی داستان بارها بیان می‌کند که «همه از او گریزان بودند» و این‌که «رفقا عارشان می‌آمد با او راه بروند» (همان:۳۸). داستان تاریک و ناگوار داود گوژپشت، تلخاندیشی را در دل زشتی‌هایی می‌نمایاند که صرفاً به دلیل نقص جسمانی در ذات زندگی او نهادینه شده و هیچ راه برون‌رفتی از آن نیست، چون بر اساس روایت زندگی‌اش، وجود، مساوی زشتی‌ها و تلخی‌هایی است که ناگزیر واقع خواهند شد. «همایون در «گرداب» به حس تک‌افتادگی، گول‌خوردگی و تحقیرشدن می‌رسد» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۰۴). زرین‌کلاه در داستان «زنی که مردش را گم کرد» به خاطر هوس‌های شوهرش طرد می‌شود و در پایان داستان خود او فرزندش را رها می‌کند، «چون این بچه به درد او نمی‌خورد، فقط یک بار سنگین و نانخوار زیادی بود و حالا آن را از سرش باز کرده بود» (هدایت، ۱۳۱۲: ۴۹). «سگ ولگرد»، به عنوان داستان کوتاهی تمثیلی، درونمایه‌اش متمرکز بر تنهایی و طردشدگی و بیان ترس‌هایی است که پات، با آن‌ها مواجه است. سگی که صاحبش رهایش کرده است و اکنون در گرداب تلخی‌ها، تنهایی‌ها و ترس‌هایش دست و پا می‌زند.

پیش‌تر هم نقل کردیم که «نقطه‌ی مرکزی گسترش طرح داستان‌های چوبک، فکر مرگ و اضطراب از تنهایی است» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۴۴۸). شخصیت‌های داستان چوبک اغلب به دلیل ناتوانی در برقرای ارتباط با دیگران، تنها هستند. روسپی-های «زیر چراغ قرمز» جماعتی مطرود و گندیده‌اند که در تنهایی و ترس، زوال خود و همنوعانشان را می‌بینند. سیدحسن خان، شخصیتِ داستان «مردی در قفس» تنهایی خود را اغلب به کشیدن تریاک می‌گذراند تا ته ماندهٔ خاطراتش را خواب کند (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۲۰). مخمل، انتر لوطی جهان، هم یکی ازآن‌هاست که صاحبش را از دست می‌دهد و تنها می‌شود. «دزد قالپاق» و «عروسک فروشی»، روایت افراد رانده‌شده و سرخورده است. در داستان اخیر، همه پسرک فقیر داستان را از خود می‌رانند؛ او نیز سرخورده از همه‌جا در سرما جان می‌سپارد.

بهرام صادقی بر جنبه‌های ناخوشِ روحی و روانی شخصیت‌ها تأکید می‌کند. آدم‌های داستان‌های او اغلب بی‌کس و تنها هستند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۶۹)، مانند داستان‌های «وسواس» و «با کمال تأسف». روایت‌های او پر از روشنفکران سرخورده و مطرود است؛ مانند داستان‌های «گردهم»، «سنگر و قمقمه‌های خالی»، «غیر منتظر»، «سراسر حادثه» و «مهمان ناخوانده در شهر بزگ». راوی داستان «قریب الوقوع» می‌گوید: «من وحشی‌ام، من فراموش شده‌ام، من از دنیای دیگرم» (صادقی، ۱۳۸۸: ۲۴۸).

کارمندان مجموعهٔ *شب نشینی باشکوه* اثر غلامحسین ساعدی نیز اغلب تنها و سرخورده‌اند؛ آن‌ها مطرودین و فراموش‌شدگانی هستند که به انتظار مرگ نشسته‌اند، یا در چنبرهٔ افکار وسواسی و روان‌پریشانه کارشان به تیمارستان کشیده شده است. «استعفانامه»، هذیان‌های پارانویدی کارمندی است که کارش به تیمارستان و بعد خودکشی می‌کشد. فضای وهمناکِ جشن عروسی در داستان «آرامش در حضور دیگران» از مجموعهٔ *واهمه‌های بی نام و نشان*، متأثر از ادبیات پوچی است. «خاکسترنشینان» روایت فلاکت و بیچارگی گدایان رانده‌شده، از همه‌چیز و همه‌جا حتی از اصل زندگی است. «گدا» داستانِ پیرزنی است که فرزندان و خانواده‌اش طردش کرده‌اند، مانند «آشغالدونی» از مجموعه‌ی *گور و گهواره* که روایت پدر و پسری است که مطرودند و از گرسنه به گدایی رو آورده‌اند.

مرادِ «زیر باران» نوشتهٔ احمد محمود، از همه کس و همه چیز سرخورده است و در تنهایی می‌میرد. داستان «مسافر» روایت روشنفکری منزوی و مطرود است که مردم را به هیچ می‌گیرد و در حالت تعلیق و بیهودگی می‌ماند «در تاریکی» داستانِ شریفه است که تنهاست و آزارهای شوهر او و طفلش را به کام مرگ می‌فرستد. راوی «بیهودگی» در میان خانواده‌اش تنهاست، زنش به هرزگی رفته است، دخترش، در حال مرگ است و در اتاق خالی‌اش آهنگ تنهایی نواخته می‌شود. «دیدار» داستان تنهایی پیرزنی است که تنها چاره‌ی بی‌کسی اش را دیدار با قبر دوستش دده‌نصرت می‌بیند، اما فرجام آن نیز تنهایی و گم‌گشتگی در شهر غریب است. او در اتوبوسی که با آن سفر می‌کند هم تنهاست.

داستان «خانه روشنان» هم، روایت تنهایی و جدایی و فقدان و «مهاجرت به درون» است. در داستان «نقشبندان» راوی «خود را حتی با نزدیک‌ترین اشخاص در زندگی‌اش غریبه احساس می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۶۱). حسین پاینده، شخصیت این داستان را مشابه شخصیت‌های داستان‌های کافکا می‌داند و می‌گوید: «بی‌عابر بودن کوچه» و «یک‌دست بودن بام‌های کاهگلی که یگانه چشم-انداز راوی را تشکیل می‌دهند» القا کنندهٔ حس تنهایی و ملال است. «همان تنهایی و ملالی که زندگی راوی را فراگرفته و آن را از نشاط و امید (بهار) تهی کرده است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۶۲).

آدم‌ها در *من هم چه گوارا هستم*، اثرِ گلی ترقی، تنهایند. آن‌ها حتی در میان خانواده‌شان احساس تنهایی می‌کنند و «احساس هراس و انزوا آنان را دستخوش اندوهی خاص می‌کند» (همان:۷۳۸). راویِ «یک روز»، زنی تنهاست که فرزندانش خارج از کشور بوده‌اند و پس از سال‌ها به دیدارش آمده‌اند، اما در کنارشان احساس تنهایی می‌کند. آقای حیدریِ «من هم چه گوارا هستم» در میان جمع ولی تنهاست.

ج) شکست، یأس و پوچی

گفته می‌شود، از اواخر دهۀ ۳۰، شکست و پوچی شاخص‌ترین مضامین داستان‌های تلخاندیشانه است. در آن سال ها «یأس و سرگشتگی ادبیات ایران را در می‌نوردد ... و تکرار ایده‌های ملال‌انگیز و آکنده از شکست و ندامت به صورت کلیشه‌ای در آثار مختلف ادبیات این سال‌ها را گرفتار یکنواختی عجیبی می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۷۵). این داستان‌ها عمدتاً در خط چالش‌ها و مسائل روشن‌فکری گسترش می‌یابند و «غریب‌فتادگی، گم‌گشتگی، آرمان‌باختگی، حس بلاتکلیفی، سردرگمی، وانهادگی و دل-

مردگی» را به تصویر می‌کشند (شیری، ۱۳۸۸: ۱۳۶). مضمون پررنگ دیگر داستان‌های تلخ‌اندیشانه، نگاه منفی و یأس‌آلود به سرانجامِ هرگونه حرکت، تلاش و آرمان‌اندیشی و شور و التهاب است. شخصیت‌های این داستان‌ها، اغلب منفعل، و مأیوس از به ثمر رسیدن تلاش‌هایشان هستند و مختصر حرکت قهرمانان داستان، اغلب تقلای مأیوسانه و منفعلانه است.

قهرمانان داستان‌های هدایت، «یا باید با انتظار همیشگی زندگی کنند و یا تن به شکست بزنند [آنان] بی‌چون و چرا محکوم به شکستند» (احمدزاده، ۱۳۸۷: ۳۵۰) در «گرداب»، از همایون تصویری کاملاً ناکام ترسیم می‌شود. در «مردی که نفسش را کشت»، میرزا حسینعلی ابتدا در انتخاب مرشد شکست می‌خورد و بعد می‌فهمد در هدف اولش یعنی کشتن نفس، شکست و به عبارت دیگر فریب خورده است. در «آفرینگان» نه تنها زندگانی پیش از مرگ پوچ است بلکه زندگی پس از آن نیز ارزش تلاش‌های پیش از مرگ را ندارد و هر دو این زندگی توأم با شکست و ناکامی است.

در داستان‌های بزرگ علوی هم با شکست اغلب تلاش‌ها مواجهیم. «رقص مرگ» از مجموعهٔ *چمدان* داستان یک زندانی به نام مرتضی است که به جرم قتل محکوم به اعدام است. او در تلاش برای رسیدن به مارگریتا، دختر مورد علاقه‌اش عرصه را به رقیبش وامی‌نهد و تسلیم می‌شود، اما کسی رقیب را می‌کشد و مرتضی به قتل او متهم می‌شود و محکوم به اعدام. مرتضی شخصیتی مأیوس و تسلیم‌شده دارد و پیش از این ماجرا نیز هیچ حرکتی برای رسیدن به هدفش نمی‌کند. راوی داستان «گیله‌مرد» از ابتدا تلاش برای آزادی را بی‌فایده می‌داند: «مأمور بلوچ هیچ حرف نمی‌زد. فقط سایهٔ او در زمینهٔ ابرهای خاکستری که در افق دائماً در حرکت بود علامت و نشانه‌ی این بود راه آزادی و زندگی به روی گیله‌مرد بسته است»(علوی، ۱۳۵۷: ۵۱) در داستان «اجاره‌خانه» نیز کوشش‌های پدر خانواده برای نجات دخترش به ثمر نمی‌رسد و در «دزاشوب» مش حسینعلی باغبان که تمام عمر برای نجات دخترش از زندگی نکبت‌بار خود تقلا کرده است، شکست می‌خورد و دخترش او را رها می‌کند.

آدم‌های داستان‌های چوبک هم اغلب حرکت‌هایشان بی‌سرانجام و بی‌ثمر است؛ از تقلای پیشاپیش شکست‌خوردهٔ عذرای داستان «نفتی» برای رسیدن به «آرزوی دردناک و بیچارگی مزمنی که ته دلش عقده شده» (چوبک، ۱۳۵۲: ۱۲) بود، تا دست وپا زدن‌های بی‌حاصل اسبی که در «عدل»، هیچ‌کس نمی‌توانست نجاتش بدهد. در روایت‌های چوبک هیچ راه فراری از سرنوشت شوم نیست. مخمل در «انتری که لوطی‌اش مرده بود»، «از فرار هم سرخورده بود. فرار هم وجود نداشت. درگیرو دار فرار هم تهدید می شد» (چوبک، ۱۳۵۴: ۱۰۷)؛ مانند مرغ و خروس‌های «قفس»، که «نه تک غضروفی و نه چنگال و نه قدقد خشم‌آلود و نه زور و فشار و نه تو سر هم زدن [برایشان] راه فرار[ی] نمی‌نمود» (همان).

تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی گاهی روایت سرخوردگی برخی روشنفکران از هم‌مسلکان خویش است که در داستان‌های صادقی ارائه می‌شود. داستان‌های بهرام صادقی اغلب روایت زندگی روشنفکرانِ شکست خورده، ناکام، مأیوس و تحقیرشده است که به پوچی، بیهودگی و بی‌هویتی رسیده‌اند. «آن‌چه سرانجام به دست می‌آید، دنیای پر تناقض آن‌هاست که همچون کلاف سردرگم راه به جایی نمی‌برد. برخی چاره‌ی خود را در افیون، بعضی در عرق و وراجی و دسته‌ای دیگر در گوشه-گیری و تنهایی می‌یابند» (قاسم‌زاده،۱۳۸۳: ۳۱۶). شخصیت گیج و وهم‌زدهٔ «کلاف سردرگم» چهره خود را نه تنها در عکس که در آینه هم نمی‌تواند تشخیص دهد. «آدم‌های صادقی، ... شکست‌خورده، مفلوک و وارفته» (همان) و سردرگمند و هیچ هویت روشنی از خود نمی‌شناسند. مانند افراد کلاس و معلمِ «تدریس در بهار دل‌انگیز». داستان تمثیلیِ دیگر «صراحت و قاطعیت» است که آدم-هایش گیج‌اند و حرف هم را نمی‌فهمند و در چنبرهٔ تعابیر و سوء تفاهمات احمقانه، دائم در حال بگومگوهای بی‌حاصل هستند.

غلامحسین ساعدی در داستان‌های مجموعهٔ *شب نشینی با شکوه*، ناکامی و یأس کارمندان تحقیر شده را به تصویر می‌کشد که در روند نابودی‌شان به جنون می‌رسند. «خواب‌های پدرم» و «استعفانامه» دیوانگی کارمندان را در اثر روزمرگی‌های بیهوده، روایت می‌کند. در *واهمه‌های بی نام و نشان*، «با آدم‌های شهرنشین خسته و تنها و مأیوسی روبرو می‌شویم که اسیر دایرهٔ بسته و سترون سرگردانی و یأس و بیهودگی و سرانجام خرد شدن زیر فشار بختک‌وار یک تقدیر تلخ هستند» (زرشناس، ۱۳۸۸: ۴۳). ساعدی در این مجموعه داستان، به شکست‌خوردگان و فلاکت‌زدگانی می‌پردازد که یا در قبرستان گدایی می‌کنند مانند «گدا» و «خاکستر نشینان»، که «محروم و بی‌پناه» هستند و «دم بر نمی‌آورند» (رهنما، ۱۳۸۸: ۶۶)، و یا در عشق شکست خورده‌اند، به پوچی رسیده‌اند و خودکشی می‌کنند، مانند «دو برادر». داستان‌های ساعدی گاهی نیز ماجرای روشن‌فکرانی است که در خوشی‌هایشان به پوچی و بیهودگی رسیده‌اند، بنابراین خودشان را دار می‌زنند، مانند «تب» و «آرامش در حضور دیگران».

تصویر تلاش‌های شکست خورده، تقلاهای بی‌ثمر، آدم‌های به پوچی و بیهودگی‌رسیده و ناکام تقریباً در بیشتر داستان‌های احمد محمود تکرار می‌شود. «مسافر» تقلای بی‌سرانجام راوی برای رسیدن به قطار است و «یک چتول عرق» دست و پازدن‌های بی‌فایده درشکه‌چی برای یافتن مسافر است.

«عکسی برای قاب‌عکس خالی من»، «هر دو روی سکه» و «معصوم چهارم» نمونه‌هایی از داستان‌های گلشیری هستند که در آن‌ها با روایت تلخ روشنفکران مردد، درهم‌شکسته و بریده‌ای روبرو هستیم که به یأس و پوچی رسیده‌اند. «فتح‌نامه مغان»، القاگر یأس و سرخوردگی و حکایت سردرگمی آدم‌هایی است که در هیجانات انقلاب شرکت داشته‌اند، اما نمی‌دانند به دنبال چه بوده‌اند. آنان گاهی شکست‌های گذشته را با خود مرور می‌کنند و با ناامیدی نتیجهٔ این حرکت را نیز ناکامی می‌دانند و از انجامش پشیمانند.

برادر راوی در داستان «تولد» گلیِ ترقی، دانشجوی فلسفه و شاعری شکست‌خورده است که مضامینش تمام شده‌اند (ترقی،۱۳۸۵: ۷۳)، و به یأس و بیهودگی رسیده است. «درخت» هم روایت آدم‌های شکست‌خورده‌ای است که تسلیم شده‌اند و به انفعال و پوچی رسیده‌اند. راوی داستان خود را در کثیفی و پلیدی غرق کرده و همه چیز برایش تمام شده است. او مأیوس است، در هذیان‌های ذهنی‌اش درخت جاودان وجودش را مثل تمام چیزهای دیگر پوسیدنی و پوچ می‌یابد و دست آخر ترجیح می‌دهد کنار سوسک‌ها و شپش‌ها بخوابد (همان: ۱۱۵).

د) نگاه منفی به عناصر فرهنگ بومی و سنتی

افراط در پرداختن به سویه‌های منفی برخی رفتارهای اجتماعی که نمای سنتی دارند، موجب شده است تا رویکرد انتقادی که بعضاً ممکن است از آن‌ها دریافت شود به طور کامل در نگاه تلخ‌اندیشانهٔ آن مضمحل شود. تلخ‌اندیشی در داستان کوتاه معاصر فارسی در پاره‌ای روایت‌ها، نخست تصویر کاملاً فاسد، منفی و بعضاً بی‌رحم از تمامی عناصر جامعه و به‌ویژه مردم است؛ دیگر، نگاه تلخ‌اندیشانه به عناصر فرهنگ بومی و سنتی است که در مواردی این عناصر به شکل همه‌جانبه منفعل و بی‌فایده تصویر شده‌اند و در پاره‌ای داستان‌ها کارکردی کاملاً منفی دارند.

در روایت زندگی «داود گوژپشت» صادق هدایت، مردم، از هیچ کاری برای تحقیر و به نابودی کشاندن شخصیت معلول و بی‌دفاع داستان خودداری نمی‌کنند. به طور کلی تصویر تمامی مردم کاملاً تهی از انسانیت است، چنان‌که در داستان «آبجی خانم» نیز همه افراد اعم از اعضای خانواده در حال تحقیر آبجی خانم هستند. «مرده‌خورها» که درون‌مایه‌ای انتقادی دارد، با تصویر مطلقاً زشت و ناهنجاری که از عامهٔ مردم و عناصر فرهنگ جامعه به نمایش می‌گذارد، داستانی تلخ‌اندیشانه ارزیابی می‌شود. برای نمونه در داستان «سه قطره خون»، شخصیت‌ها از سه حال خارج نیستند، یا خائن و فریب‌کارند یا رفتار سادیستی دارند و یا مطلقاً دیوانه‌اند. در داستان «مردی که نفسش را کشت» هم با تصویر منفی شیخ ابوالفضل مواجهیم که رفتارهای مذهبی و عرفانی از خود بروز می‌دهد، اما بعداً معلوم می‌شود که شخصی فاسد است و هنگامی که شاگردش میرزا حسینعلی این موضوع را می‌فهمد دین و آداب اعتقادی را به طور کامل کنار می‌گذارد. به طور کلی این روایت‌ها نوعی رویکرد انتقادی به رفتار برخی آدم‌های مذهبی جامعه را می‌توانست بنمایاند، اما با سیاه‌نمایی، عنصر دین و کارکرد آن را کاملاً منفی و تلخ نشان می‌دهد. همچنین در داستان «سگ ولگرد» حتی یک نفر پیدا نمی‌شود که به سگ رحم کند.

در داستان‌های چوبک این وجهه تلخ‌اندیشی در قالب نگرش منفی به تمام اجزاء اجتماع است. در روایت‌های او، نه تنها کردار مردم جامعه، بلکه تمام عناصر انسانی فاسد و رو به زوالند و البته قابل اصلاح هم نیستند. «از ویژگی‌های دیگر چوبک، افراطی و یک‌بعدی بودن رئالیسم اوست؛ یعنی، تنها یک روی سکه، آن هم فساد اجتماعی را می‌بیند و بیشتر شخصیت‌های داستانش بی‌رحم و کثیفند» (تسلیمی،۱۳۸۸: ۷۴). مراد در «گل‌های گوشتی» در حسرت لحظه‌ای کیف افیون له له می‌زند (چوبک، ۱۳۵۲: ۲۵)، انسانیتِ او گندیده است و «یک مشت استخوان متحرک و یک فهم تند آمیخته با بدبینی شدید و یک رشته معلومات زنگ زده است که حتی به درد خودش هم نمی‌خورد» (چوبک: ۲۶). تلخ‌اندیشی در داستان‌های چوبک یعنی ذات فاسدشدهٔ انسان‌ها که رهایی از آن متصور نیست؛ همچنین مناسبات اجتماعی، سنت‌ها و عقاید و خرده‌فرهنگ‌هایی که هیچ کارکردی جز افزودن بر زشتی‌ها ندارند. در «گورکن‌ها» مردم دختری را که فرزند نامشروع در شکم دارد تا حد مرگ کتک می‌زنند و او را به گاوآهن می-

بندند تا زمین را شخم بزند. در «عروسک فروشی» مردم با کودک گرسنه و بیچاره‌ای که از آن‌ها کمک می‌خواهد، به خشن‌ترین شکل رفتار می‌کنند و می‌گذارند تا در برف و سرما بمیرد.

مردم در داستان‌های ساعدی اغلب در چند نما دیده می‌شوند: کارمندان تفاله‌شده و کاملاً منفعل که در انتظار دیوانگی و یا مرگ هستند، مانند داستان‌های *شب نشینی با شکوه*. گدایان فراری مانند «خاکسترنشینان» و «آشغالدونی»، «که افراد تنگ نظر، ریاکار و حقیرند» (زرشناس، ۱۳۸۸: ۵۰). پیرزنان روان‌پریش مانند صاحب‌خانهٔ «دوبرادر» و «آرامش در حضور دیگران». مردم در «سایه به سایه»، عبارتند از: «فواحش از کار افتاده‌ای که جن‌گیر شده‌اند، معتادانی که با جمع کردن صدقه‌های ریخته شده بر جنازهٔ همگنان خویش می‌زیند» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۶۳۳)، آن‌ها در «قهوه‌خانه‌ها و عرق‌فروشی‌های پست» و «در نوعی ازدحام دوزخی، توصیف می‌شوند» (همان). آن‌ها در داستان «آشغالدونی»، قاچاقچیان خون و دارو هستند. در نمایی دیگر، مردم،آدم‌هایی بی‌رحم و فاسدند که مانند داستان «گدا» به خشن‌ترین شکل پیرزنی را از خانه بیرون می‌کنند.

در روایت‌های تلخ اندیشانه گلشیری نیز، تصویرِ مردم اغلب عبارت است از آدم‌های وهم‌زده و خرافاتی با رفتارهای کاملاً غیرعادی و دیوانه‌وار، که در معصوم‌های یک و دو آن‌ها را می‌بینیم؛ همچنین در داستان‌های او، با تصویری منفی از نمادهای سنتی و مذهبی مواجهیم، مثلاً زن‌های فاحشه‌ای که چادر نماز به سر دارند، مانند داستان «پشت ساقه‌های نازک تجیر». یا مردان فاسدی که شب ماه رمضان و بعد از سحری خوردن، با فاحشه‌ها ملاقات می‌کنند.

نتیجه‌گیری

اگر داستان‌های کوتاه فارسی از منظر موضوع این پژوهش مورد مطالعه و بررسی قرار گیرند خواهیم دید که وجه غالبِ درون-مایه‌ای این آثار بازنماییِ سویه‌ها و ابعاد غمبار و تیره و تلخِ زندگیِ انسان معاصر است و نه عرصهٔ بازنماییِ آرمان‌خواهی‌ها، عشق-ورزی‌ها و شادمانی‌ها. البته این نوع تلخ‌اندیشی و تلخ‌بینی در داستان‌های کوتاه معاصر به دو صورت نمود یافته است؛ یکی این که نویسندگانی همچون هدایت و چوبک غالباً ذات زندگی را تلخ و تیره می‌دیده‌اند و بنابراین اغلب داستان‌های کوتاه‌شان صرفاً بازنماییِ واقعیت نیست، بلکه تفسیر و تعبیری تلخ از واقعیت و اجتماع است. در برخی دیگر از داستان‌ها، نویسنده تلخی‌ها و ناگواری‌های موجود در واقعیت و اجتماع را بازنمایی و بزرگ نمایی می‌کند. به هرحال این نگرش تلخ‌اندیشانه و تلخ‌بینانه متأثر از ادب کهن فارسی نیست، بلکه علاوه بر انگیزش‌های برآمده از روانشناسی فردی نویسندگان، بیشتر تحت تأثیر اوضاع و احوال حاکم برجامعه ایران و شکست‌ها و ناکامی‌های سیاسی و اجتماعی از یک سو، و آشناییِ داستان‌نویسان با مکتب‌های فکری و ادبی جهانِ معاصر از سوی دیگراست.

منابع

آل احمد، جلال. (۱۳۸۶). *در خدمت و خیانت روشنفکران*، تهران: فردوس.

احمدزاده، حبیب. (۱۳۸۷). «بوف کور و صادق هدایت»، حسین حداد (گردآوری و تنظیم)، *بررسی عناصر داستان ایرانی: مجموعه شانزده مقاله*، تهران: سوره مهر.

امیری، جهاندار. (۱۳۸۹). *روشنفکری دینی: لیبرال یا دین‌مدار*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

پاپکین، ریچارد و استرول، آوروم. (۱۳۸۵). *کلیات فلسفه*، ترجمه‌ی سیدجلال‌الدین مجتبوی، تهران: دانشگاه تهران.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران*، جلد ۱ (داستان‌های کوتاه رئالیستی و ناتورالیستی) و جلد۲ (داستان‌های مدرن)، تهران: نیلوفر.

تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن، تهران: کتاب آمه.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۰). نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی)، تهران: کتاب آمه.

ترقی، گلی (۱۳۸۵) *من هم چه گِوارا هستم*، تهران: نیلوفر.

چوبک، صادق. (۱۳۵۲). *خیمه شب بازی*، تهران: جاویدان.

چوبک، صادق. (۱۳۵۴). *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، تهران: لک لک.
دولت آبادی، محمود. (۱۳۵۲). *لایه‌های بیابانی*، تهران: گلشایی.
راسل، برتراند. (۱۳۴۷). *تاریخ فلسفه غرب*، ترجمه‌ی نجف دریابندری، تهران: شرکت سهامی افست.
رهنما، تورج. (۱۳۸۸). *جایگاه داستان کوتاه در ادبیات امروز ایران*، تهران: اختران.
زرشناس، شهریار. (۱۳۸۹). *رویکردها و مکتب‌های ادبی (دفتر دوم: از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن)*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.
زرشناس، شهریار. (۱۳۸۸). *جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر*، تهران: کانون اندیشه جوان.
زرشناس، شهریار. (۱۳۸۳). «صادق چوبک و ناتورالیسم فرویدزده‌ی لمپنی»،*ادبیات داستانی*،دی، ش ۸۶. صص ۴۳ـ۴۰.
سلیمانی، بلقیس. (۱۳۷۱). «ادبیات سیاه»، مجله‌ی ادبستان فرهنگ و هنر، فروردین(ش۲۸)، صص ۱۶-۱۴.
شوپنهاور،آرتور. (۱۳۸۸). «در تأیید و نفی خواهش زیستن»، مرگ (مقالات فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون؛ ۲۶ و ۲۷)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان نویسی در ایران*، تهران: چشمه.
صادقی، بهرام. (۱۳۸۸). *سنگر و قمقمه‌های خالی*، تهران: کتاب زمان.
علوی، بزرگ (۱۳۷۷) *چمدان*، تهران: نگاه.
علوی، بزرگ (۱۳۵۷) *نامه‌ها*، تهران: امیرکبیر.
فلکی، محمود. (۱۳۸۷). *بیگانگی در آثار کافکا(تاثیر کافکا بر ادبیات مدرن فارسی)*، تهران: ثالث.
قاسم‌زاده، محمد. (۱۳۸۳). *داستان نویسان معاصر ایران*، تهران: هیرمند.
قیصری، علی. (۱۳۸۳). *روشنفکران ایران در قرن بیستم*، ترجمه‌ی محمد دهقانی، تهران: هرمس.
کاپلستون، فردریک. (۱۳۶۷). *تاریخ فلسفه*، جلد هفتم (از فیشته تا نیچه)، ترجمه‌ی داریوش آشوری، تهران: علمی و فرهنگی.
گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). *نیمه‌ی تاریک ما، داستان‌های کوتاه*، تهران: نیلوفر.
لوفان بومر، فرانکلین. (۱۳۸۵). *جریان‌های بزرگ در تاریخ اندیشه‌ی غربی(گزیده‌ی آثار بزرگ در تاریخ اندیشه‌ی اروپای غربی از سده‌های میانه تا امروز)*. ترجمه‌ی حسین بشیریه، تهران: مرکز بازشناسی اسلام و ایران (انتشارات باز).
محمود، احمد (۱۳۷۰). *قصه‌ی آشنا*، تهران: نگاه.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۵). «ادبیات داستانی، گسست پیوند با گذشته»، [مصاحبه با محمد مفتاحی]، آزما، مهرماه، ش ۴۶، صص ۱۱-۹.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). صد سال داستان نویسی ایران، دوره‌ی کامل چهارجلدی، تهران: چشمه.
میرکیانی، محمد. (۱۳۸۷). «داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی»، حسین حداد (گردآوری و تنظیم)، *بررسی عناصر داستان ایرانی: مجموعه شانزده مقاله*، تهران: سوره مهر.
نجفی، موسی. (۱۳۸۵). *فلسفه‌ی تجدد در ایران*. تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل وابسته به موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.
نیچه، فردریش ویلهلم. (۱۳۸۸). «دربارهٔ مرگ و مرگ‌اندیشان»، مرگ (مقالات فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون؛ ۲۶ و ۲۷)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
هدایت، صادق. (۱۳۰۹). *زنده به گور*، تهران: جاویدان.
هدایت، صادق. (۱۳۱۱). *سه قطره خون*، تهران: جاویدان.
هیوم، دیوید. (۱۳۸۸). «رساله‌هایی درباره‌ی خودکشی و بی‌مرگی روح»،مرگ (مقالات فصلنامه‌ی فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون؛ ۲۶ و ۲۷)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

بررسی رفتار قهرمان تراژدی در داستان «رستم و اسفندیار» بر اساس نظریهٔ ارسطو

مالک قاسمی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی
دکتر حسین نوین
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی
پیام فروغی راد
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

چکیده

این پژوهش، بر آن است که رفتارهای رستم، قهرمانِ داستان تراژیک «رستم و اسفندیار» را بر اساس نظریه ارسطو در کتاب بوطیقا بررسی کند. از دیدگاه ارسطو، قهرمان تراژدی، دارای رفتارهای خاصّی است که شناخت آن‌ها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ بنابراین، با بررسی رفتارهای قهرمان، می‌توان به چگونگی ساختار و شکل‌گیری تراژدی پی برد. با بررسی داستان تراژیک «رستم و اسفندیار» بر اساس نظریه ارسطو، این نتیجه به دست آمده است که رفتارهای رستم، با نظریه‌های ارسطو همخوانی و هماهنگی دارد. رفتارهای رستم را می‌توان به دو نوع تقسیم‌بندی کرد: ۱- رفتارهای کلی قهرمان ۲- رفتارهایی که قهرمان در جریان تراژدی انجام می‌دهد. نگارندگانِ این مقاله، به تبیین مؤلفه‌های این دو نوع رفتار می‌پردازند.

کلیدواژه‌ها: ارسطو، تراژدی، شاهنامه، رستم و اسفندیار، قهرمان.

مقدمه

«تراژدی تقلید است از کار و کرداری شگرف و تمام، دارای درازی و اندازه‌ی معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته، و آن زینت‌ها نیز هر یک به حسب اختلاف اجزاء مختلف، و این تقلید به وسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه این که به واسطه نقل و روایت انجام پذیرد و شفقت و هراس را بر انگیزد تا سبب تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۳). تراژدی ابتدا در یونان شکل گرفت و «به معنای شکلی از آیین قربانی بوده که با آواز دسته جمعی به افتخار دیونیسوس خدای مزارع، تاکستان‌ها و شراب و نیز با هیجان همرا بوده است. تراژدی مهیج یونان در واقع به این مراسم تشریفاتی بر می-گردد»(فاطمی،۱۳۸۵:۱۷۹). «در یونان قدیم آشیل شیوه‌ی بازی را به هنرمندان آموخت و رفتار آن‌ها را تابع نظارت نجیبانه‌ای ساخت و بازیگران را با شمایل شریف در برابر چشم بینندگان نمایان کرد. بعدها سوفوکل و اوریپید به تراژدی، چنان بزرگی و عظمتی بخشودند که یاد آن همیشه خواهد ماند. دولت یونان در تجلیل از آن‌ها پس از مرگشان ضمن ساخت مجسمه آن‌ها، دستور داد آثارشان را در ضبط دولتی نگهداری شود» (امینی،۱۳۵۶: ۱۴). موضوع اساسی تراژدی، حرکت درونی قهرمان در یک رویداد است(مختاری،۱۳۷۹: ۸۳). «در تراژدی با جنبه‌های پلید زندگی، بدبختی انسان، غلبه‌ی حادثه و خطا، سقوط انسان درستکار مواجه می‌شویم. پس وضع جهان ره شکلی مشمئز کننده پیش چشمان‌مان ظاهر می‌شود. با دیدن این منظره، گویی به ما نهیب می‌زنند که از زندگی روبرگردانیم نه آنکه بدان عشق ورزیم»(کاوفمن،۱۳۷۷:۱۶۰)؛ به همین دلیل است که معتقدند: «هدف تراژدی، علاوه بر تحریک حسّ ترس و همدردی، ایجاد شناخت و روشنگری درباره‌ی شیوه صحیح زیست در جهان هم است»(شیری، ۱۳۸۸: ۱۸)؛ بر این اساس، «مهم‌ترین این اجزاء ترکیب کردن و به هم در آمیختن افعال است؛ زیرا تراژدی تقلید مردمان نیست؛ بلکه تقلید کردار و زندگی و سعادت و شقاوت است، و سعادت و شقاوت نیز، هر دو از نتایج و آثار کردار می‌باشند و غایت و هدف حیات، کیفیت عمل است نه کیفیت وجود، و مردمان به سبب سیرت و خصلتی که دارند مردمان‌اند اما سعادت و شقاوتی که به آن‌ها نسبت می‌دهند به سبب کردارهاو افعال آن‌هاست؛ بنابراین اشخاص[که در صحنه بازی می‌کنند] از آنچه نمایش می‌دهند، قصدشان تقلید سیرت و خصلت اشخاص داستان نیست بلکه خود به سبب افعال و کرداری که انجام می‌دهند و دارند بدان سیرت و خصلت منصوب می‌شوند و یا به عبارت دیگر آن سیرت و خصلت که بدانها منصوب می‌گردد نتیجه کردارهای آنهاست. به طوری که در تراژدی آنچه غایت شمرده می‌شود همان افعال و افسانه مضمون است»(ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۲۳).

بر اساس گفته‌های ارسطو، رفتارهای قهرمان تراژدی را می‌توان به دو نوع تقسیم‌بندی کرد:

الف- رفتارهای کلی قهرمان: این نوع رفتارها، شکل کلی دارد و شامل همه‌ی مراحل زندگی قهرمان می‌باشد؛ به بیانی دیگر، قهرمان این رفتارها را نه تنها در مراحل تراژدی، بلکه در همه شئونات زندگی، از خود بروز می‌دهد.

ب- رفتارهایی که قهرمان در طی تراژدی انجام می‌دهد: از دیدگاه ارسطو، رفتارهای قهرمان در طول تراژدی، دارای ویژگی-هایی است که قهرمان را برجسته می‌کند. این رفتارها در همه جوانب زندگی قهرمان، وجود ندارد؛ بلکه در جریان داستان تراژیک به وجود می‌آید.

برخی از داستان‌های شاهنامه، به جز ویژگی اجرا و عوامل مربوط به آن؛ یعنی گروه «هم‌سرایان» و «صحنه»، از نظر شخصیت، حوادث، و تقدیر همانندی بسیاری با تراژدی‌های یونان دارد(مهرکی و بهرامی، ۱۳۸۹: ۳۹). فردوسی در شاهکار حماسی خود، چنان شگفتی‌ای خلق کرده است که این کتاب بعد از گذشت قرون متمادی، هنوز تازگی و صلابت خود را حفظ کرده است. وی علاوه بر رعایت کرده اصول بلاغی و زبانی، قواعد و عناصر داستان‌سرایی را به زیباترین شکل در نظر داشته است. داستان‌های تراژیک شاهنامه، نمونه‌ی شگرفی است که می‌توان از طریق آن، به اندیشه منسجم و آشنایی وی با اصول تراژدی پی برد. هر چند که «عنصر تراژیک در جهان [یا در نمایش] عنصری اساسی محسوب می‌شود. موضوع باید به شکلی هنرمندانه پرورده شود و شاعر تراژدی سرا باید هسته تراژیک این عنصر را در آثارش بگنجاند»(کورمن، ۱۳۷۷: ۱۰۷) و فردوسی توانسته از عهده این کار به خوبی برآید.

الف- رفتارهای کلی قهرمان:

۱- رفتار قهرمان باید پسندیده باشد.

رستم، قهرمانی نیکونهاد است و همه‌ی ایرانیان او را دوست دارند؛ حتی اسفندیار و گشتاسپ نیز بر این امر واقف هستند. به طوری که اسفندیار بر این موضوع اشاره کرده است:

نکـــو کـــارتر زو بـــه ایـــران کســـی نبودســـتت کـــــاورد نیکی بســـــی
(فردوسی،۱۳۸۶: ۹۸۴)

و در بیتی دیگر می‌گوید:

نکـــو کـــارتر زو بـــه ایـــران کســـی نیابی وگر چند پـــویی همـــــی
(همان: ۹۸۶)

همچنین گشتاسپ نیز بر مردانگی رستم اقرار دارد:

بـــه مـــردی همـــی ز اســـمان بگـــذرد همـــی خـــویشتن کهتری نشمـــــرد
(همان: ۹۸۴)

۲- مناسبت(مناسبت با سرشت و طبیعت قهرمان)

بر اساس دیدگاه ارسطو، اعمالی که قهرمان از خود بروز می‌دهد، باید متناسب با سیرت او باشد و نباید خلاف آن رفتار را از او انتظار داشته باشیم. رستم قهرمان تراژدی، بر این اصل تأکید دارد و همواره گفتار و رفتار اشخاص را متناسب با مقام و موقعیت آنان می‌خواهد:

چـو مهتـر سـراید سـخن سـخته بـه ز گفتار بـد کـــــام پردختـــه بـــه
(همان: ۹۹۴)

رستم پهلوان محبوب ایرانیان است و نمی‌توان انتظار داشت که خود را تسلیم شاهزاده‌ی جوانی همچون اسفندیار کند؛ با وجود این، پاسخی که به بهمن می‌دهد متناسب با شخصّیت خود است:

چـــو هنگـــام رفـــتن فـــراز آیـــدت — بـــه دیـــدار خســـرو نیـــاز آیـــدت
عنـــان بـــا عنـــان تـــو بنـــدم بـــه راه — خرامـــان بیـــایم بـــه نزدیـــک شـــاه
بـــه پـــوزش کـــنم نـــرم خشـــم ورا — ببوســـم ســـر و پـــای و چشـــم ورا
بپرســـم ز بیـــداد شـــاه بلنـــد — کـه پـــایم چـــرا کـــرد بـــاید به بنـــد

(همان:۹۹۵)

رستم از این روی که بند را بر خود عار می‌داند، دست در بند اسفندیار نمی‌دهد:

ز من هر چـه خـواهی تـو فرمـان کـنم — به دیدار تو رامش جان کنم
مگـــر بنـــد کـــز بنـــد عـــاری بـــود — شکستی بود زشت کاری بود
نبینـــد مـــرا زنـــده بـــا بنـــد کـــس — که روشن روانم برینست و بس
ز تـــو پـــیش بودنـــد کنـــدآوران — نکـــردنـــد پـــایـــم بـه بنـــد گـــران

(همان: ۹۹۹)

علاوه بر اینکه رستم، تسلیم شدن در مقابل اسفندیار را عار و کاری زشت و نامتناسب با ویژگی پهلوانی و درونی خود می‌بیند، هیچ نوع تحقیری را تاب نمی‌آورد و سعی در حفظ ارزش مقام والای خویش دارد و از این روی، همگامی که اسفندیار او را بر دست چپ خویش می‌نشاند، دلگیر می‌شود:

بـه دسـت چـپ خـویش بـر جـای کـرد — بدین جنگ سوی که یازد به مهر
جهاندیـده گفـت ایـن نـه جـای مـن اسـت — کز آغاز بود آنچه بایست بود
بـــه بهمـــن بفرمـــود کـــز دســـت راســـت — نشستی بیارای از آن کم سزاست
چنـــین گفـــت بـــا شـــاهزاده بـــه خشـــم — که آیین من بین و بگشای چشم
هنـــر بـــین و ایـــن نـــامور گـــوهرم — که از تخمه سام کندآورم
هنـــر بایـــد ار مـــرد و فـــرّ و نـــژاد — کفی راد دارد دلی پز داد
ســـزاوار مـــن گـــر تـــرا نیســـت جـــای — مرا هست پیروزی و رای و هوش
از آن پـــس بفرمـــود فرزنـــد شـــاه — که کرسی زرّین نهد پیش گاه
بـــدان تـــا گـــو نـــامور پهلـــوان — نشیند بر شهریار جوان
بیامـــد بـــر آن کرســـی زر نشســـت — پر از خشم بویـــا تـــرنجی بـــه دســـت

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۰۳)

۳- مشابهت با اصل

هر چند این نکته ظاهراً به «رفتار پسندیده پهلوان» و «مناسبت» شباهت دارد ولی به کلی غیر از خوب بودن سیرت و متناسب بودن اخلاق است.(ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۹). مشابهت در اصل بر این معناست که رفتار و گفتار زاییده درون آن‌ها - باشد؛ به بیان دیگر، درون و برون آن‌ها مثل هم باشد. رستم در این باره به اسفندیار گفته است:

همی پهلوانی بودم اندر جهان — یکـی بـــود بـــا آشکـــارم نهـــان

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۰۵)

۴- ثبات در سیرت

ارسطو بر ثبات در سیرت تأکید فراوانی دارد. از دیدگاه وی «چنانکه هر چند شخص که موضوع تقلید شاعر است خود فاقد سیرتی ثابت باشد و در واقع سیرتی هم که بدو در طی داستان نسبت داده شده است همین بی‌ثباتی خلق و خوی او باشد، باز لازم است که در این بی‌ثباتی لااقل ثابت و پایدار باشد»(ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۹). رستم در سیرت خویش بر ثبات بوده است و ثبات وی، ناشی از شجاعت و مردانگی اوست. با وجود تنومندی، دلیری و تاجبخشی، همواره در خدمت شاهان ایرانی بوده است و سیرت او در خدمت به شاهان ایران‌زمین ثابت بوده است؛ به طوری که اسفندیار می‌گوید:

ز گاه منوچهر تا کیقباد دل شهریاران بدو بود شاد
(همان: ۹۸۴)

بیت فوق، تنها به این معنا نیست که رستم، همواره باعث دلگرمی و امیدواری پادشاهان بوده است؛ بلکه متضمن این معنی است که همواره رستم در خدمت به شاهان ایران، دارای ثبات و پایداری بوده است. وی نه تنها در خدمت به پادشاهان ایرانی، بلکه در اخلاق و اندیشه‌ی خود نیز دارای
ثبات بوده است و به قول خودش، از زمان کودکی تا کهنسالی بر پندار، گفتار و کردار نیک خویش پایبند بوده است:

که گوید برو دست رستم ببند نبندد مرا دست چرخ بلند
که گر چرخ گوید مرا کاین نیوش به گرز گرانش بمالم دو گوش
من از کودکی تا شدستم کهن بدین گونه از کس نبردم سخن
مرا خواری از پوزش و خواهش است وزین نرم گفتن مرا کاهش است
(همان: ۱۰۰۸)

ب- رفتارهایی که قهرمان در طی تراژدی انجام می‌دهد:

۱- قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد.

قهرمان تراژدی شخص جنایتکاری نیست بلکه ممکن است قهرمان «در همان لحظه‌ای که نزدیک است نادانسته مرتکب خطایی شود که قابل جبران نباشد، قبل از ارتکاب، بر خطای خویش واقف گردد» (ارسطو، ۱۳۶۹: ۱۳۷) ولی نتواند از وقوع حادثه‌ی تلخ پیشگیری کند. رستم نیز پهلوانی نیکونهاد است که با وجود کشتن اسفندیار، او را نمی‌توان جنایتکار دانست. وی قبل از ارتکاب، بر خطای خویش آگاه است و سعی در منصرف کردن اسفندیار از جنگ را دارد؛ ولی تلاش او حاصلی ندارد. رستم به اسفندیار می‌گوید:

مکن شهریارا جوانی مکن چنین بر بلا کامرانی مکن
دل ما مکن شهریارا نژند میاور به جان خود و من نژند
ز یزدان و از روی من شرم دار مخور بر تن خویشتن زینهار
ترا بی‌نیازست از جنگ من وزین کوشش و کردن آهنگ من
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۱۱)

رستم، بارها بر عدم میل به جنگ با اسفندیار اشاره می‌کند و زال را از نگرانی این رزم بر حذر می‌دارد:

گر ایدونک فردا کند کارزار دل از جان او هیچ رنجه مدار
نپیچم به آورد با او عنان نه گوپال بیند نه زخم سنان
نبندم به آوردگه راه اوی به نیرو نگیرم کمرگاه او
ز باره به آغوش بردارمش به شاهی ز گشتاسپ بگذارمش
بیارم نشانم بر تخت ناز از آن پس گشایم در گنج باز
(همان: ۱۰۱۶)

چگونه می‌توان رستم را جنایتکار خواند در حالی‌که در سرتاسر داستان، اسفندیار را به پرهیز از خون ریختن نصیحت می‌کند و در برابر بهانه‌جویی‌های اسفندیار، خواهان جنگیدن لشکر دو گروه -بدون رستم و اسفندیار- است:

چنین گفت رستم به آواز سخت که ای شاه شادان دل و نیکبخت
ازین گونه مستیز و بد را مکوش سوی مردمی یاز و باز آر هوش
اگر جنگ خواهی و خون ریختن برین گونه سختی برآویختن
بگو تا سوار اورم زابلی که باشند با خنجر کابلی
برین رزمگه به جنگ آوریم خود ایدر زمانی درنگ آوریم

بباشد به کام تو خون ریختن بـــــــرین گونـــه سختی بـــرآویختـــن
(همان: ۱۰۱۸)

و تا آخرین لحظه، در تلاش است که اسفندیار را از عاقبت بد رزم بهراسند و آشکارا می‌گوید که هدف جنگیدن را در سر نمی‌پروراند:

چنین گفت رستم به اسفندیار که ای سیر ناگشته از کارزار
بترس از جهاندار یزدان پاک خرد را مکن با دل اندر مغاک
من امروز نز از بهر جنگ آمدم پی پـــوزش و نـــام و ننـــگ آمـــــدم
(همان: ۱۰۲۹)

مؤید عدم جنایت رستم، سخن اسفندیار است که معتقد است رستم او را نکشته است:

چنین گفت با رستم اسفندیار که از تو ندیدم بد روزگار
زمانه چنین بود و بود آنچه بود سخن هرچه گویم بباید شنود
بهانه تو بودی پدر بود زمان نه رستم نـه سیمـــرغ و تیـر و کمـان
(همان: ۱۰۳۴)

۱- قهرمان از خوشبختی به تیره‌روزی افتاده باشد اما نه بر اثر جنایت؛ بلکه در نتیجه یک اشتباه.

وقتی در داستان‌های حماسی از تراژدی سخن می‌گوییم، بی‌گمان یکی از مؤلّفه‌های آن، «موقعیت تراژیک» است. موقعیت تراژیک «موقعیتی است که در آن دو نفر، یا فرد و تقدیر، یا فرد و نظام سیاسی، یا فرد و خدایان(یا خدا)، با یکدیگر در تصادم قرار می‌گیرند. قهرمان تراژیک نماینده‌ی فردانیت انسانی و به ناگریز متناهی، و فرد مقابل او نماینده‌ی قدرت نامتناهی(جمع، یا جامعه یا قدرت سیاسی یا خدا) است. فرد هنگامی که در موقعیت تراژیک قرار می‌گیرد، ناگریز از انتخاب می‌شود. انتخابی که باید با تمام وجود بهای آن را بپردازد؛ چه زنده‌ی مرده باشد و چه مرده‌ی زنده. قهرمان تراژیک «نه‌ی مقدس» را می‌گوید و این به تراژیک می‌انجامد» (حنایی کاشانی، ۱۳۷۸: ۶۰). رستم در برابر خواسته‌های اسفندیار نمی‌تواند تسلیم شود و به همین خاطر «نه‌ی مقدس»را به زبان می‌آورد و تراژدی شروع می‌شود:

دل رستم از غم پر اندیشه شد جهان پیش چشمش چو یک بیشه شد
که گر من دهم دست بند ورا و گر سر فرازم گزند ورا
دو کار است هر دو به نفرین و بد گزاینده رسمی نو آئین و بد
هم از بند او بد شود نام من هم از کشتنش بد سرانجام من
به گرد جهان هر که راند سخن نکوهیدن من نگردد کهن
که رستم ز دست جوانی نرست به زابل شد و دست او را ببست
همه نام من بازگردد به ننگ نماند ز من در جهان بوی و رنگ
وگر کشته آید به دشت نبرد شود نزد شاهان مرا روی زرد
که او شهریار جوان را بکشت بدان کو سخن گفت با او درشت
به من بر پس از مرگ نفرین بود همه نام من پیر بی دین بود
وگر من شوم کشته بر دست اوی نماند به زابلستان رنگ و بوی
گسسته شود تخم دستان سام ز زابـــل نگیـــرد کســـی نیـــز نـــــام
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۱۰)

قهرمان مرتکب عمل اشتباهی می‌شود؛ دلیل انجام این عمل اشتباه، نقطه ضعف داشتن قهرمان است. به همین دلیل سرنوشت قهرمان تغییر می کند و ناگاه از اوج سعادت به ورطه شقاوت سقوط می کند. قهرمان بیش از گناهش دچار عقوبت می شود و به

همین دلیل حس شفقت و دلسوزی همه نسبت به او برانگیخته می‌شود. زال دستان از عاقبت نامبارک کشتن اسفندیار آگاه است و به همین جهت، به رستم هشدار می‌دهد و او را از این جنگ برحذر می‌دارد:

ور ایدون که او را رسد این گزند — نباشد ترا نیز نام بلند
همی هرکسی داستان‌ها زنند — برآورده نام ترا بشکرند
که او شهریاری ز ایران بکشت — بدان کو سخن گفت با او درشت
همی باش در پیش او بر به پای — وگرنه هم اکنون بپرداز جای
به بیغوله‌ای شو فرود از مهان — که کس نشنود نامت اندر جهان
کزین بد ترا تیره گردد روان — بپرهیز از این شهریار جوان

(همان:۱۰۱۵)

گویا زال از این شوربختی آگاه است و همواره نگران عاقبت تیره‌بختی فرزندش است.به طوری که در بخشی دیگر، به این امر اشاره کرده است:

که هرکس که او خون اسفندیار — بریزد سرآید بدو روزگار
بدین گیتیش شور بختی بود — وگر بگذرد رنج و سختی بود

(همان:۱۰۳۴)

رستم نیز به خوبی از این مسأله آگاه است و در حالی که بر سر پیکر بی‌جان اسفندیار می‌نالد، به عاقبت بد این عمل خویش اشاره می‌کند:

همی گفت زار ای نبرده سوار — نیا شاه جنگی پدر شهریار
بخوبی شده در جهان نام من — ز گشتاسپ بد شد سرانجام من

(همان:۱۰۳۶)

سرانجام شوم و عاقبت نامیمون ناشی از کشتن اسفندیار، زمانی جلوه‌گر می‌شود که در شاهنامه، بعد از تراژدی رستم و اسفندیار، به داستان رستم و شغاد(مرگ رستم به دست شغاد) پرداخته شده است و به این ترتیب شوربختی رستم و خاندان او را فرا می‌گیرد. می‌توان گفت که «با کشته شدن اسفندیار، پرچمدار دلیر و شایسته‌ی «دین بهی» از دست می‌رود و این درفش در کف نابکاری چون گشتاسپ باقی می‌ماند. جهان افسانه‌ی این فقدان را برنمی‌تابد و از این مسئول آن را حتی اگر انسان والایی چون رستم باشد به کیفری –تیره‌روزی دو جهان- محکوم می‌کند و دفاع و ضرورت آن را بر نمی‌تابد»(رحیمی، ۱۳۷۶: ۱۸۸)

۲-باید ایجاد ترس و ترحم کند.

ارسطو درفصل ششم بوطیقا درتعریف تراژدی می‌گوید که تراژدی از طریق برانگیختن شفقت و ترس مخاطب، موجب کاتارسیس می‌شود. در واقع می‌توان گفت که تراژدی باعث می‌شود مخاطب با قهرمان داستان که دچار مصائب بی‌شماری است، همدردی کند و از این رو احساس شفقت و ترس را به گونه‌ای متفاوت تجربه نماید. ترس حاصل از تراژدی نباید دهشتناک باشد، بلکه باید شفقت انگیز و ترحم آفرین باشد و اگر داستان تراژدی بر اساس رخ دادن قتل و جنایتی ساخته و پرداخته شده باشد باید شرح ماجرا ایجاد ترسی همراه با شفقت کند. به عبارت دیگر تراژدی با برانگیختن شفقت مخاطب او را وادار می‌کنند که درترس قهرمان که همان ترس از مواجهه با تقدیر و حوادث ناشناخته است، سهیم شود و در نیتجه، با تعدیل این عواطف، زمینهٔ تزکیه وپالایش مخاطب را فراهم می‌آورد(دیچز، ۱۳۶۹: ۱۴۰). در بخش آغازین داستان رستم و اسفندیار(براعت استهلال)، این ترسِ همراه با شفقت به خوبی دیده می‌شود:

به پالیز بلبل بنالد همی — گل از ناله او ببالد همی
چو از ابر بیند همی باد و نم — ندانم که نرگس چرا شد دژم
شب تیره بلبل نخسپد همی — گل از باد و باران بجنبد همی
بخندد همی بلبل از دوان — چو بر گل نشیند گشاید زبان
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر — چو از ابر بینم خروش هژبر

بدرّد همی باد پیراهنش / درفشان شود اتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گناه / به نزدیک خورشید فرمانروا
که داند که بلبل چه گوید همی / به زیر گل اندر چه موید همی
نگه کن سحرگاه تا بشنوی / ز بلبل سخن گفتن پهلوی
همی نالد از مرگ اسفندیار / ندارد بجز ناله زو یادگار
چو آواز رستم شب تیره ابر / بدرّد دل و گوش غرّان هژبر
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۷۹)

۳- قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می‌دهند، رابطه‌ی خانوادگی یا حسی داشته باشد. این رابطه، باعث می‌شود که بعد از وقوع فاجعه، قهرمان از رفتار خویش اظهار ندامت کند. هرچند که رستم و اسفندیار رابطه‌ی خانوادگی ندارند، ولی آن‌ها از رابطه حسی برخوردارند. هر دو ایرانی هستند؛ به طوری که اسفندیار به ایرانی بودن خود و رستم اشاره کرده است. وی در مقابل بدقولی‌های پدرش-گشتاسپ- به مادرش چنین می-گوید:

بگویم پدر را سخن‌ها که گفت / ندارد ز من راستی‌ها نهفت
وگر هیچ تاب اندر آرد به چهر / به یزدان که بر پای دارد سپهر
که بی‌کام او تاج بر سر نهم / همه کشور ایرانیان را دهم
ترا بانو شهر ایران کنم / به زور و به دل جنگ شیران کنم
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۸۰)

و در باره ایرانی بودنِ رستم می‌گوید:

نکو کارتر زو به ایران کسی / نبودست کاورد نیکی بسی
(همان: ۹۸۴)

البتّه این دو رقیب، دارای ویژگی‌ای هستند که رابطه‌ی حسّی این دو پهلوان را بیشتر می‌کند، این ویژگی، از زبان گشتاسپ بیان شده است:

نبینم همی دشمنی در جهان / نه در آشکارا نه اندر نهان
که نام تو یابد نه پیچان شود / چه پیچان همانا که بیجان شود
به گیتی نداری کسی را همال / مگر بی‌خرد نامور پور زال
(همان: ۹۸۳)

نتیجه‌گیری

با وجود اینکه تراژدی در ایران، با تراژدی در مفهوم واقعی آن در غرب، اختلافاتی دارد ولی از جنبه‌های مختلفی با همدیگر همخوانی دارد و قابل تطبیق با یکدیگر هستند. ارسطو در کتاب بوطیقا، در باره تراژدی و اجزاء تشکیل دهنده آن به تفصیل سخن گفته است. داستان‌های تراژیک شاهنامه فردوسی، با نظرات ارسطو در باره تراژدی همخوانی دارد. با توجه به بررسی رفتارهای قهرمان داستان تراژیک «رستم و اسفندیار» براساس نظریه ارسطو، می‌توان به این نتیجه رسید که فردوسی با تراژدی و اجزاء تشکیل‌دهنده و اصول آن آشنا بوده است و این اصول را در داستان‌های تراژیک شاهنامه، به خوبی رعایت کرده است. مؤید این سخن، انطباق رفتارهای قهرمان تراژدی با نظریات ارسطو است. رفتارهایی که رستم، به عنوان قهرمان تراژدی از خود بروز می‌دهد، به طور دقیق، با گفته‌های ارسطو سنخیّت دارد. با توجه به دیدگاه ارسطو، رفتارهای رستم را می‌توان به دو نوع تقسیم‌بندی کرد: ۱- رفتارهای کلی قهرمان که شامل: رفتار پسندیده،مناسبت(مناسبت با سرشت و طبیعت قهرمان)، مشابهت با اصل و ثبات در سیرت می‌باشد. این نوع رفتار، در ادوار مختلف زندگی قهرمان وجود دارد. ۲- رفتارهایی که قهرمان در جریان تراژدی انجام می-

دهد، می‌باشد و شامل: عدم جنایتکار بودن، تیره روز شدن قهرمان به خاطر انجام اشتباه، رفتاری که باعث ترس و شفقت می‌شود و همچنین پشیمانیِ بعد از وقوع فاجعه به جهت داشتن رابطه است.

منابع

۱. ارسطو، (۱۳۶۹)، ارسطو و فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران: انتشارات امیر کبیر، چاپ دوّم.
۲. امینی، سهراب(۱۳۵۶)، تکنیک تئاتر، تهران: مرکز نشر سپهر.
۳. حنایی کاشانی، محمدسعید (۱۳۷۸)، من فرد هستم: عاشورا و موقعیت تراژیک، تهران: انتشارات کیان.
۴. دیچز، دیوید(۱۳۶۹)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه محمد تقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی.
۵. رحیمی، مصطفی (۱۳۷۶) تراژدی قدرت در شاهنامه، تهران، انتشارات نیلوفر، چاپ دوّم.
۶. شیری، قهرمان (۱۳۸۸)، نقد حماسه و تراژدی بر اساس کلیدر دولت آبادی، فصلنامه‌ی کاوش‌نامه، سال دهم، شماره۱۸.
۷. فاطمی، سید محسن (۱۳۸۵)، سیری در تاریخ تراژدی، مجموعه مقالات تراژدی، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم.
۸. فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۶)، شاهنامه، تهران: انتشارات هرمس، چاپ سوم.
۹. کاوفمن، والتر(۱۳۷۷)، هگل و تراژدی یونان باستان،مجموعه مقالات تراژدی، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: انتشارات سروش.
۱۰. کورمن، جورج (۱۳۷۷)، آنتروپی و مرگ تراژدی،مجموعه مقالات تراژدی، ترجمه اسدالله امرایی، تهران: انتشارات سروش
۱۱. مختاری، محمّد (۱۳۷۹)، حماسه در رمز و راز ملّی، تهران: انتشارات توس، چاپ دوم.
۱۲. مهرکی، ایرج و خدیجه بهرامی(۱۳۸۹)، ساختار تقدیر محور داستان‌های تراژیک شاهنامه، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره بیستم.

انعکاس طیف هایی از ادبیات عامیانه (ضرب المثل ها و خرافات) در شعر کلاسیک

(با تکیه و تاکید بر اشعار انـــوری)

دکتر حمیدرضا قانونی
استادیار دانشگاه پیام نور نجف آباد
پروین غلامحسینی
مدرس دانشگاه پیام نور

چکیده

ادبیات عامیانه هر قوم و ملتی بخش عظیمی از فرهنگ معنوی آن ملت است که سینه به سینه از نسل‌های قدیم تا به امروز نقل شده و در گذر زمان حافظ هویت فرهنگی ملت‌ها بوده است. اصطلاحات عامیانه از زندگی مردم پدید می آیند؛ این نوع ادبی شامل عادات، سنن، افسانه‌ها، قصه‌ها، باورها، آیین‌ها، ترانه ها، آداب و رسوم و ضرب المثل ها و بخش بسیار گسترده ای است که عمدتاً در عصر حاضر به ویژه پس از آشنایی ایرانیان با نوشتار و ادبیات غرب، مورد توجه قرار گرفت؛ بخش قابل توجهی از اصطلاحات عامیانه ایران، ضرب المثل هایی است که بر زبان عوام جاری است؛ این نوع کلام از لطایف علم بدیع شمرده می‌شود و از جمله زیباترین ماندگارهای تاریخ به شمار می‌رود؛ وجود ضرب المثل ها در شعر فارسی کلاسیک و نو، بر لطافت و پذیرش عام اثر تاثیر دارد؛ در آثار ادبی گذشته همچون ادبیات معاصر می توان گسترش نفوذ یک شاعر را از طریق مطالعه در « امثال و حکم» منتشر شدهٔ شعر او بررسی کرد؛ در این مقاله سعی بر آن است تا با بررسی اشعار انوری و امثال و حکم، آداب و رسوم و باورهای موجود در آن و توضیح و تبیین آنها، چهره ادبیات عامه یا بخش هایی از آن را در شعر کلاسیک و به ویژه زبان انوری روشن کرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات عامه، ضرب المثل، امثال، باور، انوری.

مقدمه:

بخش عظیم و مهمی از فرهنگ و ادبیات شفاهی هرملت، ادبیات عامه یا فولکلور *(Folk lore)* است. ادبیات عامیانه، طیف بسیار گسترده ای دارد و از سوی روانکاوان و مردم شناسان بسیاری مورد توجه و تحلیل قرار گرفته است. این نوع از ادبیات که در مقابل ادب رسمی قرار می گیرد، برای شناخت ویژگی های اخلاقی، روانی، اجتماعی و سیاسی هرملتی قابل بررسی است. ادبیات شفاهی هر قوم و ملتی بخش عظیمی از فرهنگ معنوی آن ملت است که سینه به سینه از نسل های قدیم تا به امروز نقل شده و در گذر زمان حافظ هویت فرهنگی ملت ها بوده است. ادبیات عامیانه از فرهنگ عامه یا فرهنگ توده سرچشمه گرفته است. فولکلور زندگی نامه یک ملت به شمار می رود. بنابراین با واقعیات زندگی مردم پیوند دارد و بازتاب زندگی اجتماعی وفرهنگی، شیوه کار و تولید آنها، سیر تحولات فکری یک ملت و رفتار و منش و مذهب و اعتقادات یک جامعه است.

فولکلور، از شاخص های مهم در تشخیص فرهنگ هر ملت است که با تفحص وتدبر در آن می توان به فرهنگ ملل مختلف جهان، در طول سال های گذشته و حال پی برد. غور و کنکاش در فولکلور ملت ها، به نوعی مطالعه کل فرهنگ ملت ها است؛ زیرا که شاخه های مختلف فرهنگ، ریشه در فولکلور دارد و به جرأت می توان گفت که ماناترین و ناب ترین آفرینش های ادبی و هنری بشر، ملهم از فولکلور و ادبیات توده هاست. برای شناخت زوایای مختلف فرهنگی ملت ها لازم است، تفکر اساسی در فولکلور و ادبیات شفاهی ملل مورد بررسی قرار گیرد. این ادبیات غیررسمی از آنجا که ریشه در پنهانی ترین لایه های زندگی مردم اجتماع دارد می تواند آینه ای باشد برای بازتاب و انعکاس وقایع ناگفته و کژ گفتهٔ تاریخ و فرهنگ یک ملت. با شناخت و تأمل و تعمق در آن می توان، هوش، بینش، روش و منش یک قوم را بررسی کرد و داستان زندگی مردم آن را پیش چشم آورد.

از آنجا که کشور ما طی قرن‌های گذشته،گذرگاه اقوام بسیاری بوده صاحب ادبیات عامیانه‌ای غنی و گاه آمیخته‌ای است، ادبیات عامیانه بیشتر به گونه شفاهی - (بعضی از این آثار به صورت مکتوب نیز در آمده)- از نسل‌های پیش به ما رسیده و در میان توده مردم رواج دارد؛ این آثار شامل: مثل‌ها، متل‌ها، معماها، لغزها، چیستان‌ها، دوبیتی‌ها، فهلویات، تقلید از زبان جانوران، ترانه‌ها، قصه‌ها، حکایات راجع به جانوران، تصنیف‌های عامیانه، رمان‌های پهلوانی، طومارهایی که در قهوه خانه‌ها می‌خواندند، مرثیه، نقالی، شاهنامه خوانی، اشعاری که به مناسبت‌های مختلف می‌خواندند، افسانه‌هایی مانند گوهر شب چراغ، جابلقا و جابلسا، نمایش‌های

توده مانند تعزیه، خیمه شب بازی، پهلوان کچل، نمایش تقلید، کتاب‌های تفریحی توده مانند امیر ارسلان، سمک عیار، چهل طوطی، ابومسلم نامه، شنگول و منگول می‌شود که به بعضی به اختصار خواهیم پرداخت.

بیان مسأله

میزان موفقیت و اشتهار هر شاعری وابسته به استفاده بهینهٔ او از امکانات زبان، صور خیال و سایر مباحث زیبایی‌شناسی است. در این میان باید به نقش امثال و ضرب‌المثل‌ها در شعر و ارزشی که به آثار ادبی می‌بخشند اشاره کرد. این تحقیق بر آن است تا به نقش ادبیات عامیانه در اشعار انوری بپردازد. تا بدین وسیله ضمن توضیح و تبیین برخی مباحث مرتبط با ادبیات عامیانه شعر این شاعر، اندکی نیز بر دایرهٔ تحقیقات ادبی بیفزاید. از آنجا که تاکنون چنین پژوهشی در این زمینه انجام نشده است، بنابراین فقدان چنین تحقیقی، لزوم طرح چنین موضوعی را تأیید می‌کند.

روش پژوهش

در این گزیده، نویسنده بعد از تعریف ادب عامیانه و تاریخ گردآوری آن و بیان گونه های ادب عامه، به تحلیل و بررسی برخی از شاخه های ادب عامه (*ضرب المثل و اقسام آن امثال تمثیلیه و امثال حکمیه، باورها و خرافات)* در اشعار انوری پرداخته است، سپس با ذکر نمونه هایی به روشن شدن عناوین مربوط پرداخته می شود.

پرسش های تحقیقاتی

این پژوهش بر آن است که در روند تحقیق، پرسش های ذیل را پاسخ دهد :

جایگاه ادبیات عامیانه در شعر شاعران کلاسیک چگونه است ؟

اقسام ضرب المثل کدامند و جایگاه آن ها در اشعار انوری چگونه است؟

جایگاه باورهای عامیانه و خرافات در اشعار انوری و میزان پایبندی او به این ارزش ها به چه اندازه است؟

پیشینهٔ پژوهش:

هر چند در خصوص ادبیات عامیانه و ضرب المثل‌ها در فرهنگ ها، آثار شعری کلاسیک و معاصر، کم و بیش آثار ارزنده‌ای ارائه شده اما از آنجا که ضرب المثل‌ها، باورها و عقاید به طور ویژه با حوادث و اتفاقات جامعه در هر زمان پیوندی خاص دارند، به طبع کاربرد برخی ضرب المثل ها در شعر شاعران کلاسیک با کاربرد آنها در شعر معاصر تفاوت قابل توجه ای دارند.

تحقیقاتی در زمینه ادبیات عامیانه و امثال و حکم صورت گرفته است که البته تعدادی از آنها در مجلات علمی و ادبی چاپ شده از جمله: مقاله‌ای با عنوان «مضامین مشترک در گلستان سعدی و امثال و حکم عربی» نوشته مصطفی موسوی که در سال ۱۳۹۰در مجله ادب عربی چاپ شده یا مقاله «ضرب- المثل در ادب فارسی و عربی، پیشینه و مضامین مشترک» نوشته سید محمد امیری که در پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی در سال ۱۳۸۴ چاپ شده است یا مقاله ای با عنوان «تحلیل روان شناختی امثال و حکم فارسی نوشته حسین نوین که در سال ۱۳۸۶ در دو فصلنامهٔ پژوهش و زبان و ادبیات فارسی چاپ شده است ولی در رابطه با عنوان این پژوهش، «بازتاب فولکلور (ادبیات عامیانه) در اشعار انوری»، هیچ پژوهشی تا به حال صورت نگرفته است. این پژوهش می تواند یکی از اولین آثاری باشد که دربارهٔ امثال و حکم و باورهای عامیانه در اشعار انوری بحث می کند و از این جهت پژوهشی نو به حساب می آید.

تاریخچه گردآوری ادبیات عامیانه در ایران و جهان:

ادبیات عامیانه تا حدود یک قرن پیش به صورت مکتوب در نیامده بود و این روند در دوره رمانتیک آغاز شد. نخستین کسانی که در اروپا به ضبط ادب عامه پرداختند، برادران *گریم* زبان شناسان آلمانی بودند؛ برادران گریم معتقد بودند که در ادبیات عامیانه روح، تفکر و خصوصیات یک ملت نهفته است؛ بنابر این بیشتر اصیل و طبیعی است تا ادبیات مدرن و مصنوعی. هم چنین پژوهشگر فولکلوریست روسی *ولادیمیر پراپ* و هکتور *منرو چادویک* و *نوراکرشا چادویک* از دیگر کسانی بودند که در این زمینه آثار ارزشمندی به جا گذاشته اند. نمونه‌هایی از توجه به ادب عامه را می‌توان در گذشته ادبیات فارسی نیز دید؛ مثلا نمونه هایی از آیین‌ها درآثار الباقیه ابوریحان و تاریخ طبری، بازی‌ها و رقص‌ها در مروج الذهب مسعودی و شفای ابوعلی سینا، مناسک آیینی و فرقه ای در اثار امام محمد غزالی، دیوان البسه نظام الدین محمود قاری (متوفی ۸۶۶ق)، دیوان کنز الاشتهاء، عقاید النساء یا کلثوم ننه منسوب به آقا

جمال خوانساری. بیشتر قصه‌های عامیانه نقالان بعد از دوره صفویه ساخته شد ولی از پیش از دوره صفوی نیز کتاب‌هایی مانند سمک عیار، اسکندرنامه، داراب‌نامه، فیروز شاه نامه و قصه حمزه باقی مانده است که بیشتر آنها حماسی‌اند و در قصه زن نقش مهمی دارد. (ر ک: حیدری،۱۳۹۱:۲).

مطالعه در مورد ادبیات عامیانه فارسی در ایران نخستین بار توسط غربی ها آغاز شد؛ عواملی چون کنجکاوی جهان گردان غربی در قرن هفده، منافع انگلیس در هندوستان، کاربرد زبان فارسی در هندوستان (به عنوان زبان میانجی و زبان روشنفکران) و منافع استراتژیک روسیه در تقویت مطالعات ایرانی، باعث تقویت مطالعات بر زبان فارسی گشت که با اوستا شناسی شروع شد. در همین حال گردآوری داستان‌ها و ادب عامه توسط دانشمندانی چون *ژوکوفسکی* ایران شناس روسی، *کریستسن سن* مستشرق دانمارکی و *هانری ماسه* دانشمند فرانسوی آغاز گشت(ر.ک همان:۵).

ادبیات عامیانه ایران و شاخه‌های متعدد آن:

ادبیات عامیانه ایران پیشینه‌ای سه هزار ساله دارد یعنی از زمانی که برخی متون زرتشتی، سخن از حماسه‌ها و پهلوانی‌ها گفتند. سنت حماسه در ایران بخش بزرگی از ادبیات عامیانه ایران را در بر می گیرد. فردوسی برخی از همین پهلوانی ها را که در طول تاریخ در سینه ها از آنان یاد می شد، گردآوری کرده و در قالب نظم در آورد. ادبیات ایران آمیزه ای از حماسه و آداب و رسوم ملتی است که از دیرباز به داشتن فرهنگ و تمدن مشهور بودند. ادبیات شفاهی وفولکلور ایران را می توان در چند دسته بررسی کرد: شعر، قصه ها، افسانه ها و حماسه، آیین های نمایشی و ادب فولکلور رمانتیک یا غنایی و....

۲-۱ فهلویات: اشعار عامیانه به گویش های محلی فهلویات یا پهلویات از مهم ترین گونه های ادبیات عامیانه فارسی است. گاه آن قدر معروف شده که در ردیف آثار ملی قرار گرفته مانند: حیدر بابایه سلام، دوبیتی های باباطاهر وترانه های فایز دشتستانی. ویژگی اصلی این اشعار که از دل شاعرانی گم نام بیرون آمده حس قوی موجود در آن است.

۲-۲ «ضرب المثل»: در پس هر کدام از این ضرب المثل ها حکایتی نهفته که معانی عمیق و گسترده‌ای را به آنها می‌دهد. نخستین بار یکی از ادبای قرن یازدهم به نام محمد علی حبله رودی ضرب المثل های فارسی را در کتابی به نام *مجمع الامثال* گرد آورد و بعد مجموعه‌ای دیگر به نام جامع التمثیل یا مجمع التمثیل ارائه نمود. همان طور که پیش تر گفته شد فرهنگ لغات عامیانه جمال زاده از دیگر تلاش هایی است که در این زمینه انجام شده است.(ر.ک:حیدری،۱۳۹۱:۵)

۲-۳ «لالایی ها»: نوعی از اشعار فولکلور به شمار می‌روند. لالایی، سینه به سینه از مادر به فرزند انتقال داده می‌شود و شعرها و ترانه‌هایی که در لالایی خوانده می‌شود، عموما ریشه در افسانه ها و آداب و رسوم مردم دارد.

۲-۴ «ادب غنایی»: نوع دیگر ادبیات شفاهی است. نام شخصیت‌هایی چون فرهاد و شیرین، بیژن و منیژه، لیلی و مجنون، ویس و رامین و... پیش از آن که به صورت مکتوب در ادب منثور درآیند به شکل شفاهی در زبان مردم جاری بودند (ر.ک: بختیاری،۱۳۹۲:۴).

۲-۵ «تعزیه نامه‌ها»: نیز بخشی قابل توجه از اشعار عامیانه قرون اخیر است که با آهنگی خاص در مراسم تعزیه همراه نمایش خوانده می‌شود. گذشته از تعزیه‌نامه‌ها برخی از اشعار عامیانه در مجالس ترحیم و مراسم سوگواری خوانده می‌شود. برخی از اشعار عامیانه مذهبی اشعاری است که قلندران و درویشان دوره‌گرد در کوچه و بازار در منقبت علی و اهل بیت به پیروی از سنت مناقب خوانان قرن‌های پنجم و ششم ق. می‌خوانند(ر.ک: افشاری،۱۳۹۱:۴).

۱- کارکردهای ادبیات عامیانه (فولکلور)

۱- انتقال احساسات و عواطف انسان‌ها در بین ملل

۲- پاسداری از ارزش‌ها و میراث ملی ملت‌ها

۳- بیان درد و رنج ملل و آشکار کردن صحنه‌های جنایت شاهان و ستمگران در طول تاریخ علیه ملل مستضعف.

۴- ارج نهادن به دلاوری های پهلوانان و دلیر مردان در مبارزه با ظالمان.

۵- تلاش برای برقراری ارتباط صمیمانه بین انسان با همنوعان خود و انسان با پدیده‌ها و موجودات دیگر و در نهایت تقویت بنیه‌های زندگی اجتماعی و ایجاد تفاهم در میان آحاد بشری.

۶- تولید فرهنگی بر اساس ذهنیت‌ها و ارزش‌های پایدار تاریخی در میان جوامع بشری.

۷- بیان مشکلات و گرفتاری‌های ملت‌ها در دوره‌های مختلف .
۸- آشنایی با تاریخ گذشتگان و بررسی اعتقادات و مراسم دینی و آیین های اقوام.
۹- به تصویرکشیدن حکمت‌های توده و آداب و رسوم آنها.(ر.ک: بختیاری،۱۳۹۲:۵)

«انوری»ادبیات عامه:

انوری در یکی از دهات نسبتاً کوچک ابیورد یا باورد، تولد یافته است و باورد یا ابیورد بخشی از ناحیهٔ وسیع تری است که آن ناحیه را خابران یا دشت خاوران می‌نامیده‌اند؛ نه سال تولد او معلوم است و نه در باب سال درگذشت او سندی قطعی به دست آمده است؛ قدر مسلم این است که او در ربع اول قرن ششم متولد شده است و در ربع آخر آن قرن درگذشته است؛ آن چه مسلم است این است که انوری سال ها بعد از مرگ سلطان سنجر زنده بوده است؛ بنابراین تمام روایاتی که سال فوت او را قبل از ۵۵۲ نوشته اند، خطاست و اگر مجموعهٔ قراین را در کنار هم بگذاریم می توان با حدس معتقد شویم که او در یکی از سال‌های ۵۸۳ یا۵۸۵ و ۵۸۷ و یا۵۹۷ در گذشته است؛ بر اساس قدیمی ترین سند موجود از روزگار و حیات او، یعنی کتاب اغراض السیاسه، نام وی محمد و نام پدرش علی بوده است و از روی برخی قراینِ شعر خودش می توان استنباط کرد که نام جد وی اسحاق بوده است (شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:۲۲).

تخلص یا شهرت «انوری» را در دوران کمال شاعری برگزیده یا به او داده‌اند و قبلاً به اعتبار نسبتش به ناحیهٔ دشت خاوران، خاوری تخلص می کرده است؛ در قصه‌ها نوشته اند که استاد او « عماره» این تخلص را به او داده است که از اساس دروغ است، زیرا عماره یک قرن قبل از تولد انوری درگذشته بود(همان:۲۳-۲۴). عناصر فولکلوریک به کار رفته در اشعار انوری را می توان به سه دستهٔ اصلی تقسیم کرد؛ که عبارتند از: ضرب المثل‌ها (امثال تمثیلیه و امثال حکمیه)، باورهای عامیانه و اعتقادات خرافی. در ذیل ابتدا به توضیح و تفسیر هر یک از موارد مذکور پرداخته می‌شود؛ سپس به شواهد و نمونه‌هایی از اشعار انوری اشاره می‌کنیم.

الف) امثال و حکم:

امثال و حکم ملت ها، علاوه بر بیان نصایح و اندرزهای تربیتی و اجتماعی، اغلب مبین خلقیات و خصلت‌های درونی آنها نیز هست؛ که به صورت معانی مجازی و استعاری و گاهی نیز صریح و روشن بیان می شوند. این گفتارهای حکیمانه، گاهی آمیخته به خرافات، احساسات و اندیشه‌های خام و یا اسطوره‌ای و افسانه‌ای ظاهر می شوند که همگی نشانهٔ عمق و گسترهٔ نوع احساسات و باورهای علمی و یا غیر علمی و افسانه‌های گذشتگان است؛ زیرا بخش قابل توجهی از حیات نخستین بشری را زندگی افسانه ای و اسطوره‌ای آنها تشکیل می‌دهد. بنابراین مطالعه این دسته از باورها و امثال و حکم رایج، ما را با تاریخ کهن و زندگی افسانه ای و اسطوره ای گذشتگان آشنا می سازد(ر.ک: نوین،۱۳۸۷:۱۸۶). «امثال و حکم در هر جامعه ای آیینهٔ تمام نمای علایق و سلایق، عشق ها و قدرتها، افتخارات و حقارتها، رنج ها و شادی ها و آرمانهای مردم آن جامعه در طول تاریخ است. مثل در عباراتی کوتاه نمایندهٔ داستانی و حکایتی طولانی است و با اینکه در زمانی کوتاه بیان می شود از اصل خود، کارآیی بسیار بیشتری دارد و در موقعیتهای گونه گون و گاه متضادی بکار گرفته می‌شود. پیشینهٔ این مثلها گاه آنقدر زیاد است که مأخذ بسیاری از آنها را نمی‌توان یافت (موسوی،۱۳۹۰:۲۰۲).

ضرب المثل ها در میان مردم و از میان مردم و از زندگانی مردم پدید می آیند، با مردم پیوند ناگسستنی دارند. این جملات کوتاه و زیبا مولود اندیشه و دانش مردم ساده و میراثی از غنای معنوی نسلهای گذشته است که دست به دست و زبان به زبان به آیندگان می رسد و آنان را با آمال و آرزوها، غم وشادی، عشق و نفرت، ایمان و صداقت و یا اوهام و خرافات پدران خود آشنا می سازد (ر.ک: خضرایی،۱۳۸۲:۳).

در دانش مثل شناسی، بین مثل و گونه های زبانی دیگری چون: زبانزد، حکمت، خرافات و باورهای عامیانه، متل، متلک و کنایه تفاوت قایل می شوند(بهمنیار،۱۳۶۱-کد-ل) و برای مثل نیز از نظرگاه های مختلف انواع و اقسام گوناگونی چون منثور و منظوم، تمثیلی و حکمی، عامیانه و ادبی و ... در نظرگرفته اند(ر.ک: بهمنیار،۱۳۶۱:کا-کز؛ مؤدب بشیری،۱۳۷۵:۱۱؛ ابریشمی،۱۳۷۷:۱۳؛ دهگان،۱۳۸۳:۱۲؛ ذوالفقاری،۱۳۸۸:۹۲).

«دهخدا نیز مثل را به سه نوع: مثل، حکمت و عبارت و شعر مشهور تقسیم کرده است» (دهخدا، ۱۳۶۲: بیست و دو و بیست و هفت). «در یک کلام می توان گفت که مثل های ماندگار یا همان امثال سایره، دارای ۳ عنصر اساسی اند که عبارتند از: ۱.گوینده آگاه ۲. مخاطب آشنا ۳ .رنگ نباختن در گذر زمان»(ایروانی زاده،۱۳۸۴:۶۵).

ب) حکمت در معنی و اصطلاح:

« آنچه در قاموس‌ها و واژه نامه‌ها در معنی حکمت ذکر شده، عبارت است از: دانایی، دانش، معرفت فرزانگی، دلیل و سبب، پند و اندرز، درست کرداری و گفتاری، سخن استوار، کلام موافق حق، زیرکی، پیشگویی، داد، حلم و بردباری، صلاح و مصلت، انجام فعل پسندیده »(امیری،۱۳۸۹:۶۷).

در فرهنگ‌های عربی نیز معانی، دریافت حقیقت، نبوت، قرآن، انجیل و زبور، علاوه بر معانی پیش گفته ذکر شده است، اما در اصطلاح فلسفی، حکمت عبارت است از: علمی که در ان از حقیقت اشیاء آن چنان که هست، در نفس الامر به اندازه توانایی و قدرت بشر بحث می شود(ر.ک:عفیفی،۱۳۷۱:۱۶).

ج) تاریخ پیدایش امثال و حکم:

از بدو تشکیل اجتماعات شهری و تمدن‌های باستانی، حتی قبل از ظهور ادیان بزرگ، انسان‌ها به ضرورت اخلاق و ادبیات و فرهنگ وابسته به آن پی برده و به اهمیت آن در زندگی خود، آگاهی داشتند. امثال و حکم نیز قبل از طبقه‌بندی علوم و قرن‌ها پیش از ظهور فلاسفه، وجود داشته‌است. انسان اجتماعی، از تشخیص میان خوب و بد عاجز نبوده‌است و بر اساس تجربه و برخورداری از اساطیر و داستان‌های موجود، طبق نیاز و شرایط خود، به ساختن ضرب‌المثل و عبارات و اصطلاحات اخلاقی پرداخته‌است.

شایان ذکر است که حیات امثال و حکم به دوران قبل از کتابت و نوشتارهای ادیبانه باستانی رسیده که بعدا به صورت نقل قول از گفتارهای ناب نوشته در ادبیات عتیق ملل متمدن ضبط شده اند. کتیبه های متعلق به سومری ها که با خط میخی نوشته شده، حاوی امثال و حکمی است که محققین « زبان شناس» به کشف و ترجمهٔ آن توفیق یافته‌اند؛ با توجه به مطلب فوق، هر اثر ادیبانه‌ای که ضابط امثال و حکم باشد، نباید بدون تحقق و بررسی، منشأ و مبدأ آن مثل تلقی گردد. بسیاری از امثال پیش از آنکه در آثار نویسندگان یا شعرا ظاهر شوند، مدت‌ها در زبان و گویش عامیانه مردم رایج بوده و همانند افسانه‌ها و قصه‌ها، سینه به سینه نقل شده اند(سلیمانی و قانونی).

امثال و حکم هر ملت و قومی، مبین سرچشمه‌های پژوهش در حیات فرهنگی و اجتماعی و سیاسی آن قوم و ملت است. بنابراین برای شناخت دقیق روحیات اجتماعی هر جامعه می‌توان به سخنان حکیمانه آن قوم رجوع کرد؛ چون سخنان حکیمانه هر قومی نشان دهنده اخلاق، افکار و روحیات آن ملت است. حضور جلوه‌هایی متعدد از ادبیات عامیانه را در شعر «*انوری*» نمی-توان نادیده گرفت؛

اگر به شعر انوری بنگریم، او را از تمام قصیده سرایان زبان فارسی و شاعران ادبیات درباری، برتر می یابیم، زیرا موارد بسیاری از عین گفتار او حالت مثل یا نزدیک به مثل پیدا کرده و در شمار حکمت‌های شایع زبان فارسی درآمده است؛

اقسام «امثال و حکم» ونمونه‌هایی از آنها در اشعار انوری:

مثل را در یک تقسیم اولیه به دو قسم منثور و منظوم تقسیم می کنند؛ مثل منثور آن است که دارای وزن نبوده، متشکل از جمله های ساده و خالی از صنایع لفظی بدیعی است؛ اما مثل منظوم بیت یا مصراعی است که یا تمثیل در آن ذکر شده و یا متضمن یکی از صنایع وابسته به مثل است؛ استاد بهمنیار در داستان نامه خود تقسیم بندی دیگری از مثل را ارائه کرده کرده اند و آن را به دو دسته ۱. امثال تمثیلیه و ۲. امثال حکمیه تقسیم کرده اند(امیری،۱۳۸۹:۶۵).

۱- **امثال تمثیلیه:** عبارتند از جمله‌هایی که در بطن هر یک، یک واقعه و یا حکایت تاریخی و یا یک افسانه ملی نهفته است؛ مانند: « نادر رفت و برنگشت».

نمونه هایی از «*امثال تمثیلیه*» در اشعار انوری:

مسجد جامع هر شهر، ستورانشان را پایگاهی شده نه سقفش پیدا و نه در
خطبه نکنند بهر خطه بنام غز از آنک در خراسان نه خطیب است کنون نه منبر
در همه ایران، امروز نماندست اثر؟ خبرت هست کزین زیر و زبر شوم غزان
(انوری،۱۳۸۹:۱۴۴)

نمونه هایی دیگر :

آخر، ایران- که ازو بودی فردوس برشک وقف خواهد شد، تا حشر، برین شوم حشر (همان:۱۴۵)
ای کیومرث بقا! پادشه کسری عدل! وی منوچهر لقا! خسرو افریدون فر (همان:۱۴۴)
گرد آفاق چو اسکندر، بر گرد از آنک توئی امروز جهان را بدل اسکندر (همان:۱۴۶)
گر بخاطر بگذرانیدستم اندر عمر خویش یا نیم- چونانکه گرگ یوسف- از تهمت بری (همان:۱۷۷)
کو آصف جم گو بیا ببین بر تخت، سلیمان راستین (همان:۱۶۸)
چون ندارد نسبتی با نظم تو نظم جهان *در سخن خواهی مقنع باش و خواهی سامری* (همان:۱۵۲)

۲- امثال حکمیه: جمله هایی سودمند و حکیمانه هستند که مورد اقبال، توجه و قبول عامه مردم واقع شده و مشهور گردیده اند و غالب مردم آنها را بدون شناخت منبع و اصل و منشأ آن یاد داشته، در جای لازم به کار می برند؛ مانند« الجار ثم الدار»(رک میدانی،۱۳۷۹:۶۹).

این دو مثل که ذکر آن گذشت، گاه در هم آمیخته و تفکیک آن مقدور نبوده و مثلی حکمی-تمثیلی می سازند، مانند: *«آواز سگان کم نکند رزق گدا را»*، که این یک تمثیل، یک قاعده عقلی و حکمی نفی اثر ناچیز و بی مقدار در رسیدن به مقصود و هدف را در بردارد (رک عفیفی،۱۳۷۱:۱۵ به نقل از امیری، ۱۳۸۹: ۶۶).

نمونه هایی از «امثال حکمیه» و «تعبیرات مثلی» در اشعار انوری:

ترف عدو ترش نشود زانکه بخت او گاوی است نیک شیر، ولیکن لگدزن است (انوری،۱۳۸۹:۱۶۱)

گاو نه من شیر در فارسی معاصر، کسی که کاری را به نیکی انجام دهد و سپس خود آن را خراب کند، می‌گویند.

ای نامتحرک حیوانی، که تویی! *ای خواجهٔ رایگان گرانی که تویی!*
ای قاعدهٔ قحط جهانی که تویی! ای آب دریغ کاهدانی، که تویی! (همان:۲۵۰)

انوری در این رباعی خود به این اشاره دارد که، کسی یا چیزی که به مفت هم نمی ارزد، اگر رایگان خریده شود، باز هم گران است.

ای برادر! بشنوی رمزی ز شعر و شاعری تا ز ما، مشتی گدا، *کس را به مردم نشمری* (همان:۱۵۰)
انوری! آخر نمیدانی، چه می گویی؟ خموش گاو، پای اندر میان دارد، *مران خر در خلاب* (همان:۱۵۴)
ذوشجون شد حدیث و در دادیم قصهٔ چرخ ازرق رزاق (همان:۱۷۰)

بیت اخیر اشاره است به مثل عربی که: «الحدیث ذوشجون» (لطایف الامثال:۸۸) سخن را شاخه‌ها و راه‌هاست. سخن از سخن شکافد.

در حیز زمانه شتر گربه ها بسی ست	گیتی نه یک طبیعت و گردون نه یک فنست	(همان:۱۶۱)
خسروا! *در همه انواع هنر دستت هست*	خاصه در شیوۀ نظم خوش و اشعار غرر	(همان:۱۴۸)
هزار نقش برآرد زمانه و نبود	یکی چنان که در آیینه تصور ماست	(همان:۱۴۸)
گردون، چو سگ به فضلۀ خود، بازگشت کرد	بیچاره او که کارش با این افتاده بود!»	(همان:۱۹۸)
دوستی گفت:« صبر کن ایراک	*صبر کار تو خوب زود کند*	
آب رفته به جوی بازآید	کار بهتر از آنکه بود کند.»	
گفتم:« آب ار به جوی باز آید	ماهی مرده را چه سود کند؟»	(همان:۱۹۸)
بسا خرمن که آتش در زدی باش!	هنوزت *آب خوبی زیر کاه است!*	(همان:۲۱۸)

در بیت اخیر «بازگشت سگ به فضلۀ خود» ضرب المثل بوده است؛ احتمالاً ضرب المثل ایرانی قدیم که به عربی هم ترجمه شده است: «العائد فی شیئه کالکلب یعود فی قیئه»(التمثیل و المحاضره، ثعالبی:۳۵۵ به نقل از شفیعی کدکنی،۱۳۸۹:۳۱۰).

باور های ملی و فرهنگی عوام:

واژه خرافات، جمع خرافه، در اصل به معنی سخن بیهوده، باطل، افسانه‌ای و اسطوره‌ای است و در تداعی عمومی به عمل یا اعتقاد ناشی از نادانی، جهل، ترس از ناشناخته‌ها، اعتقاد به جادو و بخت یا درک درست علت و معلول اطلاق می شود(رک وارینگ،۱۳۷۱:۵).

بررسی باورهای عامیانه به منزله تایید آن نیست و لیکن توجه بی شمار عامه به این عقاید خرافی، چه در حوزه ادبیات و چه در حوزه اجتماع در خصوص مسائلی که از قوۀ درک و تجزیه و تحلیل آن عاجز بوده اند و قادر نبوده‌اند تفکری منطقی را بر آن حاکم کند نمی‌توان صرف نظر کرد، زیرا بررسی این جنبه از باورها و اعتقادات از بسیاری زوایای تاریک زندگی گذشتگان پرده بر می دارد و آیندگان را از پیروی کورکورانه و صحه گذاشتن بر اعتقادات بی پایه و اساس برحذر می دارد؛ «برای از بین بردن این‌گونه موهومات هیچ چیز بهتر از آن نیست که چاپ بشود تا از اهمیت و اعتبار آن کاسته، سستی آن را واضح و آشکار بنماید»(هدایت،۱۳۵۶:۱۹ به نقل از قدمیاری،۱۳۹۱:۸۳۴).

باور عامیانه که یک پدیدۀ روحی- اجتماعی است، معلول زندگی آدمی و عکس العمل او در مقابله و جدال با طبیعت و محیط اسرار آمیز پیرامون وی است. آدمی آنگاه که نمی‌توانست رابطۀ منطقی بین حوادث و پدیده‌های خارق العاده بیابد، برای رهایی از آن به ذکر اوراد و نجواها می‌پرداخت تا بدین ترتیب مصیبت‌ها را کاهش دهد و نتایج دلخواه را از آن به دست آورد و همین امر سبب شد تا به تدریج باورها و عقاید خرافی در ذهن او شکل بگیرد(ر.ک: الهامی،۱۳۸۹:۱۰۴).

نمونه هایی از کاربرد « باورهای عامیانه و خرافات» در اشعار انوری:

در شعر استاد انوری، گاه به جملات و تعابیر یا نکاتی بر می‌خوریم که به گونه‌ای اعتقاد یا باوری را فرا یاد می‌آورند. این باورها که در میان عامه مردم رایج است، معمولاً نشأت گرفته از ملیت، مذهب و فرهنگ ماست.

الف)نحوست افراد و ایام:

نحس در لغت، سرخی فوق العادۀ افق است که آن را به صورت نحاس، شعلۀ آتش خالی از دود در می‌آورد؛ به همین مناسبت در معنی شوم به کار رفته است(زبیدی،۱۳۹۶:۵۱ به نقل از فتاحی زاده:۱۳۸۷). انوری در شعر زیر بر این باور است که شخصی که قدمی نامیمون دارد، هرکجا پای نهد شوم است؛ و غزان را فرومایه، غارتگر و بسیار بد قدم(شوم پی) می داند:

که کنی فارغ و آسوده دل خلق خدا زین فرومایه غز شوم پیِ غارتگر

(انوری:۱۴۵)

ب) سلیمان و خاتم او:

در افسانه‌های ایرانی، مهمترین اشیای سحر آمیز که همگی به حضرت سلیمان منسوب اند عبارتند از: قالیچه، عصا، انبان، انگشتر، کشکول، سفره و عرق چین. این اشیا عملکرد متفاوتی دارند: قالیچه پرنده است، از سفره و انبان و کشکول، هر غذایی که قهرمان اراده کند و بگوید بیرون می آید؛ با دمیدن در شاخ نفیر لشکری انبوه به یاری قهرمان می‌آید؛ با نهادن عرقچین بر سر می-

توان غیب شد و با دانه و انگشتر همه کار می‌توان کر، از جمله آماده کردن چندبار شتر با جواهرات قیمتی، ساختن قصری از طلا و نقره، آوردن قصری از جایی دور، غیب شدن و احضار کردن دیوهایی که حاضر خدمت هستند و ...(ر.ک:خدیش،۱۵۹:۱۳۸۹).

انوری در قصیده‌ای که در مدح فیروزشاه (عماد الدین احمد از امرای بزرگ سلجوقی و از یاران نزدیک سنجر) گفته است کوشیده است تمام اشارات اساطیری مربوط به سلیمان و جمشید را در نظر بگیرد و تمام زیبائی شعر بر اساس آن اسطوره هاست.

کو آصف جم گو بیا ببین — بر تخت، سلیمان راستین
پیشش بدل دیو و دام و دد — درهم زده صف های حور عین
مهری، که وحوش و طیور را — در طاعتش آورده، بر نگین

(انوری،۱۶۸:۱۳۸۹)

ج) ماه و سیب:

عقیده براین بوده است که رنگ سیب بر اثر تابش ماه حاصل می‌شود و تابش ستارهٔ سهیل را نیز در رنگ‌پذیری سیب مؤثر می‌دانسته‌اند؛ انوری معتقد است همان‌گونه که سیب خود، آگاهی ندارد که ماه مایهٔ رنگ‌پذیری اوست، من هم بدون اینکه آگاهی داشته باشم از عالم بالا نیازهایم را برآورده می‌کنند.

چو می دهد همه چیزی، به قدر حاجت من — - چنانکه بی خبر سیب، ماه، رنگ به سیب-

(همان:۱۸۷)

د) قصب در ماهتاب:

در قدیم عقیده داشتند که کتان(قصب) در پرتو ماهتاب، می فرساید و پاره می‌شود. و در ادبیات فارسی و عربی این عقیده زمینهٔ بسیاری از شعرها قرار گرفته است و گویا به تدریج هر نوع پارچه‌ای را چنین می‌پنداشته‌اند(ابن طباطبا علوی، جامع الشواهد به نقل از شفیعی کدکنی،۲۶۱:۱۳۸۹).

تا طلوع آفتاب طلعت تو کی بود — یک جهان جان بود و دل همچون قصب در ماهتاب

(همان:۱۵۳)

ه) آب حیات:

آب حیاط یا اکسیرحیات، آب یا معجونی افسانه‌ای است که بعضی آن را شفابخش و بعضی از افسانه‌ها نیز آن را مایعی نامیده-اند که مرگ انسان را به تأخیر می‌اندازد؛ اما اکثر افسانه‌ها آب حیات را مایع جاویدساز می‌نامند. این مایع در مکانی وجود دارد که آن را ظلمات می‌نامند؛ در افسانه‌ها آمده خضر نبی به همراه ذوالقرنین سال‌ها در ظلمت به دنبال حیات گشت؛ خضر به آب دست پیدا کرد و از آن نوشید و جاویدان گشت اما هنگامی که ذوالقرنین خواست از آب حیات بنوشد ناگهان ناپدید شد، دیگر نتوانست آن را بیابد(دهخدا،۵۳:۱۳۶۴ به نقل از قدمیاری،۸۳۷:۱۳۹۱).

دردم فزود و دست به درمان نمی رسد — صبرم رسید و هجر به پایان نمی رسد (انوری:۲۲۱)
در ظلمت نیاز، به جهد سکندری — خضر طرب به چشمهٔ حیوان نمی رسد

انوری در غزل خود، به آب حیات یا چشمهٔ حیوان اشاره کرده که تنها خضر نبی و الیاس به آن دست یافتند و عمر جاوید یافتند و ذوالقرنین پس از مدت‌ها جستجو از خوردن آن بی نصیب ماند؛

باورها و عقاید مربوط به موجودات موهوم و متافیزیکی:

الف- سیمرغ:

سیمرغ، نامی است که به دسته‌ای از پرندگان افسانه‌ای داده شده. در اوستا این پرنده با نام سئنه آمده است. سئنه ویژگی‌های عقاب را دارد. آشیانه ی سیمرغ در شاهنامه بر قله کوه البرز است. اما در ادبیات اسلامی فارسی، آشیانه سیمرغ بر کوه افسانه‌ای قاف است که پریان و دیوان بر آن مأوی دارند. سیمرغ به زبان آدمی سخن می‌گوید و مأمور پیام‌آوری و حفظ اسرار است. سیمرغ

پهلوانان را به نقاط دور حمل می‌کند و چند پر از پرهایش را پیش آنها می‌گذارد، تا هنگام لزوم، با آتش زدنِ پرهایش، او را فراخوانند. این مضمون بسیار رواج دارد، و آن را نه فقط در مورد سیمرغ، بلکه در ارتباط با دیگر پرندگان اسطوره‌ای چون هما و رخ، باز می‌یابیم (ر.ک: عطار، ۱۳۸۱:۳۱۰-۳۱۱).

معروف است که پر سیمرغ زخم‌ها را شفا می‌دهد، و سیمرغ، خود به عنوان یک حکیم شفابخش معرفی شده است. این مفاهیم را بخصوص در شاهنامه فردوسی باز می‌یابیم وقتی سیمرغ از زال پهلوان که او را بزرگ کرده، جدا می‌شود، چند پر خود را به او می‌دهد، و به او می‌گوید، اگر نیازی به او داشت، یکی از پرها را آتش بزند و او حاضر خواهد شد و همچنین با مالیدن پر بر زخم پهلوی رودابه، همسر زال، زخم پهلو بهبود می‌یابد. همین عمل در مورد رستم، پسر زال انجام می‌شود (همان: ۳۱۲-۳۱۳). «در دوره ی اسلامی، سیمرغ نه فقط مرشد عرفانی و مظهر ذات حق بود، بلکه نماد نفس پنهان نیز بود. بر این مبنا است که فریدالدین عطار، در منطق الطیر از این پرنده ی افسانه ای به عنوان نماد جستجوی نفس سخن می گوید: در کلمه ی سیمرغ، بازی با کلمه ی سی مرغ شده، و سی نفر که به جستجوی حقیقت هستند، سیمرغ را جستجو می کنند و سرانجام در می یابند که خود سی مرغ بوده اند»(شوالیه و گرابران، ۱۳۹۰: ۷۱۰-۷۱۱).

«سیمرغ» در عرفان :

مرغی افسانه‌ای که اگرچه معانی نمادین مختلفی از آن اراده کرده‌اند ولی عمدتاً معنای انسان کامل از آن مد نظر بوده است. «روزبهان، گاه آن را کنایه از روح و گاه کنایه از پیامبر اکرم، و ترکیب سیمرغ ازل را کنایه از عقل مجرد و فیض مقدس دانسته است» (سجادی،۱۳۷۰:۴۹۱). «عنقا یا سیمرغ، نماد عارفی است که به سوی الوهیت پرواز می‌کند. شاعر و عارف بزرگ ایرانی، در تمثیل شگفت از زبان مرغان، سفرِ رمزبارِ سی مرغ را نقل می‌کند که نماد بندگانی هستند که سرانجام به مقابل خداوند می‌رسند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۳۲۲).

آفتاب غربت از پیشان بتافت جمله را از پرتو آن جان بتافت
هم ز عکس روی سیمرغ جهان چهره ی سیمرغ دیدند از جهان
چون نگه کردند، آن سیمرغ زود بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود
نام او سیمرغ، سلطان طیور او بما نزدیک و ما زو دور دور

(عطار،۱۳۸۴:۲۳۵)

با این حال در منطق الطیر، سیمرغ به‌روشنی هر چه تمامتر، نماد حضرت حق است. به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی «سیمرغ رمزی از حقیقت بیکرانه ذات الهی است»(عطار، ۱۳۸۳: ۱۶۷)

«پرنده‌ای است درازگردن که گاهی به (عنقای مغرب) طایر قدسی که در کوه قاف جای دارد و هم به عقل فعال و وقتی به سیمرغ اطلاق می‌گردد و یا سمبولی است برای پرندهٔ خیالی و کنایه به مردی گوشه‌نشین و انزواطلب»(سعیدیان، ج ۷: ۵۹۹۴).

«مرغ افسانه‌ای که در ادب عرفانی بسیار به کار رفته (اگرچه معانی مختلفی از آن اراده کرده‌اند، ولی عمدتاً معنای انسان کامل از آن خواسته‌اند. روزبهان، گاه آن را کنایه از روح (شرح شطحیات، ۲۸۳) گاه کنایه از پیامبر اکرم (همان: ۱۷۰) و ترکیب سیمرغ ازل را کنایه از عقل مجرد و فیض مقدس دانسته‌اند» (سجادی، ۱۳۷۷: ۴۹۱).

این پرنده که گاه با نام عنقا دیده می‌شود یکی از مهم ترین و پیچیده‌ترین پرندگان اساطیری و عرفانی ایران است؛ در اوستا سئن(سیمرغ) از آنِ رشن- فرشتهٔ عدالت- است؛ این مرغ در میان دریای فراخکرت بر درختی به نام« هرویسپ» به معنای «همه را درمانبخش» آشیان دارد. بر اساس بندهشن، سیمرغ پیشوا و سرور همه مرغان و اولین مرغ آفریده شده است (ر.ک: فرنبغ دادگی،۱۳۸۰:۷۸).

انوری در قصاید خود به جاودانگی، ثبات و شجاعت عنقا اشاره دارد؛ در اینجا انوری او را نشانه‌ای از شجاعت گرفته است، شاید به اعتبار دوریش از خلق:

روزگارا! چون ز عنقا می‌نیاموزی ثبات؟ چون زغن تا چند، سالی مادگی سالی نری؟ (انوری:۱۷۴)

«سیمرغ» در اشعار انوری:

عنقا مرغی افسانه‌ای که مظهر نایابی یا عزلت است و گاهی با سیمرغ یکی دانسته شده است(انوری، ۱۳۸۱، ج ۵: ۵۱۱۰). انوری در اشعار خود به مقام والا و غرور سیمرغ اشاره کرده است:

از جوف چرخ پر نشود دست همتت سیمرغ همتت نه چو مرغان ارزنست (انوری:۱۶۰)

ب- «هما»

مرغی افسانه‌ای همانند سیمرغ است که فرخنده فال و پیک سعادت پنداشته می‌شده و به همین دلیل به «مرغ سعادت» نیز معروف است. قدما معتقد بودند که مرغی است استخوان‌خوار که جانوری نیازارد و هرگاه بر سر کسی بنشیند، او را پادشاه کنند. پس از روزگاری دراز این هما ناپدید شد (عجایب [طوسی]: ۵۱۶). در بهرام یَشت (بند ۳۶) درباره‌ی این مرغ آمده است: ... آنکه استخوان یا پری از این مرغ دلیر با خود داشته باشد هیچ مرد توانایی او را از پای در نتواند آورد، چه آن مرغکانِ مرغ، بزرگواری و فرِّ بسیار به آن کس خواهد بخشید. این خصوصیات، در واقع، به عنوان پیشینه هما، به نحو وسیعی در ایران معروف بوده، تا آنجا که به موجبِ این افسانه‌ها، برای رسیدن به پادشاهی کافی بوده است سایه هما بر کسی بیفتد. به نظر می‌رسد لغت در همایون، در فارسی با نام این پرنده ارتباط داشته باشد (ر ک: یاحقی، ۱۳۸۶: ۸۸۸).

ویژگی های »هما» در اشعار انوری:

هما مرغی افسانه ایست که می گویند استخوان می‌خورد و هیچ جانوری را نمی‌آزارد و بر سر هر که بیفتد، پادشاه شود. در افسانه‌ها بسیار از او نام برده‌اند، از جمله به این صورت که در شهرها و ممالک هنگام انتخاب پادشاه این مرغ را به پرواز در می-آوردند و بر سر هر کس می نشست او را شاه می‌کردند (شمیسا،۱۱۴:۱۳۷۷). انوری در قصیده خود به شکوه هما، جایگه والای او، سایه هما که همه را در سایه خود نگهداری می‌کند و به داستان سلیمان اشاره دارد که چون به جایی می‌رفت، مرغان و هما بر سرش سایه می‌افکندند؛

کو آصف جم گو بیا ببین بر تخت، سلیمان راستین
پیشش بدل دیو و دام و دد در هم زده صفهای حور عین
در سایهٔ پر همای چتر طی کرده اقالیم ملک و دین (انوری:۱۶۸)

ج- پری:

در بیان تاریخچهٔ اساطیری پری می‌توان گفت: «پریا یا (پریکا) موجودی با ویژگی‌های ناروشن است. این واژه را معمولاً به ساحره برگردانند. به گمان روشن گیلمن، معنی واقعی این واژه، برافشانندهٔ «آذر ودایی» به گرد خود است. نام پریکا به‌ویژه در متون متأخر یشت‌ها تقریبا همواره به صورت تداعی و ملازمت ناخودآگاه در کنار«یاتو»، «افسونگر» آمده است. پریکاها به افسونگری می-پردازند. بررسی متون دیگر، خواننده را به سوی این پندار سوق می دهد که پریکاها، ساحره‌هایی از گوهر آدمی نیستند و آنها را باید در پدیده‌های ما فوق الطبیعه جستجو کرد. گفتهٔ یشت هشتم، نشانگر این واقعه است که پریکاها در اساطیر مربوط به طبیعت، مکان و منزلتی از بهر خود داشته، مظهر شهاب‌های آسمانی، یعنی پدیده‌های اهریمنی بوده‌اند» (کریستین،۱۹:۱۳۵۵)،(سرکاراتی،۳۲:۱۳۲۵)؛ با این اوصاف پریان شخصیت‌هایی اهریمنی و منفی در اساطیر ایران داشته‌اند؛ اما گویی باور عامه، خلاف اساطیر کهن است، چرا که از دیدگاه عامه، پریان موجوداتی اند که به کمک قهرمان داستان می شتابند و آنها را در رسیدن به هدفشان یاری می‌دهند. اولریش مارزولف در کتاب طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی بر این اعتقاد است که:

«پری‌ها همواره دارای مضامین ممتاز و مثبت‌اند؛ به قهرمان داستان در اجرای وظایف شاق او مساعدت می‌کنند و این کمک از طریق خصوصیات فوق طبیعی است که پری‌ها واجد آنند»(اولریش مارزولف،۴۶:۱۳۷۶به نقل از کفاشی:۱۳۹۰).

چنانکه از روایات کهن بر می‌آید پری موجودی‌ست لطیف و بسیار جمیل که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و به واسطۀ زیبایی فوق العاده، آدمی را می‌فریبد (هفت پیکر:۱۴۱ به نقل از الهامی،۱۰۹:۱۳۸۹). انوری در اشعار خود به صفاتی چون زیبایی پری اشاره کرده است؛

خاطرم،در ستر دیوان، دختران دارد، چو حور زهره شان پرورده در آغوش طبع زاهرم (انوری:۲۰۶)
ساقش، بمثل، چو ساعد حورا دستش بمثال پای مرغابی (همان:۲۰۸)
مشاطگان عالم علوی ز رشک خطت حوران خلد را، بهوس، نیل برکشیده (همان:۲۳۰)

د- اهریمن و دیـــــو:

دیوان در عقاید مردم عوام و در بسیاری از افسانه‌ها، چهره‌ای منحوس و زشت دارند، مردم عوام دیو را مایه بسیاری از زشت کاری‌ها می‌دانسته‌اند؛ «مطابق روایات دیوان، موجوداتی زشت رو وشاخدار و حیله گرند که از خوردن گوشت آدمی روی گردان نیستند. اغلب سنگدل و ستم‌کارند و از نیروی عظیمی برخوردارند. تغییر شکل می‌دهند و در اقسونگری، چیره‌اند»(یاحقی، ۲۰۲:۱۳۷۵ به نقل از قدمیاری:۸۵۱).

مطلب دیگری که در باب دیو باید گفت این که، در ابتدا واژۀ دیو در نزد آریایی ها به معنی روشنایی و فروغ خدای بزرگ به کار می رفته ولی پس از آن که زرتشت خدای یگانه را اورمزد نامید، دیوان از سپاه اهریمن و یاران پلید او شدند(رک عفیفی،۱۴۵:۱۳۷۲ به نقل از قدمیاری:۸۵۱).به اعتقاد عوام دیو موجودیست بلند قد با موهای کوتاه و مجعد، بینی کوتاه، لب های کلفت و آویزان و بدن پشمالو، به این ترکیب عجیب یک جفت بال و دوتا شاخ می‌افزودند(ر.ک: ماسه،۱۶۹:۱۳۵۷). در اشعار انوری درباره دیو اینچنین آمده ست:

چون دیو بمزدوری افکند آنرا که خلافش کند لعین (انوری:۱۶۹)
خواجۀ ملت، صفی الدین عمر، در صدر شرع آنکه نبود دیو را با سایۀ او قادری (همان:۱۷۵)
خاتم حجت در انگشتان سلیمان سخن افترا کردن بدو درگیرد از دیو و پری (همان:۱۷۷)
ربع مسکون آدمی را بود، دیو و دد درگرفت کس نمی‌داند که در آفاق انسانی کجاست؟ (همان:۱۸۷)
می نیارد گریخت، گر نه، نه من دیو از ازین روزگار بگریزد (همان:۱۹۴)

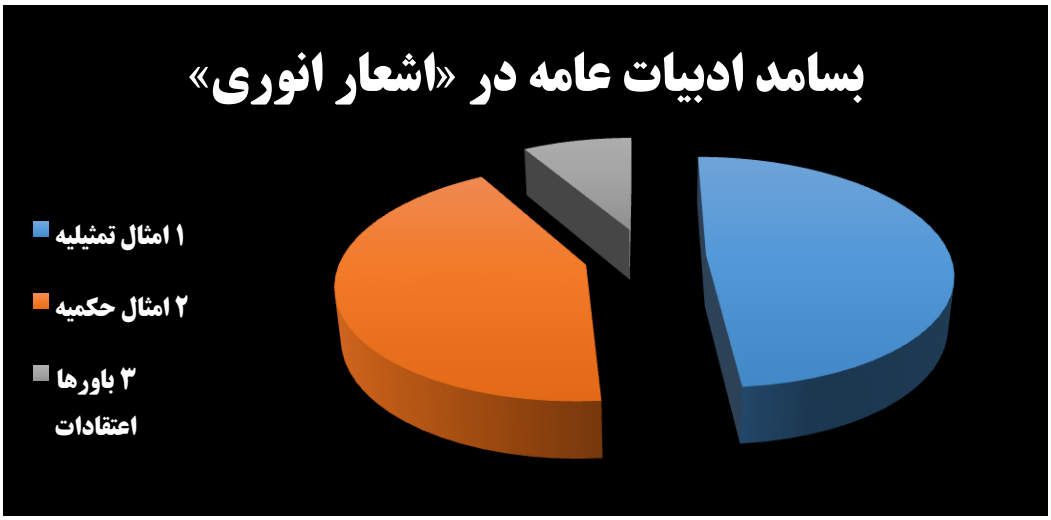
ه- سمندر:

مرغی افسانه ای که در آتش رود و نسوزد؛ مرغ آتش خوار(شفیعی کدکنی،۲۹۴:۱۳۸۹).

آنکه قهرش داد انجم را شیاطین افکنی وانکه لطفش داد آتش را سمندر پروری (انوری:۱۷۸)

کاربرد شاخه هایی از ادبیات عامیانه(فولکلور) در اشعار انوری

ردیف	انواع ادبیات عامیانه	بسامد در اشعار انوری
۱	امثال تمثیلیه	۱۲۰
۲	امثال حکمیه	۱۰۶
۳	باورها و اعتقادات	۲۱



نتیجه‌گیری

ضرب‌المثل‌ها به دلیل گستردگی، تأثیر، رواج و اهمیتشان در میان مردم، آینهٔ عقاید، باورها و اندیشه‌های آنانند. به همین دلیل، جایگاه ضرب المثل‌ها را به عنوان آینهٔ حکمت و تجارب یک ملت در هویت ملی نمی‌توان نادیده گرفت؛ اگر با این دید به اشعار انوری بنگریم، او را از تمام قصیده سرایان زبان فارسی و شاعران ادبیات درباری، برتر می‌یابیم؛ زیرا موارد بسیاری از عین گفتار او حالت مثل یا نزدیک به مثل پیدا کرده و در شمار حکمت‌های شایع زبان فارسی درآمده است؛ انوری، به لحاظ نظریهٔ شعری طرفدار سادگی و روانی و دوری از تکلف بوده است؛ که همین زبان ساده و طبیعی را از تأمل در امثال و حکم عامیانه و رایج در زبان کوچه و بازار آموخته است و غنای زبان شعر او، رهین این دقت‌هاست؛ در این پژوهش با ارائه طرز استفادهٔ انوری از امثال و کنایات و بسامد بهره‌گیری ازاین گونه تعبیرات و امثال، به بررسی یکی از ویژگی‌های سبک شخصی انوری اشاره شده است؛ امثال و حکم (ضرب‌المثل‌ها) گاه عیناً و گاه به صورت اصطلاحات ضرب المثلی در اشعار انوری بازتاب می یابند؛ در یک بررسی آماری، از میان موضوعات بررسی شده، امثال تمثیلیه نسبت به امثال حکمیه در مجموع اشعار انوری، کاربرد و بسامد بیشتری دارند؛ البته نمی‌توان وجود عقاید و باورهای عامیانه را در اشعار او نادیده گرفت؛ زیرا اعتقادات و باورهای خرافی و عامیانه از درونی ترین لایه-های جوامع ریشه می‌گیرد و با بررسی همین عقاید و باورها در شعر می‌توان به برخی شخصیت اجتماعی و روان‌شناختی شاعر پی برد.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱- ابریشمی، احمد، (۱۳۷۷)، مثل شناسی و مثل نگاری، تهران: زیور.
۲- بشیری، مؤدب بشیری،(۱۳۷۵)، امثال موزون در ادب فارسی،تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
۳- بهمنیار، احمد، (۱۳۶۱)، داستانهای بهمنیاری، تهران: دانشگاه تهران.
۴- خضرایی، امین،(۱۳۸۲)، فرهنگ نامه امثال و حکم ایرانی،شیراز: نوید.
۵- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۶۱)، گزیده امثال و حکم، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران:تیراژه.
۶- _____،(۱۳۶۳)، امثال و حکم، تهران: امیرکبیر.
۷- _____ (۱۳۶۴)، لغت نامه، چاپ اول، موسسه انتشارات وچاپ دانشگاه تهران .

۸- دهگان، بهمن،(۱۳۸۳)،فرهنگ جامع ضرب المثل های فارسی،تهران: فرهنگستان زبان و ادب
۹- ذوالفقاری، حسن،(۱۳۸۸)، فرهنگ بزرگ ضرب المثل های فارسی، تهران: معین.
۱۰- زبیدی، سید محمد مرتضی(۱۳۹۶ق)،(تاج العروس)، بیروت: دار الاحیاء التراث العربی.
۱۱- سعیدیان، عبدالحسین(۱۳۸۸)، دایرهٔ المعارف نو، جلد ششم، چاپ سوم، چاپخانه جام جم.
۱۲- سجادی، سید جعفر (۱۳۷۷)، فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرت عرفانی، چاپ علامه طباطبائی
۱۳- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۹)، مفلس کیمیا فروش(نقد و تحلیل شعر انوری)،چ چهارم،تهران:سخن
۱۴- شوالیه، ژان، گربران،آلن (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
۱۵- شمیسا، سیروس(۱۳۷۷)، فرهنگ اشارات، ۲جلدی، تهران: فردوس.
۱۶- عطار، فریدالدین محمد(۱۳۶۲)،دیوان، به اهتمام تقی تفضلی،چاپ۳، تهران: انتشارات علمی فرهنگی
۱۷- عفیفی، رحیم،(۱۳۷۱)، مثل‌ها و حکمت‌ها درآثار شعرای قرن ۱۱-۳ هجری، تهران: سروش
۱۸- _____(۱۳۷۲)، ارداویرافنامه، چ دوم، تهران: توس.
۱۹- فرنبغ دادگی، بندهشن(۱۳۸۰)، ترجمه مهرداد بهار، چ دوم، تهران: توس.
۲۰- کریستین سن، آرتور،(۱۳۵۵)،آفرینش زیانکار در روایات ایرانی، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تهران:سروش.
۲۱- ماسه، هنری(۱۳۵۷)، معتقدات و آداب ایرانی،۲جلدی، ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، تبریز، موسسه انتشارات تاریخ و فرهنگ ایران.
۲۲- مارزولف، اولریش،(۱۳۷۶)، طبقه بندی قصه‌های ایرانی، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات سروش.
۲۳- نظامی گنجوی، (۱۳۶۳)، کلیات حکیم نظامی گنجوی، تصحیح وحید دستگردی، تهران: علمی.
۲۴- وارینگ، فلیپا(۱۳۷۱)، فرهنگ خرافات، ترجمه احمد حجاران، جلد اول، تهران: چاپخانه موفق.
۲۵- هدایت، صادق، (۱۳۵۶)، نیرنگستان، چاپ دوم، تهران: جاویدان.
۲۶- یاحقی، محمدجعفر(۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر وداستان واره‌ها در ادبیات فارسی، ناشر: تهران:فرهنگ معاصر.
۲۷- _____(۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و انتشارات داستان، چ دوم، تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
۲۸- _____(۱۳۷۹)، فرهنگ اساطیر، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی و انتشارات سروش.

ب) مقالات و پایان نامه‌ها:

۲۹. الهامی، فاطمه، (۱۳۸۹)، انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی،پیک نور، سال پنجم، شماره سوم،ص۱۰۴تاص۱۱۴.
۳۰. افشاری، مهران، «فرقه عجم و سخنوری»، فصل نامه هستی، دوره اول، سال۱۳، ش۱.
۳۱. امیری، سید محمد،(۱۳۸۹)، ضرب المثل در ادب فارسی و عربی، پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی، دوره دوم، شماره پنجم، ص۵۷تا ص۷۶..
۳۲.خدیش، پگاه،(بی تا)، بازتاب و کارکردهای سحر و جادو در افسانه های سحرآمیز، سال۱۷، شماره۶۵،صص۱۵۱-۱۶۵.
۳۳.ذوالفقاری، حسن،(۱۳۸۶)، هویت ایرانی و دینی در ضرب المثل های فارسی، فصلنامه مطالعات ملی، سال هشتم، شماره ۲،ص۲۷ تا ص۵۳.
۳۴. سرکاراتی، بهمن،(۱۳۵۰)، پـــری، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات تبریز، شماره های۹۷-۱۰۰.
۳۵.فتاحی زاده، فتحیه(۱۳۸۷)، مبارزه پیامبر با آداب و رسوم خرافی)، فصلنامه شیعه شناسی، سال ششم،شماره۲۱.
۳۶.قدمیاری، کرمعلی و سمیه نوری(۱۳۹۱)، بازتاب باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر ادیب الممالک فراهانی،هفتمین همایش ترویج زبان و ادب فارسی،ج هفتم،صص۸۳۳-۸۵۷.

۳۷.کفاشی، امیر رضا،(۱۳۹۰)، بررسی دو منظومه فولکلوریک از شاملو، بهارستان سخن(فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات فارسی، سال هفتم، شماره۱۷.

۳۸. موسوی، مصطفی؛ نوح پیشه، حمیده(۱۳۹۰)، مضامین مشترک در گلستان و امثال و حکم عربی، مجله ادب عرب سال ۳،شماره۳،، ص۲۰۱تا ص۲۲۴.

بررسی اَبَر نمادهای اشعار شاعران مقاومت (پایداری)

(با تکیه بر اشعار سید محمدرضا کردستانی میرزاده عشقی)

دکتر حمیدرضا قانونی
استادیار دانشگاه پیام نور نجف آباد
پروین غلامحسینی
مدرس دانشگاه پیام نور

چکیده

تأمل و تحقیق در حوزه شعر و ادبیات پایداری و تبیین ابعاد گوناگون دفاع مقدس ملت ایران با بهره‌گیری از زبان گویای هنر (به‌خصوص ادبیات) یکی از ضرورت‌های انکارناپذیری است که متأسفانه تا به امروز آن‌گونه که درخور این رُخداد عظیم تاریخی است، مورد توجه جدّیِ هنرمندان و اصحاب قلم قرار نگرفته است. نماد یکی از آرایه‌های ادبی است. ویژگی بارز نماد، ابهام، عدم صراحت، غیر مشروح و غیر مستقیم بودن آن است. به این معنا که در زبان سمبولیک مراد و مقصود، ظاهر و صورت کلام نیست. بلکه مفهومی است ورای ظاهر و فراتر و عمیق تر از آن. نمادگرایی و جامعه‌گرایی دو ویژگی اساسی اشعار شاعران مقاومت (پایداری) است. شاعران این دوره با زبانی سمبولیک و تأویل بردار، مسایل سیاسی- اجتماعی زمانه‌ی خویش را در شعر منعکس می کنند. نماد در اشعار میرزاده عشقی جایگاهی ویژه و اساسی دارد. در این پژوهش، ابتدا نمادهای موجود در شعر شاعر مذکور، استخراج و سپس با ارائه مصراع‌هایی که نماد مورد نظر دَر آن درج شده است، به شرح، توضیح و تبیین نمادهای موجود در اشعار این شاعران پرداخته می‌شود. در این پژوهش ضمن تعریف نماد و شناسایی خاستگاه آن، دغدغه‌های مطرح در جامعه عصر شاعر و دلایلی که باعث شده شاعر از به کار گیری گفتار صریح و آشکار اجتناب کند و به زبان و کلام مبهم نمادین روی بیاورد، مشخص شده است.

کلیدواژه‌ها: نماد، آب، شب، عشقی، پایداری

مقدمه

عنوان ادبیات پایداری معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی با پایگاه های قدرت، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و... شکل می‌گیرند. بنابراین جان‌مایهٔ این آثار با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان های ضد آزادی است. صرف‌نظر از ویژگی‌های کلی این نوع ادبیات، آن‌چه وجه ممیزهٔ آن از سایر مقوله‌های ادبی است، در پیام و مضمون آن نهفته است. بدین معنا که آثاری از این دست اغلب آیینهٔ دردها و مظلومیت‌های مردمی هستند که قربانی نظام‌های استبدادی شده‌اند. این آثار ضمن القای امید به آینده و نوید دادن پیروزی موعود؛ دعوت به مبارزه و ایستادگی در برابر ظلم و ستم، ستایش آزادی و آزادگی، ارج نهادن به سرزمین مألوف و شهیدان و جان‌باختگان وطن را در بطن خود دارند. یکی از دغدغه‌های اصلی نویسندگان و شاعران این نوع ادبیات، بی‌هویتی نسلی است که رفاه غربت، آنها را از درد و رنج ملت خویش غافل کرده است. از این روست که می‌کوشند با طرح نمادهای اسطوره‌ای ملی و تاریخی، عرق وطن‌دوستی و دفاع از آب و خاک و تلاش برای رسیدن به وضع مطلوب (به جای تن دادن به وضع موجود) را در افراد ایجاد کنند(رک سنگری،۹:۱۳۸۰).

بیان مسئله

میزان موفقیت و اشتهار هر شاعری وابسته به استفاده بهینه‌ی او از امکانات زبان، صور خیال و سایر مباحث زیبایی شناسی است. در این میان باید به نقش «نماد» در شعر و ارزشی که به آثار ادبی می‌بخشد اشاره کرد؛ این تحقیق بر آن است تا به نقش نماد در شعر یکی از شاعران شهره معاصر، میرزاده عشقی، بپردازد. تا بدین وسیله ضمن توضیح و تبیین اَبَرنمادهای شعر این شاعر، اندکی نیز بر دایره تحقیقات ادبی بیفزاید؛ از آنجا که تاکنون چنین پژوهشی در مورد اشعار این شاعر انجام نشده است، بنابراین فقدان چنین تحقیقی، لزوم طرح چنین موضوعی را تأیید می‌کند.

پرسش‌های تحقیقاتی

این پژوهش بر آن است که در روند تحقیق، پرسش‌های ذیل را پاسخ دهد:

ـ نماد چیست و جایگاه آن در شعر میرزاده عشقی چگونه است؟

ـ چه دلایلی باعث شده شاعر از به کار گیری گفتار صریح و آشکار اجتناب کند و به زبان و کلام مبهم نمادین روی بیاورد؟

ضرورت انجام تحقیق

یکی از ضرورت‌های انجام پژوهش این است که چه عواملی باعث شده که شاعران معاصر از به‌کار بردن کلام صریح اجتناب کنند و به زبان مبهم نمادین روی‌آورند؛ به عبارتی دیگر علل گرایش شاعران معاصر به سمبل و نمادگرایی که خود باعث ابهام و عدم صراحت می‌شود، مشخص شده است.

همچنین یکی دیگر از ضرورت‌های انجام این پژوهش، مشخص شدن دغدغه‌های مطرح در جامعه و همچنین ساختار شعر معاصر و توانمندیهای آن در انتقال خواسته‌ها و دغدغه‌های مردم جامعه است.

اهداف و روش پژوهش

یکی از اهداف نگارنده، در ضمنِ تأویلِ نمادها، بیان علت نمادین و سمبولیک بودن شعر معاصر است. سعی پژوهشگر بر این است که با بررسی و تأویل اشعار یکی از شاعران معاصر و با رمز گشایی چند نماد مشترک در اشعار او، تأثیر نماد، و نمادین و سمبولیک بودن شعر معاصر را روشن کند؛ البته در ضمنِ شواهد شعری و تأویل آن‌ها، برای اثبات معنای نمادین شعر این شاعر، هر جا که شاعر از تشبیه یا استعاره برای کشف و رمزگشایی آن نمادها بهره گرفته باشند، نمونه‌هایی از اشعار او ذکر می‌شود تا تأویلی که از شعر به دست می‌دهیم به نوعی پذیرفتنی‌تر باشد؛ در این پژوهش، اَبَر نمادهای اشعار میرزاده عشقی، شناسایی و خاستگاه نمادها و ارتباط آنها با مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه مورد بررسی قرار می‌گیرد؛

الف) ادب پایداری در عصر مشروطه و معاصر

دوره جدید، دوره آشنایی با فرهنگ و ادبیات اروپایی و اثرپذیری از آن است. بارزترین دوران ادب پایداری در ایران تا عصر انقلاب اسلامی، عصر مشروطه است. در این دوره، گونه‌های مختلف ادب چون داستان، طنز، شعر، تصنیف و نمایش‌نامه، عرصه‌ی ستیز با بیدادگری حکومت، رخوت‌زدگی جامعه، تبعیض و بی‌عدالتی، جهل و بی‌قانونی و گاه نیز ستیز با مظاهر دینی و شعایر مذهبی است. دو جریان روشنفکری غربی و شرقی در این دوره شکل می‌گیرد و شاعران و نویسندگان با ستایش وطن، گذشته‌های افتخارآمیز، دعوت به مبارزه و تاختن به مظاهر بیداد و تمسخر آنها، در پی آفریدن فضایی تازه هستند. وجود روزنامه‌ها در این دوره امکان ارتباط را ساده‌تر می‌سازد؛ چنان‌که شعر طنزآمیز "نسیم شمال" (سیداشرف الدین گیلانی) که شعری ساده، روان و سرشار از واژگان مردمی است، از طریق روزنامه‌ها به افواه عمومی راه یافت و زمزمه‌ی پیر و جوان شد:

«ای دل غافل بر احوال وطن خون گریه کن / خیز ای عاقل، به این دشت و دمن خون گریه کن... / ای دریغا دستخوش شد کشور کاووس کی / آه و واویلا که عمر مملکت گردید طی / جای رطل و جام می، غولان نهادستند پی / جای بلبل تکیه زد زاغ و زغن، خون گریه کن»(قزوینی گیلانی،۱۳۷۱: ۴۲۹).

در این دوره پدیده‌ای نو به نام تصنیف شکل گرفت که در برانگیختن جامعه و طرح مفاسد دربار و حکومت و اختناق و ستم حاکم بسیار مؤثر بود. طنز موفق دهخدا با عنوان "چرند و پرند" و امضای معروف "دخو" و داستانها و کتابهایی چون "کتاب احمد"، "سفینه‌ی طالبی"، "شرح زندگانی من"، "مسالک المحسنین"، و... نمونه‌هایی موفق در ادب پایداری این دوره‌اند؛ که در آگاهی و بیداری اجتماعی نقش بسزایی داشتند. در دوران اختناق رضاخانی و حاکمیت پهلوی دوم در همه حوزه‌های ادبی ـ نثر و نظم ـ آثار رسواگرانه و روشنفکرانه فراوان است. اگر ویژگی آثار عصر مشروطه، صراحت در بیان است، شاخص آثار این دوره ـ به‌ویژه در قلمرو شعر ـ بهره‌گیری از نماد در انتقاد از جامعه فقیر، ویران، بیدادزده و لبریز از اختناق و سانسور است. از این روست که مشاهده می‌کنیم داستان ها، نمایش‌نامه ها و سرودهای این دوره همگی با زبانی نمادین از اوضاع دردناک و تیرهٔ ایران سخن

می‌گویند. در کنار آثار روشنفکرانه این دوره که عمدتاً متأثر از اندیشه‌های مارکسیستی یا غربی هستند، نویسندگان و شاعران دینی برجسته‌ای را نیز می‌توان یافت که در حوزهٔ شعر، داستان، نمایش‌نامه، یا سایر گونه‌های ادبی، از فقدان آزادی و عدالت سخن گفته‌اند. در سالهای ۵۶ و ۵۷، این آتش زیر خاکستر کم‌کم جان گرفت و زمینه را برای اندکی صراحت در گفتار فراهم ساخت. همین آتش اشتیاق برای آزادی بیان بود که بعدها به آتشفشانی مبدل شد، که پیروزی ۲۲ بهمن ۵۷ را رقم زد، ادب مقاومت را میان مردم کوچه و بازار کشاند و هنگامی که با شور و التهاب انقلابی آنها درآمیخت، به صورت زیباترین، مؤثرترین و رساترین شعارها تجلی یافت...(رک سنگری،۱۵:۱۳۸۰)

در سال‌های دوم و سوم دفاع مقدس (۶۱ـ۶۰) کم‌کم قالب‌های دیگر شعری فرصت ظهور و بروز یافت و در سال‌های ۶۱ تا ۶۵ موج رباعی‌سرایی و دوبیتی‌گویی همپای مثنوی و غزل و نوسروده‌ها باعث شد که شاعران درجهٔ اول رباعی‌سرا و دوبیتی‌گو، این دو قالب را رها کنند. در سال‌های پایانی هشت سال دفاع مقدس، سروده‌هایی رواج یافت که می‌توان آنها را شعر "تردید و اعتراض" نام نهاد. در این سروده‌ها نوعی دلواپسی و نگرانی خاطر از کم‌رنگ شدن ارزشها، فراموش شدن دستاوردهای عظیم مجاهدت و ایثار، رشد رفاه‌طلبی و عافیت‌گرایی و... به چشم می‌خورد. این ویژگی گاه با طنزی خاص همراه است. «سلمان هراتی» را آغازگر این شیوه باید دانست، شیوه‌ای که بعدها کسانی چون: «سیدحسن حسینی»، «قیصر امین‌پور»، «علیرضا قزوه» و تنی چند از شاعران تا سال‌های پس از جنگ نیز آن را ادامه دادند(همان).

ب) نماد

هر یک از ما، در طول روز و شب، چه آگاه و چه ناخودآگاه در گفتار، در رفتار و در رؤیاهای خود از نمادها استفاده می‌کنیم. نمادها خواسته‌های ما را به صورت ملموس درمی آورند، به منش و رفتارمان شکل می‌دهند، موجب موفقیت یا شکستمان می شوند. «تمامی علوم بشری مانند هنرها و تمامی فنونی که از هنرها منشأ می گیرند، همگی در مسیر خود با نمادها آشنا می‌شوند. شکل، ترتیب و تفسیر نمادها درمعارف نقش اساسی دارد. در تاریخ تمدن و تاریخ ادیان، در زبان‌شناسی، قوم شناسی فرهنگی، نقد هنر، روان‌شناسی و پزشکی. امروزه دیگر نمی‌توان واقعیتی این چنین مؤثر را نادیده انگاشت. علوم بر آن اند تا معمایی که نمادها مطرح می‌کنند، برگشایند. آنها باهم مرتبط می‌شوند تا نیروی متراکمی را که در اختیار دارند، به حرکت در آورند. زیاده نگفته‌ایم اگر بگوییم، ما در جهانی از نمادها زندگی می‌کنیم، و جهانی از نمادها در ما زندگی می‌کنند»(شوالیه و گربران،۱۸:۱۳۸۸).

نمادگرایی به عنوان یک مکتب ادبی سریع‌تر از مکاتب دیگر چون رمانتیسم، ناتورالیسم جای خود را در ادبیات دنیا و ادبیات معاصر فارسی بازکرد. مزیت این جریان ادبی، پیشرفت سریع آن و منطبق شدن با مقتضیات زمان بود؛ شاعران حوزه معاصر با پیش دستی و پیشگامی نیما دریافتند که خواننده معاصر از ساده‌گویی و ساده اندیشی دلزده می‌شود؛ این تفکر شاعران را واداشت تا در پاسخ به کثرت گرایی معنایی و ساده گریزی خواننده به رمز گرایی روی آورند. نمادگرایی در شعر باعث شد تا غنای معنایی زبان تضمین شود و به تبع آن اقناع خواننده نیز فراهم شود. نمادها این قابلیت را دارند که در مسیر زمان و تاریخ تغییر کرده، دچار پوست اندازی معنایی شوند. گرایش‌های نمادین و سمبلیک در حوزه‌ی ادبیات معاصر، علاوه بر اوضاع استبدادی و حکومت های دیکتاتوری و احتیاط و ترس از سانسورهای رسانه ای و دگرگونی سبکی، ماحصل دقت و تلاش برای غنای جوهر هنری- ابهام- و همچنین شرکت دادن خواننده در امر خواندن و آفرینش ادبی، جهت لذت بیشتر است(رک پورنامداریان،۱۴۷:۱۳۸۷). شاعرانی که از استقلال فکری و توانایی ابتکار بهره‌مند هستند، نمادها را مواظبت کرده، آنها را از ابتذال و روزمرگی و حتی مرگ نجات می‌دهند. نیما و پیروان نظریه ادبی او با تکیه بر دو واژه «تناسب» و «طبیعی بودن» در به کارگیری نمادها، سعی داشته اند تا نمادهای تکراری، کهنه و مرده شعر کلاسیک را در معناهای نو به کار گیرند تا علاوه بر عمق بخشیدن به شعر، نظریه سبکی خود را نیز غنی کنند. تعدادی از نمادها را می‌توان به دلیل ماهیت و ارزش ذاتی ناشی از قدمت یا معناپذیری بیشتر و همچنین عملکرد مؤثر در سطح انواع هنر، ابر نماد خواند(همان). مسأله اصلی در شعر شاعران نمادگرای معاصر، مردم و سرنوشت مردم است؛ و مشخصه مهم آن آزادی، استبداد و شرایط اجتماعی، فقر، نابرابری، یأس و مرگ است.

سید محمدرضا کردستانی فرزند حاج سید ابوالقاسم کردستانی در تاریخ دوازدهم جمادی‌الآخر سال ۱۳۱۲ هجری قمری مطابق ۲۰ آذرماه ۱۲۷۳ خورشیدی و سال ۱۸۹۴ میلادی در همدان زاده شد. سال‌های کودکی را در مکتب‌خانه‌های محلی و از سن هفت سالگی به بعد در آموزشگاه‌های «الفت» و «آلیانس» به تحصیل فارسی و فرانسه اشتغال داشت، در آغاز سن ۱۵ سالگی

به اصفهان رفت، سپس برای اتمام تحصیلات به تهران آمد، بیش از سه ماه نگذشت که به همدان بازگشت و چهار ماه بعدش به اصرار پدر برای تحصیل عازم پایتخت شد. هنگامی که در همدان بسر می‌برد اوائل جنگ جهانی اول ۱۹۱۸-۱۹۱۴ میلادی به عبارت دیگر دوره کشمکش سیاست متفقین و دول متحده بود. عشقی به هواخواهی از عثمانی‌ها پرداخت؛ عشقی گاه گاهی در روزنامه‌ها و مجلات اشعار و مقالاتی منتشر می‌کرد که بیشتر جنبه وطنی و اجتماعی داشت؛ به عقیدهٔ بسیاری از مورخین، عشقی از مهم‌ترین روشنفکران مولود روشنگری پس از مشروطه بود. او در روز ۱۲ تیرماه ۱۳۰۳ خورشیدی، در تهران هدف گلوله افراد ناشناس قرار گرفت و در ۳۱ سالگی، چشم از جهان فرو بست؛ مزار او در ابن بابویه و در گوشه‌ای متروک (در نزدیکی مزار نصرت الدوله فیروز) قرار دارد.

ج) بررسی برخی از ابر نمادهای اشعار میرزاده عشقی

اشیا از عوامل تأثیر گذار در زندگی انسان‌ها هستند. آنها به طور خود بخود و ناخودآگاه در ذهن انسان‌ها تأثیر دارند. از دید هر یک از انسان ها، اشیا به صورتی خاص تعبیر می‌شوند، به عبارتی دیگر هر یک از انسان‌ها و بالاخص شاعران از دید خود به اشیا می‌نگرند و برای ترسیم تصاویر و صحنه‌های مختلف از آنها بهره می‌گیرند. گاهی شاعران برای پیشبرد اهداف خود از اشیا در معانی نمادین مختلف استفاده می‌کنند. لازم به ذکر است که معانی نمادین هر کدام از اشیا با توجه به محیط و عوامل بیرونی متفاوت است. برای مثال اشیایی چون دیوار، پنجره و قفس در اشعار شاعران معاصر در معانی به کار رفته است که در شعر هیچ یک از شاعران کلاسیک دیده نمی‌شود. چه بسا این واژگان و اشیا به تناسب جامعهٔ عصر این شاعران و فضای خفقان آور حاکم بر آن عصر، معنایی سیاسی یافته اند. برای مثال در شعر شاعران معاصر «قفس» به عنوان یک واژه، در بسیاری از موارد در معنای نمادین به کار رفته است و از استبداد و خفقان حاکم بر جامعهٔ آن عصر حکایت دارد. این پژوهش بر آن است تا ضمن مطالعه اشعار میرزاده عشقی به بررسی و تأویل طیفی از واژگان نمادین و سمبولیک، که از نظر معنایی با همدیگر روابط نزدیکی دارند و سبب تشکیل بافتی در متن می‌شوند و لایه‌های معنایی و ابهام هنری خلق می‌کنند، بپردازد.

بخش نخست: اشیاء

۱- آیینه

یکی از سمبل‌ها که معمولاً در کشف آن منتقدان سرگردان بوده‌اند، «آینه» است. آینه بازتاب حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی. بر روی آینه‌یی در موزه هانوی نوشته شده: همچون خورشید، ماه، آب و طلا، روشن و درخشان باش و باز تاب، آنچه در دل داری. حتی اگر مفهوم عمیق آینه چیز دیگری باشد، در چین، علامت شاهبانو است، چرا که آینه آتش خورشید را می‌گیرد و باز می‌تابد. از سوی دیگر، آینه علامت هماهنگی در وصلت زناشویی است. آینه شکسته، علامت جدایی است.در یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های تفأل، استفاده از آینه جادو معمول بوده است، این شیوه از ایران آمده است. بنا بر افسانه‌ایی، فیثاغورث یک آینه جادو داشته است. و قبل از تفأل با آن، مانند جادوگران، آنرا مقابل ماه قرار می‌داده است. (رک شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۳۲۳).

این سمبل در شعر فروغ فرخزاد فراوان است. «آینه» در شعر عارفانه کلاسیک ادبیات فارسی سمبل «ذهن، دل، باطن، خاطره و...» است. گاهی نیز سمبل تخیل، وهم و اندیشه است. اما با دقت در شعرهای شاعران معاصر می‌توان دریافت که مهمترین معنای نمادین «آینه»، صداقت است.

-چه مهربان بودی ای یار، ای یگانه‌ترین یار / چه مهربان بودی وقتی دروغ می‌گفتی / چه مهربان بودی وقتی که پلک‌های آینه را می‌بستی (فرخزاد، ۱۳۷۵، ۹۴)

در این شعر به وضوح، «آینه» نماد «صداقت» است. مناسبت معنایی صداقت به عنوان لایه‌ای از لایه‌های این نماد به وسیله واژه دروغ تأکید و تأیید شده است.

-در آستانه فصلی سرد/ در محفل عزای آینه‌ها/ و اجتماع سوگوار تجربه‌های رنگ پریده/ و این غروب بارور شده از دانش سکوت (همان)

در این شعر، شاعرِ ناامید، از نبود «صداقت» سخن می‌گوید. او در مراسم عزای «آینه» ها شرکت کرده است، چرا که آینه‌ها سمبل یکرویی و یکرنگی و در نهایت صداقت هستند.

«آیینه» در اشعار عشقی

اشعار میرزاده عشقی «آیینه» بسامد کمی دارد؛ در اشعار او «آیینه» ۵ بار و در همه موارد در معنی نمادین (پاکی، صفا و روشنی) به کار رفته است؛ عشقی در تابلو اول کتاب چهارم، نمایشنامه «شب مهتاب» به انتهای بهار و اوائل رویش گل سرخ اشاره دارد؛ او در این شعر گذراندن شبی مهتابی بر جوار درهٔ دربند و فضای شمران را به تصویر کشیده است؛ سپس او در ادامه به وصف صحنه‌ها و اتفاقاتی می‌پردازد؛ او در این نمایشنامه به وصف دختر زیباروی دهقانی پرداخته است؛ عشقی، دختر دهقان را در پاکی و زیبایی همچون آیینه- ای که در برابر خورشید قرار دهند، می‌داند؛

چو زین سیاحت من یکدوساعتی بگذشت — ز دور دختر دهقانه ئی هویدا گشت
قدم بناز(بکافوروش) زمین میهشت — نظر کنان همه سو، بیمناک بر درو دشت
فکنده زلف ز دو سوی بر جبین سفید — تلالوئی بعذارش ز ماهتاب پدید
بسان آینه ای در مقابل خورشید — نه هیچ عضو مر اوراست در خور تنقید (عشقی:۱۳۵۲:۱۷۵)

عشقی در «چکامهٔ جنگ» از مهاجران و پیش‌آمدهای ایام مهاجرت شکایت دارد؛ او این چکامه را در روزهای مهاجرت بسال ۱۳۳۳ قمری، درست مقارن همان ایامی که انگلیسها بغداد را گرفته تا نزدیکی خانقین آمده بودند گفته است، در این موقع نیروی روسیهٔ تزاری تا «کرند» پیش آمده بودند و سید حسن مدرس رأی داده بود که مهاجران به ایران برگردند و او با هیئتی مرکب از نظام السلطنهٔ مافی، سید یعقوب انوار و چند تن دیگر بخاک عثمانی «ترکیه» رفته با آن دولت قرارداد ببندند.

نوع بشر سلاله قابیل جابری — آموخت از نیاش، بجای برادری
جنگ است جنگ، خاک اروپا نهفته است — در زیریک صحیفهٔ پولاد اخگری
ایتالی و فرانسه و روس و انگلیس — بلغار و ترک و ژرمن و اتریش و هنگری (همان:۳۵۴)

عشقی در ادامهٔ این چکامه، از لطمه و زمین خوردن های ایران بر اثرحیله‌های روبهی و کینه‌های شتری، بیگانه پروری و اجنبی پرستی‌ها یاد می‌کند؛ او خود را چون کبوتری هله در بحر هولناک می داند و در نهایت در انتظار کمک است؛

من آن کبوترم، هله در بحر هولناک — ای ناخدا کنون، بخدایم چه بسپری؟
من بر فراز دوش تو، باری گران نیم — آن به مرا چو مردم دیگر نه بنگری
یعنی بیا از آئینهٔ خاطرم ببر — با دست لطف، گرد و غبار وکدری (همان:۳۶۲)

۲- «پنجره»

پنجره به عنوان منفذی به هوا و نور، نماد پذیرندگی است، اگر پنجره گرد باشد، به مثابه پذیرندگیِ طبیعت چشم و آگاهی است، اگر پنجره مربع باشد، پذیرشی مادی و زمینی خواهد داشت، شاید بدین علت باشد که پنجره‌های مساجد و اماکن مقدس را کاملاً مربع نمی‌سازند. پنجره سمبل ارتباط متقابل بین ما و فضای دیگر و در پی آن امکان دریافت از بیرون، یا عبور به سوی خارج و ماوراء و نیز باز شدن ذهن به سوی فضای وسیع‌تر است. به عبارتی دیگر، پنجره دریچه آگاهی و معرفت انسان به روی افق‌های تازه است (رک شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۲۵۶). مولانا سماع را پنجره‌ای می‌داند که به واسطه آن گوش و دل عاشقان به سوی گلستان معشوق گشوده می‌شود:

پنجره‌ای شد سماع سوی گلستان تو — گوش و دل عاشقان بر سر آن پنجره (مولوی:۱۳۷۷:۸۹۴)

-دور باید شد، دور/ شب سرودش را خواند/ نوبت پنجره‌هاست/ پشت دریاها شهری است/ ... که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است (سپهری،۱۳۸۱:۳۶۴)

-یک نفر آمد که نور صبح مذاهب/ در وسط دگمه‌های پیرهنش بود/ از علف خشک آیه‌های قدیمی/ پنجره می‌بافت (همان:۲۷۵)

در این شعر از سهراب سپهری، منظور از علف خشک آیه‌های قدیمی، تمامی ارزش‌ها و چیزهای خوبی است که به دست فراموشی سپرده شده است و غبار عادت آنها را گرفته و مانند آیه‌هایی هستند که معنایشان برای ما روشن نیست. به ناچار خشک و بی‌اثر مانده‌اند. اکنون کسی آمده است که غبار از رخسار آن چیزهای قدیمی زدوده و چهرۀ واقعی و زیبایشان را پیش چشم ما قرار داده است، و ما را با فضای تازه و وسیع آشنا کرده و دریچۀ دل را به سوی افقی جدید باز کرده است.(رک شریفیان،۱۳۸۴:۱۱۷).

«پنجره» در شعر میرزاده عشقی

در شعر عشقی، «پنجره» نماد ارتباط متقابل بین ما و فضای دیگر و به دنبال آن امکان دریافت از بیرون، یا عبور به سوی خارج و ماوراء و نیز باز شدن ذهن به سوی فضای وسیع‌تر است. البته همانطور که پیشتر ذکر شد، عشقی از شاعرانی است که چگونگی اوضاع و شرایط حاکم بر جامعه در شعر او منعکس شده و او در شعرش از اوضاع نامساعد جامعه و فقدان آزادی سخن می‌گوید. در مجموع اشعار عشقی «پنجره» تنها یک (۱) بار به کار رفته و نمادی از فقدان آزادی و وجود محدودیت، محرومیت و اسارت است. این معنی از «پنجره» در «نمایشنامۀ کفن سیاه» دیده می شود؛ این نمایشنامه نیز چند قطره اشک دیگر که از دیدن ویرانه‌های مداین از دیدۀ طبع عشقی بدین اوراق چکیده است؛ موضوع این منظومۀ نو و شیوا، سرگذشت یک زن باستانی بنام«خسرو دخت» و سرنوشت«زنان ایرانی» در نظر او، هنگام ورود به «مه آباد» است؛

برسیدم ز پس چند قدم بر دره‌یی
وندر آن دره عیان، بقعۀ چون مقبره‌یی
چار دیواری و یک چار وجب پنجره یی

شدم اندر، بچنین مقبرۀ نادره‌یی
دیدم اندرش شگفتآر یکی منظره‌یی (همان:۲۱۲)

۳- دیوار

دیوار علامت جدایی است. این مفهوم است که معنای اصلی دیوار را برمی‌نماید: جدایی میان برادران رفته و برادران مانده، جدایی میان مرزها و زمین‌ها، بین ملتها، قبایل و افراد، جدایی میان خانواده‌ها، جدایی میان خداوند و مخلوق، میان شاه و مردم، میان دیگری و من (رک شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۲۹۶).

در شعر معاصر یکی از سمبل‌های گمنام شعر که کمتر به آن پرداخته شده، «دیوار» است. دیوار در شعر معاصر، اغلب نماد «محرومیت، محدودیت، درماندگی و اسارت» است. این معنای نمادین از «دیوار» در شعر اغلب شاعران معاصر دیده می شود:

-*«هر چه در کار خود است/ یاسمن ساقش عریان می‌پیچد/ به تن کهنه جدار/ و جداری که شکافیده که هم/ می‌نماید دیوار/ و اهرمن روئی/ تیرگی بر سر هم تیرگی‌ای / به هم آورده، به هم می‌بندد / یاس می‌گوید راهی نیست/ بیم می‌گوید: برخیز، اما / نطفه بند دوران/ در نهانجاش نهان/ به همه می‌خندد»* (نیمایوشیج،۱۳۶۷: ۳۷۵)

«دیوار»، در موارد بالا، سمبلی است که حاکی از احساسات و عواطف شدید ناشی از اسارت‌های آزادی ستیز شاعر است. هنگامی که عواطف و احساسات ظرف زبان هنجار را برای ظهور تنگ می‌یابند به ناچار از زبان سمبلیک استفاده می‌کنند؛ تا لایه‌های معنایی متعددی را که دیوار می‌تواند نماینده آنها باشد، در ظرف کلمه‌ای بگنجاند و در نتیجه با توجه به تعدد معنایی کلمه، زبان شعر را از صراحت و گشادی به سوی ابهام و پوشیدگی می‌رانند.

«دیوار» در شعر عشقی

«دیوار» در شعر میرزاده عشقی بسامد بالایی دارد. در اشعار او دیوار ۹ بار تکرارشده و در اشعار او مانند اشعار دیگر شاعران معاصر، اغلب نماد «محرومیت، محدودیت و اسارت» است و حایلی است و مانعی که نمی‌گذارد آن سوی دیوار را دید. این معنی نمادین از «دیوار »، در شعر بقعهٔ اسرار آمیز از نمایشنامهٔ کفن سیاه دیده می‌شود؛

برسیدم ز پس چند قدم بر دره‌یی
وندر آن دره عیان، بقعهٔ چون مقبره‌یی
چار دیواری و یک چار وجب پنجره یی
شدم اندر، بچنین مقبرهٔ نادره‌یی
دیدم اندرش شگفت آر یکی منظره‌یی
(همان:۲۱۲)

دیوار در اکثر اشعار عشقی در معنی مصطلح و عادی به کار رفته است؛ عشقی شعر «رستاخیز شهریاران ایران» را در ویرانه های مداین(تیسفون) سروده است؛ این منظومه، نخستین نمایشنامه منظوم (اپرا) است که در زبان پارسی سروده شده و بنمایش درآمده است. عشقی بسال ۱۳۳۴ کوچی (هجری قمری) در حین مسافرت از بغداد به موصل، ویرانه‌های شهر مدائن را زیارت کرد؛ تماشای ویرانه‌های آن گهوارهٔ تمدن جهان او را از خود بیخود ساخت. این اپرای رستاخیز نشانهٔ دانه‌های اشکی است که بر روی کاغذ بعزای مخروبه‌های نیاکان بدبخت ریخته است؛

این در و دیوار دربار خراب — چیست یارب وین ستون بیحساب
زین سفر گر جان بدر بردم دگر — شرط کردم ناورم، نام سفر (همان:۲۳۳)

۴- قفس

« قفس» در عرفان اسلامی نماد محدودیت، حصار و اسارت است. عرفا معتقدند جان آدمی مرغی است که در قفس تن اسیر شده و اگر این قفس را بشکند مرغ جان پرواز می‌کند و به جایگاه اصلی خود می‌رود. به طور کلی از دید عرفا، دریا نماد تن آدمی، نفس اماره و دنیاست (رک سجادی،۱۳۷۰:۶۴۳).

«قفس» در اشعار میرزاده عشقی

قفس در شعر عشقی در چند جایگاه به کار رفته است، اصولاً «بازتاب مسائل اجتماعی و سیاسی» یکی از موضوعات رایج در ادبیات معاصر است و نهال آن در دورهٔ مشروطه کاشته و پرورش یافته است و تفاوت آن با دوره بعد از آن را چنین می‌توان گفت که در آن دوره گاهی به سبب جسارت بیش از اندازهٔ شاعران و گاهی به لحاظ آزادی‌های مقطعی که با از دست دادن جان‌ها و دوخته شدن لب‌ها به دست می‌آمد از کلامی صریح و بیانی آشکار استفاده می‌شد اما با پشت سر گذاشتن این دورهٔ خونین و عدم توفیق در دستیابی به آمال و آرمان‌ها و ثبات حاکمیت دیکتاتوری این رویه منسوخ و به جای آن از کنایات، استعارات و نمادها در قالب کلامی ابهام آمیز استفاده گردید» (قره آقاجلو، ۱۳۸۴: ۷۹).

در اشعار عشقی، قفس دو بار تکرار شده و بازتاب سیاسی از وضعیت جامعه است. ستمی که بیداد می‌کند، وضع سیاه حکومت که باعث سکوت مردم و از بین رفتن افراد مهم جامعه شد و آزادی بیان را از مردم گرفت و بسیاری از منتقدان و آزادی خواهان را از بین برد. قفس نماد خفقان سیاسی و اجتماعی زمان شاعر است. و شاعر از زورگویی حاکم، بی‌خردی دولت، ستم و زورگویی، بی‌عدالتی، دزدی، بی‌احترامی به فقرا سخن گفته و جامعه و شرایط حاکم بر جامعه را مانند قفسی تنگ و تاریک ترسیم کرده است. این معنی از قفس در شعر «زندانی شدن شاعر» به کار رفته است؛ عشقی در حبس تاریک شهربانی تهران، خطاب به وثوق الدوله نخست وزیر وقت و عاقد قرارداد معروف ۱۹۱۹ قصیده مذکور را در تابستان ۱۳۲۷ قمری گفته است:

خوشا اطراف تهران و خوشا باغات شمرانش — خوشا شبهای شمران و خوشا بزم مقیمانش
شب اندر صحن «زرکنده» مه است آنقدر آکنده — که گردون است شرمنده، زیکتا ماه تابانش
ز بعد هفت قرن اکنون، شد، از ایرانزمین بیرون — چو من گوینده تا بوسند، خلق اوراق دیوانش
ببایستی که چون دزدان بزندانش کنند اندر — و یا اندر قفس دارند، چون درنده حیوانش (همان:۳۴۸)

بخش دوم: عناصر طبیعی

طبیعت و عناصر آن همواره در طول تاریخ بازتاب وسیعی در آثار ادبی جهان داشته است. در آثار شاعران مکتب رمانتیسم (نیما، میرزاده، بهار، پروین اعتصامی و محمد حسین شهریار) نیز این انعکاس پررنگ می شود. شاعر با هنرمندی و ظرافتی خاص از این عنصر در اشعار خویش بهره می‌برد؛ به طوری که آغوش مادرانه طبیعت همواره به روی شاعر غریب و دردمند از جفای روزگار باز است (رک سعدالجیار،۱۹۹:۲۰۸ به نقل از ناجی،۱۳۴:۱۳۹۰). در شعر عشقی، طبیعت بازتاب دهندهٔ حالات غم و شادی است، به طوری که حزن و اندوه شاعر، حزن طبیعت است و شادیش سرور آن. بنابراین آنجا که وصال میسر است، معشوق همچون بهاری باطراوت و زیبا بر او ظاهر می گردد و آن جا که ملال و درد است، ماه رنگ پریده به تصویر کشیده می شود.

۱- آب

«آب» یکی از اَبَر نمادهای موجود در ادبیات کل جهان است؛ که لایه‌های معنایی متفاوت و گاه متضاد را انتقال می‌دهد. «آب» در ادبیات فارسی، گاه نماد زندگی و گاه رستگاری، کامیابی و موفقیت است. گاهی نیز معنای نابودی و فنا را القا می‌کند. کارل گوستاو یونگ، به طور کلی حوزه وسیع نمادین آب، دریا و رودها را در ادبیات جهان چنین برمی‌شمارد. «آب: راز خلقت، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد است. دریا: مادر کل حیات، رمز و راز روحانی و بی کرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی‌زمانی و ابدیت، ضمیر نا هشیار. رودها: مرگ و تولد دوباره، جریان زمان به سوی ابدیت، مراحل انتقالی چرخه زندگی، مظهر خدایان»(C.G.jung ,۱۹۶۷:۲۱۷). آب و جلوه‌های متعدد آن از گونه نمادهای قدسی به حساب می‌آیند. آب نماد همه چیزهایی است که بالقوه وجود دارند. آب در آفرینش، اساطیر و آیین‌ها، جدا از ساختارهای فرهنگی، همواره یک نقش دارد؛ مقدم بر هر شکل و صورتی تکیه گاه و محمل هر آفرینش است. به تعبیری «آب نماد زندگی و جای دیگر نماد مرگ است و چون پلی بین دنیای زمینی و عالم بالا عمل می کند» (قرشی،۸۳:۱۳۸۰)

«آب» در اشعار میرزاده عشقی

در اشعار عشقی، «آب» در مجموع اشعار او، «آب» ۸ بار تکرار شده و در اغلب موارد در معنای نمادین به کار رفته است. به طور کلی در اشعار عشقی، معانی نمادین آب را می‌توان در دو مضمون اصلی خلاصه کرد:

۱- در مفهوم طهارت، پاکی و زلالی

نمایشنامه‌ی کفن سیاه دومین اثر نمایشی میرزاده عشقی است. این اثر ازنمایشنامه‌های تاریخی وی است که درآن، با نگاه به گذشته، به شکوه ایران باستان پرداخته است. این متن درجریان سفر عشقی به استانبول سروده شده است. وی دراین باره می‌گوید: « این هم چند قطره اشک دیگر که از دیدار ویرانه‌های مداین از دیده طبع عشقی بدین اوراق چکیده ». (عشقی، ۲۰۱:۱۳۵۷) کفن سیاه بیشتر به یک واقعه می‌ماند که شاعر، آن را درخواب و یا رویا تجربه کرده است؛ نه یک اتفاق و یا ماجرایی که درعالم واقع رخ داده باشد. این اثردارای دو بخش کلی است: نخست تا ظهور «ملکه کفن پوشان » است که نگاهی به گذشته تاریخ ایران دارد و بخش دوم به طورنمادین، برداشت‌های میرزاده ازوضعیت زنان دوره وی است. عشقی در این نمایشنامه به توصیف دو صحنه و پرده که کاملا در تقابل همدیگر قرار دارند، پرداخته است؛ در یک صحنه به تکاپوی خورشید گردون هنگام غروب، دشت رنگ پریده، دهر مبهوت، سیه پوشیدن چرخ از رحلت خورشید، گرد تاریک وش بر دامان ده مانند سیاه پوشیدن مادر دختر مرده، هیئتی از هر جهت افسرده و در برابر آن در صحنه و پردهٔ دیگر آبی زلال ویکرنگ و شنای مرغابی درآن، انعکاس سقف سپهر آبی در آب، آینهٔ مهتاب، فضای نورانی آنسوی آب، صف سبز نخل را به تصویر کشیده است؛

در تکاپوی غروب است ز گردون خورشید
دهر مبهوت شد و رنگ رخ دشت پرید
ده بدامان یکی تپه پناه آورده
گرد تاریک وشی بر تن خود گسترده
چون سیه پوش یکی مادر دختر مرده
الغرض هیئتی، از هر جهتی افسرده
طرف ده مختصر آبی و در آن مرغابی
کاروان چونکه به داخل شد
منعکس گشته در آن، سقف سپهر آبی
هر کسی در صدد منزل شد
وندر آن حاشیهٔ سرخ شفق، عنابی
سطح آب، از اثر عکس کواکب یابی
دانه دانه، همه جا آینهٔ مهتابی

(همان:۲۰۴)

در دل آب، چراغانی بود
آب، یک پردهٔ الوانی بود

۲- مفهوم جاری بودن، روانی و گذرایی

میرزاده عشقی از شاعران متجدد است که حرف های خود را در روزنامه‌ی قرن بیستم به چاپ می‌رساند. عشقی دوران کوتاهی از عمر خود را به همراه عارف قزوینی در ترکیه گذرانده است و با تجدید و اصلاحات آشناست. «در زمینه‌ی روزنامه نویسی روزنه ای که عشقی به ادبیات مغرب زمین داشت از یک سو وفوریت و ضرورت چالش های سیاسی از دیگر سو او را وا می دارد که دشنام های عامیانه را چاشنی استدلال سیاسی و تصویر های فرنگی مآب کند. اشارت معدود عشقی به تولستوی و داروین و مارکس و شاهد مثال آوردن از اندیشمندانی که با معیار های تثبیت شده و مندرس در افتادند یکی از وجوه فرنگی مآبی اوست» (تاج بخش،۱۳۷۴: ۲۰۱). زبان خشن اما انعطاف پذیر او یارای پرداختن به مضامین غیر شعری را دارد و کلمات روزمره را بی پروا به کار می برد اما «تفاوت بارز زبان عشقی با زبان روزنامه های سیاسی - ادبی معاصرش این است که زبان او دارای بعد ادبی است و از لحظات دراماتیک برخوردار است» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۱۶۵) عشقی در پایان «نمایشنامهٔ کفن سیاه» به روان و جاری بودن آب اشاره دارد و طبع آتشین خود را چون آبی روان می داند؛

آتشین طبع تو عشقی که روان ست چو آب
رخ دوشیزهٔ فکر از چه فکنده ست نقاب
در حجاب است سخن گر چه بود ضد حجاب
بس خرابی ز حجاب است که ناید به حساب

تو سزد بر دگران بدهی درس
سخن آزاد بگو هیچ مترس (همان:۲۱۸)

۲- آتش

«آتش یکی از عناصر بنیادی، در تکوین هستی و در جهان مادی به شمار می‌آید از گونه‌های آتش در اوستا، می‌توان از «آتش آیینی»، «آتش نابود کننده در رستاخیز» و «آتش آزمون» نام برد. اسطوره آتش در گذار خود از ملتی به ملتی دیگر، به ویژه، هند و ایران، دچار همسانی و دگرسانی‌هایی شده است. آتش در متون اوستا کانون مناسک و نیایش‌ها است. اغلب وجوه نمادگرایی آتش

در فلسفه‌ی هندو خلاصه شده، جایی که آتش از اهمیتی خاص برخوردار است. آگنی (آتش عالم خاکی)، ایندَره (آتش برزخی) و سوریَه (آتش آسمانی) هستند. یعنی آتش، صاعقه و خورشید»(شوالیه و گربران،۵۹:۱۳۸۸).

با توجه به نماد بودن آتش در میان ادیان و ملت‌های گذشته، در می یابیم که این عنصر همواره با تقدس، تطهیر(پاک کنندگی)، ویرانگری، عبادت و مراسم آیینی در پیوند بوده است. «در روان‌شناسی، معنی آن، گاه با عشق و کامجویی نیز همراه است، زیرا آتش، گذشته از آن که در آیین‌های گوناگون و در عرفان شرق نمودی بنیادین و گسترده دارد، امروزه از دیدگاه علم روان‌شناسی و روانکاوی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است و آنچه در اینگونه بررسی‌ها مورد توجه قرار دارد، بیشتر بر بنیاد نظریه‌های روان‌شناسی فروید است که آتش را از دیدگاه جنسی، در نظر گرفته‌اند» (باشلار،۱۴۹:۱۳۶۴).

کاربرد واژهٔ آتش، به عنوان استعاره عشق که بر بنیاد روان‌شناسی فروید در تعبیر رؤیاها به کار می‌رود، در روزگار ما، نمادی بیش نیست، ولی در روزگاران باستانی، معنایی واقعی و نقشی بنیادین، در زندگی بشر داشته است(ستاری، ۴۷:۱۳۷۳). «از نظر روان‌شناسی یونگ، رؤیای آتش به قدرت‌های بزرگ روان مربوط هستند، زیرا در روان‌شناسی یونگ، روان انسان دارای قدرت‌هایی است که از طریق ناخود آگاه در هنگام خواب به گونه ای نمادین در رؤیا ظاهر می‌شوند» (یونگ، ۱۳۷۶: ۱۴۲).

«آتش» در اشعار میرزاده عشقی

آتش درشعر معاصر و بالاخص در شعر عشقی بسامد بالایی دارد، (در شعر او، «آتش» ۲۸ بار تکرار شده)، و بیشتر نماد ویرانگری و به عنوان عاملی نابودگر است. به طور کلی در مجموعه اشعار او، با دو معنای «آتش» روبه‌رو هستیم. علاوه بر این در برخی از اشعار او «آتش» در معنای مصطلح وعادی آن به کار رفته است.

۱- نماد ویرانگری و عاملی نابودگر

سادگی زبان، دوری ازصنایع ادبی در نظم ونثر، کاربرد واژه‌های عامیانه وکوچه بازاری، آمیختگی واژه‌های قدیم وجدید، ریختن طرح نو در قالب های قدیم شعری، کاربرد ضرب المثل وکنایه در شعر یا نثر، هنر فدای سیاست، رساندن منظور به واسطه‌ی طنز و هجو از ویژگی‌های اشعار عشقی است. عشقی شعر «در هجو وحید دستگردی» را در وصف وحید دستگردی سروده است. او در این شعر به برخی از اقدامات و صفات دستگردی اشاره دارد؛ او را شیخ گندیده دهن، شیخ یاوه گو می‌داند و عبا در تن او را به کفن در دوش نسناس تشبیه می کند؛ و او را شخصی می‌داند که برای به دست آوردن منافع خود حاضر است آتش به جان انجمن بزند و همه را نابود کند؛

ای وحید دستگردی! شیخ گندیده دهن — ای بنامیده همی، گند دهانت را سخن!
تا بیندوزد مشتی لیره از نفت جنوب — در خیانت می زنند، آتش به جان انجمن (همان:۴۲۸)

عشقی چکامه «نوروزی نامه» را به مناسبت مرسوم نوروزی سروده و اثرات عشقی که همین موسوم در سر تا پای وجود او را فرمانروائی دارد با اصالت پارسی زبانی که تنها در رنگ آمیزی نقشه سخن سرائی آن رنگ‌های تازه به‌کار برده شده انشاد داشته است؛ او در این شعر عشق را چون آتشی نابودگر و ویران کننده می‌داند؛

نه تنها ز آتش عشق من، اندر تو شرر باشد
مرا هم از تو عشقی در دل و فکری بسر باشد
ولی دانم که بس این راه را، کوه و کمر باشد
خود این راهیست پر خوف و بسی در وی خطر باشد
که عشق آتشی سوزان، بل ز آتش بتر باشد
همانا در دل این آتش، میفروزان که میسوزی (همان:۳۶۵)

۲- نماد قهر، خشونت و ظلمت

عشقی در شعر «در ذم ناصر ندامانی» به مذمت وی پرداخته و به ظالم بودن آتش اشاره دارد؛

آنکـو نمـوده اسـت: استیضـاح از جهـان — اکنـون ز وی کننـد، ستیضـاح ابلهـان
بنگـر چگونـه ز آتـش ظـالم دراز کـش — بنمـوده بسـکه، مهـر زنـم تیـر بـر نشـان
گوینـد عقـب نشسـت کمانـدان ز سـنگرش — تو زان خـود چگونـه، نجنبیـده تـا بـه هـان (همـان:۳۹۰)

۳- باد

نمادگرایی باد چندین وجه دارد: به دلیل انقلاب درونی‌اش، نماد بی‌ثباتی، ناپایداری و بی استحکامی است. از سوی دیگر، باد مترادف با نفخه است و در نتیجه مترادف است با روح و جوهر روحی از مبدأیی الهی. از اینجاست که زبور، همچون قرآن، باد را پیک الهی و همسنگ فرشتگان می‌داند. در چین، باد ابزار تفأل بر مایعات بود؛ و با بررسی خطوط ناشی از عبور جریان هوا از سطحی از آب یا فلز مذاب، آینده پیشگویی می‌شد.در سنت اوستایی در ایران باستان، باد نقش پشتیبان جهان، و تنظیم کننده توازن جهانی و اخلاقی را برعهده دارد. بنا بر قانون خلقت مدام، اولین مخلوق از مخلوقات، قطره‌یی آب بود. سپس اورمزد آتش مشتعل را بیافرید و به آن درخششی عطا کرد که نور بی‌پایان به وجود آمد، و صورت آن چون صورت مطلوب بود. سپس باد را به صورت مردی پانزده ساله خلق نمود، و آب را و گیاهان و احشام را و انسان و تمامی اشیا را ایجاد کرد(ر ک شوالیه و گربران،۱۳۸۸). «در عرفان اسلامی باد، نشان فیض، امدادات غیبی، خواست و قدرت الهی است. و به معنی غرور و خودخواهی هم آمده است. در سخنان شهاب الدین سهروردی، باد خوش بوی به معنی بشارت و سرور و خوشی است. و باد صبا اشاره است به نفحات رحمانیه که از مشرق روحانیات می‌آید» (سجادی، ۱۳۷۰:۴۹۶).

چون از ایشان مجتمع بینی دو یار — هم یکی باشند و هم ششصد هزار
بر مثال موجها اعدادشان — در عدد آورده باشد بادشان

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۸۴)

نمونه هایی از کاربرد «باد» در شعر معاصر

«باد» بیشتر به صورت باد و نسیم سحر در سراسر تاریخ ادبیات فارسی، عنصر و عامل ارتباط و پیوند عاشق و معشوق و وسیله ارتباط آنها بوده است. در شعر معاصر، به دلیل منش اجتماعی، کنش‌های سیاسی و نگرش خاص شاعران این دوره، کارکرد جدید می‌یابد. کارکردی که از ذهن و شعور سیاسی نیما و پیروان ادبی او در زمان و مکانی خاص مایه گرفته است:

درکوچه باد می‌آید/ این ابتدای ویرانی است — آن روز که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد

(فرخزاد، ۱۳۷۵: ۹۴)

باد می‌گردد و در باز و چراغ است خموش — خانه‌ها یکسره خالی شده در دهکده‌اند

(نیما یوشیج، ۱۳۶۷: ۳۷۵)

«باد» در اشعار میرزاده عشقی

باد در اشعار عشقی به دلیل منش اجتماعی، کنش های سیاسی و نگرش خاص او به جامعه کارکردی جدید پیدا کرده، کارکردی که از ذهن و شعور سیاسی او مایه گرفته است. در اشعار او باد ۱۳ بار تکرار شده که در برخی موارد نقشی منفی چون بی ثباتی، ناپایداری، سرگردانی، هرج ومرج، سست نهادی و ویرانگری است. گاهی هم در معنی مثبت به کار رفته و نماد سرعت، نوازشگر، صفاو صلح است. «باد» در شعر عشقی، بسامد بسیار بالایی دارد. در مجموع اشعار او، باد ۲۷ بار تکرار شده و اغلب در معنی نمادین به کار رفته و در اغلب موارد در معنی نمادین دیده می شود؛ به طور کلی در آثارعشقی با دو معنی نمادین از «باد» روبه‌رو هستیم؛

۱- نماد غارتگری، ویرانگری وعاملی مخرب

نمایشنامه‌ی رستاخیز سلاطین ایران، سومین اثرنمایشی میرزاده عشقی است و ازنمایشنامه‌های تاریخی وی است که به گذشته‌ی تاریخی ایران می‌پردازد. میرزاده درباره زمان سرودن این شعر نمایشی و انگیزه‌اش از این کار گفته است: این گوینده درحین مسافرت ازبغداد به موصل، ویرانه‌های شهر مدائن (تیسفون) را زیارت کردم. تماشای ویرانه‌های آن گهواره تمدن جهان، مرا ازخود بی‌خود ساخت . این اپرای رستاخیز، نشانه‌ی دانه‌های اشکی است که برروی کاغذ به عزای مخروبه‌های نیاکان بدبخت ریخته ام " در استامبول، مکرر ادبای بزرگ عثمانی به من اظهارکردند: خیلی غریب است، ایران که از سرچشمه‌های ادبیات دنیا است، اپرا ندارد. آن اظهارات بالاخره احساسات و طبع ناچیز مرا درترتیب اپرایی به زبان فارسی موظف نمود. متضمن همین حادثه وجدانی، تاثرات و احساسات بی‌اندازه در مسافرت از بغداد به موصل و زیارت خرابه‌های شهر مدائن است. این دوعارضه وجدانی و انقلاب ذهنی، توامأ موجب تصنیف نمایش نامه آهنگی رستاخیز سلاطین ایران درخرابه‌های مدائن گردید "(نشریه‌ی قرن بیستم . ش ۲ . س ۱ . ۲۶ ثور ۱۳۰۰ : ۴) این نمایش تمام آهنگی، یک افتخار ادبی را نیز برای پارسی زبانان درمشرق زمین اثبات می‌نماید. چه که اولین اپرای مطبوعی که در این اقلیم، مشهود بیگانگان می‌گردد، همانا به زبان پارسی است" (همان). این اثر میرزاده مانند نمایشنامه‌های کفن سیاه و سه تابلو مریم، مجموعه ای از چندتک گویی است که همه نقش‌ها به یک نقش یعنی شاعر (میرزاده عشقی) ختم می‌شود. شاعری که به خیال و تاریخ پناه برده است. این نمایشنامه بیش از همه آثار نمایشی میرزاده روی صحنه رفته است و از مشهورترین آنها به شمارمی رود. آن‌چه که این متن را از سایر آثار نمایشی وی متمایز ساخته است، دارا بودن چند ویژگی از جمله فضای حسی نمایش، تلاش شاعر برای عینیت بخشیدن به ذهنیات خود و نیز استفاده از موسیقی ایرانی است.

این اثر، ساختاری شبیه به نمایشنامه کفن سیاه دارد . روایت‌گر اصلی خود میرزاده است که در خیال‌اش به " ویرانه‌ی معظمی که یکی ازعمارات سلطنتی مخروب دربار شهریاران ساسانی است " می‌رسد. او وارد این ویرانه می‌شود و با تاثر و اندوه به تماشای آن می‌نشیند و با دیدن آن به فغان می‌آید . سپس به خواندن غزلی درآواز سه گاه قفقازی می‌پردازد و به خواب فرو می‌رود و در خواب با آهنگی که موسیقی آن از اپرای لیلی و مجنون ترکی اقتباس شده است می‌خواند. در این حال دختری از قبر بیرون می‌آید که همان خسرودخت است وی نیز برآنچه می‌بیند افسوس می‌خورد و پس از وی چهره‌های باستانی ایران سر از قبر بیرون می‌آورند و هرکدام بر ویرانه‌ای که شاهدش بودند مرثیه سرایی می‌کنند.

این در ودیوار دربار خراب — چیست یا رب وین ستون بیحساب
زین سفر گر جان بدر بردم دگر — شرط کردم ناورم، نام سفر
اندرین بیراهه، وین تاریک شب — کردم از تنهائی و از بیم تب
قدرت و علمش چنان آباد کرد — ضعف و جهلش اینچنین بر باد کرد!

(همان:۲۳۳)

چامه «کوه الوند و شهر همدان» تعریف عشقی از مسقط الرأس خود، در همدان قبل از مهاجرت اوست؛

کوه الوند که شهر همدان دامنش است — جامهٔ سبز ببر دارد و طوطی منش است
آبشار از کمر کوه، چو ریزد بنظر — نقرهٔ ذوب شده، از سر زر در پرش است
وه! از آنگه که یکی تند نسیم، از پس که — تند و چالاک چو یک دشت سپه، در یورش است

(همان:۲۳۳)

۲- نماد جان‌بخشی و روح‌پروری

عشقی علاقه خاصی به باد صبا دارد؛ در کنار کلمه «باد» از واژه‌هایی دیگر مانند «نسیم»، «باد شمال» در اشعار خود نام برده است. صبا لطیف و چالاک و ناپیداست؛ نسیم و باد صبا در شعر عشقی کارکردی پرشور و حیاتمند دارد و در حقیقت عنصری حاضر و دست مایه‌ای غنی و پرکشش برای خلاقیت و ظرافت تعابیر این شاعر است. عشقی در برخی از اشعار خود نسیم و باد صبا را

پیکی صادق می‌داند که مدام بین دلداده و دلبر، در رفت و آمد است؛ او در شعر «ماه دندان طلا» به جان بخشی، پیغامبری و پیک بودن باد صبا اشاره کرده است؛

هر مراد و آرزویی، کاندرون قلب ماست — دارویش اندر دهان آن مه دندان طلاست
من مریض عشقم ای جانان و با جان طالبم — آن لب و دندان که بر هر درد بی درمان دواست
ای صبا با او بگو این بیت خواجه گفته است — گر بخواهی حرمت خواجه بجای آرمت بجاست:

(همان:۳۷۹)

در بسیاری از متون و اشعار ادبیات فارسی، باد صبا باعث شکوفایی گل‌ها و طبیعت شده که مژده آغاز بهار را می‌دهد؛ عشقی در شعر «تعریف منظره زیبای سحرگاهی (مدا)» به صحنه‌ی زیبای طلوع خورشید در بامداد اشاره کرده است؛ او در این شعر «نسیم» را چون سروش صبحگاهی جان‌بخش و روح پرور می‌داند؛

بیا ای صبح نوروزی، نظر کن منظر ما را — ز دامان«مدا» بنگر فضائی پس مصفا را
ز نور تازهٔ خورشید، فرش سرخ دریا را — عمارت «قزل طورپاق» از این پرتو مطلا را
که ما را میدهد یادی، ز اندام تو دلدارا — نسیمی میوزد خوش، تازه سازد، روح دنیا را

(همان:۲۶۸)

۴- شب

یکی از واژه‌های سمبلیک شعر معاصر، که نقش مهمی در ابهام آفرینی دارد، واژهٔ «شب» است. واژه «شب» در شعر معاصر، معنایی دیگرگون یافته است. «شب»، در شعر معاصر، دیگر زمانی برای راز و نیاز پروانه و شمع یا عاشق و معشوق و یا بنده با خدای خود نیست. در حقیقت «شب» در شعر معاصر قداست خود را از دست می‌دهد و بارها نماد اوضاع خفقان‌آور و گاهی، ستیز می‌شود. دومین شعر نیما، که ساختاری کلاسیک دارد، شعر «ای شب» است. در این شعر، «شب» چهره ای نمادین به خود گرفته است. چرا که در طول ساختار شعر، مخاطب قرار می‌گیرد و این نشان دهنده این حقیقت است که «شب» با سیاهی و تاریکی خود و پدیده ناشی از آن زمینه ذهنی شاعر را اشغال کرده است.

هان ای شب شوم وحشت‌انگیز تا چند زنی به جانم آتش
یا چشم مرا ز جای برکن یا پرده ز روی خود فرو کش...
نه بخت بد مراست سامان ای شب نه تراست هیچ پایان..

(نیمایوشیج، ۱۳۷۸: ۱۵)

ای خداوندان خوف انگیز شب پیمان ظلمت دوست،
تا نه من فانوس شیطان را بیاویزم
در رواق هر شکنجه گاه پنهانی این فردوس ظلم آیین (شاملو، ۱۳۳۶: ۲۷)
این شب است، آری شبی بس هولناک
لیک پشت تپه هم روزی نبود (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۱)

«شب» در اشعار میرزاده عشقی

واژه «شب» در اشعار میرزاده عشقی، از بسامد بالایی برخوردار است.در مجموعه اشعار او، این واژه ۱۴ بار تکرار شده است. شب در شعر او، نماد حاکمیت فضای استبداد و استمرار و ابرام آن است. کاربرد و بسامد زیاد «شب» در شعر او، حاکی از طولانی بودن و تداوم ظلم و ستم در واقعیت بیرونی است. این معنی نمادین از «شب» در نمایشنامه ایده آل یا سه تابلو عشقی به کار رفته است؛ نمایشنامه‌ی ایده آل پیرمرد دهگانی (سه تابلومریم) هفتمین و آخرین نمایشنامه عشقی است که درسال ۱۳۰۲ ش به نظم درآمده است. این نمایشنامه درشمار آثار سیاسی عشقی است و مانند نخستین اثرش در نقد انحراف ازمشروطیت نوشته شده است. وی این اثر را با دیگرآثار شعر فارسی معاصرخود متمایز می‌داند و اذعان می‌دارد " سه تابلو مریم بهترین نمونه انقلاب شعری این

عصر است؛ چرا که تاکنون نظیر این منظومه در زبان فارسی تهیه نشده است."نمایشنامه دارای سه تابلو (پرده) تابلوی شب ماهتاب/ تابلوی روزمرگ مریم/ تابلوی سرگذشت پدرمریم و ایده آل او مستقل و درعین حال مرتبط با یکدیگر است.

شاعر از ابتدا برای خود یک چهره‌ی مستقل ایجادکرده است و نه فقط به عنوان سراینده و نه به عنوان راوی و نظاره‌گر ماجرا، بلکه به عنوان یکی ازچهره‌های این نمایشنامه، نقش می‌آفریند و به سخن درمی‌آید: نشسته‌ام سرسنگی کنار یک دیوار/ نشسته ام به بلندی و پیش چشمم باز . اما این نقش آفرینی، توصیف و روایت، گاه آنچنان شدت می‌گیرد که شاعر فراموش می‌کند نقش‌های مقابل اش می‌بایست حرکتی داشته باشند و به جولان درآیند و بیشتر سخن بگویند. در تابلوی سوم، نقش میرزاده به عنوان روایتگر و ناظر ماجرا به پیرمرد (پدرمریم) منتقل می‌شود. در این تابلو پیرمرد به توصیف آنچه درکرمان و تهران و درجریان انقلاب مشروطه دیده، می‌پردازد. درتابلوی سوم پیرمرد مانند عشقی در تابلوهای اول و دوم نقش خود را پررنگ می‌کند و کمترمجال حرکت به عناصر و چهره‌ها به خصوص در دارالحکومه کرمان می‌دهد. این اثر نخستین بار در تهران سال ۱۳۰۳ ش به چاپ رسید. پس از انتشار این اثر است که میرزاده عشقی درمنزل مسکونی اش ترور می‌شود و سپس در بیمارستان نظمیه تهران فوت می‌کند.

اوائل گل سرخ است و انتهای بهار — نشسته ام سر سنگی کنار یک دیوار
نموده در پس که آفتاب تازه غروب — سواد شهر ری از دور نیست پیدا خوب
اگرچه قاعدتا، شب سیاهی است پدید — خلاف هر شبه، امشب دگر شبیست سپید

(همان:۱۷۵)

عشقی در ترجیع بند «سرگذشت تأثر آور شاعر» به این معنی نمادین از واژه «شب» اشاره دارد؛

در منتها الیه خیابان، بود پدید — تهران برون شهر، خرابه یکی بنای
گسترده مه، ز روزنهٔ شاخهای بید — فرشی که تا ابد، ار بلرزد همی هوای
گر این چنین بخاک وطن، شب سحر کنم — خاک وطن که رفت چه خاکی بسر کنم؟

(همان:۳۱۶)

۵- خورشید

«خورشید» از دیرباز در شعر و ادب فارسی، جایگاهی مهم و والایی داشته است و کمتر شاعر پارسی‌گویی است که در میان احساسات و توصیفات شاعرانه‌ی خویش، از این شاهد آسمانی بهره نجسته باشد. «هور»، «خور»، «شید»، «آفتاب»، «مهر» و «شمس» نامهای دیگر خورشید است. در هیأت قدیم، خورشید سیاره‌ای است که بر گرد مرکز عالم و زمین می‌چرخد و در هیأت جدید، جسم مرکزی منظومهٔ شمسی و از نظر دسته‌بندی، خورشید از نوع ستاره می‌باشد. نقطهٔ اوج خورشید را، «رأس السرطان» و نقطهٔ حضیض آن را «رأس الجدی» گویند. خانه‌ی آفتاب، برج اسد وقوت اودرآنجاست» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۸۵).

«خورشید نام یکی از ایزدان مزدیسناست که در بخشهای اوستا از آن سخن رفته است و فرشته‌ی فروغ و روشنایی مهر است. چنانکه از اوستا برمی‌آید، خورشید غیر از مهر است ولی از قدیم این دو با هم مشتبه و خورشید با فروغ مقدس آن، جاودانی شمرده شده است... در تاریخ کهن ایران نیز خورشید از اعتبار و اهمیت خاصی برخوردار بوده است. در اعیاد، گردونهٔ خورشید را می‌گرداندند. کوروش لشکریان خود را به عادت قدیم، پس از برآمدن خورشید حرکت می‌داد... خورشید در منابع کهن، علامت اقتدار سلطنت و بقای ایران زمین بوده و به عنوان مظهر مملکت بالای چادر شاهی و حتی بر روی درفش شاهان قرار داشته است...» (مشهور، ۱۳۸۳: ۸۱).

در اسلام، خورشید در شمار مطهرات است و سورهٔ نود و یکم قرآن، به نام«الشمس» موسوم و با سوگند به آن آغاز شده است. «توجه به خورشید و معادل های آن مانند آفتاب، مهر و شمس کمابیش در بیشتر آثار ادبی دیده می شود. در اشعار خاقانی، عطار، مولانا و حافظ اشارات خورشیدی، به اندازه ایی فراوان است که بعضی محققان این اشعار و اشارات را به آیین میترا ربط داده اند و برخی از این شاعران را دارای گرایش های مهری دانسته اند»(کزازی،۱۳۶۸:۱۰۳).

«صحنهٔ آسمان و مناظر افلاک و طلوع آفتاب و شکل هلال و جلوه های شب و صبح و شفق و نوروز و مهرگان، باشکوه‌تر و خیال انگیزتر و زیباتر از آنچه استاد شروان مصور و مجسم ساخته، در هیچ اثر دیگری منعکس نشده و شاید دیوان خاقانی، از این لحاظ، نه تنها در میان آثار ادبی ایران، بلکه در ادبیات جهان، بی نظیر باشد. تصویری که خاقانی از جلوه گری خورشید، در عرصه های گوناگون شعر خود به دست داده، در میان تصویرهای دیگر فلکی، منحصر به خود و نشانهٔ بعد دیگری از خلاقیت هنرمندانه و قدرت تخیل کم نظیر او در وصف است» (معدن کن،۱۳۸۳:۵۱).

«خاقانی آنقدر از صبح و آفتاب سخن گفته که به شاعر صبح مشهور شده است. از صد و سی و دو قصیدهٔ بلند او، چهل قصیده یعنی نزدیک به یک سوم این قصاید با وصف صبح و طلوع خورشید آغاز می شود و یا لااقل واژهٔ صبح وآفتاب را در مطلع خود دارد. از شانزده ترکیب بند، نه تای آنها با توصیف صبح و خورشید شروع شده است. در تحفه العراقین بارها به مخاطبه با آفتاب سخن می گوید؛ او را می ستاید، با او شکوه و از او گلایه می کند. با او قهر و آشتی و راز و نیاز و ناز می کند. حتی در نامه هایش هم خورشید را رها نمی کند»(خسروی، ۱۳۸۸:۸۶).

اگر چه «خورشید» همیشه مورد توجه شاعران بوده است، اما نوع نگاه به آن در بین شاعران و نویسندگان گوناگون، متفاوت است. بعضی تنها به وصف آن پرداخته اند و در ورای توصیفات شاعرانهٔ آنها، فکر و فلسفه ای وجود ندارد. اما بعضی برای بیانِ سمبولیکِ اندیشه های خود به خورشید رو آورده اند.

«خورشید» در اشعار میرزاده عشقی

در مجموعه اشعار او «خورشید» ۲۱ بار به کار رفته است. در شعر معاصر، «خورشید» اغلب نمادی اجتماعی دارد. مسأله گفتنی در زمینهٔ این نماد «خورشید» این است که شاعر (میرزاده عشقی) و دیگر شاعران جریان سمبلیکی نسبت به مسائل سیاسی و اجتماعی در خود احساس تعهد می‌کنند و پرداختن به مردم و دردها و آرمانها و آرزوهای آنان را رسالت خود می‌دانند و از طرفی دیگر به دلیل وجود خفقان، اختناق، ترس، تعهد وسانسور نمی‌توانند به تعهد و رسالت اجتماعی و سیاسی خود جامه عمل پوشند. به ناچار باید به زبان و بیانی غیر مستقیم و تأویل بردار، یعنی زبان رمز و اشاره رو آورند، تا در عین پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی از تبعات و آفات آن نیز در امان مانند. عشقی با این هدف از این واژه «خورشید» استفاده کرده که با وجود خفقان حاکم بر جامعه، دریچهٔ امیدی بر روی جامعهٔ در پیش رو باز کند و مردم را به بهتر شدن فضای حاکم بر جامعه، امیدوار کند. در اشعار عشقی، خورشید در معانی نمادین مختلفی نظیر قدرت، عظمت، بلند مرتبگی، درخشندگی، زیبایی، نهایت قوت، رعنایی، سپیدی، گرمادهی، سخاوت و خیر و برکت به کار رفته است. به طور کلی در اشعار عشقی با ۲ معنای نمادین از «خورشید» روبه‌رو هستیم:

۱- «خورشید» نماد اوج و بلند مرتبگی

عشقی «چکامه جنگ» را در شکایت از مهاجرین و پیش آمدهای ایام مهاجرت سروده است؛ در این شعر به مقام والا و برتری خورشید اشاره شده است؛

امروز اگر غروب کنی از وطن چه غم؟ فردا کنی طلوع و بچنگش درآوری
روز وطن بما، پس از اینروز شب بود خورشید مائی، ار چه زخورشید برتری

(همان:۳۶۱)

۲- نماد امید، روشنایی و سپیدی

این معنی نمادین از خورشید در شعر «جمهوری نامه» به کار رفته است؛ پس از بهم خوردن جمهوری که جراید مخالف و طبقات مردم علیه جمهوریخواهان قیام کردند، از جمله اشعار معروفی که در این زمینه گفته شد، «جمهوری نامه» می‌باشد و این در واقع کارنامه یا تاریخچهٔ جمهوری به‌شمار می‌رود؛ عشقی در این شعر، جمهوری را چون آفتاب و خورشیدی روشنایی بخش می‌داند؛

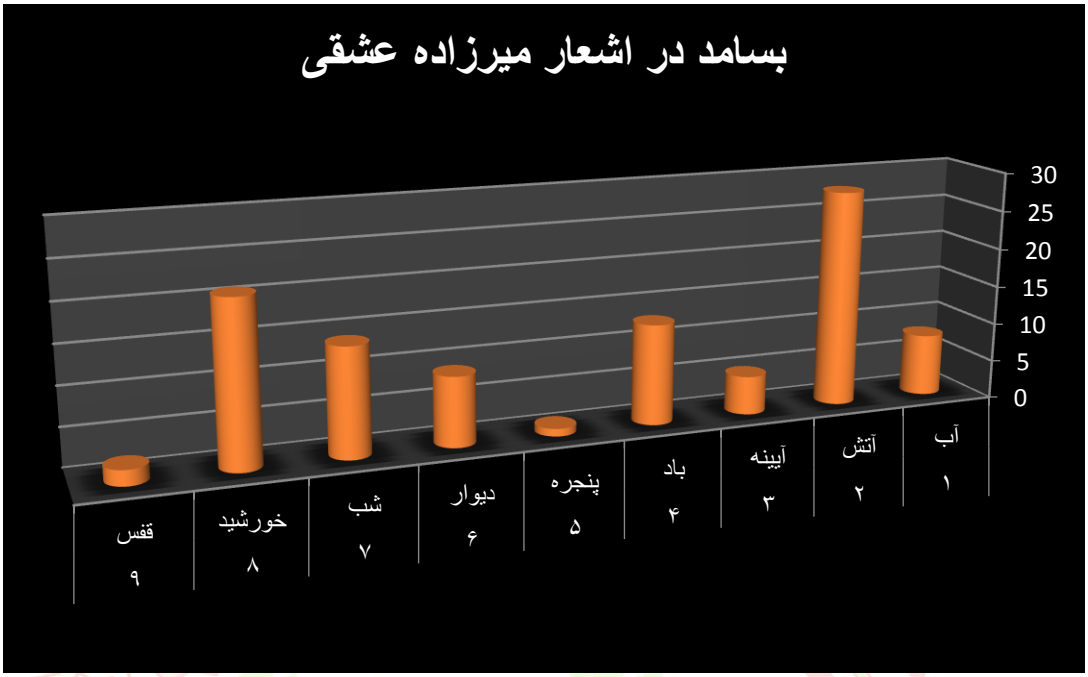
چه ذلتها کشید این ملت زار دریغ از راه دور و رنج بسیار

ترقی اندر این کشور محال است که در این مملکت قحط الرجال است
خرابی از جنوب و از شمال است که گردد شرح بدبختی پدیدار
نخستین بار سازیم آفتابی علامتهای سرخ انقلابی
که جمهوری بود حرف حسابی چو گشتی تو رئیس انتخابی

(همان:۲۸۶)

برخی از ابر نمادهای اشعار میرزاده عشقی

ردیف	اشیاء و عناصر طبیعی	بسامد در اشعار میرزاده عشقی
۱	آب	۸
۲	آتش	۲۸
۳	آیینه	۵
۴	باد	۱۳
۵	پنجره	۱
۶	دیوار	۹
۷	شب	۱۴
۸	خورشید	۲۱
۹	قفس	۲



نتیجه‌گیری

آفرینش و خلاقیت ذهنی بشر و به تبع آن نمادپردازی هیچ گاه متوقف نمی‌شود، اما بشر با توجه به تغییر و تحولات عالم بیرون و تغییر نیازمندی‌ها و نیاز او به جهان آرمانی، نماد و معانی نمادین را به کار می‌گیرد. و در هر عصر، با توجه به تغییر اوضاع و تغییر نیازمندی‌ها، نمود دگرگون شده‌ای از آنها ارائه می‌دهد. شاعران عرصه مقاومت، با ساخت روایی و زبان نمادین که گاه در کلماتی معین و گاه در کلیت شعر نمود می یابد، اندیشه‌های اجتماعی و مفاهیم سیاسی را در قالب نمادها بیان می‌کند. اغلب واژگانی که در شعر شاعران معاصر به کار رفته اند، متناسب با محیط وعوامل بیرونی و بر اساس دیدِ هر یک از شاعران نسبت به اطرافِ خود معنایی دگرگون یافته‌اند. اغلب نمادهای مورد بررسی در اشعار عشقی از نمادهای قراردادی و عمومی هستند و به ندرت از نمادهای شخصی و خصوصی استفاده کرده است. به عبارتی دیگر، از نمادهایی هستند که در بین اکثر شاعران به دلیل مشخصات بارز آنها شناخته شده اند. برای مثال، یکی از معانی نمادین قفس، محدودیت، محرومیت و اسارت است. و صاف، پاک و زلال بودن آب در اشعار اغلب شاعران معاصر وکلاسیک، رایج و مطرح است. همانطور که پیشتر ذکر شد، اغلب واژگانی که در شعر شاعران معاصر به کار رفته اند، متناسب با محیط و عوامل بیرونی و بر اساس دیدِ هر یک از شاعران نسبت به اطرافِ خود معنایی دگرگون یافته اند.

کتاب‌نامه

۱. اپلی، ارنست (۱۳۷۱) رؤیا و تعبیر رؤیا، ترجمه دل آرا قهرمان، تهران: توس.
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۴) در حیاط کوچک پاییز، چ سوم، تهران: نگاه.
۳. اسفندیاری، علی (نیمایوشیج)(۱۳۷۱) مجموعه کامل اشعار، بکوشش سیروس طاهباز، تهران: نگاه .
۴. امین پور، قیصر (۱۳۹۰) مجموعه کامل اشعار، چ دوم، تهران: مروارید.
۵.تاج بخش، اسماعیل(۱۳۷۴) گزینه ی اشعار ادیب الممالک فراهانی، تهران: قطره.

۶. سپانلو، محمد علی(۱۳۶۹) چهارشاعر آزادی (جستجودر سرگذشت وآثار عارف قزوینی، بهار، عشقی و فرخی یزدی)، چ اول، تهران: نگاه.
۷. سپانلو، محمد علی(۱۳۷۵) شهر شعر عارف، چ اول، تهران: علمی
۸. سپهری، سهراب (۱۳۸۷) هشت کتاب، تهران: انتشارات طهوری.
۹.ستاری، جلال (۱۳۷۸) رمز اندیشی و هنر قدسی، تهران: مرکز.
۱۰_____(۱۳۷۶) مدخلی بر رمز شناسی، تهران: مرکز.
۱۱.سعد الجیار، شریف(۲۰۰۸)، التجدید فی الشعر المهجر، الموسسه المصریه للنشر و التألیف.
۱۲. سنگری، محمد رضا (۱۳۸۰)، نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس، چ اول، تهران: پالیزان.
۱۳.شاملو، احمد (۱۳۸۹) مجموعه اشعار، چ نهم، تهران: نگاه.
۱۴.شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸)، فرهنگ نمادها، ترجمۀ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
۱۵.عشقی، میرزاده(۱۳۵۲)، کلیات مصور میرزاده عشقی، چ هشتم، تهران: سپهر.
۱۶.فرخزاد، فروغ (۱۳۷۵)، دیوان اشعار، بکوشش بهروز جلالی، چ هفتم، تهران: مروارید.
۱۷. قزوینی گیلانی، سیداشرف‌الدین(۱۳۷۱)، کلیات جاودانۀ نسیم‌شمال، به کوشش حسین نمینی، انتشارات اساطیر.
۱۸.کزازی، میر جلال الدین (۱۳۶۸)، از گونه ای دیگر، تهران: مرکز.
۱۹.مولانا، محمد (۱۳۷۷) مثنوی معنوی، از روی طبع نیکلسون، به کوشش مهدی آذریزدی، تهران: پژوهش .
۲۰.یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، چ دوم، تهران: سروش
۲۱.یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷) انسان و سمبول هایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: انتشارات جامی

مقالات

۱.خسروی، حسین (۱۳۸۸) نگاهی به خورشید در تمثیلات سهروردی، شماره ۱۵، فصل نامۀ ادبیات عرفانی- اسطوره شناختی.
۲.شریفیان، مهدی(۱۳۸۴) نماد در اشعار سهراب سپهری، شماره ۴۵ و ۴۶، نشریه فلسفه و کلام.
۳. قرشی، امان الله (۱۳۸۰) آب و کوه در اساطیر هند و ایران، مرکز گفتگوی تمدن ها.
۴.قره آقاجلو، سعید (۱۳۷۸) شب و زمستان در شعر معاصر فارسی، فصلنامه ادبیات فارسی .
۵.معدن کن، معصومه (۱۳۸۳) تصویر سازی و نمادپردازی با خورشید در دیوان خاقانی، شماره ۱۹۲، نشریه دانشکده ادبیات، تبریز.

تحلیل عناصر ادبیت و جلوه‌های فرهنگ پایداری

در خطبه فدکیهٔ حضرت فاطمه زهرا سلام‌الله‌علیها (جایگاه خطبه فدکیه در ادبیات‌پایداری)

دکتر حسینعلی قبادی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
نعیمه آقانوری
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

خطبه فدکیه، سخنرانی حضرت فاطمه سلام‌الله‌علیها در مسجد پیامبر، در جهت بازپس‌گیری فدک است. شرایط اجتماعی سیاسی نامطلوب و بی عملی گروهی، منجر به غصب حقوق حقّه خاندان نبوت شد، این امر سبب ایراد خطبه‌ای رسا از جانب دخت رسول (ص) در شکایت از متصرّفان فدک گردید که عبارات موجز با جلوه‌های گوناگون ادبیت و فرهنگ مقاومت و پایداری در لفظ و معنا در خور تحلیل است و به نظر می‌رسد آمیختگی متن با جلوه‌های فرهنگ پایداری به حدّی است که می‌توان، خطبه فدکیه آن حضرت را یکی از متون حوزه ادب پایداری معرفی نمود؛ در پژوهش حاضر کوشش بر آن است تا با شناسایی و تحلیل مؤلفه‌ها و نشانه‌های ادبیات پایداری در این خطبه، به این سوال پاسخ داده شود که عناصر و جلوه‌های فرهنگ پایداری و ادبیت در خطبه فدکیه حضرت زهرا کدامند؟ در این مسیر پس از ذکر علل سیاسی بودن مقاومت حضرت زهرا (س) و تحلیل موضوع ادبیت در متن و مؤلفه‌های پایداریِ مستخرج از تعاریف محققان از ادب پایداری، به بررسی مؤلفه‌های پایداریِ موجود در خطبه فدکیه و مقایسه‌ای کوتاه میان این خطبهٔ دینی سیاسی با آثار دیگر در حوزه ادب پایداری، از حیث نوع ظهور و بروز مؤلفه‌ها خواهد پرداخت.

کلیدواژه‌ها: ادبیّت، حضرت زهرا سلام الله، خطبه فدکیه، فرهنگ‌پایداری.

مقدمه

خطابه سخنی است که در برابر جمع برای برانگیختن آنها ایراد می‌شود. خطبه فدکیه خطبه‌ای است نسبتاً کوتاه اما جامعِ مفاهیم دینی سیاسی از حضرت فاطمه سلام‌الله‌علیها در مسجد پیامبر (ص) در شکایت از متصرفان حقوق خاندان نبوت و مخالفت با نیرنگها و دسیسه‌های آنان که سعی در برملاسازی چهره حقیقی غاصبان و معاندان دارد. محتوای این خطبه را به‌طور خلاصه به ترتیب می‌توان چنین برشمرد: حمد و ستایش الهی، معرفی پیامبر صلی‌الله‌علیه‌و آله، بیان نشانه‌های مسلمانی، کتاب و عترت، قرآن و ویژگی‌های آن، تبیین علل احکام الهی، معرفی حضرت علی علیه‌السلام، بیان سابقه اعراب، شِکوه از مردم، محاکمه شخصیت‌های ساکت و منحرف، هشدار به تشنگان قدرت، اتمام حجت؛ محتوایی هم‌راستا با محتوای آثار حوزه ادب‌پایداری.

در تعریف ادب پایداری باید گفت، با توجه به تعاریف ارائه‌شده از این نوع ادبی، که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، و معانی گوناگون واژه **پایستن** در زبان فارسی، مثل پایدار ماندن، صبر کردن و جاویدان بودن، می‌توان در حیطه‌ای وسیع، در تعریف - ادبیات‌پایداری چنین آورد که ادبیات‌پایداری، ادبیاتی است که در عین تشریح و توصیف‌ایستادگی‌ها و مقاومت‌ها در برابر زورگویی و تهاجم، به بیدارگری و عدالت‌خواهی مبادرت می‌کند.

سؤال اصلی و روش‌شناسی تحقیق

این مقاله در راستای شناخت اهمیت سیاسی اجتماعی خطبه فدکیه و پیام‌های محتوایی اصلی آن، با توجه به مسائل مطرح شده در متن و اهداف و شرایط سیاسی اجتماعی موثر در ایراد آن، به بررسی ادبیت و جنبه‌های پایداری و مقاومت در کلام حضرت زهرا (س) می‌پردازد و نگاهی متفاوت به این خطبه در جهت پاسخگویی به سوالات اصلی پژوهش دارد که عبارت است از این‌که:

جایگاه خطبه فدکیه در ادب پایداری کجاست؟

جلوه‌های این پایداری کدامند؟

پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات تاکنون پژوهش‌های گوناگونی در باب بررسی جلوه‌های‌پایداری در آثار مختلف صورت گرفته‌است که از آن میان می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «پژوهش در اندیشه دادخواهی فردوسی» از مهناز ابراهیم‌زاده به راهنمایی دکتر جواد برومند دانشگاه آزاد جیرفت (۱۳۷۷)، پایان‌نامه «آرمان دادخواهی و ظلم‌ستیزی در شاهنامه فردوسی» از حسین خلیلی به راهنمایی علی محمد سجادی دانشگاه شهید بهشتی (۱۳۷۹) و مقاله «مقایسه جلوه‌های ادبیات‌پایداری در حماسه‌دینی یادگار زریران و گشتاسب‌نامه دقیقی» از بهجت قاسم‌زاده (نشریه ادبیات پایداری ش ۵، ۱۳۹۱) اشاره کرد؛ همچنین به نظر می‌رسد پایان‌نامه اعظم عابد با عنوان «زندگی سیاسی حضرت زهرا (س): فدک» به راهنمایی صدیقه رضایی (حوزه علمیه خراسان) با موضوع پژوهش پیش‌رِو در ارتباط است، لیکن این مقاله از حیث هدف و مسئله اصلی پژوهش از سایر پژوهش‌های حوزه ادب-پایداری متمایز است.

بحث و تحلیل

تاریخچه‌ای از ماجرای فدک و علل مقاومت اجتماعی سیاسی بودن خطبه حضرت زهرا (س)

فدک، زمین یا شهرکی آباد در نزدیکی خیبر بود که اهالی آن پس از فتح خیبر، آن را با پیامبر صلی‌الله مصالحه کردند و اکنون به آن حائط می‌گویند. درآمد حاصل از محصولات فدک تا پیش از نزول آیه «فأت ذالقربی حقه..» (روم: ۳۸) بین مساکین و مستمندان بنی هاشم تقسیم می‌شد، پیامبر صلی‌الله این باغ را در سال هفت هجری به فاطمه زهرا (س) بخشید تا صَرف مخارج شخصی خویش و اطرافیانش نماید؛ به عقیده محققان، فاطمه (س) علاوه بر جنبه نحله و بخشش داشتن این قطعه زمین می-توانست به عنوان سه حق دیگر هم آن را مطالبه کند، خمس غنائم، سهمی به عنوان ذوی‌القربی و میراث‌پیامبر (ص) بنابراین زنان پیامبر (ص) برای گرفتن میراث خود از فدک به ابوبکر مراجعه نکردند چرا که می‌دانستند که پیامبر (ص) آنها را به فاطمه سلام الله بخشیده‌است. (ر.ک حسنی، بی‌تا. فدک چیست: ۱۳) از خطبه فدکیه می‌توان دریافت ابوبکر هم ادعای بخشش بودن فدک را رد نکرد بلکه شاهدان ادعا را کافی ندانست! فدک (علی‌رغم کشمکش اُمرای مختلف بر سر آن) در زمان سفاح به فرزندان امام علی (ع) بازگردانده‌شد و علی‌رغم دادن و پس‌گرفتنهای چندباره این‌زمین توسط امرای مختلف باید دوران متوکل را دوره اتمام تسلط فرزندان امام‌علی (ع) به فدک قلمداد کرد. (ر.ک حسنی، بی‌تا. فدک و بازتابها: ۸)

فدک از دو جنبه دارای ارزش بود: یکی از جهت مالی، «فدک دارای آبهای جاری و نخلهای خرمای بسیار بود و درآمد آن سالیانه را تا دوازده هزار دینار و بعضی بیشتر ذکر کرده‌اند» (ملک‌زاده،۱۳۸۷: ۸۵) و دیگری از جهت سیاسی، از نظر سیاسی مسئله فدک بخشی از توطئه سیاسی معاندان در راه غصب خلافت بود و دلیل اصلی پافشاری آنها بر غصب این زمین تهی کردن دست خدایان عصمت از هرگونه مال بود تا بدین ترتیب عملا مردم را از اطراف علی بن ابی طالب پراکنده سازند. (ر.ک همان: ۸۷) پس طبیعی بود که در چنین شرایطی حضرت زهرا سلام‌الله در برابر غاصبان حکومتی سکوت نکرده به پا خیزد. و در مقابل نیت‌هایی که غاصبان فدک داشتند اهدافی متقابل داشته باشند اهدافی چون دفاع از عصمت اهل‌بیت (ع)، ندادن شرایط مالی به غاصبان، معرفی بدعت‌گذاران جاهل و اعتراض به آنها، اثبات ضدّیت غاصبان با دین خدا، شکستن قدرت ظالم و مقابله با زور. (ر.ک جعفرپور، ۱۳۹۰: ۱۲۷)

فاطمه (س) چندین‌بار در خطبه فدکیه خویش با استدلالهای قرآنی حق خویش را اثبات نموده، و در آن به طور مکرّر از حقانیت پیامبر و ولایت امام علی (ع)، به طور مستقیم و غیر مستقیم، یاد می‌کند پس می‌توان گفت هدف از بیان این خطبه هدفی سیاسی دینی بوده و از آنجا که مسئله ولایت مربوط به همه مسلمین است هدف ایشان، هدفی فردی (هدفی مربوط به صرف منافع حضرت زهرا و حضرت علی) نبوده، چنان‌که امام علی (ع) در نامه ۴۲ نهج‌البلاغه (نامه به عثمان بن حنیف انصاری) بیان می‌دارند که «و ما اصنعُ بفدک و غیر فدک و النفس مَظانّها فی غدٍ جَدَث»*، و هدفی جمعی دارد، بنابراین خطبه فدکیه از آثار پایداری سیاسی اجتماعی با هدف جمعی است.

ادبیّات در متن

از میان مکاتب گوناگون ادبی، مکتبی که به بررسی ادبیت در متن توجه دارد، مکتب فرمالیسم (Russian Formalism) است. از نظر فرمالیستها، موضوع ادبیات بیش از هرچیز دیگر "ادبیّت" است، یعنی وجه تمایز بخش متن ادبی از سایر متون عادی، و آنچه یک اثر عادی را به اثری ادبی تبدیل می‌کند. این امر اولین نقطه توجه صورتگرایان به ادبیات بود. آنان تأکید کردند «حوزه تحلیل ادبی متن نیست بلکه تمهیداتی است معیّن که در متن به کار می‌رود» (مکاریک، ۱۳۸۳). دوره حیات اصلی این مکتب سالهای ۱۹۲۱ الی ۱۹۲۶ بود، لیکن در باب آشنازدایی (Defamiliarization) و عوامل پدید آورنده آن تاکنون نظریات گوناگونی چه در ادبیات فارسی و چه غیر فارسی ارائه شده‌است؛ از جمله دکتر شفیعی کدکنی اعتقاد دارد این عوامل به این موارد تقسیم می‌شود:

۱- گروه موسیقیایی شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های صوتی؛

۲- گروه زبانشناسیک شامل استعاره و مجاز، حسامیزی، کنایه، ایجاز و حذف، باستانگرایی، ترکیبات زبانی، پارادوکس و...؛ (ر.ک شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷). دکتر حبیب‌الله عباسی در مقاله خود عنصر «استشهاد به آیات قرآنی و احادیث نبوی» دیگر بر موارد دکتر شفیعی‌کدکنی می‌افزاید (ر.ک عباسی، ۱۳۸۰). از دید مهیار علوی مقدم عوامل و صناعات غریبه-سازی مورد اتفاق فرمالیست‌ها شامل این موارد می‌شود:

۱- نظم و همنشینی واژگان؛ ۲- مجازهای بیان شاعرانه؛ ۳- ایجاز و خلاصه گویی؛ ۴- کاربرد واژگان کهن؛ ۵- کاربرد ویژه ساختار نحوی نا آشنا یا کهن؛ ۶- کاربرد صفت به جای موصوف؛ ۷- ترکیب معنایی جدید و...(ر.ک علوی مقدم، ۱۳۷۷). از نظر مکاریک نیز این عوامل در سه حوزه زبان، مفهوم و اشکال ادبی گنجانده می شوند. (ر.ک مکاریک، ۱۳۸۳)

ادبیات‌پایداری

در میان پژوهش‌های گوناگون در حوزه ادبیات‌پایداری، تعاریفی گوناگون از این نوع ادبی آورده شده‌است:

عبدالمجید اسکندری می‌نویسد: «در حقیقت ادبیات‌مقاومت، صحنه‌ای از مبارزه است. این نوع نمی‌تواند کامل باشد مگر اینکه خود محقّق نیز در بطن نهضت مقاومت حضور داشته‌باشد» (اسکندری،۱۳۷۶: ۷۹). نظر ضیاءالدین ترابی چنین است: «ادبیات پایداری در واقع مقاومت انسان را در برابر نیروهایی که حیات، شرافت، ناموس، شخصیت و هویت او را نشان گرفته‌اند به تصویر می-کشد، ادبیاتی که به انسان انگیزه می‌دهد تا از خود و کیان و حیات‌خود در برابر نیروهای مهاجم و نابودکننده دفاع کند.» (ترابی،۱۳۸۳: ۲۶) . تعریف عیسی‌نیا چنین است: «ادبیات پایداری یعنی ادبیاتی‌که در وجوه سلبی و ایجابی‌ای چون نفی وضع ظالمانهٔ موجود و ایجاد وضع عادلانه و دفاع از حق و نفی باطل ظهور پیدا می‌کند» (عیسی‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۲۳) و تعریف ریاض‌محنایه: «ادبیات مقاومت ادبیات انسانی است و تلاش دارد ریشه لغزشها و تهدیدات را پیدا کند و بشناساند؛ ادبیاتی که نشان‌دهنده وجدان بیدار در برابر خشونت دشمنان و بازگرداندن حقوق انسانی است.» (محنایه، ۱۳۸۹: ۸۱).

از تعاریف پیشگفته از محققان و صاحبنظران می‌توان ویژگی‌های عمده ادب‌پایداری را چنین برشمرد: ۱. صحنه‌ای از مبارزه بودن ۲. به تصویر کشاندن مقاومت انسانی برای حفظ حیات، هویّت و شرافت؛ ۳. ایجاد کننده انگیزه در مخاطب؛ ۴. ظهور یافته از جنبه‌های ایجابی و سلبی؛ ۵. بیان لغزش‌ها و تهدیدات از منظر وجدانی بیدار.

با بررسی خطبه فدکیه می‌توان تمام این ویژگی‌ها را به نحوی بارز در آن تشخیص‌داد؛ بعلاوه ویژگی‌های دیگری از فرهنگ پایداری در این اثر وجود دارد که در این مقال به شرح آنها می‌پردازیم.

همچنین باید گفت، به‌طور کلّی، ادبیات پایداری ادبیاتی اجتماعی سیاسی است که سعی در حفظ ارزش‌ها، دستاوردها یا عقاید، دفاع از آنها و پیشُبرد اهداف به وسیله مؤلفه‌هایی خاص دارد. تعدادی از این مؤلفه‌ها که از بطن آثار پایداری استخراج شده و در آثار پایداری با ویژگی‌های ذکر شده در قسمت فوق مشترک هستند، عبارتند از:

نمایش هویّت قیام و پایداری و/با تکیه بر ارزش‌ها، توصیف جنایات‌دشمن، تحقیر و تقبیح دشمن، بزرگداشت مبارزان یا مظلومان مسیر اهل بیت، دعوت مستقیم یا غیرمستقیم مخاطب به ایستادگی و صبر، نکوهش تقاعد، امیدبخشی در مورد به ثمر رسیدن تلاش‌ها که به نظر می‌رسد اصلی‌ترین مؤلفه‌ها، نمایش هویّت قیام و پایداری و توصیف جنایات دشمن است که می‌توانند تداعی کننده موارد دیگر نیز باشند.

در این قسمت در جهت پاسخگویی به سوال اصلی این پژوهش به بررسی خطبه فدکیه با توجه به مؤلفه‌های فوق خواهیم پرداخت.

فرهنگ پایداری و ادبیت در خطبه فدکیه

پیش از آغاز بحث لازم است به منظور درک بهتر مبحث پایداری به ذکر مواردی پیرامون خطبه فدکیه بپردازیم.

به نظر می‌رسد در این خطبه سه گروه خاص مدّ نظر هستند؛ یک، خاندان نبوت که در این خطبه به طور ویژه شامل پیامبر (ص) و حضرت علی (ع) می‌شود؛ این طرف از بحث در خطبه، تکریم می‌شوند و از خدمات یا مظلومیتهایشان به عنوان طرف بر حق یاد می‌شود و با این شیوه از آنها دفاع به عمل می‌آید؛ دو، طرف مقابل (غیر) که به دلیل غصب حقوق مادی و معنوی خاندان نبوت به طرق مختلف مورد بازخواست، سرزنش و تقبیح قرار می‌گیرند، پیشینه ناپسند این گروه یاد می‌شود، اعمال قبیحشان بر شمرده و سرزنش می‌شود، و گاه با لحنی آمیخته به طنز و کنایه چهره حقیقی‌شان نشان داده می‌شود و با این شیوه با آنها و عمل ناپسند و ظالمانه‌شان مبارزه می‌شود، هرچند این نشان دادن چهره حقیقی و سرزش ملازم تهتّک و بی‌حرمتی نیست و از کلام حضرت نوعی امید به بازگشت و آگاه‌سازیِ طرف مقابل احساس می‌شود، سه، گروه میانه شامل افراد فریب‌خورده یا ساکت شده در برابر بی-عدالتی، این گروه آگاه‌سازی می‌شوند، در برابر آنها روشنگری شده، چهره حقیقی طرف مقابل برملا می‌شود و موقعیت کنونی و عمل نابخردانه‌شان یاداوری می‌شود، بنابراین غالبا به‌طور مستقیم مورد خطاب واقع می‌شوند: «اَیّهَا الْمُسْلِمُونَ! اَأُغْلَبُ عَلی اِرْثی؟»* و برای بیدارسازی‌شان از استدلالات قرآنی یاری گرفته می‌شود. این مردم سکوت‌کرده و فریب‌خورده به دلیل عمل نادرست خود در شرایط زمانی حسّاس، گویا که در صف دشمن ایستاده‌اند، بنابراین لحن حضرت درمواردی تند و سرزنشی و در مواردی کنایی است بطوری که راه برای تشخیص این امر که خطاب ایشان با طرف مقابل است یا با طرف میانه متعذّر است، در مثال قبل، مسلمانان (اَیّهَا الْمُسْلِمُونَ)، با توجه به ادامه سخنان حضرت می‌تواند استعاره تهکمیه‌ای باشد با معنایی نزدیک به «ای نامسلمانان»، در ضمن از ادامه کلام و خطاب به مغیره می‌توان بر دو ادعای فوق مبنی بر در یک ردیف قلمداد شدن طرف مقابل و طرف میانه و استفاده از استدلالات قرآنی در کلام صحّه گذاشت:

«اَیّهَا الْمُسْلِمُونَ! اَأُغْلَبُ عَلی اِرْثی؟ یَابْنَ اَبی‌قُحافَةَ! اَفی کِتابِ اللّهِ تَرِثُ اَباکَ وَ لا اَرِثُ اَبی؟ ...اَفَعَلی عَمْدٍ تَرَکْتُمْ کِتابَ اللّهِ وَ نَبَذْتُمُوهُ وَراءَ ظُهُورِکُمْ، إِذْ یَقُولُ «وَ وَرِثَ سُلَیْمانُ داوُدَ»...وَ زَعَمْتُمْ اَنْ لا حَظْوَةَ لی، وَ لا اَرِثُ مِنْ اَبی، وَ لارَحِمَ بَیْنَنا اَفَخَصَّکُمُ اللّهُ بِایَةٍ اَخْرَجَ اَبی مِنْها؟»*

این استعاره تهکمیه با توجه به کلّیت کلام (شکایت از غصب فدک توسط نااهلان) در این بخش از خطبه نمایان‌تر است: «یا مَعْشَرَ النّقیبَةِ وَ اَعْضادَ الْمِلَّةِ وَ حَضَنَةَ الْاِسْلامِ!»*

در باب ادبیت در متن خطبه فدکیه باید گفت، از آنجا که متن خطبه، متنی صریح و کوبنده در جهت برملاسازی چهره غاصبان است، استفاده از آرایه‌ها و فنون ادبی تنها در حدّی است که بر روشنگری جملات و عبارت بیافزاید و متن را از شایبه هر نوع ابهامی مبرّا سازد؛ مهم‌ترین عناصر ادبیت متن را می‌توان ایجاز، آهنگ‌کلام و تشبیه برشمرد:

ایجاز، وزن و آهنگ جملات: ایجاز در خطبه فدکیه از مهم‌ترین ارکان ادبیت است چرا که انعکاس دهنده قاطعیت گوینده در دفاع از اهل بیت و حقوق غصب شده آنها، و سبب بیان عمیق‌ترین مباحث در کوتاه‌ترین عبارات و دوری از حاشیه‌روی می‌باشد. همچنین در بسیاری از قسمتهای متن خطبه، انواع جناسها و ترکیبات مناسب سبب ایجاد نوعی آهنگ و ریتم ادبی شده‌است؛ ریتم و آهنگی که بر استحکام و انسجام متن و روشنگری آن نیز افزوده‌است: «وَ کِتابُ اللّهِ بَیْنَ اَظْهُرِکُمْ، اُمُورُهُ ظاهِرَةٌ، وَ اَحْکامُهُ زاهِرَةٌ، وَ اَعْلامُهُ باهِرَةٌ، و زَواجِرُهُ لائِحَةٌ، وَ اَوامِرُهُ واضِحَةٌ»*

استفاده از بعضی تشبیهات و استعارات: این تشبیه و استعاره در متن خطبه بیش از هر چیز در جهت نمایان‌تر شدن بیدادگری غاصبان و مظلومیت اهل بیت است؛ به عبارت دیگر، در این جایگاه تشبیه‌ها و استعارات سبب روشنگری بیشتر متن و ابزاری در جهت تشدید اهداف مقاومت و پایداری هستند: «حَتّی تَفَرّی اللَّیْلُ عَنْ صُبْحِهِ، وَ اَسْفَرَ الْحَقُّ عَنْ مَحْضِهِ، و نَطَقَ زَعیمُ‌الدّینِ، وَ خَرَسَتْ شَقاشِقُ الشَّیاطینِ، وَ طاحَ وَ شیظُ النِّفاقِ، وَ انْحَلَّتْ عُقَدُ الْکُفْرِ وَ الشِّقاقِ، وَ فُهْتُمْ بِکَلِمَةِ الْاِخْلاصِ فی نَفَرٍ مِنَ الْبیضِ الْخِماصِ. وَ کُنْتُمْ عَلی شَفا حُفْرَةٍ مِنَ النّارِ، مُذْقَةَ الشّارِبِ، وَ نُهْزَةَ الطّامِعِ، وَ قُبْسَةَ الْعِجْلانِ»*

به جلوه‌های (فرعی) دیگر ادبیت در متن خطبه فدکیه در ادامه مباحث اشاره خواهد شد.

جلوه‌های ادبیات پایداری در خطبه

با توجه به موارد ذکر شده، می‌توان جلوه‌های پایداری در این متن را که البته ملازم یکدیگر و معنابخش یکدیگر هستند چنین برشمرد:

۱- نمایش هویّت قیام و پایداری و/با تکیه بر ارزش‌ها:

یکی از مواردی که در متون پایداری اهمّیت فراوانی دارد هویتی است که پدیدآورنده متن پایداری در جهت معرفی اصالت اثر و برجسته‌سازی کلام خویش، خود را بدان منتسب می‌دارد؛ در متون پایداری غالباً هویت ارائه‌شده که گاه نه به‌طور صریح و شفاف که در تار و پود کلام ارائه می‌شود هویتی است ضدّ ظلم، عدالت‌طلبانه، معترض به بی‌عدالتی که می‌تواند به صورت منتسب‌سازی خویش به کسی یا چیزی که نماد این امور باشد ظهور یابد، متون پایداری اسلامی غالباً خود را با چهره‌ای چون امام حسین (ع) یا یاران با وفای ایشان معرفی کرده، هویت خود را به اینان منتسب می‌دارند، برای مثال اقبال لاهوری، شاعر عدالتخواه پاکستانی چنین می‌سراید:

رمز قرآن از حسین آموختیم زآتش او شعله‌ها افروختیم
خون او تفسیر این اسرار کرد ملّت خوابیده را بیدار کرد...

(کلیات، ۱۳۷۶: ۷۴)

در خطبه فدکیه نیز حضرت زهرا (س) به کرّات و به طرق مختلف به یاداوری هویت مبارزه و قیام خویش علیه باطل می‌پردازند؛ اهمیت این نمایان‌سازی هویت بیش از هر چیز در استواری بخشیدن به استدلالات، برملاسازی چهره شنیع طرف مقابل و برجسته‌سازی قبح عمل آنان است، از این حیث (جدای از مبحث آموزه‌های دینی اسلام در آغاز کلام با نام و یاد پروردگار) حضرت به طور ویژه و مفصّل در آغاز خطبه (و در فواصل دیگر کلام) به اقرار و شهادت به وحدانیت خداوند و رسالت پیامبر (ص) پرداخته و به آشکارسازی هویت خویش می‌پردازند؛ با چنین دیدگاهی، آنچه بیش از همه قابل توجه است معرفی چندبارهٔ حضرت از خویش و اشاره مکرّر به اصل و نسب و پیوندشان به پیامبر در عین معرفی نیکو از پیامبر در جهت اثبات حقانیت و ادعای خویش می‌باشد:

«وَ اَشْهَدُ اَنّ اَبی مُحَمّداً عَبْدُهُ وَ رَسُولُهُ، در فرازی دیگر آمده: صَلّی اللّهُ عَلی أبی نَبِیّهِ وَ اَمینِهِ وَ خِیَرَتِهِ مِنَ الْخَلْقِ وَ صَفِیّهِ» «اَیّهَا النّاسُ! اِعْلَمُوا اَنّی فاطِمَهُ وَ اَبی مُحَمّد...»

بنابراین می‌توان گفت آمیختگی متن خطبه به اسماء و صفات الهی و اقرار مکرّر حضرت زهرا به یگانگی خداوند و رسالت الهی پیامبر (ص) از نظر سیاسی (تاریخ سیاسی) نیز قابل تأمل است.

۲- توصیف و تقبیح طرف مقابل:

در آثار پایداری آنچه غالباً بیش از همه مورد توجه واقع می‌شود توصیف مناسب از دشمن است؛ اهمیت تقبیح طرف مقابل به ایجاد فضای فکری منفی بر ضدّ طرف مقابل، ایجاد احساس نفرت و بدبینی نسبت به او، پدید آوردن احساس همدلی و همدردی با طرف مورد ظلم واقع‌شده و حسّ تفاخر نسبت به مبارزان و مقاومت‌کنندگان مسیر اهل بیت (علیه‌السلام) است، این امر در متون پایداری به حدّی اهمّیت دارد که اهتمام اصلی پدیدآورندگان بسیاری از آثار این حوزه به همین امر محدود شده، کلّ اثر به نمایش چهرهٔ کریه وی اختصاص می‌یابد. در این راستا آنچه قابل توجه است این است که توصیف طرف مقابل (دشمن) در هر اثر بنا به اقتضای زمان (برای کنایی یا مستقیم بودن)، سلیقه و خواست پدید آورنده اثر و...روشهای مختلفی می‌تواند داشته باشد و این پدید آورنده اثر است که در مورد فنّ و روش توصیف و تقبیح طرف مقابل تصمیم مناسب می‌گیرد، چرا که استفاده از روش نامناسب در این باب می‌تواند سبب ملال‌آوری متن و دور کردن مخاطب از اثر شود، همچنین توصیف الزاماً توصیف مستقیم یا واقعی از طرف مقابل نیست بلکه گاه به صورت تصویری کلّی و به نمایش در آمده در بافت کلام یا توصیف فراتر رفته از حدّ واقعی تا حدّ اغراق و غلو می‌باشد:

در شهر ما/...تنها میان ساکت شبها/ بر خواب ناتمام جسدها/
خفاشهای وحشی دشمن/ حتی ز نور روزنه بیزارند/
باید تمام پنجره ها را/ با پرده‌های کور بپوشانیم.../
اینجا گاهی سر بریده مردی را تنها/ باید ز بام دور بیاریم... (قیصر امین‌پور)

پیش از ادامه بحث خاطرنشان می‌شویم از آنجا که متن خطبه متن ادبی صرف نیست و بنا به آموزه‌های مسلّم دین اسلام، تقبیح دشمن و بزرگداشت خودی از راهی جز بیان قسمتهای حسّاس از واقعیات نیست و به همین دلیل اصلی‌ترین نکته ادبی چنین قسمتهایی از خطبه همان ایجاز، سجع و جابجایی ارکان زبانی و امثالهم، و نه اغراق و غلو است. در خطبه فدکیه چهره واقعی طرف مقابل به طرق مختلف معرفی می‌شود، از جمله:

یاداوری گذشته قبیح طرف مقابل: در خطبه فدکیه در مقابل عباراتی چون «اِخْتارَهُ قَبْلَ اَنْ اَرْسَلَهُ، وَ سَمّاهُ قَبْلَ اَنْ اِجْتَباهُ، وَ اصْطَفاهُ قَبْلَ اَنْ اِبْتَعَثَهُ» در باب رسول خدا (ص) که به دلیل اشاره به اصلیت قدسی داشتن ایشان به نوعی دفاع از خاندان نبوت به حساب می‌آید عباراتی چون «فَجَعَلَ اللّهُ الْایمانَ تَطْهیراً **لَکُمْ** مِنَ الشِّرْکِ، وَ الصَّلاةَ تَنْزیهاً **لَکُمْ** عَنِ الْکِبْرِ» یا «وَ النَّهْیَ عَنْ شُرْبِ الْخَمْرِ تَنْزیهاً عَنِ الرِّجْسِ، وَ اجْتِنابَ الْقَذْفِ حِجاباً عَنِ اللَّعْنَةِ، وَ تَرْکَ السِّرْقَةِ ایجاباً لِلْعِصْمَةِ» وجود دارد که یاداوری گذشته قبیح طرف مقابل است و نوعی تحقیر آنها. این یاداوری گذشته قبیح دشمن در برابر عبارات توصیفی مثبت از خاندان نبوت، می‌تواند به طور ویژه‌ای فضای ذهنی مثبت مخاطب را به سمت فضایی منفی پیش برده، وجهیت داشتن رفتار طرف مقابل را زیر سوال ببرد. این‌روش نیز در آثار پایداری دیگر، قابل مشاهده و تامل است.

نمایش چهره حقیقی دشمن: در قسمتهایی از خطبه، حضرت (س) به طور خاص به افشای مستقیم تزویرهای دشمن پرداخته، چهره واقعی دشمن را با کلام خویش در برابر مردم رسوا می‌سازند؛ بنابراین، در چنین بخشهایی سه گروه اصلیِ اشاره‌شده، شامل خاندان نبوت، طرف مقابل و طرف میانه معنا پیدا می‌کنند تا طرف میانه راه را از بیراه بشناسند؛ برای مثال حضرت پس از اتمام سخنان ابوبکر و آوردن دلائل واهی پیرامون کردهٔ خویش چنین بیان می‌دارند: «سُبْحانَ‌اللّهِ، ما کانَ اَبی رَسُولُ اللّهِ عَنْ کِتابِ اللّهِ صادِفاً، وَ لا لِاَحْکامِهِ مُخالِفاً، بَلْ کانَ یَتْبَعُ اَثَرَهُ، وَ یَقْفُو سُوَرَهُ، اَفَتَجْمَعُونَ اِلَی الْغَدْرِ اِعْتِلالاً عَلَیْهِ بِالزُّورِ، وَ هذا بَعْدَ وَفاتِهِ شَبیهٌ بِما بُغِیَ لَهُ مِنَ الْغَوائِلِ فی حَیاتِهِ»*

سرزنش طرف مقابل: این امر بر خلاف مورد پیشین، تنها مربوط به رفتار غاصبان حکومتی نیست و تمام افرادی را نیز که در برابر بی‌عدالتی‌ها سکوت‌کرده یا فریبِ نیرنگ غاصبان را خورد با آنها همراه شده‌اند مدّ نظر قرار داده، مورد خطاب قرار می‌دهد. در کلام حضرت زهرا (س) در خطبه فدکیه، نوعی شکایت و اعتراض به بی‌عدالتی و ظلم نسبت به خاندان نبوت (ع) وجود دارد و در برابر قسمتهایی از کلام که این اعتراض به طور غیر مستقیم ادا می‌شود، شاهد قسمتهایی هستیم که گلایه حضرت (س) به صورت سرزنش افراد ظاهر می‌شود؛ در چنین قسمتهایی گویا طرف میانه در ردیف طرف مقابل هستند و رفتار خطای آنان چون رفتار ظالمانه طرف مقابل نکوهیدنی است؛ جملات در چنین قسمتهایی کوتاه و موجز است و در این بین چهره قبیح طرف مقابل با استدلالاتی تاریخی بر ملا می‌گردد: «ظَهَرَ فیکُمْ حَسْکَةُ النِّفاقِ، وَ سَمَلَ جِلْبابُ الدّینِ، وَ نَطَقَ کاظِمُ الْغاوینَ، وَ نَبَغَ خامِلُ الْاَقَلّینَ...، وَ اَطْلَعَ الشَّیْطانُ رَأْسَهُ مِنْ مَغْرَزِهِ، هاتِفاً بِکُمْ، فَأَلْفاکُمْ لِدَعْوَتِهِ مُسْتَجیبینَ، وَ لِلْغِرَّةِ فیهِ مُلاحِظینَ، ثُمَّ اسْتَنْهَضَکُمْ فَوَجَدَکُمْ خِفافاً، وَ اَحْمَشَکُمْ فَأَلْفاکُمْ غِضاباً..»*

«...فَهَیْهاتَ مِنْکُمْ، وَ کَیْفَ بِکُمْ، وَ اَنّی تُؤْفَکُونَ، وَ کِتابُ اللّهِ بَیْنَ اَظْهُرِکُمْ، اُمُورُهُ ظاهِرَةٌ، وَ اَحْکامُهُ زاهِرَةٌ، وَ اَعْلامُهُ باهِرَةٌ، و زَواجِرُهُ لائِحَةٌ، وَ اَوامِرُهُ واضِحَةٌ، وَ قَدْ خَلَّفْتُمُوهُ وَراءَ ظُهُورِکُمْ، أَرَغْبَةً عَنْهُ تُریدُونَ؟ اَمْ بِغَیْرِهِ تَحْکُمُونَ؟»*

یکی از مواردی که حضرت زهرا (س) به طور خاص به نکوهش پیرامون آن پرداخته و طرف میانه (مردم سکوت‌کرده و فریب-خورده) را به سبب آن سرزنش می‌کنند، «تقاعد» است که پیشینه‌ای ننگین برای این گروه به حساب می‌آید: «وَ اَنْتُمَ فی رَفاهِیَةٍ مِنَ الْعَیْشِ، و ادِعُونَ فاکِهُونَ آمِنُونَ، تَتَرَبَّصُونَ بِنَا الدَّوائِرَ...وَ تَنْکُصُونَ عِنْدَ النِّزالِ، وَ تَفِرُّونَ مِنَ الْقِتالِ»*

بی‌بصیرتی و منفعت‌طلبی از عواملی هستند که در تقاعد یا حتی پس‌روی نسبت به موضع روشن و شفاف خاندان نبوت (ع) مؤثر و در کلام حضرت زهرا (س) مورد توجه است به طوری‌که حضرت همواره با سرزنش افراد نسبت به چنین اموری، سعی در بصیرت‌بخشی به مخاطبان و مبارزه با این امور دارند، امور و عواملی‌که سبب رفتاری منفعلانه نسبت به ظلم و ستیز و بی‌عدالتی غاصبان حکومتی می‌شوند؛ بنابراین سرزنش تقاعد طرف میانه، نوعی مبارزه حضرت (س) با طرف مقابل و پایداری در برابر جریان حاکم به حساب می‌آید و در فرهنگ پایداری ایشان بسیار با اهمیت و قابل تأمل است.

گفتنی‌است «سرزنش تقاعد» در آثار پایداری گوناگون به‌چشم‌می‌خورد و در ادب معاصر ما غالبا در آثار پایداری پس از جنگ و پس از انقلاب مشاهده می‌شود که گاه به صورت سرزنش منِ نوعی جلوه‌گر می‌شود:

میان خاک سر از آسمان در آوردیم چقدر قمری بی آشیـــان در آوردیم
...برای این‌که بگوییـم با شما بودیم چقدر از خودمان داستان در آوردیم
شما حماسه‌سرودید و ما به‌نام شما فقط ترانه‌سرودیم - نان در آوردیم...

(سعید بیابانکی)

۳- توصیف و بزرگداشت خاندان نبوت:

در آثار پایداری آنچه در لفظ، گاه در درجه اول اهمیت و گاه پس از توصیف و تقبیح طرف مقابل در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد بزرگداشت خاندان نبوت است. آثار پایداری از آن حیث به این امر توجه ویژه دارند که به تنهایی می‌تواند از سویی هویت قیام و از سوی دیگر چهره قبیح طرف مقابل را نشان داده برای مخاطب خود الگوسازی نمایند و این اهمیت و ارج‌گذاری تا جایی است که بسیاری از آثار پایداری در ظاهر چیزی نیستند جز توصیف نیکوی مظلوم و مبارز خودی. این مورد نیز چون مورد پیشین به روشها و فنون گوناگون انجام می‌شوند و غالباً در این بخش پدیدآورنده اثر تمام نبوغ و استعداد و خلاقیت ادبی خویش را به کار می‌گیرد تا زیباترین چهره از خاندان نبوت در ذهن مخاطب شکل گیرد به همین دلیل آثاری که به این امر، توصیف خاندان نبوت اهتمام خاص دارند از بهترین و دلنشین‌ترین آثار حوزه پایداری هستند:

پیراهنـــی از ستاره بر تن کردند دل را به امید کوچ روشن کردند
آنجاکه شب از رود خروشانتر بود محـــدوده صبح را معیّن کردند

(میلاد عرفان‌پور)

در خطبه فدکیه نیز حضرت فاطمه (س) صراحتاً به توصیف و بزرگداشت خودی یعنی برشمردن خصایل نیکوی پیامبر و خصوصاً امام علی (ع) و دفاع از ایشان می‌پردازند:

«قَذَفَ اَخاهُ فی لَهَواتِها، فَلا یَنْکَفِیءُ حَتّی یَطَأ جِناحَها بِأخْمَصِهِ، وَ یَخْمِدَ لَهَبَها بِسَیْفِهِ، مَکْدُوداً فی ذاتِ اللّهِ، مُجْتَهِداً فی اَمْرِ اللّهِ، قَریباً مِنْ رَسُولِ‌اللّهِ، سَیِّداً فی اَوْلیاءِ اللّهِ، مُشَمِّراً ناصِحاً مُجِدّاً کادِحاً، لا تَأْخُذُهُ فِی اللّهِ لَوْمَةُ لائِمٍ»*

آنچه در این بخش، نظر بعضی محققان را به خود جلب کرده دفاع محکم آن حضرت از حریم ولایت از طریق بزرگداشت مقام امام علی (ع) است (ر.ک ملک‌زاده،۱۳۸۷: ۸۷) که خود نمودی از مبارزه سیاسی دینی حضرت زهرا (س) می‌باشد و نشان از آن دارد که هدف حضرت زهرا (س) هدفی شخصی یا مادی نیست و منافع معنوی امت اسلامی را پیش نظر دارد.

۴- دعوت به صبر در مبارزه و امیدبخشی به رسیدن به نتیجه مطلوب:

موردی که در بسیاری از آثار پایداری مشاهده می‌شود دعوت پدیدآورنده اثر به صبر و ایستادگی در مبارزه، به جای کوتاه آمدن از حق خویش است. پدیدآورندگان آثار پایداریِ اسلامی غالبا با یاداوری شخصیتهایی چون حضرت‌زینب (س)، صبر را مهم-ترین مؤلفه برای رسیدن به پیروزی حقیقی می‌دانند؛ به‌طوری‌که حتی گاه ذکر صرف قسمتهایی عاشورایی از صبر حضرت زینب (س) در میانهٔ شعر جنگ و...دعوتی است رسمی به صبر و بردباری در مسیر مبارزه (ر.ک مقاله «فرهنگ پایداری در شعر عاشورایی و فرهنگ عاشورایی در شعر پایداری» از مولف، نامه پایداری: ۱۳۹۱)، در ادبیات معاصر ما در اشعار دفاع مقدس دعوت به صبر و ایستادگی تا رسیدن به پیروزی از جانمایه‌های اصلی کلام شعرا و نویسندگان متون پایداری است که گاه به صورت مستقیم و گاه به صورت غیر مستقیم و مفهومی بیان می‌شود:

از دست منه تفنگ را تا پیروزی ننگ ست دمی درنگ تا پیروزی
دانـــی چه بوَد پیام یاران شهید؟ این‌ست که جنگ، جنگ تا پیروزی

(سهیل محمودی)

موردی که وجود دارد و با توجه به موارد ارائه شده از تقاعد و دعوت به صبر این است که در آثار پایداری صبر بر ظلم (تقاعد) مکروه و ناپسند و نکوهیده، و صبر در ظلم در مسیر مبارزه (ایستادگی) ارزشمند و از شرایط اساسی در مسیر مبارزه است.

لیکن در این مسیر (دعوت به صبر)، از آنجا که فاطمه (س) خویش و اهلش را تنها و بی‌یاور می‌بیند پایداری و صبر خویش را بر وقایع و نه دست برداشتن از حقوق حقه خویش یاداور می‌شود و گویا تنها خویش را به صبر و بردباری فرا می‌خواند: «نَصْبِرُ مِنْکُمْ عَلی مِثْلِ حَزِّ الْمَدی، وَ وَخْزِ السنان فی الحشا»*

چنان‌که اشاره شد این دعوت به صبر، یعنی کوتاه نیامدن از حق خویش تا رسیدن به وضعیت مطلوب، همراه امیدبخشی در خطبه فدکیه در جملاتی کوتاه ولی پر معنا در انتهای کلام مشاهده می‌شود که کلام را به اتمام حجتی مشفقانه و دردمندانه (به سبب عمق ستم وارده و اهمیت موضوع) مبدّل می‌سازد: «فَبِعَیْنِ اللّهِ ما تَفْعَلُونَ، وَ سَیَعْلَمُ الّذینَ ظَلَمُوا اَیَّ مُنْقَلَبٍ یَنْقَلِبُونَ، وَ اَنَا اِبْنَةُ نَذیرٍ لَکُمْ بَیْنَ یَدَیْ عَذابٌ شَدیدٌ، فَاعْمَلُوا اِنّا عامِلُونَ، وَ انْتَظِرُوا اِنّا مُنْتَظِرُونَ»*

۵- آموزش فرهنگی سیاسی:

آثار پایداریِ اصیل غالباً آثاری هستند که علی‌رغم داشتن بغض و نفرت نسبت به طرف مقابل خود و ناخرسندی از وضعیت پیش‌آمده دست از هدایت و جهت‌دهی صحیح به افراد بر نمی‌دارند و متعهدانه به آموزش سیاسی مخاطبان خود می‌پردازند؛ موردی که به طور خاص در متن خطبه فدکیه وجود دارد، و این امر در ادامه مبحث ذکر شده در قسمت پیشین است که گویا حضرت زهرا علی‌رغم خشم و گلایه و شکایت و اعتراض نسبت به غاصبان و قاعدان امید بازگشت و پیوست آنها به خاندان نبوت را از دست نداده یا مخاطبان خود را بسیار فراتر از گروه محدود افراد زمان خود بر می‌شمرند، بنابراین همچون معلمی مشفق به ذکر و آموزش مسائل دینی و اجتماعی پرداخته و کلام خود را به متنی تعلیمی نزدیک یا مبدّل می‌سازند هرچند تعلیمات مستقیم سیاسی اجتماعی این خطبه بسیار کوتاه و مختصر است اما بیانگر اهتمام آن حضرت به اصلاح امّت اسلامی می‌باشد: «جَعَلَ اللهُ...اَلْاَمْرَ بِالْمَعْرُوفِ مَصْلِحَةً لِلْعامّةِ... وَ الْقِصاصَ حِقْناً لِلدِّماءِ...وَ تَوْفِیَةَ الْمَکائیلِ وَ الْمَوازینِ تَغْییراً لِلْبَخْسِ»*

از موارد آموزش سیاسی غیرمستقیم می‌توان به توصیف و بزرگداشت خاندان نبوت برای الگودهی به مخاطب، توصیف و تقبیح طرف مقابل برای بر حذر داشتن از صفات رذیله آنان در امور و بصیرت‌دهی در امور سیاسی، دعوت به صبر و...است؛ بعبارت دیگر، چنانکه اشاره‌شد در این متن هر جلوه پایداری مکمّل و تقویت‌کننده جلوه دیگر است تا جایی‌که می‌توان متن کلام را بافتی پایداری به‌حساب‌آورد که تار و پود مبارزه و پایداری در آن به طور منسجم و هماهنگی در سطح لفظ و معنا به یکدیگر تنیده شده‌اند.

نتیجه‌گیری

با توجه به دلایل تاریخی در پیدایش و بیان خطبه فدکیه، دلایلی چون به‌خطر افتادن و غصب‌شدن حقوق مادی و معنوی خاندان رسالت (ع) و با عنایت به ویژگی‌های اصلی متن این‌خطبه از جمله فنون‌ادبی خاص مثل ایجاز و سجع و...و جلوه‌های پایداری چون نمایش هویّت قیام و پایداری و/با تکیه بر ارزش‌ها، توصیف و تقبیح طرف مقابل، توصیف و بزرگداشت خاندان نبوت، دعوت به صبر در مبارزه و امیدبخشی به رسیدن به نتیجه مطلوب و آموزش سیاسی که در متون پایداری دیگر نیز قابل مشاهده و تامل است، می‌توان خطبه فدکیه را از متون اصلی حوزه ادب پایداری قلمداد کرد که مخاطبان خود را با توجه به همگانی بودن منافعِ (منافع معنوی) امر ولایت برای امّت اسلامی فراتر از مخاطبان محدود زمان خود در نظر گرفته و پایداری جلوه‌گر شده در آن از نوع پایداری سیاسی جمعی است و از این حیث می‌توان این خطبه ارزشمند را با دیدی ادبی سیاسی، مورد بررسی بیشتر قرار داد.

یادداشت‌ها

* مرا با فدک و غیر فدک چه کار؟! در حالی‌که جایگاه فردای آدمی گور است.

* ای مسلمانان! آیا سزاوار است که ارث پدرم را از من بگیرند؟

* ای مسلمانان! آیا سزاوار است که ارث پدرم را از من بگیرند؟، ای پسر ابی قحافه، آیا در کتاب خداست که تو از پدرت ارث ببری و از ارث پدرم محروم باشم... آیا آگاهانه کتاب خدا را ترک کرده و پشت سر می‌اندازید، آیا قرآن نمی‌گوید «سلیمان از داود ارث برد»،...و شما گمان می‌برید که مرا بهره‌ای نبوده و سهمی از ارث پدرم ندارم، آیا خداوند آیه‌ای به شما نازل کرده که پدرم را از آن خارج ساخته؟

* ای گروه نقباء، و ای بازوان ملت، ای حافظان اسلام!

* در حالی که کتاب خدا رویاروی شماست، امورش روشن، و احکامش درخشان، و علائم هدایتش ظاهر، و محرّماتش هویدا، و اوامرش واضح است،

* تا آن گاه که صبح روشن از پرده شب برآمد، و حق نقاب از چهره برکشید، زمامدار دین به سخن درآمد، و فریاد شیطان‌ها خاموش گردید، خار نفاق از سر راه برداشته شد، و گره‌های کفر و تفرقه از هم گشوده گردید، و دهان‌های شما به کلمه اخلاص باز شد، در میان گروهی که سپیدرو و شکم به پشت چسبیده بودند. و شما بر کناره پرتگاهی از آتش قرار داشته، و مانند جرعه‌ای آب بوده و در معرض طمع طمّاعان قرار داشتید، همچون آتش‌زن‌ه‌ای بودید که بلافاصله خاموش می‌گردید،

* پاک و منزه است خداوند، پدرم پیامبر، از کتاب خدا رویگردان و با احکامش مخالف نبود، بلکه پیرو آن بود و به آیات آن عمل می‌نمود، آیا می‌خواهید علاوه بر نیرنگ و مکر به زور او را متهم نمائید، و این کار بعد از رحلت او شبیه است به دام‌هائی که در زمان حیاتش برایش گسترده شد،

* علائم نفاق در شما ظاهر گشت، و جامه دین کهنه، و سکوت گمراهان شکسته، و پست رتبه‌گان با قدر و منزلت گردیده... شیطان سر خویش را از مخفی‌گاه خود بیرون آورد، و شما را فراخواند، مشاهده کرد پاسخگوی دعوت او هستید، و برای فریب خوردن آماده‌اید، آنگاه از شما خواست که قیام کنید، و مشاهده کرد که به آسانی این کار را انجام می‌دهید، شما را به غضب واداشت، و دید غضبناک هستید

* این کار از شما بعید بود، و چطور این کار را کردید، به کجا روی می‌آوردید، در حالی که کتاب خدا رویاروی شماست، امورش روشن، و احکامش درخشان، و علائم هدایتش ظاهر، و محرّماتش هویدا، و اوامرش واضح است، ولی آن را پشت سر انداختید، آیا بی‌رغبتی به آن را خواهانید؟ یا بغیر قرآن حکم می‌کنید؟

* و این در هنگامه‌ای بود که شما در آسایش زندگی می‌کردید، در مهد امن متنعّم بودید، و در انتظار بسر می‌بردید تا ناراحتی‌ها ما را دربرگیرد... و هنگام کارزار عقبگرد می‌کردید، و به هنگام نبرد فرار می‌نمودید.

* پیامبر برادرش را در کام آن افکند، و او تا زمانی که سرآنان را به زمین نمی‌کوفت و آتش آنها را به آب شمشیرش خاموش نمی‌کرد، باز نمی‌گشت، فرسوده از تلاش در راه خدا، کوشیده در امر او، نزدیک به پیامبر خدا، سروری از اولیاء الهی، دامن به-کمربسته، نصیحتگر، تلاشگر، و کوشش‌کننده بود، و در راه خدا از ملامت ملامت‌کننده نمی‌هراسید.

* و ما باید بر این امور که همچون خنجر برّان و فرورفتن نیزه در میان شکم است، صبر کنیم

* آنچه می‌کنید در برابر چشم بینای خداوند قرار داشته، و آنانکه ستم کردند به زودی می‌دانند که به کدام بازگشتگاهی باز خواهند گشت، و من دختر کسی هستم که شما را از عذاب دردناک الهی که در پیش دارید خبر داد، پس هرچه خواهید بکنید و ما هم کار خود را می‌کنیم، و شما منتظر بمانید و ما هم در انتظار بسر می‌بریم.

* خدا قرار داد...امر به معروف را برای مصلحت جامعه...و قصاص را وسیله حفظ خون‌ها... و دقت در کیل و وزن را برای رفع کم‌فروشی مقرّر فرمود.

منابع

۱. *نهج البلاغه*
۲. «ادبیات مقاومت». (۱۳۷۶). ترجمه عبدالمجید اسکندری. کیهان فرهنگی. ش ۱۳۹. ص۷۹
۳. بابا کریمی، عذراء. «بینش سیاسی حضرت زهرا». www. Tebyan. Net
۴. ترابی، ضیاءالدین. امامی، صابر. (۱۳۸۳). «ادبیات‌مقاومت در نگاهی به سرخ از پرنده و پرواز». شعر. ش۳۹. ص۲۶
۵. جعفرپور. مجید. (۱۳۹۰). «فدک از پیامبر صلی‌الله علیه و آله تا خلافت». سراج منیر. ش۲. ص۱۲۷
۶. حسنی، علی‌اکبر. (بی‌تا). «فدک چیست و کجاست؟». مجموعه مقالات کنگره شیخ مفید. ش۴۲. ص۱۳
۷. حسنی، علی‌اکبر. (بی‌تا). «فدک و بازتابهای تاریخی و سیاسی آن». مجموعه مقالات کنگره شیخ مفید. ش۴۲. ص۸
۸. طاهایی، فاطمه. (۱۳۸۹). *سیری در خطبه فدک*. به نشر (انتشارات آستان قدس رضوی). چ۳
۹. شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۷). «جادوی مجاورت». مجله بخارا. ش ۲

۱۰. عیسی‌نیا، رضا. (۱۳۸۵). «امام و ادبیات پایداری». پژوهشنامه متین. ش۳۰. ۱۲۳
۱۱. عباسی، حبیب‌الله. (۱۳۸۰). «ادبیت جهانگشای جوینی». نشریه زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه تربیت معلم). ش ۳۲. بهار
۱۲. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. انتشارات سمت.
۱۳. *کلیات اشعار فارسی مولانا اقبال لاهوری*. (۱۳۷۶). مقدمه احمد سروش، انتشارات سنائی
۱۴. محنایه، ریاض. (۱۳۸۹). «گفتاری در ادبیات جنگ و ادبیات پایداری». ترجمه سیده زهرا حق دوست. کتاب ماه ادبیات. ش۴۰. ص۸۱
۱۵. ملک‌زاده، فهیمه. (۱۳۸۷). «بررسی مسئله فدک با رویکرد فقهی-حقوقی». نامه الهیات. ش۲. ص۸۵
۱۶. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. نشر آگه.

بررسی شیوه های روایت در هفت داستان از تاریخ بیهقی

(با رویکرد به مؤلفه های سینمای روایی)

علی قبادی کیا(نویسنده مسئول)
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
دکتر سید مهدی رحیمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده

شیوهٔ روایت در تاریخ بیهقی، سبب شده است تا بیان وقایع تاریخی، شکل داستانی به خود بگیرد. توصیف لحظه ها، صحنه ها، گفت و گوی اشخاص و... بیش از آنکه این اثر را تاریخی جلوه دهد، به ادبیات نزدیک می‌کند. علاوه بر آن ظرفیت نمایشی شیوهٔ روایت و توصیف وقایع به گونه‌ای است که می‌توان از منظر ادبیات نمایشی و هنر سینما به آن پرداخت. این پژوهش، که براساس روش تحلیل محتوا صورت گرفته، گوشه‌ای از توانمندی‌های بیهقی را در این زمینه، مورد واکاوی قرار داده است و با بررسی شیوهٔ روایت در هفت داستان از تاریخ بیهقی نشان می‌دهد که این داستان ها شامل چه گستره‌ای ازمؤلفه های سینمای روایی هستند. این بررسی نشان داد که بیهقی در معرفی و کیفیت آغاز ماجرا، شخصیت سازی و ارتباط بین شخصیت‌ها، ایجاد فرضیه و نقاط عطف، صحنه سازی وشیوهٔ طرح حوادث، ایجاد حس تعلیق در پردازش ماجراها و موقعیت‌های دراماتیک، به هم ریختن روایت خطی و زمانی داستان، تقابل با موانع و سرانجام گره‌گشایی و اقناع مخاطب در پایان داستان، دارای سبک و شیوه های روایی خاصی است که امروزه در سینما و هنرهای نمایشی کاربرد فراوان دارد.

کلیدواژه‌ها: تاریخ بیهقی، روایت پردازی، شیوه های روایت، مؤلفه های روایی، شخصیت پردازی، گفتگو، حس تعلیق.

مقدمه

از جمله ویژگی‌هایی که تاریخ بیهقی را به ادبیات نزدیک کرده است، جنبهٔ روایی بودن آن است. اگر بپذیریم که «روایت معرّف زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان(فضا) واقع شده است» (لوته، ۱۳۸۸: ۹)، آنگاه روایی بودن متن به این معناست که متن از طریق کلام، داستانی را نقل می‌کند و یا به داستان‌گویی می‌پردازد و ارتباط روایی شکل می‌گیرد. این ارتباط بیانگر فرایند انتقال از مؤلف، به عنوان خطاب‌گر، به خواننده، به عنوان مخاطب است. بر این اساس فیلم داستانی به این معنا روایت است که داستانی را نقل می‌کند، اما اختلافش با داستان ادبی این است که داستانش را به شکل سینمایی بیان می‌کند. فیلم داستانی یک جهان واقعی خیالی را به ما نشان می‌دهد که آن قدر به جهانی که می‌شناسیم شباهت دارد که ما را دچار سر درگمی می‌کند. (برای توضیح بیشتر، ر.ک: همان: ۲۱-۲۲). وقتی به تاریخ بیهقی می‌نگریم متوجه می‌شویم که این اثر، داستان ادبی به شمار نمی-رود؛ زیرا تاریخ بیهقی روایتی است که به رخدادهای واقعی اشاره دارد و دارای اکثر مؤلفه‌های داستان‌های روایی و فیلم‌های داستانی است، در صورتی‌که در داستان‌های ادبی بحث روایتِ رخدادهای واقعی مطرح نیست. وی هرجا که نیاز می‌بیند برای تنویر ذهن خواننده از بیان حکایات بهره می‌برد و این حکایات «در حقیقت مقایسهٔ همه جانبه‌ای است میان یک رویداد تاریخی که موضوع کتاب وی است و حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاده و او با درایت و وقوف کامل واقعهٔ گذشته را از منابع ثقه و با قلم سحّار خویش نقل و با مسألهٔ روز خویش تطبیق داده و سر انجام خواننده را به فکر و استنتاج وا داشته است» (سلیم، ۱۳۵۰: ۳۳۳).

در تعریف *روایت شناسی* (Narratolgy) گفته شده «دانشی است که به ارزیابی ویژگی روایت مندی (Narrativity) و توصیف سازه‌های روایی می‌پردازد و از میان انواع روایت، روایت‌های داستانیِ دارای توالی زمانی و رخداد را مورد مطالعه قرار می-دهد» (بهنام، ۱۳۸۹). روایت شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است. روایت‌شناسی را از دیدگاه تاریخ آن می‌توان به سه دورهٔ پیش از ساختارگرایی(تا ۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرایی(از۱۹۶۰تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرایی تقسیم کرد. خاستگاه روایت‌شناسی به کتاب بوطیقای ارسطو برمی‌گردد که در فصل سوم آن میان بازنماییِ یک ابژه (یک سرگذشت) توسط راوی و بازنماییِ آن توسط شخصیت‌ها تمایزی قائل شد و این اولین قدم در عرصهٔ روایت‌شناسی است. (ر.ک مکاریک،۱۳۸۳:۱۴۹- ۱۵۵)

براین اساس در روایت شناسی تاریخ بیهقی باید گفت که شیوهٔ ادبی بیهقی در روایت تاریخ چنان است که نشان می‌دهد «به حقیقت تاریخ بیهقی یکی از استوانه‌های نثر فارسی و یکی از جریان‌های بزرگ تاریخ ایران است. به جرأت می‌توان گفت این کتاب به وجود آورندهٔ فضای مولدی است که با تکیه بر توانمندی‌های زبان فارسی، بخشی از نثر جدید(مانند نثر جلال‌آل‌احمد) را ایجادکرده است» (گلی زاده، ۱۳۸۵: ۱۴۱). نیز روشن است که«در تاریخ بیهقی روابط کاملاً جدیدی بین زبان و موضوع آن (عالم واقع) برقرار می‌شود. تأکید بر زبان در آن از سویی و رمان وارگی تاریخ بیهقی از دیگر سو، عنصر ادبیّت را در آن برجسته می‌سازد و آن را با متون دیگر از این دست متفاوت می‌سازد» (رضوانیان و فائزمرزبالی، ۱۳۹۱: ۱۲۷). در واقع شیوهٔ روایت بیهقی در بیان وقایع تاریخی، که شکلی داستانی به آن داده است، نشان می‌دهد که تاریخ هم می‌تواند داستان داشته باشد.

تولان (Tolan)روایت را اساساً باز گویی اموری می‌داند که از نظر زمانی و مکانی از مخاطب فاصله دارند؛ به عبارتی گوینده یا راوی چیزهایی را برای مخاطب خود بازگو می‌کنند که در گذشته‌های دور اتفاق افتاده‌اند. (بنگرید به: تولان، ۲۰۰۱: ۲). *ژنت* (Genette) نیز مانند *تولان* روایت را همان کنش گزارشگری بر می‌شمارد. (احمدی، ۱۳۷۸: ۳۱۵). می‌توان گفت که وی هم بر نقش تأثیرگذار حکایت و راوی تأکید دارد. وی داستان روایی را به سه طبقه تقسیم می‌کند: ۱-*گفتمان*: بیان شفاهی یا مکتوب رخدادهاست و عبارت است از آنچه می‌خوانیم و متنی که به آن دسترسی مستقیم و بی واسطه داریم. در گفتمان، رخدادها الزاماً با ترتیب زمانی نمی‌آید. افراد به مدد شخصیت پردازی عرضه داشته می‌شوند و محتوایی که منتقل می‌شود از صافی صداها و نظرگاه‌های روایی می‌گذرد.۲-*داستان*: به رخدادها و کشمکش‌ها در داستان روایی اشاره دارد که از آرایش ویژهٔ آنها در گفتمان منتزع و در کنار شخصیت‌های داستانی به ترتیب زمانی چیده شده‌اند. بنا براین داستان برابر است با آنچه معمولاً از خلاصهٔ کنش می‌فهمیم. می‌توان داستان را به عنوان مترادف «روایت» نیز به کار برد. ۳- *روایت‌گری*: به چگونگی نوشتن و انتقال متن اشاره دارد. فرایند نوشتن که روایت‌گری نشانه‌ای از آن است، چند تمهید و ترکیب با خود دارد که همگی به ساختن گفتمان کمک می‌کند. (بنگرید به: لوته، ۱۳۸۸: ۱۲-۱۳).

رولان بارت (Roland Barthes) معتقد است که گونه‌های روایت در جهان بی‌شمارند و در ژانرهای بسیار متنوعی جای دارند که خود میان گوهرهای مختلف توزیع شده‌اند. گویی هر محملی برای انسان مناسب است تا داستان‌هایش را به آن بسپارد. از دیدگاه وی روایت می‌تواند به کلام، گفتاری یا نوشتاری، به تصویرثابت یا متحرک، به ایما واشاره، و به آمیزهٔ سامان یافته‌ای از تمامی این گوهرها تکیه کند. *روایت* در اسطوره، افسانه، حکایت اخلاقی، قصه، تراژدی، کمدی، حماسه، تاریخ، پانتومیم، نقاشی، کتاب مصوّر، خبر و مکالمه حضور دارد. علاوه بر این، روایت در همه جا و تمام جوامع یافت می‌شود. (بنگرید به: آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۲).

بیهقی به شدت متأثر از محیط و روزگار زندگی خود بوده و این تأثیر پذیری به خوبی در گفتمان و روایت پردازی او قابل مشاهده است. به عبارتی می‌توان گفت «سخن و اندیشهٔ بیهقی رنگ و مایه‌اش را از جامعه و محیط پیرامونش گرفته است و گفتمان یا گفتمان‌های رایج، به سخن و فکر او شکل و جهت بخشیده‌اند» (حسین‌پناهی، ۱۳۹۰: ۱۱۰). *بورد ول* (Bord well)بر این عقیده است که فیلم روایت دارد، اما روای ندارد. از این روی «هنگام فیلم دیدن، به ندرت از این امر آگاهی داریم که موجودی شبیه به انسان چیزی برایمان تعریف می‌کند. بنابر این روایت سینمایی را بهتر است مجموعه‌ای از نشانه‌ها و سرنخ‌ها برای داستان بدانیم. این کار متضمن دریافت کنندهٔ پیام است، اما به فرستندهٔ آن اشاره دارد» (لوته، ۱۳۸۸: ۴۱). بر این اساس در تاریخ بیهقی می‌بینیم که گفتمان بیهقی در بطن اکثر وقایع یکدست است و درجایی که او حضور کم‌رنگی دارد، گفتمان رایج، از طریق اشخاصی که در وقایع حضور داشته‌اند به همان شکل دنبال می‌شود، آنچنان که مخاطب حس می‌کند بیهقی خود در آن واقعه حضور داشته و کلام، کلام او است اما دیده نمی‌شود.

تودوروف(Todorov) بر این باور است که «در روایت باید کنشی بر ملا شود و تغییر و تحولی صورت گیرد. در واقع هر تغییر و تحولی به منزلهٔ حلقهٔ روایی جدیدی است ... بدین ترتیب کنش‌ها یکی پس از دیگری می‌آید و در غالب اوقات هر دو کنش با هم رابطه‌ای علت و معلولی دارند» (۱۳۷۷: ۹۰). اگر از این منظر به روایت بنگریم، می‌بینیم که حتی تاریخ هم روایت محسوب می‌شود. بنابراین می‌توان گفت «تعلق تاریخ به ژانر روایی به معنای نفی معقولیت یا نادیده گرفتن قابلیت فهم پذیری نیست» (نوذری، ۱۳۷۹: ۳۸۸). از نظر *پراپ*(propp) روایت «متنی‌است که تغییر وضعیت (Change of State) را از حالت پایدار به حالت ناپایدار

و دوباره بازگشت آن به حالت پایدار بیان می‌کند» (بهنام، ۱۳۸۹: ۱۳۴). در نتیجه شناخت و اطلاعاتی که راوی از اشخاص داستان دارد، می‌تواند نقش بسزایی در تبیین روایت و فراز و فرود آن داشته باشد؛ زیرا اگر وی درک درستی از شخصیت‌ها و رویدادها داشته باشد و بتواند با تنظیم بخش‌های داستان همین معنا را به مخاطب نیز منتقل نماید، می‌توان گفت که جان‌مایهٔ روایت به درستی تبیین شده است. (ر.ک: هاشمی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۲).

یکی‌از مشخصه‌های روایت، ایجاد تفاوت بین گزاره‌های کنشی و توصیفی‌است. چتمن (Chet Man) بر این باور است که «گزاره‌های کنشی همان افعال شخصیت‌هاست که حوادث را رقم می‌زند و گزاره‌های توصیفی همان مواردی است که راوی به وسیلهٔ آن مخاطب را از ویژگی‌های کلی شخصیت‌ها آگاه می‌کند» (چتمن،۱۹۷۵: ۳۰۹ نقل در بهنام،۱۳۸۹: ۱۳۸). روایت‌گری نه تنها در ادبیات، که در تاریخ نیز، یکی از مؤلفه‌های اصلی است. ریکور(Ricoeur) معتقد است «هرگاه تاریخ به طور کامل از روایت‌گری بگسلد به جامعه شناسی تبدیل خواهد شد و دیگر تاریخ نخواهد بود و زمان دیگر نمی‌تواند شرط آن باشد» (۱۳۸۴: ۵۸).

می‌توان گفت که روایت پردازی در تاریخ بیهقی «به گونه‌ای سامان یافته که در آن استحکام ساختاری برمعنا پیشی گرفته است، این امر ناشی از هنر بیهقی در شیوهٔ تاریخ نگاری و تلفیق آن با اصول داستان‌پردازی است؛ زیرا وی در نقل وقایع تاریخی کوشیده است، با توصیف رفتار کنش گران متفاوت و پر رنگ کردن تضادها و تقابل‌ها، معنا را در یک ساختار منسجم، روح و تأثیر ببخشد و اثر خویش را ماندگار سازد» (خراسانی و غلامحسین زاده، ۱۳۹۱: ۲۶۹). از این روی همچنان که در بررسی ساختاری و معنا شناسانهٔ فیلم‌ها می‌توان به این نکته پی‌برد که هر اثر سینمایی از دو ظرفیت درام، که محصول ادبیات است، و تکنیک‌های تصویری، که مختص سینماست، بهره برده است، می‌توان واکاوی ریشه شناسانهٔ تاریخ بیهقی و ریشه‌یابی غنای تصویری این اثر را در هر دو قسمت روایت دراماتیک و تکنیک‌های بصری جستجو کرد.

در این پژوهش، که به روش تحقیق کتا بخانه ای و بر اساس تحلیل محتوا صورت گرفته است، سعی می‌شود ضمن بررسی شیوهٔ روایت پردازی در چند داستان از تاریخ بیهقی، برخی از مؤلفه های روایی سینمایی مرتبط با آنها نیز شناسایی و معرفی گردد.

پیشینه و ضرورت تحقیق

در سال‌های اخیر موج تازه‌ای از پژوهش، در راستای کشف ابعاد هنری و سینمایی این اثر ارزشمند، در میان پژوهندگان آثارادبی ایجاد شده است. از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

خان‌محمدی(۱۳۷۵) درنوشتار«مضامین‌تصویری‌ونمایشی‌درتاریخ‌بیهقی»، برخی از مضامین نمایشی مانند توصیف، کشمکش، شخصیت پردازی، نماهای دوربین، و ... را با تمرکز بر داستان بردارکردن حسنک‌وزیر، به طور اجمالی بررسی کرده است. خلخالی(۱۳۷۸) در پایان نامهٔ «بررسی جنبه‌های روایی و داستانی‌در تاریخ بیهقی»، به تحقیق در باب اصول و ویژگی‌های داستانی-درتاریخ بیهقی مانند: پیرنگ، زاویهٔ دید، ایجاز، غنا، زیبایی، صحنه پردازی، فضا، رنگ، توصیف و ... می‌پردازد. حسینی(۱۳۸۳) در کتاب «مشت در نمای درشت»، ضمن بررسی معانی و بیان در ادبیات و سینما، برخی از ویژگی‌های سینمایی حکایت افشین و بودلف را بیان کرده‌است. دادخواه تهرانی(۱۳۸۳) در پایان نامهٔ خود« تحلیل زبان روایت در تاریخ بیهقی»، به عناصر و مؤلفه‌های زبانی مانند: ساختار روایت، طرح، رویداد نگاری، شخصیت و شخصیت نگاری، شکل‌شناسی راوی، صحنه و صحنه نگاری، توصیف، گفت و گو، تحلیل گفتمان، و... در تاریخ بیهقی اشاره دارد. رشیدی کوچی(۱۳۸۴) در پایان نامهٔ «شیوه های شخصیت پردازی و تحلیل مهمترین شخصیت ها در تاریخ بیهقی» به بررسی مؤلفهٔ شخصیت پردازی در این اثر پرداخته است. سهرابی(۱۳۸۶) در پژوهش «بررسی ظرفیت‌های نمایشی برخی از حوادث تاریخ بیهقی» تعدادی از ظرفیت‌های تاریخ بیهقی را که می‌توان با آنها آثار نمایشی ساخت، بیان کرده است.گلی‌زاده و یاری (۱۳۸۸) نیز در مقالهٔ «بررسی‌قابلیت‌های نمایشی داستان حسنک وزیردرتاریخ بیهقی»، قابلیت‌های نمایشی و ساختار قصهٔ این اثر را براساس عوامل یک اثر دراماتیک بررسی می‌کنند. دزفولیان و مولودی، (۱۳۸۸) هم در مقاله‌ای به روایت شناسی حکایت بوبکر حصیری بر اساس نظریه ژنت پرداخته‌اند. رضوانیان و پورشبانان (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی در تاریخ بیهقی» شخصیت‌های این اثر را مورد بررسی قرار می‌دهند. علیزاده-ودلیر(۱۳۸۹) در«بررسی قابلیت‌های نمایشی افشین‌و بودلف ازتاریخ بیهقی»، با یک بررسی اجمالی برخی از فنون نمایشنامه و داستان را در این حکایت مورد اشاره قرار می‌دهند. پورشبانان (۱۳۸۹) در پایان نامهٔ «وجوه اقتباس سینمایی از تاریخ بیهقی»،

نحوهٔ اقتباس سینمایی از تاریخ بیهقی را به همراه بررسی برخی از مؤلفه‌های نمایشی همچون سیر داستانی، شخصیت پردازی - نمایشی و ... بیان کرده است. اصغرزاده و دیگران (۱۳۹۱) در تحقیق «تصویرسازی سینمایی درتاریخ بیهقی»، به اجمال قابلیت‌های نمایشی تاریخ بیهقی را صرفاً با تأکید بر هنر تصویرگری او از جنبه‌های میزانسن (Mise en Scene)، تدوین (Montage)، فلاش بک (Flash Back)، صحنه آرایی سینمایی، فلاش فوروارد (Flash Forward)، پرسپکتیو (Perspective)، نریشن (Narration)، نور پردازی و ... مورد بررسی قرارداده‌اند. پورشبانان (۱۳۹۲) در کتاب «*تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی*»، ضمن بیان برخی مؤلفه‌های سینمایی، کل تاریخ بیهقی را به مثابهٔ رمانی واحد دانسته است که به زعم او قابلیت های تبدیل شدن به فیلم را داراست.

با توجه به این تلاش‌ها، جای مطالعهٔ تطبیقیِ روایت‌پردازی بیهقی با الگوهای رایج فیلم سازی خالی است. لذا نگاهی تازه‌تر و منسجم‌تر به قا بلیت‌های سینمایی تاریخ بیهقی؛ رهگیری‌تحول سبکی در شیوهٔ روایت تصویری وقایع در داستان های شاهد و استخراج مبانی روایت پردازی در آنها؛ نفی نگاه صرفاً آموزشی و نظری به تاریخ بیهقی؛ و اثبات قابلیت‌های هنری آن به عنوان یکی از منا بع غنی بومی در ادبیا ت نمایشی، ضرورت انجام این پژوهش را طلبیده است.

روایت شناسی سینمایی داستان های شاهد از تاریخ بیهقی

در این بخش سعی می‌شود شیوهٔ روایت بیهقی در این داستان ها بر اساس کارکردهای سینمایی و نیز برخی از مؤلفه های سینمای روایی مرتبط با آنها مورد بررسی قرار گیرد.

۱- داستان احمد حسن با ابوالقاسم کثیر[۱]

این داستان روایتی خطی و ساده دارد و سوای بخش آغازین پردهٔ دوم که در آن تقابل چندانی به چشم نمی‌خورد، ساختار آن منطبق با الگوی سه پرده‌ای سید فیلد(Syd Field)[۲] است. داستان با معرفی بیماری خواجه احمد حسن و جریان بازداشت ابوالقاسم کثیر به سبب دست یازیدن به بیت‌المال، آغاز می‌شود. عبارات آغازین داستان نشان می‌دهد که ابتدا، راوی داستان بیهقی است. ما این نکته را از آنجا متوجه می‌شویم که ابوالقاسم کثیر برای نجات خود، دست به دامان بونصر می‌شود و نیز می‌دانیم بیهقی کسی است که در دیوان رسالت، یکی از دبیران خاص بونصر است و در تمام اتفاقاتی که در دیوان روی می‌دهد حضور مستقیم دارد. بنابر این مخاطب در همان ابتدا منتظر است که بیهقی به عنوان راوی اول شخص یا حداقل به عنوان یکی از شخصیت‌ها، هم در داستان حضور داشته باشد و هم داستان را روایت کند. اما وقتی مخاطب از عبارات آغازین داستان عبور می‌کند و به آنجا می‌رسد که «*بونصر برفت چون به سرای وزیر رسید، ابوالقاسم را دید در صفه ...* » (بیهقی،۱۳۹۰: ۴۹۹)، متوجه می‌شود که داستان تا آخر از زبان بونصر است؛ زیرا وی در این داستان در کنار خواجه احمد حسن، ابوالقاسم کثیر، عبدوس و امیر مسعود، جزو شخصیت‌های صاحب نقش و تأثیر گذار است. با این حال برای مخاطب این سؤال پیش می‌آید که اگر بونصر راوی داستان است، چرا وی به عنوان اول شخص، داستان را روایت نمی‌کند، به عبارتی چرا ما داستان را از زبان وی نمی‌شنویم و او را همچون اشخاص دیگر داستان، به عنوان یک فرد سوم شخص می‌بینیم؟

پاسخ این سؤال به شیوهٔ روایت هنرمندانه و هوشمندانهٔ بیهقی بر می‌گردد. نحوهٔ روایت بیهقی در این داستان نشان می‌دهد که وی ابتدا کل ماجرا را از زبان بونصر، به عنوان راوی اول شخص، شنیده است، سپس با یک تغییر زیرکانه، او را از جایگاه راوی اول شخص بر می‌دارد و هم‌چون شخصیت‌های دیگر در بطن داستان قرار می‌دهد و برای آنکه بتواند وقایعی را که بونصر در این داستان در آنها حضور نداشته است نیز شرح دهد، خود به عنوان راوی سوم شخص یا راوی ناظر، نه دانای کل، به روایت داستان می‌پردازد. این تغییردر شیوهٔ روایت موجب می‌شود در جاهایی از داستان، مثل صحنهٔگفت وگوی عبدوس و سلطان در دربار، که بونصر در آنجا حضور ندارد، بیهقی بتواند همچون دوربینی ناظر، به روایت آن وقایع نیز بپردازد. لذا می‌توان گفت بیهقی در روایت این داستان در جایگاه سوم شخص و ناظر قرار دارد.

یکی از مؤلفه‌های برجستهٔ روایی این داستان، «نقطهٔ عطف»[۳] است. سید فیلد معتقد است که نقطهٔ عطف، ماجرا را به سمت دیگری پرتاب می‌کند و داستان را به جلو پیش می‌راند و موجب نگه داشتن الگو می‌شود. از نظر وی نقاط عطف در حقیقت لنگرهای خط داستانی هستند و داستان را به سوی گره‌گشایی پیش می‌رانند. (بنگرید به: فیلد، ۱۳۹۱: ۱۴۰-۱۴۱). در واقع نقطهٔ

عطف شوک یا پیچشی است که در مسیر اولیه و پیشین داستان ایجاد می‌شود و نیز حادثه یا واقعه‌ای است که علاوه بر بالا بردن ضریب کشمکش داستان، شخصیت یا اشخاص را وادار به واکنش خاص خود می‌کند. این واکنش می‌تواند، به مفهوم پذیرش یا عدم پذیرش حادثه‌ای باشد که موسوم به نقطهٔ عطف است.

در داستان احمد حسن با ابوالقاسم کثیر، مشاهده می‌شود زمانی که وی در شرف مجازات و خواجه احمد نیز در مجازات وی مصمم است، عبدوس سر می‌رسد و دستور سلطان را مبنی بر انتقال ابوالقاسم به دربار جهت رسیدگی به جرمش، به خواجه احمد ابلاغ می‌کند. این اتفاق، یعنی نقطهٔ عطف اول. بیهقی توانسته است با ظرافتی خاص و به گونه‌ای این نقطه را طراحی کند که مخاطب در عطف بودن آن دچار شک و تردید شود و علاوه براینکه باید در اثبات عطفیّت آن تلاش کند، این سؤال در ذهنش شکل می‌بندد که حال، واکنش خواجه احمد نسبت به این حادثه چیست؟ پذیرش یا عدم پذیرش آن؟ مشخص شد که واکنش خواجه احمد، واکنشی پذیرنده است و با پذیرش این دستور، علی‌رغم میل باطنی، تسلیم امر سلطان می‌شود. البته این امر منافی نقطهٔ عطف بودن این اتفاق نیست؛ زیرا هدف اصلی نقطهٔ عطف تغییر در تصمیم شخصیت و تغییر در مسیر داستان است و در داستان، این هدف محقق گردیده است.

دومین نقطهٔ عطف این داستان، به وضوح منطبق با تعریف سید فیلد است. این نقطه، هرچند با فاصلهٔ زمانی کوتاهی از نقطهٔ عطف اول به وقوع می‌پیوندد، لکن به قول فیلد بیانگر چنگ زدن در ماجرا و پرتاب آن به سمتی است که مسیر داستان را به کلی دگرگون می‌کند. خواجه احمدحسن، که مصمم به مجازات ابوالقاسم کثیر است، با دیدن نامهٔ وی، به مرحله‌ای می‌رسد که از تصمیم خود منصرف می‌شود.

۲- داستان جلوس مسعود بر سریر ملک[۴]

سینمای امروز، سینمای روایتِ خطیِ ساده نیست. سینمایی است که به‌دنبال سهیم دانستن مخاطب در داستان فیلم است و هرگونه تقدم و تأخری در باز گفت وقایع داستان، بایدحساب شده وحاوی پیام خاصی باشد. لذا به‌هم ریختن روایت خطی درساختار سه‌پرده‌ای، سبب می‌شود تا روایت جنبهٔ معماگونه بیابد و مخاطب نیز برای دست یافتن به کنه ماجرا، ذهنی فعال و پویا داشته باشد.

آنچه به داستان روایی جان می‌بخشد، سریان زمان از ابتدا تا انتها در کالبد داستان است و «ویژگی روایت این است که آغاز و پایان دارد و زمان‌مند است» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۵۶). از جمله شگردهایی که موجب افزونی جذابیت داستان روایی می‌شود، جابه‌جایی زمان است و بر اساس آن «به هم ریختن خط زمانی روایت توسط بیهقی، نشان‌گر آگاهی او از تأثیرگذاری فراوان زمان به عنوان یک عامل مستقل در غنای دراماتیک داستان است» (اصغرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۵). روش بیهقی در به‌هم‌ریختن زمان روایت داستان، روشی است که امروزه در صنعت سینما اهمیت خاصی یافته است و بیهقی در قرن پنجم با استادی تمام به آن وقوف داشته و توانسته است گام به گام مخاطب را وارد فضای داستان کند و به گونه‌ای او را درگیر ماجرا نماید که احساس کند موظف است این «جورچین» به‌هم‌ریخته را سر جای خود مرتب کند.

فیلد معتقد است که پردهٔ دوم ممکن است این قابلیت را داشته باشد که به دونیمه تقسیم شود. در این صورت برای آن پرده، یک نقطهٔ میانی مفروض است. «نقطهٔ میانی حلقه‌ای در زنجیرهٔ ماجرای دراماتیک‌است که نیمهٔ اول پردهٔدوم را به نیمهٔ دوم آن متصل می‌کند» (فیلد،۱۳۸۸: ۱۴۶). به گفتهٔ وی نیمهٔ اول پردهٔ دوم از نقطهٔ عطف اول شروع می‌شود وتا نقطهٔ میانی ادامه می‌یابد. نیمهٔ دوم این پرده نیز ازنقطهٔ میانی شروع می‌شود وتا نقطهٔ عطف‌دوم ادامه می‌یابد. (همان: ۱۵۵). اگر توجه به جایگاه و اهمیت مخاطب وهم‌چنین توجه به افزایش قدرت تأثیرگذاری داستان را درجذب مخاطب مد نظر قرار دهیم، حتی این امکان وجود دارد که بتوان جا به جایی‌هایی در ترتیب پرده‌ها و نیز ترتیب نیمه‌ها به عمل آورد. آنچنان که بیهقی قرن‌ها پیش از این، توانست بخوبی ازعهدهٔ آن برآید. بیهقی برای به هم ریختن ساختار روایت، توانسته است از عنصر زمان به خوبی بهره بگیرد. «وی با به هم ریختن عنصر زمان که در روایت تاریخی، پیرو الگوی حماسی، نقلی می‌نمود نمایشی، تاریخی دراماتیک و نمایشی خلق کرد» (اصغر زاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۶۸).

در تاریخ بیهقی ماجرای به قدرت رسیدن مسعود، با نامه‌ی «بندگان تگیناباد» به سردمداری علی قریب به مسعود، شروع می‌شود. این نامه، همان نامهٔ مبنی بر بازداشت محمد در قلعهٔ کوهتیزاست که توسط منگیتراگ و بوبکر حصیری درهرات تسلیم

مسعود می‌شود. این امر نشان می‌دهد که بیهقی شرح ماجرا را از پردهٔ سوم آغاز کرده و از همان ابتدا به دنبال ایجاد فضا و بطنی است که ماجرا در آن اتفاق افتاده است. مخاطب پس از مواجه شدن با محتوای نامه متوجه می‌شود که فضای داستان ترسیم کنندهٔ «شبه کودتایی» است که با هماهنگی مسعود، شکل گرفته است.

بیهقی‌درادامه، اوضاع محمد ونحوهٔ برخورد با او در زمان بازداشت درتگیناباد و مراسم جشن‌و شادی اهالی غزنین را شرح می‌دهد. بازداشت امیر محمد مربوط به بخش‌گره‌گشایی درپردهٔ سوم است. اما بیان آن در شروع داستان، موجب ایجاد پرسشی درذهن مخاطب می‌شود و فضای علّی ومعلولی را درذهن او تقویت می‌نماید. این فضا همان چیزی است که بیهقی به دنبال آن است و می‌خواهد مخاطب به این پرسش برسد که «چه اتفاقی رخ داده است؟»

پس از آن جریان نامهٔ مسعود به علی قریب را که در جواب نامهٔ بندگان تگیناباد نوشته بود، شرح می‌دهد. مفاد نامه دستور صریح مسعود مبنی بر ادامهٔ بازداشت امیرمحمد و حفاظت ازاو تا زمان بازگشت مسعود به غزنین است. این بخش نیز در پردهٔ سوم بیان می‌شود. در ادامه، حرکت لشکریان به هرات، که در پردهٔ سوم ذکر شده است، نیز بیان می‌گردد. تمام این وقایع در راستای شکل‌گیری فضا و بطن داستان در ذهن مخاطب اهمیت بسیار دارد.

بیهقی‌درحرکتی هنرمندانه، به سبک اهالی سینما، فلاش‌بکی به پردهٔ اول می‌زند و با عنوان «*ذکرُ ماجَری عَلی یَدَی الأمیرِمسعودِ بعدَ وفاةِ والدهِ الأمیرِ محمود . . .* » والخ، چگونگی شکل‌گیری ماجرای به سلطنت رسیدن مسعود را از ابتدا شرح می‌دهد. این بازگشت به عقب، شرح زمانی است که مسعود در سپاهان است و قصد دارد که سپاه‌سالار تاشِفراش را در آنجا به کار گمارد و خودش در ادامهٔ حرکت به سوی بغداد، به جانب همدان و جبال برود که نامهٔ عمه‌اش مبنی بر فوت محمود و ادعای ولیعهدی امیر محمد، به دستش می‌رسد. نیاز دراماتیک داستان در این پرده شکل می‌گیرد و سرآغاز پی‌رفت‌هایی می‌شود که ماجرای داستان را می‌آفرینند. روشن است که «هر اثر روایی مجموعه‌ای از پی‌رفت‌هاست که خود بر اساس گذار از موقعیتی به موقعیت تازه شکل گرفته‌اند. کلود برمون گسترش داستان بر اساس تداوم پی‌رفت‌ها را چنین شرح می‌دهد: هر پی‌رفت ابتدایی در تکامل خود پی‌رفت تازه‌ای می‌آفریند که خود آغازگاه پی‌رفت دیگری است تا به آخرین پی‌رفت برسیم که حالت پایدار به‌دست آید. اساس این شکل پیشرفت گاهنامه‌ای داستان است» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۲۴). لذا مسعود چگونه می‌تواند براین وضعیت و بر این پی‌رفت ابتدایی غلبه نماید و از به‌تخت نشستن امیرمحمد جلوگیری کند؟ این پرسش، نیاز دراماتیک داستان است و ذهن ما را به سمت فرضیهٔ دراماتیک، یعنی کشمکشی که در داستان ایجاد می‌شود، هدایت می‌کند و متوجه می شویم که داستان درمورد چیست. بنابر این برای اثبات این فرضیه، شناخت موقعیت دراماتیک، یعنی شرایط حاکم بر حوالی و پیرامون ماجرا، بسیار اهمیت دارد. نامهٔ حرّهٔ ختلی نیز نقطهٔ عطف پردهٔ اول محسوب می‌شود؛ زیرا این نامه منجر به انصراف مسعود از حرکت به سوی بغداد می‌شود و او را متوجه بازگشت به غزنین می‌کند. به عبارتی این خبر در مسیر عادی داستان پیچشی ایجاد می‌کند و شخصیت اصلی را وادار به واکنش می‌نماید.

در این بخش، بیهقی تمام ماجرای پردهٔ دوم در عزیمت مسعود به‌سوی غزنین را شرح می‌دهد. فیلد معتقد است که نیمه‌ی اول پردهٔ دوم به واکنش داستان اختصاص دارد. (فیلد،۱۳۸۸: ۱۴۸). لذا در این پرده مجموعه تلاش‌هایی که مسعود برای غلبه بر شرایط حادث شده انجام می‌دهد به تصویرکشیده می‌شود: فرستادن نامه به امیرمحمد به وسیلهٔ علویِ رسول؛ مشورت با سران و اعیان و نظرخواهی از آنان؛ حرکت به سوی ری؛ دیدار با بزرگان ری و جلب حمایت آنان و ... .

بیهقی‌در این پرده با یک فلاش‌بک بخش دیگری از ماجرای نامهٔ خلیفه مبنی بر واگذاری سپاهان به پسر کاکو و بی اعتنایی مسعود به‌این فرمان را بیان می‌کند. این اتفاق مربوط به پردهٔ اول و قبل از رسیدن خبر مرگ محمود و ادعای سلطنت‌طلبی امیر محمد است.

از این فلاش‌بک، به سر قصهٔ عزیمت مسعود به سوی غزنین و واگذاری سپاهان به بوجعفر کاکو برمی‌گردد و کل ماجرای پردهٔ دوم را بیان می‌کند. نقطهٔ عطف پردهٔ دوم، یعنی رسیدن نامهٔ خلیفه در ری به مسعود در تعزیت فوت پدر و تهنیت جانشینی وی نیز در این بخش بیان می‌شود؛ زیرا این نامه فضای عمومی مسیر داستان را به سمت حمایت همه جانبهٔ خراسان، بلخ و غزنین از سلطنت مسعود تغییر می‌دهد.

بیهقی پس از آن، پردهٔ سوم را از فرستادن نامه مسعود به غزنه جهت دستگیری و بازداشت امیر محمد و جلب حمایت سران و اعیان و عبور از دامغان و بیهق و رسیدن به نیشابور و پیوستن رسول خلیفه به او تا رسیدن به هرات ادمه می‌دهد. سپس به سر قصه‌ی ورود منگیتراک و بوبکر حصیری به هرات، که در اول داستان به آن پرداخته بود، می‌رسد و با ذکر ماجرای روانه‌شدن لشکریان به سوی هرات و بازداشت علی قریب، احوال امیرمحمد را در روزگار بازداشتش در تگیناباد تا انتقال به قلعهٔ مندیش، از زبان احمد قوال، به طور کامل شرح می‌دهد. بعدازآن ماجرای به زندان افکندن علی قریب و برادرش منگیتراک را بیان می‌کند و در پایان پردهٔ سوم، ورود مسعود به بلخ و بر پایی بساط شادی در آن شهر را نیز ذکر می‌کند.

۳- قصهٔ خیشخانهٔ هرات[۵]

این قصه با وصف خیشخانهٔ امیر مسعود در هرات شروع می‌شود؛ جایی که امیر مسعود در خفا و دور از چشم پدر به عیاشی می‌پردازد. چشم بیهقی همچون دوربینی دقیق، زوایای گوناگون خیشخانه را در کوشک باغ عدنانی به مخاطب نشان می‌دهد: «*در کوشک باغ عدنانی فرمود تا خانه‌ای بر آورند خواب قیلوله را و آن را مزمّل‌ها ساختند و خیشها آویختند، چنانکه آب از حوض روان شدی و به طلسم بر بام شدی و در مزمّل‌ها بگشتی و خیشها را تر کردی. و این خانه را از سقف تا به پایِ زمین صورت کردند، صورت‌های الفیه، از انواع گرد آمدن مردان با زنان، همه برهنه، چنانکه جملهٔ آن کتاب را صورت و حکایت و سخن نقش کردند. و بیرونِ این، صورت‌ها نگاشتند فراخور این صورت‌ها. و امیر به‌وقت قیلوله آنجا رفتی و خواب کردی*» (بیهقی،۱۳۹۰: ۱۷۲-۱۷۳).

بیهقی سپس با استفاده از کارکرد روایت، بخشی از اطلاعات پیش زمینه‌ای داستان را برای مخاطب بیان می‌کند:

«*و امیر محمود هرچند مشرفی داشت که با این امیر فرزندش بودی پیوسته، تا بیرون بودی با ندیمان، و انفاسش می‌شمردی و اِنها می‌کردی. مقرّر بود که آن مشرف در خلوت جای‌ها نرسیدی. پس بر وی مشرفان داشت از مردم، چون غلام و فراش و پیرزنان و مطربان و جز ایشان، که بر آنچه واقف گشتندی، باز نمودندی تا از احوال این فرزند هیچ چیز بر وی پوشیده نماندی. و پیوسته او را به نامه‌ها مالیدی و پندها می‌دادی که ولیعهدش بود و دانست که تخت ملک او را خواهد بود. و چنانکه پدر وی بر وی جاسوسان داشت پوشیده، وی نیز بر پدر داشت هم از ین طبقه که هر چه رفتی، بازنمودندی. و یکی از ایشان نوشتگینِ‌خاصه خادم بود*» (بیهقی،۱۳۹۰: ۱۷۳).

این شیوهٔ روایت بیهقی، یعنی استفاده از گفتار روی متن، دقیقاً برابر با کاربرد تکنیک روایت در فیلم است که به آن نریشن (Narration) می‌گویند. هرچند به کارگیری نریشن در فیلم‌های مستند مرسوم است، اما نباید از جنبهٔ مستندگونگی تاریخ بیهقی نیز غافل بود. بیهقی با استفادهٔ درست از کارکرد روایت، بخشی از زوایای پنهان شخصیت‌های محمود و مسعود غزنوی را هویدا می‌سازد؛ و با بیان اینکه پدر و پسر جاسوسانی را جهت کنترل و کسب خبر از یکدیگر به کار گماشته‌اند، نشان می‌دهد که روابط آنها تا چه میزان، مبتنی بر عدم اعتماد به یکدیگر است. این شگرد روایتگری بیهقی در پیش‌برد داستان بسیار مؤثر است.

بیهقی در پردهٔ اول، برشی(Cut) می‌زند به دربارسلطان محمود و خبر جاسوسان را مبنی برعیاشی مسعود در خیشخانه بیان می‌کند. وی با رعایت اخلاق و عفت کلام از ذکر جزئیات خانهٔ به صورتِ الفیه، خودداری، اما بخشی از اطلاعات آن را که مورد نیاز مخاطب است، ذکر می‌کند. «*پس خبرِ این خانهٔ به صورت الفیه سخت پوشیده به امیرنبشتند و نشان بدادند که چون از سرای عدنانی بگذشته آید، باغی است بزرگ، بر دست راست این باغ حوضی است بزرگ، و بر کرانِ حوض از چپ این خانه است و شب و روز برو دو قفل باشد زیرو زبر و آن وقت گشایند که امیر مسعود به‌خواب آنجا رود؛ و کلیدها به دست خادمی است که او را بشارت گویند*» (همان ص).

اگر بنا را بر این بگذاریم که در ماقبل و پیش زمینهٔ داستان، جریان امور به ظاهر مسیر طبیعی خود را طی می‌کرده و سلطان محمود سوءظن خاصی نسبت به مسعود نداشته است، محتملاً این خبر می‌تواند نقطهٔ عطف اول داستان محسوب شود؛ زیرا پس از این خبر، سلطان محمود نسبت به امیر مسعود دچار سوءظن می‌شود و در نتیجه جریان امور، که قبل از آن مسیرطبیعی خود را طی می‌کرد، دچار اولین پیچش می‌شود. این پیچش یا گره اولیه، سیر طبیعیِ اولیهٔ داستان و جریان انحرافیِ بعدی آن را به هم گره می‌زند.

یکی از مؤلفه‌های مهم شخصیت‌ها، «تحول» است. تحول داستان را به پیش می‌برد و با ایجاد حرکت در آن از هرگونه وقفه، جهش و فاصله جلوگیری می‌کند. شخصیت‌ها در طول داستان ممکن است دچار تغییراتی شوند که آن تغییرات منجر به شکل

گیری ماجرای دراماتیک داستان شود. پویایی داستان در گرو این تحول و تغییر است. اسکار وایلد(Oscar wilde) معتقد است «تنها چیزی که شخص راجع به طبیعت بشر می‌داند این است که متغیر است. تغییر تنها خاصیتی است که ما می‌توانیم پیش بینی کنیم. رویه هایی که با شکست مواجه می‌شود معمولاً آنهایی است که روی ثبات طبیعت بشر تنظیم می‌گردد و رشد و تحول او در آن پیش بینی نمی‌شود» (اگری، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

هرگاه بپذیریم که شخصیت اصلی داستان کسی است که با مسئله یا بحرانی مواجه می‌شود و برای رفع آن دست به اقداماتی می‌زند و در آخر نیز، چه غالب و یا چه مغلوب، دچار تحول می‌شود، آنگاه می‌توان گفت که دراین داستان، کسی که واجد این شرایط است و شخصیت اصلی داستان محسوب می‌شود، سلطان محمود است نه مسعود. لذا تغییر رفتار سلطان محمود و سوء ظن او نسبت به امیر مسعود، پس از نقطهٔ عطف اول شروع، و تقریباً تا آخر داستان ادامه می‌یابد.

در پردهٔ دوم مشاهده می‌شود که سلطان محمود *«این سخن با نوشتگینِ خاصه خادم بگفت و مثال داد که فلان خیلتاش را - که تازنده‌ای بود از تازندگان که همتا نداشت - بگوی تا ساخته آید که برای مهمی او را به جایی فرستاده آید، تا بزودی برود وحال این‌خانه بداند، و نباید که هیچ کس برین حال واقف گردد»* (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

علی رغم ساختار سه پرده‌ای سید فیلد، که نقطهٔ عطف دوم در انتهای پردهٔ دوم می‌آید، در این داستان، نقطهٔ عطف دوم تقریباً در اوایل پردهٔ دوم می‌آید؛ زیرا به محض این‌که دیدار اولیهٔ سلطان محمود و نوشتگین خادم به پایان می‌رسد، اقدام غافلگیر کنندهٔ نوشتگین در فرستادن سوارگان تیزرو جهت آگاه کردن امیر مسعود از برنامهٔ بازرسی سلطان محمود، که قاعدتاً می‌بایست در انتهای پردهٔ دوم بیاید، شوک تازه‌ای است که به مخاطب وارد می‌شود: *«امیر بخفت و وی به وثاقِ خویش آمد و سواری از دیوسوارانِ خویش نامزد کرد با سه اسب خیارهٔ خویش و با وی بنهاد که به‌شش روز و شش شب و نیم روز به‌هرات رود نزدیک امیر مسعود سخت پوشیده. و به خط خویش ملطفه‌یی نبشت به امیر مسعود و این حال‌ها باز نمود»* (همان: ۱۷۳-۱۷۴).

شیوهٔ روایتی که بیهقی در این داستان به کار می‌گیرد، آن را دولایه می‌کند:

لایهٔ اول- تصمیم سلطان محمود در گسیل کردن مخفیانهٔ بازرس به سرای امیر مسعود.

لایهٔ دوم- اقدام نوشتگین در آگاه کردن امیر مسعود از برنامهٔ بازرسی.

لذا اقدام بیهقی در بیان زودرس نقطهٔ عطف دوم می‌تواند برای اهالی سینما درس آموز باشد؛ زیرا به شدت حس تعلیق را افزایش می‌دهد. براین اساس انجام امور در این دولایه و نیز تقدم و تأخر کارها در هریک از آنها می‌تواند ماجرای داستان را به شکل دیگر رقم بزند. این‌جاست که می‌بینیم اقدام نوشتگین در سیر امور در لایهٔ اول از پردهٔ دوم، انحراف ایجاد می‌کند و علی‌رغم انجام ظاهری امور در لایهٔ اول، اصل ماجرا به سوی لایهٔ دوم از پردهٔ دوم کشیده می‌شود. پس از این اقدام نوشتگین (نقطهٔ عطف دوم)، حس تعلیق مخاطب نیز قوت می‌گیرد و به این می‌اندیشد که داستان به کدام لایه کشیده خواهد شد. پس می‌توان گفت که در صورت امکان، انتقال نقطهٔ عطف دوم از انتهای پردهٔ دوم به اوایل آن، می‌تواند در تقویت حس تعلیق بسیار مؤثر باشد.

گفتیم پس از اقدام نوشتگین در فرستادن سواران تیزرو جهت آگاه کردن امیر مسعود، ماجرا دولایه می‌شود. بیهقی ادامهٔ پردهٔ دوم را پس از نقطهٔ عطف دوم، با لایهٔ دوم شروع می‌کند، سپس به سر لایهٔ اول باز می گردد:

در لایهٔ دوم- سوارگان تیزرو جهت آگاه کردن امیرمسعود گسیل می‌شوند و شش روز بعد به هرات می‌رسند؛ و نیز نوشتگین در گسیل کردن خیلتاش سلطانی تعلل می‌ورزد.

در لایهٔ اول- انجام کارهایی است که پس از واقف شدن سلطان محمود از عیاشی‌های امیر مسعود انتظار می‌رفت سیر طبیعی خود را این گونه طی کند: آمدن خیلتاش به نزد سلطان محمود؛ نوشتن حکم حکومتی توسط سلطان جهت بازدید بی محابای خیلتاش از خیشخانه و رسیدن خیلتاش به سرای امیر مسعود پس از هشت روز.

یکی از مهمترین مؤلفه های روایی در این داستان، مؤلفه توصیف است. باید توجه داشت که نگاه ادبیات و سینما به نحوهٔ بیان واقیعت، به گونه‌ای جای بحث دارد؛ ادبیات، مبتنی بر توصیف است و «توصیف، تفسیر واقعیت است. اما تصویر سینمایی، هر چند ساختگی و برداشت از واقعیت یک صحنه باشد، باز تصویری است که مادیت واقعه را حفظ می‌کند و جز همان، چیزی را پیش چشم نمی‌نهد» (سماکار، ۱۳۸۵: ۱۶۴).

برخلاف این دیدگاه، *آندره بازن*(Andre Bazin) تلاش واقع‌گرایانهٔ سینما را در توصیف، وجه تشابه ادبیات و سینما می‌داند و معتقد است «هدف سینما این بود تا آنجا که ممکن است توهم کامل‌تری از واقعیت را، در محدودهٔ نیازهای منطقی بیان سینمایی و در چهار چوب محدودیت‌های تکنیکی، به تماشاگر ارائه نماید. بدینگونه است که سینما درست در مقابل شاعری، نقاشی و تئاتر قرار می‌گیرد و به رمان نزدیک‌تر می‌شود» (روشن ضمیر، ۱۳۶۲: ۶۱). در تأیید این‌مطلب می‌توان به یکی از نقاط اشتراک سینما و ادبیات، یعنی خلق پدیده‌های بصری و تصاویر ذهنی، اشاره کرد. تشابهی که در نحوهٔ ایجاد تصاویر ذهنی، توسط سینما و ادبیات وجود دارد نشان می‌دهد که «درسینما شگردهایی نظیر تعیین اندازهٔ نماها، محل استقرار زوایای دوربین، طول زمانی نماها و غیره، تصویرهای ذهنی فیلم‌ساز را در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد، و در ادبیات، صناعاتی نظیر توصیف امور حسی به مدد واژه‌هایی که بر مصادیق محسوس و غیرانتزاعی دلالت می‌کند یا خلق تصویر بدیع به مدد شگردهایی مجازی چون تشبیه و استعاره، تصویرهایی را از چشم ذهن خوانندگان می‌گذراند» (پورنامداریان و حیاتی، ۱۳۸۸: ۵۷). لذا «کلمه و تصویر از این نظر که هر دو پدیده‌هایی بصری هستند، به هم شبیه‌اند و هر دوی آنها باید با چشم دیده شوند» (جینکز، ۱۳۸۹: ۲۰).

یقین به این رویکرد بود که *گریفیت*(Griffith) در سال ۱۹۱۳م. گفت: «هدفی که من در پی آن هستم، مهمتر از هر چیز این است که شما را قادر کنم تا ببینید» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۴). هر چند شانزده سال قبل‌تر از او *جوزف کنراد* (Jozef Konrad) در پیش‌گفتار داستان *کشتی نارسیسوس* نوشته بود «هدف من این است که به یاری قدرت واژگان نوشتاری کاری کنم که بشنوید، احساس کنید؛ یعنی پیش از هر چیز ببینید» (همان‌ص).

از این روی «توصیف» یکی از مؤلفه‌های تأثیرگذار داستان است. بدون توصیف داستان خوب پیش نمی‌رود و ممکن است مخاطب را دچار سردرگمی کند. بیهقی با خلاقیت مثال زدنی‌اش، در توصیف روایی برخی از صحنه‌های این داستان، قواعد معرفی مکان‌ها را بر اساس اصول فیلم‌نامه نویسی و سینمایی به خوبی رعایت کرده است. یکی از مهمترین اصل‌ها در معرفی مکان در فیلم‌سازی، حرکت دوربین از کل به جز است و آن زمانی است که اهمیت جز، بیشتر از کل باشد و تأکید داستان بر جز متمرکز شود.

برای نمونه دو صحنه از توصیفات روایی این قصه را، که توصیف از کل به جز است، به نگارش فیلم‌نامه‌ای در می‌آوریم:

صحنه یک: خارجی/ داخلی- زمانی از روز(تابستان)- کوشکِ باغ عدنانی/ خیشخانه

به ترتیب نمایی دور یا لانگ شات(Long Shot) از کوشکِ باغ عدنانی، نمایی متوسط یا مدیوم شات (Medium Shot) از بیرون خیشخانه و نمایی از حوض داخل محوطهٔ آن نشان داده می‌شود. آب حوض توسط آوندها و لوله‌های آب (مزمّل‌ها) به بالای پشت بام هدایت و از آنجا به درون خانه کشیده می‌شود. در داخل خانه، پرده‌های آویزان شده‌ای شبیه بادبزن (خیشها) مشاهده می‌شوند. آوندها و لوله‌های آب(مزمّل‌ها) در بالای پرده‌ها به گونه‌ای نسب شده‌اند که آب را از بالای پشت‌بام بر روی پرده‌ها می‌ریزند و آنها راخیس می‌کنند. پرده‌های خیس در اثر وزیدن نسیم در حال تکان خوردن هستند و فضای داخل خانه راخنک می‌کنند. بر در و دیوار خانه از بالا تا پایین نقاشی‌هایی از تصاویر مبتذل مردان و زنان برهنه مشاهده می‌شود. بستر مرتب شده‌ای برای خواب نیمروز امیر مسعود گسترده شده است. (بیهقی،۱۳۹۰: ۱۷۲- ۱۷۳).

صحنه دو: خارجی – ساعتی از روز- باغ عدنانی

به ترتیب نمایی بسیار دور یا اکستریم لانگ شات (Extreme Long Shot) از سرای عدنانی، نمایی دور از باغی بزرگ و نمایی متوسط از داخل همان باغ نشان داده می‌شود. در سمت راست باغ حوض بزرگی مشاهده می‌شود. در سمت چپ حوض، خیشخانه قرار دارد. نمای لایی یا اینسرت[۶] (Insert)، که نمایی درشت از اشیا و اجسام است، از در ورودی خیشخانه نشان داده می‌شود که دوقفل بر آن زده شده است. (همان: ۱۷۳).

۴- احوال بوسهل زوزنی و فرو گرفتن او[۷]

با آنکه عنوان این داستان «احوال بوسهل زوزنی و فرو گرفتن او» است، اما بیش از آنکه داستان در حول محور بوسهل بچرخد، بیشتر در شرح چالش مسعود با فاش شدن نقشهٔ قتل خوارزمشاه و نیز در بیان روایت‌های متفاوت از کشته شدن قائد ملنجوق است. بیهقی کلیت این داستان را با روایتی سه گانه بیان می‌کند:

اولین روایت، از زبان بونصر مشکان است. بیهقی در ذکر این ماجرا در همان ابتدا می‌گوید: «*از خواجه بونصر شنودم ...*» (همان: ۴۵۵)، و نشان می‌دهد راوی این ماجرا بونصر مشکان است که علاوه بر قرار گرفتن در جایگاه راوی، یکی از شخصیت‌های تأثیرگذار این داستان محسوب می‌شود. او کسی است که مستقیماً در بطن ماجراهای این داستان از آغاز تا پایان حضور دارد. لذا نمی‌توان او را سوم شخصی دانست که فقط ناظر وقایع باشد، بلکه کسی است که علاوه بر روایت پردازی، جایگاه خود را نیز در ماجرا نشان می‌دهد.

روایت دوم، که از سه بخش تشکیل می‌شود:

بخش اول - روایت چگونگی شکل گیری نقشهٔ قتل خوارزمشاه بر اساس نامه‌ای که برای او نگارش می‌شود و هدف از نگارش آن، این است که سلطان مسعود خود را در طرح ریزی آن بی تقصیر جلوه دهد.

بخش دوم- روایت قتل ملنجوق بر اساس نامهٔ عبدالله حاتمی، صاحب برید خوارزمشاه، که به دستور خواجه احمد به نگارش در می‌آید.

اساس شکل گیری این دو روایت، دروغ جلوه دادن و دگرگون ساختن وقایع حقیقی این دو بخش است. به عبارتی، روایت قتل ملنجوق از جانب صاحب برید خوارزمشاه، آن‌گونه نیست که در نامهٔ وی قید شده است و روایت شکل گیری طرح نقشهٔ قتل خوارزمشاه نیز آن‌گونه نیست که در نامهٔ سلطان خطاب به او ذکر شده است.

بخش سوم- روایت قتل ملنجوق از زبان عبدالله حاتمی است که سیاحی آن را به طور شفاهی برای بونصر نقل می‌کند. روایت این بخش به واقعیت نزدیک‌تر است.

روایت سوم، مربوط به چگونگی شکل گیری داستان قتل ملنجوق از زبان خواجه احمد عبدالصمد است که برای ابوالفضل بیهقی نقل می‌کند. بیهقی این روایت را، که مستندترین شرح از چگونگی کشته شدن قائد ملنجوق است، در انتهای ماجرای بوسهل و فرو گرفتن او، به طور جداگانه بیان می‌کند.

شاید این سؤال مطرح شود که چرا بیهقی در همان ابتدای داستان، روایت خواجه احمد را نقل نکرده است؟

در پاسخ باید گفت که بیهقی چند هدف اساسی از این کار داشته است:

اول، اینکه وی می‌خواسته است سیر طبیعی شکل گیری داستان حفظ شود؛

دوم، اینکه هرکدام از روایت های فوق، حاوی نکات ارزنده‌ای در پیچیده نمودن ماجرا و نیز در گیر کردن مخاطب با داستان است. مثلاً در روایت بونصر، متوجه می‌شویم که راوی، خود، یکی از شخصیت‌های تأثیرگذار داستان است؛ در بخش اول روایت دوم، تشویش و نگرانی سلطان از باخبر شدن خوارزمشاه از نقش وی در این توطئه، نهفته است؛ بخش دوم از روایت دوم، نقطهٔ عطف دوم داستان را به مخاطب نشان می‌دهد؛ در بخش سوم، روایت عبدالله حاتمی از زبان سیاح، داستان را تا مرز شکل گیری نقطهٔ عطف جدیدی پیش می‌برد و این شبهه را در ذهن مخاطب تقویت می‌کند که این روایت می‌توانست داستان را در جهت دست یافتن سلطان مسعود به بهانه‌ای بسیار قوی در حذف خوارزمشاه بکشاند و سیر داستان را به طور کلی تا آخر تغییر دهد. اما روایت هوشمندانهٔ بیهقی از شکل گیری این شبهه جلوگیری می‌کند و در پاسخ مخاطب که دچار چنین شبهه‌ای شده است و منتظر واکنش تند سلطان مسعود به این روایت است، فقط به این عبارت بسنده می‌کند: «*امیر نیک از جای بشد و گفت: این نامه را مُهر باید کرد تا فردا که خواجه بیاید*» (همان: ۴۶۳). و زیرکانه از کنار این قضیه می‌گذرد و با رفع شبههٔ مخاطب در تغییر مسیر داستان، وی را به دنبال کردن ادامهٔ داستان در همان مسیر قبلی؛ یعنی چالش امیر مسعود با فاش شدن نقشهٔ قتل، ترغیب می‌کند؛

اما سومین هدف بیهقی از این شیوهٔ روایت این است که مخاطب به تدریج به مستندترین روایت دست یابد.

یکی از مؤلفه‌های مهم روایی، که می‌تواند اهمیت به‌سزایی در پیشبرد داستان داشته باشد، به کارگیری مؤلفهٔ «*ایجاز*» است. از محسنات ایجاز در داستان و فیلمنامه این است که ساختار داستان را حفظ می‌کند؛ به یک دست بودن روایت غنا می‌بخشد؛ روابط علّی و معلولی وقایع را به خوبی نشان می‌دهد؛ ریتم داستان را سرعت می‌بخشد؛ جریان فهم داستان را تلطیف می‌کند؛ از تکرار بخش‌های غیرضروری پیش‌گیری می‌کند. ایجاز در داستان و فیلمنامه می‌تواند انواعی داشته باشد؛ از جمله ایجاز در گفت‌وگو، ایجاز در توصیف مکان و زمان، ایجاز در افعال و اعمال شخصیت‌ها و ... .

در بحث مربوط به ایجاز در توصیف زمان، تقسیم بندی *ژنت* (Genette) قابل توجه است. وی در یک تقسیم بندی، زمان را دو نوع دانسته‌است: زمان واقعی یا گاهشمارانه و زمان روایت یا ادراکی. نوع اول، یا زمان واقعی، زمانی است که در زندگی انسان‌ها جاری است و به زمان عمومی یا بیرونی نیز مشهور است. نوع دوم، یا زمان روایت، زمانی است که با زمان واقعی اختلافات زیادی دارد و ممکن است سال‌ها از آن برابر یک ثانیه از زمان واقعی باشد و یا حتی ممکن است بسیار کوتاه‌تر از زمان واقعی باشد. همچنین زمان در روایت به سه شکل وجود دارد: زمان تقویمی؛ زمان حسی- عاطفی شخصیت‌ها؛ زمان کل روایت از آغاز تا انجام. (ر.ک: صهبا، ۱۳۸۷: ۹۲-۹۳).

مونیکا وود (Monica Wood) معتقد است که توصیف را باید نشان دهیم نه اینکه آن را بگوییم. گفتن بیش ازحد می‌تواند داستان را تحقیر کند و نشان دادن بیش از حد می‌تواند آن را در خود غرق کند. بنابر این آمیزه‌ای از گفتن و نشان دادن اغلب بهترین توصیف را در پی دارد. (بنگرید به: وود، ۱۳۸۷: ۳۷-۴۰). لذا توصیف باید تاحد امکان کوتاه و مختصر باشد و از حدود داستان تجاوز نکند و نیز باید به هنگام نیاز و هم‌زمان با رخ دادن حرکت، از توصیف خاص آن موقعیت استفاده کرد. بیهقی نیز علاوه بر توصیفات جذاب و دلکش به دو شیوهٔ گفتن ونشان دادن، با استفاده وصف‌های مختصر و مفید، نوعی نشاط و طراوت را به مخاطب می‌بخشد و خستگی و یکنواختی را از ذهن او می‌زداید.

بیهقی «می‌کوشد با ایجاز و خلاصه گویی و با ظرافت و مهارتی خاص، فواصل زائدِ میان بخشی را که به تطویل بیهوده و سر در گمی مخاطب می‌انجامد، از متن خود حذف کند. او با این روش، به نوعی موجزگویی تصویری که یکی از ویژگی‌های خاص سینما است، دست یافته و این امر باعث می‌شود ساختار متن با نوعی ایجاز تصویری به دور از توضیحات اضافه و غیر ضروری همراه شود» (پورشبانان، ۱۳۹۲: ۵۳).

چنین شناختی حتی ما را رهنمون می‌سازد تا این اثر را از دیدگاه مکتب کلاسی‌سیسم نیز بررسی کنیم.براساس دیدگاه‌های نظری این مکتب «بیان هنری باید کاملاً روشن و عاری از هرگونه ابهام و پیچیدگی باشد، به گونه‌ای که عقل آن‌را بپسندد. هنرمند باید از معمّا پردازی و غموض بپرهیزد، واژه‌ها روشن و صریح باشند، تصاویر و معانی به سادگی درک شود، با کمترین کلام بیشترین معنا بیان شود و همگان به درک یکسان و واحدی از آن نایل آیند» (همان: ۸۵).

یکی از انواع ایجاز، که در این داستانِ بیهقی به خوبی به کار گرفته شده است، *ایجاز در توصیف* است. وی توانسته است از مؤلفهٔ ایجاز در توصیف اشخاص و اماکن به خوبی بهره ببرد و تا آنجا که میسر است از توصیف اشخاص و مکان‌ها بپرهیزد و صرفاً خط سیرداستان را دنبال نماید. مثلاً در چگونگی فاش شدن سرّنقشهٔ قتل خوارزمشاه آلتونتاش، با استفاده از کارکرد ایجاز، از وصف موقعیت‌ها، اماکن و افراد چشم می‌پوشد و چندین فصل(سکانس) را در یک فصل خلاصه می‌کند.

«خواجه بونصر، استادم، گفت: «چون این ملطّفه به خط سلطان گسیل کردند، امیر با عبدوس آن سرّ بگفت، عبدوس در مجلس شراب با بوالفتح حاتمی که صاحبِ سرّ ِ وی بود، بگفت - و میان عبدوس و بوسهل دشمنایگیِ جانی بود - و گفت گه بوسهل این دولتِ بزرگ را به باد خواهد داد. بوالفتح حاتمی دیروز با بو محمد مسعدی و کیل دربار خوارزمشاه بگفت به حکم دوستی و چیزی نیکو بستد. مسعدی در وقت به معمایی که نهاده بود باخواجه احمد عبدالصمد این حال به شرح باز نمود»(بیهقی، ۱۳۹۰: ۴۵۶).

در بطن همین یک بند، چندین سکانس نهفته است که بیهقی با شیوهٔ به کارگیری ایجاز توانسته است از توصیف آنها چشم پوشی کند. این سکانس‌ها عبارتند از:

سکانس دیدار امیر مسعود با عبدوس؛

سکانس دیدار عبدوس با بوالفتح حاتمی در مجلس شراب؛

سکانس دیدار بوالفتح با مسعدی؛

سکانس ارسال معمانامهٔ مسعدی به خواجه احمد.

عمل وی در به کار گیری چنین ایجاز سنگینی حاکی از تأکید او اهمیت ماجرا نسبت به حواشی آن است. لذا در چنین داستان‌هایی، چون حجم انبوهی از وقایع مشابه وجود دارد، نویسنده نیازی نمی‌بیند هریک از آنها را هم‌چون داستانک‌هایی پردازش کند؛ زیرا در این صورت عدول از ماجرای اصلی و به تبع آن سر در گمی مخاطب اجتناب ناپذیر خواهد بود.

علاوه برآن، در این داستان، بیهقی توانسته است نشان دهد که اهمیت دنبال کردن خط داستانی به گونه‌ای است که با به کارگیری ایجاز، به جای توصیف، می‌توان از گفت‌وگو برای پیش‌برد داستان استفاده کرد. لذا در اینجا از توصیف رفتن‌ها، آمدن‌ها، مناظر، اماکن و موقعیت‌ها چشم‌پوشی می‌کند. این امر موجب می‌شود که طول جملات کوتاه‌تر، تواتر کاربرد افعال بیشتر، ریتم داستان و سرعت انتقال آن نیز افزایش یابد.

۵- واقعهٔ بوبکر حصیری[۸]

در این داستان بیهقی ابتدا جریان مستی بوبکر حصیری، ضرب و شتم چاکر خواجه احمد و استعفانامه و خانه نشینی وی را در آغاز داستان، به طور کامل روایت می‌کند. اما پس از آن برشی به سکانس رفتن امیرمسعود به شکارگاه می‌زند و در آن، از نگاه یک ناظر صرف، که در فاصله دورتری از وقایع ایستاده است، بخشی از صحنه های مربوط به دیدار حاجب بزرگ وبونصر، با سلطان مسعود را به صورت سر بسته روایت می‌کند. این نوع روایت به گونه‌ای است که احساس می‌شود نه تنها مخاطب، که حتی خود راوی نیز از این دیدارها چیزی عایدش نشده است.

«امیر چون رقعه بخواند، بنوشت و به‌غلامی خاصّه داد که دویت‌دار بود، گفت: نگاه دار؛ و پیل براند. و هرکس می‌گفت: چه شاید بود و از پرده چه بیرون آید به صحرا؟ مثال داد تا سپاه سالار هندوستان و دیگر حشم باز گشتند که ایشان را فرمان نبود به شکار رفتن- و با خاصگان می‌رفت- پس حاجبِ بزرگ بلگاتگین را به نزدیکِ پیل خواند و به ترکی با وی فصلی چند سخن بگفت و حاجب باز گشت. و امیر بونصر مشکان را بخواند، نقیبی بتاخت، و وی به دیوان بود، گفت: خداوند می‌بخواند. و وی برنشست و بتاخت، به امیر رسید و لختی براند، فصلی چند سخن گفتند و امیر وی را باز گردانید. و وی به دیوان باز نیامد و سوی خانهٔ خواجهٔ بزرگ احمد رفت و بومنصورِ دیوان بان را باز فرستاد و مثال داد که دبیران را باز باید گشت؛ و بازگشتیم» (همان: ۲۱۱-۲۱۲).

مشابه همین وضعیت معما گونه را بیهقی در ادامهٔ این داستان در سکانس جمع شدن مردم در جلوی منزل خواجه احمد و ورود بونصر به منزل او و نیز سربسته نگه‌داشتن گفت‌وگوی بین آنها را روایت می‌کند.

«و من بر اثر استادم برفتم تا خانهٔ خواجهٔ بزرگ رضی الله عنه، زحمتی دیدم و چندان مردم نظّاره که آن را اندازه نبود. یکی مرد را گفتم که حال چیست؟ گفت: بوبکر حصیری را و پسرش را خلیفه با جبه و موزه به خانهٔ خواجه آورد و بایستانید و عقابین بردند، کس نمیداند که حال چیست، و چندین محتشم به خدمت آمده‌اند و سوار ایستاده‌اند که روز آدینه است، و هیچ کس را بار نداده‌اند مگر خواجه بونصر مشکان که آمد و فرو رفت. و من که بوالفضلم، از جای بشدم. چون بشنیدم، که آن مهتر و مهترزاده را به‌جای من ایادی بسیار بود، و فرود آمدم و درون میدان شدم و ببودم تا نزدیک چاشت‌گاه فراخ، پس دویت و کاغذ آوردند و این مقدار شنیدم که بوعبداللبه پارسی بر ملا گفت که خواجهٔ بزرگ می‌گوید: " هرچند خداوند سلطان فرموده بود تا ترا و پسرت را هر یکی هزار عقابین بزنند من بر تو رحمت کردم و چوب به تو بخشیدم، پانصدهزار دینار بباید داد و چوب باز خرید و اگر نه فرمان را به مسارعت پیش رفت، نباید که هم چوب خورید و هم مال بدهید." پدر و پسر گفتند: "فرمان برداریم، به هرچه فرماید، اما مسامحتی به‌ارزانی دارد که داند که ما را طاقت ده یک آن نباشد." بوعبدالله باز گشت و می‌آمد و می‌شد تا بر سیصد هزار دینار قرار گرفت» (همان: ۲۱۱).

این نوع روایت، باعث ایجاد حس کنجکاوی در مخاطب می‌شود که مگر چه اتفاقی افتاده است؟ امیر مسعود با حاجب بزرگ و بونصر چه گفت؟ بین بونصر و خواجه احمد چه گذشت که خشم وی فرو نشست و مجازات بوبکر حصیری و پسرش تا آن اندازه تخفیف یافت؟ لذا بیهقی با قرار دادن مخاطب در این وضعیت، سعی می‌کند رشتهٔ کشش او را در مشت خود همچنان حفظ کند تا بتواند در ادامه و در بخش‌های بعدی داستان به تدریج او را وارد فضای گره‌گشایی ضمنی نماید. منظور از *گره گشایی ضمنی یا بطنی*، نوعی باز شدگی مسئله در ضمن داستان است که با گره گشایی انتهای پردهٔ سوم تفاوت دارد. این نوع گره گشایی می‌تواند در پیشبرد داستان مؤثر باشد.

بیهقی با شیوهٔ هنرمندانهٔ روایت خود، امیر مسعود و بونصر مشکان را به سخن وا می‌دارد و به سوالاتی که در بالا در ذهن مخاطب ایجاد شده بود، از زبان آنها پاسخ می‌دهد و جریان گره گشایی ضمنی را برای او تسهیل می‌کند. مثلاً در بخش مربوط به دیدار حاجب بزرگ و بونصر با امیرمسعود و نیز دیدار بونصر با خواجه احمد، دقت در شیوهٔ روایت بیهقی، توجه به تنظیم هنرمندانهٔ

گفت‌وگوها توسط وی، به‌ویژه آنجا که بونصر تازه به خانهٔ خواجه احمد وارد و ریتم گفت‌وگو تند می‌شود، تا آنجا که این ریتم با سخنان مبسوط و تأثیر گذار بونصر کُند می‌گردد، خالی از لطف نخواهد بود.

۶- حکایت افشین و بودلف[۹]

یکی از ویژگی‌های فیلمنامه، *لایت موتیف* (Light Motif) یا تکرار مضمون است. پودوفکین معتقد است که فیلم‌نامه نویس غالباً میل دارد بر مضمون اصلی سناریو تأکید خاصی داشته باشد. لذا برای این منظور از روش تکرار استفاده می‌کند. (بنگرید به: پودوفکین، ۱۳۷۰: ۷۴). این روش موجب می‌شود مضمون اصلی روشن‌تر بیان گردد و قدرت تأثیر گذاری آن افزایش یابد.

تاریخ بیهقی نیز در برخی از ماجراها صحنهٔ تلاقی داستان‌ها با حکایت‌های الحاقی است که گاه بر گرفته از دل تاریخ و گاه برگرفته از روایت‌های سینه به سینه یا احتمالاً خردنامه‌هاست. بنابر این برخی وقایع دوران او، محاکاتی از داستان‌هایی می‌شود که پیش‌تر وجود داشته است و بیهقی با رجوع به آن رویداد و واکنش شخصیت‌ها، کردار هم عصرانش را مورد تأیید یا انتقاد قرار می‌دهد و حتی خود و خوانندگانش را بعد از طی مسیر این محاکات به نوعی روان‌پالایی و خودآگاهی می‌رساند. (بنگرید به: رضوانیان و فائز مرزبالی، ۱۳۹۱: ۱۳۴-۱۳۵). وی پس از ذکر داستان بوبکر حصیری با توجه به شیوهٔ روایت خود در تأکید بر موضوع و پیام داستان، برشی(Cut) به حکایت افشین و بودلف می‌زند و در شباهت ماهوی آن با داستان بوبکر حصیری می‌گوید: «و من حکایتی خوانده‌ام در اخبار خلفا که به روزگار معتصم بوده است و لختی بدین ماند» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۲۲۰). اما پیش زمینهٔ این ماجرا به این گونه است که «ابوالحسن افشین که از سردارن بزرگ معتصم است با بودلف که از هواداران معتصم است دشمنی دارد و به دنبال بهانه‌ای می‌گردد تا خون او را بریزد. بعد از سرکوبی قیام بابک خرم‌دین از خلیفه می‌خواهد تا بودلف را به وی بسپارد. معتصم نیز می‌پذیرد اما زود پشیمان می‌شود» (خراسانی، ۱۳۹۱: ۲۸۱).

در روایت شناسی تاریخ بیهقی بایدتوجه کرد که حکایت افشین و بودلف در دو اثر ماقبل تاریخ بیهقی به نامهای «فرج بعد از شدت» ترجمهٔ حسین بن اسعد دهستانی و «المستجاد من فعلات الاجواد» هر دو از قاضی تنوخی نیز ذکر شده است. اما شیوهٔ روایت تنوخی با بیهقی متفاوت است. در آثار تنوخی فقط به دلایل خشم معتصم نسبت به افشین در مسائلی مانند: «فرستادن اموال و سلاح به اسروشنه، ادعای تحریک خراسانیان؛ به ویژه تحریک مازیار بر ضد خلیفه از سوی افشین، تشویق معتصم از سوی احمدبن ابی‌دؤاد برای از میان بردن افشین» (حسام‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹)، اشاره شده است و ما ویژگی خاصی در شیوهٔ روایت او نمی‌بینیم. بیهقی در نقل یا نوشتن داستان خود شیوه‌ای به کار می‌گیرد، که مخاطب از آن زاویه به داستان می‌نگرد. این زاویهٔ دید، شیوهٔ روایت داستان است. زاویهٔ دید یا راوی داستان در این حکایت ابتدا اسماعیل‌بن شهاب (اوّل شخص) از احمدبن ابی‌دؤاد (سوم شخص) نقل قول می‌کند. در همان آغاز داستان، اسماعیل‌بن‌شهاب، که اوّل شخص است، جای خود را به احمدبن ابی‌دؤاد، که سوم شخص داستان است، می‌دهد و داستان را از زبان او نقل می‌کند. پس در داستان افشین و بودلف راوی داستان احمدبن ابی‌دؤاد است که خود شخصیّت اصلی و قهرمان داستان نیز هست.

علاوه برآن، بیهقی با به کارگیری سبک خاص خود در روایت، نه تنها به واقعه‌ای تاریخی و مستند اشاره می‌کند، بلکه چنان استادانه آن را پردازش می‌نماید که مخاطب گویی در فضای شکل گیری ماجرا حضور دارد. بیهقی این حکایت را از آغازتا پایان از زاویهٔ دیداول شخص روایت کرده است. «از این شیوهٔ روایت هنگامی استفاده می‌شود که نویسنده بخواهد عمق درونیات و واکنش‌های عاطفی شخصیت را بنمایاند، و یا نیاز به تأثیر بی واسطهٔ راوی داشته باشد و دغدغهٔ اصلی او رویارویی با دیگرشخصیت‌ها، کشف و تجزیه تحلیل ذهن خودآگاه خودش باشد» (حسام‌پور و علوی، ۱۳۸۸: ۷۵). در کتاب «فرج بعد از شدت» نیز با توجه به ساختار حکایت، این روایت «از یک "روز در روزگار معتصم" شروع می‌شود و تا دو جملهٔ بعد که معتصم، احمدبن ابی دؤاد را از صدور فرمان خود با خبر می‌کند، پایان می‌یابد؛ اما بیهقی این دو جمله را می‌پروراند و می‌کوشد تا با این شیوه راهی بجوید که مخاطب به گونه‌ای با ماجرا در گیری عاطفی پیدا کند» (همان: ۲۳). خاصه آنجا که افشین به دربار خلیفه وارد و از وی گله می‌کند و قاضی احمد در یک وضعیت بحرانیِ زمانی، به انتظار پاسخ خلیفه، نفسش به شماره می‌افتد. این امر نشان می‌دهد که بیهقی با شیوهٔ روایت بسیار آگاهانه و زیرکانه برخورد کرده و توانسته است نشان دهد که از مؤلفه‌های اساسی حکایت افشین و بودلف کدام یک را باید به عنوان ابزار کار خود برگزیند و یا برجسته نماید تا بیشترین حس تعلیق را در مخاطب ایجاد نماید.

یکی از مباحثی که در این داستان به خوبی به آن پرداخته شده است، بحث *زمان روایی* است. از دیدگاه *ژنت* زمان در روایت به سه شکل وجود دارد: زمان تقویمی؛ زمان حسی- عاطفی شخصیت‌ها؛ زمان کل روایت از آغاز تا انجام. (ر.ک: صهبا، ۱۳۸۷: ۹۲-۹۳). زمان روایت در تاریخ بیهقی، علاوه بر این انواع، دارای زمان روایت روان‌شناسانه و تگ گویی درونی نیز هست. دونوع اخیر، طبق تقسیم ژنت جزء زمان حسی- عاطفی شخصیت ها محسوب می‌شوند. زمان روان‌شناسانه، از رویارویی زمان بیرونی و درونی و مشارکت احساسات و عواطف شخصیت‌هایی حاصل می‌شود که زمان بر آنها می‌گذرد. زمان تک‌گویی درونی نیز زمان خودگویه‌هایی است که در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد و بدون دخالت راوی زندگی درونی، تجربیات، احساسات و عواطف خود را بیان می‌کند. نمونهٔ این نوع زمان‌ها در داستان افشین و بودلف، زمانی است که قاضی احمدبن ابی داود دچار بی خوابی می‌شود و زمان دیر می-گذرد و برای او ایستا به نظر می‌آید (زمان روان‌شناسانه) ویا زمانی که قاضی احمد پس از باگشت از نزد افشین در حضور معتصم نشسته است و ناگاه افشین از در وارد می‌شود. بیهقی متعلقات زمانی را که دیرند آن نسبتاً طولانی است در فاصلهٔ از در وارد شدن افشین و نشستن او از زبان قاضی احمد به شیوهٔ تک گویی درونی نقل می‌کند. (ر.ک همان: ۹۴-۱۰۰).

یکی از کارکردهای مؤلفهٔ زمان روایی در سینما، *سوسپانس*(Suspense) یا دلهرهٔ آمیخته با سرگردانی و یا حس *تعلیق* است. در کتاب *واژه نامهٔ هنر داستان نویسی* ذیل واژهٔ *«هول و ولا»* آمده است « تعلیق، هول و ولا یا شک وانتظار کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در داستان در حال تکوین است؛ می‌آفریند تا خواننده را کنجکا و نسبت به ادامه‌ی خواندن داستان مشتاق کند» (میرصادقی، ۱۳۷۷. به نقل از غلام، ۱۳۸۲: ۷۲). *تعلیق* یکی از عناصر اصلی و ارکان پیش برندهٔ هر درام به شمار می‌رود و در ساختمان دراماتیک هر اثر نمایشی، رابطه‌ی اساسی با «بحران» دارد. تعلیق در فرایند بحران‌های نمایش شکل می‌گیرد و موجب دلهره، پریشانی و دلواپسی مخاطب نسبت به سرنوشت قهرمان درام می‌گردد. بدون ایجاد تعلیق و ابهام در روند اتفاقات نمایش، سلسله اعمال اشخاص بازی، در مسیری راکد وبدون تحرک سیر می‌کند که برای پیگیری و استمرار درام و ایجاد درگیری عاطفی مخاطب با سرنوشت قهرمان، جذابیت و پویایی لازم را ندارد.(بنگرید به: خادمی، ۱۳۸۸: ۷۹-۸۰). هنگامی که به وسیلهٔ یک اثر هنری دچار حالت سوسپانس می‌شویم، حس مدت و گذشت زمان در ما، از طریق خاصی، تحت تأثیر قرار می‌گیرد؛ زیرا اگرچه در این حالت زمان با کندی پیش می‌رود، همزمان ما دچار هیجان شدیدی نیز هستیم. به عبارتی تشنج و بحرانی بودن اوضاع، ما را در این حالت نگه می‌دارد و به خود جذب می‌کند. *سوسپانس* در بر گیرندهٔ تأخیر و تعویق دست‌یابی به نتیجه یا حاصل یک وضع است تا از این راه، توجه تماشاگر را به خود معطوف نگه دارد و این چیزی است که همهٔ هنرهای روایتی یا نقلی در آن منتشر کند. (بنگرید به: استیفنسون و ار. دبری، ۱۳۶۵: ۱۳۶). برای ایجاد حس تعلیق معمولاً دو را وجود دارد: نخست طرح کردن یک معما؛ یعنی به وجودآوردن وقایعی غیر عادی در داستان که خواننده درباره‌ی آنها توضیح بخواهد و دیگر، گذاشتن زن یا مرد داستان در بلاتکلیفی؛ یعنی شرایطی که شخصیت اصلی مجبور است که حتماً از دو راه یکی را انتخاب کند؛ درحالی که هردو راه هم غیر قابل قبول است یا در ترجیح یکی بر دیگری، دلایل قانع کننده‌ای وجود ندارد. (بنگرید به پرین، ۱۳۶۶: ۳۲-۳۳). لذا می‌توان گفت تعلیق موجب می‌شود که مخاطب پا در هوا نگه داشته شود و قوهٔ تشخیص او در پیش بینی وقایع، بین شک و یقین در نوسان باشد و تا از تشخیص صحیح خود مطمئن نشود، آرام و قرار نیابد.

داستان افشین و بودلف در این پرده دارای یک نقطهٔ اوج و حس تعلیق فوق‌العاده‌ای است که موجب شده است این داستان به یک اثر ممتاز و برجسته تبدیل شود و این میسر نمی‌شد مگر به قلم توانا و هنر والای بیهقی. «واقعیت انکار ناپذیر در تعلیق این است که مارا به حدس زدن وا می‌دارد» (نوبل، ۱۳۸۷: ۶۲). پس از آنکه قاضی احمد آن دروغ مصلحتی را از زبان خلیفه بیان کرد، با عصبانیت و قهر، سرای او را ترک می‌کند و به قصد رفتن به دربار و ارائهٔ گزارش بی نتیجه بودن تلاش‌هایش به خلیفه، به راه می-افتد. در طول مسیر دچار اضطراب و شدیدی می‌شود و نگران است که مبادا این عمل او موجب تسریع در قتل بودلف شود یا این که معتصم گفتهٔ وی را تصدیق نکند و بگوید دروغ گفته است و من چنین دستوری نداده‌ام. آغاز این حس تعلیق از همین نگرانی شروع می‌شود و تا آنجا ادامه می یابد که قاضی احمد در دربار در حال ارائهٔ گزارش به خلیفه است که ناگهان افشین از در وارد می‌شود و به خلیفه گله می‌کند که چرا قاضی را فرستاده است تا مانع اعدام بودلف شود! اوج این حس تعلیق عبارتست از فاصلهٔ بین زمان اتمام سوال افشین تا زمان پاسخ خلیفه. گویی، زمان برای قاضی متوقف می‌شود و قاضی احمد وارد یک زمان حسی می‌شود. مندنی پور در تعریف زمان حسی می‌گوید: زمان حسی، زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیهٔ زمان تقویمی ندارد. واحد آن

کش آمدنی، یا کوتاه شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی، حس ماست.(بنگرید به: مندنی پور، ۱۳۸۴: ۱۱۶). پشت سر گذاشتن این فاصلهٔ زمانی برای قاضی احمد بسیار نفس گیر و طاقت فرساست: اول، بی اعتباری او در نزد خلیفه به واسطهٔ دروغ بستن به او؛ دوم، رسوایی او در نزد افشین، اگر خلیفه بگوید دروغ می‌گوید و من چنین دستوری نداده‌ام. سوم و بدتر از همه، این کار او موجب عصبانیت خلیفه و تغییر تصمیم او در اعدام بودلف و تسریع بخشیدن به آن باشد.

۷- ذکر بر دار کردن حسنک وزیر[۱۰]

اگر کل داستان حسنک را در این عبارت خلاصه کنیم که «وی ظاهراً به جرم قرمطی بودن کشته می‌شود.»، آنگاه بر اساس ریخت شناسی روایت، پیرنگ آن بدین گونه خواهد بود: «حسنک به خاطر لغزش زبان در گذشته و به سبب خصومت و دشمنی بوسهل، به بهانهٔ قرمطی بودن کشته می‌شود.» رازی که در دل این داستان نهفته است خصومت دیرینهٔ بوسهل زوزنی با حسنک در دوران وزارت وی است که در بستر رویدادها و با گذشت زمان در داستان آشکار می‌شود. (بنگرید به بهنام، ۱۳۸۹: ۱۳۷- ۱۳۸).

بیهقی در شیوهٔ روایت خود، برخلاف روش‌های متداول داستان گویی، که معمولاً با تکیه بر معرفی شخصیت اصلی و قهرمان شروع می‌شوند، داستان حسنک را با معرفی شخصیت بوسهل، به عنوان ضد قهرمان، شروع می‌کند و نشان می‌دهد، با آنکه بوسهل شخصیت اصلی داستان نیست اما خویشکاری‌ها و وجههٔ منفی او دارای نقشی اساسی، کلیدی و تأثیرگذار در داستان است و عملکرد او بسیار برجسته‌تر از قهرمان اصلی است. راوی اصلی این روایت، خود بیهقی است که توانسته مستقیماً در تمام جزئیات شکل گیری آن، از آغاز تا فرجام، حضور داشته باشد و بتواند کل ماجرا را از زاویهٔ دید سوم شخص روایت نماید.

روشن است که ماجرای اعدام حسنک یکی از وقایعی است که حقیقتاً در تاریخ روی داده است. این ماجرا می‌توانست و یا ممکن بود به عنوان یک خبر تاریخی در کتب تاریخ ثبت شده باشد. هرچند ثبت این واقعه در کتب تاریخی، صرفاً به عنوان یک خبر، چیزی از مظلومیت حسنک نمی‌کاست، اما هیچ‌گاه نمی‌توانست از او یک قهرمان بسازد و یا سر گذشت او را به یک تراژدی بزرگ، که با مرگ قهرمان همراه است، تبدیل کند. با این وصف بیهقی با با شگرد خاصی که در روایت در پیش می‌گیرد، حسنک را به قهرمانی تبدیل می‌کند که امروزه نیز صدای مظلومیت او از اعماق تاریخ به گوش می‌رسد.

باید گفت که روایت بیهقی از تاریخ، روایتی از این سنخ هنراست. این گونهٔ روایتی، ما را به سوی نگاه انتقادی توأم با تفکر ایستا، جبر پذیرانه و توجیه کنندهٔ او می‌کشاند و نشان می‌دهد که بیهقی گاه برای القای تفکر انتقادی خود از روش‌های جالبی بهره می‌گیرد؛ مثلاً در این ماجرا، به جای عصیان و فریاد علیه حکومت مستبد مسعود، داستانی تراژیک و پر از اندوه ارائه می‌دهد و حسنک را در حد یک قهرمان، بزرگ جلوه می‌دهد تا از این طریق ظلم در حکومت استبدادی مسعود را برجسته و پررنگ جلوه دهد. (ر.ک: صحرایی و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۷).

بر اساس شیوهٔ روایت پردرازی بیهقی، حسنک جزو معدود قهرمانانی‌است، با آنکه با مسئلهٔ مهمی چون مرگ مواجه می‌شود و در موقعیتی دراماتیک و تنش‌زا قرار می‌گیرد، اما هیچ تلاشی برای تقابل با این مسئله و این موقعیت از خود نشان نمی‌دهد. هرآنچه در تقابل با اعدام وی صورت می‌گیرد، نه تلاش وی، که تلاش یاری‌گرانی است که مستقیماً در سرنوشت او تأثیر گذار نیستند. از جملهٔ این یاری‌گران می‌توان به خواجه احمد میمندی، بونصر، پدرخواجه عمید عبدالرزاق و عامهٔ مردم اشاره کرد. شیوهٔ روایت بیهقی در این داستان، چنان گیرا و تأثیر گذار است که مخاطب این شیوهٔ روایت بیهقی را که حسنک، یعنی قهرمان اصلی، در تقابل با مسئله و موقعیت دراماتیک قرار نمی‌گیرد، به عنوان نقصی در کار بیهقی تلقی نمی‌کند. بلکه می‌پذیرد که این شگرد روایت پردازی وی موجب می‌شود تا از حسنک، که در چندین جای داستان فقط با سکوت معنادارش با کنش‌ها برخورد می‌کند، شخصیتی دارای منش و هیبت ساخته شود.

البته باید توجه داشت که داستان حسنک در کلیت تاریخ بیهقی دارای «تقابل» بالایی با مخالفان خود است. مثلاً آنجا که در زمان وزارتش در دستگاه محمودغزنوی، به قصد تمسخر و تحقیربه مسعود پیغام می‌دهد که اگر به سلطنت رسید او را بر مرکب چوبین بنشاند، یا آنجا که بوسهل را مدیحه سرای خود در روزگار گذشته می‌خواند و او را تحقیر می‌کند. اما در این مبحث آنچه که ما از آن به عنوان «تقابل» یاد می‌کنیم، مفهوم فیلم‌نامه‌ای و سینمایی آن است، نه مفهوم لغوی. به عبارتی اگر داستان حسنک را از کلیت تاریخ بیهقی برش بزنیم و آن را جداگانه و به عنوان داستانی مستقل بررسی نمائیم، و نیز مفهوم «تقابل» از نگاه سید فیلد را مد نظر داشته باشیم، آنگاه این سوال مطرح است که حسنک برای رهایی خود از طناب دار چه واکنشی انجام می‌دهد؟ مطمئناً

پاسخ منفی خواهد بود زیرا طبق روایت بیهقی در «قصهٔ بردار کردن حسنک»، عملاً ما هیچ تلاشی از وی برای غلبه بر مسئلهٔ حادی به اسم «اعدام»، نمی‌بینیم. براین اساس است که می‌توان گفت پردهٔ دوم و تقابل در داستان حسنک جلوهٔ زیادی ندارد.

یکی از عواملی که در روایت پردازی و شیوهٔ نگارش فیلمنامه دارای اهمیت است، شناخت نویسنده از زوایای پنهان و آشکار شخصیت‌هایی است که در فیلمنامه نقش کلیدی و اساسی دارند. «شخصیت، رکن اساسی آثار داستانی در دنیای ادبیات است و اهمیت فراوانی دارد؛ تا آنجا که بسیاری از خوانندگان آثار ادبی، این آثار را با نام شخصیت هایشان به یاد می‌آورند. هر قدر این شخصیت ها با دقت و خلاقیت بیشتری خلق و پرداخته شوند، در طول زمان و در اذهان مخاطبان از جاودانگی بیشتری برخوردار می‌شوند» (رضوانیان و پورشبانان، ۱۳۸۹: ۵۲).

از نظرسیدفیلد «شخصیت شالودهٔ اساسی فیلم‌نامه است» (۱۳۹۱: ۳۳). طبق نظر وی، زندگی هر شخصیت داری دوجنبهٔ درونی و بیرونی است. جنبهٔ درونی، شامل زندگی نامهٔ اوست؛ از جمله تولد، محل و محیطی که در آن پرورش یافته است، تأهل و زن و فرزند، شغل و ... . جنبهٔ بیرونی زندگی شخصیت از لحظهٔ شروع فیلمنامه تا پایان آن رخ می‌دهد و مسألهٔ مهم در این جنبه، بررسی روابطی است که بین شخصیت‌های مختلف داستان شکل می‌گیرد. شخصیت‌های نمایشی در روابط متقابلشان با دیگران، برای رفع نیاز دراماتیک خود دچار کشمکش می‌شوند؛ باسایر شخصیت‌ها دچار برخورد می‌شوند و ممکن است با خود نیز دچار برخورد شوند. (بنگرید به فیلد،۱۳۹۱: ۳۵-۳۹). یکی از هنرهای بیهقی در شخصیت پردازی، طراحی متعدد از نکات برجسته آدم هایش‌است، به طوری که آن شخصیت را در ذهن خواننده جا می‌دهد؛ مثلا برای شناساندن محمود، در موارد متعددی بخش‌هایی از شخصیت او را در ماجراهای مختلف تکرار می‌کند. در شیوه دیگر، به درون شخصیت‌ها رفته و عادات، طبایع، خصایل و مکنونات قلبی آن‌ها را آشکار می‌کند (مثلاً توصیف شرارت‌های بوسهل). بیهقی خالقی منصف است. اگر شخصیت مثبت او اشتباه کند، آن را بیان می‌کند و اگر شخصیتی منفی از مساله‌ای انحرافی مبرا بود، از او دفاع می‌کند (مثلاً قرمطی بودن بوسهل را رد می‌کند). (بنگرید به سهرابی، ۱۳۷۹: ۹-۱۳).

شخصیت‌های داستان روابط متنوعی با هم دارند. این روابط، ممکن است ساده، پیچیده، همسو، متضاد ویا تلفیقی از آنها باشد. از این روی «در هر داستان شخصیت، حالت پایدار نخستین را دگرگون می‌کند و مدار داستان را پدید می‌آورد. شخصیت‌های داستان به گروه دیگری از اشخاص(خوانندگان) آگاهی، لذت یا اندوه می‌بخشند» (خادمی، ۱۳۸۸: ۴۸).

مک کی(Mackee)در تعریف شخصیت پردازی می‌گوید: «شخصیت پردازی یعنی حاصل جمع تمام خصایص قابل مشاهدهٔ یک فرد انسانی، هرآنچه بتوان با دقت در زندگی شخصیت از او فهمید؛ سن و میزان هوش، جنس، سبک حرف زدن و ادا و اطوار و ... و ضعیت روحی و عصبی؛ ارزش‌ها و نگرش» (۱۳۸۵: ۶۹). در ادبیات اصل شخصیت سازی و شخصیت پردازی یعنی تلفیق «نوع» با «فرد»؛ یعنی نشان دادن نوع در فرد یا فرد در نوع. هر فرد، حتی ساده‌ترین آنها، محل تجمع یا تماس انواع است. شخصیت‌های نوعی، یک بعدی هستند اما شخصیت‌های چند بعدی دیدگاه‌ها و روابط مختلف را در خود گرد آورده‌اند و در زمینه‌های گوناگون، مانند زندگی اجتماعی و خصوصی و ممالک بیگانه، نشان داده می‌شوند. (بنگرید به: ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۴-۲۵).

یکی از اصول مکتب کلاسیسیم(Classisism)، «تیپ سازی» است. «نویسندهٔ کلاسی‌سیسم باید وقتی هم که شخص معینی را به عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم تیپ او جنبه‌ی کلی دارد» (همان: ۸۶). بیهقی با برجسته سازی خصلت‌ها و ویژگی‌های مهم اشخاص، به گونه‌ای آنها را معرفی می‌کند که امروزه می‌توانیم هم تیپ آنهارا در جامعهٔ امروز خود ببینیم، مثلاً کافی است نگاهی به دور و بر خود بیندازیم، بعید است حداقل یکی دو تیپ از سنخ بوسهل‌ها، حسنک‌ها، بونصرها و مسعودها را نبینیم و یا نشناسیم.

بیهقی شخصیت‌های داستان‌هایش را بدون هیچ افزایش یا کم و کاستی، همان گونه که هستند معرفی می‌کند و اجازه می‌دهد که آنها بر اساس نقشی که در تاریخ بر عهده داشته‌اند به طور طبیعی به رشد شخصیتی خود ادامه دهند. *ویلیام آرچر*(wiliam archer) در کتاب *نمایشنامه نویسی* بر این باور است که حالت شخص بازی را نه می‌توان تقلید کرد و نه می‌شود برای آن اصولی در نظر گرفت و فرا گرفتن آن را به اشخاص توصیه کرد؛ زیرا وضع کردن قاعده و قانون برای تجسم یک شخص بازی مثل این‌است که قانونی وضع کنیم که با آن بتوان قد انسان را تا دو متر بلند کرد ! (بنگرید به: اگری، ۱۳۸۳: ۱۵۵).

از جمله فوایدِ توصیف اشخاص در تاریخ بیهقی این است که شناخت مخاطب از اشخاص تا حدی افزون می‌یابد که با اندکی تأمل می تواند به«تحلیل شخصیت»ها از جنبه‌هایی درونی و بیرونی، که یکی از مهمترین نتایج چینش منطقی و هنرمندانه‌ی عناصر نمایشی است، بپردازد. در تراژد حسنک وزیر، نیز با شرح و توصیف دقیق ماجرا به معرفی شخصیت‌های کلیدی می‌پردازد اما برای به تصویرکشاندن بهتر برخی از آنها که اهمیت بیشتری در پیش‌برد داستان دارند، به توصیف دقیق حرکات، سکنات و رفتار آن‌ها دست می‌زند. شخصیت های کلیدی ماجرا عبارتند از: امیرمسعود، حسنک، خواجه احمد حسن و بوسهل.

بیهقی در تحلیلی که در مقدمهٔ این داستان ارائه می‌دهد، معتقد است که امیر مسعود عامل درجهٔ اول در به دار کشیدن حسنک است. و بقیهٔ عوامل، از جمله بوسهل، نقشی جانبی را ایفا می‌کنند. مثلاً در توصیف شخصیت بوسهل و اینکه نقش وی در این قضیه جانبی و حاشیه‌ای است، می‌گوید که «*همیشه چشم نهاده بودی تا پادشاهی بزرگ و جبار بر چاکری خشم گرفتی و آن چاکر را لت زدی و فرو گرفتی، این مرد از کرانه بجستی و فرصتی جستی و تضریب کردی و المی بزرگ بدین چاکر رسانیدی وانگاه لاف زدی که فلان را من فرو گرفتم- و اگر کرد، دید و چشید- و خردمندان دانستندی که نه چنان است و سری می جنباندندی و پوشیده خنده می‌زدندی که وی گزاف گوی است*» (بیهقی،۱۳۹۰: ۲۲۷). یا آنجا که حسنک «عبدوس را گفت:«امیرت را بگوی که من آنچه کنم بفرمانِ خداوندِ خود می‌کنم، اگر وقتی تخت ملک بتو رسید، حسنک را بر دار باید کرد.» لاجرم چون سلطان پادشاه شد، این مرد بر مرکب چوبین نشست. و بوسهل و غیر بوسهل درین بین کیستند؟» (همان ص).

طبق توصیفی که بیهقی از شخصیت بوسهل در تاریخش ارائه داده است و توانسته است شناخت دقیقی از وی نشان دهد، در اینکه وی فرصت طلب، اهل تضریب و لاف زن است، و یا اینکه امیر مسعود کینه‌ای دیرینه نسبت به حسنک داشته است و مترصد فرصت جهت انتقام از وی بوده است، شکی نیست. اما برخلاف نظر بیهقی!، نگارنده معتقد است بر مبنای توصیفی که خود بیهقی از شخصیت‌ها ارائه داده است، می‌توان گفت که در تحلیل شخصیت‌ها در این ماجرا نقش بوسهل برجسته تر از بقیه است و سه عامل در به دار کشیدن حسنک نقش اصلی را ایفا می کنند: عامل درجه اول: بوسهل زوزنی، عامل درجه دوم: مسعود غزنوی، و عامل درجه سوم: خلیفهٔ بغداد.

درست است که مسعود در مقام انتقام جویی، حسنک را به بند می کشد، اما هدف از به بند کشاندن حسنک، به دار کشیدن او نیست. در جایی از ماجرا می‌خوانیم که بوسهل «*بلخ در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بر دار باید کرد. و امیر بس حلیم و کریم بود، جواب نگفتی.و معتمد عبدوس گفت: روزی پس از مرگِ حسنک از استادم شنودم که امیر بوسهل را گفت: حجتی و عذری باید در کشتنِ این مرد را. بوسهل گفت« حجت بزرگتر که مرد قرمطی است و...» امیرگفت: تا در این معنی بیندیشیم*» (بیهقی،۱۳۹۰: ۲۲۸). یا آنجا که بونصر در شرح دیدار خود با امیر از تردید مسعود در باب بی گناه بودن حسنک، سخن می‌گوید. «*امیر پرسید مرا از حدیث حسنک، پس از آن از حدیثِ خلیفه، و گفت چه گویی در دین واعتقاد این مرد و خلعت ستدن از مصریان؟ من در ایستادم و رفتن به‌حج تا آنگاه که از مدینه به وادی القری بازگشت بر راه شام، وخلعت مصری بگرفت، و ضرورت ستدن و از موصل راه گردانیدن و ببغداد باز نشدن، و خلیفه را بدل آمدن که مگر امیر محمود فرموده است، همه به تمامی شرح کردم. امیرگفت: پس ازحسنک در این باب چه گناه بوده است که اگر [به] راه بادیه آمدی، در خونِ آن همه خلق شدی؟...*» (همان: ۲۳۰).

به این ترتیب این امر نشان می‌دهد که بر خلاف نظر بیهقی و طبق وصفی که خود از ماجرا بیان می‌دارد، اولویت امیرمسعود در دستگیری حسنک، بر دار کردن او نبوده است. پس مسعود نمی تواند عامل درجهٔ اول درقتل حسنک محسوب شود.یا به عبارتی عامل درجهٔ اولی که حسنک را بر مرکب چوبین نشاند، به سلطنت رسیدن مسعود نبود.

اما شاهد اینکه بوسهل عامل اصلی و درجهٔ اول دراعدام حسنک است، علاوه برمطالب فوق، سماجت او در به دار کشیدن حسنک است که در طول داستان در چند مورد به آن پی می‌بریم.از جمله از قول خواجه عمید عبدالرزاق می‌گوید: «*بوسهل نزدیک پدرم آمد نمازِ خفتن. پدرم گفت: چرا آمده‌ای؟ گفت: نخواهم رفت تا آ نگاه که خداوند بخسبد که نباید رقعتی نویسد بسلطان در بابِ حسنک بشفاعت. پدرم گفت: « بنوشتمی، اما شما تباه کرده‌اید. و سخت نا خوب است و به‌جایگاه خواب رفت*» (همان: ۲۳۳).

از تحلیلِ جنبهٔ بیرونی شخصیت‌ها در ماجرای حسنک می‌توان پی برد که اعدام او به جرم قرمطی بودن، بهانه‌ای بیش نیست. واین موضوع نیز نمی‌تواند به عنوان عامل اصلی و درجه‌ی اول در قتل حسنک محسوب شود. مثلاً بعد از آنکه احمدِ جامه دار پیغامِ مسعود را در لحظات آخر، قبل از اعدام، به حسنک می‌رساند، مبنی بر اینکه:

«این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که «چون تو پادشاه شوی، ما را بردار کن.» ما برتو رحمت خواستیم کرد، اما امیرالمؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده‌است، و بفرمان او بر دار می‌کنند. حسنک البته هیچ پاسخ نداد» (همان: ۲۳۴).

سؤال اینجاست که چرا حسنک هیچ پاسخ نداد؟ چون می‌داند که حکم خلیفه تنها بهانه‌ای است برای دستگیری او و با شناختی‌که از دستگاه غزنویان دارد، می‌داند که مقام خلیفه در پیش‌آنان ارج و منزلتی ندارد، لذا دلیلی نمی‌بیند که پاسخی از باب سپاسگزاری برای مسعود ابراز دارد. هرچند حکم خلیفه در مورد حسنک مجازات اعدام است، اما سابقهٔ چنین حکمی به دورهٔ محمود غزنوی بر می‌گردد، که در آن زمان محمود به آن بی اعتنایی می کند ودر جواب می گوید:

«بدین خلیفهٔ خرف بباید نبشت که من از بهرِ قدرِ عباسیان انگشت در کرده ام در همه جهان و قرمطی می‌جویم و آنچه یافته آید و درست گردد، بر دار می‌کشند و اگر مرا درست شدی که حسنک قرمطی است، خبر به امیرالمؤمنین رسیدی که در باب وی چه رفتی. وی را من پرورده‌ام و با فرزندان و برادرانِ من برابر است، و اگر وی قرمطی است من هم قرمطی باشم» (همان: ۲۳۰).

بنابراین همان طور که محمود آن حکم را اجرا نکرد، اگر مسعود، خود، کینهٔ شخصی از حسنک نمی‌داشت، می توانست مانند پدر نیز آن حکم را به طریقی بپیچاند و دستور خلیفه را ارجی ننهد. بنابر این مسعود به بهانهٔ حکم خلیفه فرصت را برای به بند کشاندن حسنک - نه برای اعدام - مغتنم می‌شمارد و او را دستگیر می‌کند. سپس بوسهل به سبب عقده‌های دیرینه‌اش نسبت به حسنک، آنچنان *«در امیر می‌دمید که ناچار حسنک را بر دار باید کرد»* (همان:۲۲۸).

اما در وصف شخصیت حسنک، بیهقی بی آن که بخواهد در مورد شخصیت وی صحبت کند، آنچنان ماهرانه به توصیف برخوردها وباز خوردها می‌پردازد که خواننده نیازی نمی‌بیند در مورد شخصیت حسنک مطلب اضافه‌ای جستجو کند. مثلاً پس از آن که حسنک را به دیوان می‌آورند و کنش و واکنش‌هایی بین حسنک، بوسهل و خواجه احمد در آنجا روی می‌دهد، و طی یک معاملهٔ صوری و اجباری تمام اموال ودارایی‌های اورا مصادره می‌کنند، خواننده با جذابیت خاصی به منش و هیبت حسنک در آن برخوردها بیشتر پی می‌برد.

توصیف و تجسم قیافه و رفتار شخصیت‌ها، یکی دیگر از هنرهای برجسته‌ی بیهقی‌است. این توصیفات به گونه‌ای است که انسان می‌تواند، دقیقاً ویژگی‌های شخصیت را از نظر ظاهر، رفتار و منش او در ذهن مجسم نماید. داستان حسنک وزیر یکی از این تصویرگری‌هاست که با زیباترین شکل روایی بیان می‌شود. (بنگرید به: افتخاری، ۱۳۷۳: ۱۲).

دامنهٔ شناخت از شخصیت حسنک در سکانس پایانی به حدی افزایش می یابد که مخاطب را از یک سو به نوعی هم‌ذات پنداری با حسنک و از سوی دیگر به ابراز همدردی با نویسنده و عامه مردمی که در آن صحنه حضور دارند، می‌کشاند. خاصه پس از آن که حسنک را به پای دار آوردند.

«دو پیک را ایستانیده بودند که از بغداد آمده اند. و قرآن خوانان قرآن می‌خواندند. حسنک را فرمودند که جامه بیرون کش. وی دست اندر زیر کرد و از بند استوار کرد و پایچه های ازار را ببست و جبه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دستها در هم زده، تنی چون سیم و رویی چون صد هزار نگار. و همه خلق بدرد میگریستند. خودی، روی پوش، آهنی بیاوردند عمداً تنگ، چنانکه روی سرش را نپوشیدی، و آواز دادند که سر و رویش را بپوشید تا از سنگ تباه نشود که سرش را ببغداد خواهیم فرستاد نزدیک خلیفه. و حسنک را همچنان می داشتند، و او لب می‌جنبانید و چیزی می خواند، تا خودی فراخ تر آوردند. ودر این میان احمدِ جامه دار بیامد سوار و روی بحسنک کرد و پیغامی گفت که خداوند سلطان می‌گوید: «این آرزوی تست که خواسته بودی و گفته که « چون تو پادشاه شوی، ما را بر دار کن.» ما بر تو رحمت خواستیم کرد، اما امیر المؤمنین نبشته است که تو قرمطی شده ای، و بفرمان او بر دار می کنند.» حسنک البته هیچ پاسخ نداد.

پس از آن خودِ فراخ تر که آورده بودند، سر و روی او را بدان بپوشانیدند. پس آواز دادند که بدو. دم نزد و از ایشان نیندیشید. هرکس گفتند «شرم ندارید، مرد را که می بکشید به دَو بدار برید؟» و خواست که شوری بزرگ بپای شود، سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشاندند و حسنک را سوی دار بردند و بجایگاه رسانیدند، بر مرکبی که هرگز ننشسته بود، بنشاندند و جلادش استوار ببست و رسنها فرود آورد. و آواز دادند که سنگ دهید، هیچ کس دست بسنگ نمی کرد و همه زار زار می گریستند خاصه نشابوریان. پس مشتی رند را سیم دادند ک سنگ زنند، ومرد خود مرده بود که جلادش رسن بگلو افکنده بود و خبه کرده» (بیهقی، ۱۳۹۰: ۲۳۴-۲۳۵).

در این سکانس، بیهقی عذوبت وصف را به اوج خود می‌رساند. توصیف، آنچنان شکوهمند است که حس همذات پنداری از ابتدای سکانس تا انتها، لحظه به لحظه برمخاطب چیره می‌شود. دلهره و ترس از مرگ برای هر کسی ناخوشایند است. و ناخوشایندتر آن‌که انسان اطلاع یابد که عن‌قریب کشته خواهد شد. در ابتدا قرآن خوانان قرآن می‌خوانند. این، شروعِ دلهره است؛ قرار است جان کسی رخت بر بندد. پس با آیاتی از کلام وحی باید عروج آن را بدرقه نمود. سپس برای عذاب روحی او گفته می‌شود که با دستان خودش، جامه از تن بیرون کشد. یعنی اینکه علی رغم میل باطنی، اوخود به استقبال مرگ برود.اگر مخاطب تا این مرحله خود را به جای حسنک بپندارد، مشکل توان گفت بتواند ادامهٔ ماجرا را آنچنان که برای حسنک روی داده است، ادامه دهد.

اما حسنک با آن توصیف به یاد ماندنی، که بیهقی ارائه می دهد، «*دست اندر زیر کرد و از بند استوار کرد و پایچه‌های ازار را ببست و جبه و پیراهن بکشید و دور انداخت با دستار، و برهنه با ازار بایستاد و دست‌ها در هم زده، تنی چون سیم و رویی چون صد هزار نگار*» (همان:۲۳۵). آنچه را که دور می‌اندازد، مصداق دنیا و مافیهای آنست که پس از آن فراز و فرودها در زندگی حسنک، حال باید آن را چون جامه و دستار کهنه‌ای دور بیندازد و برای اهلش باقی بگذارد. و این، نشان از صلابت، شجاعت و عزت نفس کسی است که در آن دم آخر، بجز به سر بلندی و سر افرازی در بالای دار و جاودانگی درتمام دوران تاریخ، چون دیگر بزرگان، به چیز دیگری نمی‌اندیشد. آنچنان که خود می‌گوید که «*بزرگتر از حسین علی نیم*» (همان:۲۳۲).

نتیجه‌گیری

در تاریخ بیهقی، علاوه بر بیان سرگذشت تاریخی دوران غزنویان و توجهی که نویسندهٔ آن به فن تاریخ نویسی مبذول داشته، صبغهٔ ادبی آن با توجه به شیوه های روایت پردازی و صحنه آرایی سینمایی به خوبی قابل مشاهده است و می‌توان با شناسایی مؤلفه‌های روایی و تصویری، از آن به‌عنوان سرمشقی در موضوع فیلم‌نامه نویسی و ساخت فیلم بهره برد. بیهقی قرن‌ها پیش از این، توانست با به کار گیری نوعی روایتِ مشابه با تدوین فیلمنامه‌ای، به خوبی از عهدهٔ کار برآید. وی برای به هم ریختن ساختار روایت، توانسته است از عنصر زمان در به کارگیری این نوع تدوین به خوبی بهره بگیرد. می‌توان واکاوی ریشه شناسانه تاریخ بیهقی و ریشه یابی غنای تصویری این اثر را در دو قسمت روایت دراماتیک و تکنیک‌های بصری جستجو کرد. بیهقی شخصیت‌های داستان‌هایش را بدون هیچ افزایش یا کم و کاستی، همان گونه که هستند معرفی می‌کند و اجازه می‌دهد که آنها بر اساس نقشی که در تاریخ بر عهده داشته‌اند به طور طبیعی به رشد شخصیتی خود ادامه دهند. لذا از جمله فوایدِ توصیف اشخاص در این اثر، با توجه به انتخاب مضمون‌های برجستهٔ تاریخ غزنوی، و نیز توصیف رفتارهای قابل مشاهدهٔ اشخاص در ماجراها، این است که شناخت مخاطب از اشخاص تا حدی فزونی می‌یابد که با ا ندکی تأمل به «تحلیل شخصیت»ها از جنبه‌های درونی و بیرونی، که مهمترین نتایج چینش منطقی و هنرمندانهٔ عناصر نمایشی است، می‌پردازد. گاه اطلاعاتی که بیهقی از تاریخ آن روزگار به مدد تصویر سازی به مخاطب ارائه می‌دهد به حدی غنی و اقناع‌گر است که نه تنها برداشت مخاطب را از ماجرا هموار می‌سازد، بلکه عقیده و نظر او را موافق یا همسوی خود می‌نماید و مهمتر اینکه ممکن است مخاطب به تحلیلی نو از رفتار و کنش شخصیت‌ها دست یابد و افقی جدید بر زوایای پنهان هنری این نویسندهٔ خلاق و مورخ قصه پرداز بگشاید. شکی نیست که بیهقی علاوه بر حضور مستمر خود در بطن وقایع دوران غزنوی اسناد مکتوب و شفاهی بسیاری را مطالعه کرده و یا شنیده باشد. این موضوع نشان می‌دهد که وی با شیوه‌های مرسوم تاریخ نویسی آن روزگار تسلط داشته و توانسته است با تغییری خلاقانه، فصل جدیدی در شیوهٔ روایت تاریخ بنا نهد که پس از او نیز مورد استفادهٔ مورخانی از قبیل عطاءالملک جوینی قرار گیرد.

شیوهٔ روایت در تاریخ بیهقی، سبب شده است تا بیان وقایع تاریخی، شکل داستانی به خود بگیرد. توصیف لحظه ها، صحنه ها، گفت و گوی اشخاص و... بیش از آنکه این اثر را تاریخی جلوه دهد، به ادبیات نزدیک می‌کند. علاوه بر آن ظرفیت نمایشی شیوهٔ روایت و توصیف وقایع به گونه‌ای است که می‌توان از منظر ادبیات نمایشی و هنر سینما به آن پرداخت.

این پژوهش، گوشه‌ای از توانمندی‌های بیهقی را در این زمینه، مورد واکاوی قرار داد و با بررسی شیوهٔ روایت در هفت داستان از تاریخ بیهقی و نیز شناسایی و معرفی برخی از مؤلفه های روایی سینمایی مرتبط با آنها، نشان داد که این داستان ها شامل چه گستره‌ای ازمؤلفه های سینمای روایی هستند. همچنین این پژوهش نشان داد که داستان‌های شاهد گسترهٔ وسیعی از عناصر روایت را، از قبیل «نقطهٔ عطف»؛ «گفتگو»، «توصیف مکان»؛ «ایجاز در توصیف»؛ «شیوهٔ روایت»؛ «حس تعلیق» و «شخصیت

پردازی» شامل می‌شود و نیز آنچه که در این اثر به عنوان ساختار و شاکلهٔ تصویری شناخته می‌شود، مبتنی بر شیوهٔ روایت و تصویر زبانی است و در آن کمترین میزان تصاویر استعاری به چشم می‌خورد و از نظر فنی و قابلیت‌های سینمایی نیز منطبق بر ساختار روایی- توصیفی در ادبیات و سینماست وگونه‌ای موتیف برای ساخت آثار سینمایی امروز محسوب می‌شود. سرانجام اینکه بیهقی در معرفی و کیفیت آغاز ماجرا، شخصیت سازی و ارتباط بین شخصیت‌ها، ایجاد فرضیه و نقاط عطف، صحنه سازی وشیوهٔ طرح حوادث، ایجاد حس تعلیق در پردازش ماجراها و موقعیت‌های دراماتیک، به هم ریختن روایت خطی و زمانی داستان، تقابل با موانع و سرانجام گره‌گشایی و اقناع مخاطب در پایان داستان، دارای سبک و شیوه های روایی خاصی است که امروزه در سینما و هنرهای نمایشی کاربرد فراوان دارد.

پی نوشت

۱. (بیهقی،۱۳۹۰: ۴۹۸-۵۰۲).

۲. سید فیلد، یکی از برجسته ترین نظریه پردازان فیلمنامه نویسی هالیوود، معتقد است که داستان هر فیلمنامه از سه پرده تشکیل شده است: ***پردهٔ اول:*** واحدیا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که به وسیلهٔ بطن دراماتیک موسوم به «آغاز» به هم پیوند خورده است. (فیلد،۱۳۹۱: ۱۴). وظیفهٔ تمام چیزها در پردهٔ اول بنا کردن داستان است. (فیلد،۱۳۸۸: ۳۱). دراین پرده، فیلمنامه نویس باید به معرفی‌داستان، شخصیت‌ها (Characters)، موقعیت و فرضیهٔ دراماتیک (Dramatic hypothesis)، ارتباط بین شخصیت‌ها و نحوهٔ شکل‌گیری ماجرای اصلی بپردازد. طول این‌پرده نسبتاً کوتاه است. ***پردهٔ دوم:*** واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که با بطن دراماتیک موسوم به «تقابل» به هم پیوند خورده است. شخصیت اصلی طی پردهٔ دوم با موانعی بر خورد می‌کند که مانع دستیابی وی به هدف می‌شوند. (فیلد،۱۳۹۱: ۱۶- ۱۵). بنابراین، پردهٔ دوم واحدی از ماجراست که شخصیت اصلی داستان با تمام موانع مقابله می‌کند و یا بر آنها فائق می‌آید یا فائق نمی‌آید تا بتواند نیاز دراماتیک خود را بر طرف سازد. (فیلد،۱۳۸۸: ۳۴). در این پرده شخصیت اصلی در پی رفع نیاز دراماتیک خود است و می‌خواهد چیزی را به دست آورد، یا به آن برسد ویا گرهی را بگشاید و مانعی را از سر راه خود بردارد. مواجهت وی با این موانع «تقابل» نامیده می‌شود. طولانی‌ترین بخش فیلمنامه، مربوط به همین پرده است. ***پردهٔ سوم:*** پردهٔ سوم، واحد یا مجموعه‌ای از ماجرای دراماتیک است که از پایان پردهٔ دوم، تا پایان فیلمنامه طول دارد و با بطن دراماتیک موسوم به «گره‌گشایی»(Denouement) به هم پیوند می‌خورد. (فیلد،۱۳۹۱: ۱۶). البته گره‌گشایی صرفاً به معنای موفقیت شخصیت اصلی نیست، بلکه به این معناست که داستان به سمتی پیش می‌رود که در پایان هیچ سؤالی در ذهن مخاطب باقی نمی‌ماند. طول‌این پرده نیز مانند پردهٔ اول، نسبتاً کوتاه است.

۳. براساس الگوی سید فیلد ارتباط بین این پرده‌ها به وسیلهٔ «نقاط عطف» صورت می‌گیرد. نقطهٔ عطف (Turning point) «رویداد یا واقعه‌ای است که در ماجرا چنگ می‌اندازد و آن را به جهت دیگری پرتاب می‌کند و وظیفه‌ای را بر دوش شخصیت اصلی می‌گذارد»(فیلد،۱۳۹۱: ۱۷). به عبارتی تغییر یا پیچشی غیر عادی است که در سیر طبیعی داستان ایجاد می‌شود. فیلد معتقد است که نقطهٔ عطف هرچیزی می‌تواند باشد، از جمله نما، جمله، صحنه، فصل، رویداد و هر چه که داستان را به جلو ببرد. (۱۳۸۸: ۳۱). هر فیلمنامه‌ای که براساس ساختار سه پرده‌ای طرح‌ریزی شده باشد، قاعدتاً باید دارای حداقل دو نقطهٔ عطف باشد: نقطهٔ عطف اول در انتهای پردهٔ اول و نقطهٔ عطف دوم در انتهای پردهٔ دوم قرار دارد. ***نقطهٔ عطف اول:*** اولین پیچش یا شوکی است که در مسیر زندگی شخصیت اصلی داستان روی می‌دهد و سیر طبیعی زندگی او را وارد مرحلهٔ جدیدی می کند و او را ملزم به واکنش یا جهت‌گیری می‌کند. ***نقطهٔ عطف دوم:*** حادثه، رویداد یا واقعه‌ای است که بر ماجرا چنگ می‌اندازد و آن را به جهت دیگری در پردهٔ سوم پرتاب می‌کند. این حادثه، پردهٔ دوم را کامل می‌کند و صحنه را در اختیار پردهٔ سوم قرار می‌دهد و در نهایت منجر به گره‌گشایی می‌شود. (همان: ۱۹-۱۸).

۴. (بیهقی،۱۳۹۰: صص ۳- ۷۹).

۵. (بیهقی، ۱۳۹۰: ۱۷۲-۱۷۶).

۶. نمای اینسرت معمولاً جهت تأکید براهمیتی که اشیاء و اجسام در فیلم دارند، به کار می‌رود.

۷. (بیهقی، ۱۳۹۰: ۴۵۵-۴۷۵)
۸. (بیهقی،۱۳۹۰: ۲۰۹-۲۲۰).
۹. (بیهقی،۱۳۹۰: همان: ۲۲۰-۲۲۶).
۱۰. (بیهقی،۱۳۹۰: ۲۲۶-۲۳۶).

منابع

۱. آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه‌ی محمدرضا لیراوی، تهران: انتشارات سروش.
۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۷). *تصاویر دنیای خیالی(مقاله‌هایی در باره سینما)*،چاپ دوم، تهران: مرکز.
۳. _____ . (۱۳۸۴). *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.
۴. استیفنسون، رالف/ ار. دبری، ژان. (۱۳۶۵). *سینما از دیدگاه هنر*، ترجمه‌ی علیرضا طاهری، تهران: چاپ سعید نو.
۵. اصغر زاده، محمد و دیگران. (۱۳۹۱). «تصویر سازی سینمایی در تاریخ بیهقی»، در *فصلنامه ادب پژوهی*، شماره ۲۲، زمستان، صص ۹۵- ۶۵.
۶. افتخاری، محمد مهدی. (۱۳۸۹). « شخصیت‌های تاریخ بیهقی و تحلیلی از اسم‌ها»، *پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی*، مشهد: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی.
۷. اگری، لاجوس. (۱۳۸۳). *فن نمایشنامه نویسی*، ترجمه دکتر مهدی فروغ، چاپ اول، تهران: انتشارت نگاه.
۸. بازن، آندره. (۱۳۸۶). *سینما چیست؟* ترجمهٔ محمد شهبا، چاپ سوم، تهران: هرمس.
۹. بوردول،دیوید/ تامسون، کریستین. (۱۳۸۳). *هنرسینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مرکز.
۱۰. بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «ریخت شناسی داستان حسنک وزیربه روایت بیهقی»، *نشریهٔ علمی- پژوهشی پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی(گوهر گویا)*، سال چهارم. شماره‌ی اول، پیای۱۳. صص ۱۳۱-۱۵۰، [چکیدهٔ مقاله].
۱۱. بیهقی، ابوالفضل‌محمدبن‌حسین. (۱۳۹۰). *تاریخ بیهقی*، به کوشش دکتر خلیل‌خطیب رهبر، چاپ پانزدهم، تهران: نشرمهتاب.
۱۲. پرین، لارنس. (۱۳۷۰). *تأملی دیگر در باب داستان*، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۱۳. پودوفکین، ف.ا. (۱۳۷۰). *فن سینما و بازیگری در سینما*، ترجمهٔ حسن افشار، کرج: پایا.
۱۴. پورشبانان، علیرضا. (۱۳۹۲). *تاریخ بیهقی، روایتی سینمایی*، تهران: انتشارات بنیاد فارابی.
۱۵. پورشبانان، علیرضا. (۱۳۸۹). «وجوه اقتباس سینمایی از تاریخ بیهقی»، *پایان نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه مازندران.
۱۶. پورنامداریان، تقی/ حیاتی، زهرا (۱۳۸۸). « نسبت بیان سینمایی با تمثیل‌های ادبی در اشعارمولانا »، *فصلنامه پژوهش-های ادبی*، سال۷، شماره ۲۶، زمستان، صص ۵۳-۷۶.
۱۷. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). «دو اصل روایت». ترجمهٔ احمد نیک فرجام، *روایت و ضد روایت*، تهران: بنیاد فارابی، صص ۸۹-۹۷.
۱۸. جینکز، ویلیام. (۱۳۸۹). *ادبیات فیلم*، ترجمهٔ محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ چهارم، تهران: سروش.
۱۹. جاوید، احمد. (۱۳۶۴). *فیلمسازی‌آسان*، تهران: چاپخانه رنگین.
۲۰. حسام پور، سعید. (۱۳۹۰). «مقایسهٔ شگردهای داستانی در تاریخ بیهقی و تنوخی از ماجرای افشین و بودلف»، *نشریهٔ علمی – پژوهشی پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی(گوهرگویا)*، سال پنجم، شمارهٔ اول، پیاپی۱۷، بهار، صص۱۷-۴۴.
۲۱. حسام پور، سعید / علوی، راضیه سادات. (۱۳۸۸). «بررسی تطبیقی حکایت‌های تاریخی"بوبکر حصیری" و"افشین و بودلف" از منظر ساخت و صورت در تاریخ بیهقی»، *نشریهٔ علمی– پژوهشی پژوهش‌نامهٔ زبان وادب فارسی(گوهرگویا)*، سال سوم، شمارهٔ چهارم، پیاپی۱۲، زمستان، صص۶۵-۹۲.

۲۲. حسین‌پناهی، فردین. (۱۳۹۰).«بررسی تقابل حقیقت و واقعیت در تاریخ بیهقی»، *جستارهای ادبی مجلهٔ علمی- پژوهشی*، شماره ۱۷۳، تابستان، صص ۹۹-۱۲۲.

۲۳. حسینی، سید حسن. (۱۳۸۳). *مشت درنمای درشت (معانی و بیان درادبیات‌وسینما)*، تهران: سروش.

۲۴. خادمی، نرگس / پور خالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۸۸). «تحلیل معناساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگرهای گریماس»، *جستارهای ادبی مجلهٔ علمی- پژوهشی*. شمارهٔ ۱۶۶،پاییز، صص۴۷-۶۷.

۲۵. خان محمدی، حسن. (۱۳۷۵). «مضامین تصویری و نمایشی در تاریخ بیهقی»، در *سینماتئاتر*، سال سوم، شماره ۱۵، شهریور، صص ۳۴-۳۶.

۲۶. خراسانی، فهیمه/ غلامحسین زاده، غلامحسین. (۱۳۹۱). «بررسی ساختار روایی سه داستان از تاریخ بیهقی برمبنای الگوی کنش گریماس»، *فصلنامه علمی پژوهشی کاوش‌نامه*، سال سیزدهم، شماره۲۵، صص۲۶۵-۲۹۱.

۲۷. خلخالی، نادر (۱۳۷۸). «بررسی جنبه‌های روایی و داستانی در تاریخ بیهقی»، *پایان نامه‌کارشناسی ارشد*، دانشگاه شهید چمران اهواز، شهریور.

۲۸. دادخواه تهرانی،مهدی (۱۳۸۳). «تحلیل زبان روایت درتاریخ بیهقی»، *پایان‌نامه‌کارشناسی‌ارشد*، دانشگاه یزد، خرداد.

۲۹. دزفولیان، کاظم/ مولودی، فؤاد. (۱۳۸۸). «روایت شناسی تاریخ بیهقی بررسی سازو کار روایت در حکایت بوبکر حصیری بر اساس نظریه ژنت»، در *فصلنامه تاریخ ادبیات*، شماره ۶۱، تابستان، صص ۸۵-۱۰۲.

۳۰. رشیدی‌کوچی، مهدی. (۱۳۸۴). «شیوه های شخصیت پردازی و تحلیل مهمترین شخصیت ها در تاریخ بیهقی»، *پایان نامه‌کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی*، دانشگاه شیراز، تیرماه.

۳۱. رضوانیان، قدسیه/ پورشبانان، علیرضا. (۱۳۸۹). «نمایش شخصیت‌ها و شخصیت‌های نمایشی‌در تاریخ بیهقی»، *فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات‌تطبیقی*، دوره اول، شماره ۲، تابستان، صص ۶۸- ۵۱.

۳۲. رضوانیان، قدسیه / فائزمرزبالی، مریم. (۱۳۹۱). « تاریخ بیهقی در گستره‌ی منطق مکالمه». *نشریه علمی پژوهشی پژوهشنامهٔ زبان و ادب فارسی(گوهرگویا)*، سال ششم، شماره‌ی اول، پیاپی۲۱، بهار، صص ۱۲۳- ۱۴۰.

۳۳. روشن ضمیر، امید. (۱۳۶۲). *سینماورئالیسم*، مترجمین: بابک عمادی و امید روشن ضمیر، چاپ اول، تهران: انتشارات جلالی.

۳۴. ریکور، پل. (۱۳۸۳). *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

۳۵. سلیم، غلامرضا. (۱۳۵۰). «توجیه تمثیل‌های تاریخ بیهقی»، *یادنامهٔ ابوالفضل بیهقی*، مشهد: انتشارات دانشگاه.

۳۶. سماکار، عباس. (۱۳۸۵). *درآمدی بر نقد ساختارهای زیبایی شناسی*، چاپ دوم، تهران: خانه هنر.

۳۷. سهرابی، علی (۱۳۸۶). «بررسی ظرفیت‌های نمایشی برخی از حوادث تاریخ بیهقی»، *خلاصهٔ مقالات همایش نکوداشت بیهقی*، دانشگاه سبزوار.

۳۸. صحرایی، قاسم / حیدری، علی / میرزایی مقدم، مریم. (۱۳۹۰). «لحن، صحنه پردازی و فضا ابزار انتقاد و اعتراض بیهقی»، *پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی(علمی-پژوهشی)*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید سال سوم، شمارهٔ ۳، (پیاپی۱۱)، پاییز، صص ۷۵- ۹۴.

۳۹. صهبا، فروغ. (۱۳۸۷). «بررسی زمان در تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ زمان در روایت»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال ۵، شماره۲۱، صص۸۹-۱۱۲.

۴۰. علیزاده، ناصر / دلیر، منصور. (۱۳۸۹). «بررسی قابلیت نمایشی افشین و بودلف از تاریخ بیهقی»، در *نامه پارسی*، شماره ۵۴، پا ییز، صص۸۱- ۶۵.

۴۱. غلام، محمد. (۱۳۸۲). «کیفیت تعلیق در قصه پردازی مولانا». *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان(علمی-پژوهشی)*، دورهٔ جدید شماره ۱۴(پیاپی۱۱)، زمستان، صص۷۱-۹۵.

۴۲. فیلد، سید. (۱۳۹۱). *چگونه فیلمنامه بنویسیم؟* ترجمهٔ عباس اکبری، چاپ هفتم، تهران: انتشارات نیلوفر.

۴۳. _____ . (۱۳۸۸). *راهنمای فیلمنامه نویس*، ترجمهٔ عباس اکبری، چاپ پنجم، انتشارات نیلوفر.

۴۴. گلی‌زاده، پروین / یاری، علی (۱۳۸۸). «بررسی قابلیت‌های نمایشی‌داستان‌حسنک‌وزیر در تاریخ بیهقی»، در *جستارهای ادبی*، شماره ۱۶۶، پاییز، صص ۶۹-۸۶.

۴۵. لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*، مترجم: امید نیک فرجام، چاپ دوم. تهران: انتشارات مینوی خرد.

۴۶. مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه.

۴۷. مک کی، رابرت. (۱۳۸۵). *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه نویسی*، ترجمهٔ محمد گذرآبادی، چاپ دوم. تهران: هرمس.

۴۸. مندنی پور، شهریار. (۱۳۸۴). *ارواح شهرزاد*، تهران: انتشارات ققنوس.

۴۹. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). *واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی*، چاپ اول، تهران: انتشارات کتاب مهناز.

۵۰. نوبل، ویلیام. (۱۳۸۷). *تعلیق و کنش داستانی*، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، اهواز: نشر رسش.

۵۱. نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). *فلسفه‌ی تاریخ*، تهران: طرح نو.

۵۲. هاشمی، محمدرضا / شمسایی، سعیده و شمس، محمدعلی. (۱۳۸۹). «تحلیل روایت شناختی ویژگی‌های سبک تاریخ نگاری بیهقی در چارچوب نظریهٔ هوش داستانی»، *مجلهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)*، علمی- پژوهشی، شماره اول، تابستان، صص۳۹-۶۸.

۵۳. ولک، رنه / وارن، آوستن. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبیات*، مترجمان: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ دوم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

۵۴. وود، مونیکا. (۱۳۸۸). *توصیف در داستان*، ترجمهٔ نیلوفر اربابی، اهواز: نشر رسش.

منابع لاتین

Michael J. (2001). Narrative: A Critical Linguistic Introduction, London: Rout ,1. Tool an 2ed.,Ledge

سیری در استعاره و انواع آن در مهم‌ترین کتب بلاغی

علی قبادی کیا(نویسنده مسئول)
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
دکتر سید مهدی رحیمی
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده

یکی از مهم‌ترین ابزار انتقال زبان ازکارکرد حقیقی به کارکرد مجازی و ادبی آن، استعاره است که بیش از عناصر دیگر متون نظم و نثر در باز آفرینی سبک‌های ادبی مؤثراست. التذاذ هنری که از استعاره منتج می‌شود حاصل کشف همانندی‌ها یا تشبیهات تازه‌ای است که منجر به باز تعریف ارتباطات جدید بین اشیاء شده است. استعاره به سبب ویژگی‌های هنری برجسته‌ای که دارد از دیر باز مورد توجه اساتید علم بیان بوده است. با این وجود هنوز انسجام و جمع‌بندی مشخصی در تعاریف و تقسیمات آن وجود ندارد. این پژوهش بر اساس روش تحقیق کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا توانسته است دیدگاه‌های مطرح در بحث استعاره را در مهم-ترین کتب بلاغی معرفی کند و با نقد و بررسی آنها به یک جمع بندی منسجم ازمبحث استعاره برسد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن باقی مانده است. حضور یا عدم حضور قرینهٔ صارفه و یا ملائمات طرفین در کنار آن قسمت باقیمانده از تشبیه، موجب می‌شود انواع متنوعی از استعاره شکل گیرد.

کلیدواژه‌ها: استعاره، انواع استعاره، انواع استعارهٔ مصرّحه، استعارهٔ مکنیّه.

مقدمه

در عملکرد زبان علاوه بر برقراری ارتباط که از طریق انتقال پیام صورت می‌گیرد آنچه که به این ارتباط عمق و معنا می‌بخشد، تأثیری است که به مدد ابزار زبان بر مخاطب ایجاد می‌شود. یکی از مهم‌ترین ابزار انتقال زبان از کارکرد حقیقی به کارکرد مجازی و ادبی آن، استعاره(Metaphor) است که بیش از عناصر دیگر متون نظم ونثر در باز آفرینی سبک‌های ادبی مؤثر است.

بررسی نقش و جایگاه زبان مجازی در آثار ادبی نشان می‌دهد این زبان مناسب‌ترین و وسیع ترین قلمرو برای بلند پروازی های تخیّل شاعر است که گفتار او را از تنگنای زبان عرف و حقیقی می‌رهاند و به عالم پر از شگفتی شعر وارد می‌سازد. این زبان از زبان عادی نشأت می‌گیرد، تکامل می‌یابد و با تمهیدات هنری آراسته و خود زبانی مستقل می‌شود، به گونه‌ای که چیزی می‌گوید و چیز دیگری را اراده می‌کند. (نک. امیرمشهدی، ۱۳۸۹: ۸۲).

التذاذ هنری که از استعاره منتج می‌شود حاصل کشف همانندی‌ها یا تشبیهات تازه‌ای است که منجر به باز تعریف ارتباطات جدید بین اشیا شده است و چنان در عرصهٔ متون ادبی عرض اندام می‌کند و به هنر نمایی می پردازد که مجاز و تشبیه با آن جایگاه مُثبِت، تحت شعاع وجوه تحسین آن قرار می‌گیرند. این ویژگی موجب شده است که استعاره در نزد علمای علم بیان از گذشته تا به امروز جایگاه ویژه‌ای داشته باشد.

بیان مسئله و روش پژوهش

این پژوهش بر آنست که نشان دهد: اولاً- برداشت علمای علم بیان از تعریف استعاره و اقسام آن چیست؟ ثانیاً- با دسته بندی دیدگاه های مشترک یا نزدیک به هم، به چه نوع باز تعریفی از استعاره می‌توان دست یافت؟

نگارندگان بر اساس روش تحقیق کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا با مطالعه، مقایسه و نقد نظرات و دیدگاه‌های صاحب نظران در این عرصه، سعی می‌کنند ضمن ارائهٔ یک جمع‌بندی منسجم از تعاریف و تقسیم بندی‌ها، به بازتعریف جامعی از استعاره دست یابند.

ضرورت و اهمیت پژوهش

پراکندگی آرا، عدم انسجام و ناهمگونی مباحث نظری استعاره در میان علمای علم بلاغت؛ احساس نیاز در مرتب سازی تعاریف و دسته بندی آنها، و فقدان تقسیم بندی منسجم از انواع استعاره، ضرورت شکل گیری چنین پژوهشی را طلبیده است.

پیشینهٔ پژوهش

در موضوع استعاره پژوهش‌های فراوانی انجام گرفته است که به برخی از آنها می‌توان اشاره کرد: کزازی (۱۳۶۸) در مقالهٔ «نگاهی به استعارهٔ کنایی و ساختار آن» استعارهٔ کنایی را از منظر تشبیه بررسی کرده‌است؛ اژه‌ای (۱۳۷۰) در مقالهٔ «بحثی تحلیلی از نظر دانشمندان اسلامی در باب ماهیت استعاره»، نظریات ارسطو، جرجانی، سکاکی و علامه طباطبایی را قیاس و تحلیل کرده است؛ سجودی(۱۳۸۲) در پژوهشی به «شرح و بازبینی چنداصطلاح علم بیان از منظر زبان شناسی» پرداخته است؛ «استعاره در شعر رودکی» موضوع تحقیق طالبیان (۱۳۸۲) است؛ فشارکی(۱۳۸۳) در تحقیق خود با عنوان «دگراندیشی بلاغی»، نوآوری‌ها و نقل آرای مخالف جمهور را در مبحث استعاره از دیدگاه سکاکی مورد بررسی قرار داده است؛ ده صوفیانی (۱۳۸۶) و انوار و دیگران (۱۳۸۹) درمقالاتی به بررسی «استعاره ازدیدگاه عبدالقاهر جرجانی» پرداخته‌اند؛ فیاضی(۱۳۸۷) در مقاله‌ای خاستگاه استعاری افعال حسی چند معنا را در زبان فارسی از منظر معناشناسیِ شناختی بررسی کرده است؛ زیبایی نژاد و جوکار (۱۳۸۷)و آقاحسینی و نیکبخت(۱۳۹۰) در پژوهش‌هایی مفهوم استعاره را در سبک‌های خراسانی و عراقی بررسی کرده‌اند؛ رضایی(۱۳۸۸)در مقالهٔ «نظریهٔ تفاضلی- متممیِ تشابه و استعاره» به شرح و تحلیل فرآیندهای تشابه و استعاره بر اساس این نظریه پرداخته است؛ زنگویی و دیگران (۱۳۸۹) در پژوهش خود مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای استعاره را در تعلیم و تربیت مورد واکاوی قرار داده‌اند؛ امیرمشهدی ودیگران(۱۳۸۹)، پارسا و حسین پناهی (۱۳۹۰) و مهدوی‌فر (۱۳۹۱)، در مقالاتی موضوع استعاره را در اشعار خاقانی بررسی کرده‌اند؛ و رخشنده‌مند (۱۳۹۰) نیز در تحقیق خود به «نقد استعارهٔ تمثیلیه در کتب بلاغی» پرداخته است.

پژوهش‌های‌انجام یافته هرچند درموضوع استعاره صورت گرفته‌است اما نتوانسته‌اند نقدهای جامعی از دیدگاه بلاغت نویسان و کتب بلاغی مطرح را نشان دهند. نگارنده تلاش می کند تا دیدگاه قاطبهٔ بلاغت نویسان را در این زمینه مورد نقد و بررسی قرار دهد.

تعاریف استعاره و اقسام آن از دیدگاه بلاغت نویسان

تعریف استعاره

درمعنای لغوی استعاره آمده است: به عاریت خواستن، ایرمان[مهمان] گرفتن و یا عاریت گرفتن چیزی را. (دهخدا، ۱۳۸۹: «استعاره») و (معین، ۱۳۸۸: «استعاره»). قدیمی‌ترین تعریف استعاره از دیدگاه ارسطو «آنست که چیزی را به نامی بخوانیم که آن نام در اساس به چیز دیگری تعلق دارد»(شیری، ۱۳۸۹: ۳۴). از نظر وی: «استعاره صورت مختصرشدهٔ تشبیهی است که در قالب یک واژه بیان می‌گردد» (بورشه و دیگران،۲۹۲:۱۳۷۷). وی معتقد است که «تشبیه همان استعاره است، با اندکی اختلاف؛ زیرا هنگامی که شاعردربارهٔ اشیل می‌گوید: به مانند شیر حمله آورد، تشبیه است و اگر بگوید: این شیر حمله ور شد، استعاره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۷).

در دنیای اسلام نیز، اولین کوشش‌ها برای شناخت و تعریف استعاره مربوط به صدر اسلام و قرون اولیهٔ تمدن اسلامی است؛ زیرا تمدنی که بر پایهٔ قرآن بنا نهاده شده بود، برای درک هرچه بهتر کتاب آسمانی خود، که مملو از ترکیبات مجازی و کنایی است، نیازمند شناخت بیشتر علوم بلاغی بود. پس از ابن قتیبه(متوفی۲۷۶هق) در «*تأویل مشکل القرآن*»، ابوعبیده المثنی (متوفی ۲۸۰هق) در «*اعجازالقرآن*»، ابوالعباس مبرد (متوفی۲۸۵ هق) در «*الکامل*»، ابن معتز(متوفی۲۹۶هق) در «*بدیع*»، قدامه بن جعفر (متوفی۳۳۷هق) در «*نقدالشعر*»، علی بن عیسی رمّانی (متوفی۳۸۶هق) در «*النکت فی اعجازالقرآن*» و ابن رشیق قیروانی(متوفی۴۵۶هق) در «*العمده فی صناعه الشعر و نقده*»،که استعاره را جانشین کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش از این

بدان شناخته نشده باشد، تعریف کرده‌اند (جبری، ۱۳۸۷: ۳۰)، سرانجام نوبت به یکی از سرآمدان علوم بلاغت، عبدالقاهر جرجانی (متوفی ۴۷۴ هق)، می‌رسد که در تعریف استعاره می‌گوید: «آگاه باش که استعاره فی الجمله این است که واژه‌ای در هنگام وضع لغت، اصلی شناخته شده باشد و شواهدی دلالت کند که به هنگام وضع بدان معنی اطلاق می‌شده، سپس شاعر یا غیر شاعر این واژه را در غیر آن معنی اصلی به کارگیرد و این معنی را به آن لفظ منتقل سازد، انتقالی که نخست لازم نبوده و به مثابهٔ عاریت است» (۱۳۷۴: ۱۸). وی معتقد است که در استعاره مثل این است که نام و عنوان اصلی را از شیء جدا کرده‌ایم و به دور انداخته‌ایم و مثل این است که دیگر اسمی ندارد و نام دوم را شامل آن قراردادهایم و تشبیه که قصد اصلی ما بوده، در دل نهان مانده و در خاطر پنهان شده، ولی در ظاهر چنان است که گویی این همان چیزی است که در زبان این نام بر او نهاده شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۹). در *منتهی‌الارب* آمده است: استعاره یعنی تنها شدن و انفراد. دست بدست گردانیدن چیزی را. (نک. دهخدا،۱۳۸۹: «استعاره») بیهقی در *تاج‌المصادر* می‌گوید: عاریت خواستن است و جرجانی در توضیح آن می‌گوید ادعاء معنی: الحقیقه فی الشی للمبالغه فی التشبیه مع طرح ذکرالمشبّه من البین. (همانجا). ازدیدگاه زمخشری، استعاره در لغت به عاریت خواستن چیزی و آن را نزد علمای ادب فارسی عبارت از اضافت مشبهٌبه، به مشبه می‌داند. (همانجا). معین نیز همین دیدگاه زمخشری را ذکر کرده است. (معین: «استعاره»). ابن قیس الرازی درکتاب *المعجم* بر این باور است که استعاره نوعی از مجاز است و مجاز ضد حقیقت و آن است که از حقیقت در گذرند و لفظ را برمعنایی دیگر اطلاق کنند که در اصل برای آن وضع نشده باشد، اما با حقیقت آن لفظ وجه علاقتی داشته باشد که بتوان مراد ومقصود متکلم را از آن اطلاق متوجه گردید. ویا اینکه اطلاق اسمی-کنند بر چیزی که در صفتی مشترک، مشابه حقیقت آن اسم. (نک. ابن قیس رازی،۱۳۱۴: ۲۷۱-۲۷۰). غیاث‌الدین، مؤلف *غیاث-اللغات*، آورده است که: «استعاره درلغت به عاریت گرفتن چیزی و در اصطلاح شعرا مجاز را نامند و آنرا اضافت مجازی و اضافیه بالاستعاره خوانند و بعضی از محققین این فن چنین تصریح کرده‌اند که استعاره قسمی از مجاز است که اگر فیمابین علاقه تشبیه است آن را استعاره می‌گویند. (نک. دهخدا،۱۳۸۹: «استعاره»). رشیدالدین وطواط در *حدائق‌السحرمی‌گوید*: «معنی استعارت چیزی عاریت خواستن باشد و این صنعت چنان باشد کی لفظی را معنی باشد حقیقی. پس دبیر یا شاعر آن لفظ را از آن معنی حقیقی نقل کند و بجای دیگر بر سبیل عاریت بکار بندد» (۳۱۴: ۲۸-۳۰). ابن اثیر در *المثل السائر* استعاره را تشبیه محذوفی می‌داند که در آن فقط مشبّهٌبه یاد شده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۸). بر اساس نظر عبدالعزیز جرجانی در *الوساطه*: «استعاره جایی است که فقط اسمی را که مستعار از اصل است بیاوریم و در عبارت به جای آن بنشانیم و ملاک آن نزدیکی و شباهت است و مناسبتی که میان مستعار و مستعارٌمنه وجود دارد و آمیختن لفظ به معنی، چندان که میان آنها تفاوتی وجود نداشته باشد و هیچ کدام را از دیگری اعراضی نباشد»(همانجا). بدوی طبانه در *علم البیان*: «دلالت تشبیه دلالت وضعی است ولی دلالت استعاره دلالت عقلی است و از همین روی درحوزهٔ مجاز قرار می‌گیرد و مهم‌ترین شاخهٔ مجاز به شمارمی‌رود» (همانجا). جاحظ در *البیان-والتبیین*:«استعاره نامیدن چیزی است بجز نام اصلیش، هنگامی که جای آن چیز را گرفته باشد» (همانجا). عبدالله بن معتز در *البدیع*: «جانشین کردن کلمه‌ای برای چیزی که پیش از این بدان شناخته نشده باشد» (همان: ۱۱۰). سکاکی در *مفتاح العلوم*: «استعاره یاد کردن یکی از دو سوی تشبیه است و اراده کردن آن طرف دیگری به ادعای این که مشبّه در جنس مشبّهٌ به داخل است»(همانجا). همایی(۱۳۸۸: ۲۴۹-۲۵۱)، آهنی(۱۳۶۰: ۱۵۶) و تجلیل(۱۳۶۳: ۶۳)، می‌گویند که استعاره تشبیهی است که یکی از دو سوی آن ذکر نشده باشد. به عبارتی اگر در مجاز علاقهٔ مشابهت باشد آن را استعاره می‌گویند. شفیعی کدکنی می‌گوید بعضی هرگونه تشبیهی را که ادات آن حذف شده باشد استعاره گویند. (۱۳۷۵: ۱۰۷). از نظر ثروتیان «پیش چشم آوردن یک چیز به صورت یک چیز دیگر است با اسناد دادن یکی از لوازم این چیز اخیر به آن دیگری» (۱۳۷۸: ۸۱-۸۲). شمیسا ضمن اشاره به مجاز بودن استعاره با علاقهٔ مشابهت، بیان می‌دارد که «استعاره و تشبیه ماهیتاً یکی هستند استعاره در حقیقت تشبیه فشرده است، یعنی تشبیه را آنقدر خلاصه و فشرده می‌کنیم تا از آن فقط مشبّهٌبه باقی بماند. منتهی در تشبیه ادعای شباهت است و در استعاره ادعای یکسانی و این همانی» (۱۳۷۷: ۶۲).

اقسام استعاره

عبدالقاهر جرجانی[۱]، سکاکی[۲]، مؤلف *غیاث اللغات*[۳]، دهخدا[۴]، معین[۵]، همایی(۱۳۸۸: ۲۵۱)، آهنی (۱۳۶۰: ۱۵۶)، تجلیل (۱۳۶۳: ۶۶)، شفیعی کدکنی(۱۳۷۵: ۱۱۴)، ثروتیان (۱۳۷۸: ۸۵) و شمیسا (۱۳۷۷: ۶۴) معروف‌ترین انواع استعاره را دو قسم می-دانند: استعارهٔ مصرّحه (تحقیقیه) و استعارهٔ مکنیه(تخییلیه). از دیدگاه آنها استعاره مصرحه عبارتست از ذکر مشبهٌبه و ارادهٔ مشبه محذوف، مثلاً نرگس که استعاره از چشم است. استعارهٔ مکنیه عبارتست از ذکر مشبه، به همراه یکی از ملائمات مشبهٌبه محذوف، مثل چنگال مرگ. زمخشری[۶] استعاره را به دو نوع حقیقی(که در آن مستعار و مستعارمنه ثابت و معلوم است) و مجازی تقسیم می‌کند. شمیسا از استعارهٔ مصرحه به استعارهٔ نوع اول و از استعارهٔ مکنیه به استعارهٔ نوع دوم یاد می‌کند. (۱۳۷۷: ۶۴- ۶۸).

مؤلف *غیاث اللغات*، دهخدا، آهنی(۱۳۶۰: ۱۶۸-۱۷۰)،. شفیعی کدکنی(۱۳۷۵: ۱۱۵) و شمیسا (۱۳۷۷: ۶۴- ۶۷) انواع استعارهٔ مصرّحه را سه قسم می‌دانند:

۱-مجرده، که در آن مشبهٌبه، به همراه یکی از ملائمات(صفات) مشبه می‌آید، مانند عقاب آهنین، که استعاره از هواپیماست؛

۲- مرشحه، که در آن مشبهٌبه، به همراه یکی از ملائمات (صفات) مشبهٌبه می‌آید، مثال: امروز دریای موّاجِ دورساحلی را بر کرسی تدریس دیدم. موج و ساحل از لوازم و مناسبات دریاست؛

۳- مطلقه، که در آن مشبهٌبه، یا به همراه ملائمات طرفین می‌آید و استعارهٔ مصرحهٔ مجردهٔ مرشحه نامیده می‌شود، مانند: «پر بگسترد عقاب آهنین»، و یا بدون ملائمات آنها، مانند: «بنفشه بر لب جوی است چون جرارهٔ دلبر.» که عقرب جراره را برای زلف استعاره نموده و ملایمات هیچ یک از طرفین ذکر نشده است.

زمخشری و تجلیل(۱۳۶۳: ۶۴-۶۵) استعارهٔ مصرحهٔ مجرده و استعارهٔ مصرحهٔ مرشحه را ذکرکرده‌اند. همایی از انواع مصرحه ذکری به میان نیاورده و مرشحه را از لوازم استعارهٔ مصرّحه دانسته است. (۱۳۸۸: ۲۵۳). از دیدگاه آهنی ترشیح در استعاره بلیغ‌تر از اطلاق و تجرید است؛ زیرا استعاره مبالغهٔ در تشبیه است یعنی مشبّه را عین مشبّهٌبه، ادعا می‌نمایند. (آهنی،۱۳۶۰: ۱۷۰).

تجلیل معتقد است که استعارهٔ مکنیه به ندرت و به دشواری می‌تواند در عبارت و در تار و پود کلام از علقهٔ اسناد به دور و بر کنار باشد، زیرا این استعاره به مجرد تشکیل و توصیف، ناگزیر برکسی یا چیزی اسناد می‌شود و همین اسناد که مسلماً نوعی اسناد مجازی است به آن رنگ و حالت تخییل می‌دهد. به عبارت دیگر استعارهٔ مکنیه همان استعارهٔ تخییلیه است لکن مجرد از اسناد در نظر گرفته شده است. (۱۳۶۳: ۶۶). با این توضیح استعارهٔ تخییلیه از دیدگاه مؤلف غیاث اللغات، همایی(۱۳۸۸: ۲۵۲)، تجلیل(۱۳۶۳: ۶۶) و شمیسا (۱۳۷۷: ۶۷) از لوازم و فروع استعارهٔ مکنیه است و عبارتست از: ذکر مشبّه، به همراه لوازم یا قرینه‌ای از مشبّهٌ به و نسبت آن به مشبّه. مانند: رخسار صبح.

از دیدگاه ثروتیان(۱۳۷۸: ۸۵) و شمیسا (۱۳۷۷: ۷۴) استعارهٔ تحقیقیه و استعارهٔ تخییلی بدین صورت است که اگر وجه شبه (جامع) در هر دو سو باشد، تحقیقی است، مانند تشبیه لب به گل که وجه شبه سرخی در دو سو هست، و اگر در یکی از طرفین باشد و در دیگری نباشد، تخییلی است، مانند تشبیه چشم به نرگس از نظر خمار بودن، که وجه شبه در یک سو (مشبهٌبه) ادعایی است.

آهنی(۱۳۶۰: ۱۶۰- ۱۵۹) و شمیسا (۱۳۷۷: ۷۳) استعاره به اعتبار طرفین(مستعارٌمنه و مستعارٌله) را دو قسم می‌دانند: وفاقیه (وقتی که جمع شدن مفهوم دو سوی تشبیه در یک تن بلا اشکال باشد. مانند: استعارهٔ حیات از علم "علم همچون حیات است" که جمع شدن حیات و علم در یک تن متعارف و طبیعی است) و عنادیه (وقتی است که جمع شدن مفهوم طرفین تشبیه در یک جا ممکن نباشد مانند استعارهٔ زنده از مرده‌ای که از او آثارخیر به جا مانده باشد).

آهنی(۱۳۶۰: ۱۶۱-۱۶۲) و شمیسا (۱۳۷۷: ۷۳) استعاره به اعتبار وجه شبه و جامع را بر دو قسم می‌دانند:

۱-قریب یا عامیّه، که در آن ربط بین مستعارٌ له و مستعارٌمنه آشکاراست؛

۲-بعید یا خاصیّه، که در آن وجه جامع غریب و خاص است و جنبهٔ هنری دارد زیرا حاصل فعالیت ذهن خلاق هنرمند است نه تقلید او. مثلاً در این بیت:

در بر بلبله فواق افتد کز دهان آب احمر اندازد

که خاقانی ریختن شراب را از صراحی استعاره به فواق (سکسکه یا صدای قلقل آب) کرده است. وجه جامع گرفتگی درگلوست و آن در بادی نظرظاهرنمی‌شود.

استعاره به اعتبارحسی وعقلی از دیدگاه مؤلف *غیاث اللغات* سه نوع است: ۱-محسوس برای محسوس؛ ۲-معقول برای معقول؛ ۳- معقول برای محسوس. (دهخدا: «استعاره»).

شفیعی کدکنی آن را چهار نوع می‌داند: ۱- محسوس به محسوس؛ ۲– معقول به معقول؛ ۳– محسوس به معقول؛ ۴– معقول به محسوس.(۱۳۷۵: ۱۱۷). عبدالقاهر جرجانی فقط به سه مورد اول اشاره کرده است. (ده صوفیانی، ۱۳۸۶: ۴۱).

آهنی استعاره را به اعتبار مستعارله و مستعارٌمنه و جامع بر شش قسم می‌داند:۱- طرفین هردو حسی، جامع هم حسی؛ ۲- طرفین استعاره حسی و جامع عقلی؛ ۳- طرفین استعاره مختلف باشد؛ یعنی بعضی حسی و بعضی عقلی باشد؛ ۴- طرفین و جامع هرسه عقلی باشد؛ ۵- طرفین درحسی و عقلی مختلف باشند و مستعار منه حسی؛ ۶- طرفین مختلف و مستعارٌله حسی باشد. (۱۳۶۰: ۱۶۶-۱۶۳).

مؤلف *غیاث اللغات*، آهنی(۱۳۶۰: ۱۶۸-۱۶۶)، شفیعی‌کدکنی(۱۳۷۵: ۱۱۷) و شمیسا (۱۳۷۷: ۷۲) استعاره به اعتبار مستعار را بر دو قسم می‌دانند: اصلیه (استعاره در اسم): مثل استعاره‌ی اسد برای مرد شجاع؛ و تبعیه(استعاره در فعل، شبه فعل یا حرف) که وجه تبعیه بودن آن است که فعل و حرف صلاحیت موصوف بودن ندارد و حال آن که بنای استعاره بر موصوفیت است پس موصوف در استعارهٔ تبعیه معنی مصدری فعل و متعلقات معانی حروف خواهد بود و اطلاق استعاره بر فعل و حرف بر سبیل تبعیت خواهند کرد نه به طریق اصالت. مثلاً در این بیت:

متشابه بخوان و درو مآویز وز خیالات بیهده بگریز

که شاعر تمسک کردن را به آویختن واجتناب‌کردن را به گریختن استعاره کرده است.

استعارهٔ مرکب(تمثیلیه) از دیدگاه ابن قیس رازی، رجایی (۱۳۵۲: ۳۰۱)، آهنی (۱۳۶۰: ۱۷۱)، تجلیل (۱۳۶۳: ۶۸)، شفیعی کدکنی (۱۳۷۵: ۱۱۶)، کزازی (۱۳۶۸: ۱۲۰)، علوی مقدم (۱۳۷۶: ۱۲۷) و شمیسا (۱۳۷۷: ۷۵- ۷۶): عبارت است از استعاره در جمله؛ یعنی با مشبّه‌به‌ای سروکار داریم که جمله است، جمله‌ای که در معنای حقیقی خود به کار نرفته و به علاقهٔ شباهت معنای دیگری را افاده کند. اغلب ضرب المثل ها در مقولهٔ استعاره مرکب (تمثیلیه) قرار دارند. مثال: آب در هاون کوبیدن، که استعاره از عمل لغو و فعل بیهوده انجام دادن است. ابن قیس رازی آن را استعاره به طریق مثال می‌داند که شاعر لفظی چند که دلالت بر معنایی کند بیاورد و آن را مثال معنی مقصود خویش سازد و از معنای خویش بدان مثال عبارت کند. (۱۳۱۴: ۲۷۳). آهنی از آن به مجاز مرکب تعبیر می‌کند. (۱۳۶۰: ۱۷۱). شفیعی کدکنی علاوه بر ذکر استعارهٔ مرکب معتقد است اگر وجه شبه در یک چیز، به طور انفراد مطرح بود و وجود داشت، بی آنکه نتیجه آن چیز در چیز دیگری باشد، این اسم، اسمی است مستعار که به آن استعاره مفرده گویند. از قبیل استعمال نور به جای علم، یا ظلمت به جای جهل. (۱۳۷۵: ۱۱۶). تجلیل فقط استعاره تمثیلیه را ذکر کرده است است. رجایی نیز در استعاره تمثیلیه، مستعار و مستعارٌله را هیئتی منتزع از چند چیز و وجه جامع را مشترک بین الهیئتین می‌داند. (۱۳۵۲: ۳۰۱). کزازی هم آن را پاره‌هایی از دو سخن می‌داند که به هم می‌مانند و مستعارٌله را به خاطرهمانندی زیاد با مستعارٌمنه حذف و فقط مستعارٌمنه را ذکر کرده‌اند. (۱۳۶۸: ۱۲۰).

نقد و بررسی دیدگاه‌های بلاغت نویسان در مبحث استعاره

در حوزهٔ پژوهش‌های علمی، «استعاره شناسی دانشی تاریخی است و به مطالعهٔ استعاره‌هایی می‌پردازد که در تاریخ فلسفه و علم، به مثابهٔ الگوهای فکریِ ذاتی، شناخت و معرفی آدمی را ارتقا بخشیده‌اند» (بورشه ودیگران، ۱۳۷۷: ۲۹۶) از این منظر زبان شناسانی که به مطالعات تاریخی زبان توجه نشان می‌دادند معتقد بودند که یکی از پدیده‌هایی که منجر به تغییرات زبانی می‌شود، استعاره است. این امر موجب شد که استعاره به مثابهٔ یکی از انواع قیاس معنایی که به تغییر معنی می‌انجامد، به عنوان یکی ازجنبه‌های مهم رفتار زبانی مورد بررسی قرار گیرد. در نتیجه مشخص‌گردید که استعاره شامل یک فرآیند انتقال در ادراکات مفهومی از طریق تشابه است که موجب می‌شود الفاظ موجود در زبان درمعنی جدید به کار گرفته شوند. (نک. ملمکیار، ۱۹۹۶: ۲۰۷).

در مورد نقد دیدگاه قدما در زمینهٔ استعاره، آثار مستقل و خاصی به چشم نمی‌خورد. اما نمونه هایی به جای مانده است که می‌توان آنها را در دو دستهٔ کلی جای داد: «یکی نمونه‌هایی است که از شعر یا نثر نقل کرده‌اند و ضعف آن را با توجه به دلایلی متذکر شده‌اند. نوع دیگر دقت‌هایی است که به طور کلی در باب ساختمان استعاره و جهات هماهنگی و تناسب آن یادآور شده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۱۹). مقایسه و بررسی نظرات علمای علم بلاغت در این مقاله و دقت در مباحث فوق نشان می‌دهد که نظرات آنها از منظر دستهٔ دوم قابل بررسی است. لذا علی‌رغم قرابت و اشتراکات زیادی که در دیدگاه‌های آنها وجود دارد، همچنان اختلافاتی‌درنقطه نظرات به چشم می‌خورد. یکی‌از دلایل این اختلافات، نگاه زبانشناسانه به موضوع استعاره است. لیکاف (G. Lakoff) معتقد است که در نظریه‌های کلاسیک زبان، استعاره موضوعی زبانی تلقی می‌شود نه موضوعی مربوط به اندیشه. از این روی، یک یا چند واژهٔ موجود برای یک مفهوم، خارج از معنای معمول قراردادی آن، برای بیان مفهوم مشابه به کار گرفته می‌شود. (۱۳۸۳: ۱۹۶). چنین نگرشی نسبت به مقولهٔ استعاره در میان بلاغت نویسان، موجب شده بود، این مقوله ورود چندانی به حوزهٔ معناشناسی نداشته باشد. البته نمی‌خواهیم این عقیدهٔ لیکاف را به طور کامل بپذیریم که «جایگاه استعاره به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (همان: ۱۹۷)، اما باید پذیرفت که دربحث استعاره، کارکرد اندیشه و تصورات ذهنی اگر بیش از زبان دخیل نباشد، کمتر از آن نیز نخواهد بود. لذا بررسی استعاره براساس این رویکرد نشان می‌دهد که تفاوت‌هایی بین دیدگاه‌های بلاغت نویسان وجود دارد.

پوشیده نیست که موضوع استعاره یکی از بحث انگیزترین مقولات بلاغی است و شاید این گفتهٔ شفیعی کدکنی درست باشد که «تعریف استعاره یکی از پریشان‌ترین تعاریف درکتب بلاغت پیشینیان است» (۱۳۷۵: ۱۰۷). *اومبرتو اکو* (Umberto Eco) معتقد است استعاره ابزاری است که به ما اجازه می‌دهد دائره المعارف را بهتر بفهمیم. وی با تمسک به نشانه شناسی زبان به این نتیجه می‌رسد که فرآیند تولید و تفسیر استعاری طولانی و پرپیچ و خم است. بر این اساس با کنار گذاشتن نوعی «تعریف ترکیبیِ سرراستِ صریح»، تعریف استعاره را با استفاده از مقولاتی ساده از قبیل جانشینی، جهش، تشبیه مختصر، قیاس و ... غیر منطقی می‌داند. (نک. اکو، ۱۳۸۳: ۱۱۸- ۱۱۹) از این روی می‌توان گفت که در میان بلاغت نویسان، در تعریف بلاغی استعاره و اقسام آن، سوای توافق در معنای لغوی آن، اختلافاتی در دیدگاهها دیده می‌شود. ما نیز سعی کرده‌ایم ضمن توجه به این اختلافات، تعاریف استعاره و اقسام آن را دسته بندی نماییم:

از نگاه برخی از بلاغت نویسان استعاره زیر بنای تشبیهی دارد: زمخشری، مؤلف *منتهی الارب*، معین و آهنی معتقدند که استعاره عبارت است از اضافت مشبّهٌبه، به مشبه با علاقه. ابن اثیر از آن به تشبیه محذوفی یاد می‌کند که فقط مشبّهٌبه آن باقی مانده باشد. عبدالعزیز جرجانی ملاک شکل‌گیری استعاره را نزدیکی و شباهت می‌داند. از نگاه مؤلف *اسرارالبلاغه* اصل استعاره مبتنی بر تشبیهی است که پنهان شده است و «این همانی تلقی کردن مشبّهٌبه» برای نام و عنوان اصلی است. جاحظ و عبدالله بن معتز در تعریف استعاره اصل جانشینی را ملاک قرارمی‌دهند. سکاکی ذکر کردن یکی از دوسوی تشبیه به ادعای دخیل بودن مشبه در جنس مشبهٌ به را مورد توجه قرار می‌دهد. همایی، تجلیل، شفیعی کدکنی، ثروتیان و شمیسا نیز، هرچند با تعابیر مختلف، در اصلِ زیر بنای تشبیهیِ استعاره توافق دارند. برخی دیگر از بلاغت نویسان استعاره را زیر مجموعهٔ مجاز می‌دانند: مؤلف *غیاث اللغات*، ابن قیس رازی و معین ضمن اعتقاد به زیربنای تشبیهی استعاره، آنرا نوعی مجاز بر می‌شمارند. مولف *غیاث اللغات* از آن به «اضافت مجازی» و «اضافیه بالاستعاره» یاد می‌کند. گروهی دیگر با توجه به دیدگاه‌های معناشناسانه، بحث استعاره را در مقولهٔ مجاز قرار داده‌اند: رشیدالدین وطواط استعاره را انتقال لفظ از معنی حقیقی به معنی مجازی می‌داند. از نظر بدوی طبانه دلالت تشبیه دلالت وضعی است ولی دلالت استعاره دلالت عقلی است و از همین روی در حوزهٔ مجاز قرار می‌گیرد و مهم‌ترین شاخهٔ مجاز به شمار می‌رود.

آنچه در میان معنی شناسان برای معرفی استعاره تاکنون متداول بوده، چیزی بیش از گفتهٔ عبدالقاهر جرجانی نیست و همان نکته‌ای است که *یاکوبسن*(Jacobsen) در (۱۹۶۰م) انتخاب نشانه‌ای به جای نشانه‌ای دیگر بر حسب تشابه مورد اشاره قرار می‌دهد. (صفوی، ۱۳۸۳: ۶). از این روی باید گفت که فرقی نمی‌کند استعاره، مجاز با علاقهٔ شباهت باشد و یا اینکه تشبیه فشرده شده در مشبهٌبه، بلکه مهم اینست که در استعاره، انتقال معنا از یک واژه به واژهٔ دیگر بر پایهٔ مشابهت صورت می‌گیرد و انجام آن در قلمرو ذهنی و حوزهٔ اندیشه و معنا قابل توجیه است.

البته برخی‌ازبلاغت نویسان ازجمله عبدالقاهرجرجانی، سکاکی، همایی، آهنی، شفیعی کدکنی و شمیسا قلمروذهنی استعاره را در نقد آن مورد توجه قرار داده‌اند. عبدالقاهر جرجانی بنیان استعاره و نوع انتقالات صورت گرفته در آن را از نوع معنایی می‌داند و معتقد است که استعاره هر لحظه به لفظ طراوت می‌بخشد و باعث می‌شود که یک واژه نقش و معانی متعددی بیابد. به عبارتی استعاره انبوهی از معانی را در الفاظ کم ارائه می‌دهد. (نک. ده‌صوفیانی، ۱۳۸۶: ۴۱). سکاکی(قرن ۷ ه .ق) معتقد است که استعاره از شئون الفاظ نیست، بلکه از شئون معانی و از اعمال مخصوص ذهن و در مورد عمل استعاره است و هیچ‌گاه لفظ از جای خود تکان نمی‌خورد و در غیر معنای اصلی خود استعمال نمی‌شود. (مطهری، به نقل از: اژه‌ای، ۱۳۷۰: ۴۳). شفیعی کدکنی معتقد است در طول زمان ذهن ما با زیر ساخت تشبیهی استعاره خوگیر می‌شود و دریافت ارتباط میان دوسوی تشبیه به صورت خیال شاعرانه-ای که رنگ تشبیه دارد و دارای اجزای بیشتری است، خلاصه می‌شود و به گونهٔ استعاره در می‌آید. (۱۳۷۵: ۱۱۸). شمیسا وجود قرینه را برای استعاره لازم می شمارد و معتقد است که استعاره محتاج به قرینه است و بدین سبب استعاره در جمله به کار می-رود تا معلوم شود که مراد معنای اصلی کلمه نیست. (۱۳۷۷: ۶۳).

برخی از بلاغت نویسان استعاره را مجاز لغوی می‌دانند و معتقدند که در جملهٔ «رأیتُ اسداً یرمی»، مراد از اسد، مرد شجاع است ولی لفظ اسد در اصل لغت برای سبُعِ مخصوص وضع شده که در اینجا مشبّهٌ به است نه برای مشبّه که مرد شجاع است در این صورت استعمال این لفظ به حسب لغت در غیرِموضوعٌ له شده است. (آهنی، ۱۳۶۰: ۱۵۸). شمیسا نیز معتقد است که استعاره، استعمال لفظ در معنای غیر ما وُضِعَ له به علاقهٔ مشابهت است. (۱۳۷۷: ۷۱). اما دلیل گروهی که استعاره را از قسم مجاز عقلی می‌شمارند این است که لفظ اسد را بر مشبّه، که مرد شجاع است، وقتی اطلاق می‌کنیم که او را عین مشبّهٌ به یعنی سبُعِ مخصوص ادعا می‌نماییم و در این صورت استعمال لفظ اسد در موضوعٌ له می‌شود نه درغیر موضوعٌ له و چون این تصرف، یعنی ادعای مذکور، تعلق به عقل دارد نه بلاغت، پس استعاره مجاز عقلی است؛ یعنی عقل بر مجاز بودن آن حکم می‌کند نه لغت. (آهنی، ۱۳۶۰: ۱۵۸). بدوی طبانه نیز دلالت استعاره را دلالت عقلی می‌داند و معتقد است که از همین روی استعاره درحوزهٔ مجاز قرار می-گیرد. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۰۹). همایی در بررسی مجاز لغوی یا عقلی بودن استعاره می‌گوید: گروهی معتقدند که استعاره مبتنی بر مجاز عقلی است نه مجاز لغوی؛ یعنی کار با تخیّل شاعرانه و تصرّف در امر ذهنی و عقلی است نه با ضبط لغت نویسان؛ با این توضیح که گوینده مفهوم مجازی کلمه را رنگ حقیقت می‌زند و آن را به گونه وحالت مفهوم حقیقی جلوه می‌دهد. وی این نوع مجاز را «حقیقت ادعایی» می‌نامد و مجاز عقلی را در این معنی همان تصرّف در امر عقلی می‌داند، نه مرادفِ مجازِ حُکمی، یعنی مجاز در اسناد که در باب مسند و مسند الیه فنِ معانی گفته شده است. (نک.همایی، ۱۳۸۸: ۲۵۴-۲۵۵) می‌توان گفت که در استعاره گویی شاعر به یکباره فراموش کرده است که تشبیهی در کار بوده و او چشم را به نرگس تشبیه کرده است(تناسی تشبیه)، بلکه به ادعای او نرگس در معنای حقیقی خود به کار رفته است(حقیقت ادعایی). این است که یکباره می گوید نرگس: نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان. (شمیسا،۱۳۷۷: ۷۳)

مشخص می‌شود، گروهی‌که استعاره را مجاز لغوی می‌دانند در تحلیل خود بیشتر بر جنبه‌ی زبانشناسانهٔ استعاره تأکید داشته-اند، اما گروهی که آن را مجاز عقلی می‌دانند، آن را از دیدگاه معناشناسی و قلمرو ذهنی مورد بررسی قرار داده‌اند. با توجه به کارکرد تصورات ذهنی در ساخت استعاره و اینکه در استعاره تصور «این همانی» به شدت قوت می‌گیرد و نیز التذاذ هنری و شکوه آن در همین تصور و حقیقت ادعایی است، دیدگاه گروه دوم پذیرفتنی‌تر است.

لذا با توجه به وجود چنین دیدگاه هایی که در بحث استعاره مطرح است، در باز تعریف آن می توان گفت: «استعاره مولود تشبیه و عصارهٔ آن و تشبیه نیز زیرمجموعهٔ مجازاست. به عبارتی استعاره مجاز عقلی با علاقهٔ مشابهت است که یکی از طرفین تشبیهی آن باقی مانده باشد و شرط استعارگی کلمه یا کلام، علاوه بر توجه به مقتضیات زمانی و مکانی کاربرد آنها، حضور یا عدم حضور قرینهٔ صارفه و یا ملائمات طرفین در کنار آن قسمت باقیمانده از تشبیه است که موجب می‌شود انواع متنوعی از استعاره شکل گیرد.»

با توجه به چنین تعریفی، می‌توان برخی از دیدگاه ها و مصداق هایی را که صاحب نظران مطرح کرده‌اند، مورد نقد و بررسی قرار داد:

از نظر شمیسا قرینه ممکن است یکی از ملائمات (صفات مربوط به) مشبّه (که در استعاره محذوف است) یا مشبّهٔ به باشد. (۱۳۷۷: ۶۳). وی معتقد است که در ادبیات قرینهٔ لفظی ملاک است نه قرینهٔ حالی، و هر قرینهٔ حالی نیز نهایتاً مسبوق به قرینهٔ لفظی است. (۱۳۸۱: ۲۰۵). درنقد این دیدگاه می‌توان گفت که گاه یک کلمه نیز بدون اینکه در جمله‌ای به کار رود و در ظاهر قرینه‌ای داشته باشد، به تنهایی می‌تواند استعاره محسوب شود و آن زمانی است که آن کلمه در تقدیر جمله‌ای باشد که با خود قرینه‌ای همراه داشته باشد. مثلاً در مسابقهٔ کشتی تماشاگران با ورود کشتی گیر محبوبشان در تشویق او فریاد می‌زنند: «شیر! شیر!» که در اصل جمله‌ای است به این مضمون: «شیر به میدان می‌آید تا در مسابقه‌ی کشتی شرکت کند و پیروز شود.» در اینجا متوجه می‌شویم که شیر استعاره از کشتی گیر محبوب است و قرینهٔ صارفهٔ آن، میدان و مسابقهٔ کشتی در تقدیر است. بنابر این می‌توان گفت که مقتضیات زمانی و مکانی کاربرد کلمه یا کلام مشخص می‌کند که آن استعاره است یا نه. مثلاً اگر کسی در جنگل فریاد بزند: «شیر! شیر!» هیچ کسی از آن به استعاره تعبیر نمی‌کند و اولین چیزی که به ذهن انسان می‌رسد و منطقی است، ترس از حمله یک شیر درنده است.

از این‌روی با توجه به لزوم کاربرد قرینه دراستعارهٔ مصرحه (اسم+ قرینهٔ صارفه+ علاقهٔ شباهت)، می‌توان انواع آن را در ساختارهای زیر نشان داد:

۱-استعارهٔ مصرحه مجرده: مشبّهٌ به + قرینهٔ صارفه + یکی از ملائمات مشبّه.

۲- استعارهٔ مصرحه مرشحه: مشبّهٌ به + قرینهٔ صارفه + یکی ازملائمات مشبّهٌ به.

۳-استعارهٔ مصرحه مطلقه: این نوع استعاره را به واسطهٔ حضور یا عدم حضور ملائمات مشبه و مشبهٌ به می‌توان به دو نوع تقسیم کرد:

نوع اول(مصرحه مجرده مرشحه): مشبّهٌ به + قرینهٔ صارفه + ملائمات مشبّه و مشبهٌبه.

نوع دوم: مشبّهٌ به + قرینهٔ صارفه.

شمیسا اطلاق نام استعارهٔ مطلقه به نوع دوم را صحیح نمی‌داند و معتقد است در این صورت قرینه‌ای برای استعمال لغت در معنای غیر ماوُضعَ له در دست نخواهد بود. (۱۳۷۷: ۶۷). اما باید گفت که این نوع نیز استعارهٔ مطلقه محسوب می‌شود زیرا همان طور که گفتیم مقتضیات کاربرد کلمه یا کلام مشخص می‌کند که آن استعاره است یا نه. لذا هرچند استعاره به ظاهر، بدون ملائمات طرفین و قرینه ذکر شود، اما بی شک در تقدیر آنها را به همراه خواهد داشت.

نگاه متفاوت بلاغت نویسان به مبحث استعاره نه تنها در تعاریف و اقسام، بلکه در مصادیق و امثال نیز مشاهده می‌شود. مثلاً زمخشری دربیت:

ای شاه سخنوران گر از تیغ زبان تو کام براندی و جهان بگرفتی

«تیغ‌زبان» را استعاره مرشحه محسوب کرده است. (نک. دهخدا: «استعاره»). در صورتی که می‌دانیم استعاره نیست بلکه اضافهٔ تشبیهی است؛ زیرا در استعاره فقط یکی از طرفین تشبیه باقی می‌ماند اما در اضافهٔ تشبیهی، مشبه و مشبهٌ به، هردو حضور دارند و به دو صورت به هم اضافه می‌شوند: اضافهٔ مشبه، به مشبهٌبه یا اضافهٔ مشبهٌبه، به مشبه. در اینجا نیز زبان(سخن) از نظر تندی و تیزی به تیغ تشبیه شده است(مشبه)، و تیغ مشبهٌ به آن است که مضاف واقع شده است(اضافهٔ مشبهٌ به، به مشبه). نیز در بیت:

زآن شکرِ لب که خوردنی نیست هر لحظه خوریم زهر غصه

«شکرِلب» را استعاره مجرده به حساب آورده است. (همان). در صورتی که آن نیز اضافهٔ تشبیهی است(اضافهٔ مشبهٌ به، به مشبه). آهنی نیز در این بیت ازحافظ:

خواهم که بیخ صحبت اغیار بر کنم در باغ دل رها نکنم جز نهال دوست

«باغ دل» و «نهال دوست» را استعارهٔ مکنیه فرض کرده است(همان: ۶۸). در صورتی‌که اضافهٔ تشبیهی‌اند.

روشن است که درملاحظات منطقی زبانی، گزاره‌های زبانی،که قابلیت صدق و کذب دارند، دارای اعتبار می‌باشند. این امر موجب شده است که «در میان منطقیون، استعاره کلامی غیر حقیقی تلقی شده که اعتبارگزاره‌ای ندارد» (افراشی، ۱۳۸۳: ۱۵). آهنی در تفاوت استعاره و کذب می‌گوید که مبنای استعاره بر تأویل است؛ یعنی مشبه را از جنس مشبهٌ به ادعا می‌نمایند. نیز

معتقد است قرینه بر عدم ارادهٔ معنیِ موضوعٌ له باید در استعاره قائم باشد، به خلاف کذب که تأویل و قرینه در آن نیست. (همان: ۱۵۹) از این روی شرط استعارگی کلمه یا کلام، وجود قرینه است و قرینهٔ نیز یک یا چند چیز می‌تواند باشد.

ثروتیان معتقد است که گاه مجاز و استعاره در یک لفظ به کار می‌روند. مثلاً در این بیت حافظ:

نرگس ساقی بخواند آیت افسونگری حلقهٔ اوراد ما مجلس افسانه شد

از دیدگاه وی نرگس مجازاً به معنی چشم به کار رفته است. قرینهٔ این مجاز لفظ «ساقی» و علاقهٔ آن همانندی است؛ یعنی لفظ نرگس به علاقهٔ همانندی به جای چشم نشسته است و این کاربرد مجازی یک مجاز به همانندی است. هم چنین وی معتقد است در همان لفظ نرگس، استعاره‌ای نیز نهاده شده است زیرا نرگس در این شکل خیال به صورت انسانی ظاهر می‌شود که آیت افسونگری می‌خواند و حلقهٔ اوراد شاعر و همدمان او را به مجلس افسانه بدل می‌کند. لازم این استعاره نیز «آیت افسونگری خواندن» است که از انسان گروگان گرفته شده است. (ثروتیان، ۱۳۷۸: ۸۴). تحلیلی که ثروتیان از بیت فوق ارائه کرده است جای تأمل دارد. باید گفت که: اولاً درست است که نرگس مجازاً به معنی چشم به کار رفته است، اما چون مجاز به علاقهٔ شباهت است، استعاره مصرحه از چشم محسوب می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را دوباره مجاز گفت. درثانی با توجه به ساختار کلی بیت، نرگس به آدمی تشبیه شده است که آیت افسونگری می‌خواند؛ به عبارتی نرگس، مشبه‌ای است که به همراه یکی از لوازم مشبّهٌبه محذوف، یعنی آیت افسونگری خواندن، آمده است. بنابراین استعارهٔ مکنیه تخییلیه محسوب می‌شود. لذا در این بیت بهترآنست بگوییم واژهٔ «نرگس»، که ثروتیان از آن به مجاز به همانندی تعبیر کرده است، در دو صورت همان استعاره محسوب می‌شود.

از نگاه ثروتیان غرض از اضافهٔ استعاری، اضافه در مفهوم دستوری آن نیست بلکه نوعی تجسم و تصور شاعرانه است و در آن همیشه مضاف از لوازم گروگذار است که به گروگیر اسناد داده شده است. در این بیت:

غمزهٔ نسرین نه زباد صبا از اثر خاک تو شد توتیا

غمزه (گروگان) از انسان (گروگذار)گرفته شده و به نسرین (گروگیر)داده شده است. (همان:۸۹). وی معتقد است که در اضافه-های تشبیهی مضاف همیشه، مشبّهٌ به (همانند) قرار می‌گیرد. مثل: آتش بیداد: «آتش» مشبّهٌ به (همانند) است و بیداد به آن تشبیه شده است. اما همانطور که گفته شد، در اضافهٔ تشبیهی، مشبه و مشبهٌ به، هردو حضور دارند و به دو صورت به هم اضافه می‌شوند: اضافهٔ مشبه، به مشبهٌ به(مانند قد سرو) یا اضافهٔ مشبهٌ به، به مشبه(فراش باد، شاهین قضا).

ثروتیان می‌گوید که در اضافه‌های اقترانی نیز مضاف، به مضافٌ الیه تعلق ندارد بلکه مضاف‌الیه معنی همراهی و معیت با مضاف را می‌رساند. مانند: چشم حقارت: غرض چشمی است که همراه با حقارت است و چشم حقارت معنی «تحقیر» را دارد.(همان:۹۰).

شمیسا به کار بردن نام استعاره در مورد استعارهٔ مکنیه را صحیح نمی‌داند زیرا در آن فقط مشبه ذکر می‌شود و از آن تحت عنوان استعارهٔ نوع دوم یاد می‌کند. (۱۳۷۷: ۷۱). اما باید گفت که بر اساس نظر قاطبهٔ بلاغت نویسان از تعریف استعاره، که آن را تشبیهی می‌دانند که یکی از طرفینش باقی مانده باشد، استعارهٔ مکنیه نیز نوعی استعاره است که فقط مشبه آن باقی مانده است، همچنان که در استعارهٔ مصرحه نیز مشبّهٌبه، باقی می‌ماند. وی استعارهٔ نوع دوم (مکنیه) را از نظر شکل بر دو نوع می‌داند: ۱- به صورت اضافه: به نظر او در دستور زبان به آن اضافهٔ استعاری می‌گویند. مانند: رخسار صبح، روی گل، چنگال مرگ، کام ظلم. ۲– به صورت غیر اضافی: که در آن بین مکنیه و تخییلیه فاصله است. (همان: ۶۸). در نقد دیدگاه شمیسا در مورد اضافهٔ استعاری، به عنوان نکتهٔ اول، پذیرفتن این نظر، که اضافهٔ استعاری مربوط به مباحث دستور زبان است، دشوار به نظر می‌رسد؛ زیرا، منظور از اضافهٔ استعاری، اضافه در مفهوم دستوری آن نیست بلکه نوعی مفهوم انتزاعی و تصور شاعرانه است که در مباحث بلاغی مطرح می-شود. نکته‌ی دیگر این که برای ترکیباتی از قبیل عزم تیزگام و مرگ تیزدندان صحیح نیست بگوییم اضافهٔ استعاری گاهی به صورت صفت و موصوف به کار می‌رود؛ زیرا چنین ترکیباتی استعاره‌اند، نه اضافهٔ استعاری، و بهتر است بگوئیم که استعاره گاهی به صورت صفت و موصوف ساخته می‌شود.

اما یکی از بحث انگیزترین مثال‌های بلاغی در موضوع استعاره، این آیه است: «أولئکَ الذینَ اشتروُا الضّلاله بالهُدی فَما رَبحَت تجارتُهُم» (۱۵/۲). یعنی کسانی‌که رستگاری را فروختند وگمراهی را خریدند و این تجارتشان را سودی نیست.

برخی از بلاغت نویسان با توجه به کتب بلاغی سنتی، آن را استعارهٔ مرشحه محسوب کرده‌اند: آهنی معتقد است که «اشتراء استعاره [تبعیه] است از استبدال حق به ضلالت. استبدال حق به ضلالت مستعارٌله، و اشتراء مستعارٌمنه و ربح از ملایمات اشتراء

است» (۱۳۶۰: ۱۶۹). شمیسا نیز بر این باور است که لفظ «اشتراء» مستعار است به این قرینه که ضلالت و هدی قابل خرید و فروش نیستند بلکه قابل انتخاب و گزینش و اختیار هستند. پس مشبه، اختیار و گزینش است و ربح و تجارت نیز ملائمات اشتراء (مستعارمنه) هستند. (۱۳۷۷: ۶۶). برخی نیز آن را استعاره مکنیه به حساب آورده‌اند: تجلیل معتقد است که اشتراء که به معنی خرید و فروش است، در مفهوم معاوضه و مبادله و اختیار به کار رفته است. بنابراین سود و رَبحَ که ازمناسبات (اشتراء) است ذکرگردیده است و اشتراء استعارهٔ مکنیه خواهد بود.(۱۳۶۳: ۶۶).

درنقد دیدگاه‌های فوق و اینکه لفظ «اشتراء» چه نوع استعاره‌ای است، نکاتی را می‌توان بیان کردکه نشان دهد نوع استعاره در آیهٔ فوق نه مرشحه و نه مکنیه، بلکه استعارهٔ مطلقهٔ نوع اول(مصرحه‌ی مجرده‌ی مرشحه) است. مفاد اصلی آیه این بوده است که «انتخاب وگزینشِ گمراهی به جای رستگاری، مانند خرید و فروش(معامله) در تجارت است و چنین تجارتی سودمند نیست.» حال با توجه به متن عربی آیه، متوجه می‌شویم که: اولاً- انتخاب و گزینش، مشبه محذوف است؛ ثانیاً- الضّلاله بالهُدی (گمراهی به جای رستگاری)، قرینهٔ صارفه و از ملائمات مشبه محذوف است زیرا قابل انتخاب و گزینش هستند؛ ثالثا- اشتراء(خرید و فروش)، مشبهٌ به و استعاره از انتخاب و گزینش است؛ رابعاً- رَبحَت تجارتُهُم (سود و تجارت)، از ملائمات مشبهٌبه است. بنابراین درآیهٔ فوق لفظ «اشتراء» استعارهٔ مصرحهٔ مجردهٔ مرشحه یا استعارهٔ مطلقهٔ نوع اول است؛ زیرا بر اساس ساختار استعارهمطلقهٔ نوع اول(مشبّهٌ به + قرینهٔ صارفه + ملائمات مشبّه و مشبهٌبه.)، در آن، هم مشبهٌ به، هم قرینهٔ صارفه و هم ملائمات مشبّه و مشبهٌبه حضور دارد.

نتیجه‌گیری

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نگاه متفاوت به تعاریف و تقسیمات استعاره از منظر بلاغت نویسان موجب شده است که نه تنها در ذکر تعاریف و تقسیمات، بلکه در ذکر مصداق‌ها و مثال‌ها توافقات تقریباً یکسانی حاصل نشود و ساماندهی کلیت نظرات آنها ضروری به نظر برسد. آنچه از نظرات علمای علم بیان بر می‌آید روشن می‌سازد که استعاره مولود تشبیه و عصارهٔ آن و تشبیه نیز زیرمجموعهٔ مجازاست. بر این اساس استعاره نوعی مجاز عقلی با علاقهٔ مشابهت است که یکی از طرفین تشبیهی آن باقی مانده باشد و داری دو قسم است: الف- استعاره اصلی: مصرحه و مکنیه (تخییلیه)، ب- استعاره فرعی: مصرحهٔ مجرده، مصرحهٔ مرشحه، مطلقه (نوع اول: مصرحهٔ مجردهٔ مرشحه و نوع دوم: بدون ملائمات)، تحقیقیه، تخییلی، وفاقیه، عنادیه، قریب یا عامیه، بعید یا خاصیه، اصلیه(استعاره در اسم)، تبعیه(استعاره در فعل، مشتقات فعل و یا حرف)، مفرده(استعاره در کلمه)، مرکب یا تمثیلیه(استعاره در جمله) و نیز انواع استعاره به اعتبار حسی و عقلی بودن. از این روی با توجه به مقتضیات زمانی و مکانی کاربرد استعاره در کلمه یا کلام، حضور یا عدم حضور قرینهٔ صارفه و یا ملائمات طرفین در کنار آن قسمت باقیمانده از تشبیه، موجب می‌شود انواع متنوعی از استعاره شکل گیرد.

پی نوشت

۱-برای توضیح بیشتر در مورد اقسام استعاره از دیدگاه عبدالقاهرجرجانی(نک. ده صوفیانی، ۱۳۸۶: ۴۴-۴۵).

۲- برای توضیح بیشتر در مورد اقسام استعاره از دیدگاه سکاکی، بنگرید به (سکاکی. (۱۳۴۸ق). مفتاح العلوم. مصر: چاپ سنگی.) و (فشارکی، ۱۳۸۳: ۲-۷).

۳- برای توضیح بیشتر در مورد اقسام استعاره از دیدگاه مؤلف غیاث اللغات، (نک. دهخدا: «استعاره») و (نک. غیاث اللغات تألیف غیاث الدین محمدبن جلالدین بن شرف الدین رامپوری. تهران: انتشارات publisher . ۱۳۷۵)

۴- برای توضیحات بیشتر (نک. دهخدا: «استعاره»).

۵- برای توضیحات بیشتر (نک. معین: «استعاره»).

۶- برای توضیحات بیشتر (نک. دهخدا: «استعاره»).

منابع

۱. آقا حسینی، حسین/ نیکبخت، عباس. (۱۳۹۰). «جایگاه استعاره در غزل سبک عراقی»، *نشریهٔ ادب و زبان*، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید باهنرکرمان، دوره‌ی جدید، شمارهٔ ۳۰(پیاپی۲۷)، زمستان، صص ۱- ۲۹.

۲. آهنی، غلامحسین. (۱۳۶۰). *معانی و بیان*، تهران: انتشارات بنیاد قرآن.
۳. ابن قیس رازی، شمس الدین محمد. (۱۳۱۴). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، تصحیح عبد الوهاب قزوینی، طهران: مطبعه مجلس.
۴. اژه‌ای، محمدعلی. (۱۳۷۰). «بحثی تحلیلی از نظر دانشمندان اسلامی در باب ماهیت استعاره»، *فصلنامهٔ معارف*، دوره‌ی هشتم، شمارهٔ ۳، آذر و اسفند، صص ۴۱- ۵۷.
۵. افراشی، آزیتا. (۱۳۸۳). «نگاهی به تاریخچهٔ مطالعات استعاره»، ترجمه‌گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی/* مجموعه مقالات اومبرتواکو ... [ودیگران]، تهران: سوره مهر، صص ۱۱- ۳۶.
۶. اکو، اومبرتو. (۱۳۸۳). «استعاره از نگاه ادبیات سنتی اروپایی، فلسفه و نشانه شناسی»، ترجمه‌گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، *استعاره: مبنای‌تفکر و ابزارزیبایی‌آفرینی/* مجموعه مقالات اومبرتواکو ... [ودیگران]، تهران: سوره مهر. صص ۳۷-۱۲۲.
۷. السّکاکی، ابو یعقوب یوسف بن ابی بکر محمد بن علی. (۱۳۴۸ق). *مفتاح العلوم*، مصر: چاپ سنگی.
۸. امیرمشهدی، محمد و دیگران. (۱۳۸۹). «استعاره های نو و چند لایه در شعر خاقانی». *فنون ادبی* (علمی- پژوهشی)، سال دوم. شماره ۲ (پیاپی۳)، دانشگاه اصفهان، پاییز و زمستان، صص۸۱- ۹۶.
۹. انوار، امیرمحمود و دیگران. (۱۳۸۹). «مبانی زیبایی شناسی ازدیدگاه عبدالقاهر جرجانی»، *پژوهشنامه‌ی زبان وادبیات فارسی*، سال دوم، شماره‌ی هشتم، زمستان، صص۱- ۲۰.
۱۰. بورشه، ت و دیگران. (۱۳۷۷). *زبان شناسی‌وادبیات: تاریخچهٔ چند اصطلاح*، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.
۱۱. پارسا، سیداحمد و حسین‌پناهی، فردین، (۱۳۹۰). «استعاره‌های ترکیبی، گونه‌ای نویافته از استعاره در سروده‌های خاقانی شروانی». *مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز*، سال سوم، شمارهٔ دوم (پیاپی۸)، تابستان. صص ۲۵- ۵۰.
۱۲. تجلیل، جلیل. (۱۳۶۳). *معانی و بیان*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۳. ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۸). *بیان در شعر فارسی*، تهران: انتشارات برگ.
۱۴. جبری، سوسن. (۱۳۸۷). «استعاره درزبان عرفانی میبدی»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی کاوش‌نامه*، سال نهم. شماره ۱۷، صص ۳۰-۵۸.
۱۵. جرجانی، عبدالقاهر. (۱۳۷۴). *اسرارالبلاغه*، ترجمه جلیل تجلیل، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۱۶. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۹). *لغت‌نامه*(روایت چهارم)، لوح‌فشرده، انتشارات‌دانشگاه تهران.
۱۷. ده صوفیانی، زهره. (۱۳۸۶). «استعاره ازدیدگاه عبدالقاهرجرجانی»، *فصلنامهٔ آموزش زبان وادبیات فارسی*، دورهٔ بیست و یکم. شمارهٔ ۲، زمستان، صص۱۵-۱۹.
۱۸. رامپوری، غیاث‌الدین محمدبن جلالدین بن شرف‌الدین. (۱۳۷۵). *غیاث اللغات*، به کوشش منصورثروت، تهران: انتشارات Publisher.
۱۹. رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۲). *معالم البلاغه*، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
۲۰. رخشنده مند، علی سینا. (۱۳۹۰). «نقد استعارهٔ تمثیلیه درکتب بلاغی»، *فنون ادبی* (علمی- پژوهشی)، سال سوم، شماره ۲ (پیاپی۵)، دانشگاه اصفهان، پاییز و زمستان، صص ۱۱۷- ۱۳۸.
۲۱. رضایی، مهرشاد. (۱۳۸۸). «نظریهٔ تفاضلی- متممیِ تشابه و استعاره»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره‌ی ۲۸ (پیاپی ۱۴۲)، مردادماه. صص ۲۸- ۳۷.
۲۲. زنگویی، اسدالله و دیگران. (۱۳۸۹). «استعاره: مفهوم، نظریه‌ها و کارکردهای آن در تعلیم و تربیت»، *مجلهٔ مطالعات تربیتی و روانشناسی دانشگاه فردوسی مشهد*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۱، صص۷۷- ۱۰۸.
۲۳. زیبایی نژاد، مریم و جوکار، نجف. (۱۳۸۷). «نگرشی بر تحول بنیادی تعبیرات و اصطلاحات استعاری از سبک خراسانی به سبک عراقی»، *نشریهٔ علمی- پژوهشی گوهرگویا*، سال دوم، شمارهٔ ۷، پاییز، صص ۳۹- ۷۴.

۲۴. سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). «شرح و بازبینی چنداصطلاح علم بیان از منظر زبان شناسی»، *فصلنامهٔ فرهنگستان هنر*، (خیال۵)، بهار، صص۵۴- ۷۷.
۲۵. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صور خیال درشعرفارسی*، تهران: انتشارات آگاه.
۲۶. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۷). *معانی و بیان ۲*، انتشارات دانشگاه پیام نور.
۲۷. _____ . (۱۳۸۱). *بیان*، چاپ ششم، تهران: فردوس.
۲۸. شیری قهرمان. (۱۳۸۹). «تمثیل و تصویری نو از کارکردها و انواع آن»، *فصلنامه علمی پژوهشی کاوش نامه*، سال یازدهم، شماره ۲۰، صص ۳۳- ۵۴.
۲۹. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). «مرگ استعاره»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، شمارهٔ اول، صص ۱- ۱۶.
۳۰. طالبیان، یحیی. (۱۳۸۲). «استعاره در شعر رودکی»، *فصلنامهٔ فرهنگ*، شماره‌ی ۴۶ و ۴۷، تابستان و پاییز، صص ۱۷۹- ۱۸۹.
۳۱. علوی مقدم، محمد/ اشرف زاده، رضا. (۱۳۷۶). *معانی و بیان*، تهران: سمت.
۳۲. فشارکی، محمد. (۱۳۸۳). «دگراندیشی بلاغی»، *مجلهٔ علمی- پژوهشی دانشکده ادبیات وعلوم انسانی‌دانشگاه اصفهان*، دورهٔ دوم، شمارهٔ سی وهشتم، پاییز، صص۱- ۱۰.
۳۳. فیاضی، مریم سادات. (۱۳۸۷). «خاستگاه استعاری افعال حسی چندمعنا در زبان فارسی از منظر معنی شناسی شناختی»، *فصلنامه ادب پژوهی*، شمارهٔ ۶، زمستان، صص۸۷-۱۰۹.
۳۴. کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۸). *زیبایی‌شناسی سخن‌پارسی(بیان)*، تهران: مرکز نشر.
۳۵. _____ .(۱۳۶۸).«نگاهی به استعاره‌کنایی‌وساختارآن»،*کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۷، دی‌ماه، صص۲۳- ۲۴.
۳۶. لیکاف، جورج. (۱۳۸۳). «نظریهٔ معاصر استعاره»، ترجمه‌گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، *استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی/* مجموعه مقالات اومبرتواکو ... [ودیگران]، تهران: سوره مهر، صص ۱۹۵- ۲۹۸.
۳۷. معین، محمد. (۱۳۸۸). *فرهنگ فارسی*، تهران: انتشارات اشجع، میکاییل، (چاپ پنجم).
۳۸. مهدوی فر، سعید. (۱۳۹۱). «کارکردهای بلاغی وابسته در استعارهٔ مصرحه برپایهٔ دیوان خاقانی»، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ ۶۶ (پیاپی ۱۸۰)، مهرماه، صص ۱۰۱- ۱۰۹.
۳۹. وطواط، رشیدالدین. (۱۳۰۸). *حدائق السحر فی دقائق الشعر*، به اهتمام و حواشی عباس اقبال آشتیانی، چاپ تهران.
۴۰. همایی، جلال الدین. (۱۳۸۸). *فنون بلاغت و صناعان ادبی*، مؤسسه نشر هما.
۴۱. Malmkjaer, k. (1996), The Linguistics Encyclopedia, London and New York: Rout ledge.

مضامین شعر عربی در غزلیات شهریار

دکتر حسین قدمی
استادیار زبان وادبیات عربی و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تاکستان
مریم مرادی پویا
کارشناس ارشد و دانش آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاداسلامی واحد تاکستان

چکیده

بیش از یک و نیم هزاره از زندگی شکوفان زبان وادبیات تازی و با اندکی فاصله از حیات فاخرانه زبان و ادبیات پارسی می گذرد. تعامل دو ادب و ادیبان و شعرای فحول آن دو قوم، ایجابی بوده و ده ها شاعر و چکامه سرا سروده هایی به مردم شعر دوست تقدیم نمودند وسیمای درخشان آنها نیز در اذهان ودیدگان باقیست.در پیکر زیبا و رویا انگیز ادبیات فارسی شاعران بسیاری دیده می شود که به دلیل چیرگی زبان تازی به عربی سرودند و غالب آنها از مضامین شعر تازی بهره ها یافتند و درر سخن را با رنگ و رخ تازی سفتند .در میان صاحبان ذوق و شعر سرایی شاعری از دیار کبار آذربایجان؛ تبریز ادب خیز، شهریار نغز گفتار با تولدی نو در شعر فارسی ظهور کرد که بازگو و مدرک و بازتاب اندیشه های حافظ و سعدی و سنایی گشت وجلوه استقلال و امتیاز ادبیات معاصر ایرانی شد. از مفاهیم والای شعر تازی در زبان گفتار و سخن گستری استفاده نمود . نگارندگان مصم شدند انعکاسات شعر تازی درغزلیات شهریار را اشارتی در مجال مقال داشته باشند.

کلیدواژه‌ها: شعر تازی، غزل، شهریار، عشق

مقدمه

ادبیات تطبیقی با اصطلاح انگلیسی comparative literature و با معادل عربی «الادب المقارن» شاخه‌ای نورسته از نقد ادبی و بدنبال روابط ادبی اقوام مختلف و تأثیر ادبیات و زبان ملی قومی در ادبیات قوم و زبان دیگری می‌باشد. بنابراین ادبیات تطبیقی در نگاه اول انعکاس دهنده ادبیات و فرهنگ ملتی در ملتی و ملل دیگر است.,وعصام البهی آن را اقدام به بررسی حرکات اثرگذار و اثرپذیر بین ادبیات مختلف می داند.(البهی: ۱۴۱۷: ص ۱۵) وبرخی آن را دادو ستد فرهنگی نام نهادند و معتقدندکه شاخه ای از نقد ادبی است که از روابط ادبی ملل مختلف باهم و از انعکاس ادبیات ملتی با ادبیات ملتی دیگر سخن می گوید .(فرشیدورد:۱۳۶۳: ص ۸۰۸) وفوائدی دارد که اهم آن اشاره می گردد:

۱- گسترش موضوع مهم «ترجمه». ۲- تحکیم هرچه بیشتر دانش شریف «نقد ادبی». ۳- تولد و تبلور شفاف علم زبان شناسی ۴- پیدایش تفاهم و مودت جهانی. ۵- ساخت پل میان تاریخ ادبیات و نقد ادبی. ۶- ارزشیابی ظریف از ادبیات میهنی. ۷- امکان زندگی برای حس نوگرایی و گرایشهای وابسته به آن. ۸- غنی ساختن ادبیات داخلی. ۹- ارتباط بیشتر با ادبیات سایر ملل و عضویت در تشکیل دادن انجمن‌های جهانی ادبی. ۱۰- شناسایی ظرفتیها و توانمندی‌های ادبا و نویسندگان گذشته. ۱۱- شناسایی انعکاسات و بازتابهای تالیفات قدما، در ادبیات معاصر و جدید. ۱۲- رشد شخصیت قومی و تربیت فرزانگان در ادبیات میهنی. دانشگاه های معتبر از دیر باز به پژوهش های تطبیقی اشتغال دارند و بدون هیچ ریبی؛ جنبش معاصر و آگاهی ایرانیان فرخ نهاد نسبت به سایر آداب و اندیشه های ادبی حرکات نوگرایانه به شیوه ای سودمند به دنبال خواهد داشت. این نوشتار در صدد اثبات وجود رابطه ایجابی میان ادب تازی و پارسی است و بطور اخص به تاثیر پذیری شهریار در غزلیاتش از مضامین شعر تازی می پردازد . بی گمان وجود ارتباط فرهنگی میان این دوقوم در گذشته دور و گسترش آن بعد از ظهور دین مبین اسلام و بسیاری از گونه های ادبی و هنری در اشعار شاعران پارسی نفوذ کرد و ارتباط فرهنگی ایران و عرب و بسط علاقات ادبی عرب و فارس بسیاری از مفاهیم و مضامین شعری ریشه فرهنگی و ادبی دوانید.

پژوهش های ادبیات مقایسه‌ای مانند سایر پژوهشهای علمی ادبی اهمیت قابل توجهی دارد که به برخی از آنها اشاره می‌گردد: ۱- خروج ادبیات بومی از انزواء. ۲- معرفی ادبیات ملی بعنوان بخشی از مجموعه زیبای میراث ادبی جهانی. ۳- مکمل تاریخ ادبیات. ۴- بیان و شالوده نقد ادبی. ۵- عامل مهم در تحقیقات جامعه‌شناسی. ۶- عامل تفاهم و دوستی ملل. ۷- عامل شناساندن میراثهای

تفکر مشترک. ۸- غناء بخشی ادبیات ملی از رهگذر بهره‌گیری از ادبیات بیگانه. ۹- کاهش تعصب‌های بی‌مورد نسبت به زبان و ادبیات ملی. ۱۰- فتح باب تاریخ پژوهشی.(هلال:۱۳۷۳: ص ص۴۲-۴۵)(ندا:۱۹۹۹: ص ص:۳۳-۳۵) رشد و تقویت شخصیت ملی- تربیت و انشاء ابعاد استعدادات اصیل، هدایت این نیروها در راه مستقیم و استوار ادبیات جهانی- رهبری حرکت های نوگرایانه - آشکارکردن اصول کنونی استعدادات ملی -بیان گسترش کوشش های هنری و فکری و ادبی -بررسی میزان تاثیر پذیری و تاثیر گذاری ادبیات اسلامی و ایرانی از نتایج پژوهش های سنجشی محسوب می شود.

مقایسه نوع ادبی غزل شهریار با مضامین شعری وشخصیت های ادبی مشترک و مفترق و خاص یک ملت و نیز سنجش مکاتب موجود درغزل عربی و فارسی و بطور شاخص در نزد شهریار و بازتاب عناصر فرهنگی اجتماعی و دینی مشترک و بررسی چگونگی تعامل ادبین ممتاز با آهنگ ساختن ادبیات بومی و تقویت آن از جمود و خود محوری و نیل به پویای و جریان یافتن در سرچشمه های اندیشگانی ادبیات ازاهداف این مرقومه است.

پیشینه موضوع

در میان کتب و مقالات موجود در دانشگاه و موسسات علمی و آموزشی داخل کشور،دیباچه و اثری با عنوان و" مضامین شعر عربی در غزلیات شهریار " موجود نیست و حضور مستقیم در کتابخانه ها و مراجعه به فضای مجازی موئد این سخن و مدعاست . وباعنایت به رشد دانش ادبیات مقایسه ای در کشور، توجه و اهتمام ادیبان تازی و پارسی در این خصوص سبب تشویق و گرایش اساتید ودانشجویان دوره دکتری گشت تامقالاتی با محوریت آثار ادبی شهریار پرداخته باشند و مورد عنایت قرار گرفت و معرفی می شوند:

۱- جلوه های رماتیسم در شعر شهریار- دکتر باقر صدری نیا – نشریه دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز، سال ۱۳۸۲ .

۲- شهریار سنت گرایی رو به سوی نوگرایان. دکتر علی سلیمی – فصلنامه علمی و پژوهشی تحقیقاتی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهرسال ۱۳۸۹ .

۳- بینا متنی قران وحدیث درشعرشهریار" نقد و تحلیل برخی از مضامین مشترک فارسی وعربی در اشعارشهریار" دکتر وحید سبزیان پور و پیمان صالحی، فصلنامه تخصصی کتاب . ماه ادبیات -۱۳۹۰.

۴-واکاوی معنای زمتسان در دو شعرعبدالصبورو شهریار – دکتر فرهاد رجبی . کاوش نامه ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمانشاه – سال سوم شماره ۹ – ۱۳۹۲

۵- مقایسه تطبیقی نوستالژی شعرمحمد حسین شهریار و سید قطب – دکترعلی سلیمی و فاروق نعمتی – ششمین همایش پژوهش های ادبی -۱۳۹۱

۶- کاوشی در عرفان و بینش های عارفانه استاد شهریار –عیسی داراب پور.فصلنامه علمی عمومی زبان و ادبیات فارسی گرایش عرفان سال ۱۳۸۹

۷- خوش بینی در شعر ایلیا ابومازی و شهریار – دکتر محمد خاقانی محمد جعفر اصغری – نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان ۱۳۸۹

۸-صور خیال در غزلیات شهریار- زهره سرمد، انتشارات بلور رشد-۱۳۹۳

۹-دو شاعر بزرگ، مولانا و شهریار – دکتر مهدی روشن ضمیر انتشارات مستوفی – ۱۳۷۴

۱۰- سایه های روشن از خاطرات گذشته در شعر شهریار و سید قطب – دکتر فاروق نعمتی – فصلنامه پژوهشی علمی ادبی- بلاغی دانشگاه پیام نور مشهد

۱۱- زیبا شناسی غزل های استاد شهریار در نقش ردیف – دکتر عطا اله کوپال – فصلنامه زیبا شناسی ادبی – ۱۳۹۲

۱۲ – زیبا شناسی تخصصی در غزلیات شهریار – دکتر ناصر کاظم خانلو – بهناز علی میرزایی – طیبه شفیعی نیکخواه – فصلنامه ۱۳۹۲

سفری بر زندگی شهریار (۱۲۸۵-۱۳۶۷)

مردی از سلاله رسول خدا با نام محمدحسین بهجت، متولد تبریز عالم خیز است .دیری نپایید که در صفحات تاریخ ادبیات فارسی صفاتی چون "عاشق –شیدا – خلف حافظ و شهریار غزلسرایی ادبیات معاصر ایران را به خود اختصاص داد.حاج میرزا آقا خشکنابی که طلبه متدینی بود امر وکالت قضایی را در تبریز عهده دار بود وفرزندش در قره چمن تحصیلات ابتدایی را آغاز نمود و در مکتب خانه گلستان و نصاب قران و دیوان معشوق ادبی خود حافظ را شروع فعالیت ادبی قرار داد و در مکتب والد ماجدش و بعد در مکتب امیرخیزی زانوی علم و ادبش سود .و نیز در مدارس متحده و فیوضات و متوسطه را در دارالفنون تیریز بپایان برد .(عاطفی: ۱۳۸۷: ۱۳)سال۱۳۰۳ به دانشکده پزشکی دانشگاه علوم پزشکی تهران راه یافت و در سال آخر بدلیل شکست در عشق تحصیلات آکادمیک ناتمام ماند (روزبه: ۱۳۸۶: ۲۸۷)

تخلص اولیه "شیوا" بود وحسب ارادت وافر به حافظ به بارگاه محبوب ادبی مشرف شد و با جسمی پاک و با وضو تفأل زد و تخلص"شهریار " برگزید گرچه با نیت واقعی او سازگاری نداشت ولی با عنایت به "کل ما یفعل المحبوب محبوب"تخلص درویشانه خود خاکسار را کنار نهاد و شهریار تخلص نمود .ایمان و اعتقادات راسخ و دقت و رقت و درویش و مهمان دوستی و اخلاص و عشق به خط و موسیقی و اهالی آن صفات بارز و متجلی دراوست (همان:۲۸۷) دیوان شهریار مشحون از مفاهیم عشق، عرفان، زهد، دین، تعلیم، اخلاق، سیاست، اجتماع، مدح، مرثیه، توصیف، طنز و اخوانیات است (همان:۲۸۷) در انواع ادبی بسان غزل و قصیده و قطعه و رباعی و مسمط و ملمع و حتی شعر نیمایی هنر ادبی خویش را بیازمود و شاهکار"ای وای مادرم"به سبب رحلت مادر درتیر ماه سال ۱۳۳۳ در قالب نیمایی سرود.

در غزل از اخلاف بایسته و شایسته حافظ و سعدی و سنایی محسوب می شود. شور عاشقانه، سوز عارفانه، رقت احساسات، حرق مضامین و جوشش عاطفی مشهود است .سبک عراقی و ساختار سنتی سبک عام اوست و باریک اندیشی لطیف و استخدام تشبیهات و استعارات سبک هندی را نیز چاشنی سخن نمود .و در شبی تیره و سخت در ۲۷ شهریور ۱۳۶۷آسمان ادب ایران باران غم و فراق را بر دیدگان مریدانش جاری نمود و در مقبره الشعرای تیریز در کنار سایر هم اندیشان آرام گرفت .

نگارندگان با استعانت از نام غزلیات دیوان ادوار زندگی شهریار درکودکی و نوجوانی و جوانی و پیری و بعد از رحلت ایشان را حسن ختام زندگی نامه قرار دادند.

کودکی و نوجوانی: غزال رمیده – شیدا –کاروان بی خبری –انتحار تدریجی –بازار شوق –ستاره صبح –مسافر مجنون.

جوانی: ناکامیها-کنج فنا-غنای غم-کنج ملال- خزان جاودانی –حراج عشق- پریشان روزگاری –آشیان عنقا-چشم انتظار

پیری: زکات زندگی-مقام انسانی –اخگر نهفته-نگین گم شده-گوهر فروش-طوطی خوش لهجه-زندان زندگی-سوز و ساز –نی محزون-شمشیر قلم –در یاچه اشک-مرغ زخمی-نای شبان-شتاب شباب

بعد از رحلت:لاله سیراب –گله خاموش-ماه سفرکرده-چراغ هدایت-زندانی خاک-شهید عشق –نقش حقایق-چشم مست.

ویژگی های غزل شهریار:

شهرت فراوان شهریار به وقت حیات و بعد از آن، تاریخ ادبی معاصر را برگه های زرین بخشید تا مضامین نغز و دلکش و معانی بدیع و دلنشین ادبی او مجذوبانه در خصوص او و شعر او خاصه غزلیاتش نگاشته شود.

غزلیات وی نزد اهل ذوق و ادب زینت بخش غالب صفات دیوان شد.رقت خیال، قوت تصور عظمت اندیشه و وحدت نظر و وسعت ذهن این باقی مانده نسل حافظ و سنایی و سعدی چنان است که ناخواسته سر تعظیم و تکریم و تبجیل و تحسین در آستان رفیعش در مقبره الشعرای تبریز فرود آید.

در بعضی از غزلیات، صاحب و خلاق مضمون و خداوند اختراع و ابتکار است.

جذابیت و لطف برخی از غزل ها چنان است که صرف نظراز ایفاد غرض و افاده مقصود اصلی،خواننده دیوان و گزیده غزلیات خود را مدهوش نموده و اربابان ادب و فضل وصاحبدلان و اهل نفس را درعوالم شیرین و روحانی و لذت بخش سوق می دهد.به یمن و تبرک این غزلیات درشعر "علی ای همای رحمت " کمتر کسی دیده می شود با یک بار انشاد آن جانش آرام گیرد .و چشم و دل صاحب دلان خردمند و رایومند از پرتو آن غزل خیره و مست گذاشته است.تا جایی که این ترک پارسی گوی، سیر ادبیات نوین و آذربایجان را تکامل بخشیده است و شاید بتوان گفت لم یسبق احد .

این غزلیات شاخصه های ممتازی دارد که دور از اشارت نمی مانند چون هر یک از آنها خواننده اش را به بساتین و باغاتی رهنمون نموده و هر لحظه روح او در کنار طبع روان که زمزمه ملایم هم نواختی آن دل نوازتر از هر آهنگی است با صفاتر و طراوت بیشتر نوازش می کند.

الفاظ دقیق و صنایع لفظی و مضامین تخیلی و معانی اغراق آمیز و گاهی وصف ساده و طبیعی و استخدام مضامین نوین و ارتباط با ادبیات کهن و جدید و استمداد از پشتوانه و میراث کبیر ادب پارسی و تازی و تنسیق میان مفاهیم شعرای سلف و خلف به طرزی نو آیین تر و دل پذیری های دیگر که همگان در اتقان و سلیس بودن غزلیاتش کمک نموده، شاعر شیرین سخن آذربایجان را که گهی نازک خیال هم تجلی می کند، آیا می شود خواننده اش را سرمست نسازد؟

ترکیبات بیانی مورد استفاده در غزلیات سخن از درک والای ادبی و آشنایی کامل او با سایر ادبیات هاست و همچون اسلاف خوش نام ابیاتش را آراسته به واژگان فصیح و بلیغ نمود .به دلیل کثرت این ترکیبات به چند نمونه جهت تقریر اشارتی می گردد .ترکیباتی چون:

چشم جان –ابر مه آزار –حدیث اشک –سوزن تدبیر-جام باده جوش محبت-نرد عشق –رندان قلندر-غنچه شوخ-سوسنستان-مهرعقیق لب-می جوانی –شهیدعشق-چوگان عشق-نی محزون-سرمه عشق-بلبلان قافیه پرداز-ساز سماع-همای شوق-کوزه تهمت-درج عفت-باده وحدت-نعره مستانه-طربنامه وصال-صیرفی عشق-خنجرمژگان-دامن دریا-خزان رویا خیز-زلف چلیپایی-ماه شب دریا-گرسنه غم عشق-رهن باده-گلرخان-مذهب درویش-فرشته سرم-شبرو عشق-غارت زلف.

از مجموع ۱۶۰غزل به تعداد۱۴۸۹بیت نمایه دقیق ابیات و غزلیات به نماد ذیل است:

بیتی	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۸
غزل	۲	۴	۲۵	۳۳	۳۵	۲۱	۲۰	۶	۷	۲	۲	۲	۱

نام آوران غزل تازی:

عشق و زیبایی از نعمتهای ارزشمند الهی بر بندگان خویش است و بدان بشریت رشد می کند و نفسش صفا می یابد و دلش لین و روان می گردد .و با نبود آن دو زندگی طعم را و هستی معنایش را از دست می دهد.دراین نوشتار قصد آن نیست تمامی موضوعات شعر تازی با غزلیات شهریار بررسی گردد که غالب شعر عربی در حوزه عشق وزیبایی با لختی تفاوت در قالب غزل عربی و قصائد عاشقانه با عنایت به اختلاف عصور و دوری دیار و تفاوت در محیط فرهنگی و اجتماعی و سیاسی آنها پرداخته می شود .شهره ترین این شعراء بادر نظر گرفتن عصر آنها عبارتند از:

۱-عصرجاهلیت و صدر اسلام: نابغه ذبیانی، منخل یشکری، عنتره بن شداد؛ امرؤالقیس و عروه بن حزام.

۲- عصر اموی: یزید بن معاویه، مجنون لیلی؛قیس بن ذریح، جمیل بثینه، عمربن ابی ربیعه، صمه قشیری، کثیر عزه وجریر.

۳-عصرعباسی: بشاربن برد، عباس بن احنف، علی بن جهم، ابن رومی، یتیمه، ابوفراس حمدانی، شریف رضی وابن زریق بغدادی:

۴-عصر اندلس و مغرب: ابن زیدون؛حصری قیروانی، ابن زهر اشبیلی، ابن سهل اسراییلی و لسان الدین خطیب.

۵-عصر مغول: صفی الدین حلی .

۶-عصر نهضت احمد شوقی، اخطل صغیر، ابوالقاسم شابی، نزار قبانی، امیر عبدالله فیصل وهادی ادم .و در مجال شعر صوفی نیز ابن فارض و سهروردی و ابن عربی دیده می شود.(خلایلی:۱۹۹۳: ص ص ۷-۹)

مضامین مشترک شعری:

مضامین تغزلی فراوانی درغزلیات شهریار و شعرتازی وجود دارد وگاهی مشابه هم وگاهی قریب المعنی می باشند که به نمونه هایی اشاره می گردد:

۱-قرنفل:

درخت میخک است. (جر:۱۳۷۲: ص ۱۶۳۲)

صفای باغچه قلهک است و از توچال نسیم همره بوی قرنفل آید و طیب
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۱۱)

در معلقه امروالقیس آمده:

اذا قامتا تضوع المسک منهما نسیم الصبا جاءت بریا قرنفل

آن دو چون برمی خاستند بوی مشک از آنان پراکنده می شد گویی نسیم صبا رایحه عطر آگین قرنفل با خود آورده است.(آیتی: ۱۳۷۱: ص ۱۳)

۲-خرابی بغداد:

اگرکه دجله پراز قایق نجات شود پس از خرابی بغداد می رسد ما را
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۵۴)

اشاره مستقیم به قصیده کؤوس الموت سعدی دارد:

حبست بجفنی المدامع لاتجری فلما طغی الماءاستطال علی السکر
نسیم الصبا بغداد بعد خرابها تمنیت لو کانت تمر علی قبری

سرشک هایم را مژگان ها باز داشتم که فرو نریزد اما چون آب طغیان کند از کرانه ها رود درگذرد پس از ویرانی بغداد آرزو می کنم نسیم آن دیار برگور من بگذرد.(شیرازی -۱۳۷۲-ص۶۵)

۳-سنین عمر:

سنین عمر به هفتاد می رسد ما را خدای من که به فریاد می رسد ما را
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۸۴)

این بیت دو اشارت دارد یکی در خصوص عمر و دیگری موضوع شفاعت که ناشی از اعتقادات محکم شهریار است.زهیر بن ابی سلمی سروده:

سئمت تکالیف الحیاه و من یعش ثمانین حولا لا ابالک یسأم

از مشقات زندگی سیر شدم بلی ان که هشتاد سال از عمرش می گذرد بی گمان سیر می شود . (آیتی: ۱۳۷۱: ص ۵۴)

۴-خداشناسی:

دل اگر خداشناسی همه در رخ علی بین به علی شناختم من بخدا قسم خدا را
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۹)

قریب این مضمون را بولس سلامه شاعر مسیحی شناخت حق را در سرشت حضرت می داند و ذات پاک و امام همام را دو همزاد جدا نشدنی توصیف نموده:

انما الحق شیمه لعلی لحمه التوامین دون انفصال
(سلامه: ۱۹۸۶: ص ۱۴۹)

در باره مصرع دوم حافظ رجب البرسی اشارتی خاص دارد:

بحب علی تزول الشکوک و یعلو الولاءو یزکو النجار
(البرسی-بلاتا- ص۱۸)

دیده می شود که عشق به حضرت سبب درک توحید حقیقی و رشد اندیشه ولایی می شود.

۵-حضور امام علی علیه السلام در محشر:

مگر ای سحاب رحمت تو بباری ار نه دوزخ به شرار قهر سوزد همه جان ماسوا را
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۹)

و بدین مفهوم جواد محی الدین سروده:

فهو الساقی بحوض الکوثر و له الامر بیوم المحشر

یامر النار خذی ذا و ذری ذا و ذا من امر رب العالمین

(خاقانی:۱۴۰۸: ص ۱۶۳)

۶-گدایی در بارگاه علوی:

برو ای گدای مسکین در خانه علی زن که نگین پادشاهی دهد از کرم خدا را

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۹)

در سروده های تازی نیز چنین امده:

علی کان للضعفاء سورا و للایتام قاطبه ثمالا

حضرت؛دیوار حمایتی ایتام و سبب فریاد رسی بیچارگان است.(شیروی خوزانی: ۱۳۸۱: ص ۱۵۰)

۷-غلو در وصف امام علی علیه السلام:

نه خدا توانمش خواند نه بشر توانمش گفت متحیرم چه نام شه ملک لافتی را

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۲۰)

لک فی الوجود حقیقه لاتکشف تعب الالی لک حددوا او عرفوا
تاهت لمعناک الوری و تحیرت فیک العقول فلم تکن لک تعرف
فغلتک طائفه واخری فیک قد قالت و قد هلک الجمیع و اسرفوا
ما انت الا عبده و ولیه لا سابق ازلا و لامستانف

(شاکری:۱۴۱۸: ص ۶۷)

۸-امام علی علیه السلام مانع آفت قضا:

چو تویی قضای گردان بدعای مستمندان که زجان ما بگردان ره آفت قضا را

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۲۰)

برسی سروده: انت الامان من الردی انت النجاه من المهالک

(البرسی:بلاتا: ص ۲۳۹)

۹-باده:

مجموعه غزل باده وحدت بیانگر عمق درک درست شهریار از عرفان نظری است تعابیر زیبایی چون سبویی زدن، سویی زدن، هو زدن و نعره مستانه و سر مگو نگفتن پس از شرب مدام وباده عشق، ریشه های دوانیده در نفس و جان او را بیان می کند و چکیده منظوم قصیده مشهور وارحمه للعاشقین شهاب الدین سهروردی را تداعی می کند .

سر برآرید حریفان که سبویی بزنیم خواب را رخت به بیچیم وسویی بزنیم
باز در خم فلک باده وحدت صافی است سر برارید حریفان که سبویی بزنیم
ماهتابست وسکوت وابدیت مانیز سر سپاریم به مرغ حق و هویی بزنیم
آری این نعره مستانه که امشب ماراست بسر کوی بت عربده جویی بزنیم

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۳۱)

شیخ المشایخ سهروردی سروده

اهل المحبه حین طاب شرابهم باعوا النفوس لحبهم وارتاحوا
شربوا کؤوس المحبه فی حان الصفا فتمایلت سکرا بها الارواح

اهل دل با تسنیم و باده عشق خود را به حق فروخته و از خود بیخود می شوند و حرکاتی دیگر از آنان رخ می کند.(خلایلی:۱۹۹۳: ص ۱۷۶)

ونیز بیت:

اسقنی یا رب کأس الوحده سکرها یمحی ظلام الکثره

(تهرانی: ۱۴۱۶: ص ۲۱)

۱۰-کتمان عشق بازی:

شهریارا سر آزموده نه سربارتن است چه ضرورت که دم از سر مگویی بزنیم

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۳۱)

سهروردی نیز سروده:

اهل الهوی قسمان: قسم منهم کتموا و قسم بالمحبه باحوا
فالبائحون بسرهم شربوا الهوی صرفا فهزهم الغرام فباحوا
والکاتمون لسرهم شربوا الهوی ممزوجه فمحتهم الاقداح

(خلایلی:۱۹۹۳: ص ۱۷۵)

شرح بداهت ظاهر و تفصیل باطن در مجال مقال نمی گنجد.

۱۱-حضور دیر هنگام معشوق:

آمدی جانم به قربانت ولی حالا چرا بی وفا حالا که من افتاده ام از پا چرا
عمر ما را مهلت امروز و فردای تو نیست من که یک امروز مهمان توام فردا چرا

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۷۶)

ابن فارض سلطان العاشقین سروده:

یا اخت سعد من حبیبی جئتنی برساله ادیتها بتلطف
فسمعت مالم تسمعی و نظرت ما لم تنظری وعرفت مالم تعرفی

(رشید: ۱۴۲۸: ص ۳۱۰)

۱۲-وصف پیری:

بهار زندگانی طی شد وکرد افت ایام بمن کاری که با سرو سمن بادخزان کرد

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۳۱)

کنون با بار پیری آرزو مندم که برگردم بدنبال جوانی کوره راه زندگانی را

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۵۴)

ابوالعتاهیه در این مضمون سرود:

فیالیت الشباب یعود یوما فاخبره بمافعل المشیب

(ابوالعتاهیه: بلاتا: ص ۲۲)

۱۳-تشبیه امام عصر سلام الله علیه به خورشید:

در توقیع مبارک امام زمان سلام الله علیه تشبیه به خورشید پشت ابر شده و این مفهوم در غزل جمال بقیه اللهی و انتظار فرج شهریار عمق معنایی دارد.

سپاه صبح زد از ماه خیمه تا ماهی ساره کوکبه افتاب خرگاهی

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۴۹)

ای آفتاب هاله ای از روی ماه تو مه برلب افق لبه ئی از کلاه تو

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۷۶)

کالشمس فی السحاب کان حاضرا لا کغروب الشمس کان غائبا

(عبداللهی: ۱۳۸۴: ص ۳۱۳)

۱۴-انتظار فرج:

لرزنده چوکواکب گاه سپیده دم شمع شبی سیاهم و چشم به راه تو

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۷۶)

یاقمر التم الا م السرار ذاب محبوک من الانتظار

(عبداللهی: ۱۳۸۴: ص ۱۵۰)

ای ماه شب چهارده تا کی از دیدگان نهانی و محبانت از انتظار ذوب شدند.

۱۵-مهدویت:

نمانده چشمه آب بقا به ظلمت دهر بجز چراغ جمال بقیه اللهی

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۴۹)

ابن عربی در باب ۳۶۷ فتوحات مکیه آورده:

هو السید المهدی من آل احمد هو الصارم الهندی حین یبید

هوالشمس یجلو کل غم وظلمه هو الوابل الوسمی حین یجود

(عبداللهی:۱۳۸۴: ص ۳۸)

۱۶-شب هجران وصبح وصال:

شب فراق چه پرویزنی بود گردون که ماهتاب بجز گرد غم نمی بیزد

به جان شکوفه صبح وصال را نازم که غنچه دل از او بشکفد به نام ایزد

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۹۷)

سعدی امیر سخن وگفتار سروده:

لیالی بعدهن مساء موت و یوم وصالهن صباح عید

(شیرازی:۱۳۷۲: ص ۵۴)

۱۷-غم فراق از امام عصر سلام الله علیه:

از غم غربتش آزرده خدایا مپسند آن سفرکرده ما را به وطن باز رسان

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۹۳)

میر حسین نوری طبری هم سرود:

مللنا وطال الانتظار فجد لنا بربک یا قطب الوجودبلقیه

(طبری:۱۴۰۰: ص ۸۸)

۱۸-فرود زود هنگام ایام پیری:

چشم بگشودم دیدم زپس صبح شباب روز پیری به لباس شب تار آمده بود

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۲۳)

شریف رضی نیز بیان داشته:

عجلت یا شیب علی مفرقی وای عذر لک ان تعجلا؟

(البستانی:۱۴۱۹:ج۳ص۱۹۰)

۱۹-ارزش عشق اول(بخت اول):

یک تارموی او به دو عالم نمی دهند با عشقش این معامله گفتیم و سرگرفت

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۷۴)

ابوتمام گفته:

نقل فؤادک حیث شئت من الهوی ما الحب الا للحبیب الاول

کم منزل فی الارض یألفه الفتی وحنینه ابدا لأول منزل

(البستانی:۱۴۱۹:ج۳ص۹۹)

۲۰-ترکیب چشم چریدن:

رندم و شهره به شوریدگی و شیدایی شیوه ام چشم چرانی و قدح پیمایی
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۵۹)

می چرانم به غزل چشم غزالان وطن مرتعی سبز به دامان تلی ساخته ام
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۸۲)

متنبی:

حشای علی جمر ذکی من الهوی وعیناى فی روض من الحسن ترتع
(البرقوقی:۱۴۰۷: ص ۳۴۲)

دلم در آتش فروزان عشق می سوخت ولی دیدگانم در بهشت روی معشوق می چرید.

۲۱-وصف شهر از جمله شیراز:

مجوع غزل ای شیرازشاهد این مدعی است.

دیدمت دور نمای درو بام ای شیراز سرم آمد ببر سینه سلام ای شیراز
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۴۲)

احمد شوقی در دیوان خویش الشوقیات سروده:

قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا مشت علی الرسم احداث و ازمان
(شوقی: ۱۴۳۰:۵۴۶)

۲۲- یاد دیار یار:

خراب از باد پاییز خمار انگیز تهرانم خمار آن بهار شوخ و شهر آشوب شمرانم
خدایا خاطرات سرکش یک عمر شیدایی گرفته در دماغی خسته چون خوابی پریشانم
سرود آبشار دلکش پس قلعه ام در گوش شب پاییز تبریز است و در باغ گلستانم
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۷۶)

امرؤالقیس در معلقه:

قفا نبک من ذکری حبیب ومنزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل
فتوضح فالمقراه لم یعف رسمها لما نسجتها من جنوب و شمأل
(قمیحه:۱۴۰۹: ص ۷۷)

و در حسن مطلع غالب قصائد معلقات موجوداست.

۲۳-شکوه از روزگار:

کجا یار و دیاری ماند از بی مهری ایام که تا آهی برد سوز وگداز من بیارانم
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۲۳)

ابوالعلاءالمعری:

یا دهر یا منجز ایعاده ومخلف المأمول من وعده
ای جدید لک لم تبله وای اقرانک لم تزده
(البستانی:۱۴۱۹: ص ۳۰۲)

۲۴-فخر در شعر سرایی:

فلک گو با من این نامردی و نامردمی بس کن که من سلطان عشق و شهریار شعر ایرانم
(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۲۴)

ابن الرومی:

شعری شعر اذا تأمله الانسان ذو العقل و الحجی عبده

(البستانی:۱۴۱۹ج۳ص۱۵۶)

۲۵-نستالوژی(غم غربت):

صدای سوز دل شهریار و ساز حبیب　　چه دولتی است به زندانیان خاک نصیب
بهم رسیده در این خاکدان ترانه وشعر　　چو در ولایت غربت دو همزبان غریب

(عاطفی: ۱۳۸۷: ص ۱۳۸)

بدوی جبل در دیار غربت و غم غربت این قصیده طولانی را سرود:

ففی کل بیت ریقه اوسلافه　　وریحانه شامیه و ندیم
تطوحنی الاسفار شرقا ومغربا　　ولکن قلبی باشام مقیم

(بریوی وطیبی:۱۴۲۶: ص ۲۱۰)

نتیجه‌گیری

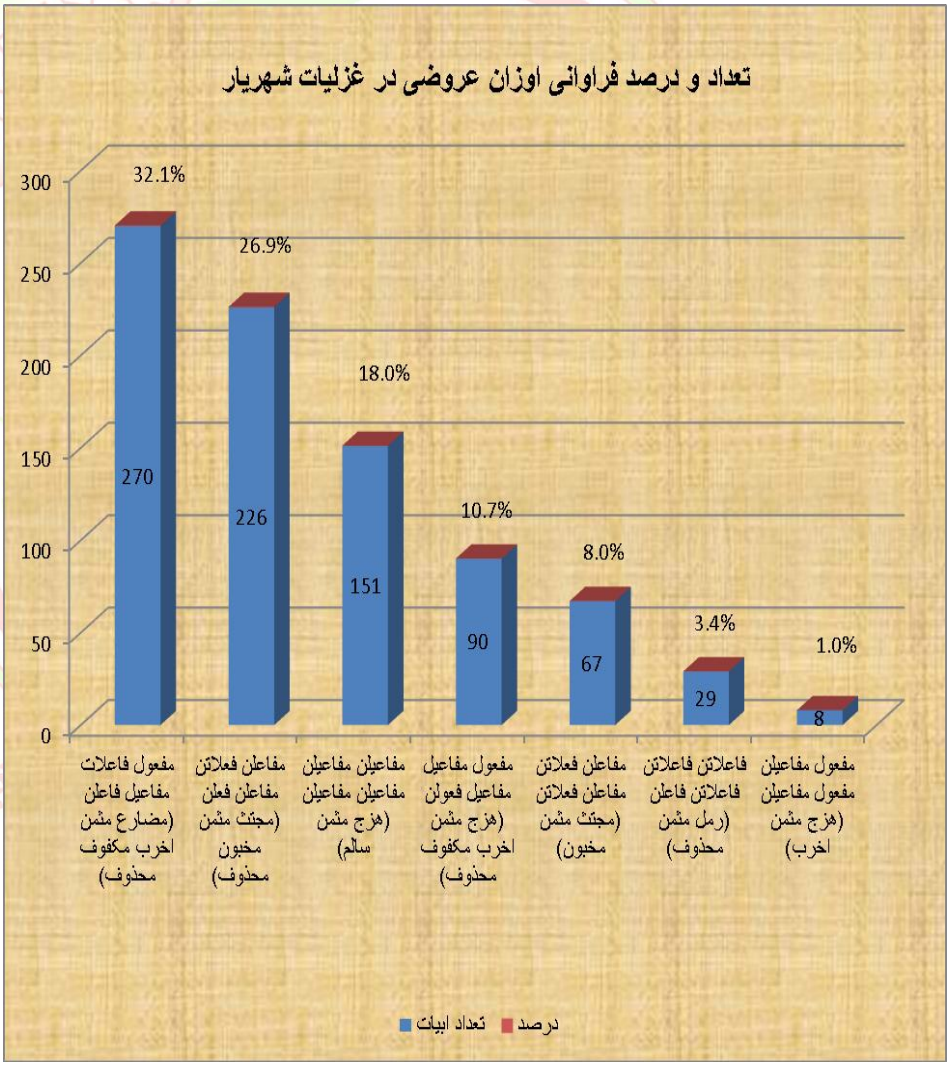
هرملتی سنتی دارد وسنت هر ملت مجموعه تاریخ مادی ومعنوی اوست، شعر معاصر فارسی بسان شعر تازی با روی کرد نوپردازان همراه شد .سنت همان ویژگی یا خواص قومی نیست، که هر دانشی که در منظومه مورد تایید و عرف پسندیده باشد سنت است و دراین هنگام که موج عظیمی به شعر نو روی آورده اند ادبیات کهن و سنتی ایران که دارای نمادهای رنج،گمراهی، رهایی، سازش، شکست، ظفر، خیزش، فداکاری، اسطوره پردازی، سیاحت و فحواهای قرآنی باتعالیم آسمانی ومعانی جهان بانی همراه با عشق و دلدادگی است شهریار غزل معاصر ایران از دیار آذربایجان با سینه ای سوخته به احیای شعر سنتی و کلاسیک ایران پرداخت و نظام عروضی خلیل را در گرایش خود گسترش داد گرچه جهت بیان تفنن سروده هایی از شعر نو و جدید را از خویش به یادگار نهاد تا قدرت سرودن در این نوع را آشکارا تقدیم شعر دوستان نماید .در این مقال نگارنده جایگاه این پژوهش را در زندگی شاعر شوریده حال و در تاریخ ادبیات جامعه ای که غزلیات متعلق به آن است مشخص گردانید و شناسایی رابطه ادبیات میهنی با ادبیات جهانی ردیابی گشت و ادبیات سنجشی بهترین پاسخ به اندیشه های درون ذهن و به تعبیر ادق تبیان بود.

ادبیات تطبیقی به وجوه تشابه و افتراق میان آثار ادبی ادیبان وشاعران بر اساس فرهنگ ها و فضای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و حتی اقتصادی و تفکرات گوناگون که از فرا سوی ادبیات آنان تاثیر یافتند بررسی می کند و خط سیر اندیشه انسانی را در زمان هایی که در جستجوی بالندگی و تحول بودند روشن می سازد و وام گیری های آنان از یکدیگر را نمایان می سازد .

با درک این مهم شاعر وارسته و دلداده و در عصر کنونی عبهر العاشقین وسلطان المحبین شعر معاصر، یادگار حقیقی حافظ و سعدی و سنایی شهریار غزل معاصر با نگاهی ژرف ودانشی عمیق به ادبیات کهن تازی وبا چیرگی در فهم موضوعات و عناصر و گونه های ادبی و دست یابی بر دانش صرف و نحو و بلاغت از ادبیات عصر جاهلی خاصه قصائد معلقات تا عصر اسلامی و اموی و عباسی و انحطاط بهره های وافر برده است و نسبت به ادبیات معاصر و نوین عربی عنایت زیادی نداشته و فقط در نفاهیم ادبیات نوین نگاهی گذرا داشت . موید این سخن سروده های تازی شهریار در غزلیات است که در متن مقال موجوداست .و نشان گر آن است که آنچه از تاثیرات لغوی ومفهومی و وام واژها و اغراض و مضامین ادبیات تازی به نظرش مطلوب آمده استفاده نمود .

گرایش به صوفی گری و درویشی و فقرو حضور دردرگاه ریاضت سبب درک آموزه های این گروه ها و نحله هاشد و ارادت تام خویش را به آستان الهی و ربانی و محمدی و علوی و حسینی در سروده های مکرر و خاصه عشق بی حد و عد وی به مولی المشایخ و الموحدین شاه شاهان، سید ضرغام، شیر ریاض قدس، عبهر بساتین انس، دریای علم لدنی، سرافراز مردان الهی، لیث بیابان قدم، سایه دار لوای کرم، سرور فرسان غیب، زایل کننده آفتاب ریب، علی علیه السلام را به زیباترین وجه ابراز نمود و سروده "علی ای همای رحمت " در دیدگاه نگارنده زیباترین سروده در مدح حضرت مولا در ادبین تازی و پارسی است .بیان ارادت و سرودن ابیاتی و غزلیاتی در وصف سایر شاعران پیشین و هم عصر که از نمادهای شعر معاصر عربی است از وجوه دیگر غزلیات محسوب می شود. غزلیاتی چند در وصف حافظ نغز گفتار که مراد ادبی ایشان است در دیوان مشهود است و حتی تزیین سروده های خویش را با الهام از صنعت تلمیح و تضمین کلام حافظ قرار داد . ترنم لطیف ترین احساسات و ظریف ترین حالات روحی از شاخصه های دیگر غزلیات شهریار با تاثر از ادب تازی که مبین بی قراری از فراق یار و و تحمل بار غم ایام و لیالی وصال و هجران و

ایام شباب و پیری و ترس از روزگارسالخوردگی و شکوه از زمانه و بی وفایی ها و دنیا و اهالی آن دیگر روی غزلیات می باشد که با وارستگی و علو طبع و سیر در اندیشه های والای دینی سروده شدند . وکوتاه سخن آنکه شهریار غزل معاصر ایران در تعاملی مثبت با سایر ادبیات های جهانی خاصه ادبیات تازی میزان تاثیر پذیری خود را و به تعبیر دیگر میزان درک ادبی خود را از این ادب فاخر بیان نمود. در ادبیات کهن عربی تاثیر مستقیم بوده و آشنایی مناسبی داشته و با ادبیات معاصرعربی آشنایی سطحی بوده و شاید بتوان گفت در حد سطحی بوده و با شیوه های شعر و شاعری آشنایی داشت و در اسالیب بیانی از ادبیات تازی استفاده ننمود و با اسلاف خویش از جمله حافظ و سعدی و سنایی استفاده های وافی نمود . در عرفان اسلامی و تصوف مطالعات خوبی داشت و بعضی از غزلهای ایشان دعم این سخن است .مضامین ادب تازی را تا پایان عصر عباسی می توان درک کرد و غزلیات شهریار در نوسانی شدید قرار دارد گاهی بسیار بلند و حتی قابلیت تشکیک دارند که متعلق به عهد جدید هست یا خیر؟ و در برخی دیگر شاید در محدوده غزل جای نگیرد.



منابع فارسی:

۱- آیتی عبدالمحمد-۱۳۷۱-*معلقات سبع-چاپ سوم*–تهران- نشر سروش.
۲-جر خلیل-۱۳۷۲-*المعجم العربی الحدیث*- ترجمه سیدحمید طبیبیان-چاپ سوم-تهران-نشر امیرکبیر.
۳- دودپوتا ع. م - ۱۳۸۲ -*تاثیر شعرعربی بر تکامل شعر فارسی* -چاپ اول–تهران - صدای معاصر.
۴- روزبه محمد رضا - -۱۳۸۶ -*ادبیات معاصر ایران-چاپ سوم* -تهران -نشر روزگار.
۵-شیرازی موید -۱۳۷۲-*شعرهای عربی سعدی-شیراز-چاپ اول* –انتشارات دانشگاه شیراز.
۶-شیروی خوزانی مصطفی-۱۳۸۱-*امام علی علیه السلام در اشعار عربی معاصر-چاپ اول-قم* -انتشارات دانشگاه قم.
۷- عاطفی یدالله – ۱۳۸۴- *گزیده غزلیات* -چاپ هشتم -تهران -چاپ تک.
۸- عبداللهی محمود-۱۳۸۴-*سیمای امام مهدی علیه السلام در آینه شعر عربی*- چاپ دوم -قم -انتشارات مسجدمقدس جمکران.
۹- فرشیدورد خسرو -۱۳۶۳- *درباره ادبیات ونقد ادبی* –چاپ اول-تهران- امیرکبیر .
۱۰- ندا طه-۱۹۹۹-*ادبیات تطبیقی* - ترجمه‌هادی نظری منظم-چاپ اول-تهران -نشر نی.
۱۱- هلال محمد غنیمی- ۱۳۷۳--*ادبیات تطبیقی*-– ترجمه دکتر آیت الله زاده شیرازی-چاپ اول-تهران -انتشارات امیر کبیر.

مصادر ومنابع عربی:

۱-ابوالعتاهیه –بلاتا- *دیوان ابی العتاهیه* .
۲- البرسی حافظ رجب-بلاتا-*مشارق انوار الیقین فی اسرارامیرالمومنین*–بیروت -موسسه الاعلمی.
۳- البرقوقی عبدالرحمن-۱۴۰۷-*شرح دیوان المتنبیالطبعه الاولی*–بیروت -دارالکتاب العربی.
۴- بریوی انس و حسان الطیبی-۱۴۲۶-*روائع الشعرالمعاص*–بیروت -دارالمعرفه.
۵- البستانی فواد افرام – ۱۴۱۹- *المجانی الحدیثه-الطبعه الرابعه*- قم المقدسه - ذوی القربی .
۶- البهی عصام -۱۴۱۷-*طلائع المقارنه فی الادب العربی الحدیث-الطبعه الاولی* –مصر -دار النشر للجامعات.
۷- تهرانی سید محمد حسین -۱۴۱۶-*معرفه المعاد* –لبنان – انتشارات دار المحجه البیضاء-بیروت.
۸- الخاقانی علی-۱۴۰۸-*شعراءالغری*–قم المقدسه -منشورات مکتبه آیه الله المرعشی.
۹- خلایلی کمال- ۱۹۹۳ -*مجموع روائع الغزل فی الشعر العربی* –الطبعه الاولی-الموسسه العربیه للدراسات والنشر.
۱۰-رشید بن غالب-۱۴۲۸-*شرح دیوان ابن الفارض* - الطبعه الثانیه -بیروت لبنان -دارالکتب العلمیه.
۱۱-سلامه بولس-۱۹۸۶-*عیدالغدیر* - بیروت - دارالکتاب اللبنانی.
۱۲-شاکری حسین-۱۴۱۸-*علی فی الکتاب والسنه والادب* قم المقدسه–مطبعه ستاره .
۱۳-شوقی احمد-۱۴۳۰- *دیوان امیرالشعراء-الطبعه الاولی*-بیروت -المکتبه العصریه.
۱۴-طبری میرحسین نوری-۱۴۰۰-*کشف الاستار*- قم المقدسه-نشر خیام.
۱۵-قمیحه مفید-۱۴۰۹-*المعلقات العشر*- الطبعه الثانیه -بیروت لبنان –دارالعلوم العربیه.
۱۶- محمد سراج الدین- بلاتا -*الغزل فی الشعرالعربی*- لبنان -بیروت -دارالراتب الجامعیه.

امثال و کنایات در دیوان ادیب الممالک فراهانی

کرمعلی قدمیاری
استادیار دانشگاه ارومیه
سمیه نوری
کارشناس ارشد دانشگاه ارومیه

چکیده

امثال و حکم در زبان فارسی از دیرباز از عاشقان ادب و شیفتگان دانش، دلها ربوده و شعرا و نویسندگان را کوشش بر آن بوده است تا از معانی گسترده آن بهره گیرند. زیرا حکم و امثال دارای چنان معانی دلپذیر و مطابق فهم مردم و حتی عوام است که هیچ کلامی جای آن را نمی تواند بگیرد. شعرای بزرگ ما برای تعلیم فضایل اخلاق و تربیت و ارشاد نفوس صدها مثل نغز و حکایت دلنشین را بر صحیفه ادب پارسی چون جواهر آبدار ساخته و پرداخته و به روزگار به جای گذاشته اند. ادیب الممالک امثال و کنایات فراوانی را در شعر خود آورده. گاهی امثال و کنایاتی چون، روده دراز، دوری و دوستی، بوجار دشت لنجان، با یک گل بهار نمی شه و غیره را به کرات در اشعار خود آورده است که در این مقاله برای جلوگیری از اطاله کلام به شماری از این امثال و حکم اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: امثال و حکم، کنایات، ادیب الممالک فراهانی.

مقدمه

مثل در لغت به معنی مانند و شبیه است. این کلمه عربی است و ریشه آن از ماده مُثول به معنی شبیه بودن چیزی به چیز دیگر است (دهخدا، ۱۳۶۴) و به معنی مانند، شبیه، برهان و دلیل، مطلق سخن، پند و عبرت و نشانه و علامت است، اما در اصطلاح خاص ادبی نوع خاصی است که در فارسی معادل داستان به‌کار می‌رود. (ذوالفقاری، ۱۳۸۴: ۲۰) و "حِکم" جمع حکمت است، از دسته ادب و غُرر و دُرر و لطائف نُکت و بذله‌ها. (دهخدا، ۱۳۶۴)

شناخت یکی از مظاهر فرهنگ و تمدن و ادبیات هر کشور، امثال و حکم و کلمات قصار و پر مغزی می‌باشد که از دهان بزرگان علم و ادب و یا مردم عامی آن دیار تراوش کرده است. در زبان فارسی بیش از هر زبان زنده‌دنیا مثل و حکمت است که هر کدام دارای یک جهان ذوق و اندیشه و حلاوت و حسن تعبیر در ادای مقصودآن می‌باشد، به کار رفته است. ارسطو هزاران سال پیش از این، معتقد بوده است که امثال و حکم در حُکم خوشه‌های حکمت باستانی می‌باشد که در پرتو ایجاز، درستی و صواب از خطر نابودی در امان مانده است. (گلپایگانی، ۱۳۷۶: ۴و۵)

امثال و حکم ملّت ها علاوه بر بیان نصایح و اندرزهای تربیتی و اجتماعی، اغلب مبیّن خلقیّات و خصلت های درونی آنها نیز هست که به صورت معانی مجازی و استعاری و گاهی نیز صریح و روشن بیان می شوند. این گفتارهای حکیمانه، گاهی آمیخته به خرافات، احساسات و اندیشه های خام و یا اسطوره ای و افسانه ای ظاهر می شوند که همگی نشانهٔ عمق و گسترهٔ نوع احساسات و باورهای علمی و غیر علمی و افسانه ای گذشتگان است. ادیب الممالک فراهانی یکی از شاعران برجسته دوره قاجار و عصر مشروطه می باشد. این مقاله بر آن است تا امثال و کنایات به کار رفته در دیوان امیری را جمع آوری و مورد بررسی قرار دهد.

آب از سر گذشتن: بدبختی به منتهی رسیدن. مثال:

امیری نیز در ارتباط با همین موضوع گفته است:

پروانه صفت سوختم از آتش عشقت　　بگذشت ز سر آب و ز پیمان نگذشتیم

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۵۶۳)

آب اندر کفچلیز بیختن: نظیر آب در غربال بیختن: عملی بی فایده کردن، به امری ممتنع قصد نمودن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۴).

باز گردید و مبیزید آب اندر کفچلیز پند گیرید و مپیمایید با گز ماهتاب
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۸۷)

آب در غربال بیختن: عملی بی فایده کردن، به امری ممتنع عزم نمودن. مثال:

مرا تقاضا زین کس که آبرویش نیست درست بیختن آب جو به غربال است
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۸۰)

آب در کوزه و ما تشنه لبان می گردیم: مثال:

ادیب الممالک آورده است:

سالها در سرای پیروزه تشنه ماندیم و آب در کوزه
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۵۱)

آب در جوی بازگشتن: شوکت و اعتباری پس از زوال برگشتن.

ادیب الممالک گفته است:

البشاره کآمد اینک بار دیگر سوی ملک کآب دولت را به جوی آرد همی بار دگر
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۲۰)

آب ریختن: بی اعتبار و بی آبرو شدن.

دجّالها را بر کشد، با صد مذلّتشان کشد هم نار گبران خامشند، هم آب ترسا ریخته
(همان: ۳۸۷)

آخِر الدّوا اَلکی: «کی» داغ یعنی آهن تفته ایست که بر بعضی جراحات نهند و مراد آنکه وسائل صعب را آنگاه به کار برند کـه چاره های سهل بی اثر ماند (دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۹)

ادیب الممالک می فرماید:

دردی که بود داغ پدر آخِر الدّواش زخمی که تازیانه همی بود مرهمش
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۹۱)

آفتاب به گِل اندودن: حقیقتی روشن را با موانع یا دلایلی ضعیف پوشیدن.

امیری در این معنی می گوید:

کسی نیارد اندود آفتاب به گل کسی نتاند پیمود ماهتاب به گز
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۶۳)

آن که جان دهد نان دهد

غم روزی مدار ای کودک آن که جان داد، نان دهد بی شک
(همان: ۷۰۸)

آینه به کور دادن: کاری عبث و بیهوده است(دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۷)

وزیر گفت سرشت ستوده باید، از آنک به کور دادن آیینه جهد بی ثمر است
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۶۸)

آن که جو کاشت گندم ندرود:

امیری نیز در همین معنی گفته است:

هر که بد خواسته نیکی نبرد آن که جو کاشته گندم ندرود
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۵۲۳)

ابرو ترش کردن

داستان آمد فراز از حال بدبختان که دهر کرده با ایشان همی ابرو ترش، صورت مهیب
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۷)

ابناءالدهالیز و اولاد الزّنا: فرزندان دهلیزها: کنایه است از زنازادگی و یا سر راهی بودن بچه ها. استاد شهیدی فرموده اند که در عراق امروز «بذرالسّرادیب» نامیده اند (فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۲۷۶)

کودکانی را که این بد مادران می پرورند جمله ابناء الدهالیزند و اولاد الزّنا
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۵)

آحمی مِن مجیرِ الظّعن: اشاره به ضرب المثل عربی یعنی حمایت کننده تر از پناهنده کجاوه ها یا کاروان ها(همان: ۳۴۸)

آمده اندر به سایه تو ازیراک احمی باشد تو از مجیر ظغاین
(همان: ۳۴۸)

از ریسمان پیسه گریزد گزیده مار

ادیب الممالک گفته است:

دیگر چنین خطا نرود زانکه بی گمان از رسیمان پیسه گریزد گزیده مار
(همان: ۲۲۳)

از عرش بر فرش افتادن

در عین شباب آمدم از سنّ ترعرُع بر عرش ز فرش اندر و بر صدر ز درگاه
(همان: ۴۰۵)

از ماست که بر ماست: مأخوذ از قطعه ذیل است:

روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست پر را ز پی طعمه بپرواز بیاراست
زد تیر نگه کرد و پر خویش در آن دید گفتا ز چه نالیم که از ماست که بر ماست
«ناصر خسرو»

ادیب الممالک نیز به همین معنی اشاره کرده است:

از مردم بیگانه توقّع چه کنی زیرا که هر آنچه بینی، از ما بر ماست
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۹۹۷)

اذا عمّ البلا طاب البلا: اشاره است به این مثل عربی: البَلیّهُ اذا عمَّت طابت. یعنی: بلا چون همگانی شود، ناپسند نیست. نظیر این مثل فارسیِ مرگ دسته جمعی عروسی است (همان: ۱۲۵۲).

جملگی تلخند و اندر کام ما چون شکّرند وه چه خوش فرمود اذا عمّ البلاطاب البلا
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۶)

استخوان کسی را زنده کردن: روی کسی را سفید کردن (همان: ۴۸۱)

اگر نبود خود این پیشوای برصیصا که بود زنده کند استخوان بلعم را؟
(همان:۵۰)

الاسماء تُنزِل مِن اَلاسماء: نام هر کسی از آسمان فرود آید. یعنی غالباً اسم به مسمّای خود زیبا و برازنده است. مثل را میدانی الالقاب تُنزِل مِن السَّماء ضبط میکند. تمثل:

امیری می فرمایند:

من تو را در دارم که اندر مُلک استغنا و ناز کامرانستیّ اَلاَسماء تُنزِل مِن سَما
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۷)

الشُعَراء یَتَّبَعهم الغاوون: نظیر: وَ ما علَّمناه الشُعرا و ما یَنبَغی له. قرآن کریم. سوره ۳۶ آیه ۶۹ (دهخدا، ۱۳۶۱: ۲۵۴).

من نیستم از آن شعرا، کایشان قائد شوند زمره غاوون را
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۹)

امّ الخبائِث: شراب

دخت رز امّ الخبائث است و به تحقیق جز بچه ماران نزاید از شکم مار
(فراهانی، ۱۳۸۴، ص ۲۱۳)

انگشت خاییدن: پشیمان شدن. تمثّل:

هر کس که به جان پند عزیزان نکند گوش بسیار بخاید سر انگشت ندامت «حافظ»
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۳۰۷)

ادیب می فرماید:

انگشت بخایید به دندان که جفا جو مهلت ندهدشان که سر خویش بخارند
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۶۶)

انگشت در سوراخ کژدم کردن: خود را به خطر انداختن

به جای بستن سوراخ، انگشت همی کردند در سوراخ کژدم
(همان: ۳۰۶)

باد بروت رفتن: غرور و تکبر کسی از بین رفتن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۳۵۰)

باد بروت برفت یکسره، ای شیخ ریش تو جاروب کرد دردی دن
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۳)

با یک دست دو هندوانه را نمی توان برداشت

یا مسند ریاست، یا دستگاه سرقت برداشتن به یک دست نتوان دو هندوانه
(همان: ۴۰۰)

بنای کژ نشود راست

بنای کژ نشود راست، گفته اند و لیک به دست کژمنشان این بنای کژ شده است
(همان: ۱۰۹)

باد در هاون ساییدن: به عملی بی فایده مشغول شدن. نظیر همین معنی ست:

مگو آنچه هرگز نگفته است کس بمردی مکن باد را در قفس «فردوسی»
(دهخدا، ۱۳۶۱: ۳۵۲)

ادیب الممالک می گوید:

آب چندین مبیز در غربال باد چندین مسای در هاون
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۳۵)

با یک گل بهار نمی شه: بر نادر حکم نتوان کرد. مثل: از یک تابستان بهار نشود
(دهخدا، ۱۳۶۱: ۳۷۴)

ای دوست مگر تو این مثل نشنیدی هرگز نشود فصل بهار از یک گل
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۰)

برات بر یخ نوشتن: ادیب الممالک نیز بیتی در همین معنی دارد:

مغلوب اگر شدم ز تو، تعلیم ناقص است ور غالبم، برات تو خواهم به یخ نوشت

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۵۰)

برف بر سر باریدن: سفید شدن موی سر.

به کوه اندرون در بن غار ژرف ز پیری بر سر ببارید برف

(همان: ۶۸۸)

بنگ نوشیدن: کنایه از بیخودی، ناهوشیاری و بی خبری ست (همان: ۱۱۴۵).

جنس بشر بس که پست، سیم و زرش دیده بست

کلّه اش از بنگ مست، عقل پریش از شراب

(همان: ۷۲)

بوجار دشت لنجان: مثلی است در زبان عوام که در مورد اشخاص متلوّن العقیده استعمال می شود. مثال:

ادیب الممالک می فرماید:

با باد فرستیش به هر سوی همچون بوجار دشت لنجان

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۹۳۳)

پای به گِل بودن

ای سراپرده تو خلوت دل پای گُل از لطافت تو به گِل

(همان: ۶۴۰)

مهِ من که خورشید گردون غلامش به گِل پای سرو اندرون از غلامش

(همان: ۲۶۸)

پای را باندازه گلیم دراز کردن: از حد خود تجاوز نکردن. تمثل:

ز بن سرزنش که کرد ترا دوست حافظا بیش از گلیم خویش مگر پا کشیده ای «حافظ» (دهخدا، ۱۳۶۱: ۴۹۸).

ادیب الممالک می فرماید:

سخت بیرون شد از گلیمت پای جهد می کن کزین سپس نشود

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۸۸)

گفتم مکن زیاده به در پای از گلیم از یاد رفت پند ادیبت، رضاقلی

(همان: ۹۶۹)

پشت پا زدن: با تحقیر و استخفاف ترک گفتن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۵۰۷)

ادیب الممالک می فرماید:

آستین افشاندم از گرد علایق آشکار تا زدم مردانه بر ملک دو عالم پشت پا

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۲)

تخم مرغ دزد شتر دزد می شود:

در همین مورد حکایتی در امثال و حکم دهخدا ص ۵۴۲ آمده است:

پسری در خردسالی تخم مرغی دزدید و به مادر آورد. مادر او را بنواخت و کرده او بستود. پسر چون به حد بلوغ رشد و مردی رسید شتری به سرقت برد. عوانان شحنه او را بگرفتند و پادشاه امر به کشتن او فرمود. پسر هنگام مرگ از جلاد التماس دیدار مادر کرد تا وداع باز پسین به جای آرد. مادر را بیاوردند پس به مادر گفت آرزوی من آنست که زبان تو ببوسم. زال زبان بیرون کرد. پسر زبان او با دندان از بن بکند و گفت...

ادیب الممالک نیز به همین حکایت اشاره کرده است:

کی شتر دزد می تواند تخم دزد؟ کی شود مریّخ همچون اورمزد
(پیشین: ۶۴۲)

تن زدن: خاموش شدن.

هر چه افزودم درازی، کوته آمد لاجرم تن زدم، آوردم اندر خامشی سر در عبا
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۵)

تیر رها شده از شست: وقت تدارک امری گذشتن.
ادیب الممالک می فرماید:

وگر نه چو تیری رها شد ز شست نیارد دگر باره او را به دست
(پیشین، ص ۶۸۹)

جایی که عرب اندازد نی: به جایی رفت که بازگشتی برای او نیست. مثال:
ادیب الممالک می فرماید:

رفته در منطقه جدی و در ایوان جُدَی شده جایی که در آنجا عرب اندازد نَی
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۷۰)

جفت بودن در و تخته

دادش آنگه به دست جهل و بدو گفت تخته و در، نیک جفت کرده دروگر
(همان: ۲۵۴)

جو داد و گندم بنمود: ظاهر گفتار و عمل نیکو داشتن و نهان و باطن زشت و تباه. مثال:

به بازار گندم فروشان در آی که این جو فروش است و گندم نمای
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۵۹۲)

ادیب الممالک نیز همین معنی را در مورد مشروطه بکار برده است:

گر چه مشروطه نبود این ترتیب جو به ما داده و گندم بنمود
(فراهانی، ۱۳۸۴، ص ۵۲۳)

چارچار کردن: گفتگو و ستیزه کردن(عمید، ۱۳۶۳: ۷۲۲).

هر چند حکم شاه نه چون شد به نام شه با نام شاه کس نتوان کرد چار چار
(پیشین: ۲۲۴)

چشم بندی کردن: نیرنگ و فریب کردن و با افسون و شعبده چیزی را دگرگونه نمایاندن.

چشم بندی می کند با ما حریفی شوخ چشم غافل است از چشم ما، وز چشم بندیهای ما
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۴۴)

چهار تکبیر گفتن: از چیزی یکباره چشم پوشیدن، ترک همیشگی کسی گفتن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۶۰۴). برگرفته از آداب نماز میّت که به رسم اهل سنّت چهار تکبیر مقرر است.
ادیب الممالک می فرماید:

ملک و اسلام چو بی من شود ای خواجه بخوان چار تکبیر بر این ملک و بر اسلام، سلام
(پیشین: ۳۰۸)

چنار و کدو: انوری نیز به این معنی اشاره کرده است:

بد خواه تو خود را به بزرگی چو تو داند لیکن مثل است اینکه چناری و کدویی

گویا اشاره به مثلی است که در این قطعه ناصر خسرو نیز آمده است:

نشنیده ای که زی چناری کدو بنی بر رست و بر دوید بر او بر یروز بیست

پرسیـــد از آن چـــنار که تو چـــند روزه ای　　گفتا چنـــار سال مرا بیشتر ز سیست
خندید پس بدو که من از تو به بیست روز　　برتر شدم بگوی که این کاهلی ز چیـست
او را چنـــار گفـــت که امـــروز ای کـدو　　با تـو مـــرا هنوز نه هنـــگام داوری ست
فردا که بر من و تو وزد باد مهـــرگان　　آنگه شـــود پدیـد که نامرد و مـــرد کیـــست

(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۶۱۸)

ادیب الممالک نیز به همین مثل اشاره کرده است:

بپژمری و بیفتی ز باد و گند بروت　　چنانکه آگهی از قصه کدو و چنار

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۳۵)

چوب حراج زدن

ملک را برده به بازار حراج　　می زند چوب و پی مازاد است

(همان: ۵۲۸)

حب الوطن من الایمان: حدیث. اقتباس:

در سفر گر روم بینی یا ختن　　از دل تو کی رود حب الوطن «مولوی»

امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۶۸۹)

ادیب الممالک می گوید:

هر که ز حب الوطن نیافت سعادت　　بسته به زنجیر ننگ گردن و تن را

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۴)

حلقه به گوش بودن: چون غلامان نهایت مطیع (دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۰۱).

ادیب الممالک می فرماید:

چون پند تو گوشواره کردم در گوش　　یعنی که ز جان حلقه به گوش تو شدم

(پیشین: ۱۰۱۵)

خر ما از کرّگی دم نداشت: از بیم زیانی بزرگتر از دعوی خسارت پیشین گذشتم (دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۳۴).

وگر به محضر شرعم روان کنی گویم　　ز کرّگی خَرَکِ لَنگِ بنده بی دم شد

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۹۶)

خفّ حنین: ضرب المثلی عرب ایست: کفشگری است که یک عرب به فریب کفشهای او، شتر و محمـولش را از دسـت داده و پس از آن خفّ حنین ضرب المثل گردید (همان: ۶۲۰).

شکوه دارم به درت زین نعلین　　که نصیبم شده زو خفّ حنین

(همان: ۶۲۰)

خشت به دریا زدن: کاری عبث و بیهوده انجام دادن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۳۹).

حاسدت خشت به دریا زند و سنگ به سر　　کاوستاد هنری بر سر بنیاد آید

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۷۲)

خم به ابرو نیاوردن

که به یک دم هزار پشّه به دم　　در کشد، ناورد به ابرو خم

(همان: ۶۵۳)

خواب خرگوش: کنایه از غفلت است. مثال:

خواب خرگوش بد اندیش تو خود چندانست کابن سیرین قضا دم نزند در تأویل «انوری»
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۴۷).

ادیب الممالک گفته است:

هنوزم خمار می دوش هست به مغز عدو خواب خرگوش هست
(همان: ۶۶۳)

خود را به کوچه علی چپ زدن: برای جلب نفعی یا احتراز از زیانی تجاهل کردن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۵۵).

ادیب الممالک می فرماید:

کماندان چون به سربازش «نظر بر راست» فرماید
زند در «کوچه چپ» عذر جوع و بی لباسی را
(فراهانی، ۱۳۸۴، ص ۳۱)

خیال خام پختن

حجاب شکرش گشتی، گمان زشت مبر حساب فضلش کردی، خیال خام مپز
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۶۳)

خیر الامور اوسطها. حدیث تمثل:

اقتباس: در خبر خیر الامور اوساطها مانع آمد ز اختلال اخلاطها «مولوی»
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۶۷)

ادیب الممالک می فرماید:

تا علی اوسطش را شناخت بها گفت «خَیر الامورِ اوسَطها»
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۳۷)

داده بر باد کاه دیرینه: کنایت است از مرد عظامی که عصام ندارد. معروف است که می گویند کاه پارینه یا کاه پوسیده به باد می دهد (همان: ۱۰۸۰)

آن که نازد بر استخوان پدر داده بر باد کاه پارینه
(همان: ۱۰۸۰)

دایه مهربان تر از مادر: نظیر: کاسه داغ تر از آش (امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۷۷۴)

میان شیعه بو حفص و بوالحسن شده ای چو دایه ای که بود مهربانتر از مادر
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۴۱)

در پوستین کسی افتادن: از کسی بدگویی و غیبت کردن. مثال:

گفت ای جان پدر تو نیز اگر بخفتی به که در پوستین مردم افتی «گلستان سعدی»
(دهخدا، ۱۳۶۱: ۳۸۳).

ادیب الممالک می فرماید:

سپس در افتد در پوستین خلق و بود گزنده همچو کلاب و درنده همچو ذئاب
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۹۷)

دستان خوردن: حیله و فریب خوردن

که از ابلیس دستان خورد و این نام فرامش کرد و رفت اندر جهنّم
(همان: ۳۰۴)

دستک دزد و در ظاهر شریک قافله

هر که می بینی تو بر گرد وزیر داخله　　دستک دزد است و در ظاهر شریک قافله

(همان: ۳۹۲)

دستبردی کردن: تردستی، غارت و چپاول کردن

هر سحرگه بویی ز زلفش نسیم صبح آرد　　دستبردی کن، ازو بستان و جان را مشکبو کن

(همان: ۳۶۲)

دست شستن از چیزی: کنایه از دست برداشتن و صرفه نظر کردن از چیزی

دست شوی ای طبیب ازین بیمار　　مختصر را به حال خود بگذار

(همان: ۵۳۰)

دسته گل به آب دادن: کاری ناسزاوار مرتکب شدن، فتنه یا فسادی را باعث گشتن

گویا در قدیم بجای این مثل گُل به آب دادن می گفتند.

ادیب الممالک می فرماید:

بوالعجب دسته گلی داده بر آب　　کوزه مبرز خان کرده خراب

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۱۹)

دمار برآوردن

بار الها به حق هشت و چهار　　تو بر آور دمار عدلیّه

(همان: ۹۵۱)

دماغ از باد تهی شدن

تا دماغش شود از باد تهی　　ناورد فکرتش این رو سیهی

(همان: ۶۱۷)

دود از خانه بر آمدن

ازین شرار که افروختی به خرمن خلق　　بسی نمانده که از خانه ات بر آید دود

(همان: ۱۶۹)

دوری و دوستی: نظیر میخواهی عزیز شوی یا دور شو یا گور شو (دهخدا، ۱۳۶۱: ۸۳۵)

نشوی خسته ز مهجوری ما　　خوش بود دوستی و دوری ما

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۱۶)

روده دراز: کنایه از پر حرف، پرگو.

شیخ کوتاه دست روده دراز　　خوانده از من ترانه و ساز

(همان: ۵۰۰)

روسیاهی به زغال ماندن: با این که یاری و مددی نکرد کار و مقصود چنانکه منظور بود انجام یافت (دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۱۷)

دیدی به زغال رو سیاهی　　ماند از پس رفتن زمستان

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۹۳۳)

ریسمان زدن: کنایه از پیمودن زمین است برای باج گرفتن به عدالت (همان: ۶۹۳).

زنم ریسمان خاک هر مرز را　　هزینه دهم مر کشاورز را

(همان: ۶۹۳)

ریش به دست کسی دادن

ریش خود را به دست کس ندهی　　دل به یاران بوالهوس ندهی
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۴۹)

زیره به کرمان بردن: عملی بی فایده انجام دادن. نظیر گوهر به کان بردن یا آبگینه به حلب بردن (دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۳۵).

من این قصیده فرستم به حضرتت ایدون　　چنانکه زیره به کرمان برد کسی ایدر
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۴۹)

زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد: نظیر: بهوش باش که سر در سر زبان نکنی علی (ع) می فرمایند: یاوه گویی دوم دیوانگی است (پیشین: ۸۹۳).

ای بسا کس که ابلهانه بداد　　سر سبزش زبان سرخ به باد
(پیشین: ۶۵۵)

زرد گوش: یعنی بی رگ است، سیب زمینی است (دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۰۴)

زرد گوشان را کردند امیر　　چند تن رو سیه کور کبود
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۵۲۳)

ژاژ خاییدن: خام درآویدن و هرزه لاییدن است. مثال:

پنداشت همی حاسد کو باز نیاید　　باز آمد تا هر شفکی ژاژ نواید «رودکی»
(دهخدا، ۱۳۶۱، ص ۹۳۷)

ادیب الممالک در این مورد گفته:

همه ژاژ خایید و پاسخ شنید　　به سردی سخنهای چون یخ شنید
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۹۱)

سپر افکندن: تسلیم شدن، اعتراف بغلبه خصم کردن (امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۴۳).

همه دلیران قضا سپر افکنند　　به غیر من که چو من پهلوان میدان نیست
(پیشین: ۷۷۹)

سفته گوش: کنایه از برده و غلام حلقه به گوش (عمید، ۱۳۶۳: ۱۲۰۹).

به هر کار فرمان دهد شاه نو　　همه سفته گوشیم و جان در گرو
(همان: ۶۹۵)

سر بر خط نهادن: اطاعت کردن

از آن روز ایرانیان مرده اند　　که سر بر خط غیر بسپرده اند
(همان: ۶۸۳)

سزای نیکی را به بدی دادن: نظیر اتق شر من احسنت الیه (دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۷۲).

کی او را بدین پایه بنشاندمی　　سزای بدی را بدی خواندمی؟
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۵۶)

سنگ به ساغر زدن: نظیر سنگ بر قندیل زدن مثال:

سنگ در ساغر نیک و بد ایام زنند　　وز کف سنگدلان نصفی و ساغر گیرند «مجیر بیلقانی»
(امثال وحکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۹۲)

ادیب الممالک می گوید:

فقیه شهر که دی سنگ زد به ساغر ما　　ز پیر میکده می جست اعتذار امروز
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۶۴)

سنگ خارا را با میخ سنبیدن: تلاش و کاری بیهوده کردن.

نه سنگ خارا را با میخ آهنین سنبیدند　　نه وعظ ناصح بر ناصواب کرده اثر

(همان: ۱۹۸)

سینه سپر کردن

به عونِ بار خدا ساختند دل، دریا　　به کف نهاده سر و جان و کرده سینه سپر

(همان: ۱۹۵)

شاخ و شانه کشیدن: مجادله و معارضه کردن با کسی.

ای رهیده به شاخ و شانه من　　به من خسته شاخ و شانه مزن

(همان: ۶۴۸)

صفر الوطاب: مشک خالی، کنایه از نابود شدن (همان، ص ۱۲۸۳)

نیست کس را مجال تا سوی ما بنگرد　　کآمده اند از هنر عاری و صفر الوطاب

(همان: ۷۳)

طبل زیر گلیم: پنهان کردن امری آشکار. مثال:

نه بینی که ار ما غمی شد ز بیم　　همی طبل کوبد به زیر گلیم

(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۰۶۶)

ادیب الممالک گفته است:

مباش غره به طامات و لاف زهد ریا　　مباز خرقه به سالوس و طبل زیر گلیم

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۰۹)

این طبل زدن زیر گلیمت نکند سود　　چون طشت تو بشکسته و افتاده ز بام است

(همان: ۱۰۶)

طشت از بام افتادن: راز فاش شدن، رسوا گشتن مثال:

این طبل زدن زیر گلیمت نکند سود　　چون طشت تو بشکسته و افتاده ز بام است

(همان، ص ۱۰۶)

دهخدا در امثال و حکم ص ۱۰۶۷ به این معنی اشاره کرده است. نظیر:

طبیبی که باشد بتن دردمند　　ز بیمار چون باز دارد گزند　«فردوسی»

عاقله دور مهر و مه: ظاهراً در این بیت مراد حضرت مهدی (عج) است (فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۵)

کجاست عاقله دور مهر و مه که کند　　به تازیانه ادب، آفتاب و کیوان را؟

(همان: ۱۵)

عروسک غنج کردن: خود آرایی (همان: ۳۰).

عروسک غنج کردن، گربه رقصاندن، پلو خوردن　　پریشیدن اوراق قانون اساسی را

(همان: ۳۰)

عذر تراشیدن در کاری: بهانه آوردن در کار.

نمودن در صف کابینه ضدیّت به یکدیگر　　تراشید به وقت کار، عذر بی حواسی را

(فراهانی: ۳۰)

عطرمنشم: مُنشم، نام دختر سعد است که زنی عطاره بوده و هر گاه در جاهلیت هنگام سوگند خوردن در حروب چنانکه عادت عرب بر آن بود از وی عطر ستانیده، دستها را در آن فرو می کردند، در آن جنگ از طرفین به فراوان کشته می شد و مَثَل گردید: «اشأم من عطر منشم» (فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۲۲۰)

گشته به عطر منشم با یکدگر حلیف　　داده به عقد معصم بر یکدگر یمین

(همان: ۳۳۰)

عَزَّ من قَنَع: حدیث: نظیر

کسیکه که عزت عزلت نیافت هیچ نیافت کسیکه روی قناعت ندید هیچ ندید «سنایی» (دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۱۶۷)

ادیب الممالک می فرماید:

مصطفی (ص) «عَزَّ مَن قَنَع» فرمود همچنین «ذَلَّ مَن طَمَع» فرمود

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۲۵)

فراتر از سیاهی رنگی نیست

به خانمان خود انگشت نیل برزده ایم که خو فراز سیاهی نبود رنگ دگر

(همان: ۱۹۲)

قاشق نشسته: دختر یا پسری بی آزرم که جواب همه حضار مجلس را گوید (امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۴۶۵)

هر یکی چون قاشق ناشسته در آشند، لیک آشها را گه نخود باشند و گاهی لوبیا

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۳۹)

قدر زر زرگر شناسد.... نظیر: مردی باید که قدر مردی داند (دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۱۵۷).

ادیب الممالک فرموده است:

قدر فضلم را تو دانی، کاین مثل بس شایع است قدر زر زرگر شناسد، گوهری قدر گوهر

(پیشین: ۷۳۹)

قطره به عمان بردن: نظیر: زیره به کرمان بردن کنایه از کار بی ثمر و بیهوده کردن.

ادیب الممالک می فرماید:

از جهل بود قطره به عمّان بردن وز حمق شو زیره به کرمان بردن

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۶)

قطمیر و نقیر: کنایه از هر چیز اندک.

شد تهی کیسه ز قطمیر و نقیر گشت مسکین و پریشان و فقیر

(همان: ۶۱۹)

کار از کار خیزد: نظیر:

ادیب الممالک گفته است:

چون حکیمان جهان گفته اند کار از کار خیزد این دو را من لازم و ملزوم همدیگر گرفتم

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۱۳)

کار امروز به فردا مفکن: نظیر: امروز تخم کار که فردا مجال نیست «سعدی»

(دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۰۱)

ادیب الممالک می فرماید:

کار امروز چون به فردا ر کار فردا زدست دانا رفت

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۴۹)

کارد به استخوان رسیدن: نظیر کار به جان رسیدن، پیمانه لبریز شدن. مثال

چون رسد آن کارد اندر استخوان حلقه زد خواجه که مهتر را بخوان «مولوی»

(دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۱۷۵)

ادیب الممالک گفته است:

تا روزی ما ز دست مرنارد رسد بر چرخ فغان، بر استخوان کارد رسد

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۰۰۱)

کبک زیر برف

همچو کبکان زیر برف اندر شدی، پنداشتی　　تو نبینی خصم را، او هم نمی بیند تورا

(همان: ۴۴)

کس گره دست بر گشود به دندان: کاری را که به طریقی آسانتر و یا بی جنگ و خصومت توان کرد گرفتن راه دشوار یـا بـا جدال و نزاع انجام کردن از خرد نیست.

(امثال وحکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۳۰۹)

ادیب الممالک می فرماید:

بی هنر از بخت ناله دارد چونان　　کس گره دست برگشود به دندان

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۲۰)

کفگیر ته دیگ خوردن: نظیر چنته اش خالی شده است (پیشین: ۱۲۲۲).

از آن دقیقه که کفگیر خورده بر ته دیگ　　چو دیگ بر سر آتش نشسته می جوشم

(پیشین: ۹۰۳)

کفشگر و انبان

اشاره است به مثل: سگ داند و کفشگر که در انبان چیست.در تداول عامه چنین آمده است که کفشگری هر چه چرم در کنـار خویش می نهاد، سگی در می ربود یا برای خوردن به دندان می گرفت. کفشگر مشته آهنین در انبان کرد و یـک بـار کـه سـگ بـه نزدیک وی آمده بـود بـر وی کبـود. سـگ کـه از کوفتـه داخـل انبـان بسـیار کوفتـه شـده بـود، از درد زوزه مـی کـرد و مـی گریخت.....مردم از کفشگر پرسیدند: در انبان چه بود ضربه مشته داخل انبان چه بود که سگ چنـین زوزه کنـان گریخـت؟ کفشـگر پاسخ داد: سگ داند و کفشگر که در انبان چیست.

ادیب الممالک به این ضرب المثل اشاره کرده است: (فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۶).

به نعلبندت گو تا کند لواشه، حمار　　به کفشگر گو بر فرق سگ زن انبان را

(همان: ۱۵)

کلّ الصید فی جوف الفرا: هر صیدی درون شکم گور است. مولوی نیز به این معنی اشاره کرده است:

صد مصر و صد شکرستان درج است اندر یوسفان

الصید جل اَو صغر فالکل فی جوف الفراء

ادیب الممالک می فرماید:

شهریارا هر که صد دارد، نود هم پیش اوست　　تازیان گویند کلّ الصید فی جوف الفرا

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۷)

کلکی کسی را از جا کندن

گفتم امروز دگر کنده شد از جا کلکش　　غافل از آنکه نخواهد رسد آهو به تکش

(همان: ۴۷۰)

گربه رقصاندن: نظیر کجلک بازی در آوردن (امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱، ص ۱۲۷۸).

عروسک غنج کردن، گربه رقصاندن، پلو خوردن　　پریشیدن اوراق قانون اساسی را

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۰)

گربه را دم حجله کشتن

این قدر دانم که اندر اصطلاح عامیان　　گربه را کشته شب اول کنار حنجله

(همان: ۳۹۳)

گلیم سیاه: تیره بخت، شقی، تیره بختی.

بس گلیم سیها کز نظرت گشت سفید　　نظر تو سیهی پاک بشوید ز گلیم
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۹۹۹)

ادیب الممالک می فرماید:

اگر شنیدی نتوان یکی گلیم سیاه　　سپید کردن با آب کوثر و تسنیم
(پیشین: ۳۱۰)

گوشمالی دادن: تنبیه کردن. مثال:

تو گر بمال و امل بیش از این نداری میل　　جدا شو از امل و گوش وقت خویش بمال
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۳۳۳)

زان حذر کن که او به حق نالد　　حق دو گوشت ز قهر خود نالد
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۷۰۸)

لعل سوی کان بردن

سر خجالتم از پیش بر نمی آید　　که دُر چگونه بدریا برند و لعل به کان «سعدی»
(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۳۶۵)

ادیب الممالک در همین معنی فرموده است:

قند آوردن پیش لعل لب من　　باشد به مثل لعل سوی کان بردن
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۶)

لو تُرک نام القطا: اشاره به مثل عربی یعنی اگر پرندهٔ قطا را به حال خود وا می گذاشتند، می توانست بخوابد (همان: ۱۲۶۴)

فتنه خسبد، بر نگیرندش گر این دونان ز خواب　　این مثل دایم شنیدی لو تُرک نام القطا
(همان: ۳۶)

ماهتاب به گز پیمودن: عملی بی فایده کردن. تمثل:

ادیب الممالک می فرماید:

کسی نیارد اندود آفتاب به گل　　کسی نتاند پیمود ماهتاب به گز
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۲۶۳)

مثل تیر رها شده از کمان: در نهایت تندی و سرعت.

اندر رسید شحنه چو تیری که از کمان　　و آن کدخدا معاینه شیری که از کمین
(همان: ۳۲۹)

مثل خر در گل ماندن: واماندن، ناتوان شدن.

ادیب الممالک گفته است:

صد شکر که حسرتش به دل ماند　　بارش به خر و خرش به گل ماند
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۳۲)

مثل یخ: گفتاری بی نمک، با بدنی سرد، افسرده (امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۴۹۹).

همه ژاژ خایید و پاسخ شنید　　به سردی سخنهای چون یخ شنید
(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۹۱)

مرد بی هنر مثل شاخ بی ثمر است

نشنیده ای که مردم دانا همی زنند　　بر شاخ بی ثمر، مرد بی هنر؟

(همان: ۲۲۵)

مرده ریگ: آنچه از مرده به اطرافیان و فرزندان ارث رسد.

بر این تخت زرّین که بشتافتی　　نه از مرده ریگ پدر یافتی

(همان: ۶۸۵)

مساوی است پشت گل با رو

پشت کن بر من ای گل خود رو　　که مساوی ست پشت گل با رو

(همان: ۶۴۸)

مشت به سندان زدن: دو ضد، دو فراهم نشدنی(امثال و حکم دهخدا، ۱۳۶۱: ۱۷۱۲).

ادیب الممالک می فرماید:

مشت چو سندان اگر نداری هرگز　　می نتوان نواخت مشت به سندان

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۱۹)

مششدر شدن: در شششدره ماندن، کنایه از حیران و سرگردان ماندم (همان: ۱۱۷۲).

مششدر شدم خانه در نرد عذرا　　به دست حریف اندرم کعبتانها

(همان: ۲۰)

مور و لگن: اشاره است به بیت نظامی:

چو در طاس لغزنده افتاد مور　　رهاننده را چاره باید نه زور

روانشاد احمد بهمنیار در داستان نامه بهمنیاری می نویسد: لغزنده نام حشره ای　　نابیناست که از شکار مورچه زندگی می کند به این ترتیب که سوراخی به شکل قیف یا طاس در زمین حفر کرده، سطح شیب دار آن را با خاک نرم پوشانیده خود در قعر آن سوراخ به انتظار می نشیند اگر پای مورچه اجل بدان جا رسد بی اختیار فرو رفته و هر قدر که برای نجات خود تلاش میکند بیشتر فرو می رود لغزنده در این هنگام کار خود را کرده و مورچه را به دام خود می اندازد (فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۲).

ادیب الممالک نیز چندین بار در اشعارش به این مورد اشاره کرده است:

به گرد جوی درش، سبزه ها دمیده ز نو　　به سان مورچه لنگ در میان لگن

(همان: ۳۴۱)

موزه حنین: کفشهای حنین، گفته می شود فلان کس با کفشهای حنین بازگشت. یعنی در حالت نا امیدی و غبن و انکسار بازگشت (همان: ۱۱۵۹)

رفتند پر دلان تهیدست از آن سرای　　با موزه حنین، بل با زوزه و حنین

(همان: ۶۸۵)

مؤمن از یک سوراخ دو بار گزیده نمی شود

انگشت مؤمن از بن سوراخ جانور　　اندر جهان گزیده نخواهد شدن دو بار

(همان: ۲۲۳)

نصّ اعنی ایّاک فاسمعی یا جار: به در میگویم که دیوار بشنود.

به هر که سنگ زنم کله تو در نظر است　　به نصّ اعنی ایّاک فاسمعی یا جار

(همان: ۲۳۶)

نمک خوردن و نمکدان شکستن: نیکی را به بدی سزا دادن، ناسپاسی کردن.

ادیب الممالک می فرماید:

نمک حرامی آن شوخ چشم بی مزه بین　　که بشکند به نمک خوارگی نمکدان را

(همان: ۱۵)

نه هر سر سزاوار کلاه بود

به نرم گردنی و بندگی بدند مثل　　به سفته گوشی و فرمانبری بدند سمر
نه هر کلاه سزاوارتواند بود　　نه هر سری به جهان در خور کلاه بود

(همان: ۱۶۸)

ور صبر کنی زغوره حلوا سازی

امیری در این معنی می فرماید:

گر جهد کنی، شراب گردد انگور　　ور صبر کنی، ز غوره حلوا سازی

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۰۲۴)

و مَن یَعتَمِد بعد العَیانِ علی الخَبر: شنیدن کی بود مانند دیدن.

رأیتُک مافوق الزّوایات فی العُلی　　ومَن یَعتَمِد بعد العَیانِ علی الخَبر؟

(همان: ۱۱۱۲)

هر کسی سوی اصل خود پیوست

او به مغرب شود، تو در مشرق　　هر کسی سوی اصل خود پیوست

(همان: ۵۳۸)

هیّان بن بیان: کنایه از بی پدر مادر (همان: ۱۰۰۱).

به گمنامی چو هیّان بن بیّان　　به گمراهی چو ضلّال بن مهل

(همان: ۲۹۶)

هرکه صد دارد نود هم پیش ماست

شهریارا هر که صد دارد، نود هم پیش اوست　　تازیان گویند کلّ الصید فی جوف الفرا

(همان: ۳۷)

ید الله فوق ایدیهم: قرآن کریم سوره ۴۸، آیه ۱۰. اقتباس:

رو یدالله فوق ایدیهم تو باش　　همچو دست حق گزافه رزق باش　«مولوی»

ادیب الممالک می فرماید:

بر علی چنگ نیست صعب و مهم　　و «یَدُاللهِ فَوقَ ایدیهِم»

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۶۲۳)

یدالله مع الجماعه: نظیر آری به اتفاق جهان می توان گرفت، یا یک دست صدا ندارد (دهخدا، ۱۳۶۱: ۲۰۳۵).

ادیب الممالک می گوید:

بدین دلیل ید الله مع الجماعه سرود　　که با جماعت، دستی قوی، یدی طولاست

(پیشین: ۱۱۹)

یک بام و دو هوا: دربارهٔ این مثل حکایتی در امثال و حکم دهخدا آمده است:

«زنی شباهنگام بر بام بر بالین داماد و دختر شد و گفت هوا سرد است کمی مهربانتر خفتن بسلامت نزدیکتر باشد سپس به دیگر سوی بام بر سر پسر و عروس رفت و گفت هوا گرم است اندکی دوری تندرستی را سزاوار است. عروس که هر دم شنیده داشت، گفت: یک بام و دو هوا.» (دهخدا، ۱۳۶۱: ۲۰۳۱)

اگر ندیدی، یک جرم را دو گونه جزا　　و گر شنیدی یک بام را دو گونه هواست

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

یک تیر به دو نشان زدن

هم بار دوست بستم، هم مشت تو گشادم زین گونه می توان زد تیری به دو نشانه

(همان: ۴۰۰)

یک روح در دو بدن

با رسول خدای عزّ و جل همچو یک روح در دو بدن

(فراهانی، ۱۳۸۴: ۳۳۲)

نتیجه‌گیری

مطالعه و تحقیقاتی که در خصوص امثال و حکم فارسی به عمل آمد، نشان می دهد که امثال و حکم فارسی از شیرین ترین و در عین حال از غنی ترین امثال و حکم دنیا به شمار می آیند. در مطالعه این مثل ها، عصاره تجربیات تلخ و شیرین و دریافت های علمی ایرانی ها را در خصوص آداب و شیوه های معیشت اجتماعی و فردی، اوضاع و احوال زندگی، خلق و خو و شخصیت اجتماعی و جلوه های مختلف روانی و فکری و حتی اندیشه ها و آمال درونی آنها، به وضوح در می یابیم. فواید استعمال امثال و حکم، در آثار نویسندگان و شاعران از جمله ادیب الممالک فراهانی آشکار است وی در بسیاری از اشعار خود که موضوع آنها پند و اندرز است با استفاده از زبان امثال و کنایات از خشکی و تلخی پند و اندرز کاسته و خاطر را لذت و طبع را مسرت می بخشد. ادیب الممالک با آوردن امثال و کایات فراوان در اندک الفاظ، معانی بی شمار را بیان می دارد. طنز و شوخ طبعی جان مایه اکثر امثال و کنایات است که این ویژگی در اشعار ادیب الممالک آشکار است.

منابع

۱. گلپایگانی، فرج الله؛ گزیده و شرح امثال و حکم دهخدا، تهران، هیرمند، ۱۳۷۶، ج۱، ص۴و۵
۲. ذوالفقاری، حسن؛ داستانهای امثال، تهران، مازیار، ۱۳۸۴، چ اول.
۳. دهخدا، علی اکبر: ۱۳۶۱، امثال و حکم. چاپ ۵. چاپخانهٔ سپهر، تهران.
۴. دهخدا، علی اکبر: لغت نامه، ۱۳۶۴، مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران.
۵. موسوی گرمارودی، ع: ۱۳۸۴، زندگی و شعر ادیب الممالک فراهانی. ۲جلد. مؤسّسهٔ انتشاراتی قدیانی، تهران.
۶. عمید، حسن: ۱۳۶۳، فرهنگ عمید. انتشارات سپهر، تهران.

اخلاق و تدبیر در شعر ابوالعلا معری و ناصر خسرو

حسین قربانپور آرانی
استادیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه کاشان
روح الله صیادی نژاد
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه کاشان
سیده فاطمه دریاباری
کارشناس ارشد زبان وادبیات عرب دانشگاه کاشان

چکیده:
با بررسی سروده های ناصر خسرو و ابوالعلای معری در می یابیم که مضامین حکمی و اخلاقی بن مایه اصلی سروده های این دو شاعر بزرگ پارسی و عربی است.این دو شاعر حکیم اساس تفکر و شعر خویش را بر پایه عقل و خردورزی بنا نهاده اند و با وجود تفاوتهایی که در زمینه های فکری و عقیدتی میان این دو وجود داشته،در اندیشه های حکمی و اخلاقی شباهتهای زیادی در شعر این دو شاعر آگاه می توان یافت.برخی از این شباهتها عبارتند از:ستایش خرد،دنیا ستیزی،دین گرایی و پرهیز از وصف می و معشوق.
نوشته حاضر به بررسی مضامین اخلاقی و حکمی در شعر ابوالعلای معری و ناصر خسرو می پردازد؛بدین منظور مضامین اخلاقی به دو بخش اعمال و اخلاق خیر و اعمال و اخلاق شر تقسیم شده و در هر بخش تفاوتها و شباهتها و نتیجه اخلاقی آن در شعر این دو شاعر نشان داده شده است.
کلیدواژه: ناصر خسرو، ابوالعلا معری، مضامین اخلاقی، حکمت، ادبیات تطبیقی

مقدمه

ادبیات فارسی و عربی، پیوندهای بسیاری با هم دارند و این پیوندها به سبب تاثیر و تأثرهای فراوانی بوده که در گذر سالیان دراز بر یکدیگر گذاشته‌اند چنانکه ادبیات این دو قوم، بر هم تنیده شده، از این رو پژوهش درباره‌ی یکی از آنها بدون آشنایی با دیگری محال به نظر می‌رسد برای نمونه، در بررسی آثار ادبی عهد سامانی، با شاعرانی روبرو می شویم که در سرزمین های خراسان و ماوراءالنهر می زیسته‌اند، اما به عربی شعر سروده‌اند یا شاعرانی که به هر دو زبان شعر می‌سروده‌اند این نمونه ای از هزاران سرچشمه های پیوند میان ادبیات این دو ملت می باشد که قدرت تفکیک در مورد خاستگاه اصلی برخی از سبک ها و اسلوب های ادبی میان این دو را، بسیار سخت بلکه غیر ممکن نموده است به حدی که در نمی یابیم که کدام یک از دیگری وام گرفته است. نمونه ی دیگر از این پیوندها، در سروده های ناصرخسرو و معری می باشد که در مقوله‌ی مضامین حکمی، این پیوند محسوس تر می باشد.

ناصر خسرو قبادیانی و ابوالعلای معری با وجود تفاوت‌های فراوانی که در زمینه های فکری و عقیدتی با هم دارند در اندیشه های حکمی با هم وجوه اشتراک فراوان دارند. مضامین حکمی مضمون اصلی شعر هر دو شاعر، است چنانکه در تاریخ شعر عربی و فارسی به صفت حکیم موصوف اند.

در این نوشته شباهت ها و تفاوت های این دو شاعر را در حوزه مضامین حکمی و بر اساس موضوعات اصلی شعر آنها بررسی شده است. قبل از ورود به بحث، ذکر چند نکته ضروری است:اول این که ناصر خسرو به گواهی زندگی و شعرش به زبان عربی احاطه کامل داشته است و چنانکه خود در اشعارش اشاره کرده وی را با لقب ادیب می خواندند:

به نامم نخواندی کس از بس شرف ادیبم لقب بود وفاضل دبیر

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،۴۰۰)

قابل ذکر است «در قدیم به کسی که به دو زبان عربی و فارسی مسلط بود، «ادیب» گفته می‌شد. این عبارت درگذشته معروف بود که "الادیب الذی یعلم مِن کلِّ علم بطرفِ"» (طاهری مبارکه،، ۱۳۷۵،۱۴۹) ضمن اینکه دو دیوان شعر؛ یکی به زبان

عربی و دیگری به زبان فارسی نیز داشته است. دوم این که ناصر خسرو در سفر خود از معرّه عبور کرده و در آنجا با افکار و آثار معری آشنا شده است. این آشنایی در دوران سالخوردگی معری رخ داده است. ناگفته نماند که ناصر خسرو در سفرنامه اش به ملاقات حضوری با معری هیچ اشاره‌ای ننموده است در این باره « برخی از پژوهشگران با دلایل مختلف این ملاقات را رد نموده و برخی نیز، این ملاقات را تایید نموده‌اند» (محقق، ۱۳۷۴،۳۲۱) چه این ملاقات رخ داده باشد، و چه رخ نداده باشد، در هر صورت وی به سبب تبحری که در زبان عربی داشته با آثار معری به خوبی آشنایی داشته است. بی تردید این آثار بر روح و جان ناصر خسرو که شیفته علم ودانش بوده؛ تاثیر نهاده است..

تفاوت ها و شباهت های زندگی دو شاعر:

با تأمل در زندگی و آثار این دو شاعر به وجود شباهت هایی می توان پی برد که ذکر آن خالی از لطف نیست:

۱- دوران زندگی: این دو شاعر در زمانی می زیسته اند که سیاه ترین دوران تاریخی این دو سرزمین در این دوران رقم خورده است.تولد معری با دوره دوم حکومت عباسی مصادف بوده است که یکی از بدترین دوران سیاسی است. و بازتاب این سیاهی بر فضای جامعه و مردم آن نیز قابل مشاهده است؛ زمانه‌ی معری، روزگار ظلمت و ستمکاری است و جامعه با این ستم‌ها عجین گشته است وعزلت و گوشه نشینی معری با توجه به روحیات حساس وی حاصل همین شرایط است. از سوی دیگر ناصر خسرو در دورانی در خراسان چشم به جهان گشود که مصادف با حکومت غزنویان است.غزنویان عامل خلفای عباسی در ایران بودند و تلاطم سیاسی در ایران در این دوره حاصل تنگ نظری و تعصبات فرقه ای است، ناصر خسرو چنانکه خود اشاره کرده (ناصر خسرو،۱۳۶۹،۲۶)(به جهت همین سخت گیری ها سفری هفت ساله آغاز کرده است . بعد از بازگشت از این سفر، فضای وطن را همچنان نابسامان و تاریک می‌بیند در نتیجه به دره‌ای دور افتاده پناه می برد و تا پایان عمر در تنهایی و غربت بسر می برد. چنان که ملاحظه می شود شرایط اجتماعی در گوشه نشینی و عزلت هر دو شاعر مؤثر بوده است.

۲- اسیر دو زندان: معری خود را اسیر دو زندان «رهین المحبسین» یعنی محبوس در زندان خانه و زندانی نابینایی نامیده است حتی گاه خود را افزون بر آن، گرفتار سه زندان می بیند در زندان سوم، روح خود را در جسمی پست می یابد.ناصر خسرو نیز خود را در نیمه دوم زندگی، اسیر در زندان می یابد، او روح خود را زندانی عقل و جسم خویش را اسیر دره یمگان می بیند:

پانزده سال بر آمد که به یمگانم چون و از بهر چه؟ زیرا که به زندانم
به دو بندم من ازیرا که مر این جان را عقل بسته ست و به تن بستهٔ دیوانم

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۹۵)

هر چند این حس اسارت در دو زندان در دوره غربت به سراغ ناصر خسرو آمده است اما در درک حس اسارت در دو زندان با یکدیگر بی شباهت نبوده بلکه شاعری دیگر در ذهن خویش همچون معری می اندیشد و روح و جسم خویش را اسیر و زندانی می یابد.

۳- تحول در زندگی: معری بعد از بازگشت از سفر بغداد به عزلت و گوشه نشینی روی می آورد و خود را نزدیک به پنجاه سال درخانه حبس می نماید در این دوران از زندگی، زهد پیشه د می کند، ناصر خسرو نیز بعد از سفری هفت ساله به وطن باز می گردد، به سبب آزار و اذیت متعصبانه، به دره یمگان پناه می برد و همچون معری در این دوران راه زهد بر می گزیند. هر دو شاعر بعد از نیمه دوم زندگی، یک مسیر را برای ادامه زندگی خویش بر می‌گزینند و در آن بهترین آثار خویش را می‌گذراند و نامشان را جاودانه می‌کنند.

۳- پرهیز از ستایش پادشاهان: معری هیچ گاه شعر خویش را در گرو مدح هیچ پادشاهی قرار نداده است. ناصر خسرو نیز ارزش سخن را بسی بالاتر از آن می داند که به مدح پادشاهان بپردازد.

من آنم که در پای خوکان نریزم مر این قیمتی در لفظ دری را

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،ص۱۲۵)

او به خاندان رسول و اهل بیت ایشان ارادت دارد و مدحشان را نیز افتخار خود می داند و اگر به مدح هشتمین خلیفه فاطمی، مستنصر بالله پرداخته است بدان علت است که مستنصر خود را منتسب به حضرت فاطمه می داند. اشعار ناصرخسرو، جهت گیری کاملاً دینی دارد. برای مدح نیز یک چهارچوب دینی قائل شده، چرا که او ملقب به «حجت خراسان» است، وظیفه‌ای دینی در نشر دین اسماعیلی دارد، مدح را نیز، وسیله‌ی برای رسیدن به اهداف خود قرار می دهد. البته ناصر خسرو هرچند در شاعری مدح اختیار نکرده و مدح خود را منحصر به خاندن رسول و اهل بیت پیامبر کرده ولی درباب خلفای فاطمی که آنان را جانشین حقیقی پیامبر و ائمه میداند، گاه مدایح اغراق آمیز کرده(در باب مدایح ناصر خسرو و فساد خلفای فاطمی نک:اسعد تالشی،۱۳۶۴،ص۴۸-۸۶) با این همه شعر دو شاعر متفاوت از دیگر ادیبان هم عصر خود جلوه می نماید.

۵- مشرب و مسلک فلسفی: ناصر خسرو در عقایدش، مبانی فلسفه نوافلاطونی را با کلام قرآن در آمیخته و در واقع نوعی فلسفه «نو افلاطونی ـ اسلامی» ایجاد کرده است، و این مکتب فلسفی بر حکمت هایش تاثیر نهاده است. اما معری از مذاهب گوناگون همچون اسلام، یهودی، نصرانی، زرتشتی، مانوی و از مکاتب فلسفی همچون فیثاغورث، سقراط و افلاطون و اپیکور ... هر یک خوشه ای برچیده است و مجموعه ای را گردآورده است که خاص خود اوست، بی تردید همه این مذاهب و مکاتب فلسفی مورد توجه معری بوده است ودر شعر خود از آنها سخن گفته است. حال آنکه ناصر خسرو فقط به فلسفه نو افلاطونی ـ اسلامی که خود ایجاد نموده، پایبند است و در شعر خود از آن سخن گفته است. هر چند این دو شاعر، دو راه متفاوت را در مکاتب فلسفی خود برگزیده اند، اما هر دو، مضامین شعری هر دو انها از یک آبشخور فلسفی سرچشمه می گیرد.

این وجوه اشتراک در زندگی باعث شده در بیان مضامین حکمی نیز در شعر این دو شاعر مشترکاتی به وجود آید بویزه در بخش مسائل اخلاقی که غایت شاعری این دو متفکر است.در این تحقیق مضامین اخلاقی به دو بخش اعمال و اخلاق خیر و اعمال و اخلاق شر تقسیم شده و مصادیق هر بخش جداگانه در شعر معری و ناصر خسرو با شواهد توضیح شده است.

مضامین اخلاقی در شعر معری و ناصر خسرو:

۱- اعمال و اخلاق خیر:

۱-۱ طاعت:

طاعت در اسلام به معنای انقیاد از حکم مطاع الهی بدون سستی است (نویا، ۱۳۷۲،۲۵۸) و از جمله مفاهیمی است که معری و ناصر خسرو با نگاهی حکیمانه در اشعارشان به آن پرداخته اند. البته در شعر معری خود واژه طاعت نیست ولی مفهوم آن که انجام فرایض دینی است وجود دارد.

دایره معنایی واژه طاعت در شعر ناصر خسرو وسعت بیشتری دارد چرا که او طاعت را با علم همراه دانسته و یکی را بدون دیگری محال می‌داند، چون علم هم علم دین است:

طاعت بی علم نه طاعت بود　　طاعت بی علم چو باد صباست

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،۱۰۱)

خدای از تو طاعت به دانش پذیرد　　مبر پیش او طاعت جاهلانه

(همان، ۴۲)

طاعت و علم در شعر ناصر خسرو ملازم یکدیگرند و به طور کلی تلقی قدما از علم، علم دینی است(ر.ک:اسلامی ندوشن،۱۳۸۹، بین،۱۶۵)برای نمونه، ناصر خسرو اشاره می کند انسانی که هر روز نماز خویش را به جا آورد ولی هیچ گاه به دنبال چرایی آن نباشد این نماز دیگر ارزشمند نبوده و تاثیری در ارتقاء روی انسان ندارد.

معری نیز در اشعارش، مردم را به انجام فرائض دینی ترغیب می نماید و از آنان می‌خواهد به نمازشان اهمیت دهند چرا که آن را ثروتی با ارزش بر می شمارد:

و شاهدٌ خالقِی أنَّ الصلاةَ له　　أجَلُّ عندی من دُرِّی و یاقُوتی

(معری، ۱۹۹۸،۲۰۴:۱)

معری در این اشعار تلاش می کند تا اهمیت طاعت را برای انسان بازگو کند چراکه با آن، انسان به مقام و جایگاه رفیعی در پیشگاه خداوند دست می یابد.اما ناصر خسرو این مضمون را با صراحت بیشتری بیان می‌کند:

میر تو خدای است طاعتش دار تا سرت برآید به چرخ خضرا

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،۴۰۶)

معری در ترغیب مردم در انجام طاعت الهی به ذکر استدلال و برهان می پردازد برای نمونه، او با این استدلال که هر مال اندوخته شده ای در پایان در میان مردم توزیع می‌گردد، آنها را به زکات ترغیب می نماید:

وَفُضَّ زکاةَ مالِکَ غَیرَآبٍ فَکُلُّ جُمُوعِ مالٍ یَنفَضِضنَه

(معری، ۱۹۹۸،۲:۴۷۱)

درحالی که ناصر خسرو بدون هیچ دلیل وبرهانی به مخاطب خویش القا می کند که با طاعت الهی اوج کمال را درک می نمایند:

طاعت یزدان به نظام آورد هرچه که دنیا کندش بی‌نظام

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۳۹۲)

جز که در طاعت و در علم نبوده‌ست نجات رستن از بند خداوند نه کاریست سلیم

(همان، ۳۵۷)

معری همه چیز را با محک عقل و استدلال می سنجد. گاه دایره نگرش معری نسبت به طاعت گسترده تر می شود و عمق بیشتری می یابد، در این نوع نگاه طاعت را در اعمال نیکی می‌جوید که انسان این اعمال را فقط به خاطر نیک بودنش انجام می دهد:

ما الخَیرُصومٌ یَذوبُ الصائمونَ لَهُ و لا صلاةٌ و لا صُوفٌ علی الجَسدِ
و إنّما هو ترکُ الشرِّ مُطَّرِحاً و نفضُکَ الصدرَ من غِلٍّ ومن حَسَدِ

(معری،۱:۱۹۹۸،۳۴۷)

به همین دلیل او احسان و نیکوکاری را بر حج ترجیح می دهد و معتقد است اگر انسان همسایه‌ی فقیر دارد به حج رفتن او هیچگاه درست نخواهد بود و بهتر است که می‌تواند هزینه حج را به او ببخشد. این ابیات اوج انسان دوستی و عاطفه معری نسبت به هم نوع را نشان می دهد که به حق طاعت واقعی همین است:

تَوَهَّمتُ یا مَغرورُ أنّکَ دَینٌ علیَّ یَمینُ اللهِ ما لکَ دینُ
تَسیرُ إلی البَیتِ الحَرامِ تَنسُّکاً ویَشکُوکَ جَارٌ بائسٌ و خدِینُ

(معری ۲:۱۹۹۸،۴۴۳)

اما ناصر خسرو هیچ گاه چنین معنایی از طاعت استنباط نمی کند هر چند طاعت در دیدگاه وی یکی از زیر مجموعه ای تهذیب اخلاق به شمار می رود او بی اطاعتی را در خور مقام حیوانات می‌داند و آن را برای انسان عار و ننگ می شمارد:

بی طاعتی، ای مرد خرد، کار ستور است عار است مرا زین خود اگر نیست تو را عار

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۶۶)

۱-۲ توبه

توبه دری است که خداوند برای بازگشت از گناه در برابر انسان پشیمان از خطا گشوده است تا راه بازگشت به سعادتی که خداوند برای انسان مقدر نموده است برای انسان پشیمان وجود داشته باشد. معری و ناصر خسرو این موضوع را با توجه مضامینی که در قرآن و احادیث آمده همراه با چاشنی پند و حکمت در اشعارشان مطرح نموده اند. معری به انسان توصیه می کند که قبل از مرگ، از گناهان خویش توبه کند چرا که باور دارد با توبه گناهان از بین می رود:

والعفوُآملُ من ربّی إذا حُفِزَت نفسی، وَفارقتُ عُوّادِی لِأعوادی

(معری،۱:۱۹۹۸،۳۵۱)

حتی اشک انسان توبه کننده را موجب خاموش شدن شعله های جهنم می داند:

تَغشَی جَهَنَّمَ دَمعَةٌ مِن تائبٍ متَبُوخُ وَهِیَ شدیدُ الإیقادِ

(همان،۳۶۷:)

ناصر خسرو، گناه را به درد و بیماری تشبیه می‌کند وتوبه را تنها داروی خطا و اشتباهات انسان می‌داند:

داروی بدی و خطاست توبه آن کیست که او را بد و خطا نیست؟

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،۱۷۵)

درد گنه را نیافتند حکیمان جز که پشیمانی، ای برادر، درمان

چیست پشیمانی؟ انکه باز نگردد مرد به کاری کزان شده ست پشیمان

(همان،۴۴۹)

ناصر خسرو در اشعارش به وعده های خداوند اشاره می کند که بدی ها به نیکی بدل می گردد.:

بد من نیکی گردد چو کنم توبه که چنین کرد ایزد وعده به فرقانم

(همان، ۱۹۷)

معری حتی از انسان هایی که قبل از فرا رسیدن مرگش توبه نمی کند اظهار شگفتی می کند:

ومازالَ حُوتِی راصِدی وَ هوَآخِذِی فَما لَمتَابی لَیسَ یَغسِلُ حُوَّتی

(معری،۱۹۹۸،۱:۱۹۹)

هر دو شاعر، یک هدف را مدنظر دارند و آن کاشتن امید به لطف الهی در دل انسان هاست در زمانه‌ای که ستمکاری و ظلم با جامعه عجین گشته است و نادانی وفریب و ریا درقلب مردم رسوخ کرده است هر دو شاعر، نظاره‌گر سقوط ارزش‌های دینی و اخلاقی هستند با این همه، سعی در بازگشت نیکی ها و خوبی ها و ارزش ها در میان مردم می‌کنند و به آنان یادآوری می کنند که هنوز راهی برای بازگشت روشنایی در دل انسان ها وجود دارد.

۳-۱ قناعت

هر دو شاعر، رمز آسایش و آرامش زندگی را در قناعت یافتند؛ آنان که در نیمه دوم زندگی خویش راه زهد و کناره گیری از مقاصد دنیایی را برگزیدند، بی شک این زهد با قناعت همراه بوده است و به خوبی طعم آرامشی که در پی قناعت به سراغ انسان می آید را درک نموده‌اند و همواره در اشعارشان، انسان ها را به قناعت در زندگی ترغیب می کنند.

ناصر خسرو به انسان توصیه می‌کند که به مقدار روزی که خداوند برای او تعیین نموده رضایت داده و به آن قانع باشد:

چون روزی تو نانی و یک مشت برنج است از بهر چه چندین به شب و روز برنجی

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۶۰)

معری از قناعت خود می‌گوید که به مقدار اندکی غذا که به او نیرو بخشیده و از زمین، مکانی که در آن آرامش یابد قانع است:

فَحسبی مِنَ المَال قُوتِی به وحَسبی من البَلَد المَسکِنُ

(معری،۱۹۹۸، ۲:۴۵۶)

هر دو شاعر معتقدند که انسان با قناعت به احساس رضایت دست می یابد آن رضایتی که به گفته ناصر خسرو از گنج‌های خداوند است:

بدانچه‌ت بدادند خرسند باش که خرسندی از گنج ایزد عطاست

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۴۲۹)

لکن أقَضِّی مُدَّتی بِتقنُّعٍ یُغنِی و أفرَحُ بالیسیرِ الأروَجِ

(معری،۱۹۹۸، ۱:۲۴۹)

گویی هر دو شاعر، در ورای الفاظ و تعابیر گوناگون یک مفهوم را دنبال می کنند و آن جایگاه ویژه ای است که این دو برای قناعت قائل گشته‌اند.

ناصر خسرو به سودی که انسان با قناعت پیشگی دست می یابد اشاره می کند سود آن را دوری از وام و عوارضش بیان می کند. این سود در نزد وی بسیار گرانبهاست چراکه او برای یافتن این سود، حاضر می شود با شکم گرسنه بخوابد ولی با وام گرفتن ازدیگری، اسیر نگردد:

اندر جهان تهی‌تر ازان نیست خانه‌ای　　کز وام کرد مرد درو فرش و اوستام
شوم است مرغ وام، مرو را مگیر صید　　بی‌شام خفته به که چو از وام خورده شام

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۵۶)

در این راستاست که قناعت را در ورودی انسان به سوی همه خصلت های نیکو می داند:

خوی نیکو را حصار خویش گیر　　وز قناعت بر درش زن زوفرین

(همان، ۱۲۰)

معری نیز به سود قناعت پی برده است که حصیری از جنس نی را، بر قالی پشمین ترجیح می دهد:

یُغنیکَ مَنسوجُ باریٍّ تُصانُ به　　عَن بَسطِ مُحکَمَةٍ من نَسج قُرقُوبا

(معری، ۱۹۹۸،۱:۱۱۲)

در باور هر دو، حرص و طمع انسان را به حضیض ذلت می کشاند در حالی که قناعت انسان را به سرمنزل عزت و سرافرازی می رساند:

حرص بینداز و آب‌روی نگه‌دار　　ستر قناعت به روی خویش فروهل

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۳۷)

هی النفوسُ إذا تمیّزُ بینها　　فأعزّها فی العَیشِ مُقتِنعاتُها
و متی طردتَ أمورَها بقیاسِها　　فأحقُّها بمذلّةٍ طَمِعاتُها

(معری،۱۹۹۸،۱۸۸:۱)

۱-۴ سکوت

سخن در حکمت قدیم مرتبه ای والا دارد و مترادف تفکر و اندیشه و در واقع بعد بیرونی اندیشه آدمی است.. ناصر خسرو نیز تحت تاثیر حکمای قدیم و نیز عقاید اسماعیلی، سخن گفتن را ارج می نهد چرا که در باور او، عقل به سخن اول و قرآن به سخن آخر تأویل می شود.در برابر ارزش سخن، سکوت نیز در نظر حکیمی چون ناصر خسرو مقامی والا دارد؛ همان گونه که لقمان سکوت را از حکمت می داندهرچند رعایت کننده آن را اندک می شمارد .ناصر خسرو، سخنی را پیامبر جان می داند که نیکو باشد و درخور معنا و مفهومی را دربرداشت باشد چرا که خرد وفهم گوینده را در پس آن نمایان می گردد:

سخن رسول دل و جان تست اگر خوبست　　خبر دهد عقلا را که جانت محترمست
بهم شود به زبان برت لفظ با معنی　　اگرت جان سخن گوی با خرد بهمست

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۴۰۸)

اما انسان را از سخن بیهوده منع می کند زیرا که در این حالت، خاموشی و سکوت بسار گرانبهاتر از سخن گفتن می باشد:

خامشی به چون ندانی گفت نیک　　نانهاده به بخوان نان ارزنین

(همان، ۱۲۰)

معری برخلاف ناصرخسرو، سکوت را در هر حالتی نیکو دانسته و آن را ارج می نهد زیرا زبان را عقربی می داند که اول، شخص گوینده را نیش می زند پس دیگری را و در هر دو حالت آن، انسان از آزار او در امان نخواهد بود:

لِسانُکَ عَقربٌ، فإذا أصَابَت　　سِواکَ، فأنتَ أوّلُ مَن تُصِیبُ

(معری،۱۹۹۸،۹۴:۱)

در باور او سکوت والاتر از سخن گفتن است، معری بر این سخن اعتقادی راسخ دارد و برای اینکه این مطلب را بهتر در جان خواننده بنشاند به استدلال روی می آورد و به شکل ظاهری بدن انسان اشاره می نماید که از دو گوش و یک دهان تشکیل شده است و این بدان معنی است که آدمی، نصف آنچه می شنود باید سخن بگوید:

أصمُت، وإن تَأبَ فانطق شَطَر ما سمِعَت أذناکَ، فالفَمُ نصفُ اثنَین فی العَدَدِ

(معری،۱۹۹۸،۳۴۹:۱)

معری می گوید سخن گفتن در اکثر موارد با گناه همراه است ولی سکوت با هیچ جرم وگناهی توام نمی گردد:

بَاءَ الکلامُ بمَأثَم، والصَّمتُ لم یَکُ فی الأعَمِّ بمَأثَم لِیَبُوءَا

(همان، ۱:۶۰)

ناصر خسرو هنگامی که سخن به سمت و سوی بیهوده گویی کشیده می شود انسان را به سکوت دعوت می کند:

خامشی از کلام بیهده به در زبور است این سخن مسطور

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۷۷)

چرا که کلام بیهوده نه تنها سودی در پی ندارد بلکه پیامدهای ناگواری برای انسان به دنبال دارد در حالی که انسان والایی خویش را تنها با سخن نیکو به دست می‌آورد:

نیکو به سخن شو نه بدین صورت ازیراک والا به سخن گردد مردم نه به بالا

(همان، ۵)

اوحتی سکوت را بهترین جواب برای انسان احمق می داند چرا که هر سخنی در برابر انسان احمق نابجا و بی فایده می‌نماید:

بشنو پدرانه، ای پسر، پندی آن پند که داد نوح سامش را
پرهیز کن از کسی که نشناسد دنیی و نعیم بی‌قوامش را
زو دست بشوی وجز به خاموشی پاسخ مده، ای پسر، پیامش را

(همان، ۴۹۳)

هر دو شاعر، به این موضوع توجه ویژه ای داشته و کوشیده اند زیبایی‌های پنهان سکوت را برای مخاطب آشکار سازند. اما دیدگاه ناصر خسرو در این زمینه قدری ملایم تر و شیواتر به نظر می رسد چرا که کوشیده است در کنار ارزش سخن، محاسن و جایگاه سکوت را نیز بیان کند، اما معری تنها به جانبداری یک سویه از سکوت پرداخته و هیچ بهایی برای سخن قائل نشده است:

أسکُت فإنَّ السکوتَ مَنقَبةٌ تأمن به إنسَها و خابِلَـها

(معری،۱۹۹۸،۲۲۴:۲)

در حالی که ناصر خسرو ضمن اینکه به این موضوع توجه نموده است، سعی کرده با دیدی منصفانه تر وبدون تعصب با سکوت برخورد کند و در کنار ارزش سخن، زیبایی سکوت را نیز آشکار سازد:

خواهی که نیاری به سوی خویش زیان را از گفتن ناخوب نگه‌دار زبان را

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۵۴۵)

۲- اعمال و اخلاق شر

۲-۱ جهل

جهل از موضوعاتی است که هر دو شاعر به آن پرداخته اند و زشتی آن را ترسیم نموده اند، اما از دو دریچه متفاوت به آن نگریسته اند؛ ناصرخسرو، به ترسیم زشتی نفس جهل و عواقب آن پرداخته در حالی که معری به شایع بودن جهل در میان عامه مردم و غریب ماندن صاحبان خرد در جامعه پرداخته است،از آنجا که ناصر خسر حجت خراسان است به تعلیم مطالب دینی در میان مردم می پرداخته، بی شک بسیار به علم وعلم آموزی در اشعارش بها داده است و به مذمت و نکوهش جهل که نقطه مقابل علم به شمار می آید پرداخته است، حال آنکه، معری هیچگاه در چنین موقعیتی قرار نگرفته است،او به این مسأله از همان دریچه بدبینانه خود می نگرد او جهل را چنان در میان مردم فراوان می یابد که صاحبان خرد به اجبار خود را به جهل می زنند:

وَ لمّا رأیتُ الجَهلَ فی النّاسِ فاشیاً تجاهلتُ حتی ظُنّ أنّی جاهِلٌ

(معری،۱۹۹۳،۳۳۳)

ناصرخسرو نیز به این جریان در جامعه خویش اشاره می کند امّا عکس العمل وی در مقابل نادانان به دیگر گونه است وآن سکوت می‌باشد:

چو خلق جمله به بازار جهل رفته‌ستند　　همی ز بیم نیارم گشاد دکان را

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۰۰)

او هیچگاه در چنین شرایط اجتماعی، هم رنگ جماعت نمیگردد و به گروه نادنان ملحق نمی شود چراکه در باور او هنگامی که خداوند هدیه‌ی همچون عقل را به انسان عطا نموده است جهل را ستمی بر جسم آدمی می داند:

ستم مپسند و نه جهل از تن خویش　　که عقل از بهر این دادت خداوند
به دل بایدت کردن بد به نیکی　　چو خر بر جو نباید بود خرسند
تو را جای قرار، ای خواجه، این نیست　　دل از دنیا همی بر بایدت کند

(همان،۱۸۴)

به همین سبب دانایان تاب وتحمل وجود جهل را ندارند:

مگر جهل دردست و دانش دواست　　که دانا چنین از جهالت بری است

(همان، ۱۱۰)

او انسان نادان را خطاب قرار می دهد و از او می پرسد چگونه از جهل خویش شرم نمی کند:

گر شرم نیایدت ز نادانی　　بی‌شرم‌تر از تو کیست در دنیا

(همان، ۱۸۲)

در باور معری، انسان با جهل به غباری می ماند که با وزش بادی به هوا می رود در حالی که عقل انسان را به کوههای پابرجا بر زمین بدل می‌کند که حتی سهمگین ترین طوفان ها نیز توان کوچکترین حرکت آن را ندارند:

وخَفَّ بالجهلِ أقوامٌ فَبلّغِهُم　　منازلاً بسناءِ العِزِّ تلتفِعُ
أما رأيتَ جبالَ الأرضِ لازمةً　　قرارَها، وغبارَ الأرضِ يَرتَفِعُ

(معری،۱۹۹۸، ۲:۳۰)

امّا عقل و خرد در میان مردم جامعه بسان کالایی بی ارزش گشته است تا جایی که منزلش دور از مردم در میان تپه ها و خرابه ها قرار گرفته است در حالی که جهل همچون قصرها باشکوه و سربه فلک کشیده گشته است:

حجًى مثلُ مهجورِ المنازل دائرٌ　　وَجهلٌ لمسكونِ الدّيار مَشيد

(همان۱:۲۹۲)

راهکاری که این دو شاعر ارئه می دهند نیز متفاوت است، ناصر خسرو جهل را گناه می شمارد و راهکاری که در برابر آن پیشنهاد می دهد تلاش برای دست یابی به علم و حکمت است:

از جهل قوی ترگنه چه باشد؟　　خیره چه بری ظن که بی گناهی؟

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۴۳۲)

ببر از ننگ نادانی، طلب کن فخر دانش را　　مگر یک ره برون آئی به حیلت زین رمه حیوان

(همان، ۲۹۲)

اما معری دو راهکار می هد اول اینکه خود را با جماعت نادانان هم سو و یک صدا می کند راهکار دوم اینکه، در انتظار مرگ بماند تابا آن از جهل رهایی یابد و آرامش را درک کند:

قَد كَثُرَت فی الأرضِ جُهّالَنا　　والعاقلُ الحازِمُ فینا غَریب
وان یکُن فی مَوتِنا راحةٌ　　فالفرجَ الوارِدُ مِنّا قَریب

(معری،۱۹۹۸،۱:۱۶۹)

نگاه معری بدبینانه به نظر میرسد .او چنان از جهل و نادانی دوران خویش درمانده گشته که در برابرش چاره ای جز مرگ نمی یابد.

اما ناصرخسرو، معتقد است که خداوند بدون علت به انسان خرد نبخشیده است و همین خرد فصل تمییز میان انسان وحیوان است پس چگونه انسان به خود اجازه می دهد که در راه جهل گام بر دارد:

چه داد یزدان ما را ز جملگی حیوان مگر خرد که بدان بر ستور سالاریم؟

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۷۱)

ناصر خسرو درمقابله با جهل، منطقی برخورد می کند و او تحت هیچ شرایطی وظیفه دینی خویش را فراموش نمی کند و در برابر جهل می ایستد و به انسان گوشزد میکند که خداوند هدیه والایی همچون خرد به او عطا نموده است که آن مانعی در برابر ورودجهل می باشد.ناگفته نماند که ناصرخسرو اسماعیلی از دوزخ وبهشت تأویل بسیارجالبی دارد؛ او از دوزخ به جهل و نادنی و بهشت به خردمندی و دانایی تأویل نموده است(ناصر خسرو،۱۳۸۲،۴۲-۴۱) این تأویل نیز، شدت انزجار و تن فر ناصرخسرو را نسبت به جهل اثبات می کند.

اینگونه می شود که از جهل به مرگ ودرد و دانش را در زندگی به درمان عدم یاد می کند:

مرگ جهل است و زندگی دانش مرده نادان و زنده دانایان
جهل مانند نیست و علم چو هست جهل چون درد و علم چون درمان
هست ماند به علم دانا مرد نیست گردد به جاهلی نادان

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۲۴۰)

۲-۲ دروغ

دروغ،از آفت های رایج اخلاقی در جامعه است که انسان ها خواسته یا ناخواسته در شرایط زندگی خود مرتکب می شوند، این عمل هر چند در بین مردم رواج یابد، هیچ گاه فزونی آن از زشتی این عمل نمی کاهد.

ناصر خسرو در اشعارش سعی نموده تا هر چه بیشتر، چهره زشت دروغ و دروغ پردازان را به مردم بنمایاند او در اشعارش راست گویی را بازتاب وجود عقل در نهاد انسان می‌داند و با این سخن بر دروغ گویان طعنه می زند که دروغ گواهی بر بی خردی انسان است:

راست گویم، علم ورزم، طاعت یزدان کنم این سه چیز است ای برادر کار عقل مکتسب

(همان، ۹۸)

او در بیتی به زیبایی،زشتی دروغ را به ترسیم می کند و می گوید هنگامی که دروغ از دهان خارج می شود بوی نامطبوع دروغ در دهان باقی می ماند. تعبیری شگفت که هر چند سخن دروغ از دهان به سرعت خارج می شود اما اثرآن در دهان باقی می ماند:

جز راست مگوی گاه و بیگاه تا حاجت نایدت به سوگند
گنده است دروغ ازو حذر کن تا پاک شود دهانت از گند

(همان، ۲۳)

معری در ابیاتی به ترسیم جامعه ای می پردازد که دروغ در میان مردمش چنان فراوان گردیده که به امری عادی ومعمول تبدیل شده است به حدی که از مردم جامعه قدرت تمیز میان دروغ و راست را از هم گرفته است:

قَد فُقِدَ الصدقُ وماتَ الهُدی واستُحسِنُ الغَدرُ وقَلَّ الوفاء
واستَشعَر العاقلُ من سُقمِهِ أنَّ الرَّدی ممَّا عناهُ الشِّفاء

(معری،۱۹۹۸،۱:۶۸)

هر دو شاعر در این موضع وجه مشترک دارند آن ها دروغ را زاییده جهل انسان و راست گویی را نشان ازخرد و عقل می دانند:

وماأدَبَ الأقوامِ فی کلّ بلدۀ من المَینِ إلّا معشرٌ أدباءُ

(همان،۱:۴۴)

چون شدی فتنهٔ ناخواستهٔ خویش؟ بگوی، راست می‌گوی، که هشیار نگوید جز راست

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۹)

ناصر خسرو در شعری، دروغ را زنای زبان می نامد:

دروغ ایچ مسگال ازیرا دروغ سوی عاقلان مر زبان را زناست

(همان، ۴۲۹)

چرا که راستی خود دین است:

دین چه باشد جز که عدل و راستی؟ چیز باشد جز که خاک و آبْ طین

(همان،۱۱۹)

۲-۳ حسد

از جمله آفت‌های اخلاقی است که از آن به عنوان بیماری اخلاقی یاد کرده اند، هنگامی که اولین قتل بر روی کره خاکی به دست قابیل رخ داد انسان با حسادت آشنا شده و از آن زمان تاکنون با نسل آدمی همراه گردیده است، ناصر خسرو در اشعارش، به این جریان اشاره نموده است:

که پسر بود دو مر آدم را مه قابیل و کهترش هابیل

مر کهین را خدای ما بگزید تا بکشتش بدین حسد قابیل

(همان، ۱۲۳)

ناصر خسرو، نهاد انسان را با عنصر اراده در پیوند می بیند و باور دارد که انسان می تواند با اراده خویش در کسب فضایل اخلاقی بکوشد:

«مکن بدی تو و نیکی بکن» چرا فرمود خدای ما را گر ما نه حی و مختاریم؟

(همان، ۷۱)

چرا که خداوند اساس و مبنای کسب فضایل را در آدمی که عقل و خرد می باشد قرار داده است:

خرد دوست جان سخن گوی تست که از نیک شاد است و از بد دژم

(همان، ۶۲)

اما معری حسد را مطابق با نهاد و سرشت آدمی می داند در باور او هنگامی نفس انسان از حسد و کینه رها می‌یابد که روح از جسم انسان جدا گردد و این امرفقط با مرگ امکان پذیر می‌باشد:

لابُدَّ للرُّوح أن تَنأی عن الجَسَدِ فلا تُخَيِّم على الأضغانِ و الحَسَدِ

(معری،۱۹۹۸، ۱:۳۴۴)

چرا که نهاد انسان بنابر سرشت خود میل به بدی و رذایل اخلاقی دارد:

والعينُ من أرَقٍ والشخصُ من قَلَقٍ والقلبُ من أمَلٍ والنفسُ من حَسدِ

(همان، ۱:۳۴۶)

درجایی دیگر نیز به همین مضمون اشاره می‌کند ومی‌گوید:

والطبعُ يُهوِي إلى ما شان يطلبُهُ، لكن يُجَرُّ إلى ما زانَ بالمَسَد

(همان، ۱:۳۴۷)

حال آنکه در دیدگاه ناصر خسرو کینه و حسد، مانعی بر راه نیل به سعادت و کمال انسان می‌داند، او به نمونه‌ی از زندگی انسان حسود اشاره می کند که همواره آن را تجربه می‌کندو از آن ضجر می‌کشد، هنگامی که حتی از خوردنی انسان دیگر ناراحتی و رنج می کشد چرا که در نگاه او لقمه دیگری خوب تر می باشد:

بر ره مکر و حسد مپوی ازیراک هر که به راه حسد رود بتر آید

چون به حسد، بنگری به خوان کسان بر لقمه یارت به چشم خوبتر آید

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۵۲۷)

او با ترسیم این حالت، اوج پستی انسان حسود را برای مخاطب نمایان می سازد.چگونه می‌شود انسانی طعم خوشبختی را بچشد در حالی که از ناچیزترین داشته های دیگران در رنج وعذاب است.

ناصر خسرو بااشاره به عنصر اراده و اختیار آدمی، به شخص حسود امید می دهد که می تواند جسم خویش را از خواب غفلت بیدار نماید او رذیلت اخلاقی را به خواب تعبیر می کند:

مکر و حسد را ز دل آوار کن　　وین تن خفته‌ت را بیدار کن

(همان، ۲۱۳)

در دیدگاه معری، به هیچ وجه حسد با پارسایان سنخیتی ندارد، چرا که پارسایی با حسادت هیچ گاه در یک جا جمع نمی گردند.این اثبات کشمکش درونی معری، نسبت به نهاد انسان را مطرح می‌کند چرا که انسان پارسا نیز با عنصر اراده و اختیار خویش این راه را بر گزیده و خود را به درجه کمال رسانده است او به این نکته، ناخواسته اذعان می‌کند که انسان با نیل به فضایل اخلاقی از هر رذیلتی به دور خواهد شد:

إن کانَ قلبُکَ فیهِ خَوفُ بارئِهِ　　فلا تُجاوِر حذارَ اللهِ بالحَسَدِ
هما نقیضان لا یستَجمعانِ به،　　والظبیُ غیرُ مقیمٍ فی ذَرَا الأسدِ

(معری،۱۹۹۸، ۳۴۵:۱)

هر چند در ابیاتی ساختار رفتار آدمی را در سرشتی تیره وسیاه ترسیم می‌نماید، اما وجود انسان‌هایی که توانستند با اراده و اختیار خویش، نمونه انسان کامل باشند او را نیز وادار به اعتراف این حقیقت کرده است که انسان می تواند با پر کردن خلأهای اخلاقی خویش، گام های تعالی را در جهت نیل به سعادت و کمال بردارد.

۲-۴ حرص و آز

هر گاه انسان از قناعت فاصله بگیرد گویی گامی به سوی حرص و آز برداشته است. این خصلت ازجمله رذایل اخلاقی است که سیری ناپذیر است. حریص چون انسان تشنه ای است که به آب نیاز دارد ولی به جای آب شیرین، آب دریا را می نوشد. با نوشیدن هر جرعه، او تشنه تر می‌گردد و هیچ گاه ولع نوشیدنش به پایان نمی رسد.

ناصر خسرو از آن به اسبی تعبیر می کند که هیچ گاه سوار خویش را به سر منزل مقصود نمی‌رساند و به تخمی مانند می‌کند که رشد و نموش محال و غیر ممکن به نظر می‌رسد:

ور بکاری آزمون را تخم آز　　گر بروید بر نیارد جز محال
اسپ آزت سوی بدبختی برد　　زین بخت بد فرونه زین عقال

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۷۳)

معری نیز، برای برحذر داشتن انسان از حرص و آز، از صنعت تشبیه بهره می برد او در تشبیه زیبای مال و ثروت زیاد که انسان با حرص و آز جمع آوری نموده، به دامنی بلند تشبیه می کند که صاحبش را در راه رفتن به سختی و مشکل می اندازد:

وَکثرةُ المالِ سَاقت للفتی أشَراً　　کالذَّیل عَثَّر عند المشی ضافِیهِ

(معری،۱۹۹۸،۵۹۷:۲)

وی معتقد است که هیچگاه انسان حریص، سربلندی را درک نمی کند بلکه با حرص وآز به حضیض ذلت کشیده می شود در حالی که ثمره‌ی قناعت، قله‌ی عزت و بلندی می باشد:

هی النفوسُ إذا تمیّزُ بینها　　فأعزّها فی العَیشِ مُقتِنعاتُها
و متی طردتَ أمورَها بقیاسِها　　فأحقُّها بمذلّةٍ طَمِعاتُها

(همان ۱:۱۸۸)

ناصر خسرو، انسان حریص را به یک زندانی تشبیه می‌کند که برای رهایی از این زندان باید بکوشد تا خود را از بندش رها کند چرا که او در این حالت انسان در بند زندانی روح خودش می‌باشد:

زود بیفگن ز دلت بند آز　　تا شوی از بندگی آزاد زود

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۵۱۷)

۳- تطبیق دو موضوع شرابخواری و مرگ در شعر ابوالعلای معری و ناصر خسرو:

۳-۱ شرابخواری

شراب،در کتب آسمانی و نیز در آثار اهل خرد، دشمن درجه یک عقل و خرد به شمار می رود؛ بدیهی است که دو شاعری که پرچم دار مکتب عقل گرایی و خرد ورزی هستند به مخالفت با آن بپردازند.این دو تن در دورانی بانگ مخالفت با نوشیدن شراب سردادند و به ذم و نکوهش شراب و شرابخواران روی آوردند.که شاعران هم عصرشان به مدح و ستایش شراب سرگرم بودندو تا حدی در این کار چیره دست گشته بودندکه دروصف آن به مقام استادی رسیده وتا قرن‌ها الگو و سرمشق شاعران بعد از خود گردیدند.

این دو شاعر با اسلوب های گوناگون ادبی سعی نمودند تا مردم را با مضرّات وآفت‌های شراب آشنا کنند ودر این راه از هیچ کوشش دریغ ننموده اند.بنابر این این دو شاعر را می توان سرآمد شاعرانِ ذم شراب نامید..

ناصر خسرو نوشیدن شراب را از آن روی نکوهش می کند که موجب زایل گشتن هوشیاری انسان می گردد در نتیجه شراب را نوشیدنی انسان های بی خرد و نادان بر می شمارد:

مشک با نادان مبوی و خمر نادانان مخور　　کاندر این عالم ز جاهل صعبتر خمار نیست

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۳۱۱)

هنگامی که شاعران هم عصرشان، سرگرم ترسیم زیبایی ها و خوبی ها و لذت های شراب بودند، ناصر خسرو، لحظه پایان یافتن لذت و کامجویی شراب را ترسیم می کند، آن هنگام که سنگینی نوشیدن شراب بر روح و جان شرابخوار غلبه می یابد و تمام زیبایی های دنیا برای او جلوه ای ندارد:

سوی جهان بار مر تو راست ازیراک　　معده‌ت پر خمر و مغز پر ز خمارست

(همان، ۴۸)

وی با ترسیم عوارض شراب، تلاش می‌کند تا مخاطب را از نوشیدن آن باز دارد، زیرا او برخلاف معری، شراب را در دوران جوانی تجربه نموده است و ضرر و زیان نوشیدن آن را با جسم و جان خویش احساس نموده است.

معری هر چند در زندگی خود شراب نخورده، ولی به حق به زیباترین وجه به ذم شراب پرداخته تا حدی که در ذم شراب به مقام استادی رسیده است.او در اشعارش با استدلال‌های گوناگون از شراب بیزاری می جوید؛ برای نمونه در بیتی شراب را حجابی بر روی عقل و خرد ترسیم می کند:

والخمرُ تَخمِیرُ عَقلٍ فاجفُ ضَارِیةً　　ترمی الحِجی فی ضراءِ الورد والخَمرِ

(معری، ۱۹۹۸،۵۰۲:۱)

این دو شاعر، از دریچه دین نیز، به این موضوع پرداخته اند ناصر خسرو به عذاب الهی که خداوند برای شرابخوار در نظر گرفته اشاره می کند:

خمر حرامست، بسوزد خدای　　آن دل و جان را که بدو پرروی

(ناصر خسرو،۱۳۳۵،۵۵)

معری با بیانی صریح و روشن اذعان می کند که حتی اگر شرع آن را حلال نماید او آن را حرام دانسته چرا که آن را دشمن عقل وخرد انسان می داند:

ولو أَنَّها کالماءِ طِلقٌ لأوجَبَت　　قِلاها أصِیلاتُ النُّهی و التَّجارِبِ

(معری،۱۹۹۸، ۱۳۳:۱)

حتی در جایی از اشعارش سوگند می خورد که اگر تورات نوشیدن شراب را برای پیروان خویش حلال کند اواین کتاب آسمانی را هرگز مایه‌ی هدایت بشری نمی داند:

آلَیتُ مـا توراتکم بمُنیرةٍ إن أُلفِیَت فیها الکُمَیتُ مُحلَّلَه

(همان۲:۲۱۴)

روشن است که معری شرابخواری را به دلیل عقلی حرام می داند تا از نظر شرع،هرچند علت نهی شراب در ادیان آسمانی هم مین مسأله بوده است.

حرام بودن شراب نزد معری به سبب اعمالی است که انسان بعد از نوشیدنش انجام می دهد چرا که شراب با سلب عقل و اندیشه، موجب گناهی دیگر برای انسان می گرددو در این حالت سفاهت بر انسان غلبه یافته و انسان را به ارتکاب عملی دور از خرد وادار می‌کند:

وقدجَهَّزَت للعَقلِ راحاً تَغُولُهُ فَدَعها، ولاتَشرَب طِلاءً ولا مِزرَا
فَلَو أنّها جَلّابةُ العَفوِ خِلتَها حَراماً فأنّی وهی تَجتَلِبُ الوِزرا؟

(همان، ۱:۴۵۶)

هر دو شاعر توجیهات فراگیر درباره‌ی سودمندی شراب را که در میان مردم رواج بسیار دارد را با دیدگاه یکسان رد و انکار می کنند، هر دو شاعر، نه تنها نوشیدن شراب را موجب زدودن غم و اندوه انسان نمی دانند بلکه باور دارند که با نوشیدنش، حزن و اندوه به سراغ انسان می آید:

یَقولُ الناسُ إنَّ الخَمر تُودِی بما فی الصَّدرِ من همٍّ قدیمِ
وَلَولا أنَّها باللبِّ تُرزی لکنتُ أخا المدامَةِ و النَدیمِ

(همان، ۲:۴۰۵)

جام می از دست بیفگن که نیست حاصل آن جام مگر وای مام

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۳۱۹)

همانطور که ملاحظه شد هر دو شاعر در اشعارشان از شراب بیزاری جسته، و در واقع بیزاری این دو از شراب به جهت عشق و علاقه این دو به عقل وخرد بوده است که موجب قرابت و نزدیکی در لفظ و معنا گشته است. البته زبان معری در این موضوع، بی پرواتر و صریح تر بوده است به طوری که در بیان اندیشه های خود هیچ شائبه‌ی ندارد حتی اگرعقایدش، مغایر با افکار جامعه باشد آن را به صراحت بیان می کند. هر چند افکار ناصر خسرو نیز، مخالف عقاید مردم روزگارش بوده است اما نسبت به معری از زبانی نرم تر و ملایم تری در این مضمون داشته است.

۳-۲ مرگ

از دیگر موضوعاتی که هر دوشاعر به آن پرداخته‌اند مرگ است. نگرانی از مرگ البته محدود به شخص یا دوره خاص نیست.بلکه «مرگ و زندگی همواره از آغاز در کانون آثار برجسته‌ی هنر و ادبیات جهان بوده است شگفتی ندارد اگر نخستین کتابی که از تمدن های بزرگ باستانی به دست ما رسیده است، کتاب مردگان مصر و نخستین افسانه، افسانه گیل گمش بابلی باشد که در تلاش و تکاپو برای یافتن گیاه جوانی و زندگی جانوری بود» (صنعتی، ۱۳۸۸،۲) در شعر عربی و فارسی این موضوع از آغاز وجود داشته،در شعر فارسی تحت تأثیرتفکر اپیکوری و نیز اندیشه زروان در ایران باستان(اسلامی ندوشن،۱۳۸۹،۲۲۵) مسأله ای که در قرون بعد در شعر فارسی و بویژه با ظهور خیام به اوج رسیده است.در آثار معری و ناصر خسرو نیز، نگاه فلسفی به مرگ مرگ موجود است:

وَالموتُ دَاءُ البرَایا لا یُفارِقُها و ما تُؤمِّلُ أنَّ اللهَ شَافِیهَا
ولَیسَ فَارِسُها إلّا کـرَاجِلها وقَد یُرَی مُحتَذِیها مثلَ حَافِیهَا

(معری،۱۹۹۸ ۵۸۳:۲)

کشت زار ایزدست این خلق و داس اوست مرگ داس این کشت، ای برادر، همچنین باشد سزا

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۴۵۹)

چنانک آمدی رفت باید همی　　به تقدیر ایزد تعالی وجل
تهی رفت خواهی چنانک آمدی　　نماند همی ملک و مال و ثقل

(همان، ۴۶۲)

«بخش عمده ای از مشکلات انسان در رویارویی با مرگ، مربوط به ناشناختگی و شاید کیفیت غیرقابل شناخت آناست» (معتمدی ۱۸) انسان برای رفع این مشکلات با روش های گوناگون می کوشد تا با مرگ مواجه گردد از جمله این که «با سلاح عقل به میدان آید و بکوشد تا با مرگ اندیشی و مرگ آگاهی بر هراس خود غلبه کند» (همان ۱) معری نیز از جمله انسان هایی به شمار می رود که با این سلاح کوشیده است تا بر هراس خود غلبه کند چنانکه سختی ها و مشکلات زندگی او را دچار یاس و سرخوردگی نموده، تا جایی که حتی از دیدن انسان های که میل به ادامه زندگی دارند اظهار شگفتی می نماید:

تعبٌ کلّها الحیاۀ فما أعـ　　جب إلا من راغب فی إزدیاد

(معری،۱۹۹۳،۳۳۳)

واین علاقه و میل به ادامه زندگی را نشانه جهل و نادانی انسان ها می داند:

رَغِبنا فی الحیاۀِ لِفرطِ جَهلٍ　　وفَقدُ حَیاتِنا حَظٌّ رَغیبُ

(معری،۱۹۹۸، ۹۵:۱)

« از روی نادانی، به زندگی علاقه مندیم، در حالی که از دست دادن این زندگی، بهره‌ی خواستنی است.»

اما ناصر خسرو با تمام مشکلات و مصائب که در زندگی متحمل می شود، هیچگاه مرگ را ملجأ و مأوی خود نمی‌یابد چراکه بنیان و خمیرمایه‌ی فکریش بر پایه‌ی دین بنا شده است او به مساله مرگ، از دریچه دین می‌نگرد و آن را لازمه‌ی زندگی می‌یابد چرا که در این دیدگاه، مرگ، آغاز حیاتی جدید به شکل دیگری می باشد در نتیجه، هیچ گاه مرگ، پایان زندگی نیست بلکه انسان را در این جهان مردمانی می‌داند که باید به منزلگاه خویش بازگردد:

گرچه‌ت یکبار زاده‌اند نیابی　　عالم دیگر اگر دوباره نزائی

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۹۱)

هر دو شاعر، به انسان یادآوری می کنند که مرگ هیچ تفاوتی میان انسان ها قائل نیست چنانکه، انسان هایی که نامشان در تاریخ جاودان گشته همچون انسان‌های که هیچ نام ونشانی از آنان باقی نمانده است در چنگال مرگ گرفتار گشته اند. این ها، همه گواهی است بر اینکه هیچ انسانی توانایی مقاومت در برابر مرگ و نیستی را ندارد:

ما بَینَ مُوسَی ولا فِرعَونَ تَفرِقَۀٌ　　عـندَ المنونِ بإکبارٍ و إصغَارِ
کأنّها ذات قُرٍّ أطعَمَت لَهَباً　　مَا ضَمَّه الحَطبُ من سِدرٍ ومن غَارِ

(معری،۱۹۹۸، ۵۱۱:۱)

ناصر خسرو، این مفهوم را با صنعت استفهام برجسته نموده است و همچون خیام با ذکر تسلط مرگ بر پادشاهان و زورمندان، مخاطب را به تأمل و تفکر فرامی خواند و با این شیوه، به آدمی گوشزد می‌کند که هیچ انسانی در طول تاریخ طعم جاوداگی را نچشیده و سرنوشت همه‌ی انسان ها، مرگ ونیستی است:

کوت فریدون و کجا کیقباد؟　　کوت خجسته علم کاویان؟
سام نریمان کو و رستم کجاست　　پیشرو لشکر مـازندران؟
بابک ساسان کو و کو اردشیر؟　　کوست؟ نه بهرام نه نوشیروان!
این همه با خیل و حشم رفته‌اند　　نه رمه مانده ست کنون نه شبان

(ناصر خسرو،۱۳۳۵، ۱۴)

اما اوج تفاوت نگاه این دو شاعر نسبت به مساله مرگ و زندگی را در این مسأله می توان مشاهده کرد که معری زندگی را عین بی خوابی می داند که با مرگ این بی خوابی درمان می یابد.این یت اوج درد و رنج فکری را در زندگی نشان می دهد،گویی او هیچ گاه طعم آرامش را نچشیده است و او تلاش می کند با مرگ، این طعم را در زندگی بچشدو هیچ راه دیگری،

برای چشیدن طعم آرامش نمی یابد چرا که او از داشتن فردایی روشن در زندگی نومید است و تنها فرجام نیک زندگی را مرگ می داند:

ضُجعَةُ الموتِ رقدَةٌ یستریح الـ جِسمُ فیها، والعَیشُ مِثلُ السَّهادِ

(حسین،طه،۳:۹۷۷،۱۹۴۵)

حال آنکه ناصر خسرو زندگی را عین خواب و مستی برای انسان می داند و هنگامیکه مرگ به سراغ او آید از این خواب بیدار می شود:

امروز پر از خواب و خمارست سر تو آن روز شوی، ای پسر، از خواب تو بیدار

(ناصر خسرو،۱۶۶،۱۳۳۵)

شعر ناصر خسرو یادآور حدیثی معروف است: «الناس نیام فاذا ماتوا انتبعوا»

در جایی دیگرنیز به همین مضمون اشاره می‌کند:

فردا زین خواب چه آگه شوی سود نداردت خروش و فغان

(همان، ۱۴)

این دو شاعر به مسأله جسم انسان بعد از مرگ را نیز در اشعارشان مطرح نمودند، در دیدگاه معری جسم آدمی، بعد از مرگ به خاک تبدیل می شود و بعد از آن شامل دگردیسی می شود و به دست کوزه‌گری می رسد و از آن کوزه و اشیا و ظروف دیگر ساخته می شود:

فلایُمسِ فَخَّاراً- مِنَ الفَخرِ- عَائِدٌ إلی عُنصِرِ الفخَّارِ للنفعُ یُضرَبُ

لعلَّ إناءً منـه یُصنَعُ مَـرَّةً فیأکُل فیه من أرادَ و یَشربُ

ویُحمَلُ من أرض لأخری ومادَرَی فَوَاهاً له بعد البِلی یَتَغرَّبُ

(معری،۱۹۹۸، ۸۱-۸۲:۱)

بدین خاطر به انسان توصیه می کند که بر زمین به آرامی گام بر دارد چرا که خاک بدن نیاکان و اجدادمان می باشد.

خَفِفِ الوطءِ، ماأظُنُّ أدیمُ الـ أرضِ إلّا مِن هذِهِ الأجسادِ

وقبیحٌ بنا و إن قَدمُ العَهـ ـدُ، هَوانُ الآباء و الأجدادِ

(فروخ،،بی تا،۴۱۰-۴۱۱؛بنت الشاطی،۱۹۷۲،۷۷)

در دیدگاه ناصر خسرو، سرنوشت جسم انسان پس از مرگ، به صل خویش باز می گردد یعنی طبایع گوناگون در جسم انسان به اصل خویش باز می گردد و بخشی از جسم که هوایی است به هوا و قسمتی دیگر که زمینی است به زمین باز می گردد که نگاه او به این مساله، نگاه فلسفی است که آبشخور آن از عقاید نو افلاطونیان نشأت یافته است:

هیچ میندیش اگر زکالبد تو خاک به خاکی شود هوا به هوائی

(ناصر خسرو،۹۱،۱۳۳۵)

نتیجه‌گیری

شعر حکمی و اخلاقی در قرن چهارم و پنجم به علت آشفتگی های سیاسی و اجتماعی شرق و غرب عالم اسلام رواج بیشتر یافته است و ظاهرا این آشفتگی ها سبب تمایل و گرایش شاعران بیشتری به زهد و حکمت شده است.از سرآمدان این عرصه ابو العلای معری و ناصر خسرو هستند که بن مایه های سروده های آنها مضامین حکمی است.

از مقایسه تطبیقی مضامین اخلاق در شعر این دو شاعر می توان به این نتیجه رسید که هردو شاعر در بیان مضامین اخلاقی و حکمی از تجربیات شخصی خود بهره برده اند،حتی سرچشمه برخی الهامات این دو شاعر منشأ یکسان دارد؛مانند تأثیری که از قرآن در آثار این دو شاعر هست یا بهره گیری از گنجینه های فلسفی که هسته اصلی افکار این دو شاعر و متفکر تواند بود.

با این حال تفاوتهایی در نحوه نگرش این دو به زندگی و نیز در بیان مضامین حکمی وجود دارد،مانند تفاوتی که در نحوه نگرش این دو شاعر نسبت به مرگ هست،یأس و بدبینی معری و واقع بینی ناصر خسرو.

منابع

۱-اسعد نظامی تالش،جامه کعبه،ایران نامه،ش ۱۳،پائیز ۱۳۶۴
۲-اسلامی ندوشن،جام جهن بین،نشر قطره،چاپ دوم،۱۳۸۹
۳-بنت الشاطی،مع ابی العلا فی الرحله،القاهره،دارالمعارف،۱۹۷۲
۴-حسین، طه و جماعه من الاساتذه،شروح سقط الزند،القاهره،دار الثقاف للطباعه و النشر،۱۹۴۵
۵-فروخ،عمر،تاریخ الادب العربی،بیروت،دار الملایین،بی تا
۶-صنعتی،محمد و دیگران، مرگ،سازمان چاپ و انتشارات،تهران چ ۲، ۱۳۸۸
۷-طاهری مبارکه،غلام محمد،سلام باد بر خرد،نقش جهان،چ۱،تهران، ۱۳۷۵
۸-محقق،مهدی،تحلیل اشعار ناصر خسرو،انتشارات دانشگاه تهران،۱۳۷۴
۹-معری،ابوالعلا،اللزومیات،دیوان لزوم مالایلزم،تقدیم،وحید کبابه،بیروت،ط۲،دارالکتاب العربی،۱۹۹۸ م
۱۰-معری،ابوالعلا،سقط الزند،دیوان سقط الزند،بیروت،دارالمصادر،۱۹۹۳م
۱۱-نویا،پل،تفسیر قرآنی و زبان عرفانی،ترجمه اسماعیل سعادت،مرکز نشر دانشگاهی،۱۳۷۲
۱۲-ناصر خسرو،دیوان اشعار،تصحیح نصر الله تقوی،تهران ۱۳۳۵
۱۳-ناصر خسرو،سفرنامه،به کوشش دکتر دبیر سیاقی،زوار ۱۳۶۹
۱۴-ناصر خسرو،وجه دین،انتشارات اساطیر،چ ۱،تهران،۱۳۸۲

وحدت، اندیشهٔ محوری (اپیستمه) در گفتمان دینی مولانا

کلثوم قربانی جویباری
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

چکیده

اندیشه و نظام تفکر هر انسانی تحت تأثیر شرایط و زمانهٔ او شکل می‌گیرد. این اندیشه و نظام تفکر نیز در زبان خود را بازمی‌نمایاند. مجموعهٔ نظام تفکر و زبانی که آن نظام در آن متبلور می‌شود، گفتمان نام دارد. هر یک از انسان‌ها در طول حیات خود به صورت ناخودآگاه، گفتمان‌های متعددی را به کار می‌بندند؛ مانند گفتمان طبی، گفتمان دینی، گفتمان ادبی و غیره. گفتمان دینی یکی از مهم‌ترین انواع گفتمان است که همهٔ جوامع و انسان‌ها با آن سروکار دارند. در هر جامعه‌ای و بالتبع در هر فردی این گفتمان دارای یک محور اصلی یا اپیستمه (سامان دانایی) است. این اپیستمه است که به نظام فکری یک گفتمان سامان می‌بخشد. اپیستمه در دوران جدید معمولاً اندیشهٔ محوری و سازمان اندیشه در یک عصر به شمار می‌آید؛ اما به دلایلی که در مقاله عنوان شده است، در دوران قدیم می‌توان آن را به گفتمان‌های مختلف و اشخاص مختلف نیز نسبت داد. در این مقاله نگارندگان بر آنند که اثبات کنند اندیشهٔ محوری در گفتمان‌های مختلف مولانا، از جمله گفتمان دینی وی، وحدت ادیان است. در همهٔ آثار مولانا تأکید وی بر وحدت همهٔ موجودات و پدیده‌ها، از جمله وحدت ادیان، کاملاً آشکارا دیده می‌شود. وی بارها بیان کرده است که آنچه سبب تمایز در ادیان مختلف می‌شود، دیدگاه انسان‌ها نسبت به دین است. به عبارت دیگر خود انسان‌ها هستند که با کوته‌بینی و تفسیر نادرست از کلام الهی میان ادیان مختلف تمایز قائل می‌شوند. اما شارع مقدس همهٔ ادیان را با جوهر، هدف و کارکردی یکسان نازل فرموده است. این دیدگاه را درونمایه‌های مشترک فراوان کتب مقدس نیز تأیید می‌کند. چنین دیدگاهی آشکارا تعلق خاطر مولانا به صلح و آشتی میان ادیان و مذاهب مختلف را نشان می‌دهد. این دیدگاه نیز مانند بسیاری از دلمشغولی‌های دیگر مولانا ریشه در قرآن و سنت نبوی دارد. در دوران کنونی که اختلاف ادیان موجبات جنگ و کشتارهای فراوانی را در نقاط مختلف دنیا فراهم آورده است، چنین دیدگاهی می‌تواند هشداری باشد برای بسیاری از ذهن‌های جزم‌اندیش.

کلیدواه‌ها: مولانا، گفتمان دینی، اپیستمه، وحدت ادیان، صلح.

مولانا و آفاق اندیشهٔ وی

مولانا یکی از تأثیرگذارترین عرفای فارسی زبان بویژه در روزگار جدید است. بزرگ‌ترین اثر وی که به عقیدهٔ بسیاری بزرگ‌ترین گنجینهٔ عرفانی زبان فارسی نیز محسوب می‌شود، مثنوی معنوی است که صرف نظر از ارزش ادبی آن دایرهٔ المعارفی از علوم انسانی و تجربی اسلامی است، به گونه ای که هیچ نکتهٔ مهمی در این کتاب فراموش نشده است. در مثنوی معنوی به صورت مستقیم و غیر مستقیم و در قالب داستان‌ها و تمثیل‌ها به علومی مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، سیاست، فلسفه، منطق، نجوم، طب و بسیاری امور دیگر پرداخته است. شاید در برخی موارد مولانا از اصطلاحات خاص آن علم استفاده نکرده باشد، اما دیدگاهی منحصر به فرد اما قابل درک را از مسئله‌ای پیچیده و غامض پیش می نهد. برای مثال مولانا در قالب الفاظی ساده و همه فهم دیدگاه خود را نسبت به منطق و استدلال‌های منطقی بیان می‌کند:

صدهزاران اهل تقلید و نشان — افکند در قعر یک آسیبشان
که به ظن تقلید و استدلالشان — قایم است و جمله پر و بالشان
شبهه‌ای انگیزد آن شیطان دون — درفتند این جمله کوران سرنگون
پای استدلالیان چوبین بود — پای چوبین سخت بی‌تمکین بود

(مولوی، ۱۳۷۵، د۱: ب۲۱۲۸- ۲۱۲۵)

در جایی دیگر وی به بیان نکته‌های روانشناسی می‌پردازد و علت افسردگی آدمیان را پی می‌جوید:

خلق را بنگر که چون ظلمانی اند　　در متاع فانیی چون فانی اند
از تکبر جمله اندر تفرقه　　مرده از جان زنده اندر مخرقه

(همان، د۴: ب ۲۰۳۳-۲۰۳۲)

در بسیاری از موارد نیز مولانا در مثنوی از اصطلاحات تخصصی علوم و فنون بهره برده است. برای مثال وی در زمینهٔ نجوم ابیات فراوانی دارد که پر از اصطلاحات تخصصی نجوم است. برای نمونه:

اختران اند از ورای اختران　　که احتراق و نحس نبود اندران

(همان، د۱: ۷۵۴)

چون رسید آن وعده‌گاه و روز شد　　آفتاب از شرق اخترسوز شد

(همان: ب ۶۶)

چرخ سرگردان که اندر جست و جوست　　حال او چون حال فرزندان اوست
گه حضیض و گاه اوسط، گاه اوج　　اندر او از سعد و نحسی فوج فوج

(همان، د۱: ب ۱۲۸۸- ۱۲۸۷)

وی در جای دیگر به بیان عقیدهٔ فیثاغورث، بطلمیوس و دیگران در مورد موسیقی می‌پردازد:

پس حکیمان گفته اند این لحن‌ها　　از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است این که خلق　　می‌سرایندش به طنبور و به حلق

(همان‌جا: ۷۳۴-۷۳۳)

وی در جای دیگر به مسائل طبی می‌پردازد و از اصطلاحات علم طب بهره می‌برد:

این طبیبان بدن دانشورند　　بر سقام تو ز تو واقف‌ترند
تا ز قاروره همی بینند حال　　که ندانی تو از آن رو اعتلال
هم ز نبض و هم ز رنگ و هم ز دم　　بو برند از تو به هر گونه سقم

(همان، د۴: ۱۷۹۶- ۱۷۹۴)

بسیاری نکات از علوم و فنون دیگر نیز در مثنوی وجود دارد که اگر به همهٔ آن‌ها اشاره شود، مثنوی هفتاد من کاغذ خواهد شد. البته نباید تصور شود مولانا در این موارد کاملاً تابع قواعد و مختصات آن علم یا فن است و اصول آن را بیان می‌کند؛ بلکه در اغلب موارد مولانا دیدگاه خاص خود را که معمولاً ساختار شکن و «خلاف آمد عادت» نیز هست بیان کرده است. اما به هرحال هر یک از این علوم و فنون و شاخه‌های مختلف علمی و فنی، اصطلاحات و عبارات و لغات خاص خود را دارا هستند. گاهی نیز برخی از علوم شیوهٔ بیان خاص خود را پیدا می‌کنند و به کل زبانی جدای از زبان معیار و روزمره برای خود می‌آفرینند؛ مانند علوم ریاضی و فیزیک و شیمی (کیمیای قدیم). به مجموعهٔ این اصطلاحات و شیوه‌های بیان و تفکری که در پس آن نهفته است «گفتمان» (discourse) گفته می‌شود.

بنابراین اگر بخواهیم بیان تخصصی‌تری به کار ببریم باید بگوییم: در مثنوی معنوی گفتمان‌های متعددی دیده می‌شود که برای فهم درست مثنوی باید به دقت تفکیک و تجزیه شوند. ولی پیش از ادامهٔ بحث لازم است توضیح دقیق‌تری دربارهٔ گفتمان و مقصود ما ازین لغت بیان شود.

گفتمان: تعاریف و کاربردها

امروزه واژهٔ گفتمان یکی از پرکاربردترین واژه‌ها در حوزهٔ تحلیل متون و سخن‌کاوی است. اما شاید اغراق نباشد اگر بگوییم به تعداد کاربران این واژه برای آن معنی و مفهوم وجود دارد. به گفتهٔ یورگنسن و فیلیپس (۱۳۹۱: ۱۷): «امروزه گفتمان واژه‌ای مد روز شده است. آن را بی هدف و غالباً بدون این‌که تعریف کنند در متن‌ها و بحث‌های علمی به کار می‌برند. اکنون گفتمان به واژه‌ای مبهم و گاه بی معنا بدل شده است که حتی زمانی که آن را با دقت به کار می‌برند در هر بستری معنای متفاوت دارد». بنابراین بی‌راه نیست در ابتدا و پیش از هر بحث دیگری نگارندگان تعریف خود را از گفتمان مشخص کنند و کاربردها و حدود و ثغور آن را روشن نمایند. در این مقاله نویسندگان گفتمان را به همان معنایی به کار می برند که یارمحمدی (۱۳۸۳، ۱۴۳) به کار برده است: «گفتمان به تلازم گفته (utterance) با کارکرد اجتماعی (social practice) یا کارکرد معنایی (semantic practice) گفته می‌شود». به عبارت ساده‌تر می‌توان گفت از نظر ما گفتمان به مجموعهٔ یک نظام فکری و نظام زبانی متناظر با آن گفته می‌شود که آن نظام فکری را در جهان خارج بازتاب می‌دهد. برای مثال هر گفتمان سیاسی یک نظام فکری دارد که اصول، قواعد، بایدها و نبایدها، تعاریف و دیگر هنجارهای آن را شامل می‌شود. این اصول و قواعد و به طور کلی هنجارها همگی در نظام زبان متجلی می‌شوند. زیرا اصولاً تفکر بدون زبان امکان‌پذیر نیست و تفکر همان زبان است (در این مورد ر.ک.: باطنی، ۱۳۸۵: ۱۴۱- ۱۳۳). نظام زبانی که گفتمان در آن متجلی می‌شود شامل واژگان، صرف، نحو، خط و بقیهٔ ملزومات زبان است. اما مهم‌ترین بخش رویهٔ زبانی هر گفتمان بی شک مجموعهٔ واژگان آن است. این بخش تا حدی مهم است که اندیشمندانی مانند پشو اصولاً مبانی تحلیل گفتمان (discourse analysis) خود را بر پایهٔ تحلیل واژگان یک گفتمان قرار می‌دهند. اما اندیشمندان دیگری نیز مانند هلیدی و حسن علاوه بر واژگان به صرف و نحو هم پرداخته اند.

بنابراین می‌توان گفت هر گفتمان یک درونهٔ فکری دارد و یک برونه یا رویهٔ زبانی. به عبارت دیگر مجموعهٔ این درونه فکری و برونهٔ زبانی هر نظام فکری، «گفتمان» می‌گوییم. یارمحمدی (۱۳۸۳: ۹۸) برونهٔ زبانی (گفته) و درونهٔ فکری (کارکرد فکری- اجتماعی) هر گفتمان را به دو روی سکه تشبیه می‌کند که از هم جدایی ناپذیرند. از آنجا کارکردهای فکری- اجتماعی همه فعالیت‌های انسان در تمام زمینه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی، علمی، هنری و جز آن را در بر می‌گیرد باید بپذیریم هر انسان در طول حیات خود لاجرم با گفتمان‌های مختلفی مانند گفتمان حقوقی، گفتمان سیاسی، گفتمان نجاری، گفتمان آشپزی، گفتمان ورزشی و جز آن سر و کار دارد.

یکی از نتایجی که چنین برداشتی از گفتمان در بر دارد این است که بی‌شک ذهنیت هر انسانی از گفتمان‌های متعدد ساخته شده است. به عبارت دیگر ذهنیت هر انسان را مجموعه‌ای از گفتمان‌هایی شکل می‌دهد که در طول حیات می‌آموزد. هر انسان در طول حیات خود دست‌کم به صورت سطحی با گفتمان‌های بسیاری آشنا می‌شود. برای مثال هر فرد در طول حیاتش احتمالاً توسط گفتمان‌هایی که مربوط به شغل، نیازهای مادی، نیازهای معنوی، سلامتی، احساسات و جز آن هستند احاطه شده و آن‌ها را می‌آموزد. البته بسته به محیط فرهنگی، جغرافیایی، تاریخی و بسیاری شرایط دیگر گفتمان‌هایی که یک فرد را احاطه کرده‌اند، تغییر می‌کنند. برای نمونه کسی که دویست سال پیش در روستا زندگی کرده است و کسی که امروزه در یکی از مراکز صنعتی زندگی می‌کند، قطعاً توسط گفتمان‌های متفاوتی احاطه شده است. لذا این دو نفر گفتمان‌های متفاوتی را می‌آموزند و به کار می‌برند.

با توجه به گفته‌های بالا می‌توان گفت مولانا نیز مانند هر انسان دیگری در عصر خود توسط گفتمان‌های مختلفی احاطه شده بوده، گفتمان‌های متعددی را آموخته و گفتمان‌های متعددی را نیز به کار برده است. یکی از پرکاربردترین گفتمان‌های مولانا در مثنوی، گفتمان مذهبی است. این گفتمان به حدی در مثنوی قدرتمند است که تا حد زیادی بقیهٔ گفتمان‌های مثنوی را تحت تأثیر خود قرار داده است. در ادامهٔ مقاله به بررسی گفتمان مذهبی مولانا خواهیم پرداخت.

گفتمان مذهبی مولانا

موضوعات (objects) فراوانی در هر گفتمان وجود دارد که تولیدکنندهٔ گفتمان به آن‌ها توجه می‌کند. در گفتمان مذهبی نیز موضوعاتی از قبیل خدا، دین، بهشت، دوزخ، گناه، ثواب و جز آن وجود دارد که مورد علاقهٔ کاربران گفتمان مذهبی است. در مثنوی معنوی با توجه به این که یک منظومهٔ عرفانی است موضوعاتی از این دست به وفور یافت می‌شود. برای مثال:

مؤمن و ترسا، جهود و گبر و مغ　　جمله را رو سوی آن سلطان اُلُغ

(مولوی، ۱۳۷۵، د۶: ب ۲۴۱۹)

زین وصیت کرد ما را مصطفی　　بحث کم جویید در ذات خدا

آنکه در ذاتش تفکر کردنی است　　در حقیقت آن نظر در ذات نیست

(همان، د۴: ۳۷۰۲- ۳۷۰۱)

ابیات بالا در گفتمان دینی و دربارهٔ موضوع خداشناسی هستند. در این ابیات واژه‌هایی مانند «مؤمن»، «ترسا»، «جهود»، «مغ»، «وصیت»، «مصطفی» و «خدا» متعلق به گفتمان مذهبی هستند. مثالی دیگر:

کآب را گر در وضو صد روشنی است　　چون‌که آن نبود تیمم کردنی است

(همان، د ۵: ب ۳۷۴۶)

نیست دون‌القُلتین و حوض خرد　　کی تواند قطره‌ایش از کار برد

(همان، د۲: ۳۳۰۹)

ابیات بالا نیز در گفتمان دینی و دربارهٔ موضوعات فقهی هستند. در ابیات بالا «وضو»، «تیمم» و «ذوالقلتین» متعلق به گفتمان مذهبی اسلامی است. علاوه بر موارد بالا موضوعات فراوان دیگری نیز وجود دارد که مولانا در گفتمان دینی خود به آن‌ها پرداخته است؛ مانند نبوت، معراج، مراتب مختلف پیامبران و اولیاء، وحی، فرشتگان، بهشت و دوزخ، شفاعت، تجسم اعمال، قیامت، برزخ و جز این‌ها. اگر بخواهیم تنها موضوعات به کاررفته در گفتمان مذهبی مثنوی را ذکر کنیم قطعاً کار نه به یک مقاله محدود می‌شود و نه به یک کتاب. بلکه می‌توان ده‌ها کتاب و رساله در مورد موضوعات و شیوه‌های پرداختن به آن‌ها در گفتمان دینی مولانا و کاربرد آن در مثنوی نوشت.

اما با وجود پراکندگی موضوعات، اغلب آن‌ها با یک دید مشترک و به شیوه‌ای مشابه یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته اند. به عبارت دیگر اغلب این موضوعات با یک پیش‌زمینهٔ مشترک و اندیشهٔ محوری در درونهٔ فکری گفتمان تحلیل شده اند. این پیش‌زمینهٔ مشترک یا اندیشهٔ محوری «وحدت» است. مشابه این اندیشهٔ محوری که «اپیستمه» (episteme) نامیده می‌شود در همهٔ گفتمان‌های یک عصر وجود دارد.

فوکو اصطلاح اپیستمه را در کتاب دیرینه‌شناسی دانش به کار برد و تعریف زیر را برای آن پیشنهاد می‌کند: «مجموعهٔ کاملی از روابطی که در یک دورهٔ معین فعالیت‌های گفتمانیی را که منجر به سر برآوردن صور معرفت‌شناختی، علوم و نظام‌های صوری احتمالی می‌شوند، وحدت می‌بخشند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۶). به عقیدهٔ فوکو تحلیل طیفی از حوزه‌ها در یک بازهٔ تاریخی معین مبین مجموعه‌ای از فعالیت‌های گفتمانی است که در تمام این حوزه‌ها مشترکند. تحلیل هر اپیستمه مجموعه‌ای از حدود و قیود را نشان می‌دهد که بر طیف گفتمان‌های علوم انسانی و با بسط آن بر سایر فعالیت‌های علمی (مربوط به دانش) تحمیل شده‌اند (همانجا). به عبارت دیگر از نظر فوکو اپیستمه دغدغهٔ فکری یا دلمشغولی پنهان در پشت همهٔ گفتمان‌های یک عصر است که همهٔ علوم انسانی آن عصر در عین این‌که به دنبال اثبات آن هستند، آن را مبنای فکری و اندیشهٔ محوری خود قرار می‌دهند.

اگر بخواهیم به اپیستمهٔ علوم انسانی عصر مولانا دست یابیم، نیاز به تحقیقی بسیار گسترده داریم. اما شاید بتوان در مورد خود مولانا گفت که به زعم بسیاری از پژوهشگران اندیشهٔ محوری یا اپیستمهٔ کلی آثار او «وحدت وجود» است که پیامد آنوحدت در همهٔ زمینه‌ها از جمله ادیان است. بنابراین در مقالهٔ حاضر نخست به بحث وحدت وجود و در پی آن به مسئلهٔ وحدت ادیان می‌پردازیم.

وحدت وجود در مثنوی

اندیشهٔ وحدت وجود یکی از مفاهیمی است که در طول تاریخ از زبان عارفان و اندیشمندان بی شماری مطرح شده و می‌توان گفت بیش از هر اندیشهٔ دیگری روح عرفان را بازتاب می‌دهد. طرفه اینجاست که وحدت وجود اندیشه‌ای متعلق به یک مذهب یا

نحلهٔ فکری نیست. بلکه تقریباً در همهٔ ادیان و فرقه‌های مختلف عرفانی اندیشهٔ وحدت وجود قابل پی‌گیری و اثبات است. بشر همواره در پی کشف نوعی وحدت در تمامی خلقت بوده است تا بتواند بین تجلیات مختلف خالق خود ارتباطی شهودی برقرار کند و از آن طریق به شناختی از مبدأ وجود دست یابد. اما اینکه نخستین فرقه‌ای که اندیشهٔ وحدت وجود را مطرح کرده است روشن نیست. طبق مستنداتی که از ملل باستان بر جای مانده است شاید بتوان گفت این اندیشه از دیرباز در هند وجود داشته است. طبق اسناد مکتوب اندیشهٔ وحدت وجود از حدود دو هزار سال قبل از میلاد در هند رواج داشته و به نظر می‌رسد اندیشهٔ هندی بیش و پیش از هر اقوام دیگر توانسته وحدت وجود را در خود بپروراند (نور، ۱۳۷۹، ۲۲-۲۱). نشانه‌ها و مدارک زیادی نیز از رواج این اندیشه در هند وجود دارد که شاید یکی از قدیم‌ترین آن‌ها کتاب اوپانیشاد باشد (ابراهیم تبار و رمضانی، ۱۳۸۸: ۲۳). اندیشهٔ اصلی در اوپانیشاد این است که کل اشیاء خواه مادی و خواه معنوی در دریای حقیقت وحدت مستغرق است و آن عالم مافوق عالم محسوسات است که از آن به برهما تعبیر کرده اند (مبلغی آبادانی، ۱۳۶۶: ۱۴۹). البته مقصود ما این نیست که عرفان اسلامی اندیشهٔ وحدت وجود را از هند گرفته است. اما بسیاری از بزرگان عرصهٔ پژوهش و تحقیق به شباهت عرفان اسلامی و هندی اذعان کرده اند. نمی‌توان میان شباهت عرفان اسلامی و عرفان هندی تردید کرد ... اگر از تفاوتی که میان الفاظ و اصطلاحات است صرف نظر کنیم متوجه شباهت فراوان در معنا و مفهوم آن‌ها می‌شویم (زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۷). به هرحال اندیشهٔ وحدت وجود متعلق به هر یک از ملل یا فرقه‌های عرفانی باشد، در عرفان اسلامی یکی از تأثیرگذارترین و پربسامدترین اندیشه‌هاست. بویژه در مثنوی معنوی مولانا این اندیشه را به اوج کمال می‌رساند تا جایی که خود می‌گوید:

مثنوی ما دکان وحدت است　　غیر وحدت هر چه بینی آن بت است

(مولانا، ۱۳۷۵، د۶: ب ۱۵۲۸)

وی در جای دیگر این بیت را کامل می‌کند و می‌گوید آنچه در گفت می‌آید کثرت است، اما نباید به «مقال» نگاه کرد؛ زیرا اندیشهٔ وحدت در پس هر قیل و قالی در همهٔ جهان ساری و جاری است:

آن یکیی ز آن سوی وصف است و حال　　جز دویی ناید به میدان مقال

(همان: ۲۰۳۴)

«اِکهارت» با اعتراف به کاستی‌های زبان در بیان وحدت وجود، معتقد است که: «حداکثر کاری که در این جا می‌توانیم بکنیم این است که از زبان تمثیل و استعاره استفاده کنیم» (کاکایی، ۱۳۸۶: ۸). عرفا گاه از وحدت شخص عارف با خدا سخن به میان آورده اند و گاه از وحدت کل هستی با حق تعالی؛ یعنی گاه از «وحدت انفسی» بحث کرده‌اند و گاه از «وحدت آفاقی». در وحدت انفسی از قرب عارف به حق تا بدان حد سخن گفته می شود که قرب به وحدت می انجامد و فنای عارف را سبب می شود (کاکایی، ۱۳۸۶: ۱) . از نظر این گروه «وحدت وجود» در این جا به معنای وحدت شهود است، سخن از ندیدن غیر است. اما گاه در وحدت وجود سخن از «وحدت آفاقی» است. در اینجا بحث از نبودن غیر است، نه «ندیدن» آن. سخن از این است که «یکی هست و هیچ نیست جز او». در این جا زبان، زبان فلسفی است و برای بیان این وحدت از اصطلاحاتی چون «وجود» و «عدم» استفاده می شود (همان: ۳)

مولانا در مثنوی از هر دو نوع وحدت سخن گفته است: در ابیاتی مانند ابیات زیر سخن از وحدت انفسی است:

حلقه زد بر در به صد ترس و ادب　　تا بنجهد بی ادب لفظی ز لب

بانگ زد یارش که: بر در کیست　　گفت بر در هم تویی ای دلستان

گفت اکنون چون منی، ای من درآ　　نیست گنجایی دو من را در سرا

(مولانا، ۱۳۷۵، د۱: ب ۳۰۶۱- ۳۰۵۸)

اغلب پژوهشگران وحدت مولانا را از سنخ همین نوع وحدت، یعنی «وحدت انفسی» و او را سالک راه «محبت» دانسته اند. اما قراینی نیز وجود دارد که مولانا با «وحدت آفاقی» نیز بیگانه نبوده است. یکی از محکم‌ترین این دلایل مجموعهٔ ابیاتی است که در زیر نقل می‌شود:

ما چو چنگیم و تو زخمه می زنی　　زاری از ما نی، تو زاری می کنی
ما چو نایيم و نوا در ما ز توست　　ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست
ما چو شطرنجیم اندر برد و باخت　　برد و مات ما ز توست ای خوش صفات

(مولانا، ۱۳۷۵، د۱: ب ۶۰۰- ۵۹۸)

ما همه شیران ولی شیر علم　　حمله شان از باد باشد دم بدم

(همان: ب ۶۰۳)

این ابیات بیانگر «فنای افعالی» است. یعنی باید سالک به مرتبه ای از کشف برسد که هیچ فعلی را به خود نسبت ندهد و همهٔ افعال و احوال را از حق تعالی بداند. در این مرحله با توحید افعالی سر وکار داریم. سپس مولانا پا را فراتر گذاشته و از «توحید افعالی» به «توحید ذاتی» از «وحدت مؤثر» به «وحدت وجود» می رسد؛ در این بیت نه تنها «باد» و حول و قوهٔ ما، بلکه «بود» یعنی وجود ما نیز منسوب به اوست:

باد ما و بود ما از داد توست　　هستی ما جمله از ایجاد توست

(همان: ب ۶۰۵)

بنابراین نه تنها از «اثر» نداشتن ما بلکه از «وجود» نداشتن ما سخن می گوید:

ما که باشیم ای تو ما را جان جان　　تا که ما باشیم با تو در میان

(همان: ب ۶۰۱)

و در نهایت شاه بیت این مجموعه ابیات که کاملاً بر وحدت وجود آفاقی صراحت دارد:

ما عدم هاییم و هستی های ما　　تو وجود مطلقی فانی نما

(همان: ب ۶۰۲)

ادعای عارف در این جا انحصار وجود به حق تعالی و نفی وجود از غیر اوست. این بیت جای تأمل بسیار دارد. اصطلاحات «وجود»، «عدم» و «وجود مطلق» کاملاً فلسفی هستند. به نحوی که ملاصدرا و با درجات بیشتر حاجی سبزواری اصالت وجود، اعتباریت ماهیت و وحدت سنخی وجود را بر اساس حکمت متعالیه از همین بیت نتیجه می‌گیرند. اصطلاح «وجود مطلق» که در بارهٔ خداوند به کار رفته است، همان طور که گفتیم اصطلاحی است خاص ابن عربی که با تحلیلی که ذکر شد، مولانا آن را از ابن عربی وام گرفته است؛ هر چند این اصطلاح در موارد دیگر در کتاب مثنوی تکرار نشده است. در بیت فوق ادعا شده است که هم «ما» عدمیم و هم «هستی ها» ی ما عدم است و «وجود مطلق» فقط خداست (کاکایی، ۱۳۸۶: ۶- ۴).

بحث دربارهٔ وحدت وجود در اشعار مولانا فراوان است. اما مهم‌ترین نکته‌ای که ازین بحث دریافت می‌شود اندیشهٔ محوری مولانا یا همان اپیستمهٔ اوست. بی شک آنچه که مولانا را به اندیشهٔ «وحدت وجود» سوق می‌دهد، «وحدت» در همهٔ عرصه‌های هستی است؛ وحدتی که مولانا در همهٔ آفاق و اجزای به ظاهر متکثر هستی می‌بیند، سبب می‌شود که وی به «وحدت وجود» بیاندیشد. در جای جای مثنوی شاهد این هستیم که مولانا به وحدت اجزای متکثر در هستی اشاره می‌کند؛ برای مثال:

چون به صورت بنگری، چشم تو دوست　　تو به نورش درنگر کز چشم رست
چون که در نورش نظر انداخت مرد　　نور هر دو چشم، نتوان فرق کرد

ده چراغ ار حاضر آید در مکان — هر یکی باشد به صورت، غیر آن
فرق نتوان کرد نور هر یکی — چون به نورش روی آری، بی شکی
گر تو صد سیب و، صد آبی بشمری — صد نماند، یک شود چون بفشری
در معانی، قسمت و اعداد نیست — در معانی تجزیه و افراد نیست
اتحاد یار، با یاران خوش است — پای معنی گیر، صورت سرکش است
صورت سرکش، گدازان کن به رنج — تا ببینی زیر او وحدت، چون گنج
منبسط بودیم و یک جوهر همه — بی سر و ب یپا بدیم آن سر همه
یک گهر بودیم هم چون آفتاب — بی گره بودیم و صافی هم چو آب
چون به صورت آمد آن نور سره — شد عدد چون سایه های کنگره
کنگره ویران کنید از منجنیق — تا رود فرق از میان این فریق

(مولانا، ۱۳۷۵، د۱: ب ۶۸۹- ۶۷۶)

مولانا در این ابیات با صراحت بیان می‌کند که آنچه سبب می‌شود وحدت هستی به صورت اجزای متکثر دیده شود، گرفتار شدن در قید ماده و صورت است. وگرنه در عالم معنا که فارق از مادیت و صورت است هیچ‌گاه شاهد کثرت نیستیم؛ بلکه در عالم معنا همهٔ تفاوت‌ها و تضادها از میان می‌رود و تنها هستی واحد و بسیط دیده می‌شود. در نمونه‌ای دیگر مولانا به کل هستی به عنوان یک وجود واحد که در اجزای کثیر تجلی کرده اشاره می‌نماید و از تمثیل »موج و دریا» سود می‌جوید:

بحر و حدانست، جفت و زوج نیست — گوهر و ماهیش غیر موج نیست

(همان، د۶: ب ۲۰۳۰)

در این بیت مولانا بیان می‌کند موج و دریا دو چیز متفاوت نیستند. ماهیت موج و دریا هیچ تفاوتی با هم ندارد. اگر جسم‌ها را نیز نادیده بگیریم، آفریده‌ها جلوه‌هایی از آن ذات بسیط اند نه آنکه مغایر هستند (شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۰۶). در ابیاتی دیگر مولانا به اختلاف ظاهری حروف و اعداد و معنی واحد آن‌ها اشاره می‌کند. از دیدگاه مولانا اعداد و اجزا محصول شرایط مادی دنیای فانی است. اما اگر مایلیم که به کنه هستی و وحدت آن پی ببریم باید خود را از ظواهر این دنیا رها کنیم:

علت تنگی است ترکیب و عدد — جانب ترکیب حس‌ها می‌کشد
زان سوی حس عالم توحید دان — گر یکی خواهی بدان جانب بران
امر کن یک فعل بود و نون و کاف — در سخن افتاد و معنی بود صاف

(همان، د ۱: ب ۳۱۳-۳۱۱)

و در جایی دیگر نیز باز به اختلاف حروف و معنای واحد آن اشاره می‌کند:

اولاً بشنو که خلق مختلف — مختلف جانند تا یا از الف
در حروف مختلف شور و شکی است — گر چه از یک روز سرتا پا یکی است

از یکی رو ضد و یک رو متحد از یکی رو هزل و از یک روی جد

(همان: ب ۲۹۱۸- ۲۹۱۶)

در این ابیات مولانا بیان می‌کند اگر هر یک از حروف را جداگانه بنگریم، مغایر و خلاف یکدیگرند و اگر ترکیب کلمه را در نظر گیریم متحد و همداستان اند. هم بر این قیاس، اجزای جهان آفرینش هر یک مغایر آن دیگر است. از آن جهت که صورت و طبیعت و شکل و خواص جداگانه دارند و اگر چنین نبود، وجودی متمایز و مشخص شناخته نمی‌شد؛ ولی همه‌ی آن‌ها اجزای جهان خلقت هستند که با یکدیگر پیوسته و پیکر عالم کبیر و جهان مهین را تشکیل داده‌اند و هر یک به جای خود وظیفه ای دارند که نظام آفرینش بر آن نهاده شده است و حکمت خلقت بر آن متکی است و بدان تمام و کمال می‌یابد. (فرزانفر، ۱۳۷۵: ۱۲۰۴). روشن است که مولانا حتی در متکثرترین اجزاء هستی، مانند اعداد و حروف نیز که هویتشان بر تباین و تضاد بناشده است، وحدت را مشاهده می‌کند. بنابراین می‌توان گفت اندیشهٔ محوری مولانا در همهٔ مثنوی اثبات وحدت در عالم معانی و از میان بردن تضادهای ظاهری با روشن کردن نفوس و عقول انسان‌هاست. زیرا اگر انسان‌ها وحدت پنهان در پس پشت این تضادها و تباین‌ها را ببینند و از آن اگاه باشند. بی‌شک بسیاری از دشمنی‌ها و کدورت‌ها از میان خواهد رفت.

یکی از تضادهایی که امروزه به شدت دامن صلح و دوستی جهانی را گرفته و آن را لکه‌دار کرده است، اختلاف و تضاد در گفتمان ادیان و مذاهب است. امروزه اختلاف گفتمان ادیان و مذاهب دستاویزی شده است که گروه‌های مختلف به ظاهر مذهبی، اعم از یهودی و مسیحی و مسلمان و سیک و هندو، تنها و تنها منافع خود را در نظر بگیرند و به یکدیگر بتازند و به رد و انکار دشمنانهٔ یکدیگر برخیزند و متأسفانه در برخی موارد کار از رد کلامی و مناظره‌های بی‌پروا می‌گذرد و به جنگ های خونین و نسل‌کشی‌های دامنه‌دار می‌انجامد. اما مولانا در مثنوی با مبنا قرار دادن اندیشهٔ محوری «وحدت» به اندیشهٔ «وحدت ادیان» نیز می‌رسد و روح و باطن ادیان را بر خلاف صورت ظاهری آن‌ها یکسان می‌داند. چنین تفکری بی‌شک می‌تواند ریشهٔ دشمنی و عناد را از جامعهٔ جهانی برکند و صلح را به نوع بشر هدید کند. در ادامهٔ مقاله به این بحث خواهیم پرداخت.

وحدت ادیان در اندیشهٔ مولانا

بحث نسبت ادیان، یکی از مباحث مهم و رایج در دین پژوهی تطبیقی و نیز در فلسفهٔ دین و الهیات جدید است. از یک سو تعدد و تنوع ادیان و گزاره‌ها و اعتقادات آن ها که متعارض و ناسازگار می نماید سبب کینه توزی و دشمنی برخی از پیروان ادیان نسبت به دین‌ها و مذاهب دیگر شده است. اما از سوی دیگر جهانی شدنِ ناشی از دنیای متجدد توجه و نگاه هم دلانه پیروان ادیان گوناگون را به یک دیگر سبب شده و دیدگاه هایی را در باب نسبت ادیان به بار آورده است. پلورالیسم یا کثرت‌گرایی، حصرگرایی و شمول‌گرایی برخی از دیدگاه‌هایی است که به تازگی در مورد ادیان و نسبت منطقی آن‌ها با یکدیگر مطرح شده است. در برخی از این نظریات دغدغهٔ درستی گزاره‌های دینی بیش‌تر مد نظر بوده و در برخی دغدغهٔ اصلی مسألهٔ رستگاری و نجات نوع بشر است (پترسون، ۱۳۷۶: ۴۱۹- ۴۱۸). اما گرایش دیگری نیز که در مورد نسبت ادیان وجود دارد «وحدت متعالی ادیان» است که آن را فریتیوف شووان مطرح کرده است. این اندیشه بر پایهٔ تفکیک و جدایی طریقت باطنی و شریعت ظاهری بنا نهاده شده است. شریعت ظاهری مجموعه ای است فراهم آمده از تصورات، مفاهیم، استنباط‌ها، احکام، تعالیم، سبک زندگی و اعمالی عباد که همگی تحت تأثیر اوضاع و احوال فرهنگی جامعه ای است که مؤمنان و متدینان در آن بسفر می برند؛ اما طریقت باطنی، تجربه یا علمی بی واسطه است که عارفان هر دین و مذهب از واقعیت نهایی یا حقیقت مطلق دارند. از این رو ادیان هم وجه اختلاف دارد و هم وجه اشتراک. به این معنا که اگر شرایع ظاهری ادیان و مذاهب مختلف را با یک دیگر بسنجیم، می‌بینیم که هرگز وحدت ندارد و مغایرت ها و بلکه تناقضات و تعارضات فراوانی میانشان به چشم می‌خورد؛ اما طریقت باطنی ادیان و مذاهب، امری واحد است که در تمامی ادیان مشترک است. وحدت ادیان تنها در مرتبهٔ طریقت، یعنی در مرتبهٔ باطن بی صورت و درونی دین، یافت می‌شود (قربانی، ۱۳۸۸، ۱۹۴- ۱۹۳). مولانا یکی از عرفایی است که با توجه به غلبهٔ اندیشهٔ وحدت در گفتمان‌های مختلف او، تفکر عدم تضاد را به خوبی در گفتمان مذهبی نیز بازمی‌نمایاند. اندیشهٔ وحدت در گفتمان دینی مولانا به صورت‌های مختلفی متجلی می‌شود. بنابراین ما نیز در بخش‌های مختلف این اندیشه را بررسی خواهیم کرد.

وحدت دعوت انبیا

از دیدگاه مولانا دعوت همهٔ انبیا و اولیاء به سوی حق است. همهٔ پیامبران و اولیا و انبیا انسان را به سوی حق و حقیقت و درستی می‌خوانند. همهٔ پیامبران انسان‌ها را به عبادت پروردگار می‌خوانند. آفریدگار در ادیان مختلف تفاوتی ندارد و همهٔ ادیان در مقابل قادر مطلق سر فرود می‌آورند. بنابراین ذات و اصل ادیان تفاوتی با هم ندارد:

زان که خود ممدوح جز یک بیش نیست　　کیش‌ها زین روی جز یک کیش نیست

(مولانا، ۱۳۷۵، د ۳: ب ۲۱۲۴)

اگرچه در ظاهر آن‌ها راه‌ها، مسلک‌ها، عبادات، هنجارها و قواعد مختلف و گاه متضادی را برای پیمودن راه صحیح و کسب ثواب و دوری از گناه پیش می‌نهند:

صد کتاب ار هست جز یک باب نیست　　صد جهت را قصد جز محراب نیست
این طرق را مخلصش یک خانه است　　این هزاران سنبل از یک دانه است
گونه‌گونه خوردنی‌ها صد هزار　　جمله یک چیز است اندر اعتبار
از یکی چون سیر گشتی تو تمام　　سرد شد اندر دلت پنجه طعام
در مجاعت پس تو احول دیده ای　　که یکی را صد هزاران دیده ای

(مولانا، ۱۳۷۵، د ۶: ب ۳۶۷۱- ۳۶۶۷)

وی برای بیان این مطلب از تمثیل‌های مختلفی سود می‌جوید؛ مانند تضاد ظاهری حروف کاف و نون و در عین حال عملکرد واحد آن‌ها. همین‌طور کمندی که در ظاهر از دو ریسمان تشکیل شده، ولی در نهایت کار واحدی را انجام می‌دهند. در تمثیلی دیگر از کار دو گازر یاد می‌کند که اولی رخت را تر می‌کند و دومی خشک می‌کند، ولی در نهایت هر دو عمل واحد رختشویی را انجام می‌دهد و در نهایت به مقصود خویش می‌پردازد که گرچه انبیا و اولیا در ظاهر ادیان مختلفی را آورده اند، اما مقصود همهٔ آن‌ها جذب خلق خدا به سمت خالق است:

رشته یکتا شد غلط کم شو کنون　　گر دو تا بینی حروف کاف و نون
کاف و نو ن هم چون کمند آمد جذوب　　تا کشاند مر عدم را در خطوب
پس دو تا باید کمند اندر صور　　گرچه یکتا باشد آن دو در اثر
گر دو پا گر چار پا یک را برَد　　هم چو مقراض دو تا یکتا برد
آن دو انبازان گازر را ببین　　هست در ظاهر خلافی زان و زاین
آن یکی کرباس را در آب زد　　و آن دگر همباز خشکش می کند
باز او آن خشک را تر می کند　　هم چو زاستیزه به ضد بر می‌تند
لیک این دو ضد استیزه نما　　یک دل و یک کار باشد در رضا
هر نبی و هر ولی را مسلکیست　　لیک با حق می برد جمله یکیست

(مولانا، ۱۳۷۵، د۱: ب ۳۰۹۲- ۳۰۸۴)

و نمونه‌ای دیگر:

همچو آن یک نور خورشید سما　　صد بود نسبت به صحن خانه‌ها

لیک یک باشد همه انوارشان — چونکه برگیری تو دیدار از میان
چون نماند خانه‌ها را قاعده — مؤمنان مانند نفس واحده
فرق و اشکالات آید زین مقال — زانکه نبود مثل، این باشد مثال

(همان، د۴: ب ۴۱۸- ۴۱۵)

و در نمونه‌ای دیگر علاوه بر انبیا و اولیا، مؤمنان را نیز در ذات، واحد می‌بینند:

مؤمنان معدود لیک ایمان یکی — جسمشان معدود لیکن جان یکی
تفرقه در روح حیوانی بود — نفس واحد روح انسانی بود
چونکه حق رشّ علیهم نوره — مفترق هرگز نگردد نور هو

(همان، د۲: ب ۱۸۹- ۱۸۶)

در نمونه‌ای دیگر مولانا این اندیشه را مطرح می‌کند که تا قیامت دین حضرت موسی برپاست؛ گرچه ما فکر می‌کنیم با آمدن پیامبران جدید آن دین کهن از میان رفته است، اما در حقیقت نور این ادیان همه یکیست و تنها چراغدان این نور تغییر کرده است. البته می‌توان این یکسانی را به وجود اولیا و انبیا نیز نسبت داد (در این مورد ر.ک.: زمانی، ۱۳۷۹، ج۳: ۳۰۹- ۳۰۸):

تا قیامت هست از موسی نتاج — نور دیگر نیست، دیگر شد سراج
این سفال و این پلیته دیگرست — لیک نورش نیست دیگر زان سرست
گر نظر در شیشه داری گم شوی — زان که از شیشه ست اعداد دوی
ور نظر بر نور داری وارهی — از دوی و اعداد جسم منتهی
از نظرگاهست ای مغز وجود — اختلاف مؤمن و گبر و جهود

(همان، د۳: ب ۱۲۵۷- ۱۲۵۲)

عدم درک وحدت ادیان به دلیل توجه به ظواهر

در بیت آخر مجموعه ابیات بالا مولانا به نکته‌ای عمیق اشاره می‌کند که ریشهٔ بسیاری از دشمنی‌ها و کثرت‌پنداری‌هاست. این مشکل دیدگاه نادرست انسان‌ها به حقایق هستی است که ناشی از فهم ناقص یا بعضاً غلط معنای حقیقی پدیده‌هاست:

از نظرگه گفتشان شد مختلف — آن یکی دالش لقب داد این الف
در کف هرکس اگر شمعی بدی — اختلاف از گفتشان بیرون شدی

(همان‌جا: ۱۲۶۸- ۱۲۶۷)

این فهم نادرست یا ناقص نیز خود ناشی از غرق شدن در ظواهر مادی پدیده‌ها و توجه بیش از حد به آن‌هاست. زیرا هنگامی که تنها به ظاهر یک پدیده بنگریم از درک معنای باطنی آن دور می‌مانیم. در مورد پدیدهٔ دین نیز هنگامی که تنها به ظاهر ادیان نگاه کنیم از درک معنای باطنی و وحدت پنهان در پشت آن‌ها باز می‌مانیم. نمونه‌های بسیاری می‌توان ذکر کرد که مولانا در آن‌ها به چنین آفتی در فهم معانی اشاره می‌کند. نمونهٔ مشهور زیر داستان چهار همسفری است که همگی انگور می‌خواستند، اما آن را به زبان‌های مختلف بیان می‌کردند و به این دلیل که هر چهار نفر به ظاهر الفاظ توجه می‌کردند از معنای آن بازمانده بودند. به عبارت دیگر در این موارد کاربران گفتمان تنها به رویهٔ زبانی آن اکتفا می‌کنند اما به درونهٔ فکری آن بی‌توجهند:

اختلاف خلق از نام اوفتاد — چون به معنی رفت آرام اوفتاد
در تنازع آن نفر جنگی شدند — که ز سر نام‌ها غافل بدند

مشت بر هم می‌زدند از ابلهی | پر بدند از جهل وز دانش تهی
صاحب سری عزیز صد زبان | گر بدی آنجا بدادی صلحشان

(مولانا، ۱۳۷۵، د۲: ب۳۶۸۹- ۳۶۸۲)

و در جایی دیگر به زبانی فلسفی همین گونه توجه ظاهری به رویهٔ گفتمانی را با استفاده از اصطلاحات «صفت» و «صنع» و «ذات» مطرح می‌کند. در این ابیات مولانا صفت را تقریباً در معنایی نزدیک به ماهیت و ظاهر، ذات را در معنای وجود و باطن و صنع را در معنای صورت ظاهری به کار برده است:

صنع بیند مرد محجوب از صفات | در صفات آنست کو گم کرد ذات
واصلان چون غرق ذات اند ای پسر | کی کنند اندر صفات او نظر

(همان: ب ۲۸۱۳- ۲۸۱۲)

نقص زبان در انتقال اندیشه دینی

برخی از معضلاتی نیز که در زمینهٔ عدم فهم درست وحدت ادیان رخ می‌دهد به دلیل ناتوانی زبان در انتقال مفاهیم پیچیدهٔ معنوی است. گفتمان دینی به دلیل انتزاعی بودن آن اصولاً یکی از دشوارترین گفتمان‌های بشری است. به همین دلیل انتقال مفاهیم آن نیز بی‌نهایت دشوار است. حال اگر وسیلهٔ انتقال مفاهیم این گفتمان نیز ناقص باشد امر انتقال مفاهیم بسیار دشوارتر انجام خواهد شد و به همین دلیل احتمال فهم نادرست معنا و مفهوم نیز افزایش می‌یابد:

آن دو اشتر نیست آن یک اشتر است | تنگ آمد لفظ معنی بس پر است
لفظ در معنی همیشه نارسان | زان پیمبر گفت: قد کَلَّ لسان
نطق، اصطرلاب باشد در حساب | چه قدر داند ز چرخ و آفتاب
خاصه چرخی کین فلک زو پره‌ایست | آفتاب از آفتابش ذره‌ایست

(همان: ۳۰۱۵- ۳۰۱۲)

در مورد فهم وحدت ادیان نیز همین مشکل وجود دارد. زیرا تنها با مراجعه به ظاهر نمی‌توان معنای باطنی آن را کشف کرد. زیرا هر دینی به زبانی و هر مسلکی به تعبیر بیان می‌شود:

هر کسی را سیرتی بنهاده ام | هر کسی را اصطلاحی داده ام
در حق او مدح و در حق تو ذم | در حق او شهد و در حق تو سم

(همان، د۲: ۱۷۵۴- ۱۷۵۳)

از سوی دیگر معنای آن نیز با ابزار ناقص زبان به طور کامل منتقل نمی‌شود. لذا انسان‌ها در درک باطن ادیان که همانا واحد و یکسان است دچار مشکل هستند:

شرح این را گفتمی من از مری | لیک ترسم تا نلغزد خاطری
نکته‌ها چون تیغ پولاد است تیز | گر نداری تو سپر واپس گریز

پیش این الماس بی اسپر میا　　کز بریدن تیغ را نبود حیا
زین سبب من تیغ کردم در غلاف　　تا که کژ خوانی نخواند برخلاف

(همان، د۱: ب ۶۹۷- ۶۹۴)

آن یکیی ز آن سوی وصف است و حال　　جز دویی ناید به میدان مقال

(همان، د ۶: ب ۲۰۳۴)

اما باید دانست که خداوند به هیچ یک از زبان‌های انسانی سخن نمی‌گوید. او معنای مطلق است و زبان او نیز زبان معانی است، نه زبان الفاظ:

آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست　　خود ندا آن است و این باقی صداست
ترک و کرد و پارسی‌گو و عرب　　فهم کرده آن دا بی گوش و لب
خود چه جای ترک و تاجیک است و زنگ　　فهم کرده است آن ندا را چوب و سنگ
هر دمی از وی همی آید الست　　جوهر و اعراض می گردند هست
گر نمی‌آید بلی زیشان ولی　　آمدنشان از عدم باشد بلی

(همان، د۱: ۲۱۱۱- ۲۱۰۷)

اما متأسفانه اغلب انسان‌ها گرفتار ظاهر الفاظ می‌شوند. ظاهر الفاظ سبب می‌شوند که انسان دو چیز یکسان را متفاوت بپندارد. اگر یک شیء واحد را به دو رنگ مختلف بیانداییم، آیا آن یک شیء، دو تا می‌شود؟ خیر. زیرا ذات آن یکی است. ظاهر الفاظ نیز دقیقاً همین شرایط را دارد که مانند رنگ روی ظاهر یکسان حقایق را می‌پوشاند و ما انسان‌ها نیز به جای آنکه به باطن حقایق و پدیده ها نگاه کنیم به رنگ ظاهر آن‌ها می‌نگریم و این امر ریشهٔ عنادها و دشمنی‌های ماست:

چون که بی رنگی اسیر رنگ شد　　موسیی با موسیی در جنگ شد
چون به رنگی رسی کان داشتی　　موسی و فرعون دارند آشتی
یا نه جنگ است این برای حکمت است　　هم چو جنگ خر فروشان صنعت است
یا نه این است و نه آن حیرانی است　　گنج باید جست این ویرانی است
نعل‌های باژگونه ست ای سلیم　　سرکشی فرعون می دان از کلیم

(مولانا، ۱۳۷۵، د۱: ب ۲۴۸۶- ۲۴۷۲)

هست بی رنگی اصول رنگ‌ها　　صلح‌ها باشد اصول جنگ‌ها

(همان، د۶: ب ۵۹)

نسبی بودن فهم انسان از حقیقت

مولانا می‌گوید از آن رو که عقل و ادراک بشری نسبت به حقیقت مطلق محدود است آدمی نمی‌تواند حقیقت را آن سان که هست بشناسد. بدین سبب اختلاف در تعبیر و تفسیر حقیقت امری قهری و گریزناپذیر است (زمانی، ۱۳۸۳: ۱۱۳). اگر انسان‌ها بپذیرند که فهم آن‌ها از حقیقت و درکشان نسبت به واقعیت نسبی است، این را هم می‌پذیرند که احتمال دارد درک انسان مقابل آن‌ها از حقیقت و واقعیت پیش‌رو درست‌تر باشد. اما متأسفانه انسان‌ها درک و استنباط خود را درست‌ترین درک و استنباط می‌دانند:

همچنان‌که هر کسی در معرفت — می‌کند موصوف غیبی را صفت
فلسفی از نوع دیگر کرده شرح — باحثی مر گفت او را کرده جرح
وآن دگر در هر دو طعنه می‌زند — وآن دگر از زرق جانی می‌کند
هر یک از ره این نشان‌ها زان دهند — تا گمان آید که ایشان زان ده اند

(مولانا، ۱۳۷۵، د۲: ب ۲۹۲۶- ۲۹۲۳)

اما باید پذیرفت که درک همهٔ ما انسان‌ها مگر معصومین که با عالم غیب مرتبط هستند، دچار نقص و خطاست. درست است که هر یک از ما بخشی از حقیقت را می‌بینیم، اما این امر مستلزم این است که بخشی از حقیقت نیز از چشم ما پنهان باشد. به همین دلیل همه انسان‌ها هم در دریافت حقیقت بر حق اند و هم نا حق، هم درست می‌گویند و هم غلط. چنین دیدی امروزه نسبیت نامیده می‌شود که می‌تواند در برابر دیدگاه‌های جزمی دنیایی آرام و سرشار از صلح را پیش‌روی انسان بنهد:

نفی آن یک چیز و اثباتش رواست — چون جهت شد مختلف نسبت دو تاست
ما رمیت اذ رمیت از نسبت است — نفی و اثباتست و هر دو مثبت است
آن تو افکندی چو بر دست تو بود — تو نه افکندی که قدرت حق نمود
زور آدمزاد را حدی بود — مشت خاک اشکست لشکر کی شود!
مشت مشت توست و افکندن ز ماست — زین دو نسبت نفی و اثباتش رواست

(همان، د۳: ب ۳۶۶۲- ۳۶۵۸)

اگر به دیدگاه نسبی در دریافت حقیقت برسیم متوجه می‌شویم که انسان‌ها نه کاملاً برحق‌اند و نه کاملاً گمراه؛ بلکه همهٔ انسان‌ها درپی حقیقت و درستی اند، اما بعضی راه خطا می‌روند و بعضی راه درست:

این حقیقت دان نه حق اند این همه — نی به کلی گمرهان اند این همه
زانکه بی حق باطلی ناید پدید — قلب را ابله به بوی زر خرید
گر نبودی در جهان نقدی روان — قلب‌ها را خرج کردن کی توان؟
تا نباشد راست کی باشد دروغ؟ — آن دروغ از راست می گیرد فروغ
بر امید راست کژ را می خرند — زهر در قندی رود آنگه خورند
گر نباشد گندم محبوب نوش — چه برد گندم‌نمای جو فروش
پس مگو کین جمله دم‌ها باطلند — باطلان بر بوی حق دام دل اند
پس مگو جمله خیال است و ضلال — بی حقیقت نیست در عالم خیال

(همان: ب ۲۹۳۴- ۲۹۲۷)

نتیجه‌گیری

آنچه در بالا ذکر شد تنها بخشی از دیدگاه مولانا در مورد وحدت ادیان و رسالت انبیا و دعوت اولیاست. از دیدگاه مولانا همهٔ جهان مانند یک دستگاه بزرگ عمل می‌کند که هدف و مقصودش یکیست. به علاوه اجزای این دستگاه نیز در ظاهر جدا از یکدیگر و متکثر است، اما در باطن همهٔ این اجزا از یک ذات قدر قدرت و اثیری منشأ گرفته اند که فعلاً در این دنیای مادی لباس ماده و

رنگ و لفظ بر تن کرده اند و در چشم ما متکثر می‌نمایند. این اندیشه که تا حد زیادی بیانگر اندیشه وحدت وجود (چه آفاقی و چه انفسی) است در همهٔ گفتمان‌های مولانا به چشم می‌خورد. مولانا در هیچ گفتمانی قائل به تکثر نیست و تکثر را تنها در نگاه و برداشت ما از حقیقت می‌داند. وی فهم ناقص ما از حقیقت را مهم‌ترین عامل وجود تکثر در جهان می‌داند. اندیشهٔ وحدت در آثار مولانا به حدی قویست که می‌توان آن را به عنوان اندیشهٔ محوری یا اپیستمهٔ آثار او، بویژه مثنوی معنوی دانست. البته برخی اندیشهٔ وحدت را در مولوی آفاقی می‌دانند و برخی انفسی. به هر روی یکی از جایگاه‌های تجلی اندیشهٔ وحدت در ذهن و زبان مولانا، وحدت ادیان است. از دیدگاه مولانا جوهر و اصل همهٔ ادیان یکی است. چنین اندیشه‌ای امروزه وحدت متعالی ادیان خوانده می‌شود. همهٔ ادیان نازل شده اند که انسان را به سوی خداوند واحد بخوانند و مردم را به تسلیم در برابر قادر مطلق وادارند. هیچ مذهبی انسان را به دروغ گفتن و خیانت و ناراستی و کژرفتاری نمی‌خواند. بنابراین می‌توان گفت منشأ و هدف همهٔ ادیان یکیست. اما به دلایل مختلف انسان‌ها مذاهب را متکثر و مختلف تصور می‌کنند. برخی از این دلایل عبارتند از: نزول ادیان به زبان‌ها و در فرهنگ‌های مختلف؛ درک ناقص بشر از حقایق و اصل پدیده‌های مختلف؛ گرفتار شدن بشر در عالم ماده و ظاهر بینی نوع بشر؛ ناقص بودن ابزار انتقال مفاهیم متعالی گفتمان مذهبی و بسیاری دلایل دیگر که در این مقاله به آن‌ها پرداخته نشد. همهٔ این دلایل سبب می‌شود که بشر خود و هم‌کیشان خود را بر حق بداند و به خود اجازه دهد هر کسی جز خود را ناحق و باطل بداند و این امر منشأ بسیاری از دشمنی‌ها و عنادهای جهان امروز است. اما اگر انسان امروز دیدگاه مولانا در مورد وحدت درونی و ذاتی ادیان را بپذیرد، بسیاری از این دشمنی‌ها و عنادها از میان برمی‌خیزد و جهان مکانی پر از صلح و صفا می‌شود.

منابع

۱. ابراهیم تبار، ابراهیم، رمضانی، ولی (۱۳۸۸)، «بررسی تطبیقی وحدت وجود در اوپانیشاد و مثنوی»، فصل‌نامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، سال پنجم، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۹- ۳۳.
۲. باطنی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *زبان و تفکر*، تهران، آگه.
۳. پترسون، مایکل، و ویلیام هاسکر، بروس رایشنباخ، دیوید بازینجر (۱۳۷۶)، عقل و اعتقاد دینی، ترجمهٔ احمد نراقی و ابراهیم سلطانی، تهران، طرح نو.
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۰)، ارزش میراث صوفیه، تهران، امیرکبیر.
۵. زمانی، کریم (۱۳۸۳)، میناگر عشق، تهران، نشر نی.
۶. زمانی، کریم (۱۳۷۹)، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر اول و دوم و سوم، تهران، انتشارات اطلاعات.
۷. شهیدی، سید جعفر. (۱۳۸۰) شرح مثنوی شریف، تهران: علمی و فرهنگی.
۸. فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۷۵) . شرح مثنوی شریف، تهران: زوار.
۹. قربانی، اکبر (۱۳۸۸)، وحدت درونی ادیان در اندیشهٔ مولانا، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، شماره ۱، سال۹، صص ۲۰۷-۱۹۲.
۱۰. کاکایی، قاسم (۱۳۸۶)، «بررسی یک بیت از مثنوی در باب وحدت وجود»، مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت *هشتصدمین سال تولد مولانا*.
۱۱. مبلغی آبادانی، عبدالله (۱۳۶۶)، *تاریخ ادیان و مذاهب جهان*، قم، سینا.
۱۲. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، تهران، آگه.
۱۳. مولانا جلال الدین محمد رومی (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، ۶ دفتر، به تصحیح رینولد نیکلسن، تهران، توس.
۱۴. نور، ضیاء (۱۳۷۹)، وحدت وجود در عرفان اسلامی، مجلهٔ بنیاد، شمارهٔ ۳.
۱۵. یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران، هرمس.
۱۶. یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوییز (۱۳۹۱)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نشر نی.

بررسی دیدگاه بهار نسبت به ناسیونالیسم

فاطمه سادات قفقازی بک
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد
بهاره ضیایی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد

چکیده

مشروطه دورانی است که به سبب فقر، مشکلات اقتصادی،اجتماعی و فرهنگی و عقب ماندگی کشور روحیه ملی مردم رو به ضعف گذاشته بود و روشنفکران یگانه راه رهایی کشور را از شرایط سخت دوران قاجار خودباوری و اتکا به نیروهای خودی می دانستند. این در حالی بود که شاهان مشروطه باور نداشتند که بدون حمایت دول خارجی هیچ کاری در کشور و نظام جهانی بتوانند انجام دهند . به تبع چنین اندیشه ای و عدم صلاحیت حکام در حفظ امنیت ملی کشور در آن زمان عرصه تاخت و تاز اجانب قرار گرفته بود. در چنین شرایطی بیش از هر چیز دیگر وطن و ناسیونالیسم اهمیت می یابد.

ناسیونالیسم یکی از پر کابرد ترین مضامین در شعر ملک الشعرای بهار است .وی که شعر خود را به رسانه بیان افکار و مبارزاتش تبدیل کرده بود در دیوان اشعارش از وطن می گوید. و دیدگاه خاص خود را نسبت به این مضمون دارد .به همین سبب در این پژوهش ناسیونالیسم در اشعار بهار مورد بررسی قرار می گیرد.

کلیدواژه‌ها: بهار، شعر، مشروطه، ملت و ناسیونالیسم.

مقدمه

ملی‌گرایی و به تعبیر دیگر ناسیونالیسم در معنی غربی آن دستاورد قاجار است، دوره ای نابسامان که در نهایت به مشروطه ختم شد. ملی گرایی در مشروطه و آثار منتشر شدهٔ این دوره یکی از اصلی ترین مضامینی بوده که چاره‌گر و سامان بخش، دانسته شده و یکی از ارکان روشنفکری این دوره است. زیرا یکی از دلایل عقب ماندگی کشور از بین رفتن روحیهٔ ملی و توان مقابله با غرب بود. تا آن جا که شاهان کشور گمان نمی‌کردند بدون همراهی دول خارجی بتوانند کاری انجام دهند و همواره به بیگانه اعتماد بیشتری داشته؛ تکیه گاهی که بیگانه ستیزی عمیق مشروطه شالودهٔ آن را سست کرد. بنابراین راه رهایی از بحران آن دوره انتشار اعتماد به نفس و روحیه ای ملی گرا بود تا مردم از یأسی که به سبب استعمار و استبداد ایجاد شده بود، خارج شوند.

اندیشهٔ وطن دوستی در قالب نهضت مشروطه در حقیقت خواهان احیای حقوق از بین رفتهٔ مردم در ساختار زورمدارانه ای بود که چه در سطح جهانی آن و چه در سطح کشور امید و ارادهٔ ملت را از بین می برد. به این ترتیب« پس از صد سال تحقیر هیچ چیز به خوبی ناسیونالیسم پاسخ گوی نیاز عاطفی میهن دوستان نبود و هستهٔ این ایرانی گری در آگاهی به خود یعنی هویت ایرانی بود.»(مسکوب،۱۳۷۴: ۸)

گرایشی که ایران در تاریخ خود و پیش از این در برخورد با اعراب آن را تجربه کرده بود. با این تفاوت که این مرتبه، الگوی غربی نیز با جلوه ای از فن آوری و پیشرفت الهام بخش ایرانیان شد و در زمان رضاشاه بیش از پیش خود را نشان داد. « نتیجه این که کشورهای در حال توسعه برای صنعتی شدن و بالا بردن رفاه اجتماعی جمعیت کشور، از فنون و علوم کشورهای غربی تقلید می کنند.»(ابوالحمد،۱۳۸۹: ۱۶۵) ولی اصلاحات در این حد کارگشا نخواهد بود، زیرا رشد روحیهٔ موفقیت به جای روحیهٔ شکست دشوار است و براین اساس« مردم در کشورهای درحال توسعه دیرتر از کشورهای صنعتی غربی به مرحلهٔ ناسیونالیسم می رسند.»(همان: ۱۶۵)

در دورهٔ مشروطه تحولات اجتماعی و شکل گیری انتظارهایی متفاوت از شعر زمینهٔ تغییراتی را در جنبه‌هایی از آن فراهم آورد که تا آن زمان نه تنها در عرصهٔ شعر بلکه در اندیشه و فرهنگ مردم بی سابقه بود. شعر مشروطه به موازات تغییراتی که در جامعه به وجود آمد، محتوایی یافت که تا آن زمان مطرح نبود. آشنایی ایران با غرب توانست به واسطهٔ ورود واژه‌ها و تعابیر جدید و یا تعریف های تازه از کلمات کهن مفاهیمی به زبان فارسی منتقل کند که « در فرهنگ ما پیشینه ای نداشت، نه در زبان ما و نه در

تاریخ ما.»(آجودانی،۱۳۸۳: ۴۴۰) تحول معنایی که در زبان و به تبع آن در اندیشه و محتوای اشعار ایجاد شد؛ نه تنها معنای کلماتی چون وطن، آزادی، ملت، قانون، مجلس و غیره را تغییر داد بلکه آن ها را تبدیل به آرمان های مشروطه و شعر سیاسی آن دوره کرد. مهم ترین مضمون های شعر این دوره شامل این موارد می شود:

وطن و ناسیونالیسم، آزادی، قانون، مشروطه خواهی، استقلال، عدالت، تنفر از استبداد، تجدد و نوآوری، نقد اجتماعی، غرب و صنعت آن، ادبیات کارگری، اهمیت علم و دانش، زن و... .

بهار آخرین نمونۀ برجستۀ شاعر سنتی در دورۀ مشروطه است. اشعار او توصیف های گوناگونی در مورد طبیعت داشته و حبسیه، اخوانیات، طنز، مرثیه و ... از دیگر طبع آزمایی های اوست و از این حیث با وجود بسامد بالای مضامین آزادی و وطن دیوان او از متنوع ترین دیوان‌ها در عصر خود شمرده می شود؛ چه از نظر قالب و انواع شعری و چه از نظر محتوا. به طور خلاصه می توان بیان کرد که بهار از هرچه در سنت ادبی بود استفاده کرد تا شعر را وسیله ای قرار دهد برای ارتقا دادن جامعه از نظر اجتماعی و سیاسی. وی به عنوان شاعری سیاستمدار و فرزانه به مسائل مشروطه از منظر خود نگاه می کند، به همین سبب در این پژوهش دیدگاه بهار نسبت به ناسیونالیسم در اشعارش مورد بررسی قرار می گیرد.

تعریف ملت

صاحب نظران فرانسوی اهمیت نژاد، زبان و مذهب و دیگر مشخصات قومی را در تشکیل ملت نادیده نگرفته، ولی به این عوامل نیز بسنده نمی‌کنند. اینان برای تشکیل ملت و پیدایی احساسات ملی عامل های تاریخی، اقتصادی و معنوی را نیز لازم شمرده، می گویند زندگی مردم با هم، از گذشته های دور خاطره های مشترکی پدید آورده، که همگان به آن دلبسته شده‌اند و پیوندهای اقتصادی و خواست های جمعی مردمی که با هم زندگی می‌کنند، عامل پیوند دهندۀ دیگری بوده که پایه و اساس ملت در روزگار ماست.(ابوالحمد،۱۳۸۹: ۱۳۵)

ملت در فرهنگ مذهبی ایرانیان در اصل به معنی«کیش و آئین و شریعت.»(عمید،۱۳۷۷: ۱۱۵۵) بوده و در پیوند با دین معنی پیروان یک مذهب را می دهد و تا پیش از مشروطه در این معنی به کار رفته است. البته مفاهیمی از دولت ملی و مشارکت سیاسی مردم در دورۀ ناصری هم وجود داشت. « در آغاز مشروطه که علما فتوی به لزوم مشروطه داده و جمعی از مجتهدان در بقاع متبرکه برای خواستن مجلس عدالت بست نشسته بودند، برخی نویسندگان در مقابل کلمۀ «دولت» که نمایندۀ شخص شاه و درباریان بود کلمۀ«ملت» را برای این‌که نمایندۀ علمای شریعت و حاکی از هواداری آنان از مردم مملکت باشد به کار بردند، رفته رفته کلمۀ «ملت» در برابر کلمه « دولت» قرارگرفت و در روزنامه ها نوشته شد و به زودی در نتیجه این انقلاب سیاسی این لغت معنای قدیم را از دست داد، و به معنی تازه که عبارت از «توده جماعت و سواد اعظم مردم کشور» باشد در آمد و امروز غیر از این معنی از آن، مفهوم نمی شود.»(بهار،۱۳۸۱: ۲۱۱) در شعر بهار ـ در بعضی موارد این واژه در همان معنای اصلی قدیم ـ دین و آئین ـ به کار رفته است:

هزار کار نمایان نمود و آن همه را برای تقویت ملت پیمبر کرد

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۷۷)

ملت احمد ز تأکید تو آمد مستقر دولت سلطان زتأیید تو آمد استوار

(همان: ۷۵)

ملت بودا اگر این پرورد عقل به بتخانه نماز آورد

(همان: ج۱۸۵/۲)

بهار در جایی برای تعدادی کمتر از یک کشور نیز از واژۀ ملت استفاده می کند. کسانی که با هم اشتراکاتی داشته ولی محدود به یک شهرند. کاربرد ملت برای شهر مربوط به قوای ملی تبریز در مقابله با محمد علی شاه است.

یاد باد و شاد باد آن سرو آزاد وطن حضرت ستارخان

آن که داد از رادی و مردانگی داد وطن اندر آذربایجان
راد باقرخان کزو شد سخت بنیاد وطن شاد بادا جاودان
یاد بادا ملت تبریز و آن مردان کار مایه های افتخار

(همان: ج۱/۲۵۶)

در شعر «لابه حکیم» که در سال ۱۲۹۲ه.ش تقریباً مقارن شروع جنگ جهانی اول سروده شد. بهار از تعبیر«ملت یزدان» استفاده کرده، به طور کلی از قاعدهٔ دنیا شکوه می کند و با توجه به این‌که با صراحت نامی از ایران نمی آورد، مطالب ارائه شده قابل تعمیم بوده و شاعر خطاب به تمام ستمگران جهان صحبت می‌کند. منظور از ملت یک ملت واحد شامل تمام مردم دنیا است که نقطهٔ اشتراکشان خدا است.

این خون پاک ملت یزدان است چندین چنین چه ریزی بی پروا؟
این باغ ایزد است و درختانش با دست حق دمیده چنین زیبا
مشکن درخت یزدان را مشکن منما تهی گلستان را منما

(همان: ۲۸۴)

رابطهٔ دولت و ملت در مشروطه

از آن جا که ملت شامل افرادی است که با ویژگی های مشترک در سرزمینی واحد زندگی می کنند، در این واژه هم معنی مردم و هم دولت نهفته است. ولی« مفهوم و محتوای اجتماعی این لفظ[در ایران] با واژهٔ فرنگی ناسیون یا «نشین» یکسان نبود، «ناسیون» به عنوان یک استنباط سیاسی و اجتماعی از رنسانس به این سو در فرنگ، مجموعه طبقات اجتماعی است، به اضافهٔ دولت که به نحوی از انحاء مشروعیت خود را از طبقات اجتماعی گوناگون می‌گرفت. حال آن‌که در ایران لفظ ملت به کلی از استنباط سیاسی ـ اجتماعی«دولت» جدا بود. و اغلب به عنوان متضاد آن به کار می رفت.»(کاتوزیان،۱۳۷۲: ۳۸)

بعد از انقلاب مشروطه و تشکیل دولت و حکومت ملی این ساختار به جای خود باقی ماند. ملت هم‌چنان در تقابل با دولت، و ملّیون در تقابل با دولتیان به کار می رفت. چرا که در تجربهٔ زبانی و فرهنگی ما که مبتنی بر تجربهٔ دینی و شریعتی ما بود. به واسطهٔ اختلاف بین شریعت و سلطنت بر سر حکومت، بین ملت «شریعت» و دولت«سلطنت» اساساً در مقام نظر و بسته به اوضاع در مقام عمل هم اختلاف و مناقشه وجود داشته است.(آجودانی،۱۳۸۲: ۱۹۳) به غیر از عامل یاد شده ظلم حکام نیز یکی از موارد جدایی ملت از دولت بوده و شاید مهم ترین آن و در نظر بهار نیز عامل اصلی ـ این جدایی ـ استبداد است.

پادشا کاو ضیاع گرد آرد خویش را پادشه نپندارد
ور نه کشور ضیاع پادشه است ملک یکسر ضیاع پادشه است
ملک ضایع ضیاع شاه آباد پادشاهی چنین به ملک مباد
شه کجا ملک خویش یغما کرد گربه باشد که زاد بچه و خورد
خسروان ملک خود چنین نبرند همهٔ گربکان چنین ندرند

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۹۷)

پس از مشروطه امید مشروطه خواهان این بود که به واسطهٔ محدود و مشروط کردن قدرت شاه این جدایی از بین برود و شاعر در شعر«رزم نامه» دولت مشروطه، لشکر و شاه این دولت را متعلق به ملت می داند.

تا جهان است بود دولت مشروطه به پای جیش ما غالب و شاهنشه ما با فرهنگ

(همان: ۲۳۹)

در نظر بهار هدف مظفرالدین شاه از به رسمیت شناختن مجلس شورای ملی، اتحاد بین دولت و ملت بود. دلیل چنین تفکری به آرمان هایی بر می‌گردد که براساس آن مشروطه خواهان، قیام کرده و از آن جمله مقابله با، ظلم به ملت بود. به این سبب شاه مشروطه خواه درخور مدح است.

خواست به هم اتحاد دولت و ملت تا بنماید خیر ملک وی از شر

دولت و ملت چو هر دودست به هم داد　　پای به دامن کشد عدوی سبک سر

(همان: ۱۰۳)

همچنان کانگشتری گیرد زگوهر آب وتاب　　دولت و ملت ازو آرایش و زیور گرفت

(همان: ۸۲)

در مدح تاجگذاری احمد شاه این نکته بیان شده که اگر دولت و حکومت، جابر و ستمگر نباشد، جدایی ملت و دولت به اتحاد تبدیل می شود.

در آید ملت از ذلت عیان سازند بر ملت　　همه چون نیر دولت رسوم مهربانی را

(همان: ۲۷۹)

در ۱۲۹۰ه.ش که محمدعلی شاه از ایران گریخته و با همیاری روسیه به استرآباد هجوم برد و پس از بمباران آستان مقدس رضوی که در نهایت با ایستادگی قوای ملی و شکست شاه به پایان رسید، مسألهٔ دیگری که مطرح می شود فراتر از جدایی، تقابل دولت با ملت است.

قومی از بی دانشی کار وطن را ساختند　　نیز قومی در کمین
تاکه میدانی به دست آرند در آن گیرودار　　غافل از انجام کار
ملت بیدار دل گردن فرازی ها کند　　روز پیکار و نبرد

(همان: ۲۵۶)

شعر زیر در وصف خیانت و وابستگی ناصرالملک ـ نایب شاه ـ به غرب و تفرقه ای که بین نمایندگان مجلس ایجاد کرد، و رنجش ملت از او بیان شد.

گشت ملت را که خرم بود و سبز　　نا رسیده از حیل بازی درود

زان سپس قصد فراریدن گرفت　　تا نبیند آن چه خود آورده بود

(همان: ۲۴۷)

شعر«امان از من و تو» در نقد هیئت حاکم است و در آن مفهوم ملت از دولت جدا نیست، بلکه هر دو در ارتباط با هم سازندهٔ کشورند و یا بالعکس مخرب آن. گاهی دولت به سبب منفعت طلبی، خود را از ملت و کشور جدا فرض کرده و از حماقت مردم در جهت نفع شخصی بهره برده و در نتیجهٔ آن کشور ویران شده است. این مسأله نشان دهندهٔ کوته اندیشی دولت بوده، زیرا بدون کشور دولت معنا پیدا نمی کند. بهار در توجیه برهان خود کشور را به مادری تشبیه می کند که دولت فرزند اوست و با کشتن مادر امکانی برای رشد فرزند نخواهد بود به تعبیری دولت باید نمایندهٔ ملت ـ کشور باشد، زیرا تنها با تحقق این شرط ادامهٔ حیات می یابد.

هیچ دانی که چه کردیم به مادر من و تو؟　　یا چه کردیم به هم جان برادر من و تو
سعی کردیم به ویرانی کشور من و تو　　رو که اف بر من وتو باشد و تف بر من و تو

(همان: ۲۱۵)

در اشعار دیگر بهار نیز در این‌باره تک بیت هایی آمده است:

پادشها یک سره بد می کنی　　خود نه به ما بلکه به خود می‌کنی

(همان: ج۱۶۵/۲)

آنان که با جور منسوب گشتند　　بر پیکر ملک میکروب گشتند
آخر به ملت مغضوب گشتند　　از ساحت ملک جاروب گشتند

(همان:ج۱۷۶/۱)

عرصهٔ حکمرانی در شعر بهار

عرصهٔ سیاسی محدوده ای است که دولت در آن می تواند اعمال قدرت کند. بنابراین شامل مواردی چون:کشور، ملت و سرزمین خواهد شد. مضامینی که در پیوند نزدیک با هم قرار داشته، بدون یکدیگر قابل تصور نیستند.

۱- کشور

کشور مهم‌ترین نهاد و عرصهٔ سیاسی در زمان ما بوده و در عین حال بزرگ‌ترین پهنهٔ اعمال نفوذ قدرت و آزادی است. دریافت معنی ملت بدون تعیین قلمرو آن امکان ندارد، زیرا سرزمین« محدودهٔ جغرافیایی قلمرو سیاسی و حاکمیت کشور ـ ملت است. دولت که بزرگ ترین سازمان سیاسی و اداری ملت است، در این قلمرو فرمان می راند. بی‌قلمرو سیاسی یا سرزمین، ملت نخواهد بود و کشور وجود نخواهد داشت و دولت ـ ملت غیر قابل تصور است. »(ابوالحمد، ۱۳۸۹: ۱۳۹)

در شعر بهار کشور در معنی شهر نیز به کار می رود.

سپس به رشت روان گشت با سپاهی گشن　　فراشت رایت مشروطه اندر آن کشور

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۰۵)

سوی ری راندم به خواری خوار از در بند خوار　　کشور ری دیدم که جز لعنت در آن کشور نبود

(همان: ۳۶۸)

۲- مُلک

این کلمه ارتباط دولت با حیطهٔ اعمال قدرت را مطرح می کند، بنابراین در مورد والی خراسان که به نوعی صاحب قدرت بوده، ملک وی برابر با خراسان، و در مورد شاه، حد فرمانروایی کشور ـ ملت است؛ درنتیجه برعکس کشور که بنیاد آن ملت بوده و همین طور ملت که پایهٔ آن بر مردمی با خصایص مشترک است، در واژهٔ ملک بیشتر بر مردمی که تحت تبعیت یک دولتند، توجه می شود و چون حدود سرزمین زیر سلطه قابل تغییر بوده، در قدرت کوچک درحد یک شهر و در یک قدرت بزرگ شامل کشور و حتی امپراتوری می شود.

این همان ملک است کاندر باستان بینی در او　　داریوش از مصر تا پنجاب فرمان گستراست
وز پس اسلام رو بنگر که بینی بی خلاف　　کز حلب تا کاشغر میدان سلطان سنجر است

(همان: ۶۴۰)

در مدح «رکن الدوله» والی خراسان می گوید:

رسید این ملک را از این مَلک دوران فیروزی　　بنام ایزد زهی این ملک و این پیروز دورانش
چو دید ایزد سیه روز این چنین ملک خراسان را　　فراز آورد زی ملک خراسان چون خور آسانش

(همان: ۶۸)

در مدح احمد شاه:

خدیوی نوجوان آمد به جسم ملک جان آمد　　به ایران کهن گو گیرد از سر نوجوانی را

(همان: ۲۷۹)

۳- سرزمین

از واژهٔ سرزمین همواره محدودهٔ جغرافیایی کشور منظور بوده، که شامل مرز هوایی، زمینی و آبی می شود و بهار با واژهٔ خاک از آن یاد می کند و به دلیل این که همراه با واژهٔ ملک به کار رفته نشان دهندهٔ این نکته است که منظور از حیطهٔ اعمال قدرت در «ملک رانی» که بهار عنوان می‌کند، سرزمین به اضافهٔ مردم است.

ملک ازو گردد معمورتر از باغ بهشت　　خاک ازو گردد آبادتر از خاک فرنگ...
راه آهن که ازو ملک شود با مقدار　　عدل و دانش که ازو خاک شود سنگین سنگ

(همان: ۲۸۱)

۴- وطن

تصویری که از وطن وجود دارد، دست کم در تاریخ ایران در هزار سال پیش در یک متن معتبر ادبی و حماسی یعنی شاهنامه فردوسی به روشن‌ترین جلوه ها خود را باز نموده و بازسازی کرده است و در چند قرن متوالی با همهٔ گسست‌هایی که درتاریخ ایران اتفاق افتاده بود، در گوشه و کنار متون ادب فارسی حضور کم و بیش مشخصی داشته است و از پس برافتادن حکومت خلفای عباسی و از دورهٔ ایلخانان مغول به بعد و به خصوص از دوره حکومت صفوی تداوم تاریخی بارز و آشکار یافته است. تداومی که به ایران و ایرانی هویت خاص خود را می بخشد، هویتی که اگر چه از مفهوم جدید ملی فاصله داشت، نظیر آن را در دنیای پیش مدرن جوامع غربی به آسانی نمی توان نشان داد.(آجودانی،۱۳۸۳: ۲۱۲)

وطن در لغت به معنی جایی که فرد در آن متولد شده و پرورش یافته و چیزی شبیه به زادبوم است و بهار در تبعید سروده های خود خراسان را وطن خود می نامد.

هشت مه ماندم به ری پس بازگشتم زی وطن کم توان فرقت یاران دانشور نبود
نک بر آن عزمم که از ری بازگردم زی وطن کاندرین میخانه ام جز زهر در ساغر نبود

(بهار،۱۳۸۰:ج۱/ ۳۶۸)

می زنم روز و شبان داد غریبی در وطن زین قبل دورم ز شهر و مردم کانای او
ای دریغا عرصهٔ پاک خراسان کز شرف هست ایران چهر و او خال رخ زیبای او

(همان: ۵۱۶)

کاربرد دیگر این واژه برابر با کشور ـ ملت و ایران بوده، که در وطن سروده های شاعر این مفهوم آشکار می شود. وطن در شعر بهار در نظر شفیعی کدکنی « ایران بزرگی است که از دوران اساطیر آغاز می شود و عرصه جغرافیایی آن بسی پهناورتر از آن است که اکنون هست. ضعف ها و شکست ها را کمتر به نظر می آورد و بیشتر جویای جلوه های پیروزمندانه وطن است و بهترین جلوهٔ این نگرش او را در شعر «لزنیّه» او می توان دید هر جا به نقطه شکستی رسیده با چشم پوشی از کنارش گذشته.» (شفیعی-کدکنی،۱۳۵۲: ۱۸۶) وطنی که وی از اشعار بهار دریافته، آمیخته ای است از سرزمین، مُلک، کشور و در یک کلام هر آن چه از جهتی بشود بر آن نام ایران را اطلاق کرد. ولی باید در نظر گرفت که شاعر بین این مفاهیم تمایزی قایل است.

زآن که وطن خواهم و نجات وطن را دارم چشم از خدایگان سلاطین
عرصهٔ این ملک بوده است از این پیش از یمن و مصر و شام تا ختن و چین

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۴۶۶)

مفهومی که از وطن دریافت می شود با ناسیونالیسم نزدیکی بیشتری داشته، زیرا بیش از این که معنی عرصهٔ اعمال قدرت از آن دریافت شود، معنی زادگاه و ملتی با اشتراکات و علایق یکسان می دهد. با این‌که وطن ـ به عنوان مفهومی از ناسیونالیسم ـ در معنایی که پس از مشروطه یافته با مفهوم حاکمیت سیاسی ملت ها و جغرافیای سیاسی حکومت در ارتباط نزدیک است، در شعر بهار بیشتر با جنبهٔ ملی ـ که مبتنی بر سرزمین نیز هست ـ معنی می شود.

به طور کلی نه تنها در ایران بلکه به عقیدهٔ «مدرنیست ها» در غرب هم وطن در مفهوم جدید آن که یکی از مفاهیم ناسیونالیسم است و با معنای ملت و دولت ملی ارتباط تنگاتنگ دارد، چندان سابقهٔ دیرینه ای ندارد. چرا که ناسیونالیسم خود پدیده ای جدید در تاریخ است در حالی که پیش از پیدایش فلسفهٔ ناسیونالیسم در اروپا عناصر سازندهٔ آن در ایران وجود داشته و شناخته گردیده بود حتی احساس نوعی هم بستگی میان افراد جامعه ایرانی وجود داشت؛ بنابراین نبود معنی وطن به شکل امروزی آن بدان معنا نبود که تصویری از ایران و ایرانی بودن، نبوده است.(آجودانی،۱۳۸۲: ۲۱۰)

نمود ناسیونالیسم تاریخی در شعر بهار

ناسیونالیسم تاریخی شامل مفاهیمی برگرفته از تاریخ سرزمینی می شود که در رشد هویت ملی آن موثر است. در شعر بهار و به طور کلی در دورهٔ مشروطه قهرمانان اسطوره ای و ملی مورد توجه قرار گرفتند.

۱- قهرمانان اسطوره ای

بی شک هویت ایرانی که روشنفکران در دورهٔ مشروطه در فکر احیای آن بودند، از تاریخ ایران قابل بازیافت بود، هویتی که از همراهی اسطوره و تاریخ به دست می آمد. « میهن‌پرستان، هنر واقعاً اصیل را حماسه قهرمانی فردوسی می دانستند، از این رو آن ها بیان کاملی از افتخار ملی و فحوای عمیقی از میهن پرستی نوین را در آن می‌یافتند.»(آژند، ۱۳۶۳: ۲۷)

به کار بردن تلمیحات اسطوره ای یکی از راه های یادآوری گذشته بود و شاهنامه به عنوان الگویی موفق در حفظ زبان و فرهنگ ایرانی و ایجاد روحیه ای مبارز و حماسی، پیشوای شعرایی چون بهار بود، که با دیدن« خواری و پستی کشور به یاد عظمت و شکوه از دست رفته ایران باستان می افتادند و به وضع آن روز ایران تأسف و تحسر خود را ابراز می داشتند.»(محمدخان، ۱۳۸۳: ۱۸۸)

اسطوره و نماد از بدو پیدایش بشر با انسان حضور داشته و خاستگاهی مشترک دارند. اندیشهٔ اساطیری مبین استمرار و جاودانگی حقایق زندگی انسان و بیانگر تصور دور جاودانه ای است، از درونمایه هایی که گر چه در گذر زمان و مکان، دگرگونی هایی بر آن ها عارض شده، اساس ثابت و واحدی دارند. بنابراین اسطوره بیانی داستانی است که برای بیان حقایق جهانی به کار گرفته می شود؛ حقایقی چون قبایل، شهرها، ملت ها، اصول اخلاقی، حس ناکامی و شکست انسان و حس توانایی های ناشناخته. کار اسطوره بیان این حقایق در قالب داستان های خیالی است و شاعران به دو صورت از اسطوره بهره می برند. گاه از سرچشمهٔ معرفت اساطیری در شعر خود بهره می گیرند و گاه خود به آفرینش اسطوره دست می زنند.(فتوحی،۱۳۸۹: ۲۷۶-۲۷۸)

بهار برای نقد مفاهیم اجتماعی و سیاسی از اسطوره های کهن استفاده کرده، از قهرمانانی چون اسفندیار و کاوه و رستم و یا شاهان اساطیری که در شعر او بیشتر جنبهٔ سیاسی آن ها مهم است. زودیاب‌ترین اسطورهٔ مطرح، شعر«رستم نامهٔ» اوست که با نقد اجتماعی و فرهنگی شاعر از زمان خود، درحقیقت مانع تحقق ناسیونالیسم در آن بیان می شود. در این سروده رستم با جوانی لاله زاری برخورد می کند و در عصر جدید خود را غریبه ای می یابد در میان اجانب.

درحقیقت رستم در چاه شغاد نمی میرد و شاعر داستان او را ادامه می دهد. در ابتدا رستم را به سبب نژاد اصیل و قدرت جنگاوری در برخورد با دشمنان می ستاید، پس از آن توبه وی از گناه نابخشودنی او که جنگیدن با یک هم خون ایرانی است، مطرح می شود، سپس رستم که فهمیده در ایران «سلسلهٔ پهلوی» که از خون کیان است به شاهی رسیده، از هند به زابل می آید. از این پس او با جوان متجددی روبرو می شود و در نتیجهٔ آن شاعر فرصتی می یابد تا عناصر متضاد با ملی گرایی را بیان کرده و قیاسی بین این دو نسل بکند.

رستم تمام آداب و آیین هم نشینی و غذا خوردن را رعایت کرده و جوان دقیقاً نقطهٔ مقابل وی قرار می گیرد، تا آن جا که حتی به سبب تعهد رستم به رسوم او را استهزاء کرده، میزبان خود را می آزارد. در نهایت رستم به رسم معهود باستان به مهمان خود کیسه ای زر می دهد و جوان زرپرست به طمع این که رستم گنجی دارد، به حکومت گزارش داده که فردی قصد تجزیهٔ سیستان را دارد و سپاهی به محل اقامت رستم می برد و رستم به دلیل این که ایرانی با ایرانی نمی جنگد، گمان می‌کند تورانیان حمله کرده اند. در آخر رستم توان مقابله نمی‌یابد و به همراهی سیمرغ و فردی هندی از ایران می گریزد.

شنیدم آن که به چاه شغاد در کابل — نمرد و بیرون آمد از آن میان رستم
ز شرم کشتن اسفندیار و شنعت آن — نهاد سر به بیابان هندوان رستم
ز ناگه آمد بهر ممیزی سوی طاق — یکی جوان و ببردش به میهمان رستم
یکی جوانک ازین لاله زاریان که بود — به زر حریص چو بر جنگ هفت خوان رستم
معاشران عجم می پس از غذا نوشند — چو پیش خورد جوان طیره گشت ازآن رستم
چو گشت صبح فرستاد چند سکهٔ زر — به رسم هدیه به عنوان ارمغان رستم
جوان چو آن همه زرینه دید کرد طمع — که دور سازد از آن کاخ و گنج و کان رستم
جوان کشید سوی مرز سیستان جیشی — به قصد طاق که بود اندر آن مکان رستم
سپه رسید بر طاق و دیده بان از ارگ — بدید و گشت خبردار در زمان رستم
گمان نمود ز توران سپاهی آمده است — که بود از ایران پیوسته در امان رستم
به شک فتاد تهمتن که خود مگر بزه کرد — از آن که رفت به پیکار دوستان رستم
نخواست تا کشد آن قوم را به مشت و لگد — فکند با لم کشتی یگان دوگان رستم

و گر دوباره بیفتد به یاد ملک کیان کم است در بر مردان ز ماکیان رستم!
به لون ظاهرشان کی خورد فریب چو یافت خبر ز باطن این قوم بد نهان رستم؟
خیانتی که به دارا نمودنده اند این قوم به یاد دارد از عهد باستان رستم
ز بیم جست و به سوی قفا ندید چو دید که گرگ بر گله گشته است پاسبان رستم

(بهار، ۱۳۸۰:ج۱/۴۴۵)

در این سروده بهار تاکید می کند خون ایرانی نیز کارگشای مردم ما نیست. زیرا فرهنگ آن ها تا آن حد خراب شده که بر گذشتهٔ خود با دید استهزاء و تحقیر می نگرند و تنها منفعت شخصی برایشان مهم است. تا پیش از رضاشاه بهار ملت را به هویت ملیشان می خواند و پس از پهلوی که شاه ایرانی بود و روند زوال مشروطه با ظهور او به اوج رسید و آرمان های ملی به شکلی مطلوب محقق نشد. بالطبع آن شاعر بر ارادهٔ افراد بیش از خون تأکید می کند، زیرا اشتباه ایرانیان موجب شده که اصالت باستانی را از دست بدهند و بزرگ‌ترین اسطورهٔ ملی آن ها از ایران بگریزد و به بیگانه پناه ببرد. در میان مطالب عنوان شده، دو مسأله از همه مهم تر است، یکی تقابل سنت و تجدد که بهار تجدد ظاهری و غرب زدگی کورکورانهٔ جوان را نمی پسندد و سنت های نیکوی ایرانی را ارج می نهد و از طرف دیگر بر اتحاد ایرانیان اشاره داشته و این که رستم قهرمان ملی ایران کشته نمی شود بلکه در ذهن بهار او خود به موجب گناهی که در حق هم‌وطنش ـ اسفندیار ـ مرتکب شده خود را تنبیه می کند. از طرف دیگر این نکته را ذکر می کند که جنگ کنونی ایرانیان با هم، و چنین فساد فرهنگی را رستم بوجود آورد، زیرا نتیجهٔ گناه او که کشتن یک هم وطن است، آن هم از جانب یک الگوی ملی، باعث رشد این شیوهٔ برخورد در آیندگان و انحطاط فرهنگی مردم شد، تا آن حد که باید از آشنا به غریبه پناه برد. دیگر اساطیر مطرح شده در دیوان بیشتر کاربرد سیاسی دارند، که در بخش های مربوط به ناسیونالیسم به آن اشاره می شود.

۲- قهرمانان ملی

بهار به ایران زمین با همهٔ تاریخش از آغاز اساطیری آن تا روزگار خویش دل می بندد و قهرمانانش را از کیومرث تا ستارخان و سایر قهرمانان انقلاب مشروطیت دوست دارد، بنابراین وطن برای او برآیند همهٔ آرزوها، آرمان ها، خاطرات، تاریخ و منافع مردمی کهن در سرزمینی دیرینه سال است. (اصیل،۱۳۷۴: ۱۲)

در شعر«درتهنیت فتح آذربایجان» که ستارخان به فرماندهی مجاهدین تبریز قوای محمد علی شاه را شکست داد، در وصف نیروی ملی می سراید:

مژده که بالا گرفت دولت ستارخان شهرهٔ آفاق شد صولت ستارخان
سر به فلک برکشید رایت ستارخان رایت بیداد و جور گشت از او سرنگون

(بهار، ۱۳۸۰: ج۱/ ۲۱۱)

در سال ۱۲۸۷ ه.ش که قوای ملی تهران را فتح کرد و در پی آن محمد علی شاه خلع شد نیز بهار فرماندهان آن جریان ملی یعنی، سپهدار اعظم و سردار اسعد بختیاری را ستود.

آفرین ها بر سپهدار وطن آن که کرد از نیکویی کار وطن
نیز صد تحسین به سردار وطن آن که گشت از جان و دل یار وطن

(همان: ۲۰۹)

بهار تمام جنبش های صورت گرفته در آن دوره را تأیید نمی‌کرد. وی سیاستمداری بود که نسبت به مشروطه و قدرت مرکزی اعتقاد خاصی داشت، بنابراین اگر جنبشی در جهت تقویت اهداف وی بود، قابل قبول، و در غیر این صورت پذیرفته نبود. به طور مثال قیام های خیابانی، جنگلی و محمد تقی پسیان را تأیید نمی کند.

اهمیت اقتدارگرایی در مشروطه و نفوذ آن در اندیشهٔ ناسیونالیستی آن دوره

اهمیت حکومت مقتدر مرکزی در اندیشهٔ ناسیونالیستی آن روزها قابل توجه است، زیرا وطنی که به سبب بی‌کفایتی حکام در ادارهٔ آن، در هجمهٔ دشمنان داخلی و خارجی در حال زوال است، اول باید یکپارچگی خود را حفظ کند. دغدغه ای که ایران از

دیرباز با آن روبرو بود، و دلیل آن« مساحت وسیع، طبیعت کوهستانی و آب و هوای خشک[آن بوده] که تأثیر آن بر ساخت اقتصادی، اجتماعی و سیاسی ایران کاملاً روشن است. وسعت گستردۀ این سرزمین و ناهمواری آن، مانع از ظهور مرکزیت پر دامنه ای در این کشور می شد و چهارچوب سیاسی و اقتصادی ایران معمولاً سست تر از چهارچوب سیاسی و اقتصادی.» (عیسوی،۱۳۶۲: ۳) کشورهایی با شرایط اقلیمی متفاوت با آن است. در شعر بهار و ناسیونالیسم تاریخی او بیش از هر چیز اسطوره های اقتدار در گذشتۀ ایران بیان شده اند. بنابراین در کنار رستم و اسفندیار شاهان پر افتخار نیز مهم می شوند.

بهار در اهمیت اقتدار در کشور می گوید:«حکومت مقتدر مرکزی از هر قیام و جنبشی که درایالات برای اصلاحات برپا شود، صالح تر است و باید همواره به دولت مرکزی کمک کرد و ضعیف ساختن دولت و فحاشی جراید به یکدیگر و به دولت و تحریک مردم ایالات به طغیان و سرکشی برای آینده مشروطه و آزادی و حتی استقلال کشور زهری کشنده است، من صاحب عقیده ام که باید دولت مرکزی مقتدر باشد و شکی نیست، دولت مقتدر مرکزی که با همراهی احزاب و مطبوعات آزادی خواه و به شرط عدالت کاری برای مملکت بکند.»(بهار،۱۳۵۷: ۸)

شعر «آیینۀ عبرت» ناسیونالیسم اقتدارگرا را به خوبی نشان می دهد. در این بخش اسطوره ها و شاهان همگی به سبب اقتداری که به وطن بخشیده، ستودنی اند، البته نباید این نکته را فراموش کرد، که اقتدار بهار اگر بر لزوم قاطعیت تأکید دارد، از اعمال خشونت در ادارۀ کشور بیزار است و همواره استبداد را برابر با نابودی حکومت می داند، بنابراین اقتدارگرایی بهار با آرمان راستین عدالت همراه می شود. آرمانی که نه تنها در میان امرا بلکه در نظر بهار در میان مردم نیز باید محقق شود، زیرا همیشه بین حکومت و مردم تعامل نزدیکی وجود دارد.

تا حد زیادی می‌توان معنای اقتدارگرایی وی را در دیدگاهش نسبت به مشروعیت یافت. در یک نتیجه گیری کلی این مهم برداشت می شود که بهار با هر آن چیزی که دولت مقتدر مرکزی و اتحاد را از بین می برد مخالف است و از نظر او در تحقق این مسأله گاه باید درگیری مسلحانه داشت و گاه عدل و مدارا.

هم ز هوشنگش بسی پیرایه و دستور بود — هم ز تهمورس دد و دیو فتن مقهور بود
هم ز جم جان رعیت خرم و مسرور بود — باری این کشور ازینان سال ها معمور بود
لیک گم کردند مردم راه عدل و راستی — تا به ملک از بیور اسب آمد بسی ناشاستی
چون زاستبدادآنان ملک شد ویران و پست — کاوه و دیگر هنرمندان بر آوردند دست
سوی ایران شد سپس کیخسرو پیروز بخت — عدل کرد آغاز و بگرفت آن کیانی تاج و تخت
کرد با سلطان توران کار رزم و کینه سخت — بازجست از راستی کین پدر زان شوربخت
وآن کزین شاهان به استبدادوجور انداخت کار — چرخ چون دارای بن دارا کشید از وی دمار
الغرض کبر و نفاق آمد در این ملک آشکار — تاشد از پور فیلیپ این ملک بی مقدار وخوار

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۱۲۰)

۱- الگوی اقتدار در دیدگاه بهار

در میان اشاره های تاریخی که در شعر بهار وجود دارد. او بیش از همه بر شیوۀ فرمانروایی و عمل نادرشاه توجه کرده او را به عنوان الگویی برای شاهان مشروطه معرفی می کند.

۲- توجه بهار به قاطعیت نادر شاه

دلیل توجه خاص بهار به نادر در این بوده که او با نیروی مبارز و جنگنده ای که داشت توانست به کشور امنیت ببخشد. با در نظر گرفتن اوضاع کشور در آستانۀ مشروطه و پس از آن دلیل چنین گرایشی آشکار می‌شود، زیرا یکی از مشکلات آن دوره مبارزه با قوای بیگانه در کشور بود، که به سبب سستی و نفاق داخلی در امور ایران مداخله می کردند.

هر طرف همسایگان کردند قصد این دیار　　قوم افغان در سپاهان تاختند از هر کنار
نیز آذربایجان را شد ز رومی کار زار　　نیز روسی سوی گیلان تاخت دراین گیرودار
شحنه یی کاین رهزنان را راند از این برزن که بود؟　　وان که مستخلص نمود این ملک را جز من که بود؟
بیخ نخل ناکسان از بیخ و بن برکنده شد　　مملکت آباد و رزق ارزان و عدل ارزنده شد
گلبن دولت ز آب تیغ او بالنده شد　　گوش شاهان جهان از نام او آکنده شد

(همان: ۱۳۷)

شعر«رزم نامه» در سال ۱۲۸۹ه.ش سروده شده که محمدعلی‌شاه به کمک روسیه به ایران حمله کرد و سر انجام از قوای ملی شکست خورد. بهار پس از ذکر مبارزات شاهان گذشته برای حفظ و گسترش مرزهای ایران به طور خاص، نادر را می ستاید، زیرا او جنگ کرده، ولی برای مردم، و حاصل لشکرکشی های او سبب آسایش برای ملت شد. در حقیقت شاعر جنگ های امرای گذشته که در شاهنامه و تاریخ ذکر شده را با رزم محمدعلی شاه مقایسه می کند و نتیجه این می شود که دستاورد آن ها حفظ استقلال و اقتدار بود و برعکس نتیجهٔ کار محمدعلی شاه نفاق و استعمار. وی حرکت قوای ملی را همانند عمل گذشتگان مورد تأیید دانسته آن ها را تشبیه به «آهویی» می کند که به مصاف شیری چون محمدعلی شاه می روند.

آهوئی لیکن پروردهٔ آن دشت که هست　　آهوانش را امروز به شیران آهنگ
کشوری جای مه آبادی و شاهان مدی　　مهترانی چو کیامرز و چو آذر هوشنگ
آن که جمشیدش بر کرد ز کیوان دیهیم　　وان که کاووسش بنهاد به گردون اورنگ
گر چه بد دولت ایران به گه نادرشاه　　همه تیغ و همه تیر و همه رزم و همه جنگ
لیک از آن رزم بد ایران در آسایش و بزم　　هم از آن جنگ بد ایران را آرایش و هنگ
دشمنش خیر ندیده است جز از دست اجل　　خصم او کام نبرده است جز از کام نهنگ

(همان: ۲۳۹)

شعر«فتح دهلی» در مدح نادرشاه و مبارزات او بوده و اشاره به این نکته که نادر نه تنها ایران را از دشمنان داخلی و خارجی نجات داده، آن زمان که متوجه شد افغان هایی که به ایران حمله کرده اند را «دارای دهلی» پناه داده، به آن جا رفت و پناهگاه دشمن را نیز از بین برد. البته نکتهٔ قابل تأمل این است که « نادر به سودای کشورگشایی و جهان گیری افتاد تا هم تمایلات آزمندانهٔ سران ایلات و عشایر را که عهده دار پست های مهم نظامی بودند از غنایم جنگی ارضاء و هم هزینه سنگین نیروی عظیم خود را تأمین نماید. در دوران نادر نقش اصلی کشورداری به عهده فرماندهان قشون واگذار شده بود، که هم خودی و هم بیگانه را می کشتند. نتیجهٔ قهری چنین سیاستی آن شد که بار دیگر ستم در جامعه بلازدهٔ ایران، برای تحکیم اقتدار دولتی به عامل قتاله ای مبدل شود.»(زاوش،۱۳۶۶: ۱۲۳)

بنابراین سؤال مطرح این است، که با وجود این دلیل گرایش بهار به او چیست؟ آن گونه که بررسی شد بهار مبارزهٔ مسلحانه را برای حفظ امنیت و از بین بردن دشمنان خارجی و دشمن اقتدار لازم می داند، ولی پس از برقراری امنیت رعایت عدل و مدارا از هر چیز مهم تر است، به طور مثال به این اشاره می کند که نادر به دشمنانی که از او امان بخواهند، امان می دهد و مصداق هایی که از نادر ذکر کرده بیشتر مربوط به زمانی است که ایران هنوز به اقتدار نرسیده بود، نه کشورگشایی های پس از آن. برای شاعری محتاط که در دوران گذار از سنت به تجدد می زیسته، تغییر آموزه های نهادی شدهٔ گذشته کار دشواری است به هر حال او در مشروطه ای به سر می برد که شاه آن در جستجوی قدرت گم شدهٔ خود است، بنابراین از شاه مشروطه اگر نمی توان انتظاری به روز داشت، بهار حداقل توقع یک شاه سنتی را دارد که در عین اقتدار، عادل باشد.

جهاندار نادرشه تیز چنگ　　خدیو عدو بند لشکر شکن
بکوشید و پیکارها کرد صعب　　ز بیگانگان کرد صافی وطن
کنون در رکاب تو از فرّ تو　　درد چرم بر پیل و بر کرگدن
ستودمت نادیده بعد از دو قرن　　چو مر مصطفی را اویس قرن

(بهار، ۱۳۸۰: ج۱/ ۴۸۹)

۳- شیوهٔحکومت نادرشاه

نادر ویژگی‌های شاه مشروطهٔ مورد نیاز در زمان شاعر را به خوبی داشت و از جمله نکاتی که بهار دربارهٔ نادر مطرح می کند، پس از ایجاد امنیت و اثبات قاطعیتش ارکان فرمانروایی اوست .

نادر از مردم می خواهد که فردی لایق را برای حکومت انتخاب کرده، و در نهایت همهٔ مردم او را گزینش می‌کنند. از دیگر رکن های حکومت او اتحاد شیعه و سنی است.

خسروی جویید بهر خویشتن راد و قوی تا بریمش طاعت و فرمان ز راه نیکوی
جمله گفتند آن که راه خسروی پوید توی مرد دانا جز تو کس را کی؟ نماید پیروی
فتنهٔ شیعی و سنی و آن همه آشوب و شر در زمان دولت آل صفی شد مشتهر
هر دو ملت اتحاد و یک دلی پیش آورید تا ازین ره پردهٔ ناموس دشمن بردرید

(همان:۱۳۹)

اهمیت عمل گرایی از نظر شاعر در ناسیونالیسم تاریخی

بهار در شعر« ای مردم ایران» در بررسی ناسیونالیسم تاریخی و تفاخر به گذشته، تذکر می دهد که نباید به این حد اکتفا کرده و فقط ذکر مفاخر گذشته را کرد، بلکه دلیل بیان تفاخرآمیز گذشته، در اصل جوشش خون پر صلابت گذشتگان در نسل جدید است، تا آن ها نیز به همان مفاخر برسند، بنابراین در ناسیونالیسم تاریخی بهار، چون گذشتگان بودن مهم است، نه معرفی کردن آن ها.

گوئیم که کی خسرو ما تاخت به کلدان در سایهٔ خورشید
گوئیم که بهرام درآویخت به خاقان آن یک چه براین کرداین یک چه ازآن دید
گر بس بود این فخر به ما وای به ایران
گر کورش ما شاه جهان بود به من چه جان بود به تن چه
گشتاسب سر پادشهان بود به من چه دندان به دهن چه
ورتوسن شاپورجهان بود به من چه شاپور چنان بود بر کلب حسن چه
جانا تو چه هستی؟ اگر آن بود به من چه

(همان: ۲۹۹)

اهمیت نژاد در ناسیونالیسم تاریخی

خون ایرانی که در همان معنی نژاد به کار رفته، در نظر شاعر والامرتبه است و همان گونه که گذشتگان پایگاه والایی داشته اند، نسل جدید هم باید به همان جایگاه برسند. در اندیشهٔ او «خون کیانی» یا روحیهٔ جمعی و وراثتی ایرانیان به واسطهٔ ذکر مفاخر گذشته از حالت خفته خارج شده، بیدار می شود و منشأ تحولات بسیاری خواهد شد. در این بخش شاعر با ستودن نژاد پرستی آلمان ها به نوعی در ملیت گرایی خون دچار «شووینیسم» می شود و مصالح کشورش را بر مصالح دیگر کشورها برتر می داند و امپریالیسم گذشته را که نماد کمال اقتدار ایران است چون الگویی ترسیم می کند.

ای هم وطنان کینه وری تا کی و تا چند کو عرق نژادی کو عصبیت؟....
امید که جنبش کند این خون کیانی در ملت آرین
گیرند ز سر، مرد صفت، تازه جوانی چون مردم ژرمن
در ملک نگه داری و در ملک ستانی کز سطوت جمشید وز قدرت بهمن
دارند بسی بر ورق دهر نشانی

(همان: ۳۰۰)

بهار دلیل مشکلات سیاسی ایران را حکومت غیر ایرانیان دانسته، به این خاطر رضاشاه را مدح می کند و از او انتظار دارد که چون شاهان سامانی به ملت خدمت کند.

جمله نیاکان تو ایرانی اند جز پسر بهمن و دارا نی اند
از عقب دولت سامانیان آن شرف گوهر ساسانیان
سال هزار است کز ایران زمین پادشهی بر ننشسته به زین
جز ملک زند که خون کیان بود به شریان و عروقش روان
تازی و ترک و مغول و ترکمان جمله بریدند از ایران امان
بعد عرب هم نشد این ملک شاد رسته شد از چاله و در چه افتاد

(همان: ۱۷۵)

یکی از دلایل تأکید بهار بر ایرانی بودن افراد تنوع مذاهب در کشور است. در شکنجهٔ «هایم» ـ نمایندهٔ کلیمیان در مجلس ـ شاعر بیان کرده که ایرانی بودن مهم است و نباید دین را وسیله ای برای سرکوب غیر مسلمانان ایرانی قرار داد.

آن شنیدم که هایم بدبخت مبتلا شد بدین شکنجهٔ سخت
و آن یهودی ز تهمت دگران بست لب با چنین عذاب گران
وان که او را شکنجه می فرمود مسلمی بود شوم تر ز جهود
بود تشنه به خون ایرانی شحنه با دعوی مسلمانی

(همان: ج۴۶/۲)

شاعر با وجود تمایلات مذهبی به دلیل این که به بهانهٔ دین عده ای مردم را آزار داده، از ایجاد چنین نفاقی در قوم ایرانی می نالد. وی در کنار اعتقاد به نژاد ایرانی، غیر ایرانیان را به واسطهٔ این که در این کشور زندگی می کنند و در چیزهای دیگر با مردم مشترکند، ایرانی می نامد. بنابراین نژاد نیز چون مذهب تنها تا زمانی مورد پذیرش است که به اتحاد آسیب نزند زیرا نفاق داخلی اقتدار را از بین می برد.

هر که از مردم خراسان است دارمش دوست گرچه افغان است
زان که افغانی و تخاری زاد همه ایرانی اند و پاک نژاد

دین جدا کردمان ز یک دیگر لعن حق باد بر نفاق بشر

(همان: ۹۵)

گرایش بهار به مذهب درناسیونالیسم

ناسیونالیسم بهار همراه با دین گرایی است و او در کنار تفاخر به گذشتگان و اسطوره های ایرانی، مفاخر صدر اسلام را نیز بر می شمرد، وی در بخش تاریخی می گوید:«ای ایرانی» و در بخش دینی می گوید:«ای مسلمان» در حادثهٔ بمباران آستان قدس، اتحاد اولیای الهی را بیان کرده و ازین اتفاق به مُحرمی دیگر یاد می‌کند. به بیان دیگر در برخورد با استعمار، بهار از تمام آن چه احساسات ملی را تحریک کرده، بهره می برد و در واقعهٔ بمباران و در برابر استعمار علاوه بر ملی گرایی تاریخی، غیرت دینی نیز کمک می کند.

اردیبهشت نوحه و آغاز ماتم است ماه ربیع نیست که ماه محرم است
بارید سنگ فتنه به گهوارهٔ مسیح افتاد نار کینه به گلخانهٔ خلیل
اسلام از تطاول اعدا ز پا فتاد بر ما ز دستبرد اجانب زیان رسید
ای پیشتاز لشکر اسلام درنگر بر این مصیبتی که بر اسلامیان رسید
بنگر که از زمین خراسان ز جور روس افغان و شور و غلغله بر آسمان رسید

(همان:ج۲۵۲/۱)

شعر«ایران مال شماست» درسال ۱۲۹۰ ه.ش برابر با زمانی که روسیه تزاری به ایران اولتیماتوم داد، سروده شد. شاعر اشاره می کند، اگر روس و انگلیس بر ما مسلط شوند فقط ایران از دست نمی رود بلکه غیر مسلمان بر اسلام مسلط می شود.

مرکز ملک کیان د ر دهن اژدها ست غیرت اسلام کو ؟ جنبش ملی کجاست؟

به کین اسلام باز خاسته بر پا صلیب　　خصم شمال و جنوب داده ندای مهیب
روح تمدن به لب آیه امّن یجیب　　دین محمد یتیم کشور ایران غریب

(همان: ۲۷۲)

در بیت های دیگری نیز این مفهوم به کار رفته:

از در دین و وطن کردند با اهل وطن　　آن چه بوسفیانیان کردند با آل علی

(همان: ۳۳۲)

همه در فکر ملت و وطنیم　　همه در بند دین و ایمانیم

(همان: ۵۱۴)

بهار در تحریک حس ملی گرایی مردم از اعتقاد مذهبی آن ها کمک می گیرد.

هر که را مهر وطن در دل نباشد کافر است　　معنی حب الوطن فرمودهٔ پیغمبر است
هر که بهر پاس عرض و مال و مسکن داد جان　　چون شهیدان از می فخرش لبالب ساغر است

(همان: ۶۴۰)

۱- اهمیت اتحاد اسلامی در نظر بهار

نهضت اتحاد اسلامی که همراه با احساسات ضد غربی بود، از اواخر قرن ۱۳هجری مطابق با ربع قرن۱۹م آغاز شد. وقتی که تمامیت کشورهای اسلامی از دست قدرت های استعمارگر اروپایی به خطر افتاده بود، سیدجمال الدین اسد آبادی از اتحاد اسلامی سخن گفت و آن را راه رهایی یافت.

حلقهٔ طرفداران سید جمال الدین اسد آبادی کسانی بودند که ریشهٔ فعالیت های آنان به دورهٔ ناصری باز می‌گشت. اندیشه های سید تأثیر زیادی در روند اوضاع ایران دوره های ناصری و مظفری برجای گذاشت، راه حل اسد آبادی این بود که مسلمانان باید به سرچشمهٔ اسلام بازگشته، دین را از زنگارها و خرافات به پیرایند، حقیقت اسلام را دریابند و با روح قرآن پیوند بر قرار سازند. گرچه او در قیاس با کشورهای اروپایی از انحطاط کشورهای اسلامی سخن می گفت، اما وجههٔ همتش در درجهٔ نخست این بود که مردم علیه زمامداران فاسد خود بشورند و جباران را واژگون سازند. او در هر فرصتی از تکرار این آیه خودداری نمی کرد که «ان ا... لایغیر ما بقوم حتی یغیروا ما بأنفسهم» ویژگی اندیشه‌های سیدجمال در این بود که برای مقابله با استعمار غرب از کشورهای اسلامی می-خواست با یکدیگر دست اتحاد دهند، تعداد اشارات او به مقولاتی مثل پارلمان و سایر نهادهای برآمده از اندیشه های جدید در اروپا مثل مشروطه، در قیاس با مباحث مربوط به اتحاد اسلام بسیار نادر است. (آبادیان،۱۳۸۸: ۶۹-۷۱)

بهار از کسانی است که در اندیشهٔ خود تحت تأثیر سید جمال است. وی یکی از راه های رهایی را در اتحاد اسلامی می یابد و در شعر خود به آن اشاره می کند.

از جمله کشورهای مسلمانی که شاعر خواستار اتحاد با آن بوده، ملت عثمانی است، که مسلمان و اهل تسنن اند.

ملت عثمانی با ما یکی است　　ما دو جماعت را مبدا یکی است
ما دو گروهیم ز یک پیرهن　　نیست میانه سخن از ما و من
ای کاش ای کاش گر اسلامیان　　رسم دوئی را ببرند از میان
تا که به همسایه دلیری کنند　　خون شودش دل ز دم تیغشان

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۱۶۸)

بهار در شعر «اهلاً و سهلاً» پیام تبریکی به مناسبت سقوط سلطان عبدالحمید پادشاه مستبد و جلوس سلطان محمد خامس به ملت عثمانی فرستاده، از شاه جدید خواهان اتحاد اسلامی است.

تا این دو ملت بار دیگر شوند　　همدست و همداستان
بر دشمنان دین مظفر شوند　　بر سیرت باستان
اسلام را شاها سرافراز کن　　از صولت خویشتن
ایرانیان را یار و دمساز کن　　با ملت خویشتن

تا دین شود زاین اتحاد آشکار ای شاه دشمن شکار

(همان: ۱۷۵)

وطن سروده ها اوج تجلی ناسیونالیسم در شعر بهار

بیشترین ناسیونالیسم بهار را در دیوان او در وطن سروده های او می توان یافت که به راستی بیشترین مفهوم شعر اوست و دیگر مضامین بیان شده همگی در زیر مجموعهٔ وطن قرار گرفته و معنا می شود. آن‌گونه که خود می‌گوید:«هر چه گویم ز وطن خواهی و آئین گویم.»(بهار،۱۳۸۰: ۲۲۷)

در شعر«وطن در خطر است» اوج ناسیونالیسم در اندیشه و احساس بهار تبلور یافته به صورتی که در سی و شش بیت این شعر سی و هفت مرتبه واژهٔ وطن و هفت مرتبه کلمه ایران تکرار شده است و بند ترجیع این شعر با تکرار مصرع«ای وطن خواهان زنهار وطن در خطر است» اهمیت این موضوع را هشدار می دهد.

وطنیّاتی با دیدهٔ تر می گویم با وجودی که در آن نیست اثر می گویم
تا رسد عمر گرانمایه به سر می گویم بارها گفته ام و بار دگر می گویم
که وطن باز، وطن در خطر است ای وطن خواهان زنهار، وطن در خطر است

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۳۰)

شعر«ایران مال شماست» نیز به مانند سرودهٔ مطرح شده، نه تنها در بیست و چهار بیت خود، بیست و هفت مرتبه واژهٔ ایران، بلکه مصرع«ایران مال شماست، ایران مال شماست» را هم تکرار می کند و این دو شعر فقط نمونهٔ کوچکی از وطنیات سراسر دیوان اوست.

هان ای ایرانیان ایران اندر بلا ست مملکت داریوش دستخوش نیکلاست
مرکز ملک کیان در دهن اژدها ست غیرت اسلام کو جنبش ملی کجاست؟
برادران رشید این همه سستی چراست؟ ایران مال شماست، ایران مال شماست

(همان: ۲۷۱)

نتیجه‌گیری

در بعضی موارد ملت در معنای قدیمی خود یعنی دین و آئین در شعر بهار به کار رفته است. ولی به طور کلی پس از مشروطه در معنای مردم یک سرزمین واحد و در مقابل دولت قرار گرفت و در شعر بهار نیز همین گونه نفوذ کرد. به نظر وی دلیل تقابل ملت و دولت بیش از هر چیزی استبداد و ظلم است.

در مورد عرصه حکمرانی در شعر بهار واژه های کشور،ملک، سرزمین و وطن بکار رفته. به بیان دیگر شاعر برعکس کشور که بنیاد آن ملت بوده و همین طور ملت که پایهٔ آن بر مردمی با خصایص مشترک است، در واژهٔ ملک بیشتر بر مردمی که تحت تبعیت یک دولتند تاکید دارد. در نظر وی از واژهٔ سرزمین همواره محدودهٔ جغرافیایی کشور منظور بوده و بهار با واژهٔ خاک از آن یاد می کند. با این‌که وطن ـ به عنوان مفهومی از ناسیونالیسم ـ با مفهوم حاکمیت سیاسی ملت ها و جغرافیای سیاسی حکومت در ارتباط نزدیک است، در شعر بهار بیشتر با جنبهٔ ملی ـ که مبتنی بر سرزمین نیز هست ـ معنی می شود. بهار در تبعید سروده هایش خراسان را وطن خود می نامد.

در شعر بهار و به طور کلی در دورهٔ مشروطه قهرمانان اسطوره ای و ملی مورد توجه قرار گرفتند. بهار برای نقد مفاهیم اجتماعی و سیاسی از اسطوره های کهن استفاده کرده است.

ناسیونالیسم بهار اقتدار گرا است. در یک نتیجه گیری کلی این مهم برداشت می شود که بهار با هر آن چیزی که دولت مقتدر مرکزی و اتحاد را از بین می برد مخالف است و از نظر او در تحقق این مسأله گاه باید درگیری مسلحانه داشت و گاه عدل و مدارا. در میان اشاره های تاریخی که در شعر بهار وجود دارد. او بیش از همه بر شیوهٔ فرمانروایی و عمل نادرشاه توجه کرده، او را به عنوان الگویی برای شاهان مشروطه معرفی می کند.بهار در ناسیونالیسم تاریخی خود به نژاد ایرانی نیز اهمیت می دهد و عمل گرا است بنابراین، چون گذشتگان بودن مهم است، نه معرفی کردن آن ها.

ناسیونالیسم بهار همراه با دین گرایی است و او در کنار تفاخر به گذشتگان و اسطوره های ایرانی، مفاخر صدر اسلام را نیز بر می شمرد. وی از کسانی است که در اندیشهٔ خود تحت تأثیر سید جمال است. وی یکی از راه های رهایی را در اتحاد اسلامی می یابد و در شعر خود به آن اشاره می کند.

منابع

۱.آبادیان،حسین؛(۱۳۸۸). بحران آگاهی و تکوین روشنفکری درایران؛ چاپ اول، تهران: کویر.
۲.آجودانی، ماشاءالله؛ (۱۳۸۲) . یا مرگ یا تجدد، تهران: اختران.
۳.-------، ------، (۱۳۸۳).مشروطه ایرانی؛ چاپ دوم، تهران: اختران.
۴.آژند، یعقوب؛(۱۳۶۳). ادبیات نوین ایران؛ چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
۵.ابوالحمد،عبدالحمید؛(۱۳۸۹).مبانی علم سیاست؛ چاپ چهاردهم، تهران: توس.
۶.اصیل، حجت الله؛(۱۳۷۴). برگزیده و شرح ملک الشعرای بهار؛ چاپ اول، تهران:فرزان.
۷.بهار(ملک الشعرا بهار)، محمد تقی؛ (۱۳۵۷). تاریخ مختصر احزاب سیاسی؛ چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
۸.----------،--------؛ (۱۳۸۰). دیوان اشعار، چهرزاد بهار، چاپ دوم، تهران: توس.
۹.----------،--------؛ (۱۳۸۱). سبک شناسی؛ چاپ اول، تهران: زوار.
۱۰.زاوش، ح. م؛ (۱۳۶۶). نخستین استعمارگران در تاریخ معاصر، چاپ اول، تهران: بهاره.
۱۱.عمید،حسن؛ (۱۳۷۷). فرهنگ فارسی عمید؛ چاپ یازدهم، تهران: امیر کبیر.
۱۲.عیسوی،چارلز؛(۱۳۶۲).تاریخ اقتصادی ایران؛ چاپ اول، تهران: گستره.
۱۳.فتوحی، محمود؛(۱۳۸۹). بلاغت تصویر؛ چاپ دوم، تهران:سخن.
۱۴.کاتوزیان،محمد علی؛ (۱۳۷۲).استبداد، دموکراسی و نهضت ملی؛ چاپ اول، تهران:مرکز.
۱۵.محمدخان، مهر نور؛ (۱۳۸۳). فکر آزادی در ادبیات مشروطیت ایران؛ چاپ اول، اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
۱۶.مسکوب،شاهرخ؛(۱۳۷۴).داستان ادبیات و سرگذشت اجتماع؛ تهران: فرزان.

مقالات

۱.شفیعی کدکنی،محمدرضا؛ (۱۳۵۲).«تلقی قدما از وطن»؛ مجلهٔ الفبا، ج۱.

بهار و تحقق آزادی از لفظ تا معنا، از دیروز تا امروز

فاطمه قفقازی بک
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
بهاره ضیایی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

آزادی نیاز طبیعی و فطری بشر بوده که با گذشت زمان ابعاد اجتماعی دقیقی یافته است. مشروطه زمانی بود که مفهوم آزادی به معنای آزادی سیاسی و دموکراسی غرب نزدیک شد، مفاهیمی که کشور و اندیشهٔ ایرانی به سبب نظام استبدادی تعریفی از آن نداشت درنتیجه گروه های مختلف دربرخورد با این اندیشه هریک به فراخور آگاهی و باور خود رفتار کرده و به سنتی، متجدد و میانه رو تقسیم شدند.

بهار به عنوان یک مبارز، همیشه در اندیشهٔ تعادل و تساهل بود و چون فردی میانه رو آرمان اصلاح اجتماعی، فکری و سیاسی کشور را داشت. در نتیجه دور از جدال کهنه و نو در جستجوی معنای حقیقی آزادی و انتقال آن به مردم و درنهایت تحقق آن بود. معنایی که گسترهٔ زمان و مکان را طی کرده و با تمام ظرفیت هایش در خدمت بهار قرار گرفت بنابراین دور از ذهن نیست اگر نمونه هایی از آزادی سیاسی، معنوی، فردی، اجتماعی و بیان و قلم در شعر او بیان شود .

با توجه به اینکه تا به حال، این موضوع در دیوان بهار بطور جامع مورد بررسی قرار نگرفته در این پژوهش تلاش بر این است تا معنای حقیقی آزادی در برخورد با سنت و تجدد در شعر بهار بررسی شود.

کلیدواژه‌ها: آزادی، بهار، شعر، مشروطه

مقدمه

ارائه تعریفی جامع از آزادی دشوار است و دلیل آن را می توان در این جست که آزادی در عرصه های گوناگون زندگی، اعم از سیاست، اقتصاد، فرهنگ، اعتقاد و مدنیت مورد توجه بوده و با همه این مسائل در ارتباط است. (فکوهی و دیگران،۱۳۷۷: ۹۲) به این ترتیب آزادی مبتنی بر میل و خوشایند فرد در رسیدن به آمال و خواسته ها ست که به حتم با محدودیت هایی مواجه خواهد شد. ولی در هر حال «آزادی وضع یا موقعیتی است که اجبار جامعه و افراد را بر شخص به حداقل ممکن کاهش دهد؛ و فرد از ارادهٔ دیگران مصون باشد.»(صفار،۱۳۶۹: ۱۵۵)

آزادی نیازی طبیعی است که از ابتدا با هر موجودی خلق می شود و فرد به سبب وجود چنین میل فطری‌ای با هر محدودیت و قیدی به مبارزه می پردازد؛ درحقیقت« قیود مخالف امیال ما هستند و آزادی مخالف آن ها ست.»(کرنستون،۱۳۷۰: ۱۴) این میل فطری با گذشت زمان و سامان یافتن جوامع و اندیشه ها ابعاد اجتماعی و سیاسی دقیقی یافت. تا پیش از نهضت مشروطه آزادی در مفاهیمی چون وارستگی و آزادگی، رهایی از بند و زندان یا رهایی از بندگی آشکار شده و عاملی بود که با آن اختیار و اراده معنا می یافت. با نهضت مشروطه شکل و بنیاد دولت و حکومت تغییر کرده، به دلیل بیداری مردم تحولات عمیقی در شعر فارسی رخ داد. ساختار حکومت که تا پیش از این با استبداد و قدرت مطلق یک نفر تعریف می شد، پس از آن با پذیرش مفاهیمی چون مشارکت مردم و مداخلهٔ آن‌ها در سرنوشت خود ناگزیر به تغییر و سهیم کردن مردم در امور سیاسی شد و شعر که یک وسیلهٔ تبلیغی و نفوذ در ذهن ها بود، وسیله‌ای شد برای پراکندن ایده‌ها و اندیشه‌های نو دربارهٔ آزادی سیاسی و شکل دولت. (آشوری،۱۳۸۴: ۱۵۸)ملک الشعرای بهار به عنوان سیاستمدار، عالم و شاعری مبارز انواع شعر خود از جمله قصایدش را وقف انقلاب و آزادی کرد. او که به عنوان فردی آگاه در زمان گذار از سنت به تجدد به سر می برد در برخورد میان افکار و اندیشهٔ بومی و آنچه دنیای غرب داعیه دارش بود. هم در قلم و هم در عمل برای تحقق آزادی جنگید. آزادی برای او لفظی عاری از معنا نبود. وی به پشتوانه فرهنگ غنی ایرانی آزادی را می شناخت ولی با وجود موانع بزرگ بر راه تحقق آزادی، این واژه در ذهن وی در کنار مفاهیم گذشته برابر با آزادی سیاسی و دموکراسی غربی شد. شعر بهار به سبب گرایش های شدید وی به مسائل اجتماعی، انقلابی

و سیاسی سرشار از مضامین سیاسی است و براساس آن می توان چارچوب ذهنی شاعر در مورد آزادی را شناخت و در این پژوهش آنچه در شعر بهار آزادی دانسته شده یا در پیوند و ارتباط با آن است مطرح می شود.

تعریف آزادی پس از مشروطه

پس از مشروطه، آزادی در معنای اجتماعی خود که با رهایی از قیود جامعه معنا می شود، کاربرد بیشتری از معانی پیشین یافت. «اندیشهٔ جدید اروپایی که به جای نسبت و رابطه انسان با خدا بیشتر به رابطهٔ انسان با انسان یعنی روابط اجتماعی پرداخته است، مسأله آزادی فرد در برابر جمع را مطرح می کند و رویارویی فرد با دولت و جامعه و نسبت های آن ها با یکدیگر یکی از جهات عمدهٔ فکر در دو سه قرن اخیر بوده است.»(آشوری،۱۳۶۶: ۴۷)آزادی به معنای جدید آن بعد از مشروطه شروع می شود.«این تفکر حاصل انقلاب کبیر فرانسه و انقلاب صنعتی انگلستان و پی آمد های آن است. حال آن که برای ملل قرون وسطایی کلمه آزادی به مفهوم دموکراسی نبوده است، مثلاً منظور مسعود سعد از آزادی رهایی از زندان نای است نه چیز دیگر.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۳۷) آزادی که به مفهوم دموکراسی غربی نزدیک می شود، به این معنی است که« مردم علاوه بر این که از نظر فردی، حقوق و آزادی هایی دارند؛ از نظر اجتماعی نیز مختارند سرنوشت سیاسی و اقتصادی سرزمین خود را معین کنند. »(یاحقی،۱۳۸۴: ۱۶) به مانند همهٔ اصولی که امکان نبود در مشروطه به طور کامل به ایران صادر شود، آزادی نیز تنها در قالب الفاظی منتقل شد که ذهنیت آن روز تمام وجوه آن را درک نمی‌کرد.«آزادی اساسی ترین مفهوم نظام های حقوقی جدید بود و در اندیشه سیاسی جدید نیز همهٔ مفاهیم دیگر با توجه به مفهوم آزادی و در پیوند با آن طرح می شد، اما هیچ مفهوم دیگر تجدد خواهی به اندازهٔ آزادی با نظام ایران بیگانه نبود.»(طباطبایی،۱۳۸۶: ۱۳۲)

نمودآزادی سیاسی در شعر بهار

دخالت مردم در کلیهٔ شؤون جامعه و شرکت در انتخابات مهم‌ترین نوع آزادی سیاسی بوده و از اینجاست که جوهر دموکراسی، آزادی و مساوات دانسته شده و اگر معتقد به رجحان نسبی آیین دموکراسی بر دیگر انواع حکومت باشیم باید بپذیریم که تحقق حکومت ملی منوط بدان است که افراد آزاد باشند و به طور مساوی در تعیین مقدرات جامعه شرکت کنند. (آدمیت،۱۳۴۰: ۲) در حقیقت آزادی سیاسی یعنی این که فرد محکوم ارادهٔ متغیر، نامعلوم و خودسرانهٔ فرد دیگر نباشد. در دورهٔ مشروطه بزرگ‌ترین مانع تحقق آزادی سیاسی و اجتماعی استبداد بود و در برابر، مشروطه، مجلس و انتخابات مصداق آزادی سیاسی به شمار می‌رفت.

۱- رابطهٔآزادی و قانون در شعر بهار

قانون عبارت است از بیان ارادهٔ عمومی و از آنجا که قانون باید برای همه یکی باشد، تمام افراد جامعه حق دارند که شخصاً و یا به وسیلهٔ نمایندگان خویش در ایجاد آن شرکت کنند. در ارتباطی که بین قانون و آزادی وجود دارد شاید گمان شود قانون و آزادی با هم سازگار نبوده، در حالی که برعکس وجود قانون برای آزادی ضروری است، زیرا منظور از قانون منع کردن و مقید کردن کسان نیست؛ بلکه افزایش آزادی آنان است.آزادی یعنی ایمنی از اجبار و تجاوز دیگران و این ایمنی بدون قانون محقق نمی‌شود. در پیمانی که افراد برای تشکیل جامعه سیاسی با یکدیگر می بندند، از کلیهٔ حقوق خود صرف نظر نکرده؛ بلکه از بعضی از این حقوق می گذرند؛ مثلاً حق قضاوت کردن در امور و کیفر دادن مجرمان را از خود گرفته و آن را به حکمرانی که منصوب کرده اند، محول می کنند.(هابز و دیگران،۱۳۷۸: ۸۹) در حقیقت نباید پنداشت که قید قانون مردم را از آزادی محروم می نماید، بلکه وجود قانون برای حصول آزادی لازم است، و گرنه مردم خودسر به حقوق دیگران تعدی می نمایند. (آدمیت، ۱۳۴۰: ۲۱۱)نکتهٔ قابل تأمل این است که آیا هر هنجار و قراردادی ضامن آزادی است؟ در جواب باید گفت که هر قانونی تضمین کنندهٔ آزادی نخواهد بود،« بلکه تنها آن نوع هنجارهایی [ضمانتگر آزادی اند]که از متن تاریخ و فرهنگ روییده و ... با رضایت و با مشارکت آزادانهٔ مردم ...توسط نمایندگانی که خود انتخاب کرده اند[تدوین شود].»(فکوهی و دیگران،۱۳۷۷: ۶۲) قانونی که از طرف قدرتمندان بر افراد جامعه تحمیل می شود و تحقق آن نیازمند کاربرد زور و قهر است، مغایر با آزادی خواهد بود. مسأله ای که ملت ایران قبل و بعد از

مشروطه با آن مواجه بود. بنابراین در مرحلهٔ نخست«آزادی در حکومت مشروطه، آزاد شدن از ظلم دولت و سلطنت استبدادی است »(آجودانی،۱۳۸۳: ۳۹۳) طبیعی است که در شعر «بث الشّکوی» بهار به این همانی قانون و آزادی می رسد و معبود و معشوق خود را قانون=آزادی قرارمی‌دهد وی« آزادی را مترادف با حاکمیت قانون در معنای غربی آن تصور می‌کند.»(فلاح،۱۳۸۶: ۱۳۱)

عمری به هوای وصلت قانون از چرخ برین گذشت افغانم
در عرصهٔ گیر و دار آزادی فرسوده به تن درشت خفتانم
ای آزادی خجسته آزادی از وصل تو روی برنگردانم

(بهار، ۱۳۸۰: ج۱/ ۳۲۷)

بهار خیابانی و کسانی چون او را «احرار وطن» یا «قانون طلبان» می نامد.

کشت آن حسن از بهر وطن گر دو سه کاشی کشت این حسن احرار وطن را چو مواشی
در سایهٔ قانون سر قانون طلبان را از تن ببریدند و نکردند

تحاشی(همان: ۳۳۸)

در سال های انتهای سلطنت قاجار، رضاشاه با غوغای جمهوری خواهی به میان آمد. نغمه ای که تنها چهارده تن از نمایندگان مجلس از جمله بهار و مدرس به دلایلی با آن مخالفت کردند. در سرودهٔ «جمهوری نامه» مثلث قانون و آزادی ضلع سوم خود یعنی وطن خواهی را می یابد.

چهارده تن به فضای فلک آزادی نیمه شب همچو مه چارده خرگاه زدند
خصم درکثرت و قانون طلبان درقلت به قیاسی که تنی پنج به پنجاه زدند

(همان: ۳۸۴)

به آزادی ببسته عهد محکم اقلیت از ایشان شد فراهم
وطن خواهی از ایشان گشت پادار رضاخان را زبون کردند از این کار

(همان: ۳۸۲)

۲- رابطهٔآزادی و مجلس در شعر بهار

شاعر، مجلس را که مظهر حاکمیت ملی است، نشان آزادی دانسته و درگشایش مجلس سوم بعد از جنگ جهانی می گوید:

بانگ «پاینده باد آزادی» از ثری باز تا ثریا شد
غنچهٔ انقلاب نشکفته شد دچار نسیم آزادی

(همان: ۲۹۲)

در شعر «هیجان روح» که در مذمت احمدشاه سروده شده، شاعر انتخابات و آزادی را برابر دانسته و مشکلات انتخابات را مشکلی در تحقق آزادی می داند.

در معنی انتخاب و آزادی هر روز فکنده مشکلی دیگر

(همان: ۳۴۷)

۳- رابطهٔ آزادی و مشروطه خواهی در منظر بهار

با آمدن رضاشاه و جمهوری خواهی که وی مطرح کرده، بهار هم چنان اعتقاد خود را به مشروطه از دست نداد و به اصلاحاتی که رضاخان از آن حرف می زد علاقه ای نداشت. وی در شعر«مسمّط موّشح» که به صورت دوگانه گفته شده و تنها در ظاهر در تأیید رضاخان است. اول بین آزادی و مشروطه به واسطهٔ اصلاح جدایی می اندازد ولی از قسمتی که از فحوای کلام خارج می شود، اشاره به این می کند که جمهوری «هیاهو برای هیچ» بوده و مجدداً بر یکی بودن آزادی و مشروطه تأکید می کند. نکتهٔ دیگر این است که در شعر اول، بهار عامل ویرانی وطن را اجانب می داند؛ ولی در شعر دوم عامل حقیقی نابودی وطن، مشروطه و آزادی، شاه دانسته می شود.

آزادی و ـ اصلاح بود لازم و واجب مشروطیت ـ از ما نکند دفع معایب

افتاده به زحمت ـ وطن از کید اجانب این گوهر پر شعشعه در کام نهنگ است

(همان: ۳۷۴)

آزادی و مشروطیت افتاده به زحمت این گوهر پر شعشعه در کام نهنگ است

(همان: ۳۷۵)

آزادی بیان و قلم در شعر بهار

منظور از آزادی بیان و قلم« آزادی افراد یک کشور در اظهار عقیده و ایراد نطق و خطابه بدون بیم و هراس از دخالت دولت است. این آزادی معمولاً به وسیلهٔ قوانین محدود می شود تا از افترا و تهمت و اهانت به دیگران جلوگیری شود و اشخاص نتوانند به عنوان داشتن آزادی از آزادی سوءاستفاده کنند.»(مصاحب،۱۳۴۵: ۲۳) از آزادی قلم، مطبوعات منظور است به این معنا که فرد مختار در نظام دموکراسی وظیفهٔ ملی و اجتماعی خود می داند که نقایص کارهای هیئت حاکم را ـ چه از راه بیان و قلم و چه از راه تشکیل احزاب و انجمن‌ها ـ بیان کند. به ناچار برای تحقق این هدف مطبوعات باید از آزادی هایی برخوردار باشند.(صفار،۱۳۶۹: ۱۶۴) در سال ۱۲۹۴ه.ش بهار در تبعیدگاه بجنورد دربارهٔ نبودن آزادی قلم حرف زده و عاملان حکومت را به «کیک» توصیف می کند که وی را آزار می دهند.

گه در لباس کیک بدانسان که گفته شد در من فتاده و پدرم را درآورند
من نیز با چراغ بلاغت به جانشان اخگر زنم اگر چه تن از اخگرآورند
اندامشان بدوزم با نوک خامه ام هر چند پیش خامهٔ من خنجر آورند

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۳۱۲)

بهار دلیل اختناق و نبودن آزادی بیان را درسال۱۳۰۴ه.ش این دانسته که به سبب فساد و ظلم حاکم بر جامعه بهترین راه کنترل مردم برای حاکمان و عمال بی لیاقتشان این است که «دهان مردم را ببندند» و اجازهٔ سؤال و مؤاخذه را از آن ها گرفته تا کسی نتواند به منشأ حقیقی مشکلات پی ببرد.

بستند مردم را زبان تا کس نداند رازشان چون شبروی کاندر نهان برپای در پیچد نمد

(همان: ۴۰۳)

شاعر در واقعهٔ ترور ناموفق خود و سخنرانی اعتراض آمیزی که روز قبل آن در مجلس انجام داد. آزادی را در معنی آزادی بیان به کار می برد. هر چند در شعر بهار زمانی که این واژه بدون مترادفی خاص به کار می رود، در کنار یک معنی غالب به معانی دیگر آزادی و از آن جمله آزادی فردی نیز اشاره دارد. در شعر زیر بهار نبودن آزادی بیان را ذکر کرده به این نکته اشاره می کند که پس از ترور ناموفق خود از ترس جانش فردای آن روز به مجلس نمی رود.

که مبادا برون شوم ز سرای روز شنبه نهم به مجلس پای
زین سبب روز طرح بیدادی نهم ماه و مرگ آزادی
نقل گفتار من کسی نشنید نالهٔ زار من کسی نشنید

(همان:ج۴۹/۲)

سر انجام بهار به سبب اختناق حاکم به این نتیجه می رسد که تنها راه خاموشی است.

اگر سلامت خواهی به هر مقام زبان مکن دراز که در آن خنجری است خون آلود
خموش باش چه بسیار دیده ام که دهد زبان سرخ سر سبز را به تیغ کبود

(همان: ۴۵۴)

آزادی بیان و جهل مردم:

پس همان بهتر که لب بربندم از گفت و شنید مستمع چون نیست باری خامشی باید گزید

(همان: ۴۰۶)

بهار در شعر«چه باید کرد؟» به مسائلی پرداخته که جهل مردم را از بین برده و مهم‌ترین وسیلۀ روشنگری را «قلم» می داند. قلمی برده‌تر از «سنان» تا تأثیرگذار باشد و نافذ. وی پس از آن حدود نوشتۀ انتقاد آمیز را بیان می کند، تا برندگی قلم به هتاکی نرسد، بنابراین کلام باید«احترام آمیز» و «احتشام انگیز» باشد، و این مسأله نشان دهندۀ روحیۀ تساهل و مدارا با اندیشه های مختلف است و کیفیت آزادی بیان و قلم را در دیدگاه بهار مشخص می کند .

خامه ای چون سنان بباید ساخت نامه ای چون صنم بباید کرد
قلمی کو ببرد عرض هنر آن قلم را قلم بباید کرد
به مقالات احترام آمیز نامه را محترم بباید کرد
ز انتقادات احتشام انگیز خامه را محتشم بباید کرد

(همان:ج۳۵۵/۱)

حدود آزادی

از آنجا که افراد ناگزیرند در کنار هم زندگی کنند، این زندگی جمعی حدودی برای اختیار افراد قائل می شود و بر طبق آن حدود، آزادی تا آنجا خواهد بود، که به آزادی دیگران لطمۀ نزند. بنابراین در مورد آزادی اجتماعی« رعایت حقوق دیگران مطرح بوده و این آزادی نامحدود است، تا آنجا که به دیگران آسیب نرساند. به همین دلیل آزادی انسان ها در اجتماع، حقوق یک طرفی نیست، بلکه طرفینی است. عمل فرد نباید خلاف سنت و سیاست جمعی و حقوق دیگران باشد.»(ایازی،۱۳۷۹: ۲۴) در حقیقت« قانون» و« عقل» محدودۀ آزادی را در جامعه مشخص می کند، به تعبیر دیگر عقل که قانون طبیعی است و یا قوانین قراردادی بین انسان ها حدود آزادی را می سازد؛ که مورد تأیید همۀ مکاتب جهان است. ولی گاه چیزی فراتر از حدود بلکه به صورت مانعی برای آزادی آشکار می شود که مورد پذیرش نوع بشر نخواهد بود، زیرا«هیچ چیز به اندازۀ این که انسان خویشتن را مقهور و محکوم نیرومندتر از خود مشاهده کند روح او را فشرده و افسرده نمی سازد؛ زیرا بالاترین نعمت ها آزادی است و تلخ ترین دردها و ناکامی ها احساس مقهوریت.»(مطهری،۱۳۸۴: ۲۹)

موانع تحقق آزادی از نظر بهار

رهایی از تمام موانع تحقق آزادی امکان نداشته و فرد هیچ گاه از آزادی مطلق بهره مند نخواهد شد و همواره چیزی ناخوشایند از طرف افراد و جامعه انسان را محدود می کند؛ بنابراین در بحث آزادی نسبیت آن را باید در نظر داشت و این که همواره در نسبت و رابطه با چیز یا حالتی تعریف می شود که به زور تحمیل شده باشد و انجام آن برای فرد نامطلوب است. زیرا کسی که تکلیفی را به میل خود نه از ترس کیفر انجام می دهد، نمی توان از نظر سیاسی و اجتماعی آزاد ندانست و قیدهایی که با رضا و اختیار پذیرفته می شود، ضد آزاد بودن نیست. (آشوری،۱۳۶۶: ۳۴) به دلیل گسترۀ نامحدودی که آزادی در آن مطرح است؛ موانع رسیدن به آن نیز نامحدود خواهد بود و افراد در تمام حوزه های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اعتقادی و امثال آن با مقاومت هایی از جانب دیگران روبرو می شوند؛ به طور مثال در سیاست موانع «از ظلم حکمران ناشی می شود. و یا[برخورد با] موانعی که سلطنت دنیایی پیشوایان دین در راه مردم ایجاد کرده است. اما هم چنان ممکن است، موانعی باشند که عقاید عموم در مقابل اقلیت به پا کرده اند.»(هابز و دیگران،۱۳۷۸: ۱۸۷)

۱- نظام استبدادی

در این شیوۀ فرمانروایی نبودن نیروی غیر حکومتی، ولی مداخله‌گر در سیاست موجب می شود که قدرتمندان به سبب قدرت بی حدی که برای خود فرض کرده اند، به آزادی و حقوق افراد تعرض کنند. در دورۀ مشروطه که بزرگ ترین مطالبۀ مردم رهایی از ظلم و بی کفایتی حکام بوده، استبداد مانعی برای آزادی های مدنی و سیاسی افراد به شمار می رود.بهار در سال ۱۲۹۰ه.ش از تبعید تهران به مشهد بازگشت. وی در شعر« سفرنامه»به طور غیر مستقیم به این تبعید اشاره می کند، که در زمان محمد علی شاه و با دخالت روس اتفاق افتاد. وی در این سروده مانع تحقق آزادی سیاسی و آزادی بیان و مطبوعات را استبداد می داند. به این معنی که کسی حق ندارد مخالف با قدرت حاکم و مدافعان وی حرف و عملی داشته باشد. بهار از زبان مادر خویش می گوید: «بعد

از رهایی از تبعید حرفی نزن که گرفتار شوی» که اشاره به گشایش مجدد روزنامهٔ نو بهار- دو سال پس از این تاریخ در مشهد- دارد.

چو اکنون آمدی لختی بیاسای　　منه بر خویشتن رنج مکرر
پس از غربت مکن غربت فراهم　　پس از هجران مخر هجران دیگر
بدو گفتم که مردان زمانه　　کز ایشان نام باقی مانده نی زر
به محنت کار گیتی راست کردند　　نه با زلف کج و بالای دلبر

(بهار، ۱۳۸۰: ج۱/ ۲۶۹)

سلطهٔ قدرت در مشروطه محدود به شاه نمی شود، بلکه در نظام پدرسالاری تنها کافی است، در هر نوع رابطهٔ موجود، یک طرف از زور بیشتری برخوردار باشد، خواه بین دو نفر و خواه در کل جامعه، چه در حیطهٔ سیاسی و اجتماعی، چه در فرهنگ و اندیشه، در نتیجه دور از انتظار نیست که سرانی چون مشیرالدوله که رئیس الوزرای هیئت دولت در سال ۱۲۹۹ه.ش بوده است، برای رسیدن به اهداف سیاسی خود از کوتاه ترین راه یعنی کشتار استفاده کند و مخالفی چون خیابانی را از میان بردارد. در مقایسه ای که شاعر بین وی با حسن وثوق ـ که در دوره ای او نیز رئیس الوزرا بود ـ می کند، به این نکته اشاره می شود که وثوق در کاشان عده ای از اوباش و دزدانی را که به مردم ستم می کردند کشت ولی در مقابل مشیرالدوله خیابانی را کشته که برای آزادی و مشروطه تلاش می کرد، و به این نتیجه می رسد که مبارز سیاسی‌ای چون خیابانی، آزادی خواه است و نتیجهٔ عمل او ـ هر چند که راه درستی را انتخاب نکرده ـ در نهایت به نفع مردم خواهد بود. بنابراین مقابله با وی نباید به راحتی به کشتار بیانجامد و رفتار با مبارز سیاسی باید مطابق قانون باشد نه به بهانه قانون.

کشت آن حسن از بهر وطن گر دو سه کاشی　　کشت این حسن احرار وطن را چو مواشی
تقلید از او کرد و ندانست و خطا کرد　　آری در کهدان شکند سارق ناش
در سایهٔ قانون سر قانون طلبان را　　از تن ببریدند و نکردند تحاشی

(همان: ۳۳۸)

در دورهٔ رضاشاه راه مقابله با آزادی با قبل از آن تفاوت چندانی نداشت، به غیر از این که امرای پیش از او با بهانه ای به مبارزه با آزادی پرداخته، ولی وی مستقیم و با زور و آشکارا، مخالف یا منتقد را از بین برده، و نمونهٔ بارز آن در ترور ناموفق بهار پیدا است، که در نتیجهٔ مخالفت های وی با جمهوری رضاخان اتفاق افتاد.

خواستند اهرمنان تا ز کمینگاه مرا　　خون بریزند از این رو ره و بیراه زدند

(همان: ۳۸۴)

در شعر «تاج گذاری رضاشاه» در این رابطه بیان می کند:

حبس و تبعید و زبان بستن و مردم کشتن　　بهر تحصیل شهی زشتی و بدکرداری است

(همان: ۳۹۶)

در شعر «سنجر و امیر معزی»که در بیان جفای دو شاه پهلوی در حق شاعر است. به این اشاره می شود که هر دو به شکلی آزادی را از او گرفتند، رضاشاه با زور و زندان و محمدرضا با تکفیر و تهمت زدن؛ درنتیجه در وصف سیاست محمدرضاشاه و روزنامه های زیر نفوذ وی می گوید.

به بی نوایی و حرمان من نشد خرسند　　ولیک نوع ستم هاش یافت توفیری
گماشت بر من و بر عرض من سفیهی چند　　ازاین دروغ زنی فاسقی زبون گیری
نبشته این پی رسوائیم مقالاتی　　کشیده آن پی بد نامیم تصاویری
مرا که دامان از آفتاب پاک تر است　　سیاه رو نکند تهمتی و تکفیری
گرفته سیم و زر از شاه و کرده هجو بهار　　هجای گنده تر از گندنائی و سیری

(همان: ۶۶۴)

شاعر در تحلیل سیاست حاکم در سرکوب مخالفان و یا منتقدان به هر شکلی، و در مورد بهار با زندان، تبعید، توقیف روزنامه های وی و دست نوشته هایش این گونه دلیل می آورد که رضاشاه می خواهد او را مطیع کرده ولی موفق نخواهد شد. مطلبی که شاه آن را فهمیده و به سبب آن نقشۀ ترور شاعر را کشید.

سخت گیرند تا که رام شوم چاپلوسی کنم غلام شوم
لیک غافل که گردن احرار در نیاید به چنبر اشرار
زین تکان ها زجا نخواهم رفت زیر بار «رضا» نخواهم رفت

(همان:ج۳۹/۲)

نکتۀ قابل توجه در بحث تکفیر که زمینۀ آن از ابتدای مشروطه در جامعه وجود داشت، مقابلۀ مردم با هر چیز جدید و مخالف سنت ها و آداب آن ها بود. به شکلی که به حقیقت امور توجه نداشته و تنها در چهارچوب ذهنی خود همه چیز را می پذیرفتند، بنابراین تکفیر به عنوان مانعی برای آزادی از شروع مشروطه وجود داشت و در دوره های مختلف ـ بنا به سیاست حاکم ـ تنها از نظر کمیت تغییر می کرد.بهار در سال ۱۲۹۱ه.ش و در اوان مشروطه افکار روشنفکران را با نیروی مخالف علما و سنت مواجه دید، که با همان سازوکار سیاسی به مقابله با اندیشۀ جدید می پرداخت. از آن جا که در مورد بیگانه و غرب و دیگر اعتقاد دینی در آن دوره حساسیت هایی وجود داشت، می شد افراد را به کفر و یا خیانت پیشگی و وابستگی به بیگانه متهم کرد.

گویند بهار از دل و جان عاشق غربی است یا کافر حربی است

(همان:ج۱/ ۲۷۶)

۲- ناآگاهی مردم

خرد ریشه در آزادی دارد، زیرا باید آزادی باشد، تا فرد به آن چه فکر کرده عمل کند؛ آزادی و خرد پایه و مایۀ گرایش به انسان از دورۀ نوزایی به بعد بوده است که هم معیار و مبنای فاصله گیری از مفهوم و مصداق استبداد است و هم مفهوم ارجمندی انسان را ارائه می دهد و اعتلا می بخشد. در ذهنیت پیش از دورۀ نوزایی امکان و تصور آزادی و رستگاری انسان به دست و ارادۀ خود او، اندک بوده است. (مختاری،۱۳۷۱: ۳۴) و پس از آن بود که فرد صاحب ارادۀ آزادی شناخته شد که می توانست خود سرنوشتش را رقم بزند. با در نظر گرفتن این حقیقت که در عمل امکان رسیدن به احیای حقوق مهیا نخواهد بود. مگر در جامعه ای که روابط بر پایۀ احترام همگانی به حقوق متقابل است؛ بنابراین خردورزی در جامعه ای به ثمر می رسد که بستر مناسب یعنی آزادی یا روحیه تساهل در آن وجود داشته باشد و فرد آزادانه بیاندیشد، حرف بزند و عمل کند چیزی که در هیچ یک از مراحل خود به درستی در مشروطه محقق نشد. بهار در اشعارش به جهل مردم اشاره می کند که نه تنها زمینۀ ایجاد استبداد را فراهم کرده، بلکه سبب جلوگیری از آزادی و حرکت اصلاحی روشنفکران شده است. «بث الشکوی» عنوان شعری در ستایش آزادی و تنهایی بهار در ری است. وی نه در بین عوام و نه خواص هیچ همراهی نداشت. زیرا سفاهت، جامعه را فراگرفته و ادارۀ امور در اختیار افرادی نالایق بود. طبق گفتۀ امیرالمومنین(ع) در وصف عصر جاهلیت، جامعه ای که در آن«دانشمندان لب فرو بسته و جاهل گرامی بود.»(علی ابن ابی طالب،۱۳۷۹: ۴۳) به تباهی و سقوط می رسد و در نتیجۀ آن حرف حق مدار بر افراد تأثیر نگذاشته و فرد مصلح در آن منزوی می شود. بهار در این شعر معیارهای جهالت را بیان می کند که شامل: جیره خواری حکومت، سست اراده و بی تدبیر بودن و گزافه گویی است.

هزل است مگر سطور اوراقم یاوه است مگر دلیل و برهانم
یا خود مردی ضعیف تدبیرم یا خود شخصی نحیف ارکانم
یا همچو گروه سفلگان هر روز از بهر دونان به کاخ دونانم
این ها همه نیست پس چرا در ری سیلی خور هر سفیه و نادانم؟

از کید مخنثی نیم ایمن زیراک مخنثی نمی دانم
بر سیرت رادمردان زین روی در خانهٔ خویشتن به زندانم

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۳۲۶)

پس همان بهتر که لب بربندم از گفت و شنید مستمع چون نیست باری خامشی باید گزید

(همان: ۴۰۶)

آزاد جاهلان و گشاده زبان خران بسته مدرسان و فقیهان به خوافها

(همان: ۵۱۳)

در قصیده مستزاد«داد از دست عوام» نادانی مساوی با بی دینی است زیرا جوهر دین و عقل یکی است. شاعر علاوه بر این که جهل را سبب نابودی آزادی، و دینداری را از تعصبات و خرافات جدا می داند؛ جاهلان عصر خود را برابر با مردم زمان علی(ع) و پیغمبر و نوح نبی دانسته که گوساله می پرستند و با «سنت و شرع نبوی» که هم سو با عقل است ستیزه می کنند.

از عوام است هر آن بد که رود بر اسلام داد از دست عوام
سنت و شرع کتاب نبوی مانده زکار عقل برخاسته زار

(همان: ۲۷۳)

دین نیست این که بینی در دست این گروه کاین مفسده است و این دنیان مفسدت گرند
وین رسم پاک نیست که دارند این عوام کاین بدعت است و این سفها بدعت آورند

(همان: ۲۸۲)

بهار در برابر «عوام» که گرفتار بی همتی و حماقتند، خواص را مطرح می کند. آن ها کسانی‌اند که قدرتی در زمینهٔ سیاسی و اجتماعی یا نفوذی در حیطهٔ اندیشه و فرهنگ دارند. شاعر وظیفهٔ این گروه را آگاهی دادن به مردم می داند تا زمینه برای برخورداری از حقوق برابر و آزادی فراهم شود. آرزویی که در عصر مشروطه طبق تمایل وی محقق نشد، زیرا در حقیقت خواص یا منفعت طلب و نالایق بوده و یا آن ها هم گرفتار ناآگاهی و نادانی بودند. به طور کلی شاعر در شعر «داد از دست خواص» به سوءاستفاده خواص از قدرتشان و جهل مردم اشاره می کند. پیامی که برای «عوام» در آن نهفته این است که کسی دلسوز آن ها نخواهد بود. زیرا در عمل چیزی برای مجازات «خواص» تعریف نشده، در نتیجه مردم برای احیای آزادی، خود باید چاره ای برای سفاهتشان کنند. زیرا «خواص» مانع آزادی «عوام» اند.

ازخواص است هرآن بدکه رودبراشخاص داد از دست خواص
طالب راحتی نوع نباشید دگر کاین فضولان بشر
بشریت را بستند ره استخلاص داد از دست خواص

(همان: ۲۷۵)

بیت زیر از شعر دیگری در همین رابطه انتخاب شده:

تا خرند این قوم رندان خر سواری می کنند وین خران در زیر ایشان آه و زاری می کنند

(همان: ۳۳۰)

زمانی که فرد از فهم برخوردار است، ولی به طور مستقل و بدون راهنمایی دیگران از آن استفاده نمی کند چون کودکی است که در جهالت به سر می برد درنتیجه «روشنگری همانا به درآمدن انسان از حالت کودکی ای است که گناهش به گردن خود اوست.»(کانت،۱۳۷۰: ۴۸) شاعر در شعر«از ماست که بر ماست» فراتر از جهل عامه که به خرافه و باطل معتقدند، در وصف عالمان می‌گوید: همهٔ ما فکر می کنیم می دانیم ولی آن چه ما فهمیده ایم تنها بیان حرف های دیگران ـ و یا به تعبیری ترجمهٔ آثار غرب ـ بوده و از اصل علوم چیزی درک نکرده ایم. بهار در این شعر ملت مشروطه را به کودکی تشبیه می‌کند که اگر چه بیدار است، بینش وی به مقتضای سن و بی‌تجربگی در آن حد نیست که درک جامع الاطرافی به او بدهد. بنابراین به مانند کودکی به خواب رفتن و یا منحرف شدن او از اصول تازه، محتاج «لالایی» یا تعابیر متجددانه‌ای است که مفهومی برایش ندارد. در این سروده شاعر برای آگاهی مردم در آن دوره محدودیت قائل می شود، زیرا شاید الفاظ را بتوان به کشوری وارد کرد، ولی فرهنگ و اندیشه به

راحتی منتقل نمی شود. تغییر روش در یک ملت نیازمند گذر زمان است، تا هم مردم نیاز به تغییر را احساس کرده و هم تمام ارکان فرهنگ جانشین شناخته شود. اتفاقی که در مشروطه نیافتاد.

ده سال به یک مدرسه گفتیم و شنفتیم تا روز نخفتیم
و امروز بدیدیم که آن جمله معمّاست از ماست که بر ماست
گوییم که بیدار شدیم این چه خیال است؟ بیداری ما چیست؟
بیداری طفلی است که محتاج به لالاست از ماست که بر ماست

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۷۶)

دیدگاه بهار نسبت به آزادی عقیده

ویژگی بیداری مشروطه که بهار از آن تعبیر به بیداری‌ای کودکانه می کند، برابر با دوران کودکی و نپختگی‌ای است که در نظر کانت این گونه معنی می شود:«فکر نکنید، اطاعت کنید.»(کانت و دیگران،۱۳۷۶: ۲۰) در حالی که تنها در صورتی می‌توان به بیداری یا روشنگری دست یافت که افراد جامعه«کاربرد همگانی عقل خویش را همواره آزاد[گذارند، زیرا] این یگانه ابزاری است که می تواند آدمیان را به روشنگری برساند.»(همان: ۲۰) داشتن فکر و اعتقاد آزاد که مرجعی بیرونی آن را سلب نکرده و اندیشه ای را به فرد تحمیل نکند؛ آزادی عقیده شمرده می شود.«در یک رژیم مشروطهٔ واقعی هر کس باید از آزادی مذهبی برخوردار و در داشتن یا نداشتن مذهب آزاد باشد و هیچ کس نباید به خاطر داشتن یا نداشتن عقاید مذهبی یا انجام یا عدم انجام دستورهای مذهبی زیر فشار قرار گیرد.»(حائری،۱۳۷۴: ۳۰۱) بهار در تبعید و زندان در سال ۱۲۹۴ه.ش به زبانی که به خاطر آن گرفتار شده می بالد و می گوید «زبان معنی سنج دارم». در حقیقت زندان، روح و فکر شاعر را نتوانسته در بند خود اسیر کند و او خدا را به سبب معرفت و کلام پر معنا شکر می گوید.

فکر قادرم دادی اینت برترین رحمت حجتم قوی کردی اینت بهترین احسان
هر دمی‌که بشمارم بر تو صد سپاس آرم زین زبان معنی سنج وین روان پر عرفان

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۳۰۹)

در مسدس ترکیب بند«مجلس سوم» به آزادی عقیده اشاره شده و این که فساد جلوی رشد افکار نو و تازه را می گیرد. زیرا صاحب افکار تازه نیز در فضای فاسد ناگزیر باید مطابق جامعه و شرایط حرف زده و عمل کند و سرکوب مداوم اندیشه به مرور ذهن را دچار رخوت خواهد کرد. در اصل«سانسور، خفقان، ترس، فقر، ضعف های بشری، ملاحظات دست و پاگیر و عواطف مزاحم، فقر فرهنگی و زندان و بند ناشی از تسلط حاکمان خودخواه و ستمگر بر جامعه از جمله دیوارهای زندان جان و اندیشه است.» (پورنامداریان،۱۳۷۴: ۷۱)

فکر های بدیع ناگفته شد ز زنگار مفسدت تاری
مغزها تیره عقل ها خفته قهرمان نجات متواری

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۲۹۳)

در جایی دیگر از دیوان، شاعر بر تأثیر متقابل آزادی عقیده، بیان و عمل بر یکدیگر تأکید کرده و رابطه ای که بین هر سه قائل شده؛ براین منوال است که فکر نو سبب بیان و در مرحلهٔ بعد عمل به آن می شود. بالعکس ممانعت از عمل به دنبال خود گفتار و اندیشه را به حصار می کشد. آن چه پس از این بهار به آن اشاره می کند ارادهٔ مبارزانی است که با محدود کردن عمل و بیان نمی توان فکر آن ها را تغییر داد. آن ها برای حفظ آرمان‌هایشان در برابر ممنوعیت های رفتاری و کلامی تا حد امکان پایداری می کنند.

خاک در دیدهٔ صاحب نظران افکندند قفل خاموشی یک چند بر افواه زدند
پیه بدنامی یک عمر به تن مالیدند بند بر دست و زبان و دل آگاه زدند

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۳۸۴)

ملک را ز آزادی فکر و قلم قوّت فزای خامهٔ آزاد نافذتر ز نوک خنجر است

(همان: ۶۴۲)

سخت گیرند تا که رام شوم　　چاپلوسی کنم غلام شوم
لیک غافل که گردن احرار　　در نیاید به چنبر اشرار

(همان:ج۳۹/۲)

رابطۀ آزادی و استقلال در شعر شاعر

گسترش نفوذ روز افزون قدرت های بیگانه در کشور موجب شکل گیری اندیشه های استقلال طلبانه شد و چون «هر اندیشه ای در بستر شرایط خاص تاریخی شکل می‌گیرد، اگر شرایط عمومی ایران بعد از جنگ های ایران و روس را شرایط نیمه استعماری بدانیم؛ پس جریان های فکری ایران معاصر عمدتاً محصول موقعیت و وضعیت نیمه استعماری بود. یعنی این که تلاش می شد در برابر غرب که خصلت سیطره جویی داشت راه حلی ارائه شود تا مانع تسلط همه جانبۀ قدرت های اروپایی بر ایران شود.»(آبادیان،۱۳۸۸: ۳۶۵)در توقیف روزنامۀ نوبهار که در حقیقت به خواست قنسول روس اتفاق افتاده بود. بهار آزادی را در معنی آزادی قلم به کار برده و مسبب این توقیف را استعمار و همدستان داخلی آن می داند. در این قسمت آزادی با استقلال پیوند می خورد.

گه خسرو هند سوده چنگالم　　گه قیصر روس کنده دندانم
از نقمت دشمنان آزادی　　گه در ری و گاه در خراسانم

(بهار،۱۳۸۰: ج۱/ ۳۲۷)

تحلیل بهار از آزادی در عرصۀ بین الملل شبیه ترتیبی است که در نظام طبقاتی کشور مطرح می کند، به طور مثال اگر درکشور شاه به واسطۀ قدرت، فرمانروایی مطلق دارد، در عرصۀ جهانی نیز رابطۀ بین کشورها به همین شکل بوده و قدرت و ثروت برتر بر ضعیف‌تر حکم می راند. بهار در کاربرد آزادی ایران در برابر کشورهای تجاوزگر این واژه را مترادف با «استقلال» نیاورده است. زیرا استقلال به معنی مستقل بودن کشوری در ادارۀ امور بوده و ایران آن روز به صرف استقلال به آزادی نمی‌رسید و بهار علاوه بر تأکید به این نکتۀ مهم که برپایی آزادی در گام نخست نیازمند استقلال بوده، فراتر از آن خواهان تحقق خود آزادی در کشور است، زیرا اگر می خواست آن را تنها مترادف استقلال قرار دهد، از کلمۀ استقلال استفاده می‌کرد، چنان که در بخش هایی از آن بهره برده است.

خرابی از جنوب و از شمال است　　بر این مخلوق آزادی وبال است

(همان: ۳۷۶)

گیرم این آب و زمین گشت ز بیگانه تهی　　هم از استقلال افزود به جاه و به جلال
چون جماعت رود ازدست چه سودآب وزمین؟　　چون رعیت فتد از پای چه سود استقلال؟

(همان: ۶۷۱)

بهار از رهایی ایران از سیطرۀ اعراب به دست یعقوب‌لیث تعبیر به «آزادی عجم» کرده و این نکته به ترسیم ساختار ذهنی شاعر از آزادی کمک می کند. از این ترکیب علاوه بر استقلال، به سبب کاربرد کلمه عجم مفهوم آزادی های عقیده و اجتماعی برداشت می شود، البته در پیوند نزدیک با ناسیونالیسم و با تأکید بر نژاد.

ناگه به فر ایزدی از بیشه شد پدید　　یعقوب لیث شیر بیابان سیستان
آزادی عجم را بنیان نهاد و کرد　　سهم عرب برون ز دل قوم آریان

(همان: ۳۹۴)

در این قسمت نیز بهار تحقق آزادی را منوط به وجود وطن پرستی، عرق ملی و نژادی و قوم گرایی می داند.

مشروطه پرستانش بی علم و خل و جلف　　آزادی خواهانش بی خون و رگ و پی
نه شیوۀ ملیت و نه رسم تمدن　　نه رابطۀ طایفه نه قاعدۀ حی

(همان: ۳۳۷)

شاعر مستعمرۀ بیگانه بودن را «بندگی» دانسته که نقطۀ مقابله «آزادگی» است. این معنی پیش از مشروطه کاربرد بسیاری داشته است.

مردن از هر چیز در عالم بتر باشد ولی بندۀ بیگانگان بودن ز مردن بدتر است
فقر در آزادگی به از غنا در بندگی گاو فربه بی گمان صید پلنگ لاغر است

(همان: ۶۴۰)

نتیجه‌گیری

در شعر ملک الشعرای بهار انواع آزادی از آزادی سیاسی، قلم و بیان، عقیده و فردی مطرح می شود. او علاوه بر بیان نظرات خود در مورد این مفاهیم جدید که پس از مشروطه دربارۀ آزادی عنوان شده به رابطۀ آزادی با استقلال و عدل نیز می پردازد ولی آزادی در نظر او با بیان این مضامین کامل نمی شود. او مهم ترین موانع تحقق آزادی را استبداد و ناآگاهی مردم می داند. وی در حیطۀ اندیشه خود آزادگی و حریت را ارج می نهد. علاوه براین او آزادی و جبر و آزادی و رهایی از بند و اسارت را نیز مطرح می کند. بهار در مورد آزادی سیاسی به ارتباط نزدیک آزادی و قانون اشاره کرده تا آنجا که به این همانی قانون و آزادی می رسد و همان گونه که آزادی و قانون را می ستاید، مجلس و انتخابات را که از عوامل تحقق قانون و آزادی است را ارزشمند می داند. در نظر شاعر آزادی تنها با مشروط کردن قدرت مطلق حاکم که مانع اصلی تحقق آن است به دست خواهد آمد. به این ترتیب در ذهن او تحقق آزادی برابر با تحقق مشروطه است. او هر صدای مخالف با مشروطه را برنمی تابد و در بیشتر زندگی سیاسی و ادبی خود مشروطه، آزادی و قانون را ستوده و بر هیئت حاکم می تازد.

او به اهمیت آزادی بیان و قلم پرداخته و آن را تأثیرگذارتر از شمشیر می داند البته تا به حدی که آزادی قلم همراه با احترام باشد و به هتاکی نرسد. اهمیت آزادی بیان و عمل به آن تا آنجا برای بهار اهمیت می یابد که بدون تحقق آن ها آزادی عقیده و فکر محقق نخواهد شد.

از دغدغه های دیگر شاعر برای ایران حجمۀ بیگانه است که مشکلات فراوانی را برای مردم ایجاد کرده، او تحقق آزادی را در کشور وابسته به استقلال و کوتاه کردن دست اجانب می داند و به همین سبب آزادی در نظر او با ناسیونالیسم، وطن خواهی و عرق ملی در پیوند نزدیک است.

بهار همراه با نغمه هایی که در مورد آزادی در مشروطه می شنید همواره در اندیشۀ دیرین تحقق آزادگی و حریت، آن هم از نوع ایرانی و مذهبی آن بود. بنابراین آزادی یعنی از قیود تن و رذایل اخلاقی رستن. درنظر شاعر آزادی معنوی ازآزادی اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جدا نیست درنتیجه تنها فردی که به آزادی معنوی رسیده مشروعیت ادارۀ جامعه را خواهد داشت.

بهار عوامل حقیقی که باعث می شود او به سختی زندگی کند، به زندان افتاده و تبعید شود را استبداد و ناآگاهی مردم می داند که همان موانع تحقق آزادی است. شاعر آزادی و اختیار را به هم نزدیک دانسته و از مردم می خواهد برای رهایی خود تلاش بکنند. هرچند که در کلامش از اندیشۀ جبرگرایانه نشانه هایی هست ولی آزادی یگانه آرمان و منتهای آمال این شاعر مبارز است.

منابع

۱. آبادیان،حسین؛(۱۳۸۸). بحران آگاهی و تکوین روشنفکری درایران؛ چاپ اول، تهران: کویر.
۲. آدمیت، فریدون؛(۱۳۴۰).ایدوئولوژی نهضت مشروطه ایران؛ چاپ اول، تهران: پیام.
۳. آشوری، داریوش؛(۱۳۶۶). دانشنامۀ سیاسی؛ چاپ اول، تهران: مروارید.
۴. -----، -------؛ (۱۳۸۴).شعرواندیشه؛ چاپ چهارم،تهران:مرکز.
۵. ابن ابی طالب،علی، (۱۳۷۹). نهج البلاغه؛ محمد دشتی، چاپ اول، قم: حضور.
۶. ایازی، محمد علی؛ (۱۳۷۹). آزادی در قرآن؛ تهران: ذکر.
۷. بهار(ملک الشعرا بهار)، محمد تقی؛ (۱۳۸۰). دیوان اشعار، چهرزاد بهار؛ چاپ دوم، تهران: توس.
۸. پورنامداریان، تقی؛ (۱۳۷۴). سفر در مه؛ چاپ اول، تهران: زمستان.
۹. جهانبگلو، رامین؛ (۱۳۸۳). حاکمیت وآزادی؛ چاپ اول، تهران: نی.

۱۰. حائری، عبدالهادی؛ (۱۳۷۴).تشیع و مشروطیت در ایران؛ تهران: امیر کبیر.
۱۱. شفیعی کدکنی،محمدرضا؛ (۱۳۸۳).ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت؛ چاپ دوم، تهران: سخن.
۱۲. صفار، محمد جواد؛(۱۳۶۹). آشنایی با قانون اساسی جمهوری اسلامی ایران، تهران: آفتاب.
۱۳. طباطبایی،سیدجواد؛(۱۳۸۶). نظریۀ حکومت قانون در ایران؛ چاپ اول، تهران: ستوده.
۱۴. فکوهی، ناصر و همکاران؛ (۱۳۷۷). خط قرمز، آزادی اندیشه و بیان؛ تهران: قطره.
۱۵. کانت و دیگران؛(۱۳۷۶).روشنگری چیست؟،سیروس آرین پور، چاپ اول، تهران:آگه.
۱۶. کرنستون، موریس؛(۱۳۷۰). تحلیلی نوین از آزادی، جلال الدین اعظم؛ تهران: امیر کبیر.
۱۷. مختاری، محمد، (۱۳۷۱) . انسان در شعر معاصر، چاپ اول، تهران: توس.
۱۸. مصاحب، غلامحسین؛(۱۳۴۵). دایره المعاف اسلامی، تهران: فرانکلین.
۱۹. مطهری،مرتضی؛ (۱۳۸۴). انسان و سرنوشت؛ چاپ بیست و چهارم، تهران: صدرا.
۲۰. هابز، تامس و همکاران؛ (۱۳۷۸). آزادی فرد و قدرت دولت، محمود صناعی؛ تهران: هرمس.
۲۱. یاحقی،محمد جعفر؛(۱۳۸۴).جویبار لحظه ها؛ چاپ هفتم، تهران: جام.

مقالات

۱. فلاح،مرتضی؛(۱۳۸۶).«فهم ناهمگن آزادی در شعر شاعران مشروطه»؛ دانشکده مشهد،ش ۱۵۶-۱۵۹.
۲. کانت،امانوئل؛(۱۳۷۰).«روشنگری چیست؟»، همایون پولادوند؛ کلک، ش ۲۲.

جنبه‌های زیبایی‌شناسی* رمان نوجوان «هزارویک سال» اثرشهریارمندنی پور

زهره قلزم
کارشناس ارشد ادبیات کودک ونوجوان

چکیده

پژوهش روبه رو رمان "هزارویک سال"را با نگاه زیبایی شناسی مورد نقد و بررسی قرارداده است. هدف از این پژوهش، پرداختن به زیبایی وجوهی از اثر است که خواننده را به اندیشه و کشف لایه‌های درونی متن وا می‌دارد ودراو ایجاد لذت می-کند.پژوهش گردر این پژوهش به یافته‌های زیر دست یافت: همان‌طورکه خود نویسنده نیز درابتدای داستانش می‌گوید مخاطبان داستان هم نوجوانان وهم بزرگ‌سالان هستند وبه نظرنگارنده داستان به معنای خاص خود نوجوان محور نیست، زیرا بیش‌تر شخصیت‌ها بزرگ سالان هستند. اما چون راوی بازبانی ساده وکودکانه سخن می‌گوید می‌توان گفت راوی، داستان را برای نوجوانان روایت می‌کند. داستان ساختاری تخیلی دارد ونویسنده با به کارگیری زبان صمیمی کودکانه از همان ابتدا عاطفه‌ی خواننده را برمی‌انگیزد وشوق خواندن داستان رادراو ایجاد می‌کند. شخصیت‌های تخیلی داستان دوازده ستاره هستند که به زمین می‌آیند تاآرزوهای انسان‌ها را برآورده کنند.اینان نماد آرزوهای برآورده نشده‌ی انسان‌ها هستند. این ستاره‌ها از رفتار آدم‌ها متعجب می-شوند و درپایان هم از خوش‌حال‌کردن آدم‌ها درمی‌مانند. شخصیت‌های انسانی داستان هریک نماینده‌ی یک تیپ هستند که نویسنده برخلاف معمول باآشنایی‌زدایی، وجوه پنهان ویژگی‌های شخصیت‌ها را به خواننده نمایانده‌است وهمین امربر زیبایی رمان افزوده است. داستان روایت دور شدن انسان است از فطرت طبیعی خود وسرگشتگی اودرپی بردن به راز جهان هستی.

کلیدواژه‌ها: آرزو، آشنایی‌زدایی، تخیل، تیپ، راز، زیبایی‌شناسی، ستاره، شخصیت،

مقدمه

زیبایی‌شناسی موضوع موردتوجه بسیاری ازفلاسفه از گذشته تاکنون بوده. چنانچه نظریات متفاوت وگاه متضادی در این زمینه بیان شده‌است.

در دوره باستان از افلاطون وارسطو نظریاتی در این باب داریم تا قرون وسطی از آگوستین(۳۵۴-۴۳۰) و آکویناس(۱۲۲۵-۱۲۷۴) و در دوره‌ی روشنگری ازکانت(۱۷۹۰) وهگل(۱۸۰۷) ونیچه(۱۸۸۶) و دوره‌ی مدرنیسم ازفلاسفه‌ای همچون هایدگر(۱۹۲۷)، کروچه(۱۹۶۵)، هاچیسون(۱۹۷۳)، سیبلی(۱۹۸۳)، هیوم(۱۹۸۵)، فوکو(۱۹۹۷)،و جان دیویی(۱۹۸۷) و...و در ادامه آن دوره پسامدرنیسم ونظریاتی از نیچه(۱۹۱۱)، بارت(۱۹۷۴) ودریدا(۱۹۷۷) و....

باتوجه به دیدگاه‌های متنوع هریک از این فیلسوفان، می‌توان گفت زیبایی‌شناسی مقوله واحدی نیست که بتوان آن را دریک عبارت معنا کرد. کانون زیبایی‌شناسی در فضای مربوط به هرمکتب هنری با فضای مکتب هنری دیگرمتفاوت است. "درهرفضا،جمله سازی و به‌طورکلی شیوه‌های تولید و ارائه‌ی کلام، شفاهی یا مکتوب، از مقتضیات کانون زیبایی تبعیت می-کنند....درهرفضا، به موازات پیدایش و شکوفایی قوائد زیبایی شناسی، قوائد زیبایی‌شناسی کلام نیز مدون می‌شوند." (بازرگانی،۱۳۸۱: ۵۱) مثلا در زیبایی‌شناسی جاودانگی به رنج، حرکت، روح،اندیشه، روان، ایمان و... به عنوان پدیده‌ای زیبا نگاه می‌شود. درصورتی که زیبایی شناسی نوافلاطونی جهان را این چنین توصیف می‌کند: "این آمیزههمه‌ی فرم‌ها وایده‌ها که درلاتین آن راa moundsودریونانی آن را a cosmos می‌نامیم، همانا نظام‌مندیorderliness است.جذابیت این نظام‌مندی، همانا زیبایی است"(به نقل ازبازرگانی،۱۳۸۱: ۲۲۴- .Aesthetics.M.C.118).

زیبایی‌شناسی نمی‌تواند برای هیچ مجموعه‌ی آثار یا آثاراصیلی،ضمانتی درنقدهنری یا نقدادبی پیدا کند. این گفتارها نیزمحصولات خاص تاریخی،مناسبات واعمال اجتماعی‌اند و بنابراین به اندازه‌ی خود ادبیات نسبی و احتمالی هستند.(Itid، به نقل ازگوردن،۱۳۸۳: ۳۴۳).

در نقد نوشته‌های ادبی، چیزی که هنوز بسیار موردتوجه ناقدان است، مقوله‌ی ارزش ادبی متن است که محتوای متن را نیز دربرمی‌گیرد وبراساس عملکرد اجتماعی متن سنجیده می‌شود. حال پرسش این است که زیبایی در یک متن ادبی به چه ویژگی-هایی اطلاق می‌شود؟ وآیا زیبایی متن نیز به ارزش ادبی متن می افزاید یانه؟

اگر لذت بردن از اثر هنری را محصول زیبایی آن اثر بدانیم، می‌توانیم برای تشخیص یک اثر زیبا، به میزان لذت بردن مخاطب از آن اثربپردازیم. به اعتبار لذت حاصل از زیبایی می‌توان به دوجریان عمده در تاریخ زیبایی‌شناسی اشاره نمود: یکی جریان فیثاغورثی که به لذت هوشیارانه‌ی حاصل ازمناسبات صوری یک وضعیت توجه دارد ودیگری جریان اصل لذت که شامل تجربه‌ی زیبایی براساس حواس پنج‌گانه است. با توجه به این دوجریان هم باز نمی‌توان چهارچوبی قطعی برای تشخیص زیبایی یک اثر متصور شد، زیرا میزان لذت بردن مخاطبین بر اساس فرهنگ، ارزش‌های جاری جامعه وتجربه و درک آن‌ها از مسائل مختلف، متفاوت می‌گردد "با این همه کانت(۱۹۸۷) که از طریق طرح شرایط ذهنی لازم درتجربه‌ی زیبایی به ماهیت آن پرداخته‌است، به این نتیجه رسید که هیچ اصولی بر زیبایی مترتب نیست. او درعین حال عقیده داشت که احکام مربوط به زیبایی عام یا جهان شمولند"(آن مک مان،۱۳۸۴: ۱۶۸). به این ترتیب می‌توان گفت زیبایی ولذت از آن امری نسبی است.

به طورکلی می‌توان نظریه‌های زیبایی شناختی را درحیطه‌ی ادبیات به سه رویکرد عمده‌ی ادبی مولف محور، متن‌محور و مخاطب‌محور دسته‌بندی نمود. تا چندین دهه‌ی گذشته نظریه‌های زیبایی‌شناسی با وجود تفاوت‌های آشکاری که با یک‌دیگر داشتند، درمولف محوری مشترک بودند، یعنی نقد به نیت مولف اثریا طبقه اجتماعی یاجامعه اوو...نظر داشت. "آندری تارکوفسکی یک بار گفته بود، هنرمند به جای همه‌ی کسانی حرف می‌زند که خود قادر به سخن گفتن نیستند....نسبت نیت مولف با معنای اثر" (احمدی،۱۳۷۴: ۱۲۷).

در رویکرد متن محور "اثرهنری درفراشد دریافت مدام نو می‌شود وباید بتوان این نوشدن را ازدیدگاه‌های ارزش‌های خوداثر مطرح کرد.نوآوری چون از دیدگاه مخاطب اثرمطرح شود، هم چون توانایی خاص، مشخص و زمان‌مند جلوه می‌کند،اما چون ازدیدگاه خود اثر پیش کشیده شود، ارزشی زیبایی شناسانه می‌یابد"(همان،۲۱۲).

اگرچه از دیرباز به اهمیت مخاطب اثرهنری توجه داشته‌اند، اما می‌توان گفت:" مهم‌ترین ریشه‌ی زیبایی‌شناسی دریافت متن، بی‌شک کارهای نویسندگان آیین هرمنوتیک مدرن، به ویژه آثارهانس گئورک گادامر وپل ریکور است."(همان، ۲۰۱)" قائده‌ی اصلی دربینش هرمنوتیکی گادامرانتقال متن، سخن وسند دیروزبه امروز است.پس نکته‌ی مرکزی فلسفه‌ی هنرازدیدگاه او نمی‌تواند چیزی جزمساله‌ی امروزی بودن هنریافعلیت زیبایی باشد"(همان،۴۱۴). یکی ازراه‌های پی‌بردن به زیبایی ولذت بردن از یک متن ادبی، وسوسه‌ی مخاطب برای کشف نکات ظریف متن وکشف یا ساختن مفاهیم جدید از آن است که می توان آن را زیبایی ادراکی* نامید. دخالت وفعالیت خواننده درجستجوی زیبایی متن، لذت اورا از خوانش متن دوچندان می‌کند.

پیترلامارک معتقد است:" نظریه پرداز باید به ویژگی‌های خویشاوندی به ویژه بین متن، مولف وخواننده وبا امعان نظر به نگرش‌ها، انتظارات وواکنش‌هایی توجه کند که خوانندگان معمولا دربرخورد با آثار ادبی از خود نشان می‌دهند(لامارک، ۱۳۸۴: ۳۳۷).

با پیش‌آمدن مقوله‌ی هنرمدرن دگرگونی بنیادینی در زیبایی‌شناسی به وجود آمد که خودهنرمدرن نیزازاین دگرگونی درامان نماند. با ورود هنر پست مدرن مرزهای بین آن چه هنری است با آنچه هنری نیست، درهم آمیخته شدو مقوله‌ی زیبایی‌شناسی فردی، زیبایی‌شناسی تعریف شده وپذیرفته شده‌ی فرافردی را تحت الشعاع خود قرار داد."وقتی نگاه زیبایی‌شناسی فردی در مرکز توجه قرار می‌گیرد وهیچ ایدئولوژی وآرمانی یا زیبایی‌شناسی فرافردی وجود ندارد تا زیبایی‌شناسی فردی را سرکوب ومهجورکند، لاجرم کثرت‌گراییِ زیباشناختی تنها شکل عملا موجود می‌شود"(بازرگانی،۱۳۸۱: ۸۳).

حال اگرزیبایی‌شناسی فردی را پذیرفته‌باشیم، به نظر نگارنده هنر را می‌توان به مثابه‌ی آینه‌ای دانست که نه حقیقت هستی بلکه رازآلودگی هستی را هرچه بیش‌تر به ما نشان می‌دهد. بنابراین می‌توانیم بگوییم زیبایی‌شناسی کشف این رازهاست ویک منتقد تیزبین هرچه عمیق‌تر به یک اثر هنری نگاه کند، به رازآلودگی جهان هستی بیش‌تر پی می‌برد. منتقد با نشان دادن این رمز ورازها لذت خواندن متن را دوچندان می‌کند.

نقدهایی که براین رمان تا به حال نوشته شده ونگارنده به آن‌ها دست یافته‌است عبارتند از: گزارش نشست نقدمخاطبان کتاب ماه کودک ونوجوان،سال۸۰، نقدی از زری نعیمی در کتاب ماه کودک ونوجوان،سال۸۲، نقدی از شهناز صاعلی درکتاب ماه کودک ونوجوان مرداد۸۲، مصاحبه با شهریارمندنی پور،نشریه‌ی آفتاب یزد۸۳/۷/۲۷، نقدی ازمهدی یوسفی، کتاب ماه کودک ونوجوان،مرداد۸۴، نقدی از زری نعیمی درکتاب هفته شماره‌ی ۵۶۹. هیچ کدام از این نقدها به طور خاص به موضوع زیبایی‌شناسی نپرداخته‌اند.

پژوهشگر در این پژوهش به دوپرسش زیرپاسخ داده است.

۱- آیا زیبایی امری قطعی وبه طور دقیق قابل تعریف است؟

۲- چه جنبه‌هایی از زیبایی‌شناسی دراثر مورد نظر، بیش‌ترتوجه مخاطب را به خودجلب می‌کند؟

جنبه‌های ساختاری وزیبایی‌شناسی رمان

داستان،ساختاری تخیلی دارد. تخیل نویسنده راجع به آمدن دوازده ستاره‌ی خواهر وبرادرازآسمان به زمین است،برای برآورده-کردن آرزوهای مردم. بسیاری از منتقدان، داستانی را زیبا وجذاب می‌دانند که قابل باور باشد. تخیل اگر خود باور نباشد، می‌توان گفت بازآفرین باورهای مااست. " می‌توان گفت که نوعی تخیل وجود دارد که رابطه‌ی آن با باور مانند رابطه‌ی صورخیال با تجربه‌ی ادراکی است. درواقع این نوع تخیل اغلب وانمود نامیده می‌شود. زمانی که ما چیزی را وانمود می‌کنیم، انگار آن را باور می-کنیم"(کاری،۱۳۸۴: ۱۸۶). تخیل در این داستان بسیارقوی و درعین حال باورکردنی می‌نماید و همین نکته بر زیبایی داستان افزوده‌است. ازطرف دیگرتخیل باعث برانگیختن عاطفه می‌شود. هرچه تخیل قوی‌تر باشد، عواطف انسانی را بیشتر تحت تاثیر قرار می‌دهد. این داستان نیز به سادگی باعث برانگیختن عاطفه می‌شود ومخاطب اندوه شخصیت‌های داستان را درک وبا شخصیت‌ها همذات‌پنداری می‌کند.

نام داستان انسان را به یاد داستان هزارویک شب می‌اندازد ووقتی خواننده واردمتن می‌شود، احساس می‌کند شهریار مندنی پور،همان شهرزاد قصه‌گوست که قصه درقصه آورده تا غصه‌های آدمیزاد را قابل تحمل کند. شروع داستان بابیان این‌که دوازده ستاره در آسمان به شکل دوبال یک پرنده بودندکه مردم با نگاه کردن به آن‌ها به زندگی امید پیدا می‌کردند، مخاطب بزرگ‌سال را به دوران نوجوانی‌اش می‌برد. به آن زمانی که شب‌های تابستان، رختخواب‌ها درایوان، حیاط یا پشت‌بام خانه پهن می‌شد و فرصت بسیارمناسبی برای خیال بافی بچه‌ها و بزرگ‌ترها فراهم می‌گشت. بیداربودن تا پاسی ازشب وگفت‌وگو باستارگان. چه چیز زیباتر ازاین‌که با شروع داستانی، انسان پرتاب شود به دوران شیرین کودکی ولحظه‌هایی از ادامه‌ی داستان بازماند.

نمی‌دانم آیا این احساس خوب را مخاطبان نوجوان امروز هم با خواندن این اثرپیدا می‌کنند یانه؟ آیا ستاره‌ها برای آنان، همان نقشی رادارندکه برای ما دردوران نوجوانی داشتند؟!

تخیل رابطه‌ی مستقیمی با آرزوهای انسان دارد ودر این داستان نیز مخاطب به خوبی می‌تواند آرزوهای شخصیت‌های داستان را بفهمد وخود نیز آرزویی داشته‌باشد تا ستارگان داستان آرزوی اورا نیز برآورده کنند.

راوی نیاز به دیده شدن را با بیان این‌که "ستاره‌ها خوش‌حال شان بیش‌تر می‌شدوقتهایی که حس می‌کردنداز روی زمین کسانی دارند به آن ها نگاه می‌کنند"به زیبایی بیان می‌کند.

ستارگان یک شب تا صبح درزمین می‌مانند.آمدن ستاره‌ها به زمین ازنظر خودستارگان یک رازاست که نباید برملا شود. دراین داستان ستارگان که نماد خوبی وآرزوهای برآورده‌نشده‌ی انسان‌ها هستند،وقتی به زمین می‌آیند درودیوارها را که می‌بینند، تعجب می‌کنند." همه‌جا دیوار، دیوارهای بلند، دیوارهای محکم،وآن‌ها خنده‌شان گرفت.چون به فکرشان رسیده‌بودکه اگر یکی پیدا شود،که بخواهدتوی آسمان درودیواربگذارد،چقدرمسخره است."

نویسنده دید ناامیدانه‌ی زمان خود را اززبان راوی که اوهم نویسنده است، چنین بیان می‌کند:"...به نظرش توی دنیا دیگر چیزتازه وجالبی باقی نمانده بود....باران هزارویک جورصدادارد...ولی هیچ حرف تازه‌ای ندارد...."

ستارگان که برای برآوردن آرزوهای انسان‌ها به زمین می‌آیند وپیش راوی نوبسنده می‌روند تا اوغمگین‌ترین آدم را به آن‌ها نشان دهد. صدای ناله‌ی شبانه‌ای اورا به یاد دختربچه‌ی بی پناهی می‌اندازدکه درجنگ همه کسش راازدست داده وحالاتنها وبی‌پناه

وگرسنه مانده‌است.راوی وستارگان پیش او می‌روند. ستارگان هرچه ازاو می‌خواهند که آرزویش را بگوید، دختربچه حرف نمی‌زند به نظر می‌رسدکه لال است. او ابتدا می‌ترسد و می‌خواهد فرارکند ولی نمی‌تواند.

به‌نظرنگارنده، دختربچه‌ی لال، نماینده‌ی تیپ پاک و بی‌پناه و آواره‌ای است که نمی‌تواند ازآرزوهای خودحرفی بزند، زیرا ازحداقل امنیت(مادر) برای زندگی برخوردارنیست واز همه‌کس وهمه‌چیز می‌ترسد، اما وقتی به کسی اعتمادکند، باصداقت آرزوی واقعی خود را برزبان می‌آورد. این است که دختربچه که لال به نظرمی‌آمد وقتی به ستاره‌ها اعتماد می‌کند، ازبین آرزوهایش که داشتن یک خانه‌ی گرم وداشتن یک قلک پرازسکه بود، تا با آن بتواند هرچه می‌خواهد بخرد، وقتی می‌فهمد که باداشتن این قلک نمی‌تواند مادری برای خودبخرد، فقط آرزو می‌کند که مادرش را بیابد. او مثل اسکندرفقیر یاآن شاعر، ناسپاس نیست، زیرا وقتی به آرزویش می‌رسد ومادرش را پیدا می‌کند، با نگاه مهربانانه‌اش ازستاره‌ها تشکرمی‌کند. دختربچه‌ی لال هم‌چنین نماینده‌ی همه‌ی کودکانی است که دربرابر بزرگ‌سالان نمی‌توانند از آرزوهاشان حرف بزنند.

شخصیت‌های داستان هرکدام نماینده‌ی یک تیپ خاصی هستند که نویسنده به جای نشان‌دادن ویژگی‌های آشنای آن‌ها، آن-طورکه مردم می‌پندارند، آشنایی‌زدایی* می‌کند وویژگی‌هایی از آنان را نشان می‌دهد که تا به حال ازدید مردم پنهان مانده‌است. مثلااسکندرفقیر که با صفت فقیر، نماینده‌ی طبقه‌ی نیازمند اجتماع است، نماینده‌ی انسان‌هایی می‌شود که آرزوی داشتن ثروت زیاد دارند ولی هیچ‌گاه ازدارایی به دست آمده برای رفع نیازهای خود استفاده نمی‌کنند. به زمین وزمان بد می‌گویندودیگران را مسبب بدبختی خود می‌دانند وفقط طمع جمع‌آوری ثروت دارندوازهمه، حتی آنانی که برای‌شان کاری انجام داده‌اند، طلب‌کارند. اینان هیچ‌گاه احساس خوشبختی نمی‌کنند.

شاعرنماینده‌ی آن قشرازتیپ روشن‌فکرناامید جامعه است که به جزافکار نومیدانه‌ی خود هیچ‌کس رادوست ندارد و اگرهیچ کارمفیدی برای مردم انجام نمی‌دهد، علتش را نبودن شرایط لازم یا نداشتن الهی الهام می‌داند. او وقتی به آرزوی خود می‌رسد، مردم را فراموش می‌کند ودست دردست قدرت‌مندان می‌گذارد، بااین توجیه که می‌خواهدپولی به دست آورد تا ازآن پس باخیال راحت برای مردم کارکند.

پهلوان، نماینده‌ی فرمانده‌هان قدرت‌مندی است که هم حکومت وهم مردم به او نیاز دارندتا ازکشور دربرابرهجوم دشمن محافظت کند. مردم به این پهلوان دل بسته‌اند تاآن ها را ازظلم حکومت نیزنجات دهد. اما او همیشه ناراحت وخشمگین است. پهلوان نیز مثل مردم دیگرآرزوهایی دارد اما ازگفتن آن شرم می‌کند. اوبایدهمیشه با لباس جنگی وزره وشمشیرآماده‌باش باشد. او با تمام قدرتی که دارد وبااین همه محافظ ومردان جنگی ووسایل و...که دراختیاردارد، تنهاست وهیچ‌وقت احساس خوشبختی نمی-کند ووقتی ستاره‌ها پیش او می‌روند تاآرزویی بکند، ازاین کارسرباز می‌زند، به این دلیل که اگرمردم بفهمندپهلوان هم آرزویی دارد، دیگر اوراپهلوان نمی‌دانند وامیدشان راازدست می‌دهند. پهلوان بعداز مدت‌ها دارد به ستارگان اعتماد می‌کند وحرف دلش را می‌زند. اوازدست اطرافیانش که اورا فریب داده و به جنگ پسرش فرستاده‌اند، ناراحت است و می‌نالد. نویسنده با طرح این مسئله اشاره‌ای زیبا به داستان رستم و سهراب ورسم پسرکشی با نیرنگ درطول تاریخ می‌کند. ستاره‌ها آن‌قدر به پهلوان نزدیک می‌شوند که به تعبیرنگارنده چون آینه‌ای دربرابر او می‌ایستند تاپهلوان نیازهای درونی خود را درآن ببیند وخودحقیقی‌اش را بدون نقاب وشمشیر وزره دریابد.

افلاطون درجمهوریت اززبان سقراط با انتقادی که از هومر، شاعریونانی می‌کند از او می‌خواهد که آشیل، پسر رب النوع، را در حال ضعف و ندبه وزاری معرفی نکند. او معتقداست قهرمانان وخدایان را نباید درحال تضرع یا استهزا نمایش دهند(افلاطون،۱۳۶۳: ۱۰۴،۱۰۵،۱۰۶). " وهم‌چنین محافظین جامعه‌ی ما نباید خندیدن را دوست بدارند"(همان،۱۰۷). از دید نویسنده‌ی پسامدرن ویژگی پهلوان، نه قدرتمندی او بلکه، ترس او از فریب اطرافیان است. و لباس و ادوات جنگی‌اش نه تنها نشانه‌ی قدرت اونیست، بلکه نشانه‌ی ضعف اوست. " این که ما همه‌ی عمرمان را حرام کنیم تا به دیگران ثابت کنیم ضعیف نیستیم، خودش یک ضعف است."

دراین مورد چه با نویسنده موافق باشیم، چه نباشیم، شگردی که او درآشنایی‌زدایی ازتیپ مورد نظر به کار برده‌است، بسیار زیبا وغافل‌گیرکننده است.

دانشمند نماینده‌ی آن تیپی است که می‌خواهند به همه‌ی دانش‌های جهان و به همه‌ی حقیقت حقیقت‌های جهان دست یابند وهرکاری را برای مردم ممکن گردانند. انسان‌های بلندپروازی که حتی موردتمسخرمردم واقع می‌شوند ولی آنان هیچ توجه نمی‌کنندو هم‌چنان درپی کشف حقیقت می‌پرسند: "اول بودن بوده،یااول نبودن بوده".

راوی اززبان ستاره‌ها به آرزوهای برآورده شده‌ی انسان‌ها اشاره می‌کند و این‌که انسان‌ها فراموش‌کارند و وقتی به آرزویی دست می‌یابند، دوباره آرزوی چیزی دیگر می‌کنند.برای مثال انسان‌ها درسال‌های خیلی دورآرزوی چیزی را داشتند که بتوانند باآن خودراگرم کنند واین بود که آتش راکشف کردندویا این‌که الفبا وخط به دنبال آرزوی انسان‌ها اختراع شد.این‌جا به نوعی به ویژگی کمال طلب بودن انسان‌ها اشاره دارد.

ماهی‌گیر، نماد انسان‌های پیر ودنیادیده، که قصه‌های زیادی برای خوش‌حال کردن مردم می‌سازند و مردم آن‌ها را باور می‌کنند. انسان‌هایی که اگرچه هنوزآرزوهایی دارند اما چندان به فکر برآورده شدن آرزوهاشان نیستند. فقط می‌خواهند به آن‌ها فکرکنند.

قهرمان، نماینده‌ی انسان‌های آزاده‌ای است که با صداقت دربرابرانحراف حاکمان می‌ایستندونه مثل مردم دیگرفریب ریاکاری آنان را می‌خورند ونه ازآنان می‌ترسند، بنابراین زندان را به جان می‌خرند، به این امید که مردم آن‌ها را فراموش نمی‌کنند.اما مردم باوجود آن‌که تا مدت‌ها اسم قهرمانان را روی بچه‌های خود می‌گذارند، آرام آرام آن‌ها را فراموش می‌کنند. قهرمان به دور از جامعه سال‌ها و سال‌ها درزندان هم‌چنان برآرمان‌های خود پافشاری می‌کند و تصور می‌کند مردمان هنوز همان مردمان‌اند. درصورتی‌که مردم اورافراموش کرده‌اند وستاره‌ها نیز نمی‌توانند اورا متقاعد کنندکه آرزویی بکند وازرنج زندان نجات یابد: "حالاما می‌فهمیم که بعضی آدم ها مجبورند غم داشته‌باشند. ما داریم شکست می‌خوریم" این را ستارگان می‌گویند.

قهرمان نیز دراین‌جا نه با صفات قهرمانی،که با صفاتی پنهان درپشت صفات ظاهری قهرمان نمایش داده می‌شود. شخصی که دچارتوهم شده‌است و می‌پندارد، زندانی بودنش به رسوایی نظام حاکم منجر می‌شود و به دنبال آن مردم انقلاب می‌کنندو می‌پندارد که در بیرون زندان مردم برای رهایی اودرحال مبارزه هستند.

مجسمه‌ی حاکم که نمادقدرتمندی حکومت است درمیدانی برابرزندان ومخالفان زندانی درآن برپا می‌شود وافراها نیز درمقابل زندان رشد می‌کنند وبلند وبلندتر می‌شوند.واین مبارزه ادامه می‌یابدتا به قطع افراها منجر می‌شود.

درختان افرا نماد حقایقی هستند که هرچه حاکمان تلاش می‌کنند خودرا (مجسمه)بالاتر از آنان نشان دهندواز اهمیت آن‌ها دربرابردید مردم بکاهند موفق نمی‌شوند، بنابراین اقدام به نابودی آنان می‌کنند.اما چون نفس حقیقت نابودشدنی نیست، پس سهره‌هایی که دراین درختان لانه داشتند، هرروز روی مجسمه‌ی حاکم می‌نشینندوکاری می‌کنند که گماشتگان حکومت نتوانندچهره‌ی حاکم رازیبا جلوه دهند.

حاکم به پیشنهاد وزیربادها وآسیاب‌ها دستور می‌دهد مجسمه اش راروی پایه‌ای چرخان قراردهند،تا هرازگاهی بچرخد وهمیشه پشتش به یک طرف نباشد.و باد اورا به هرجهتی که می‌خواهد بچرخاند.

کولی نماینده‌ی تیپ انسان‌های عاشقی ست که هرچه درعشقشان صداقت بیش‌تری داشته‌باشند، بیش‌تر مورد تمسخرمردم قرار می‌گیرند. کولی درراه عشق خود، بینایی‌اش را ازدست می‌دهد ووقتی معشوق به عشق او پی می‌برد،عاشق کولی می‌شود و بااو ازدواج می‌کند ولی خوش‌حالی کولی دیری نمی‌پاید زیرا عشق معشوق خودرا باور ندارد وتصور می‌کند معشوق نسبت به اوترحم می‌کند. کولی بدبین شده‌است. مردم تا هنوزکولی چشمانش را ازدست نداده‌بود، اورا مسخره می‌کردند، اما پس ازآن همان‌جایی که کولی چشمانش را ازدست داد، شاعر نهال بیدی می‌کارد وآن جا می‌شود میعادگاه عاشقان.

ستاره‌ها درمی‌مانند ازخوش‌حال‌کردن کولی وبانو و به این نتیجه می‌رسندکه خوش‌حال کردن انسان‌ها کار بسیار مشکلی است. پنج ستاره خودرا فدای خوش‌حالی آدم‌ها کرده‌اند و هفت ستاره‌ی دیگرهرچه از نویسنده می‌خواهند، آرزویش را بگویدتا آن‌ها برآورده کنند، نویسنده نمی‌داند که چه آرزویی بکندوستارگان باقی‌مانده با سرزدن خورشید مجبور به ترک زمین می‌شوند وزمینیان فرصت تحقق آرزوهاشان راازدست می‌دهند.

مادری فرزندش را درجنگ ازدست داده و همیشه برسردرخانه‌اش فانوسی روشن است. او امید خودراازدست نداده ومنتظرپسرش مانده‌است. اگرچه اوناامید نیست، اماآرزویش هم برآورده‌نخواهد شد زیرا که فرزنداومرده است وزنده نخواهد شد.پس همه‌ی آرزوها هم قابل برآورده شدن نیستند.

تنها باغبان نماینده‌ی انسان‌های بزرگ‌سالی ست که مانند کودکان باطبیعت هرچیزسروکاردارند وشادی وغم‌هاشان هم به موقع است، بنابراین هرچیزی را درجای خودپذیرفته‌اند وهمیشه غمگین نیستند.

زیبایی لحن داستان، اندوه را زیبا وپذیرفتنی می‌کند. همین‌طور تنهایی را." چشم‌های مرد ماهی‌گیر ازغصه تاریک بودند، اما پشت آن تاریکی آبی بودند."لحن هرکدام از شخصیت‌ها جاافتاده ونمایان‌گرتیپ خود هستند. این تیپ‌ها باوجود اختلاف شخصیتی زیاد باهم، دریک مورد به هم شبیه‌اند وآن غمگین بودن وخوشبخت نبودنشان است.شاید بتوان گفت همه‌ی آدم‌ها یک ویژگی مشترک دارند وآن کمال‌طلب بودنشان است. به جز کودکان، زیرا هنوز ازفطرت خود دور نشده‌اند. این است که خوش‌حال کردن بچه‌ها آسان‌تر از بزرگ‌ترهاست. اما آدم بزرگ‌ها کم کم از فطرت طبیعی خود فاصله می‌گیرند وبه مرور لایه‌های ذهنی پیچیده‌تری پیدا می‌کنند، به‌طوری‌که خودشان هم دیگرخودشان را نمی‌شناسند. این است راز عمگین بودن آدمی، گم‌کردن نیمه‌ی خود وتلاش برای یافتن آن ونیافتن ونیافتن ونیافتن!

نثر داستان به زبان نوجوان، ساده وصمیمی نوشته‌شده واین نکته روایت داستان را دل چسب کرده است:"یک زمان خیلی قبلنایی..." "به خیالم همه‌ی آدم‌ها را می‌شناسم" " خلاصه جشنی بود که خیلی جشن بود" " تاریکی خیلی تاریک بود" "تندی رو برگرداندم" " واین قطره‌های باران خیلی باران بودند" " آن وقت همه‌ی چیزها خوب وخوش‌حال می‌شوند." " مرد زندانی چون خیلی سردش بوده، کنجله شده بوده وخواب بوده" "یک روزی روزگاری دختری درشهرمابود،که خیلی قشنگ که بود، خیلی هم دانا بود." "وچون کاملا حس می‌کردم که لحظه‌های آخرزندگی ام رسیده، خیلی دلم خیلی برای دیدن یک روزآفتابی، خیلی برای یک مهمانی خوش‌حالی، خیلی برای خریدن یک اسباب بازی برای یک بچه خیلی‌خیلی تنگ شد. فهمیدم که سال هاگذشته و من قدراین چیزهارا ندانسته‌ام..."

بحث برسرزیبایی‌شناسی است وزیبایی‌شناسی هم از منظر هر مکتب هنری راه کارهای خاص خودرا دارد اما نگارنده، باخواندن این متن، جدای از آن راه‌کارها دوست دارد بگوید: خیلی داستان خیلی قشنگی بود. عبارات ساده وصمیمی نویسنده آن‌قدر به دل می‌نشینند که انگار از عاطفه‌ی خود مخاطب سرچشمه گرفته‌اند. ازطرف دیگربه نگارنده این جسارت را می‌دهند که بدون دلیل وبرهان بگوید: باخواندن این داستان خیلی خیلی قشنگ، خیلی خیلی خوش‌حال شدم. کارکرد واژه‌ی ساده و روزمره‌ی خیلی را که همگان خیلی از آن درگفتار خود استفاده می‌کنندوتوجهی به آن ندارند، نویسنده کشف کرده وبه زیبایی آن را به خدمت داستان خود درآورده‌است. این واژه‌ی فراگیرکه به نظر دارای مفهومی ساده است، درواقع نمی‌تواند میزان و اندازه‌ای را نشان دهد و در عین سادگی، رازآلود نیز هست.

متن درحالی‌که با سادگی وصمیمیت با مخاطب سخن می‌گوید، دارای عبارات و تشبیه‌های زیبا نیزهست: "تاریکی شهرمثل نوشته‌هایی بودند که بارنگ سیاه خط خورده‌بودند." "ازدورهای آسمان،رعد توی ابرهای سیاه می‌غلتید و می‌آمد تا بالای سرما." "دوابروی پهلوان ازتعجب شدند مانند دم‌های دوخروس جنگی" " ابروهایش شدندمثل دوخنجرمتقاطع"

راوی نویسنده صداهایی را می‌شنود که تا به حال خواننده به آن صداها توجهی نداشته‌است: "من خوب می‌دانم که صداها دوجورند، برای شنیدن بعضی صداها باید گوش‌هایمان را تیزکنیم. برای شنیدن بعضی صداها بایدگوش‌هایمان را ببندیم." هم-چنین نویسنده از حس‌آمیزی وتشبیهات نوو زیبایی دربیان این صداها بهره برده‌است."ازصدای خواهراول، من صدای چرخیدن دانه‌ی بال‌دار درخت افرا می‌شنیدم." "درصدای خواهردوم، صدای چشمه‌ی تابستانی می‌شنیدم." " ازصدای برادرپنجم، صدای برّاق نازکردن سنجاب می‌شنیدم." "خواهرپنجم وقتی حرف می‌زد، درصدایش صدای به هم رسیدن نوردو شمع شنیده می‌شد." "درصدای خواهرسوم، صدای ساییده شدن ابریشم برابریشم بود." "صدای پهلوان مثل دو نیزه به ماخورد" "درصدای برادر چهارم صدای چرخیدن گل آفتاب‌گردان به سمت خورشید بود" "درنفس‌هایش نفس‌نفس‌های گرگی بود که دویده بود" "درصدای خواهرپنجم صدای موجهایی بودکه وقتی یک صدف را می‌چسبانیم به گوشمان می‌شنویم" " قهرمان صدایش خشک و زبربوده، توی صدایش یک پیرمردی بوده که سینه پهلوکرده بوده" "درصدای برادرپنجم صدای بازشدن درقفس بود" " درصدای اوصدای

لب برزبان کشیدن بچه‌ای بودکه یک توت فرنگی راضی وسرخی را نگاه می‌کردکه بخورد" "درصدای خواهرپنجم صدای حرکت ابرها بود"

نویسنده درگزینش آواها واصوات برای تجسم بخشیدن به صداها نیزموفق عمل کرده‌است."صدای چرق‌چرق سوختن می‌آمد" "صدای بادها می‌شود صدای پچ‌پچه‌ی رازهای آدم‌ها" " درصدایش خرخرپلنگی بودکه سیرخون وگوشت شکارش را خورده بود" "درنفس های پهلوان، هف هف افعی بود" " خِرِش خِرِش کف دستش را می‌خاراند"

واین هم عبارات وتشبیهات زیبای دیگر: "این هم یکی دیگرازعجایب آدم ها.دونفرباعشقشان زندگی می کنند- ولی خوش بخت نیستنند" "هرداشتنی یک نداشتنی هم دارد-که آن هم چطوری داشتن است." "وفکرکردم وقتی عده‌ای بدی می‌کنند، بدبینی مثل دود پخش وپلا می‌شود. دود هم که عقلش آن‌قدر نیست که بفهمدتوی چشم کی برود، توی چشم کی نرود. اول می‌رودتوی چشم عاشق‌ها" " زندگی آدم‌ها مثل هلال ماه است. فقط یک کمی از ماه پیداست وقتی هلال است." " زمان مانندسپیده خیلی تند می‌گذرد، مثل شانزده‌سالگی می‌گذرد."

نویسنده جاسوسان حکومتی را با استعاره‌ی سایه‌هایی که پا داشتند خیلی قشنگ بیان می‌کند. سایه‌هایی که پا داشتند در دل انسان ایجاد هول وترس می‌کند.

کادرهایی که نویسنده دربعضی صفحات برای برجسته کردن کلام آورده‌است، اگربتوان آن‌ها را متن‌های بینامتنی نامید، یکی دیگر ازشگردهای نویسنده درجلب نظر مخاطب است. هم‌چنین آوردن تصویر در رمان نیز به جذابیت اثر افزوده‌است. حضور زنده نویسنده در داستان بااضافه کردن تصویرنویسنده ودوکودکش، برزیبایی اثر افزوده است.

رمان، رمان نوجوان است، اما خودنوجوان درآن نقش زیادی ندارد. تنها نقش کودک یانوجوان آن همین دختربچه است، که او هم از ترس آدم بزرگ‌ها حرف نمی‌زند.آدم بزرگ‌ها فکر می‌کنند او لال است، یعنی توانایی بیان خواسته‌هایش را ندارد، پس به او فرصت حرف‌زدن نمی‌دهند. اگر نویسنده منظورش همین بوده باشد، ضمن این که این مسئله را به زیبایی بیان کرده اما خودش نیز گرفتار همین بی‌توجهی بزرگ‌سالانه شده‌است، زیرا اوهم فرصت حرف زدن وابراز وجود به کودک یا نوجوان نداده‌است وبه جز این دختربچه، بقیه‌ی شخصیت‌ها بزرگ سال هستند با آرزوهای بزرگ‌سالانه.

نتیجه‌گیری

رمان هزارو یک سال مندنی‌پور رمانی است که از همان ابتدا با مخاطب رابطه‌ی صمیمانه‌ای برقرار می‌کند زیرا زبانی صمیمی دارد واز آرزوهای انسان حرف می‌زند. نویسنده برای بیان آرزوها از نماد ستاره استفاده کرده که بسیار به جاست. شگردهای نویسنده در بیان ویژگی‌های پنهان شخصیت‌ها به عنوان یک تیپ کارنو وجالبی است. شخصیت‌ها به جز در یک مورد همه بزرگ‌سال هستند. نویسنده داستان آرزوهای انسان‌ها را برای نوجوانان روایت می‌کند ومانند شهرزاد قصه‌گو، داستان درداستان می‌آورد. داستان، روایت آرزوهای بی‌شمار انسان‌هاست که همه برآورده نمی‌شوند وآن‌هایی هم که برآورده می‌شوند، آدمی را راضی نمی‌کنند، زیرا انسان کمال‌طلب است. داستان هم‌چنین روایت فرصت‌های ازدست رفته‌ی آدمی است وروایت غم واندوه پایان ناپذیراو، روایت دورشدن انسان از فطرت طبیعی خود وگم‌کردن خویش وگم‌گشتگی ست. روایت رازها وشگفتی‌های بسیار درجهان هستی.

منابع:

۱. آن مک کان،جنیفر.(۱۳۸۴)."زیبایی"،ترجمه امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*،بریس گات،دومینیک مک آیور لویس،چاپ اول،تهران: فرهنگستان هنر.
۲. احمدی،بابک.(۱۳۷۴).*حقیقت وزیبایی*، چاپ اول،تهران: نشرمرکز.
۳. افلاطون.(۱۳۶۳).*جمهوریت افلاطون*،ترجمه مهندس رضا مشایخی،چاپ دوم،تهران:نشرمعرفت.
۴. بازرگانی،بهمن.(۱۳۸۱).*ماتریس زیبایی*،۱۳۸۱،تهران: نشراختران.
۵. حجوانی،مهدی.(۱۳۸۹).*زیبایی‌شناسی ادبیات کودک*،تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۶. کاری،گرگوری.(۱۳۸۴)."تخیل ووانمود"ترجمه امیرعلی نجومیان، شیده احمدزاده، *دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی*،بریس گات،دومینیک مک آیورلویس،چاپ اول،تهران:فرهنگستان هنر.
۷. گوردن،گراهام.*(۱۳۸۳).فلسفه هنرها*،ترجمه‌ی مسعود علیا،چاپ اول،تهران:انتشارات ققنوس.
۸. لامارک،پیتر(۱۳۸۴).*"ادبیات"*،ترجمه فرهادساسانی،چاپ اول،تهران: فرهنگستان هنر.
۹. مندنی پور،شهریار.(۱۳۸۴).*هزارویک سال*،چاپ دوم،تهران: نشرآفرینگان.

منابع لاتین

Aesthetics.M.C. *Beardsley*. University of Alabama Press. N.Y.1975
Kant,l.(1987*) Cirtigue of Judgement, trans.* W. S. Pluhar,lndianapolis: Hackett.

نقد و بررسی درون مایه‌های افسانه‌ی دخترچل‌گیس

(برپایه نقد اسطوره شناختی)

زهره قلزم
کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان

چکیده

افسانه‌ها بازتاب آرزوها و اندیشه‌های انسان ایرانی درگذشته باستانی خود است. قصه‌ی دخترچل‌گیس یکی از این افسانه‌هاست که از چند زاویه مورد پژوهش قرارگرفته است. پژوهش‌گر در این پژوهش از نظرات بزرگانی چون میرچاایلیاده، یونگ و بلتهایم در تحلیل درون‌مایه‌های داستان بهره برده و ضمن بیان ویژگی‌های مشترک افسانه‌ها، ویژگی‌های منحصربه فرد این افسانه را مورد بررسی قرار داده‌است. یافته‌های پژوهش بر آن است که این افسانه از دیدگاه اسطوره‌شناسی از جهاتی دارای شباهت‌هایی با افسانه-ی سیمرغ عطار، بدون مقایسه‌ی ارزش ادبی این دواثر، است. در این قصه نیز اگرچه سخنی از هفت وادی درمیان نیست اما قهرمان داستان هفت مرحله‌ی دشوار و یا به عبارتی هفت‌خوان را پشت سر می‌گذارد و با موجودات اهریمنی با قدرتی ماورایی هم‌چون اژدها و دیو مبارزه می‌کند تا به مطلوب خود، دختر چل‌گیس، دست می‌یابد و او را از اسارت دیوها می‌رهاند. به نظر پژوهش‌گر، دختر چل‌گیس، نماد مادینه‌ی روان یا آنیمای پنهان روح قهرمان قصه است که قهرمان برای یافتن او و دست‌یابی به شخصیت یک-پارچه‌ی خود، راه دشواری را پشت سر می‌گذارد و پس از دست‌یابی به آن به آرامش می‌رسد. از دیدگاهی دیگر دختر چل‌گیس را می‌توان نماینده‌ی قشر زنان در جامعه‌ی مردسالار دانست که در اسارت دیوهای متعدد است و جامعه به آزادی حقیقی او از بند این دیوها برای رهایی نوع بشر نیازمند است.

کلیدواژه‌ها: آنیما، افسانه، جامعه مردسالار، دخترچل‌گیس، دیو، سیمرغ، نماد.

مقدمه

افسانه در فرهنگ فارسی به معنای "سرگذشت وحکایات گذشتگان، داستان، تمثیل، ... و قصه و حکایت بی‌اصل ودروغ که برای قصدی اخلاقی یا تنها برای سرگرم کردن ساخته اند..."(لغت‌نامه دهخدا،ج۲) و معادل انگلیسی آنmyth نیز به معنای "روایت ساختگی محض که معمولا حاوی اشخاص یا اعمال یا وقایع فوق طبیعی است...."(فرهنگ انگلیسی آکسفورد)آمده‌است. البته امروزه معنا و مفهوم این لغت از آن‌چه در گذشته مطرح بوده، فراتر رفته، به‌طوری‌که مردم‌شناسان بسیاری درباره‌ی این مقوله اظهارنظرکرده‌اند. دریابندری با بیان نظرات این مردم‌شناسان می‌نویسد: "افسانه نقل داستان یا شرح وتفسیری است که درجامعه‌ی بدوی درپی اجرای آیین‌ها ودرباره‌ی آن‌ها ساخته و پرداخته می‌شود"(دریابندری،۱۳۷۹: ۹۱). میرچاایلیاده به طورمفصل اسطوره و افسانه را مورد توجه قرار داده. آن‌چه در نظر او دارای اهمیت است، معنایی است که از افسانه‌ها می‌توان کشف کرد.

با توجه به این دیدگاه می‌توان گفت افسانه‌های عامیانه نشان دهنده‌ی آرزوهای جمعی مردمی است که آن افسانه‌ها را ساخته وپرداخته‌اند. مردمی که در گذار زندگی با دست وپنجه نرم کردن با مشکلات بسیار، در رویاهای خود، با همه‌ی پلیدی‌ها وسیاهی‌ها جنگیده و درپایان به پیروزی و روشنایی دست یافته‌اند. افسانه‌ها نمایان‌گر نیاز جمعی مردم به امنیت وآرامش است. مردمی که درکنارهم می‌زیسته و احساس نیاز به قهرمانی داشته‌اند که با قدرت ماورایی خود بتواند نیروهای ماورایی شر و شیاطین را از بین ببرد و آرامش و صفا را برایشان به ارمغان آورد.

جهان افسانه‌ها، جهانی دوقطبی است که در آن نیروهای شر درصدد آسیب رساندن به مردم‌اند و نیروهای خیر در تضاد و تقابل با نیروهای شر قرار می‌گیرند تا جامعه را از ظلم وجور آنان نجات دهند و دراین تضاد و تقابل، درپایان افسانه، پیروزی از آن نیروهای خیر می‌شود، تا مردم با امید به زندگی خویش ادامه دهند..

افسانه‌ی دختر چل‌گیس، داستانی است که به قول مهتدی صبحی علاوه بر ایران در تاجیکستان نیز از آن با عنوان رابعه‌ی چل‌گزه موی یاد شده‌است(مهتدی، ۱۳۸۰: ۹۷).

برای نقد افسانه‌ی دخترچل‌گیس از نقد اسطوره‌شناسی* به شیوه‌ی تحلیل محتوا و مطالعه‌ی کتابخانه‌ای استفاده کرده‌ایم. نقد اسطوره شناختی یا کهن‌الگویی* به انگیزه‌های زیربنایی رفتار انسان می‌پردازد. بررسی اساطیر، ذهن و ویژگی‌های یک ملت را آشکار می‌کند. این نقد و نظر براساس نظریه‌ی حافظه‌ی قومی وکهن‌الگوهای یونگ پا به عرصه‌ی ادبیات گذاشت. یونگ نظریه‌ی ناهشیار فردی فروید را که به بررسی عمل‌کرد ضمیر ناخودآگاه فردی انسان‌ها می‌پرداخت، به نظریه‌ی ناهشیار جمعی* یا ضمیرناخودآگاه جمعی بشرتغییرداد. این ضمیرناخودآگاه جمعی، میراث روانی مشترک همه‌ی انسان‌ها از ابتدا تاکنون را دربرمی‌گیرد. یونگ خود در این باره چنین می‌گوید: "اگر می‌شد ناهشیاری را تجسم بخشیم، می‌توانستیم آن را انسانی جمعی تجسم کنیم که خصوصیات هر دو جنس را ترکیب کرده‌است، ورای جوانی وپیری، تولد ومرگ قرار دارد وچون تجربه‌ی انسانی یک یا دومیلیون سال را دراختیار دارد، عملا فناناپذیر است"(یونگ،۱۹۶۰: ۳۴۹).

به نظر پژوهش‌گر، افسانه‌ی دخترچل‌گیس شباهت‌هایی با داستان سیمرغ عطار دارد. به همین دلیل در حین نقد و بررسی به این شباهت‌ها نیز اشاره شده؛ اگر چه هدف پژوهش، بررسی تطبیقی این دو اثر نبوده‌است

در بررسی پیشینه‌ی این پژوهش تا آن‌جا که پژوهش‌گر بررسی نموده، نقد اسطوره‌شناسی مورد توجه بسیاری از منتقدان افسانه‌های عامیانه بوده؛ اما به نظر می‌رسد، تا به حال، افسانه‌ی دختر چل‌گیس با این دیدگاه مورد بررسی قرار نگرفته‌است

پژوهش‌گر دراین نقد و بررسی به پرسش‌های زیر پاسخ داده‌است:

۱- افسانه‌ی دختر چل‌گیس، کدام یک از ویژگی‌های افسانه‌ها را به طور بارز دارد؟
۲- این افسانه را با کدام داستان اسطوره‌ای می‌توان مقایسه کرد؟
۳- موارد شباهت این دو چیست؟
۴- دخترچل‌گیس وشاه‌زاده، نماد چه کسانی هستند؟
۵- دیگر نمادهای به‌کار رفته در این افسانه کدام‌اند؟
۶- کهن‌الگوهای این افسانه کدام‌اند؟

ویژگی افسانه‌های ایرانی

افسانه‌های ایرانی نیز دارای ویژگی‌ها یا بن‌مایه‌ها*ی مشترکی هستند. این ویژگی‌ها و بن‌مایه‌ها عبارتند از:

۱. افسانه‌ها بازگوکننده‌ی آرزوهای مردم این سرزمین است. آرزوهایی دست نیافتنی در عالم واقع که انسان‌ها در ضمیرناخودآگاه خویش به دنبال راهی برای برآوردن این آرزوها هستند.

۲. افسانه‌های ایرانی هم‌چون داستان آفرینش زرتشتی، جهان را دوقطبی نشان می‌دهند. یک طرف نیروهای شر یا اهریمنی و طرف دیگر نیروهای خیر یا اهورایی قرار دارند. این دو نیرو در تضاد با هم هستند و در نهایت نیروی خیر بر نیروی شر پیروز می‌شود.

۳. وجود نیروهای ماورایی، درافسانه‌ها ضروری است. هم طرف شر از این نیروها استفاده می‌کند و هم طرف خیر. روح یکی از این نیروهای ماورایی یا صورت‌های مثالی است که معمولا به صورت پیری دانا وخردمند، ناگهان ظاهر می‌شود و به قهرمان افسانه که دچار مشکل شده و قادر به حل آن نیست، راه چاره‌ای غیر معمول و نه چندان آسان می‌آموزد. یونگ(۱۹۶۸) معتقد است:"همیشه پیر وقتی ظاهر می‌شود که قهرمان به وضعی سخت وچاره‌ناپذیر دچاراست"(یونگ،۱۳۶۸: ۱۱۴). پیر با دادن وسیله-ای به قهرمان، پیروزی او را درحل مشکل وتداوم آن، تضمین می‌کند. "او نسبت به خطراتی که در پیش است هشدار می‌دهد و وسایل موثر مقابله با آن‌ها را فراهم می‌کند"(همان،۱۱۷).

۴. عشق یکی از پایه‌های مهم زندگی بشر از دیرباز تاکنون بوده‌است. عشق یکی از بن‌مایه‌های افسانه‌ها را تشکیل می‌دهد. عشقی رمانتیک و غیرقابل دسترسی که عاشق با دیدن تصویری از یک دختر، یا دیدن یک بار او دیوانه‌وار عاشق‌اش می‌شود. عشق محرک نیروی خیر در مبارزه با نیروی شر است.

۵. در راه مبارزه‌ی نیروی خیر با شر، سختی‌های بسیاری وجود دارد وخیر باید با نیروهای ماورایی وپرقدرت شر بجنگد و موانع را از سرراه خود بردارد.

۶. دختر، نماد باروری وحیات، همچنین نماد مادینه‌ی روان یا آنیمای جنس مذکر و نماینده‌ی جنس مونث تحت ستم است که به دام نیروهای شر می‌افتد. او می‌تواند با نیروی فکر خود برای یافتن راه گریزی، غول یا دیو نادان را بفریبد. اما دوباره اسیر او می‌شود. نکته‌ی قابل توجه دیگر در این افسانه‌ها، موهای انبوه و بلند دختران است که در دست نیروهای اهریمنی اسیر هستند. فریزر می‌نویسد: "در نظر بسیاری از مردم مو به معنای جایگاه قدرت است و به هنگام بلوغ لابد فکر می‌کردند که این نیروی حیاتی دوبرابر می‌شود زیرا در این هنگام مو نشانه و تجلی بیرونی قدرت نویافته‌ی تولیدمثل است"(فریزر،۱۳۸۴: ۷۹).

باتوجه به این نکته دختر چل‌گیس را می‌توان مادرکبیر یا ایزد بانو یا همان الهه‌ی باروری دانست که اسارتش در دست نیروهای اهریمنی، تهدیدی برای حیات و هستی انسانی محسوب می‌شود.

۷. قهرمان یا جوان عاشق، نماینده‌ی جنس مذکر مبارز و نجات‌دهنده که یا شاه‌زاده است و قدرتمند و یا اگر از طبقات پایین جامعه است با ازدواج با دختر پادشاه، قدرتمند و دارای ثروت بسیار می‌شود. وی باگذر از خوان‌های متعدد و پشت سرگذاشتن سختی‌های بسیار وجنگیدن با نیروهای شر، دختر را نجات می‌دهد و سپس با او ازدواج می‌کند.

۸. نیروی شر مانند دیو، غول یا اژدها نماد جنس مذکر بیگانه، قدرتمند، ستمگر و دارای نیروهای ماورایی و افکار پلید است که با نیروی جسمانی زیاد و با ایجاد رعب و وحشت، دختر یا دختران را به تصاحب خود درمی‌آورد. دیوها معمولا موجوداتی قوی‌هیکل و فربه و درعین حال تنبل هستند که شیشه‌ی عمرشان درجایی نگه‌داری می‌شود. اگر قهرمان داستان به این شیشه‌ی عمر دست یابد وآن را بشکند، دیو نابود می‌گردد.

دیو،غول،اژدها——————(بینش جنسی)——————دخترجوان——————(بینش عاطفی)——————قهرمان

۹. بسیاری از افسانه‌ها، دارای ساختاری ثابت وتکرارشونده هستند. این ساختارثابت را می‌توان سه مرحله‌ی الف-جدایی قهرمان ازخانه وآغاز سفر ب-گذر ازمراحل مختلف به تنهایی(انزوا) وج- بازگشت موفقیت‌آمیز قهرمان دانست.

امیرقاسمی نیز ویژگی‌های مشترک افسانه‌های ایرانی را در پنج گروه دسته‌بندی نموده‌است:

الف- ساختار مشخص وتکرارپذیر این گونه قصه‌ها حکایت از فلسفه‌ای دارد که بر مبنای آن، هستی توضیح داده می‌شود وبسیاری از اجزای جهان بینی‌های موجود و زنده، متکی برهمان فلسفه‌هایند.

ب- این قصه‌ها سرشار از آداب، آیین‌ها ومناسک‌اند.

ج- قهرمان این قصه‌ها مظهر اخلاق مطلوب یا نامطلوب و شناخته‌شده‌ی این جوامع‌اند.

د- میزان شناخت انسان از پدیده‌های هستی، در دوران گوناگون از زندگی‌اش در این‌گونه قصه‌ها منعکس است. شناختی که چه بسیار پایه‌های شناخت امروزی را می‌سازد.

ه: آن‌چه به قواعد طبیعت ربط پیدا می‌کند مبین تلاش مردمان برای توضیح پدیده‌های طبیعت است که فی نفسه تفاوتی با تلاش علمی ندارد. تفاوت این‌ها نه در روش... بلکه در دستاوردهای این تلاش است(امیرقاسمی،۱۳۹۱: ۲۷-۲۸).

افسانه واسطوره

افسانه شباهت‌های زیادی با اسطوره دارد. برای درک این مطلب اسطوره را نیز تعریف می‌کنیم. بنابرنظرآلن واتس(۱۹۵۴): اسطوره را باید مجموعه‌ای از داستان‌ها تعریف کرد-برخی بی‌شک واقعی و برخی خیالی- که انسان‌ها به دلایل مختلف آن‌ها را تظاهر معنای درون جهان و زندگی انسان تلقی می‌کنند (آلن واتس،۱۹۵۴: ۷).

کمبل نیز معتقد است:

اسطوره اساسا چهار کارکرد دارد. اولین کارکرد آن، نقش عرفانی است و در واقع درک شگفتی جهان وانسان....کارکرد دوم آن بعد کیهان‌شناختی است که علم به آن می‌پردازد....کارکرد سوم نقش جامعه‌شناختی است. حمایت‌کردن از یک نظم اجتماعی معین و اعتباربخشیدن به آن....اما اسطوره کارکرد چهارمی نیز دارد....این نوع کارکرد از نوع تعلیم وتربیتی است و به نحوه‌ی سپری‌کردن یک زندگی انسانی تحت هرشرایطی می‌پردازد(کمبل،۱۳۷۷: ۶۱-۶۲).

اسطوره‌ها داستان آفرینش هستی وتکوین کائنات را با زبان رمز بیان می‌کنند. اسطوره‌ها کارکرد آیینی برای انسان باستان داشته. آیین‌هایی که انسان برای بهبود واعتلای زندگی خود به نمایش می‌گذاشته‌است. این آیین‌ها درک چگونگی آفرینش جهان هستی را نزد انسان باستان نشان می‌دهد. بنابرنظر میرچا ایلیاده "اسطوره تضمین می‌کند که آن‌چه انسان درصدد انجام دادن آن

است، قبلا انجام یافته‌است وبنابراین به او یاری می‌دهد تا تردیدهایی را که ممکن است درباره‌ی حاصل اقدامش، به خودراه دهد، از خود براند"(ایلیاده،۱۳۶۲: ۱۴۵).

البته افسانه با اسطوره تفاوت‌هایی نیز دارد. بتلهایم معتقد است: "اسطوره منحصربه فرد است اما در افسانه‌ها وجود حوادث خارق‌العاده و غیرممکن همیشه هم‌چون امری عادی جلوه می‌کنند وبه زبان عادی و روزمره بیان می‌شوند. ازطرف دیگر پایان اسطوره همیشه غم‌انگیز وپایان افسانه همیشه شاد است. اسطوره بدبینانه وافسانه خوش‌بینانه است و..."(بتلهایم،۱۳۸۱: ۴۵-۴۶). با این‌حال شباهت‌های این دو آن‌قدر هست که بتوان از نقد اسطوره‌شناختی برای تحلیل افسانه‌ها بهره برد. شاید بتوان افسانه‌ها را نوع نازل‌تر اسطوره‌ها به حساب آورد.

تحلیل افسانه

افسانه با طرح آرزوی پادشاهی برای داشتن فرزند پسری آغاز می‌شود. کسی که به نظر دیگران خوشبخت‌ترین انسان‌هاست و در جایگاه والای قدرت وثروت قرار دارد. او نیز دارای آرزوست. پادشاهی میان‌سال در آرزوی داشتن فرزندی. فرزند ادامه‌ی انسان و ارضاکننده‌ی میل جاودانگی اوست. دراین افسانه، نیز پیری خردمند با قدرت ماورایی به کمک قهرمان افسانه یعنی پادشاه آرزومند می‌آید و سیبی را دونیم می‌کند تا نیمی را پادشاه و نیم دیگر را همسرش بخورد و بچه‌دار شوند و چنین می‌شود. سیب نماد سبزی وحیات همیشگی طبیعت وهم‌چنین نماد عشق است و در این افسانه نماد باروری و حیات و تداوم هستی درطبیعت است که درویش پیر آن را به پادشاه وهمسرش هدیه می‌دهد. پیر هم‌چنین خنجری جادویی را به شکم نوزاد می‌بندد. این خنجر جادویی ضامن زندگی نوزاد است و باید همیشه همراه او باشد. پیر نام شاهزاده را جهان‌تیغ می‌گذارد. شاهزاده بزرگ می‌شود و به سن هیجده سالگی می‌رسد. ازاین به بعد قهرمان داستان دیگر پادشاه میان‌سال نیست. بلکه جوانی او یا ادامه‌ی او شاهزاده جهان‌تیغ است.

حیات انسان شامل سه دوره می‌شود: دوره‌ی نوزادی وکودکی، که انسان در این دوره نیاز به مراقبت و امنیت دارد و در این افسانه، خنجر جادویی ضامن امنیت کودک است. دوره‌ی جوانی، دوره‌ی احساس غرور و قدرت و عشق، ودوره‌ی میان‌سالی به بعد، دوره‌ی کسب تجربه و کمال یافتن یا افسوس فرصت‌های از دست رفته‌است.

شاهزاده جوان است وکنجکاو. او می‌خواهد بداند در اتاق‌های مختلف که کلیدش دست پادشاه است، چه چیزهایی پنهان است. پادشاه، جوانی خود را می‌بیند و غرور و بی‌محابایی خود را و از دادن کلیدها به فرزند خودداری می‌کند. اما جوانی کارخود را می‌کند. شاهزاده درغیاب پدر کلیدها را برمی‌دارد و به اتاق‌ها سرمی‌زند و در اتاقی به صندوقچه‌ای دست می‌یابد که در آن عکسی از یک دخترجوان قرار دارد. به قول کمبل:

میوه‌ی ممنوع، زن؟...یک بن‌مایه‌ی قصه‌ی قومی استاندارد وجود دارد که چیز ممنوع نامیده می‌شود....درداستان عهد قدیم، خداوند به یک چیز ممنوع اشاره می‌کند. اما خداوند به خوبی می‌دانسته است که انسان قصد دارد میوه‌ی ممنوع را بخورد. و با انجام همین عمل بود که انسان آغازگر زندگی خویش شد. در واقع زندگی با سرپیچی آغاز شد(کمبل،۱۳۷۷: ۸۵).

گفتیم جوانی دوره‌ی قدرت وغرور وعشق است و شاهزاده مانند قهرمانان اساطیری با داشتن صفاتی چون احساس مسئولیت، هوشیاری، شجاعت، درست‌کاری، تسلط برنفس، ایثار و فداکاری و مهم‌تر ازهمه عشق، از فرمان پدرسرپیچی می‌کند و راه پرخطری را درپیش می‌گیرد. عکس متعلق به دختری است به نام چل‌گیس که در کوه قاف در قلعه‌ای اسیر چهل دیو شده‌است و هرکه برای نجاتش به آن‌جا رفته به سنگ تبدیل شده و دیگر بازنگشته‌است. در این داستان دختر می‌تواند نماد صفات و ارزش‌های متعالی انسان وکمال مطلوب او یعنی خودآگاهی باشد که دست یافتن به آن مستلزم تحمل سختی‌ها و زحمات زیادی است تا حدی که ممکن است انسان به آن دست نیابد یا در این راه جان خود را هم از دست بدهد. کمال مطلوبی که درچنگ انسان‌های دیوصفت یا دیوِ نهاد خود انسان اسیر است تا از یادها برود. و اکنون فقط تصویری از آن در صندوقچه‌ی ذهن‌ها باقی است. پادشاه محافظه‌کار می‌داند که جوان، جویای خوبی‌ها و پاکی‌هاست و می‌ترسد فرزندش خامی کند و در راه نجات ارزش‌های انسانی یا دست‌یابی به خودآگاهی، همان میوه‌ی ممنوعه، جان خودرا از دست دهد. دراین‌جا نوعی تقابل بین پدر و پسر به وجود می‌آید، شاهزاده عاشق شده و وقتی حکایت دختر چل‌گیس را از پدر می‌شنود، تصمیم می‌گیرد برای نجات او خود را به کوه قاف برساند. این نخستین بهانه یا انگیزه‌ی سفر قهرمان داستان است

ساختار اصلی داستان بر سفر پرخطر شاه‌زاده‌ی جوان به عنوان نیروی خیر و درگیرشدن او با نیروهای قدرتمند شر در مراحل هفت‌گانه استوار است. کوه قاف، سیمرغ را درذهن تداعی می‌کند. داستان سیمرغ عطار را می‌توان از نوع اسطوره‌ی عرفانی به حساب آورد و افسانه‌ی دخترچل‌گیس را از نوع اسطوره‌ی تعلیمی وتربیتی. باید توجه داشت که مقایسه‌ی این دو داستان به معنای برابری ارزش ادبی آن‌ها نیست. زیرا داستان سیمرغ را فردی فرهیخته به نام عطار نوشته‌است و مفهوم عمیق عرفانی دارد ولی افسانه‌ی دخترچل‌گیس، زاده‌ی ذهن مردمی عامی است که به قصد سرگرمی یا برای بیان آرزوهاشان، این افسانه‌ها را می‌ساخته‌اند.

سیمرغ، نماد حقیقت کمال یافتگی انسان است. شاید دخترچل‌گیس هم به نوعی بتواند مانند سیمرغ حقیقت کمال یافتگی انسان باشد. حقیقتی که بسیاری از کشف آن محروم می‌مانند و هرگز به آن نمی‌رسند. کوه قاف نماد غیرقابل دست‌یابی بودن کمال مطلوب است. سیمرغ درکوه قاف منزل دارد و اسیر هیچ کس نیست اما دخترچل‌گیس اسیر دیوها است. در داستان سیمرغ، پرندگان بسیاری خواهان یافتن حقیقت وکمال مطلوب خود هستند و در داستان چل‌گیس، جوانان بسیاری خواهان یافتن دختر چل‌گیس و ازدواج با او و کامل و یک‌پارچه‌کردن شخصیت خود با او هستند. آرزوی ازدواج با دخترچل‌گیس می‌تواند نماد آرزوی انسان در دست‌یابی به خودآگاهی انسانی و درونی کردن و یکی‌شدن با کمال مطلوب باشد. در داستان سیمرغ، پرندگان هفت وادی دشوار را پشت سر می‌گذارند و در داستان دخترچل‌گیس اگرچه نامی از هفت وادی نیست اما شاه‌زاده با هفت مرحله‌ی دشوار روبرو می‌شود که می‌توان آن را هفت وادی یا به تبعیت از شاه‌نامه هفت‌خوان نامید. این هفت‌خوان عبارتند از:

۱.اژدهایی در شهری بین راه، برسرچشمه‌ی آبی خوابیده و نمی‌گذارد آب، این مایه‌ی حیات به شهر برسد. اهالی رنجور موظفند هر روز یک دخترجلوی اژدها بیندازند تا بخورد و اجازه دهد قدری آب به دست مردم شهر برسد. این فساد شهر را درآستانه‌ی سقوط و نابودی قرار داده‌است. حتی قدرتمندترین مردم یعنی پادشاه نیز نمی‌تواند از خواسته‌ی اژدها سرپیچی کند و نوبت دختر اوهم فرا می‌رسد. پادشاه برای کسی که اژدها را بکشد، جایزه‌ای تعیین کرده و آن بخشش دختر و نیمی از اموال خود به او است. اژدها در این‌جا با جنسیت مذکر و دارای صفاتی چون قدرتمندی، ستمگری و داشتن نگاهی جنسی شناخته می‌شود. شاه-زاده، همان جوانی انسان آرزومند درپی کمال است که درابتدای راه دشوارخود قرار دارد. او اژدها را می‌کشد و با تسلط بر نفسش، جایزه‌ی خود را به دوست ستاره‌شناسش که همراه اوست، می‌بخشد و خود به راه ادامه می‌دهد. کشتن اژدها وجاری شدن خونش تا مدتی آب شهر را قرمز وغیرقابل استفاده می‌کند. فریزر پرخون و قرمز شدن آب را در افسانه‌ها مربوط به آیینی در غرب آسیا وجزایریونان به نام جشنواره‌ی آدونیس می‌داند. بنابرنظر فریزر:

این جشنواره‌ی فنیقی ظاهرا بهاری بوده‌است زیرا زمان مراسم را تغییر رنگ رود آدونیس تعیین می‌کرد و سیاحان امروزی دیده‌اند که این امر در بهار رخ می‌دهد. در این فصل سیلاب‌های حاصل از باران، خاک سرخ را از کوه ها فرو می‌شوید و آب رود و حتی دریا از آن رنگین می‌شود و مدتی درست به رنگ قرمز درمی‌آید. آن را نشانه‌ی خون آدونیس می‌دانستند که هرسال درجبل لبنان از حمله‌ی گراز زخمی می‌شود و می‌میرد.(فریزر،۱۳۸۴: ۳۸۵-۳۸۶).

اگرچه دختر در این افسانه، نماد خوبی‌ها و ارزش‌های والای انسانی است، اما به عنوان یک انسان در تعیین سرنوشت خود هیچ نقشی ندارد و پدر و سپس قهرمان داستان سرنوشت او را تعیین می‌کنند.

مار یا اژدها یکی از موجودات اساطیری مشترک بسیاری از افسانه‌ها است که دو وجه متضاد دارد. او به شکل پیچیده بر درخت، رمز هستی وحیات است و هم نگهبان گنج. و از طرف دیگر به صورت وهم‌انگیز آن، میرانده‌ی آب و دختر است. ودر این افسانه وجه دوم یعنی قدرت ویرانگری و نابودکنندگی آن مدنظر است که قهرمان داستان با شجاعت به جنگ او می‌رود و در یک نبرد خونین، اژدها را از پای درمی‌آورد و آب و دختر را نجات می‌دهد و به جامعه‌ی درحال نابودی و مرگ، حیاتی دوباره می‌بخشد.

۲. شاه‌زاده در شهردیگری با دو شیر روبرو می‌شود که هر روز به مردم حمله و دو نفر را شکار می‌کنند. پادشاه این شهرنیز وعده‌ی دختر و نیمی از اموالش را به کسی که این دوشیر را از پای دربیاورد، داده‌است. شاهزاده این‌جا نیز با دوشیر می‌جنگد و هر دو را از پای درمی‌آورد و جایزه‌اش را نیز به دوست همراه دیگرش دریانورد می‌بخشد. در این جامعه‌ی مردسالار نیز دختر نقشی برای تعیین سرنوشت خود ندارد.

۳. خوان سوم کوه قاف است که شاه‌زاده با تحمل سختی‌های بسیار آن را طی می‌کند تا به بالای آن نزدیک قلعه همان جایی که دختر چل‌گیس در آن زندانی است، می‌رسد.

۴. خوان چهارم،گربه‌ی سیاهی است که کلیددار قلعه است. گربه‌ی سیاه، نمادکارگزاران نیروی‌های اهریمنی است. شاه‌زاده باید گربه را بکشد تا به کلیدهای قلعه دست یابد وگرنه نیمی از تنش سنگ می‌شود. چنان‌چه خیلی‌ها قبل از او به این مرحله رسیده ولی نتوانسته‌اند گربه را بکشند. آن‌ها نیمی از وجودشان مانند سنگ ایستا شده و دیگر نتوانسته‌اند در راه کمال، گامی فرا پیش نهند. تیر شاه‌زاده بار اول به خطا می‌رود و نیمی از بدنش به سنگ تبدیل می‌گردد اما برای بار دوم(با تلاشی مضاعف) موفق به کشتن گربه می‌شود. در این‌جا نیم‌تنه‌ی سنگ شده‌ی او و همه‌ی تن‌های سنگ شده دوباره به حالت اول درمی‌آیند و زنده می‌شوند. شاه‌زاده به کلیدها دست می‌یابد و در قلعه را می‌گشاید.

در بسته‌ی قلعه و درهای بسته‌ی اتاق‌های قلعه، نماد راز سربه مهر مراحل ناشناخته‌ی وجود آدمی است که قهرمان با گشودن این درها مراحل کمال را می‌پیماید و به شناخت وآگاهی نزدیک می‌شود و مرحله دیگری از سفرخود را پشت سرمی‌گذارد.

۵. شاهزاده با ورود به قلعه، می‌بیند دخترچل‌گیس با چهل‌تکه از موهایش به چهل ستون بسته‌شده و پای هرستونی دیوی خوابیده‌است. او کنیزهای دخترچل‌گیس را با خود همراه می‌کند و دیوهای خفته را می‌کشد. دیوها نماد پلیدی‌های خفته‌ی وجود آدمی است که مانع خودآگاهی او می‌شوند و همین‌طور نماد پلیدی‌های پنهان اجتماع هستند که ارزش‌های والای انسانی را در اسارت خود دارند. دیوها در قصه‌های عامیانه خدایان شر هستند که در کاخ‌ها یا قلعه‌های بزرگی زندگی می‌کنند و طلای بسیار در اختیار دارند. این دیوها، دختران، نمادهای باروری و حیات نیروهای خیر را می‌دزدند تا درخدمت خود گیرند و به زندگی و حیات خود جانی تازه بخشند. باتوجه به این نکته دختر چل‌گیس را می‌توان مادرکبیر یا ایزد بانو یا همان الهه‌ی باروری دانست که اسارتش در دست نیروهای اهریمنی، تهدیدی برای حیات و هستی انسانی محسوب می‌شود.

۶. گرچه دیوهای پنهان وجود آدمی یا اجتماع، آشکار شده و از بین رفته‌اند، اما با کشته شدن آن‌ها کار قهرمان به پایان نمی‌رسد؛ زیرا او باید کمال مطلوب یا همان خودآگاهی را در وجود خود درونی کند و با آن احساس یگانگی نماید. این است که از دختر می‌خواهد تا قسم بخورد بعداز آزادی با او ازدواج کند. و با قسم‌خوردن دختر اطمینان حاصل می‌کند و او را آزاد می‌نماید. سوگند دختر نماد دست یابی قهرمان به اطمینان از درستی راه در کسب خودآگاهی است.

۷. اما هنوز کمال مطلوب در معرض خطر نابودی قرار دارد. پیرزنی از طرف پادشاه شهر دیگری به قلعه می‌آید و داروی بیهوشی درغذای شاه‌زاده می‌ریزد و سپس با کمک لشکری به جنگ شاهزاده می‌آید و خنجر را از کمرش باز می‌کند. این خنجر ضامن جان شاه‌زاده است. همان خنجری که هنگام به دنیا آمدن، پیرمرد به شکم شاهزاده بسته بود. پیرزن خنجر را به دریا و شاهزاده را در چاه می‌اندازد و دخترچل‌گیس را می‌دزد و به شهرخود می‌برد تا با پسرپادشاه آن شهر ازدواج کند.

پیرزن چهره‌ی منفی خدابانو یا ایزدبانو است که درجبهه‌ی شر قرار می‌گیرد و دخترچل‌گیس را می‌دزدد. نیروهای ماورایی از آسمان و قعر دریا به کمک شاه‌زاده می‌آیند. علم نجوم نیزدراین افسانه به کمک نیروهای کارگزار شاهزاده(ایزدخدا) می‌آید. یکی ازدوستان همراه شاه‌زاده که در شهر اول با دختر پادشاه ازدواج کرد ستاره‌شناس است. او با خاموش‌شدن یک ستاره از مشکل پیش آمده برای شاه‌زاده آگاه می‌شود و از دوست دیگرخود، دریانورد می‌خواهد تا شمشیر جهان‌تیغ را از دریا بیرون آورد. به این ترتیب نیروهای کارگزار ایزدخدا از بلندای آسمان و قعردریا به نجات جان شاه‌زاده می‌آیند. آن‌ها شمشیر را دوباره به کمر او می‌بندند و شاهزاده وقتی دوباره زنده می‌شود و جریان را می‌فهمد، با شمشیر زمرد نگارهندی که دریکی از اتاق‌های قلعه یافته‌بود و با کمک دو دوستش، به آن شهر می‌رود و دختر چل‌گیس را نجات می‌دهد و به شهر خود می‌برد و با او ازدواج می‌کند. پیرزن شکل اهریمنی زن افسانه درتضاد با شکل اهورایی او یعنی دخترچل‌گیس است که به دست قهرمان داستان کشته می‌شود.

دخترچل‌گیس را می‌توان مادینه‌ی روح* قهرمان قصه دانست. بنابرنظریونگ مادینه‌ی روان"چیز زنده درانسان است، که هم خود زنده است و هم مایه‌ی زندگی است...اگرجهش‌ها وتلالوهای روح نبود، انسان در بزرگ‌ترین شهوت خود یعنی بطالت می‌گندید"(به نقل ازگرین وهمکاران،۱۳۸۵: ۱۸۲-۱۸۳). پدیده‌ی عشق را در افسانه‌ها می‌توان با نظریه‌ی مادینه‌ی روح تبیین کرد. شاه‌زاده برای یافتن نیمه‌ی پنهان خود یا همان مادینه‌ی روانش، هفت‌خوان دشوار را پشت سر می‌گذارد. او بدون این نیمه‌ی پنهان، انسانی کامل نیست. قهرمان قصه برای حل تضادهای درونی خود و یک‌پارچه‌کردن شخصیت‌اش، باید ابتدا نیمه‌ی پنهان خود را که در قلعه‌ی فراموشی درکوه دست‌نیافتنی قاف در چنگ دیوهای متعددی اسیر است، واین دیوها شخصیتش را دچار چندگانگی کرده‌اند، پیدا کند. سپس اورا از اسارت این دیوها برهاند و در پایان اورا جزئی جدایی‌ناپذیر از شخصیت خود کند. هرشخصیت زنی

را که در افسانه‌ها دارای قدرت یا اهمیت ویژه باشد، می‌توان آنیمای روح قهرمان مرد افسانه به حساب آورد. پس شاه‌زاده با دخترچل‌گیس ازدواج می‌کند و این شخصیت یک‌پارچه شده در کنار آنیمای روان خود، زندگی را با خوبی وخوشی ادامه می‌دهد.

به این ترتیب داستان با پایانی خوش تمام می‌شود. چیزی که نیاز روح انسان و به ویژه نیاز روح پاک کودک است تا با امیدواری با مشکلات روبرو گردد و هم قادر به حل تضادهای درونی وهم تضادهای بیرونی واجتماعی شود. اگرچه کودک، معنای رمزی افسانه‌ها را درک نمی‌کند، اما این افسانه‌ها با همه‌ی هیجان‌انگیزی خود درضمیر ناخودآگاه او می‌ماند و در موقع لزوم، چه در کودکی و چه در بزرگ‌سالی، اورا دریافتن پاسخ به پرسش‌های گوناگون شخصی، فلسفی و اجتماعی یاری می‌رساند. دلیل ماندگاری این افسانه‌ها در ذهن جمعی مردم پس از قرن‌ها نیز همین است.

بعضی معتقدند افسانه‌ها بازگوکننده‌ی رنج زنان در دوران پدرسالاری هستند. اگربنا به نظرلاهیجی (۱۳۷۱: ۹۷) موی بلند نشانه‌ی اقتدار زن باستانی باشد، می‌توان اسارت دخترچل‌گیس را نیز نشانه‌ی اسارت این اقتدار در چنگ دیو موهومات دوره‌ی پدرسالاری دانست که آزادی او و بازگشت این اقتدار از دست رفته، آزادی نوع بشر را به دنبال خواهد داشت.

کهن الگوها

کهن‌الگوها در این افسانه عبارت‌اند از:

۱. زن کهن‌الگویی(مادرکبیر)که دارای دو وجه متضاد است: الف- زن نیک یا اهورایی، عامل باروری وحیات که در این افسانه همان دختر چل‌گیس است که به اسارت نیروهای اهریمنی درآمده و برای رهایی نوع بشر، این زن باید از اسارت نجات یابد. ب- زن اهریمنی و وحشت‌ناک که جادوگر و ویران‌گر است و در این افسانه همان پیرزنی است که به شاه‌زاده ودخترچل‌گیس داروی بی‌هوشی می‌خوراند و دخترا می‌دزدد.

۲. قهرمان جست‌وجوگر: البته در این افسانه دو قهرمان حضور دارد. قهرمان اولی که همان پادشاه است که آرزوی داشتن فرزند دارد و پیر به او یاری می‌رساند. دوم قهرمان اصلی داستان که همان شاه‌زاده جهان‌تیغ است و نقش منجی و رهایی‌بخش به عهده دارد. این قهرمان دارای ویژگی‌های مثبت مانند طاقت زیاد، مهارت جسمانی فوق‌العاده و ماورایی، تواضع و آرمان‌گرایی اخلاقی است که خود را موظف به نجات مردم از دست نیروهای پلید مثل اژدها و شیر و... می‌داند و در نهایت با نیروهای اهریمنی یعنی دیوها مبارزه می‌کند و دختر چل‌گیس را نجات می‌بخشد.

۳. پیرخردمند که منجی است و دارای بینشی معنوی، خرد و هوشمندی و آماده برای کمک به دیگران است. "پیر همیشه زمانی ظهور می‌کند که قهرمان در وضعیتی لاعلاج و مصیبت‌بار قرار گرفته و فقط تاملاتی عمیق و فکری میمون می‌تواند او را از آن خارج نماید"(یونگ،۱۹۶۸: ۲۱۷). در افسانه‌ی دخترچل‌گیس، پادشاه توانایی بچه‌دارشدن ندارد. بنابراین پیری نزد او می‌آید و با دادن سیبی به پادشاه و همسرش، آن‌ها را در این‌کار یاری می‌نماید و پس از به دنیا آمدن شاه‌زاده، با بستن خنجری به شکم نوزاد، اورا درهمه‌ی مراحل زندگی مراقبت می‌کند.

۴. جاودانگی: در این داستان آرزوی پادشاه برای داشتن فرزند، میل به جاودانگی انسان را نشان می‌دهد. زیرا پادشاه میل دارد جانشینی داشته باشد.

۵. آب، نماد حیات و باروری: چشمه‌ای که اژدها جلوی عبور آن را به شهر بسته‌است. آب از دیرباز برای انسان عامل حیات و زندگی بوده چنان‌که انسان باستانی الهه‌ی آب را می‌پرستیده و معابدی نیز برای پرستش این الهه داشته‌است.

۶. قربانی برای آب یا بلاگردان. قربانی‌کردن یکی از آیین‌های بسیار رایج در میان انسان‌های باستانی در گوشه وکنارجهان بوده-است. به طوری‌که شکل تغییریافته‌ی این آیین تا به امروز نیز ادامه دارد. در این افسانه نیز دختران یعنی نمادهای باروری را برای الهه‌ی آب که درچنگ اژدها اسیر است، قربانی می‌کنند. تا آب به حیات خود ادامه دهد و باعث حیات وهستی یافتن طبیعت ومردم شود. بنابراین چیز باارزشی حیات خودرا از دست می‌دهد تا چیز باارزش دیگری زنده بماند وآن نیز به نوبه‌ی خود در چرخه‌ی طبیعت درخدمت زندگی موجودات دیگر قرار می‌گیرد. در افسانه‌ی دختر چل‌گیس، دختران نقش بلاگردان را برعهده دارند.

۷. اژدها: همان اژدهایی که بر سرچشمه‌ی آب، خوابیده و مانع ورود آب به شهر می‌شود، نماد شر و فساد و ویرانگری و شهوانیت است؛ زیرا از اهالی شهر خواسته که هر روز یک دختر به او بدهند تا او را ببلعد.

۸. بیابان، نماد سختی‌های راه، مرگ و نومیدی:مسیری طولانی که شاه‌زاده در راه سفرخود باید طی کند تا به کوه قاف برسد.
۹. مادینه‌ی روان(آنیما): مادینه‌ی روان جزئی از اجزا ساختاری روان انسان است که از گذشتگان به او ارث رسیده‌است. گرین می‌نویسد:

مادینه‌ی روان شاید پیچیده‌ترین کهن‌الگوی یونگ باشد. مادینه‌ی روان "تصویر روح" است، روح نیروی زندگی یا انرژی حیاتی انسان.... یونگ به آنیما در روان فرد مذکر هویتی مادینه داده.... در این معنی، مادینه‌ی روان، بخش جنس مخالف در روان مرد است. تصویر جنس مخالف که مرد در ناهشیاری فردی وجمعی خود حمل می‌کند... پدیده‌ی عشق، به ویژه عشق در نگاه اول را شاید دست‌کم تا حدودی بتوان با نظریه‌ی مادینه‌ی روان یونگ توضیح داد....هرشخصیت مونثی که اهمیت یا قدرت غیرعادی دارد، احتمالا نمادی است از مادینه روان(گرین وهمکاران، ۱۳۸۵: ۱۸۲-۱۸۳).

در این افسانه، دختر چل‌گیس همان مادینه یا آنیمای روان قهرمان است. شاه‌زاده با دیدن تصویر دختر، عاشق او می‌شود و به جست‌وجوی نیمه‌ی پنهان خود، عازم کوه قاف می‌گردد تا اورا از اسارت دیوها برهاند.

۱۰. سایه:"سایه بخش تاریک‌تر خود ناهشیار ماست که می‌خواهیم سرکوبش کنیم....معمول‌ترین گونه‌ی این کهن‌الگو در زمانی که فرافکنی می‌شود، شیطان است که به قول خود یونگ(۱۹۵۳)....معرف جنبه‌ی خطرناک نیمه‌ی ناشناخته وتاریک شخصیت است"(گرین وهمکاران،۱۳۸۵:۱۸۲). به این ترتیب چهل دیوی که دختر چل‌گیس را به بند کشیده‌اند، کهن‌الگوی سایه در این افسانه هستند که قهرمان داستان درجست‌وجوی آنیمای روان خود، باید با آن‌ها مبارزه کند وآنان را از بین ببرد تا نیمه‌ی تاریک شخصیتش روشن گردد و با دست‌یابی به نیمه‌ی پنهان وجود خود، شخصیتی یک‌پارچه پیدا کند و به آرامش برسد.

۱۱- اعداد رمزآلود، یکی دیگر از کهن الگوهاست. در این افسانه عدد چهل که در عنوان داستان به کاررفته، عددی است که درآیین‌هایی چند تا به امروز قداست خویش را حفظ کرده‌است. برای نمونه می‌توان به مراسم چهلم پس از فوت یا به چله‌نشینی عرفا اشاره کرد.

نتیجه‌گیری

انسان از دیرباز تاکنون برای ارضای میل جاودانگی خویش بسیار اندیشیده‌است. او باروری نیروهای طبیعت را دیده و رمز بقای خود را در قدرت باروری زنان دیده‌است. به این دلیل زن مظهر رمز وراز هستی و ادامه‌ی بقای انسان شناخته شده. این رمز وراز و ارزش، زن را تا مرحله‌ی خدایی نیز بالا برده. ایزدبانویی که همیشه در معرض اسارت نیروهای شر برای نابودی جهان قرار داشته‌است. بسیاری از افسانه‌های ایرانی و به‌طورخاص، افسانه‌ی دخترچل‌گیس، حکایت این اسارت وتلاش قهرمان افسانه برای نجات این نیروی حیات‌بخش است. قهرمان در سفر معنوی خویش در یک راه طولانی پرخطر، با نیروهای نابودکننده‌ی شر می‌جنگد و دختر و سپس خود و دیگر انسان‌ها را از خطر نابودی نجات می‌دهد و با ازدواج با دختر، ادامه‌ی بقا وهستی خود وجامعه را تضمین می‌کند.

اگر راوی قصه‌های عامیانه و از جمله افسانه‌ی دخترچل‌گیس را بنابرنظر بسیاری از منتقدین این قصه‌ها، زنان بدانیم. به نظر می‌رسد که دراین قصه نیز، راوی اشاره‌ی تلخی به اسارت زنان درچنگ دیوهای مختلف (چهل دیو) درجامعه‌ی مردسالار کرده‌است. هم‌چنین پنهان بودن عکس دختر چل‌گیس در صندوقچه‌ی قدرتمندترین مرد جامعه‌ی مردسالار یعنی پادشاه، اشاره‌ی ظریفی به نادیده انگاشتن زنان به عمد درچنین جامعه‌ای است.

با این دیدگاه نیز می‌توان زن را مانند آنیمای روان انسان، ناشناخته و پنهان از دید انسان‌ها به حساب آورد. نیمه پنهان پیکر جامعه انسانی که تا درست دیده و شناخته نشود، جامعه به شخصیت یک‌پارچه و حقیقی خود دست نخواهد یافت.

منابع فارسی

۱. امیرقاسمی،مینو.(۱۳۹۱).*درباره‌ی قصه‌های اسطوره ای*،چاپ اول،تهران:نشرمرکز.
۲. ایلیاده،میرچا.(۱۳۶۲).*چشم‌اندازهای اسطوره*،ترجمه جلال ستاری،تهران: انتشارات توس.
۳. بتلهایم،برونو.(۱۳۸۱).*افسون افسانه‌ها*،ترجمه اخترشریعت زاده،چاپ اول،تهران:انتشارات هرمس.

۴. دریابندری،نجف.(۱۳۷۹). افسانه‌ی‌اسطوره، تهران: نشرکارنامه.
۵. دهخدا،علی اکبر(۱۳۷۷).*لغت نامه*، جلد دوم، چاپ دوم،تهران:موسسه لغت نامه دهخدا.
۶. فریزر،جیمزجرج.(۱۳۸۴).*شاخه‌ی زرین*، ترجمه کاظم فیروزمند،چاپ دوم،تهران:انتشارات آگاه.
۷. کمبل،جوزف.(۱۳۷۷). *قدرت اسطوره*، ترجمه عباس مخبر،چاپ اول، تهران:نشرمرکز.
۸. گرین،ویلفرد و....(۱۳۸۰). *مبانی نقد ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری،چاپ دوم،تهران: انتشارات نیلوفر.
۹. لاهیجی،شهلا وکار،مهرانگیز.(۱۳۷۱). *شناخت هویت زن ایرانی درگستره‌ی پیش‌تاریخ وتاریخ*، تهران: روشنگران.
۱۰. مهتدی، فضل‌اله.(۱۳۸۰).*افسانه‌های کهن ایرانی*،چاپ دوم،تهران:نشرجامی.
۱۱. یونگ،کارل‌گوستاو.(۱۳۶۸). *چهارصورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، تهران: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

منابع لاتین

Jung, C.G.1968. *Thr Archetypes and the Collective Unconscious,* R.F.C. Hull, 2d en. (Princeton, NJ: Princeton University Press),pp 217 ff.

----------.1960. *The Structure and Dynamics of the Psyche*, Collected Works,vol VIII (Princeton University Prees.

----------.1953. *Two Essays on Analytical Psychology* (New York: Pantheon Books).

The Oxford English Dictionary.

Watts, Alan W.1954. *Myth and Ritual in Christianity* (New York: Vanguard Press.

QURAN ƏN ZƏNGİN BƏLAĞƏT XƏZİNƏSİ KİMİ

Mahirə Quliyeva Həmid qızı
AMEA Nizami adına Ədəbiyyat institutu
mahirahamid@mail.ru

Özət

Quran üslubu ədib və şairlər üçün bəlağət və məna qaynağı, dilçilər üçün zəngin söz xəzinəsidir. Əhatə etdiyi geniş ictimai və hüquqi əsaslar, əxlaqi keyfiyyətlər və mənəvi dəyərlər də çox yüksəkdir. Şərq və Qərbin ən nəhəng dahiləri ondan nur alır, aqil adamlar ondan faydalanır, sözlərini şərh edir, mənasını açmağa çalışırlar. Quranadək dünyada heç bir kitab ətrafında bu qədər əsər yazılmamış, heç bir kitabla bu qədər məşğul olmamışlar. Qurana olan maraq və ehtiram heç bir kitaba nəsib olmamışdır. Məqalədə Quran bəlağətinin ümumi özəlliklərindən bəhs edilir, müxtəlif alimlərdən gətirilmiş fikirlərlə onun ecazkarlığı tədqiq olunur.

Açar sözlər: Quran, üslub, ecaz, bəlağət, islam mədəniyyəti, söz sənəti, fəsahət.

Quran bəlağətinin ümumi özəllikləri

Müsəlmanların səmavi kitabı olan Qurani-Kərim təkcə ərəb-islam mədəniyyətində deyil, bütün dünyada bənzərsiz və ən bəlağətli söz abidəsi kimi tanınır. Min ildən çoxdur ki, dünyanın böyük alimləri bu zəngin elm, hikmət və əxlaq xəzinəsini öyrənməyə ömürlər sərf etmiş, təkcə təfsir və kəlam mütəxəssisləri deyil, ədib, şair və söz sərrafları da onun incilərindən bəhrələnmişlər.

Quranın söz abidəsi olaraq dəyərləndirilməsi üçün böyük alimlər bir sıra önəmli təhlillər aparmaqla müəyyən qayda, meyar və üsullar irəli sürmüşlər. Bunun nəticəsi olaraq bəlağət və fəsahət elmləri yaranmışdır. Bu iki məfhumun yığcam tərifi və əsas parametrləri nədir?

Fəsahət – aşkar olmaq, aydınlaşmaq deməkdir. Ərəblər sübhün açılmasını "fəsahətus-subhi" ifadəsi ilə verirlər. Bu sözün başqa mənası dil açmaq, danışmaqdır. Üçüncü mənası isə rəvan, aydın və səlis nitqdir (1,57-59). Qurani-Kərimdə həmin mənaya işarə vardır. Qəsəs surəsinin 34-cü ayəsində belə deyilir:

وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَاناً فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءاً يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ (٣٤)

"Qardaşım Harun danışdıqda məndən bəlağətlidir. Onu da mənimlə dediklərimi (Firon əhlinə izah edib) təsdiqləyəcək bir köməkçi göndər. Onların məni yalançı hesab edəcəklərindən qorxuram!"

Söz sənəti və bədii üslub baxımından fəsahət üç qismə bölünür:

1. Sözün (kəlmənin) fəsahəti

2.Sözün aydınlığı və rəvanlığı üçün dörd qüsurdan və eybdən uzaq olmalı (2,7).

1.1. Tənafurul-huruf: yəni sözü təşkil edən hərflərin və səslərin heca düzəni baxımdan uyarsızlığı. Bu uyarsızlıq dildə sözün tələffüzünü çətinləşdirir, bu sayaq sözlər dinləyicinin qulağında da ağır səslənir. Tələffüz ağırlığının dərəcəsi az və ya çox ola bilər, bu isə sözün tələffüz məxrəci və səslərin çətinliyi ilə bağlıdır.

1.2. Qurabət – sözün dinləyici üçün yadlığı və qəribliyi. Söz dinləyici üçün yad və uzaq olarsa, onun mənası çətin anlaşılar. Qurabət iki növdür:

a) bəzən dinləyici üçün yad olan söz lüğət, dil və danışıqda az işlənər. Həmin sözün mənasını bilmək üçün lüğətlərə baxmaq və axtarış lazım gəlir.
b) işlənən söz dinləyici və söz söyləyən üçün yad deyil, lüğətlərdə tez tapılır, lakin çoxmənalıdır və cümlədəki yerinə görə onun mənasını dəqiqləşdirmək olur. Aşağıdakı iki ayədə "eyn" sözü-birincidə "çeşmə", ikincidə "göz" mənasında işlənir:

عَيْناً يَشْرَبُ بِهَا عِبَادُ اللَّهِ يُفَجِّرُونَهَا تَفْجِيراً (۶)

"O (kafur) elə bir çeşmədir ki, Allahın bəndələri ondan içəcək və onu (istədikləri yerə) asanlıqla axıdacaqlar." (əl-İnsan:6)

وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالأنفَ بِالأنفِ وَالأُذُنَ بِالأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَّهُ وَمَن لَّمْ يَحْكُم بِمَا أَنزَلَ اللّهُ فَأُوْلَـئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ (۴۵)

"Biz (Tövratda İsrail oğullarına) yazıb hökm etdik ki, canın qisası can, gözün qisası göz, burununku burun, qulağınkı qulaq, dişinki diş və yaralarınkı yaralardır..." (əl-Maidə: 45)

1.3. Müxalifətüs-sərf – qrammatik qaydanın pozulması. Bəzən müəyyən qrammatik qaydalar pozularkən sözün tələffüzü çətinləşir.
1.4. Kərahətüs-səm - qulağa xoş gəlməyən sözlərin işlənməsi.

Kəlamın fəsahəti

Kəlam dedikdə sözlər arasında müəyyən əlaqə yaratmaqla nizama salınan və hər hansı bir fikri ifadə edən nitq parçası nəzərdə tutulur. Sözlər tək-tək şəkildə deyil, müəyyən düzüm halında düşüncəni tam ifadə etməyə qadir olur. Burada danışanın məqsədi bütöv şəkildə dinləyiciyə çatdırılır. Əsas məsələ fikrin sürətlə və yetkin halda çatdırılmasıdır. Kəlam özü də onu təşkil edən sözlər kimi aydın və rəvan olmalıdır. Kəlamın fəsahətinin ilkin şərtlərindən biri onun tərkib hissələrinin fəsahətli olmasıdır. Sözlər dörd eybdən uzaq olduğu kimi, nitq parçası da altı qüsurdan uzaq olmalıdır (3, 34-39):

1. Zəfüt-təlif. Sözlərin nitq parçası kimi formalaşması və düzümündə zəiflik.

Bu eybin xüsusiyyəti odur ki, kəlamın tərkib hissələri qrammatik qaydalara uyğun düzülmür və nitqin fəsahəti pozulur.

2. Tətabiul-izafat. İzafət zəncirinin ardıcıl düzümü. Bir çox izafət tərkibinin ardıcıl düzümü nitqin fəsahətini pozur.

3. Tənafürül-kəlimat. Cümlədə və ya nitq parçasında işlənən sözlərin bir-birinə uyarsızlığı, fəsahəti pozan nöqsanlar.

4. Təqidul-ləfzi. Söz dolaşıqlığı və düyünü. Bu nöqsan sözlərin sıra düzümündə olan dolaşıqlıqdır ki, bu da nitqin aydınlığını pozur.

5. Təqidul-mənəvi. Məna dolaşıqlığı və düyünü.

Sözlər nitq parçasında yerinə görə düzgün və danışıq məqamına uyğun şəkildə yerində dəqiq işlədilmədikdə nitq parçası məna baxımından aydın olmur.

6. Kəsrətüt-təkrar. Eyni mənalı sözlərin çoxlu təkrarı nitqə ağırlıq gətirir və fəsahəti pozur.

Mütəkəllimin – yəni danışanın fəsahəti

Fəsahətli nitq sahibi sözlərin mənasını yaxşı tanıyan, aydın və eybsiz sözləri düzgün seçə bilən və həmin sözləri öz nitqində aydın tərzdə düzümə salan şəxsdir. Fəsahət sahibi sözlərin fəsahətini pozan 4, nitqin fəsahətinə xələl gətirən 6 nöqsanı bilməli, söhbət açdığı mövzunu aydın təsəvvür etməli və fikrini söylərkən fasiləyə yol verməndən ardıcıl və məntiqli söz düzümünə riayət etməlidir.

Bəlağət sözünün lüğəti mənası çatdırmaq, öz missiyasını yerinə yetirmək, yetkin mərhələyə yetişmək deməkdir (4, 14). Bəlağət və fəsahət bir-birini tamamlayan məfhumlardır. Fəsahət – aydın nitq, bəlağət isə dinləyiciyə tam şəkildə çatdırılan yetkin nitq parçasıdır. Sözün bəlağəti yoxdur, nitqin və danışığın bəlağəti vardır. Bəlağət bütöv bir mənanı və məqsədi dinləyiciyə çatdırmaq deməkdir və tək-tək sözlərə xas xüsusiyyət deyildir.

Öncə işarə edildiyi kimi, sözlərin fəsahəti nəzərdə tutulan bir məzmunun anlaşıqlı və aydın ifadəsi və başqalarına ötürülməsi üçün zəruridir. Dinləyici deyilən kəlamın mənasını aydın başa düşməlidir. Əgər kəlam və ya nitq parçası fəsahətli, lakin bəlağətdən məhrum olarsa, onun əhəmiyyəti olmaz. Bəlağətdən məhrum olan kəlamın mənası dinləyiciyə yetməz. Fəsahətsiz kəlam da bəlağətli ola bilməz. Bəlağətin ilkin şərti deyilən mətləbin zaman və şəraitə uyğun olmasıdır. Insanların deyilən sözü anlamaq qabiliyyəti müxtəlifdir və hər bir kəslə onun istedad və dərrakəsinə uyğun danışmaq lazım gəlir. Bu baxımdan aşağıdakı cəhətlər diqqəti cəlb edir:

1. İnsanların öz təbiəti və fitri istedadı baxımından fərqlənməsi. Burada 3 əsas növ vardır: zəkalı şəxslər, zəkasız şəxslər, orta vəziyyətdə olanlar.

2. Etiqad və düşüncə tərzi baxımından üç növ insan vardır: inananlar, şübhə edənlər və inkar edənlər.

Bu xüsusiyyətlərə uyğun olaraq kəlamın münasib növünü seçmək lazım gəlir:

1. Əgər dinləyici arif insandırsa və deyilən mətləbi tez anlayırsa, kəlam dərin mənalı və yığcam olmalıdır. Belə kəlam “icaz” adlanır.

2. Əgər dinləyici gec başa düşəndirsə, kəlam geniş və uzun olur. Buna “itnab” və ya “təfsil” deyilir.

3. Əgər dinləyici orta halda olarsa, kəlam da orta (“mütəfəssit”) olmalıdır.

4. Əgər dinləyici iti zehinli və inamlı olarsa, kəlam təkidsiz deyilir.

5. Əgər dinləyici hər mətləbə şübhə ilə yanaşarsa, kəlam bir qədər təkidlə deyilir.

6. Əgər dinləyici deyilən mətləbə inkarla yanaşarsa, kəlam güclü təkidlə vurğulanır.

Sözün öz yerinə, vaxtına və məqamına görə işlənməsi olduqca önəmlidir. Misal üçün müsibətlə qarşılaşan bir şəxsə gözəl və fəsahətli bir təbrik söyləmək çox mənasız olar. Yəni hər sözün öz məqamı var.

Qurani-Kərimdə ayələrin müəyyən münasibət və məqama görə nazil olması onların bəlağət baxımından zənginliyini təmin etmişdir. Aşağıdakı ayələr öz təkid dərəcəsinə görə fərqlənir:

I. Yığcam ifadə:

وَالْعَصْرِ (١)

1. And olsun axşam çağına (ikindi vaxtına, əsr namazına, zamana və ya Peyğəmbərin əsrinə) ki,

إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ (٢)

2. İnsan (ömrünü bihudə işlərə sərf etməklə, dünyanı axirətdən üstün tutmaqla) ziyan içindədir!? (əl-Əsr: 1-2)

II. Orta hal:

إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَتَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ (٣)

1. Yalnız iman gətirib yaxşı əməllər edən, bir-birinə haqqı tövsiyə edən və səbri tövsiyə edən kimsələrdən başqa! (Belələri Cənnətə nail olub əbədi səadətə qovuşanlardır!) (əl-Əsr: 3)

III. Tez anlayan zümrə üçün:

وَعَدَ اللّهُ الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ لَهُم مَّغْفِرَةٌ وَأَجْرٌ عَظِيمٌ (٩)

Allah iman gətirib yaxşı işlər görənlərə onlara bağışlanma və böyük mükafat gözlədiyini vəd buyurmuşdur. (əl-Maidə: 9)

IV. Geniş (müfəssəl) ifadə tərzi.

يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِندَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ (١٣)

Ey insanlar! Biz sizi bir kişi və bir qadından (Adəm və Həvvadan) yaratdıq. Sonra bir-birinizi tanıyasınız (kimliyinizi biləsiniz) deyə, sizi xalqlara və qəbilələrə ayırdıq. Allah yanında ən hörmətli olanınız Allahdan ən çox qorxanınızdır (pis əməllərdən ən çox çəkinəninizdir). Həqiqətən, Allah (hər şeyi) biləndir, (hər şeydən) xəbərdardır (əl-Hücurat: 13)

V. Təkidli ifadə.

Onlardan (yəhudilərdən) kimisi ona (İbrahimə, yaxud Məhəmmədə və ya ilahi kitaba) iman gətirdi, kimisi də ondan üz döndərdi. (Üz döndərənlərə) Cəhənnəmin alovlanmış odu kifayət edər!

Quran ayələri konkret münasibət və şəraitə uyğun nazil olunduğundan onların bəlağət incəlikləri xüsusi yer tutur. Bu isə deyilən sözün təsir gücünü qat-qat artırır. Quran ayələri məhz öz məqamına uyğun işləndiyinə görə yüksək bəlağət göstəricisi ilə seçilir.

Bəlağət elmi mənşəyinə görə 3 bölməni əhatə edir: ədəbiyyat, dil və Quran. Kəlam da bəlağət elmi ilə müştərək inkişaf etmişdir (5, 14). Başqa bir yandan Quranın ecazkarlığı məhz onun bəlağət incəlikləri ilə müəyyən edilir. Buna görə də Quran bəlağəti onun ecazı ilə bağlıdır. Quranın ecazı məsələsi ilə bağlı incəliklər barədə ayrıca bəhs ediləcək.

Klassik ərəb dilçiliyi və lüğətçiliyi, ədəbiyyat və filologiya, eləcə də kəlam, fiqh və hikmət elmləri Quranı yetərincə öyrənmək zərurətindən yarandığı kimi, sonralar poetika kimi formalaşan bəlağət elmi də Quranın sirlərinə daha incəliklə yiyələnmək istəyindən yarandı. Quran islam mədəniyyətində bəlağət qaynağı kimi dəyərələndirilir və bu anlam Tanrı kəlamına xas olan bənzərsiz, yığcam söz düzümü, son dərəcə geniş və dərin məna tutumu ilə səciyyələnir. Bir sözlə, bəlağət elminin ilkin qaynağı Qurani-Kərimdir və təbii olaraq həmin elm barədə söhbət açarkən bu məsələ ətrafında bəzi önəmli cəhətləri açıqlamaq lazım gəlir.

Qurani-Kərimin gözəl söz düzümü elə bir yüksək fəsahət və bəlağətə malikdir ki, onun ifadə zərifliyi və söz ahəngi qarşısında hər kəs səcdəyə düşüb “Bu kitab Alahın göndərdiyi bir kitabdır” – deyər. Quran kəlamı ecazkar söz sənəti və möcüzə, zəngin fikir, düşüncə və ahəngdar söz toplusundan ibarət tükənməz bir qaynaqdır.

Qurana olan böyük maraq ilk əvvəl bu abidənin bəlağət möcüzəsindən irəli gəlir. Quran Allah-Təala tərəfindən Hz.Məhəmməd peyğəmbərə xalq qarşısında öz qüdrət və hikmətini göstərmək üçün göndərilən möcüzədir.

Quran, ikinci bir tərəfdən, öz məna, məzmun, hikmət və üslubiyyatı baxımından qeyri-adidir. Onun bədii dili ecazkardır. Bu isə bəlağətli nitqin ən yüksək, ali mərhələsi sayılır. Bəlağətli nitq haqqında fikir tamlığı yaratmaq üçün Quranın söz gözəlliyindən bəhs edən bir sıra mənbələri araşdırıb ayrı-ayrı müəlliflərin fikirlərini məqaləyə əlavə etməyi lazım bildik. Söz aləmində yaxşı tanınan ən görkəmli qələm sahibləri Qurani-Kərimin dərəcəsinə ucala bilməyib tarix boyu bu ali məqam qarşısında aciz qalmışlar. "Və Lən Təfalu" (bunu edə bilməyəcəksən) ifadəsi əsrlər boyunca Quranla mübahisəyə girişənlərin alnına bir acizlik möhürü kimi vurulmuşdur (6, 217).

Qurana nəzirə söyləmək olmaz, çünki onda xariqüladə bəlağət xüsusiyyəti vardır. Quranın bəlağət və qüdrəti bəşər övladını aciz qoyur. Ərəblərə görə ən mötəbər və məqbul nitq fəsahət və bəlağət baxımından düzgün olan nitqdir. Bu isə Qurana xasdır və Quran sözü öz sehri ilə hər kəsə təsir göstərir, onun fəsahət və bəlağəti bəşərin ruhuna və qanına işləyir.

Bəs Quran bəlağətinin sirri və möcüzəsi nədədir? Allah kəlamı bəşər sözü ilə ölçülə və müqayisə edilə bilərmi?

Quranın bəlağət gözəlliyini təşkil edən ilkin amillər hərflərin səsi, ahəngi və musiqililiyidir. Bilirik ki, kəlmələr hecalardan və səslərdən təşkil olunur. Quran hərfləri də səs tərkibi baxımından elə sıralanmışdır ki, hər hərfin səsi bir musiqi ahəngi kimi gəlir, bu musiqinin təsiri qəlbləri yumşaldır, ruhları Qurana doğru cəlb edir. İşıq pərvanələri cəlb etdiyi kimi Quranın nuru da insanların ruhunu Qurana sarı çəkir. Bu baxımdan Quranın sədasını duyan hər kəs ondan ayrıla bilmir və onun şirin ahəngindən doymur. Şeirdə sözlərin musiqiliyi vəzn ilə təmin edilir. Quran adi şeir deyildir. Onun mətninin oxunuşundan hasil olan ahəng o qədər şirin və ruh oxşayandır ki, hətta ərəb dilini bilməyənlər də Quranı dinləyincə onun sədasına heyran qalırlar. Bu ahəng şüura sirayət edir, qəlbin dərinliklərini ehtizaza gətirir, ən daş ürəkləri belə yumşaldıb rəhmə gətirir. Qurana məxsus bu xüsusiyyət bütövlükdə ərəb dilinə aid edilməz, çünki ərəb dilində Qurandan başqa bir mətn oxunularsa və ya dinlənilərsə, belə təsir bağışlamaz. Quranın bu ecazının, ahənginin ruhlara hopmasını kimsə inkar edə bilməz (7, 198-199).

Mustafa Sadiq Rafinin bu haqda fikrini nəzərdən keçirək:

"Bu gözəl ayədə mütəşabih (oxşar) hərflərin izlənməsi müəyyən bir nəğmə doğurur. Hərflər və hərəkələr bir ahənglə ruha axır:

"Səyəstahlifənnəhum fil ard"

On hərfli, yeddi hecalı bir kəlmədə hərflər və hərəkələr elə sıralanmışdır ki, adətən dörd bölümlə söylənilir və dörd kəlmə hesabında olur. Bu kəlmələr artıq dilçilərin nəzərdə tutduqları leksik vahidlər kimi deyildir. Onların həm ahəng, hən məna baxımından öz yeri vardır, bunlar erab – yəni qrammatik hallanma qaydalarına ziddir, ancaq poetik dildə belə bir hal təbii sayılır" (7, 199-200).

Müəllifə görə Qurani-Kərim kəlmələrin ən bəlağətlisini seçmiş, ən ahəngdarını işlətmişdir. Müəllifin fikrincə, Quran mətninin ahəngdarlığını saxlamaq üçün sözlərin işlənmə tərzinə fikir vermək lazımdır. Belə ki, Quranda "Lub", "Kub" kəlmələrinin tək halı deyil, onların "Əbvab", "Əkvab" şəkilli cəm halları, "Ərad" kəlməsinin isə vəzn xətrinə yalnız və yalnız "Ard" şəkli işlənmişdir (7, 200).

Quranda işlənən söz tərkibləri və ayələr qeyri-adi görünür. Burada ən bəlağətli və bədii dəyərə malik olan ifadələr seçilmiş, aydınlıq və dəlil baxımından ən mükəmməl sözlər işlənmişdir. Quranın ecazkar bəlağəti ən qüdrətli xətibləri, ən bəlağətli şairləri susdurdu. Hələ ilk nüzulunda bütpərəstlər ordusu onun səsini boğmaq istədilər, ancaq məğlub və peşman oldular. Onun haqq səsi hər şeyə üstün gəldi. Məğrur başlar, tanınmış alimlər onun fəsahət və bəlağəti qarşısında təslim oldular.

Mənbələrin verdiyi məlumata görə, Həzrəti-Ömər məşhur ərəb şairi və Yeddi Askı sahibi olan Ləbidə yeni şeir yazmasını söyləmişdi. Ləbidin cavabı bu olmuşdur (7, 200):

“-Cənabi-Həqqin Bəqərə və Ali-İmran surələrinin nüzulundan sonra mənə şeir söyləmək düşməz”.

İslamın ilk çağlarında Həzrəti-Məhəmmədi (s) şairə bənzətmişlər. O zaman mədh və həcv ilə məhdudlaşan şairlərə qarşı mənfi münasibət var idi. Ona görə də şairlər yalan danışanlar kimi tənqid edilirdi. Lakin bədii sözün məcazi mənasına işarə edən tənqidçilər bu məsələni bir qədər başqa tərzdə açıqlamış, ona görə də “şeirin mayası bir az da yalandır, ən parlağı ən böyük yalandır. Şeirin ən gözəli də ən yalan olanıdır”. – söyləmişlər (8, 293).

Quran bəlağətinin əsasını təmin edən ikinci amil söz və məna vəhdətidir. Sözlər hər hansı mənanı ifadə etmək üçün düzülür. Məna sözə qovuşaraq nitq halında ifadə olunur. Mənalar bir, lakin insanlarda oyatdığı fikir, duyğu və təsir çoxdur. Ərəb alimi İbn Xəldunun “Müqəddimə” əsərində bu barədə yazdığı fikir maraqlıdır: “Nəzm və nəsrdə müşahidə edilən söz sənəti sözlə gerçəkləşir. Məna sözə tabedir. Mənalar hər kəsin zehnində mövcuddur. Onların bəlkə də bədii sənətə ehtiyacı yoxdur. Məna və düşüncələrin gözəl söz düzümü ilə ifadəsi sənətin tələbidir. Söz mənaların qəlibi yerindədir” (9, 219).

Quran söz və məna vəhdəti baxımından da bəlağətlidir. Nunun ecazkar mənaları bəlağətli söz düzümü ilə ifadə olunur. Quranda söz deyimləri və məna uyarlığı əslində biri digərini tamamlayır. Quran nazil olduğu gündən bəlağət sahiblərinin aciz qaldıqları məna incəliklərini ən bəlağətli sözlərlə ifadə etmişdir. Burada ahəng, məna, söz, mövzü və bütün mətn öz ecazkarlığı ilə seçilir. Cəlaləddin Süyuti Quranın ecazı ilə bağlı maraqlı mülahizələr söyləyir və onları belə əsaslandırır:

“Quran möcüzədir, çünki ən gözəl düzümü və ən aydın bəyanla çeşidli düşüncələri, ən düzgün və doğru mənaları ifadə etməklə islam dəyərlərini – tohid, tənzih, ilahi sifətlər, taət, dua, ibadət, haram, həlal, məmnu, mubah, vəzn, nəsihət, gözəl əxlaqi yönüm barədə ibrətləri anladır. Hər bir anlamı ondan daha mükəmməl şəkildə tapıb düzümə salan və yerbəyer edən ikinci əsər yoxdur. Keçmişin mənzərəsini verir, onları bizə anladır. Gələcək kainatda, gələcək əsrlərdən xəbər söyləyir. Öz ifadəsində səbəb və nəticə, dəlil və mülahizələr arasında elə bir əlaqə yaradır ki, bundan daha güclüsü və mükəmməli ola bilməz” (7, 201).

Quran bəlağətinin əlamətlərindən biri də onun fasilələr, ritmik-intonasiya düzümləri, ən ahəngli səslər və xüsusilə, məddəli nunla bitməsidir. Bunun hikməti açıqdır. “N” hərfinin səslənməsi xoş bir ahəngə malik olmaqla bütün hiss və şüura təsir göstərir. Quranda hərflərin (səslərin) sözlərdə, sözlərin ayələrdə, ayələrin surələrdə düzüm tərzi və üslubi qurumu ərəblərin tanıdıqları adi üsluba əsla bənzəməz. Quranın sözlərində səslərin, ayələrdə kəlmələrin ardıcıl düzümü elə ahəngdar tərzdə sıralanmışdır ki, onu qiraət edərkən şirin və şairanə söz axınının zəngin emosional qüdrəti ilə üzbəüz gəlirik. Hər bir Quran kəlməsi ruhun səsi yerindədir. Sözlərin ifadə edə bilmədiyi gizli mənaları hisslər duyur, gözəl bir surəti qələm nə qədər dəqiqliklə təsvir etsə də yenə də tam ifadə edə bilməz. Lakin hiss və duyğular onu bütövlükdə duya bilər. Səs ruhi həyəcanın bir təzahürüdür. Səsin ahəngi həyəcanın mahiyyəti ilə bağlıdır. Qurani-Kərimin gözəl səs, qurum və düzümü bu əsas üzrə incələnərsə onun şüurun həssas tellərinin necə ehtizaza gətirdiyini anlarıq. Quranın kəlmələri və hərfləri elə sıralanmışdır ki, o hərflərdən birinin yerini dəyişdirmək, bir hərəkəni yerindən oynatmaq dərhal bütöv bir ahəngdar qurumu pozar. Onun hərfləri və hərəkələri o qədər nizamlı və mütənasibdir ki, toxunulması qeyri-mümkündür.

Mustafa Sadiq Rafii bu barədə fikrini “Ecazül-Quran” əsərində belə izah edir (10, 242):

Kəlmənin üç səsi vardır:

1. Ruhun səsi – hərflərin, məxrəclərin hərəkələri və sözün tərkibi ilə meydana gəlir.
2. Ağlın səsi – bu mənəvi səs sözün doğrudan-doğruya ruha sirayətini təmin edir.
3. Hiss və şüurun səsi – sözdə bu səs nə qədər dərindən duyularsa, bəlağətin ruhu da o qədər güclü olar.

Quranın ruh baxımından qeyri-adi təsiri bundan ibarətdir. Ərəb mətnlərində ruhun səsi və ağlın səsi ifadələri işlənmiş, lakin şüurun səsi anlamı işlənməmişdir. Quran isə məhz bu səsi yaradır və şüura hopdurur. Quranı oxuyarkən hərflərin, kəlmələrin, hərəkə və səslərin ümumi ahəngi, eyni zamanda söz düzümünün ritmik-intonasiya qurumu insan ruhuna önəmli təsir göstərir. Quran bəlağətinin qeyri-adiliyi barədə fikrimizi bütövləşdirmək üçün Əbdül Qahir Cürcaninin "Dəlailül-ecaz" əsərindən gətirdiyimiz bir misala müraciət edək: "Sözlərdə və ibarələrdə bəzən elə incə fərqlər müşahidə edilir ki, onların dərki təkcə adi adamlar üçün deyil, hətta savadlı zümrə üçün də çətinlik törədir" (11, 242).

Sözlərin müxtəlif düzüm və çeşidli tərzdə işlənməsi, məna fərqləri göstərir ki, işlənmə xüsusiyyətindən asılı olaraq onların məzmun və təsiri çoxşaxəlidir. Bu sayaq gizli fərqləri araşdırmaqla məna incəliklərini aşkar etmək olar. Həmin gizli və incə fərqlərin mahiyyəti bəlağət elmi ilə aşkar edilir. Quranın qeyri-adi kəlam olmasını da məhz bəlağət elminə yiyələnməklə sübut etmək olar. Ərəb dilində bəlağət elminin yaranması Quranı xaliqüladə söz abidəsi kimi tanımaq zərurətindən irəli gəlmişdir (12, 3). Təsadüfi deyildir ki, məşhur təfsirçi Cərullah Zəməxşəri bəlağət sahələrini Qurana xas elmlər hesab edir, onun nəzərincə fəqih, mütəkəllim, hədisçi, vaiz, alim öz sahəsində nə qədər yüksək dərəcəyə çatsa da həqiqətə yetişməz və o, bunun üçün Quran bəlağətinin kamillik məqamına yetişməlidir (13, 5). Zəməxşəri əsərlərinə müraciət etdiyimiz bir sıra alimlər kimi Quranın ilahi kəlam olduğunu bəlağət yolu ilə sübuta yetirir.

Cahiz bəlağət elmindən bəhs edərkən Quranın ecazkarlığına toxunmuş və bunu sübut etmək üçün həmin elmdən faydalanmağı tövsiyyə etmişdir. Əşəri mütəkəllimlərdən olan Baqqillani də bu fikirdədir. O "Ecazül-Quran" əsərində bütün Quran ayələrinin bəlağətli olduğunu təsdiq edir (14). Klassik dövrün ayrı-ayrı alimlərinin bu barədə fikirləri əsasən üst-üstə düşür. Ancaq bir sıra alimlər bu məsələnin izahında müxtəlif baxışlara malikdirlər.

1. Mütəzililərin bir qisminə görə Quranın nəzmi möcüzədir, yəni Quran ayələri ərəblərin adi üslubundan fərqlənən bir bədii üslubda nazil olmuşdur. Bu üslub nə nəzm, nə də nəsr qaydalarına tabe deyil. Kahinlərin nəsrlə qurulmuş moizləri vardır, burada süni və çətin bir səs düzümünə rast gəlirik. Quran isə bundan fərqli olaraq nəzm və nəsr arasında ortaq olan, ümumi üslubdan yüksəkdə dayanan düzümə malikdir. Bəlağət və fəsahət ustadları Quran üslubunu tənqid etməkdə acizdirlər, burada qüsur axtarmaq mümkün deyil.

2. Mütəzililərdən bir dəstə Quranla bəhsə girişsələr də, Quran ayələrinə bənzər mətn tapa bilməmiş və aciz qalmışlar. Buna "sərfə" cərəyanı deyilirdi. Mötəzililərin ən böyük məziyyəti ağıla əhəmiyyət verməkolduğu kimi, onların ən böyük qüsurları da sərfi məntiq qəliblərində məhdudlaşdırmaları oldu. Onlar batini duyum və mənəvi işıqlanma yolunu bağladılar.

3. Mütəkəllimlərə görə, Quranın bəlağət möcüzəsi qeybdən xəbər verməkdir. Qeyb aləminin sirri adi insan qüdrətindən yüksəkdir və Quran bu baxımdan qeyri-adi Tanrı kəlamı sayılır.

4. Əbu Bəkr Baqqillani Quran bəlağətinin sirrlərini aşağıdakı şəkildə izah edir.
1) Qeybdən xəbər
2) Qeyri-adi düzüm və üslub qurumu
3) Kainatın gələcəyi haqqında ümumi baxış.

Quran bəlağəti və onun ecazı ilə bağlı bir sıra önəmli cəhətləri ilkin qaynaqlar əsasında dəyərləndirməklə deyilənləri xülasə şəklində yekunlaşdırmağa çalışaq.

Quran bəlağətindən bəhs edən ilkin qaynaqlardan biri Əbu Ubeydənin "Məcazül-Quran" əsəridir. Müəllif məcaz dedikdə izah, şərh və təfsir üsulunu nəzərdə tutur. Onun nəzərincə Quran aylərində işlənən təkrarlar hər hansı bir mətləbi təkidlə vurğulamaq üçündür (15,11-12). Bu da məcaz sisteminə daxildir. Təqdim və təxir (prepozisiya-postpozisiya) anlayışları da məcaza aid edilir (15, 12). Qeyd edək ki, Seyid Şərif "Təlxisul-bəyan fi məcazatil Quran" əsərində məcazı bəlağət kimi izah edib. Əbu Ubeydə məcaz adlandırdığı məzmunu Seyid Şərif istiarə kimi vermişdir (16, 117). Seyid Şərifin əsəri məhz Quranda işlənən məcaz və istiarələrə həsr olunub. O, Tanrı kəlamının bəlağət gözəlliyini və bədii incəliklərini aşkarlayıb. Seyid Şərifin təhlil üsulu Əbu Ubeydədən fərqlidir. Belə ki, Əbu Ubeydə sadəcə Quranı təfsir etmək istəmiş, lakin Seyid Şərif məcaz və istiarələri seçməklə Quran bəlağətini araşdırmışdır (16, 107). Geniş məlumat dairəsinə malik olan müəllif Quranın zəngin bəlağət qatlarını aşkar etmişdir. Məsələn, Hud surəsinin 44-cü ayəsindən bəhs edən Seyid Şərif burada işlənən "Ey yer"... "Ey Göy" xitabını istiarə baxımından izah edir, çünki ağlı və düşüncəsi olmayan predmetləri xitab kimi işlətmək məntiqi baxımından özünü doğrultmur (16, 161).

Seyid Şərifin ikinci bir əsəri "Həqayiqut-təvil fi mütəşabihatit-tənzil" adlanır. Müəllif Ali-İmran surəsinin 7-ci ayəsində işarə edilən möhkəm və mütəşabih ayələrə əsaslanaraq onları əsas və təməl kimi dəyərləndirir. Bunlar "Ümmul-kitab" adlanır (17, 133). Mütəşabih ayələr də həmin təməl əsasında izah edilir (17, 3-6). Əsərdə Quranın dil, üslub və bəlağət xüsusiyyətləri açıqlanır və bilməməzlik üzündən Qurana irad tutanlara cavab verilir. Nisa surəsinin 10-cu ayəsində yetimin malını yeyənlər od yeyən adamlarla müqayisə edilir. Burada işlənən təşbih maraqlı bir məzmuna malikdir: yetimin malını yeyən sanki od udur-yəni yetim malını yemək elə bir oddur ki, insanın içərisini yandırır (17, 377). Burada güclü emosional təsir oyadan istiarə sənəti işlənmişdir.

Bəzən Peyğəmbərə edilən xitab ümumi səciyyə daşıyır və ümmətə yönələn xitab kimi anlaşılır (17, 104-108). Ayələrdə Allahın adından deyilən: "Biz" – ifadəsi cəm mənasında deyil, Tanrının əzəmət və böyüklüyünə işarədir (17, 169).

Beyt ev mənasında işlənir. Beytin Allaha aid edilməsi təzim və şərafət xatirinədir. Beytin insana aid edilməsi isə hər kəsin həmin Tanrının evində bərabər hüquqlu olmasına dəlalət edir (17, 178). Beytullah – adi ev deyil, məcazi mənada mübarək və bərəkətli məkan deməkdir, burada çoxlu və həmişəlik xeyir vardır (17, 180-181).

Öncə işarə edildiyi kimi, bəlağət elminin inkişafına ilk addımı kəlamçılar atdılar (18, 8). Təfsir elmi də bəlağətin təkamülünə təkan verdi. Ilkin təfsirlər lüğət və dilçilik yönümündə idi, çünki Quranı qeyri-ərəblərə öyrətmək lazim idi. Əbu Məhəmməd Zəkiəddin Əbdüləzim ibn Əbdülvahid-İbn Əbül Əsbə (doğ.654 h/1256 m.) "Bədi-ul-Quran" əsərini yazana qədər bəlağətçilər adətən Quran bəlağətinin bir cəhətinə toxunurdular. Lakin bu əsər bütün bəlağət fənlərini və ədəbi-bədii qəlibləri əhatə etmişdir.

Quran bəlağətinin zənginliyini göstərmək məqsədilə müəllif konkret misallar üzərində təhlil aparır. Məsələn, Hud surəsinin 44-cü ayəsinin bəlağət baxımından təhlili aşağıdakı nəticələr verir: ayədə 17 təkrar olunmayan söz, 19 bədii söz işlənmişdir (19, 340): tənasüb, mütabiqə, təxəyyül, istiarə,məcaz, işarə, ərdaf, təmsil, təlil, sihhətü-təqsim, ihtiras, musavat, hüsnün-nəsəq, sözlə məna uyarlığı, ica, təshim, təhzib, hüsnü-bəyan, təmkin, insicam.

Əbülqasim Məhəmməd ibn Əbdülqəfur Kəlai hicri 6-cı əsr Əndəlus alimlərindən biri olmuşdur. Onun "Əhkamü-sənətil-kəlam" əsəri ilkin qaynaqlar əsasında yazılmış bəlağət toplusudur. Kitabın bir hissəsi Quran bəlağətinə həsr edilmişdir. Əsərin girişində müəllif ər-

Rəhman surəsinin 1-4 ayələrinə işarə etməklə bəyanın əhəmiyyətini vurğulayır. Xilqətdən sonra ikinci böyük nemət bəyandır (20, 12-45). Onun nəzərincə, bəyan kəlamın ruhudur (21,35). Kitabın birinci bölməsində o, Ələq surəsindən 3-5 ayələri misal gətirir və yazının dəyərini göstərir (36). Yazı mələklər üçün ziynətdir (21, 39-40). Yazının başlanğıcı məna və səc (söz düzümü gözəlliyi) xatirinə qurulur. Cahiliyyə dövrü yazıya "Biismək-Allahum" şəklində başlanğıc verilmiş, Peyğəmbər (s) də ilk zamanlar belə etmişdir. Hud surəsinin 41-ci ayəsi nazil olandan sonra"Bismillah", İsra surəsinin 110-cu ayəsindən sonra "Bismillah ər-rəhman", Nəml surəsinin 30-cu ayəsindən sonra "Bismillahir-rəhmanir-rəhim" şəklində işlənmişdir (21, 55).

Müəllif sübut edir ki, ən gözəl xitab nümunələri Quran ayələrində işlənmişdir . O, Quranda verilən məcazlardan da bəhs etmişdir (21, 91-93). Qazi Əbdülcabbar Əsədabadi (v.415 h./1024 m) Quran bəlağəti sahəsində tanınmış alimlərdən biridir. Onun "Mütəşabihul-Quran" əsərində Quran mətninin anlaşılması üçün işlədilən bədii üsullardan bəhs edilir və analoq yolu ilə hadisəni daha qabarıq ifadə etmək məsələsi aşkarlanır (22). Müəllifin sanballı əsəri sayılan "əl-Müğni fi əbvabit-tovhid vəl-ədl" kitabının 16-cı bölməsi "Ecazül-Quran" adlanır. Bu bölmədə bəlağət və fəsahətin ümumi anlamları və Quran ecazkarlığının bəlağət baxımından özəllikləri aşkarlanmışdır. Onun nəzərincə fəsahət söz və mənaya aiddir və söz düzümündəki səs ahəngdarlığı bəlağət üçün şərt deyil. Bəlağətin zirvəsi Quranda əks olunmuşdur (23, 35-36). Onun mövqeyi Əbdülqahir Cürcani ilə səsləşir (24, 35-36). Bir sözlə, Qurana xas olan mükəmməl bəlağət və fəsahət kəlamın bütün cəhətlərini (söz ahəngdarlığı, yığcamlıq və yüksək məna tutumu, söz düzümü, sözün təsir dərəcəsi, onun yeri, məqamı, mövqeyi, məna və şəkil gözəlliyi) əhatə edir (25, 171).

Qazi Əbdülcabbar Quran bəlağətinin qeyri-adi incəliklərinə xüsusi diqqət yetirmişdir. Bununla bağlı o, beş məqamı vurğulayır (26, 373):

1. Quran – yüksək-ali bəlağət və fəsahət mərtəbəsinə malikdir və adi kəlamda belə bir fəsahət yoxdur.
2. Adi nəzmdən çox-çox yüksək poetik quruma malikdir.
3. Kimsə buna bənzər söz yarada bilməmişdir. Bu məqama İsra surəsinin 70-ci ayəsində işarə edilir.
4. Ali məna tutumu, əqli-məntiqi düzüm baxımından bəyan edilən mətləblər arasında uzlaşma vardır.
5. Verilən xəbərlərin gerçəkliyə uyğun gəlməsi. Bu barədə Tövbə: 33, Fəth: 27, Rum: 1-4 ayələrində də bəhs edilir.

Müəllifin üçüncü bir əsəri "Tənzihul-Quran anil-mətain" adlanır. Bu əsərdə o, Quran mətnini anlamadan ona irad tutanlara cavab verir və Quranda işlənən zərif bəlağət mövzusuna toxunur. Qazi Əbdülcabbar Quranda təşbih və təmsil mövzusunun əhəmiyyətini açıqlayır (27, 298-317). Musanın əsası Şüəra surəsinin 32-ci ayəsində - əzəmət baxımından müqayisə edilir (28, 297). Müəllif həqiqi-məcazi mənalar arasındakı əlaqəni də konkret misallarla izah edir (28, 201, 248, 308).

Quranda bəzi sözlərin qarşılaşdırılması ilk baxışda qeyri-adi tərzdə qurulur. Məsələn: əzabul-ədna (daha yaxşı əzab) məfhumu əzabul-əkbər (daha böyük əzab) anlamı ilə qarşılaşdırılır. Dil baxımından ədna (daha yaxın) - əbəd (daha uzaq) sözü ilə, əkbər (daha böyük), əsğər (daha kiçik) sözü ilə qarşılaşıdırıla bilər. Müəllif buradakı bəlağət incəliklərini belə izah edir: dünya əzabının iki sifəti var:

a) kiçiklik,
b) yaxınlıq.

Bəlağət qanunu burada yaxın sözünün işlənməsini tələb edir (28, 111).

Axirət əzabı da iki sifətə malikdir:

a) uzaqlıq,

b) böyüklük.

Ona görə də bu məqamda böyük sözünün işlənməsi daha önəmlidir.

Quran bəlağətinin qeyri-adi özəllikləri barədə olan qaynaqlar içərisində Misirdə çap olunan "Səlasə rəsail" ("Üç risalə") toplusu öz əhəmiyyəti baxımından diqqəti cəlb edir. Bu topluya daxil edilən əsərlər haqqında yığcam məlumat verməklə kifayətlənirik.

Birinci risalənin müəllifi Əbülhəsən Əli İbn İsa ər-Rummanidir (d. 386 h./996 m.). O, Cahiz və Vasitədən sonra Quran bəlağətinin ecazkarlığından bəhs edən üçüncü şəxsdir. Onun nəzərində Quran bəlağəti – üslub və düzüm, sözlərin tənasüblüyü, ahəngdarlığı və bütövlüyü ilə seçilir. Rummani Quranın möcüzə olduğu fikrini bəlağət yolu ilə sübut edib (29, 171). Bəlağət üçün mərtəbə və ya dərəcə göstərərkən Quranı ən yüksək örnək kimi qəbul edib (30, 75). Sözün məna tutumunu onun ən bəlağətli düzümü və ahəngi ilə dinləyicinin qəlbinə və ruhuna hopdurmaq mümkündür. Belə bir xüsusiyyət isə Quran bəlağətinə xasdır. Müəllif öz risaləsində Quran bəlağətini on əsas bölmədə işıqlandırır (30, 77-78):

- İcaz, təşbih, istiarə, təlavum, fəvasil, təcanis, təsrif, təzmin, mübaliğə, hüsnül-bəyan.

Bu bölmənin hər biri Qurandan gətirilmiş misallarla izah edilir. Müəllif Quran ayələrinin istər söz düzümü və yığcamlığı, istərsə də məzmun dəyəri baxımından daha önəmli olduğunu təsdiq edir. Bəqərə surəsinin 179-cu ayəsini təhlil edən alim həmin ayədən götürülən "Bu qisas sizin üçün həyat deməkdir" ifadəsini ərəblərdə geniş yayılan el məsəli ilə müqayisə edir: "Ölümə ölüm!"

Müqayisə zamanı aşağıdakı nəticələr alınır:

1. Birinci ifadə daha yığcamdır, hərflərin sayı azdır.
2. Burada lüzumsuz təkrar yoxdur.
3. Təzad sənəti işlənmişdir.
4. Ayədə məqsəd həyatdır – yəni müsbət yön vardır (30, 25).

Risalədə bu sayaq təhlillər çoxdur.

Topludakı ikinci risalə "Bəyanu-icazil-Quran" adlanır və onun müəllifi Əbu Süleyman Həmid ibn Məhəmməd ibn İbrahim əl-Xitabidir (d.388 h./998 m.). Öz xələfləri kimi əl-Xitabi də Quranın ecazkarlığını onun bənzərsiz bəlağət qurumunda tapmışdır. Bu Tanrı kəlamı söz düzümü və məna gözəlliklərini ən mükəmməl tərzdə birləşdirmişdir. Heç bir kəlam Quran kimi ürəklərə təsir göstərə bilməz (30, 25). Quran bəlağəti heyrətləndiricidir, buradakı nizam və üslub adi ərəb nitqindən seçilir. Vaxtilə Cahiz də bunu qeyd etmişdir (31, 27). Əl-Xitabiyə görə Quranda ən fəsahətli sözlər ən gözəl düzümlə sıralanıb və ən gözəl məna tutumuna malikdir (32, 25). Onun Quran bəlağətinin ecazkarlığı barədə fikirləri Baqqillaninin baxışları ilə uyğun gəlir (32, 27).

Üçüncü risalə məşhur bəlağət alimi Abdülqahir Cürcaninin "Ər-risələtüş-şafiyyə fil-ecaz" əsəridir. O, Quranın ecazkarlığını tarixi səpkidə araşdırır. Vaxlı ilə Həzrəti-Məhəmmədə (s) irad tutanlar Quran mətninin təsirindən heyrətlənərək onu cünun və şair adlandırmışlar, ona sehirbaz söyləmişlər, çünki Quranın oxunuşu insanlara sehrli təsir göstərirdi (Muddəssir surəsi: 18). Əbdülqahir göstərir ki, onarın bu hərəkətləri Quran mətninin ecazkarlığını etiraf etmək deməkdir (32, 403). Müəllif başqa ayə və hədislərə söykənməklə Quran ecazını bəlağət yolu ilə sübuta yetirir (32, 124-125).

Quran bəlağəti üzrə araşdırmaların həm əhatəsi və həm də məzmunu getdikcə genişlənir. Bu səmavi kitabın bəlağət incəlikləri ən böyük dahiləri heyrətə salmışdır, ona görə hər dəfə bu mövzuya girişdikdə yeni-yeni məsələlər üzə çıxır (33, 5-7).

Deyilənləri ümumiləşdirərək sonda aşağıdakı mülahizələri xülasə etmək olar:

1. Qurani-Kərim bədii söz sənəti üçün bir sıra baxımlardan mühüm bəlağət qaynağı olaraq tanınır. Bu mənada Qurani-Kərim yazar və şairlər üçün mənəvi-əxlaqi dəyərlər və zəngin söz abidəsidir. Ona görə də söz sənətində Quranın məzmun keyfiyyətlərindən faydalanma halları genişdir.

2. Qurandan faydalanmaq həm də deyilən sözün etibar və dərəcəsini yüksəltmək baxımından əhəmiyyətlidir.

3. Quranın bəlağət möcüzəsi yazarlar və şairlər üçün ən mükəmməl bədii üslub, fəsahət və bəlağət inciləri ilə seçilən mötəbər örnək kimi tanınmışdır.

4. Bir çox poetik üsul və qəliblər Quran bəlağətindən bədii təfəkkürə keçmiş və orta çağların söz sənətində özünə yer tutmuşdur.

5. Quranın bəlağətinin möcüzəsi bir növ şairlər və qələm sahiblərində gözəl söz sənətinə yiyələnmək uğrunda çalışmağa və yarışmağa həvəs oyatdı. Bununla da bədii yaradıcılıqda məsuliyyət yüksəldi.

6. Quranın istər məzmun qatları, istər əxlaqi-mənəvi dəyərləri, istərsə də onun bənzərsiz bəlağət özəllikləri və zərif söz incəlikləri orta çağların söz sənətində özünə möhkəm yer tutdu. Klassik Azərbaycan söz sənətinin dəyərləndirilməsində bu sadalanan mövzuların əhəmiyyəti inkaredilməz bir həqiqətdir.

Qurani-Kərim söz və məna vəhdəti baxımından bənzərsiz bir abidədir və bu səmavi kitabın ecazkarlığı onun bəlağət xüsusiyyətləri ilə aşkar olunur.

Ədəbiyyat

1. Əhməd Mətlub. Bəlağə indəs-Səkkaki. Bağdad, 1964.
2. əs-Seyyid Əhməd əl-Haşimi. Cəvahirul-bəlağə fil-məani vəl-bəyan vəl-bədi. Beyrut.
3. Mir Cəlaləddin Kəzzazi. Zibaşinasiyi-soxəni-parsi. c.3. Bədi. Tehran, 1773.
4. Əbu Hilal əl-Həsən bin Abdullah bin Səhl əl-Əsgəri Kitabus-sınaateyn. Əl-Kitabə vəş-şir. 1319.
5. Doktor Əli Əşəri Zayid əl-Bəlağətül-ərəbiyyə. Qahirə, 1414/1994, s.14.
6. Doktor Osman Kəşkioğlu. Nüzulundan günümüzə Qurani-Kərim bilgiləri. Ankara, 1989.
7. Qurani-Kərim bilgiləri.
8. Abdulgahie al-Curcahi Die Ceheimmisse der Wjrikunst. Wiesbaben, 1959
9. Əbdür-Rəhman bin Məhəmməd bin Xəldun. Kitabul-əbr və divanül-mübtəda vəl-xəbər fi əyyəmil-ərəb vəl-əcəm vəl-bərbər və min əsərihim min zəvis-Sultanil-Əkbər (Müqəddimə). Beyrut.
10. Mustafa Sadiq ər-Rafii. İcazul-Quran və bəlağətun-nəbəviyyə. Misir, 1380/1960.
11. Əbdulqahir Cürcani. Dəlailul-ecaz. Təshih: Seyyid Məhəmməd Rəşid Rza. Misir, 1380/1960.
12. Ziyəddin Nəsrulla Məhəmməd ibn Əbdül Kərim Məruf bi ibn Əsir. "əl-Məsəlüs-sair fi ədəbil-katib vaş-şair". Təhqiq: Məhəmməd Muhyəddin Əbdül Həmid. Misir, 1358/1939.
13. Mahmud ibn Ömər Zəməxşəri. əl-Kəşşaf ən həqayiqüt-tənzil və uyunit-təvil. Tehran. Tarixsiz. Müqəddimə.
14. Əbu Bəkr Məhəmməd ibn əl-Teyyub əl-Baqqilani. Ecazul-Quran. Təhqiq: əs-Seyyid Əhməd. Darül-məarif. Müqəddimə. Misir.
15. Əbu Übeydə Müəmmər ibn əl-Müsənna. Məcazül-Quran. Təhqiq və təliq: Doktor Məhəmməd Fuad Sezgin. Darül-fikr, 1930/1970.

16. Əş-Şərif ər-Razi. Təlxisul-bəyan fi məcazül-Quran. Təhqiq və müqəddimə: Məhəmməd Əbdülğəni Həsən. Qum, 1374/1955.

17. Seyid Şərif. Həqayiqut-təhvil fi mütəşabihati-tənzil. Qahirə, 1374/1965.

18. Doktor Məhəmməd Zəğul Sələm. Əsərul-Quran fi tətəvvurin-nəqdi-ərəbi. Darul-məarif. Misir.

19. İbn Əbil Əsbə Misri. Bədiul-Quran. Təhqiq: Məhəmməd Hənəfi Şərəf. Misir, 1377/1957.

20. Əbdülqasim Məhəmməd ibn Əbdülqəfur Kəlai. Əhkami-sənəti-kəlam. Təhqiq: Məhəmməd Rizvan əl-Dayə. Beyrut, 1966.

21. Əbdülqasim Kəlai. Əhkami-sənəti-kəlam.

22. Qazi Əbdülcabbar ibn Əhməd Həmədani. Mütəisəbihul-Quran. Təhqiq: Doktor Ədnan Məhəmməd Zəqlul. 1-2 c.Qahirə, 1386/1966. Müqəddimə

23. Qazi Əbdülhəsən Əbdülcabbar Əsədabadi. Əl-Muğani fi əbvabit-tovhid vəl-ədl əl-Cüzvüs-sədisə aşara. İcazül-Quran. Misir, 1380/1960.

24. Əbdulqahir Cürcani. Dəlailul-ecaz. Təshih: Seyyid Məhəmməd Rəşid Rza. Misir, 1380/1960.

25. Qazi Əbdülhəsən Əbdülcabbar Əsədabadi. Əl-Muğani fi əbvabit-tovhid vəl-ədl əl-Cüzvüs-sədisə aşara. İcazül-Quran. Misir, 1380/1960, s.171.

26. Qazi Əbdülcabbar. İcazül-Quran.

27. Qazi Əbdülcabbar ibn Əhməd Həmədani. Tənzihul-Quran anil-mətain. Beyrut.

28. Əbdülhəsən Həmədani. Tənzihul-Quran.

29. Əbu Bəkr Məhəmməd ibn əl-Teyyub əl-Baqqilani. Ecazul-Quran. Təhqiq: əs-Seyyid Əhməd. Darül-məarif. Müqəddimə. Misir.

30. Səlasə rəsail fi ecazul-Quran. Ər-Rummani və Xitabi və Əbdülqahir əl-Cürcani. Təhqiq və təliq: Məhəmməd Xələfullah və Doktor Məhəmməd Zəğlul Sələm. Misir. Darül-məarif, 1387/1968.

31. Əbu Osman ibn Bəhr əl-Cahiz. “əl-Bəyan vət-təbyin”. Təhqiq və şərh: Əbdüssəlam Məhəmməd Harun. Misir. Məktəbətül-Xanəci, 1395/1975.

32. Əbu Bəkr əl-Baqqilani. Ecazul-Quran.

33. Doktor Əli Əşəri Zayid əl-Bəlağətül-ərəbiyyə. Qahirə, 1414/1994.

سازهٔ غزل حافظ؛ اهداف و دستاوردها

علی قلی‌نامی
دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام (ره)

چکیده

پنداشت‌هایی دربارهٔ غزل و شخصیّت حافظ بوده و هست که تفاوت‌هایی بسیار با هم دارند. امّا اشتراکاتی هم دارند که یکی از آن‌ها تصوّر اشفتگی محور عمودی غزل اوست. یعنی، هر بیت سازی دگرگونه می‌زند. در این راستا، افرادی مانند مرحوم شاملو و خانلری کوشیده‌اند با روشی تقریباً متفاوت و با ابزاری ذوقی یا علمی ترتیب ابیات غزل را بر اساس همین باور رایج سامان دهند.

این پژوهش بر پایهٔ ۱۲۳ غزل حافظ سازه‌ای معیّن و شاخص نشان می‌دهد که این پنداشت مشترک باطل بوده است و محقّقان متوجّه ساختار بخصوص غزل حافظ نشده‌اند. آن‌چه به دست می‌آید ساختاری است که در آن بیت یا ابیاتی چند در میانهٔ غزل کارکردی انتقادی دارند در حالی که غزل با رویکردی عاشقانه آغاز می‌شود و با همان رویکرد به پایان می‌رسد. ولی همین رویکرد عاطفی با تصاویر گوناگون در هر بیت نو می‌شود ولی با این حال از هم نمی‌گسلد چرا که هر بیت به صورت تداعی واژگانی یا روایی ارتباط خود را با بیت پیش از خود حفظ می‌کند.

کلیدواژه‌ها: غزل حافظ؛ ساختار؛ انتقاد؛ تغزّل؛ روایت؛ انسجام محور عمودی.

مقدمه

«غزل» ابتکاری ایرانی بود که از درون قصیده به وجود آمد و سرگذشتی عبرت‌انگیز پیدا کرد. غزل که مضمونی صرفاً عاشقانه داشت وقتی به حافظ رسید کارکردی متفاوت از آن چیزی که اصولاً ماهیّتش ایجاب می‌کرد بر عهده گرفت و به یک «نوع ادبی»[1] تبدیل شد. همچنان‌که همواره این تغییر کارکرد یکی از ویژگی‌های ذاتی غزل شد. غزل حافظ غزل ستیزه‌گر است و در فرایند مبارزه و احتجاج خود روشی سلبی را در پیش می‌گیرد نه روشی ایجابی را؛ این غزل نوعی اختلال در ساختار اجتماعی–سیاسی رایج و غالب به وجود می‌آوَرَد و بدون این‌که نظامی را تبیین کند، در پی فروریختن ساختار و نظامی بود که با مصادره به نفع احساسات و عقاید عامّه، راه نفوذ و سلطهٔ خود را هموار کرده بود. یکی از ابزار بسیار مهم نظام یا فرهنگ نظامی غالب قالب ادبی «قصیده» بود که با تغزّل به آرامی سازمانی را شکل می‌داد که محور آن مدح بود و سایر بخش‌های پایانی آن دقیقاً همان کاری را می‌کرد که تغزّل، تشبیب و نسیب انجام می‌داد لیکن در قوسی مخالف. تغزّل بدون این‌که زیاد جلب توجّه کند به آرامی به اوج می-بُرد و شریطه و دعا و تقاضا و غیره به آرامی فرود می‌آورد، باز به نحوی که سخن که مدح است زیاد به چشم نیاید و تأثیر منفی نداشته باشد ولی بی هیچ تردیدی نهایت تأثیر منکوب‌کنندگی را در ناخودآگاه خواننده می‌گذارد و این روش و هدف قصیده بود. تا این که روش قیاسی و تشبیهی در قصیده، به روش مجاورت و همکناری‌های تقابلی مکمّل در غزل حافظ تبدیل می‌شود و با ایهام و مجاز لایه‌هایی ایجاد می‌کند و در لایه‌های پایینی با دلالت‌های چندگانه به ویرانگری و تخریب ساختارهای آن نظامی دست می‌زند که قصیده پشتیبان آن است. غزل حافظ برای دست‌یابی بر هدفی که برای خود ترسیم کرده بود سازه‌ای متفاوت ابداع کرد؛ سازه‌ای که برای همین هدف کارگر افتاد. این ساختار مورد نظر ما در غزل حافظ، دقیقاً و دقیقاً همان سازمان قصیده است لیکن با اهدافی کاملاً متفاوت. در واقع همین بررسی ساختاری غزل حافظ کاری است که ما در این جستار در صدد انجام آن هستیم.

غزلیّات حافظ قوای روحانی و دنیایی جامعه را با یک چشم می‌بیند و آن‌ها را در مسیری موازی و حتّی در یک مسیر دوشادوش می‌بیند که برای غلبه و تسلّط بر آحاد مردم از طرفیّت‌های هم استفاده می‌کنند و در واقع، یک هموارکنندهٔ راه رسیدن به اهداف دیگری می‌شود و این ارتباط دو طرفه است؛ بنابراین، غزل حافظ به جدال با این ائتلاف برمی‌خیزد و در انجام این مسئولیّت تاریخی خود ساختاری خاص و منحصر به فرد را ابداع می‌کند؛ آن‌چنان‌که دلالت‌هایی چندگانه را دربرمی‌گیرد به نحوی که هر کس هر آن‌چه را بخواهد در آن می‌یابد و عواطف چندگانه، با درهم‌آمیزی، غزلی قصیده‌گونه را می‌آفریند و دقیقاً همین ویژگی‌ست که در زیر سطح خود لایه‌های عاطفی متناقض ایجاد می‌کند. در واقع غزل او یک غزل یکدست عاشقانه یا یکدست

منتقدانه یا یکدست مدح نیست چون که در یک نظام طولی همهٔ این عواطف چندگانه را برای رسیدن به یک غایت معیّن درهم می‌آمیزد که از زبان خودِ حافظ «لطف به انواع عتاب آلوده» تعبیر می‌شود؛ لیکن این کار را هنرمندانه و با ظرافت انجام می‌دهد.

بر اساس طبقه‌بندی موضوعی بررسی‌های حافظ‌شناسی، برخی از آن‌ها مربوط به همان طبقه‌بندی‌ها دربارهٔ مضمون و بافت و ساخت شعر حافظ است و البتّه می‌توان گفت به نحوی انتخاب کرده‌ایم که دیدگاه‌های متنوّعی را پیش چشم بگسترد. همچنان‌که دیدیم هرچند در مواردی کسانی همچون خانلری و شاملو هر کدام با روشی متفاوت ولی هدفی یکسان، کوشیدند تا نظمی منطقی به پراکنده‌گویی! حافظ بدهند لیکن این دو و کسانی دیگر متوجّه این قضیّه نشدند که شمار قابل توجّهی از غزل‌ها دارای ساختاری قصیده‌گونه است و حافظ در چیدمان این‌چنینی غزلش اهدافی چندگانه را پی می‌گرفت. اکنون هدف ما هم در این جستار نشان دادن این ساختار بخصوص غزل‌ها است. اگر تلاش‌هایی از نوع انداختن تیر در تاریکی نبود و منتقدان با شکل‌نگری و مصحّحان با دوری از تصحیح ذوقی و قیاسی و نسخه‌برداران با امانت‌داری با دیوان خواجه روبرو می‌شدند چه بسا غزل‌های بیشتری داشتیم از نوع آن‌چه ما آن را «غزل قصیده‌گونه» می‌نامیم. البتّه منظور از غزل قصیده‌گونه این نیست که دلالت بر مضمون قصیده دارد بلکه فقط شکل آن مورد نظر است. نکتهٔ مهم دوم شکل عرضی یا افقی بیت‌های هر غزل خواهد بود و اثبات خواهد شد که در بیش از ۹۵ درصد ابیات، این بیت است که یک جمله – جملهٔ مرکّب – است نه مصراع. برای تشریح، تبیین و ترسیم این نظریه همهٔ غزل‌ها بر اساس پنج نسخهٔ چاپی خلخالی، قزوینی، نیساری، ثروتیان و نسخهٔ عکسی تازه چاپ شدهٔ از روی تحریر سال ۸۰۱ بررسی شده است.

پیشینهٔ حافظ‌شناسی

سازهٔ قصیده‌گونهٔ غزل حافظ مغفول مانده است و اگر نگوییم کلّاً دست‌کم به طور کامل متوجّه این سازه نشده‌اند و تنها چیزهایی دربارهٔ آن نوشته‌اند. این جستار در پی موشکافی در این باره است. از جمله کسانی که این نکته را اندکی یادآور شده‌اند نیساری است: «یکی از مختصّات غزل‌های حافظ این است که در پایان بعضی از آن‌ها و بعد از بیت تخلّص یک بیت و گاهی دو یا سه بیت آمده است که متضمّن مدح است» (نیساری، ۱۳۶۷: ۲۱۵)؛ یا صفا می‌نویسد: «پخته‌ترین غزل‌های خواجو را باید در قسمت اخیر یعنی در بدایع‌الجمال جستجو کرد. این غزل‌ها در مقام مقایسه با غزل‌های متعدد خواجو در صنایع‌الکمال تحوّل بزرگ سبک خواجو را در غزل و رهاکردن شیوهٔ متقدّمین در کیفیّت خلق مضامین نشان می‌دهد. در غزل‌های بدایع‌الجمال تفکّرات عرفانی و حکمی در عبارات غزل‌های عاشقانه گنجانده شده است و بهمین سبب در آن‌ها کمتر از سوز و ساز عاشقان و راز و نیاز آنان اثری می‌بینیم» (صفا، جلد ۲/۳، ۱۳۷۲: ۱۰۷۳). همین غزل‌هاست که حافظ از آن‌ها استقبال می‌کند. جلالیان می‌نویسد: «ابتکارات حافظ در ساختمان غزل: [خلاصهٔ بحث] حافظ غزل را با مفاهیم تؤام عاشقانه–عارفانه در زبان ایهام و تعبیر سروده [است]. . . به عبارت دیگر حافظ برای غزل‌سرایی خود راهی را برگزیده [است] که می‌توان نام «غزل‌سرایی با ظاهر عارفانه–عاشقانه و باطن ایهام و تعبیر» داد؛ ابتکارات مضمونی:. . . ۵) گرایش و تمایل از اختیار به طرف جبر ۶) ایهام‌گویی ۷) طنزپردازی ۸) رندی حافظ» (جلالیان، ۱۳۷۹: ۶۳-۴۸ [باختصار]). یا «غزل علی‌الخصوص غزل قرن هشتم و به بعد، لزوماً فکر و مضمون ثابت و واحدی ندارد. . .» (خرمشاهی، ۱۳۶۲: ۱۶۷)؛ یا در جایی دیگر «غزل حافظ یک بعدی و خطّی نیست که ارتباط بین مفاهیم ابیات فقط از طریق توالی و ترتیب ظاهری آن‌ها برقرار باشد» (همان: ۱۶۸) و «حافظ. . . اندیشه‌های جهان‌بینی و عرفانی، نکته‌های اجتماعی و روحی و لطایف حکمی را با غزل آمیخته است. . .» (دشتی، ۱۳۸۵: ۱۲۵). همچنین او در سخنی دقیق‌تر می‌نویسد: «مقطع‌های غزل: در این مقطع‌هاست که حافظ مدح می‌گوید هنر خویشتن را می‌ستاید از طنز به خویشتن دریغ نمی‌کند. . .» (دشتی، ۱۳۴۹: ۹۲). این بررسی‌های غیرساختاری و استقرائی گاهی حتّی به شوخی شبیه است تا پژوهش؛ نمونه را: «. . . در میان ابیات یک غزل، از حیث مطلب تنوّع و اختلاف دیده می‌شود و بسا که یکی از علل این اختلاف همانا الزام قافیه است» (رضازاده شفق، ۱۳۲۱: ۳۳۶). این گزارش‌های محدود از نوع نزدیک‌ترین نظریات به بحث ماست. همچنان‌که دیده می‌شود ترتیب عمودی و ساختار طولی غزل حافظ فراموش شده است؛ یعنی سخنی از این نیست که مقدمه و تخلّص و ریشخند و خطاب به خود و غیره ریتم غزل ناب حافظانه است.

نوعی دیگر از بررسی‌های حافظ‌شناسی به صبغهٔ عرفانی برخی غزل‌های حافظ تأکید دارد و بودن برخی اصطلاحات و تعبیرات مربوط به مسائل عرفانی را به عنوان استنادهای محکم خود دلیل می‌آورد؛ مرحوم شهید مطهری با تأسّف از این‌که پژوهش‌های مربوط به حافظ‌شناسی به دست پژوهش‌گران ادبی یا ادیبان افتاده است صبغهٔ دیگری را جز عرفان برای حافظ رد می‌کند و با پایین‌تر دانستن مقام عرفانی حافظ از ابن فارض بر این نکته تأکید می‌کند که دیوان حافظ از قدیم‌الایّام هم یک دیوان عرفانی تلقّی شده است [!] (مطهری، ۱۳۵۱: ۵۱). سپس خانلری با دست زدن به همان کار احمد شاملو با نگرشی متفاوت کوشید تا ترتیبی منطقی به ابیات بدهد تا گره بغرنج! معانی متفاوت آن‌ها گشوده شود. البتّه همان کاری که خانلری، خود، شاملو را به خاطر آن به شدّت کوبیده بود؛ اگرچه روش ذوقی این دو، شاملو و خانلری، دربارهٔ کشف ترتیب منطقی ابیات دیوان متفاوت از هم بود، با این همه اصل کار یکی بود و کوشش برای رهاشدن از این ابیات متفاوت و گوناگون و مرکزگریز، بنیان و انگیزهٔ کار هر دو بود: «اکنون برای نخستین بار در تاریخ چاپ‌های دیوان حافظ می‌بینیم که در پرتو دقّتی که خانلری در تنظیم و ترتیب ابیات به کار برده است هر غزل در حول یک مضمون واحد دور می‌زند. . . بر این اساس اگر احیاناً دیده شود که یک یا دو بیت غزل ارتباط معنایی محکم با دیگر ابیات ندارد **شاید بتوان** حکم کرد که این بیت یا بیت‌ها را حافظ در تجدید نظر از غزل خود حذف کرده است» (نجفی، ۱۳۶۶: ۱۳۹). یکی از اشارات به زبان ریشخندی حافظ چنین است: «طنز زبان رندان است . . . این زبان در سرتاسر دیوان حافظ به کار رفته است. به گونه‌ای که زبان شاعر شیراز را می‌توان زبان طنز خواند» (پورجوادی، ۱۳۶۵: ۸۸). حتّی یکی از نظریات درست که تکرار آن دسته از نظریاتی است که شهید مطهری را به شدّت آشفته می‌کند، و یکی از آخرین اظهارنظر از این نوع است چنین می‌گوید: «اشعار گوناگون حافظ در یک زمان سروده نشده و اندیشهٔ پویای حافظِ ناآرام هرگز به یک حال باقی نمانده و همواره در حال دگرگونی بوده است. . .» (آذر، ۱۳۹۰: ۴۷). آخرین نقل قول از مرحوم مرتضوی است و این نظر نکته‌ای خاصّ دارد که دیگران چنین صریح به آن نرسیده‌اند: «لحن عنادی و استهزاآمیز خواجه که بدون توجّه به آن درک لطافت و حلّ بسیاری از اشعار او ممکن نیست» (مرتضوی، ۱۳۷۰: ۷). «این خصیصه [عناد و استهزا] خصیصهٔ عامّ سبک حافظ است. . .» (همان: ۱۰۷). در اظهارنظر استاد دو نکته باارزش است؛ یکی این‌که عناد و استهزاء را خصیصهٔ عامّ غزل حافظ می‌داند و دیگر این‌که لحاظ کردن آن را برای درک شعر حافظ ضرور می‌داند. البتّه بررسی‌هایی مختصّ ویژگی ریشخندی غزل حافظ و اهداف مختلف آن را در مقالهٔ «بررسی گونه‌ها و شیوه‌های طنزپردازی حافظ» هم می‌بینیم (ر.ک. صادق‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۴-۷۰). ولی بدبختانه باز توجّهی به جای خاصّ آن در محور عمودی غزل حافظ نمی‌شود. ناگفته نماند که دیدگاه بحث حاضر با مقالهٔ نامبرده از باب هدف مبارزهٔ سلبی حافظ متفاوت است.

در ادامهٔ همین پیشینه چند گفتار باارزش است؛ باارزش از این جهت که عمق یک‌سونگری و نبود یک نگاه جامع و علمی و روش‌مند را با وضوح تمام نشان می‌دهد. در کتاب «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ» نوشته شده است: «دو رکن اصلی فکر حافظ عشق است و می» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ۱۴). در حالی‌که دست‌کم یک نیمه از زبان و اندیشهٔ حافظ به بن‌مایهٔ انتقاد اختصاص دارد و ما آن را اثبات خواهیم کرد. لیکن حتّی با پذیرش نکتهٔ مورد نظر کتاب مذکور، آیا نقل قول بعدی که از همان کتاب است در تناقض با مطلب بالا قرار نمی‌گیرد که «حافظ نسبت به هیچ یک از مکتب‌های فکری اعتقاد تامّ ندارد. حتّی عرفانش که شاخص‌ترین زمینهٔ فکری او است با چون و چرا و گزینش همراه است» (همان: ۱۸). در کتاب «مدخلی بر تحوّل موضوعی غزل در ادب فارسی» باز همین نگاه یک‌سویه وجود دارد: «در بررسی موضوعی غزل و تحوّل آن باید بر این سه عنصر یعنی، عشق، عاشق و معشوق تکیه کرد» (سجادی، ۱۳۸۰: ۱۵-۱۴). که باز هم عشق و تعبیرات احیاناً عرفانی آن مورد نظر است. یک پژوهش دیگر وجود دارد که به موضوع بحث حاضر بسیار نزدیک است و می‌توانست ما از نوشتن این جستار آسوده کند، ولی بدبختانه عملی نشد؛ در کتاب «آفاق غزل فارسی» در بخش «غزلیّات حافظ از نظر شکل» منتظر یک بررسی جامع بودیم ولی این نقل قول فشرده تمام آن چیزی بود که مورد نظر نگارنده‌اش بود: «مضامین حزن و اندوه با وزن‌های سنگینِ مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن و فاعلاتن فاعلاتن فاعلن می‌آید» (صبور، ۱۳۷۰: ۲۵۳) و در ادامهٔ همان مبحثِ «شکل» پای موسیقی را به میان می‌کشد: «موسیقی زبان حافظ که با معیارهای بازشناختهٔ موسیقی قابل ارزیابی و اندازه‌گیری نیست» (همان: ۲۵۴).

سازهٔ غزل حافظ: روش پژوهش

سنایی غزنوی که یک نقطهٔ عطف تاریخی در این بحث است، در نگاهی نظام‌مند به مقولهٔ انتقاد و طعنه با رویکرد سازنده و اصلاحی می‌گوید: «هزل من هزل نیست تعلیم است/بیت من بیت نیست اقلیم است». ولی او نتوانست انتقاد را با چاشنی خنده و مزاح تلفیق کند یا نخواست که بکند؛ بدین ترتیب به **طنز**[۲] نرسید. این تلفیق برای نخستین بار در تاریخ ادب یا در کلّ تاریخ نقد اجتماعی است که در سدهٔ هشتم ظهور می‌کند و زبان و مشخصّهٔ (سبکِ) یک گوینده یا نویسنده می‌شود و بحق و با اذعان به پیشگامی ابن یمین و عبید باید گفت این نوع تلفیق در حافظ عالی‌ترین نوع است. او خود به این زبان خود و این طرز اندیشهٔ خود واقف است و اساس کار خود را بر این تِز قرار می‌دهد و این‌که ما ببینیم لحن سخن تغییر می‌کند در واقع بر اساس یک طرح منسجم و اندیشیده است؛ حافظ، خود، در تبیین این روش نظام‌مند و پیشرو خود بیت‌هایی از قبیل ابیات زیر می‌سراید:

- قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست / بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند
- گفت حافظ لغز و نکته به یاران مفروش / آه از این لطف به انواع عتاب آلوده

در بیت نخست به یقین تعریض حافظ به نوع غزل‌هایی است که از عشق و دلدادگی و شرح عشق‌بازی‌های جسمانی و روحی سرشار است. قند به لذّت جسمانی اشاره دارد و گل به لذّت روحی. حافظ عامدانه از این نوع سخن گفتن می‌پرهیزد و آن را با افکار اجتماعی و باورهای شخصیّتی خود سازگار نمی‌داند. او بوسه را که لذّت جسمانی را تداعی می‌کند با دشنام که روان و روح را نشانه می‌گیرد در کنار هم قرار می‌دهد. این هم‌کناری تقابلی مکمّل باعث افزایش شدید تأثیر سخن می‌شود؛ دشنام که در بادی امر در اثر لذّتِ بوسه تلخی خود را پوشانده است چون در اعماق روح و جان فرورفته است، به تدریج با زایل شدن تأثیر لذّت‌بخش بوسه که موقتی است خود را نشان می‌دهد. ولی حتّی خودِ این بروز تدریجی و فرصت اندیشیدن به آن در هر لایهٔ معنایی آن دشنام، می‌تواند بدون عصبیّت آن را قابل تحمّل و احتمالاً پذیرفتنی نماید و چنان که می‌دانیم دشنام در این بیت به معنای عامیانهٔ فحش و سخن رکیک نیست بلکه منظور از آن سرزنش و عتاب است. در بیت دوم هم دو اصطلاح «لُغَز» و «نکته» در یک رابطهٔ لفّ و نشر مرتّب با لطف و عتاب ارتباط می‌یابند. لغز همان لطف است و در مفاهیمی در همان طیف قرار دارد و نکته هم سخنی است که مقصود از آنظاهر سخن نیست بلکه باطن آن سخن منظور نظر گوینده است. حافظ در جایی دیگر هم این اصطلاح «نکته» را با این مفهوم بدین گونه تعریف می‌کند: «بر درِ شاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد / گفت بر هر خوان که بنشستم خدا رزّاق بود»؛ «در کار . . .» در این بیت کلیّت سخن است و نکته مراد از آن کلیّت که به ناچار این مراد و محور سخن در بخشی یا جایی از کلّ سخن بطور مشخّص خواهد آمد و این نکته آشکارا معنای طعنه و عتاب را در خود نهفته دارد.

می‌دانیم که حوادث سیاسی و در کلّ وضعیّت اجتماعی و سیاسی شیراز در طول زمان زندگی حافظ دو دورهٔ کاملاً مشخّص و جدا از هم دارد. البته ما به هیچ عنوان دنبال این‌گونه بررسی تاریخی و بیرون از متن نخواهیم بود و این نکتهٔ آغازین را برای این آوردیم تا بگوییم ۱۲۳ غزلی که این کتاب ۶ نمونه از آن‌ها را تحلیل و تشریح و با نمودار ترسیم می‌کند یک فرمول قابل طبقه‌بندی واضح دارند که آشکارا نشان‌دهندهٔ یک تغییر بزرگ در زبان حافظ و در راستای آن یک تغییر بزرگ در اندیشهٔ حافظ است. این ۱۲۳ غزل با وضوح بسیار با سخن عاشقانه یا بهاریّه یا خمریّه و مضامینی در این حدود آغاز می‌شوند و تا بیت ۳ و ۴ یا ۵ – وابسته به تعداد ابیات غزل دارد – به طور نسبی تا میانهٔ غزل ادامه می‌یابد، سپس در نیمهٔ دوم غزل با چرخشی گاهی ناگهانی و کلّی و گاهی با چرخشی تدریجی و در واقع تخلّصی (در همان معنای بیت یا ابیات تخلّص قصیده) حساب‌شده، با طنز و طعنه به مبارزه با شیخ و مفتی و عابد و زاهد یا نشانه‌های پرکاربرد آن‌ها چون خرقه و تسبیح و سجّاده و غیره می‌رود و در یک یا دو یا سه بیت پیش از بیت تخلّص (در معنای تخلّص غزلی یعنی ذکر نام شاعر) باز به لطف آغازین غزل بازمی‌گردد و گاهی هم باز نمی‌گردد و با ادامل همان رویّه، سرانجام در بیت پایانی با طعنه غیر مستقیم با خودخطابی یا مدح غزل را پایان می‌دهد. باید توجّه داشت که پس و پیش شدن بیت‌های یک غزل در نسخ مختلف دیوان علّت برخی اختلالات البته کم‌اهمیّت در این فرمول است. این زبان و اندیشهٔ حافظ سخته و هدف‌مند است و به نظر می‌رسد که حافظ را این‌جاست که می‌توان به درستی شناخت؛ این شکل غزل آشکارا با شکل و فرم قصیده همخوانی دارد. اگرچه اهداف این دو فرم ادبی بسیار متفاوت بود و چنان که پیش‌تر نوشته شد بن‌مایهٔ مدح و وصف در قصیده به بن‌مایهٔ طنز و طعنه در غزل حافظ تغییر ماهیّت داد. جالب این‌جاست که حافظ از نقطه نظر تاریخی در میانهٔ دو شیوهٔ قصیده‌سرایی قرار گرفته است که هر دو اهدافی مشترک ولی رویکرد و ایدئولوژی مشترک دارند؛ یکی قصیدل مدحی

است که تا زمان حافظ و حتّی پس از آن برقرار بود و دیگری قصیدهٔ منقبتی که دقیقاً و البته با جریانی منظّم و مدوّن پس از حافظ شروع می‌شود و این نوع قصیده از آغاز سدهٔ ۱۰ شروع می‌شود یعنی حدود یکصد سال پس از حافظ. این که آیا ارتباطی بین شکل تغییر یافتهٔ غزل در زبان حافظ و قصیدهٔ منقبتی از نظر اهداف و شکل وجود دارد یا نه، مطلب مهمی است که در بخش «دستاوردها»ی همین کتاب بحث خواهد شد. اکنون برای نمونه ۶ غزل آورده می‌شود و ادامهٔ برخی تحلیل‌ها و تشریح این ساختار در ضمن تشریح هر غزل به دقّت ارائه خواهند شد خواهیم گفت:

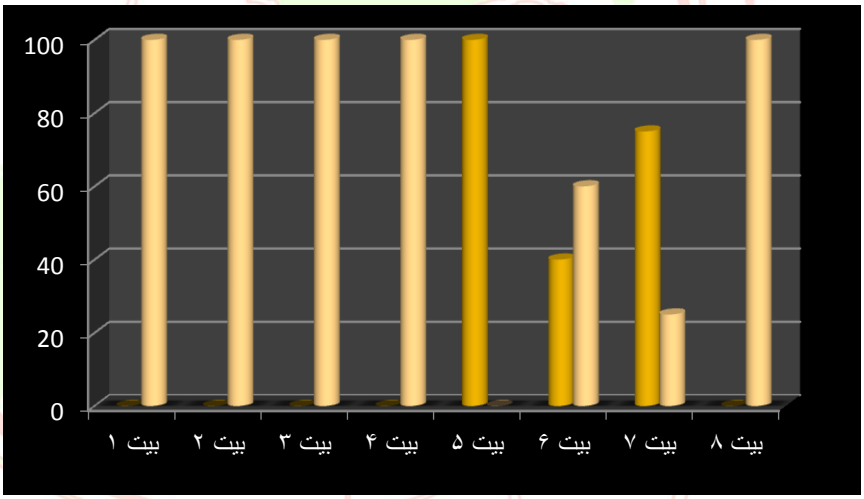
غزل ۱:

سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت — آتشی بود درین خانه که کاشانه بسوخت
تنم از واسطهٔ دوری دلبر بگداخت — جانم از آتش مهر رخ جانـــــانه بسوخت
سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع — دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت
آشنایی نه غریب است که دل‌سوز من است — چون من از خویش برفتم دل بیگانه بسوخت
خرقهٔ زهد مرا آب خرابات ببرد — خانهٔ عقل مرا آتش میخانه بسوخت
چون پیاله دلم از توبه که کردم بشکست — همچو لاله جگرم بی می و خم‌خانه بسوخت
ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم — خرقه از سر به درآورد و به شکرانه بسوخت
ترک افسانه بگو حافظ و می نوش دمی — که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت

همچنان‌که بوضوح دیده می‌شود در ۴ بیت نخست محور کلام **دل** است و آشکارا یک عشق جسمانی را با همهٔ لوازم مربوط از قبیل رخ، جان، مهر، دلبر، تن و غیره در تغزّلی کوتاه و کامل یا روایتی غنایی توصیف می‌کند.[۳] سیر طبیعی این ۴ بیت، مصراع دوم بیت ۶ و مصراع یکم بیت ۷ است و مصراع یکم در بیت ۶ و مصراع دوم در بیت ۷ شکافی را در این تغزّل ایجاد می‌کنند یا به سخن دیگر ۴ مصراع مذکور غزل در بخش پایانی یا فرود خود به جریان عشق و سخن عاشقانه بازمی‌گردد. میان واژه‌های به کار رفته در بیت ۵ و دو مصراع موجود در ابیات ۶ و ۷ نه از نظر معنایی هیچ تناسبی وجود ندارد. بویژه زهد و عقل در بیت ۵ و توبه و خرقه به درآوردن در مصراع‌های مورد نظر ابیات ۶ و ۷ در قطب مقابل عشق و دل قرار می‌گیرند. بسادگی می‌توان گفت تنها حلقهٔ پیوند بیت ۵ با دیگر بیت‌ها، قافیهٔ بسوخت است. به هر حال، حافظ با طرح «بردن آب خرابات خرقه را» طعنه و طنزی می‌سازد تا بیان کند که زاهد خرقه‌پوش – چه خودِ حافظ باشد چه کسی دیگر – در خرابات یا میخانه هر چه را از ایمان اندوخته است، می‌بازد. زیاد لازم نیست تا به ایهام آب، چه به معنی شراب موجود در میخانه چه به معنی رودخانه، تمرکز کنیم، چون در هر صورت این خرابات است که برتر از زهد نمایان می‌شود. در بیت ۶ و ۷ با «دل» و «مردم دیده» در کنار بازگشت به سخن عشق آغازین، با کنایهٔ «پشیمانی از توبه» و طعنهٔ «درآوردن خرقه از سر» به طعنه و طنزِ بیت ۵ تداوم می‌دهد. بنابر همین است که عتاب و لطف آن دو بیت را ۵۰ به ۵۰ کرده‌ایم. در ایهام خرقه از سر به درآوردن، سفید شدن چشم در اثر انتظار بسیار که خود یک پایهٔ کنایی دارد به نوعی مصراع را با مفاهیم تغزّلی شعر مرتبط می‌سازد امّا فقط در یکی از معانی موجود در آن می‌تواند این ارتباط را حفظ کند. در هر صورت درست است که سخن عاشقانهٔ غزل در ۵ بیت حکم مطلق دارند و حافظ در بیت‌های ۳، ۴، ۶ و ۷ با تمثیل‌های «شمع و پروانه»، «آشنا و غریب»، «لاله» و تمثیل «مردمک چشم»، با تغییر دکوراسیون شعر به گسترش تصویری مفهوم عشق و جلوگیری از یکنواختی آن دست می‌زند، ولی سؤال این است که اگر حتّی به سبک حافظ، در ایجاد تنوّع بصری تصاویر مربوط به عشق قائل باشیم و بر اساس آن پیش کشیدن تصاویر مربوط به خرقه و زهد و خرابات را در راستای همین گسترش توضیح دهیم، باز چه تناسبی میان تصاویر و تمثیل‌های دیگر (پروانه و شمع، لاله و دل، آتش و خانه) و تمثیل خرقه که گاهی آن را از سر درمی‌آورد و گاهی آن را به آب می‌دهد وجود دارد؟ باید توجّه داشت که بیت ۵ و مصراع‌های یکم بیت ۶ و دوم بیت ۷ بدون هیچ ارتباطی هم نمی‌تواند باشد و برای همین هم هست که دقیقاً در همین ۴ مصراع کنایه و ایهام وجود دارد تا بتوان ارتباط آن‌ها را با کلیّت غزل برقرار دانست ولی کدام معنا در این ۴ مصراع اولویّت دارد. باید بتوانیم نکتهٔ نهفته در آن‌ها را که در حکم روح غزل حافظانه است دریابیم و به باور نظرگاه این بحث طعنه و طنز موجود در آن‌هاست که حافظ را به سرایش سایر ابیات واداشته است.

به سخن دیگر، ابتدا این ۴ مفهوم با معنای مورد نظر این بحث در اندیشهٔ حافظ شکل گرفته‌اند و بقیهٔ تصاویر بعنوان مقدّمه و مؤخّره و آرایش آن و تزریق لطف به بدنهٔ عتاب‌آلودش آورده شده‌اند.

از سویی دیگر، مخاطب این دو نوع سخن، یعنی طعنهٔ موجود در بیت ۵ و مصاریع یکم بیت ۶ و دوم بیت ۷ و عاشقانه-های سایر ابیات و مصاریع کیست؟ کمتر می‌توان سخن‌شناسی را دید که باور داشته باشد مخاطب آن دو نوع سخن، یک تیپ یا یک نوع شخصیّت باشد. اگر یک مفتی یا زاهد این غزل را بخواند به کدام یک از دو سخن تمرکز می‌کند؟ اگر یک عاشق یا شخصی با طبع لطیف غزل را بخواند به کدام یک از دو سخن توجّه خواهد کرد؟ چون اصولاً به نظر نگارندگان غزل حافظ شعری نیست که مخاطب آن دل شاعر باشد یا یک دیالوگ درونی باشد. شعر و زبان و اندیشهٔ حافظ تعهّد بالای اجتماعی دارد و شعرش مخاطب بیرونی دارد؛ آن هم نه یک نفر که یک گروه بزرگ و یک دسته و جریان غالب. آیا نباید به فکر فرو رویم که مضامین «خرقه به آب دادن» (ایهام موجود در آب در هر معنایی موازی با تحلیل ماست)، «خانهٔ اندیشه را از باده پر کردن»، «پشیمانی از ترک پیاله» و «خرقه را به شکرانه سوختن» با مضامین ابیات دیگر تقابلی آشکار و به همان نسبت مخاطب و در نهایت هدفی متفاوت دارند؟ باید توجّه کرد که در قصیده هم موضوع اصلی در درون سخن است نه در کناره‌ها و اصولاً هم طبق هدف‌گذاری قصیده همهٔ بخش‌ها در خدمت پرداختن مضمون اصلی است. لیکن همچنان‌که در سطور بالاتر هم نوشته شد این هدف «نکته‌وار» است یعنی پوشیده و باید با موشکافی آن را دریافت. روش حافظ در این نکته‌گویی به کارگیری ایهام و کنایه و گاهی هم ابهام (البته کم) است که در کلّ باعث بوجود آمدن همنشینی‌های و هم‌کناری‌های تقابلی و تناقضی می‌شود. این آمیزش مضامین متقابل نه تنها همدیگر را دفع نمی‌کنند بلکه همچون قانون فیزیک این دو قطب همدیگر را می‌طلبند و سخن با آن‌ها لایه و عمق پیدا می‌کند. این نوع سخن-پردازی است که خود یکی از علل ماندگاری می‌شود و هر زمان با تأویل آن می‌توان زنده‌اش کرد و روحی دوباره در کالبدش دمید.



غزل ۲:

کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است — به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است
بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر — چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّاف است
فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد — که می حرام ولی به ز مال اوقاف است
به دُرد و صاف ترا حکم نیست خوش درکَش — که هر چه ساقی ما کرد عین الطاف است
ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر — که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
حدیث مدعیّان و خیال همکاران — همان حکایت زر دوز و بوریا باف است
خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ — نگاه‌دار که قلّاب شهر صرّاف است

لحن دستوری و تحکّمی حافظ در این غزل با ۷ فعل امریِ «بخواه»، «راه گیر»، «درکَش»، «ببُر»، «قیاس بگیر»، «خموش» و «نگاه‌دار» نمایان است. گاهی که این لحن شدّت می‌یابد – همانند این غزل – انگیزهٔ براندازی حافظ به اوج می‌رسد؛ یعنی، مبارزهٔ او با خشمی بیشتر همراه می‌شود. برای همین سخن عتاب آلود در سرتاسر غزل با نسبت کم یا زیاد پراکنده شده است. در این غزل مقدّمه کوتاه‌تر است؛ سه مصراع آغازین تمام صبری است که حافظ برای گفتن سخن اصلی خود دارد و با مصراع چهار وارد کارزار می‌شود. می‌توان سه دسته نشانه را در ارتباط با عناصر انسانی مخاطبان غزل، یعنی، مفتی و زاهد و شیخ و عابد و غیره ببینیم: ۱. اسباب و لوازم؛ مانندِ خرقه و پشمینه ۲. جایگاه؛ مانندِ مدرسه و خانقه ۳. نشانه‌های رفتاری؛ مانندِ ریا و وقف‌خواری. در این غزل بدلیل خشم بسیار از عناصر بیشتری برای طعنه و تخطئه بهره گرفته شده است. بیت ۳ اوج سخن عتاب‌آلود است. با این همه طعنه‌ای که در بیت ۶ و ۷ است تنها اندکی کمتر از بیت ۳ است. به نظر می‌رسد در ارتباط منسجم ابیات با هم، ۲ بیت ۴ و ۵ می‌توانند چالش برانگیز باشند. لیکن نباید اشتباه کرد چون بیت ۵ در تبیین بیشتر مصرع ۳ یا حتّی کلّ بیت ۲ است و بیت ۴ هم با تمام مفهوم به بیت ۱ وفادار است. هرچند لازم هم نیست در غزل حافظانه – غزل قصیده‌گونه – همهٔ ابیات عاشقانه یا تغزّلی باشند چون توضیح داده شده است که تِز حافظ آمیختن سخن لطف‌آمیز با سخن عتاب‌آلود است. این ۲ بیت، یعنی، بیت ۴ و ۵ فقط برای انداختن فاصله و رقیق‌تر نمودن تلخی طنز بیت‌های ۳، ۶ و ۷ است. مصراع چهارم در واقع «مصراع گریز یا مصراع تخلّص [تخلّص بمعنای قصیده‌ای آن یعنی گریز از مقدّمه به متن]» به طعنه و طنز است. با این توضیح غزل در بررسی مقدماتی به دو دستهٔ مضمونی تقسیم می‌شود؛ بدین صورت که مصاریع پررنگ عتاب‌آلودند و کم‌رنگ‌ها لطف‌آمیز:

کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است — به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است
بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر — چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّاف است
فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد — که می حرام ولی به ز مال اوقاف است
به دُرد و صاف ترا حکم نیست خوش درکَش — که هر چه ساقی ما کرد عین الطاف است
ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر — که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است
حدیث مدعیّان و خیال همکاران — همان حکایت زر دوز و بوریا باف است
خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ — نگاه‌دار که قلّاب شهر صرّاف است

این غزل همانند اغلب غزل‌های حافظ هم روایت دارد هم توصیف؛ روایت آن:

کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است — به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است
بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر — .....
ببر ز خلق و چو عنقا قیاس کار بگیر — که صیت گوشه‌نشینان ز قاف تا قاف است

این پنج مصراع روایی که در سراسر غزل پراکنده شده‌اند حرکت و جنب و جوش غزل را حفظ می‌کنند. توصیفات غزل هم که طبق قاعده معمولاً با تداعی شروع می‌شوند در واقع نوعی تأمل و اندیشهٔ بیش‌تر در سخن هستند و امکان عرض دادن و تشریح روایت را فراهم می‌سازند این‌ها هستند:

دفتر چه وقت مدرسه و بحث کشف کشّاف است
مدرسه فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد / که می حرام ولی به ز مال اوقاف است
گوشه‌نشینان حدیث مدعیّان و خیال همکاران / همان حکایت زر دوز و بوریا باف است
زردوز و بوریاباف خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ / نگاه‌دار که قلّاب شهر صرّاف است

در این میان بیت ۴ می‌ماند که به بخش روایی مربوط نیست ولی در ارتباط با بخش توصیفی هم مصراع یا بیت قبلی آن را تداعی نمی‌کند بلکه بیتی که آن را تداعی می‌کند همان بیت نخست است که اگر مصراع ۴ و بیت ۳ را کنار بگذاریم، مجموع سه مصراع تشبیب و نسیب (مقدّمه) بلافاصله مبدأ تداعی بیت ۴ خواهند بود. ولی باز این که اصولاً ابیات یا مصاریع دو دستهٔ متفاوت مضمونی غزل بلافاصله پشت سر هم می‌آیند هیچ مهم نیست و نوع غزل حافظانه نباید هم دارای سیری آشنا یا یکدست باشد. این غزل مانند سایر ۱۲۳ غزل مورد نظر این بحث، در نظام خاصّ خود نظمی دارند که در مقایسه با غزل متعارف در طول تاریخ ادبی ایران منحصربفردند که باز هم تکنیک استفاده از هم‌کناری‌های تقابلی در آفرینش این نظم بخصوص نقشی محوری دارد. هم‌کناری تقابلی همین است که دو موضوع یا دو لفظ کاملاً متناقض و متقابل در ارائهٔ یک هدف همکاری می‌کنند. این هم‌کناری می‌تواند در سطح یک واژه باشد یا می‌تواند در سطح یک متن گسترده باشد. در هر صورت، هر چند مصراع ۴ کار واحدهای تخلّص را از مقدّمهٔ غنایی به طعنه و طنز یعنی متن سخن انجام می‌دهد و طعنهٔ خفیف‌تری دارد، لیکن هیچ تمهیدی برای بیت ۳ در مقدمهٔ غزل یعنی همان سه مصراع آغازین وجود ندارد و این بیت مرکزی غزل تنها از یک تداعی ساده ناشی می‌شود که آن هم فقط در حکم گذرگاهی از یک سوی غزل به سوی دیگر آن است و ارتباطی ضعیفی میان بیت مذکور با بخش‌های پیشین غزل وجود دارد. این تداعی مضمونی هم نیست و از لفظ ناشی می‌شود. ارتباط میان این ابیات که وحدت موضوعی ندارند علاوه بر هم‌کناری‌های تقابلی، با همین تداعی‌ها راست می‌شود. این روش برجستهٔ حافظ است. همچنان که در کمتر بیتی در دیوان حافظ مصراع‌های مستقل دیده می‌شود بلکه بیت است که واحد معنایی مستقل است و غالب ابیات یک جملهٔ مرکّب هستند و این خود یکی از تکنیک‌های ناب حافظ است که واحد معنایی را گسترش می‌دهد تا هرچه بیش‌تر به واحد کلّی غزل نزدیک شود و بدین گونه از چند راه به انسجام غزل دست می‌زند؛ چرا که اگر مصراع واحد معنایی باشد و روش تداعی هم برای ارتباط دادن مصراع پیشین با مصراع پسین به کار گرفته نشود، آن گاه نه روایتی شکل می‌گیرد و نه وحدتی. به غزل زیر توجّه کنیم که چگونه واحد معنایی در غزل حافظ بیت است نه مصراع:

به‌جان پیر خرابات و صحبت او — که نیست در سر من جز هوای خدمت او
بهشت اگرچه نه جای گناه‌کاران است — بیار باده که مستظهرم به همّت او
چراغ صاعقهٔ آن سحاب روشن باد — که زد به خرمن ما آتش محبّت او
بر آستانهٔ میخانه گر سری بینی — مزن به پای که معلوم نیست نیّت او
بیا که دوش به مستی سروش عالم غیب — نوید داد که عام است فیض رحمت او
مکن به چشم حقارت نگاه در منِ مست — که نیست معصیت و زهد بی‌مشیّت او
نمی‌کند دل من میل زهد و توبه ولی — به نام خواجه بکوشیم و فرّ دولت او
مدام خرقهٔ حافظ به باده در گرو است / مگر ز خاک خرابات بود فطرت او

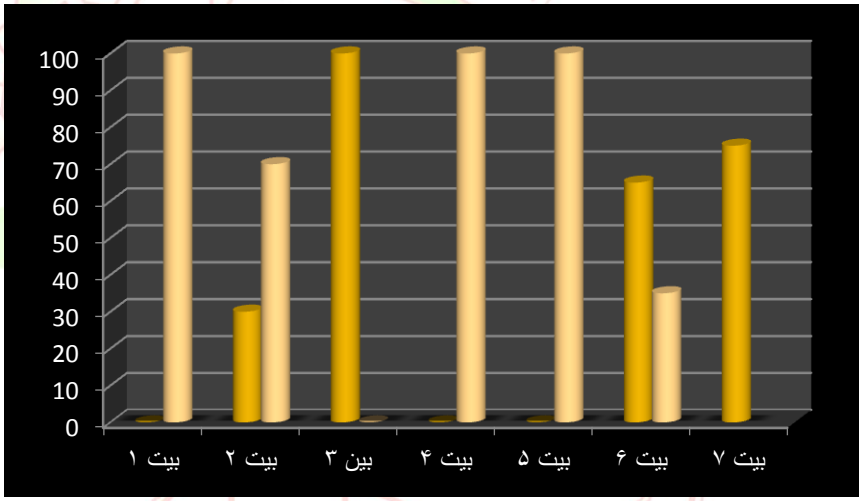
(دیوان، ۱۳۷۶: ۲۷۵)

این غزل هشت بیت داریم و نوزده جمله غیر مستقل. سه بیت هر کدام سه جمله و پنج بیت هر کدام دو جمله. هر بیت چه سه جمله‌ای چه دو جمله‌ای با هم نسبت وابستگی دارند و تنها یک جملهٔ هسته یا پایه دارند:

۱. بجان پیر خرابات و صحبت او (**پایه**) که نیست در سرِ من جز هوای خدمت او (**پیرو**)
۲. بیار باده (**پایه**) که مستظهرم به همّت او (**پیرو**) بهشت اگرچه نه جای گنه‌کاران است (**پیرو**)
۳. چراغ صاعقهٔ آن سحاب روشن باد (**پایه**) که زد بخرمن ما آتش محبّت او (**پیرو**)

۴. مزن به پای (**پایه**) بر آستانهٔ میخانه اگر سری بینی (**پیرو**) که معلوم نیست نیّت او (**پیرو**)
۵. بیا (**پایه**) که دوش به مستی سروش عالم غیب نوید داد (**پیرو**) که عامست فیض رحمت او (**پیرو**)
۶. مکن به چشم حقارت نگاه در منِ مست (**پایه**) که نیست معصیت و زهد بی‌مشیّت او (**پیرو**)
۷. به نام خواجه بکوشیم و فرّ دولت او (**پایه**) نمی‌کند دل من میل زهد و توبه ولی (**پیرو**)
۸. مگر ز خاک خرابات بود فطرت او (**پایه**) مدام خرقهٔ حافظ به باده در گرو است (**پیرو**)

پس اثبات می‌شود که حافظ برخلاف آن‌چه پنداشته می‌شود غزلی که پاره‌های معنایی مستقل در آن به تنهایی کار می‌کنند نسروده است بلکه با چند روش در پی بخشیدن وحدت و انسجام لفظی و معنایی به غزل خود است؛ این روش‌های منحصربفرد سه دسته‌اند: یک- تداعی لفظی و معنایی؛ دو- گسترش واحد معنایی از مصراع به بیت؛ سه- و هم‌کناری‌های تقابلی مکمّل، که در محدوده‌ای بزرگ‌تر و با وجود دستِ‌کم ۲ تا ۴ مضمون به شدّت متقابل و متناقض، وحدتی روایی را برای رسیدن به هنر ناب شعر روایی کوتاه و انتقادی – اجتماعی می‌آفرینند.



غزل ۳:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم
که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم

جام مِی گیرم و از اهل ریا دور شوم — یعنی از اهل جهان پاک‌دلی بگزینم
جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم — تا حریفان دغا را به جهان کم بینم
سر به آزادگی از خلق برآرم چون سرو — گر دهد دست که دامن ز جهان درچینم
بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح — شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم
سینهٔ تنگ من و بار غم او هیهات — مرد این بار گران نیست دل مسکینم
من اگر رند خراباتم و گر زاهد شهر — این متاعم که همی‌بینی و کمتر زینم
بندهٔ آصف عهدم دلم از راه مبر — که اگر دم زنم از چرخ بخواهد کینم
بر دلم گرد ستم‌هاست خدایا مپسند — که مکدّر شود آیینهٔ مهر آیینم

این غزل چند ویژگی دارد که در غزل‌های دیگر خواجه یا دیده نمی‌شود یا به ندرت دیده می‌شود: ۱- ابیات ۶، ۷ و ۸ با هم هیچ ارتباط لفظی یا معنایی (تداعی لفظی و معنوی) ندارند؛ ۲- «او» در مصراع نخستِ بیت ۶ مرجعی ندارد؛ ۳- «سینهٔ تنگ» و «بار گران» تناسب لفظی ندارند (تنگ به حجم مربوط است و گران به جِرم مربوط است)؛ ۴- مخاطب مصراع نخست بیت ۸ معلوم نیست؛ ۵- کوشش برای یافتن ارتباط میان دو مفهوم موجود در مصراع دوم بیت ۷ خسته کننده و زجرآور است («این متاعم که

همی‌بینی» و «کمتر زینم») و ۶- به نظر نمی‌رسد مخاطب جملهٔ «دلم از راه مبر» در مصراع یکم بیت ۸ واژهٔ «چرخ» باشد که حافظ او را به آصف عهد تهدید می‌کند و این نشانهٔ گسیختگی دستوری و به تَبَع آن آشفتگی معنایی عبارت است. پاسخ به این نکات پس از بررسی بیت‌های پیش از آن‌ها خواهد آمد و ما بررسی این غزل را از بیت یکم شروع می‌کنیم.

این غزل مقدمه‌ای از نوع تشبیب – نسیب یا تغزّل ندارد. همهٔ ابیات چهارگانهٔ این بخش، به نوعی تمهید برای ورود به عرصهٔ خطرناک بیت ۵ هستند. تمهیدات بصورت تعریض در هر بیت با الفاظی متفاوت تکرار می‌شوند؛ آسایش موجود در میخانه؛ دور شدن از اهل ریا با گرفتن جام می؛ خلوت با صراحی و دور شدن از حریفان دغا؛ دامن درچیدن از خلق؛ این‌ها همه ضرباتی خفیف هستند که زمینه را برای یک ضربهٔ سنگین و شدید آماده می‌کنند و البته به یقین آن لطفی را ندارد که مقدمه‌های تغزّلی دارند. ولی در هر حال، این نوع فضاسازی مختصّ حافظ نیست؛ در قصیده‌های مختلف از مدحی و وصفی گرفته تا مکتبی و هجوی و منقبتی هم، این گونه ورود به موضوع سابقه دارد. آن‌چه ویژگی مختصّ غزل قصیده‌گونهٔ حافظ است همان است که در پی تشریح و اثبات آنیم، یعنی، غزلی با مقدمهٔ تغزّلی و تشبیب و نسیب و متنی انتقادی با روش طعنه و طنز و سپس بازگشت به همان تغزّل. چهار بیت آغازین غزل هم ارتباطی لفظی دارند هم ارتباطی معنایی؛ از این گذشته، عبارات قافیه در این ۴ بیت حرکت مثبتی را در اندیشهٔ حافظ نشان می‌دهد: «خوش نشستن»، «پاک دلی بگزیدن»، «حریفان دغا را کم دیدن»، «سر به آزادگی برآوردن» و «دامن ز جهان درچیدن»؛ این پنج عبارت فعلی که از قضا، قافیه هم هستند بار معنایی بیش‌تری هم به دوش دارند و به نوبهٔ خود انسجام و پیوستگی ایجاد می‌کنند.

بیت ۵ از نظر لفظی تفاوتی آشکار با ۴ بیت قبلی نشان می‌دهد؛ وجود «خرقهٔ آلوده» و «لاف صلاح زدن» در آن خرقه دیگر مثل تمهیداتش با تعریض همراه نیست بلکه با طعنه‌ای مستقیم و آشکار مخاطب را که بصورت نکرهٔ مقصوده ظاهر است هدف قرار می‌دهد. بدین ترتیب مخاطب که در ابیات قبلی آشکار نبود بوضوح مشخّص می‌شود. زنگ واژهٔ خرقه و هم‌کناری آن با صفت آلوده چنان بلند است که ناگهان نبض غزل را به شدّت بالا می‌برد. در واقع، با این بیت غزل به اوج می‌رسد. بطور طبیعی پس از اوج غزل قصیده‌گونهٔ حافظ منتظر فرودی با شیب کم هستیم که با سیری مشخّص و نظام‌مند غزل را به پایان می‌برد. ولی بعد از آن چه اتفاقی می‌افتد؟ آن‌چه را در همهٔ این ۱۲۳ غزل به روشنی در بخش فرود شعر یعنی بخش پایانی غزل حافظ دیده‌ایم این‌جا دیگر خبری از آن نیست! پس برای پاسخ به این چرایی و این آشفتگی و خروج از قاعده به ناگزیر آن ۶ پرسشی را که در آغاز بررسی این غزل مطرح کردیم پاسخ می‌دهیم. قبل از این که بحث مربوطه آغاز شود لازم است طرحی از گسیختگی مضمونی این غزل به دست داده شود. در زیر جدولی رسم شده است که به ما نشان می‌دهد این غزل به ۵ بخش دسته‌بندی می‌شود. در این دسته‌بندی اساس کار وجود روابط لفظی (تداعی) یا روابط معنایی (موقوف المعانی) است:

حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم	که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم
جام مِی گیرم و از اهل ریا دور شوم	یعنی از اهل جهان پاک‌دلی بگزینم
جز صراحی و کتابم نبود یار و ندیم	تا حریفان دغا را به جهان کم بینم
سر به آزادگی از خلق برآرم چون سرو	گر دهد دست که دامن ز جهان درچینم
بس که در خرقهٔ آلوده زدم لاف صلاح	شرمسار از رخ ساقی و می رنگینم
سینهٔ تنگ من و بار غم او هیهات	مرد این بار گران نیست دل مسکینم
من اگر رند خراباتم و گر زاهد شهر	این متاعم که همی‌بینی و کمتر زینم
بندهٔ آصف عهدم دلم از راه مبر	که اگر دم زنم از چرخ بخواهد کینم
بر دلم گرد ستم‌هاست خدایا مپسند	که مکدّر شود آیینهٔ مهر آیینم

شاید این سؤال پیش بیاید که در غزل لازم نیست ابیات با هم پیوستگی و تناسب لفظی یا حتی مضمونی داشته باشند. پاسخ به این سؤال همهٔ کوشش این مقاله است. چنان که در جابجای این مقاله به اقتضای بحث نوشته شده است غزل قصیده‌گونهٔ حافظانه با همهٔ غزل‌های تاریخ ادبی ایران متفاوت است و سازمان و روش و هدف متفاوتی را دنبال می‌کند. از سویی دیگر، غزل حافظ روایت‌مند است و برای تشریح این نکته لازم است غزلی از حافظ تحلیل شود. در هیچ غزل او مضمونی نداریم که از مرکز

فکری غزل بگریزد. بافت بظاهر آشفتهٔ یک غزل عاشقانهٔ حافظ، یک دلیل روایتی دارد و آن **بی‌نظمی زمانی یا اختلال در زمان** یک روایت عاشقانه است که با پس و پیش کردن نظم طبیعی روایت آن را دچار بی‌نظمی زمانی می‌کند و این همان چیزی است که در روایت‌شناسی آن را «بیان طرح و نقشه» می‌گوییم که با بیان قصّه متفاوت است. چون طرح ترتیب رویدادها را بر اساس علل آن‌ها روایت می‌کند نه بر اساس معلول‌ها:

ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند / مشتاقم از برای خدا یک دهن بخند
طوبی ز قامت تو نیارد که دم زند / زین قصّه بگذرم که سخن می‌شود بلند
خواهی که برنخیزد از دیده رود خون / دل در وفای صحبت رود کسان مبند
گر جلوه می‌نمایی و گر طعنه می‌زنی / ما نیستیم معتقد شیخ خودپسند
ز آشفتگی حال من آگاه کی شود / آن را که نگشت گرفتار این کمند
بازار شوق گرم شد آن سرو قد کجاست؟ / تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند
جایی‌که یار ما به شکرخنده ده زند / ای پستهٔ کیستی تو خدا را به خود مخند
حافظ! چو ترک غمزهٔ ترکان نمی‌کنی / دانی کجاست جای تو خوارزم یا خجند

روایت در زمانی بر اساس معلول‌ها:

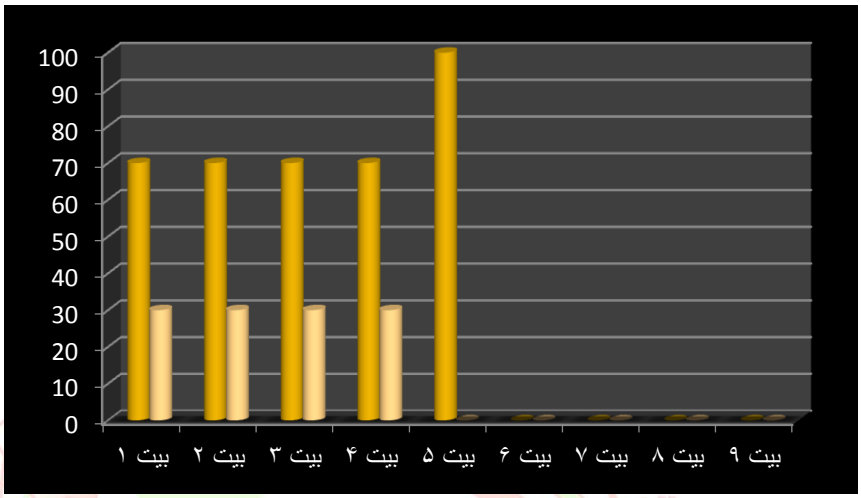
ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند (۱) مشتاقم از برای خدا یک دهن بخند (۲) طوبی ز قامت تو نیارد که دم زند (۳) جایی که یار به شکرخنده دم زند (۴) ای پسته کیستی تو خدا را به خود مخند (۵) بازار شوق گرم شد آن سرو قد کجاست (۶) تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند (۷) خواهی که بر نخیزدت از دیده رود خون (۸) دل در وفای صحبت رود کسان مبند (۹) ز آشفتگی حال من آگاه کی شود (۱۰) آن را که نگشت گرفتار این کمند (۱۱) گر جلوه می‌نمایی و گر طعنه می‌زنی (۱۲) ما نیستیم معتقد شیخ خودپسند (۱۳) زین قصّه بگذرم که سخن می‌شود بلند (۱۴)

غیر از این‌که اختلال در زمان یک روش بسیار مؤثّر در روایت است گاهی هم حافظ برای این کار دلایل بلاغی دارد، همانندِ آوردن مصرع چهارم و قافیهٔ بلند برای تأکید و تشدید مفهوم بلندی که از لفظ «طوبی» آغاز و به لفظ «بلند» [یا «سهی»] می‌رسد. این یک نوع از ردّ العجز الی الصدر است. ولی نکتهٔ مهم همان روایت‌گری حافظ است که به او اجازه نمی‌دهد حتّا اگر بخواهد در یک روایت بسیار فشرده حتّا یک واژهٔ مستقل و نامربوط بیاورد. همچنان‌که یان رید در کتاب *داستان کوتاه* می‌گوید که حتّا یک کلمهٔ اضافه به داستان لطمه می‌زند. در این غزل سه بخش مجزّا و مشخّص داریم: ۱- از مصرع یک تا مصرع هفت بیان دلدادگی است. ۲- در مصرع هشت و نه پس از درک این نکته که وصل در کار نخواهد بود خود را دلداری می‌دهد ولی پشیمان هم نیست و این شکست را فرصتی برای بهتر شدن می‌داند. ۳- بقیّه بیان طعنه و اعتراض به کسانی است که ارزش این نوع عاشقی را نمی‌دانند و در مقابل رفتار خودِ آن‌ها را یادآور می‌شود. **پس این که غزل، حاصل لحظه‌های بی‌خودی شاعر است دست‌کم دربارهٔ حافظ صادق نیست.** در یک رابطهٔ مضمونی، بیان کنندهٔ روایتی بسیار فشرده از گذشته و سرانجام یک عاشق است که جستُجویش در یک ساحت پس از برخورد با موانعی راه خود را به سوی ساحتی دیگر کشاند و همزمانی تقریبی این شکست و تحوّل عاطفی با انقلابات اجتماعی و سیاسی منجر به شکل دیگر با فرمول **انتقاد اجتماعی و سیاسی** کشاند. زبان و سبک حافظ مانند هر موجود انسانی دیگر به هیچ عنوان نمی‌تواند از اندیشهٔ او جدا باشد. در این حال، غزل او به یک بافت درهم تنیده تبدیل می‌شود. برای تقویت دلالت‌مندی بحث، دو سؤال اساسی باید طرح بشود:

- چرا غزل بیت تخلّص (ذکر نام شاعر) ندارد؟
- چرا میان ابیات ۶، ۷ و ۸ با هم و با ابیات قبلی ارتباطی وجود ندارد؟

به همان نسبت که نبودن بیت تخلّص در این غزل با توجّه به وجود این نوع بیت در همهٔ غزل‌های حافظ شگفت‌آور است، نبودن ارتباطات لفظی (تداعی‌های لفظی) و معنایی هم در غزل حافظ نادر و سؤال برانگیز است. با توجّه به وجود انواع آشفتگی‌های دستوری و گسیختگی مضمونی و ضعف تألیف که همهٔ این موارد در طی سؤالات شش گانهٔ آغاز این غزل واضح است و تشریح شد بر همین اساس به نظر نگارنده این ابیات مربوط به ۵ بیت آغازین این غزل نمی‌شوند. این که چگونه در این غزل جای گرفته‌اند

برای ما پوشیده است امّا دو بیت آخر این غزل در نسخهٔ تازه چاپ شدهٔ مورّخ ۸۰۱ هـ هم وجود ندارند و این خود می‌تواند به نوعی تحلیل ما را تقویت کند.



غزل ۴:

ای سرو ناز حسن که خوش می‌روی به ناز — عشّاق را به ناز تو هر لحظه صد نیاز
فرخنده باد طلعت خوبت که در ازل — ببریده‌اند بر قد سروت قبای ناز
آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست — چون عود گو بر آتش سودا بسوز و ساز
پروانه را ز شمع بود سوز دل ولی — بی شمع عارض تو دلم را بود گداز
صوفی که بی تو توبه ز مِی کرده بود دوش — بشکست عهد چون در میخانه دید باز
از طعنهٔ ر قیب نگردد عیار من — چون زر اگر برند مرا در دهان گاز
دل کز طواف کعبهٔ کویت وقوف یافت — از شوق آن حریم ندارد سر حجاز
هر دم به خون دیده چه حاجت وضو چو نیست — بی طاق ابروی تو نماز مرا جواز
چون باده باز بر سر خم رفت کف‌زنان — حافظ که دوش از لب ساقی شنید راز

۴ بیت آغازین بخش تغزّلی یا همان مقدمهٔ غزل است. همهٔ عناصر این غزل اعمّ از الفاظ، معنا و حتّی قافیه با همین مضمون یعنی تغزّل متناسب هستند. قافیه‌های «ناز»، «نیاز»، «سوز و ساز» و «گداز» الفاظی هستند که با «سرو ناز حُسن» و «عشّاق» حتّی می‌توانند در محور عمودی جانشین هم بشوند؛ یعنی، عشّاق، مشبهٌ‌به و نماد گداختن و نیاز و سوز و ساز هستند و می‌توانند بجای هم به کار روند و ناز هم با حُسن و سرو ارتباطی از نوع جانشینی دارند. مخاطب در مصراع نخست مشخّص می‌شود و در همهٔ مصاریع و ابیات بعدی روی سخن حافظ با «سرو ناز حُسن» است. این همان وحدت موضوعی است و با تصاویر متنوّع گسترش می‌یابد؛ از نماز و ملزومات آن؛ از کعبه و ملزومات آن؛ از عود سوزی و ملزومات آن؛ از تمثیل پروانه و شمع بهره گرفته شده می‌شود تا لحظات گوناگون و شدّت نیاز عاشق به معشوق تصویرپردازی شود. این کاری است که حافظ در اغلب غزل‌های خود رعایت می‌کند. به نظر می‌رسد، پیش از آن که در بحث تصویر imagination و ایماژ image به هنر شعرایی همانند ازرا پاوند[۴] توجّه شود، شایسته است و اصولاً هم بایسته است که حافظ را بعنوان کسی که در پرداخت هنری به معنای تامّ به این تکنیک بها داد شناخت و یک بررسی جامع از دیوان حافظ بر اساس دیدگاه ایماژ انجام شود. در هر صورت، مطابق قاعدهٔ لطف عتاب‌آلود و غزل قصیده‌گونهٔ حافظ، دو بیت از محور عمودی غزل منحرف می‌شوند و یکباره بدون هیچ تمهیدی پای «صوفی» به میان کشیده می‌شود و به طعنه و طنز از می پرستی و عاشق پیشگی او تصویری ساخته می‌شود. حافظ که با به کارگیری طعنه می‌خواهد گروه اقلیّت یا خرده فرهنگ غالب را متأثّر کند در بیت بعدی هشدار می‌دهد که این ارتباط یک‌سویه است و فقط و فقط اوست که بر مخاطب خاصّ مورد نظر خود تأثیر خواهد گذاشت. خشونت الفاظ این دو بیت هم، تناسبی با سایر ابیات غزل ندارند. «شکستن» و «گاز»

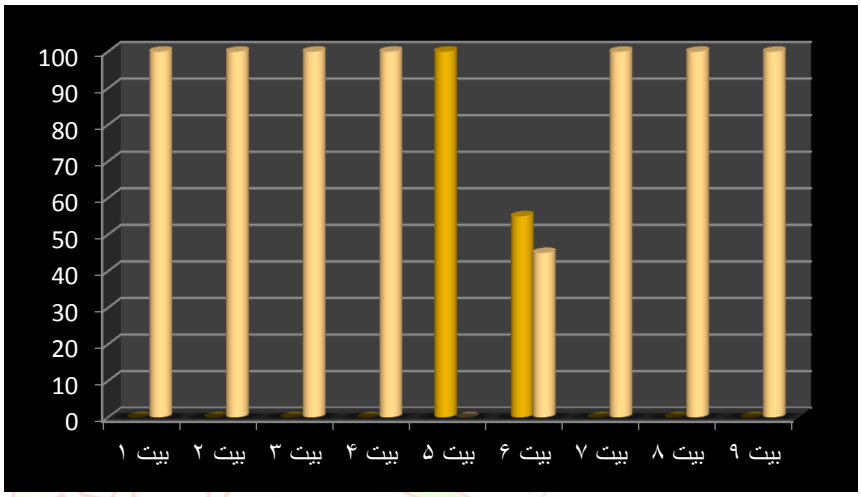
(قیچی) فقط در توضیح و تبیین همین دو بیت کارایی دارند. خشونت آن‌ها هم در نوع همخوان‌های «ک» و «گ» است که سخت کامی هستند هم در معنی آن‌هاست و هر دو مفهوم انقطاع و فصل دارند. این خود بیان‌گر ناسازگاری مرام و خط مشی دو عقیده و دو جهان‌بینی است؛ جهان آرمانی و بالقوهٔ حافظ و جهان بالفعل صوفی. این دو بیت به تنهایی یک روایت مستقل و متفاوت است؛ بدین ترتیب در این غزل دو گونه روایت دیده می‌شود؛ روایتی که توصیف در آن غلبه دارد که همان بخش عاطفی و تغزّلی غزل است و روایتی که در آن حرکت بر توصیف غلبه دارد و دو بیت مورد نظر، بیت ۵ و ۶، همین روایت است. بن‌مایهٔ روایت دوم طعنه و طنز است که هشدار می‌دهد و پیشاپیش خط مبارزه را تعیین می‌کند. بیت ۵ نقطهٔ اوج و نقطهٔ عطف غزل است که سخن در آن از نظر انتقادی به اوج می‌رسد و از نظر عاطفی و عاشقانه شکاف برمی‌دارد. این یعنی باید تصمیم گرفت که هدف حافظ از طرّاحی این نوع سازه، آوردن بیت ۵ (بیت ۵ و ۶) است یا اولویت با سایر ابیات است؟ بدین قیاس می‌توان پرسید که مثلاً در قصیدهٔ ناصر خسرو:

برآمد سپاه بخار از بحار　　سوارانش پر درّ کرده کنار
رخ سبز صحرا بخندید خوش　　چو بر وی سیاه ابر بگریست زار
گل سرخ بر سر نهاد و ببست　　عقیقین کلاه و پرندین ازار . . . که تا بیت ۲۳ توصیف طبیعت به همین گونه ادامه می‌یابد هدف همین است؟ آیا ناصر اولویت سخن خود را توصیف طبیعت قرار داده است؟ پاسخ این سؤال برای اهل فن دشوار نیست. چنان که در همین قصیده وقتی توصیف کاملاً به پایان می‌رسد تازه به سخنی دیگرگونه می‌رسیم و از بیت ۳۱ به بعد با چنین ابیاتی روبرو می‌شویم:

جهان ره‌گذارست اگر عاقلی　　نباید نشستنت بر ره‌گذار
ستورست مردم در این ره چنانک　　بریده نگردد قطار از قطار . . . (ناصرخسرو: قصیدهٔ ۱۶۹)

و تا آخر همین گونه ادامه می‌یابد. همچنان که دربارهٔ ناصرخسرو شائبهٔ توصیف‌گری نمی‌رود، دربارهٔ حافظ نیز چنین است. همان طور که ناصر در میانهٔ قصیده به سخن اصلی خود و اولویت اندیشهٔ خود فرصت می‌دهد تا جولان کند حافظ هم در میانهٔ بیت دغدغهٔ خود را از سرودن غزل آشکار می‌کند. کوته‌فکری خواهد بود اگر بپنداریم حافظ شعری عاشقانه یا عارفانه می‌سراید. بلکه درست خواهد بود بگوییم حافظ همهٔ مضامین را برای رسیدن و فرصت بروز دادن به انتقاد به روش طعنه و طنز در خدمت می‌گیرد و از آن‌ها چونان مقدمات کار یا بخش‌های لطف‌آمیز سخن خود بهره می‌گیرد. هرچند در این میان نباید یک نکتهٔ اساسی از نظر دور بماند و آن این که درصد بروز سخن اصلی حافظ در غزل به نسبت تعداد ابیات از ۱۵ به ۸۵ تا حداکثر ۳۵ به ۶۵ است ولی این نسبت در قصاید ناصرخسرو برعکس است. این نکته باز سنجیده و حساب شده است. ناصرخسرو بی‌پرواست چون هم در گوشه‌ای پنهان است هم داعیان و مستجیبان و پیروان پیرامون او را گرفته‌اند. امّا حافظ تنهاست و اطراف او از همان افرادی لبریز است که مخاطب طعنه و طنز حافظند. غیر از آن به احتمال فراوان حافظ از قدرت تأثیر سخن اندک و گزیده بجای درازگویی هم آگاه است. در هر صورت، محدودیت غزل چنین شکلی را هم ایجاب می‌کند و شعر غنایی کوتاه حافظ باید بتواند بصورت فشرده همهٔ آن‌چه را می‌خواهد بیان کند.

پس از این دو بیت و بخصوص بیت ۵، سه بیت دیگر به همان معاشقهٔ لفظی آغازین بازمی‌گردند. این بازگشت ناگهانی است؛ همچنان که ناگهانی گسسته شده بود. گویی هیچ اتفاقی در میانهٔ غزل نیفتاده است و باز از کوی یار، ابروی دوست و باده پرستی حافظ سخن می‌رود چنان که قبلاً هم همچنین بود.



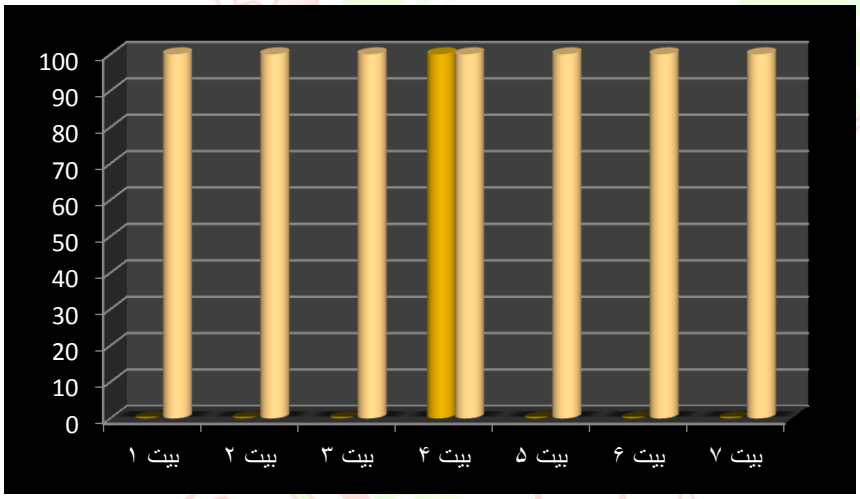
غزل ۵:

گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود — پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود
یا رب اندر کنف سایهٔ آن سرو بلند — گر منِ سوخته یک‌دم بنشینم چه شود
آخر ای خاتم جمشید همایون آثار — گر فتد عکس تو بر نقش نگینم چه شود
واعظ شهر چو مهر ملک و شحنه گزید — من اگر مهر نگاری بگزینم چه شود
عقلم از خانه به‌دررفت وگر می این است — دیدم از پیش که در خانهٔ دینم چه شود
صرف شد عمر گران‌مایه به معشوقه و می — تا از آنم چه به پیش آید از اینم چه شود
خواجه دانست که من عاشقم و هیچ نگفت — حافظ ار نیز بداند که چنینم چه شود

در این غزل سه بیت نخستین، چهار تمثیل دارند: ۱. میوهٔ باغ ۲. روشنایی چراغ ۳. کنف سرو بلند ۴. عکس خاتم جمشید. همچنین این هر سه بیت مخاطبی مشترک دارند: بیت ۱- ضمیر «تو» در ترکیب «باغ تو»؛ بیت ۲- «سایهٔ آن سرو بلند»؛ بیت ۳- «ای خاتم جمشید همایون آثار»؛ سه بیت با سه تصویر متفاوت مقصود و مقصدی مشترک دارند. این‌ها در یک معاشقهٔ شاعرانه با معشوق و مخاطب کردن معشوق مهجور است که در ادبیات انگلیسی به آن apostrophe می‌گویند (Perrine, V. 2: 613) و مرحوم همایی تنها کسی از بلاغیون است که به آن نام مشخص «تجرید» و تا حدودی «تجاهل‌العارف» نهاده است. (همایی، ۱۳۷۴: ۲۹۸) این تصاویر گوناگون همان‌طور که در بالا گفتیم به گسترش، شادابی و سرزندگی شعر یاری می‌رساند. وقتی به بیت چهار می‌رسیم حافظ عتاب خود را فقط و فقط در یک مصرع بیان می‌کند سپس با بازگشت به ادامهٔ سخن آغازین به دستاوردهای این رویّه و عشق اشاره می‌کند. آیا به نظر خوانندهٔ این غزل نمی‌رسد که مصرع نخست بیت ۴ هیچ ارتباط مضمونی و کلامی و حتّی هیچ‌گونه فرایندی تداعی‌گر ندارد و می‌توان آن را از چرخهٔ غزل کنار گذاشت؟ چرا. می‌توان. ولی این مصرع درون‌مایهٔ غزل است. این عشق نیست که تمام سخن حافظ است. این طنز است که در پی یک فرایند عاشقانه ناگهان چون شهابی خود را نشان می‌دهد. این درون‌مایه به همان اندازه که کوتاه است مؤثّر و رسا forcefully and vividly هم هست. در واقع این روش طنز حافظ در انتقاد از وضع حاکم روشی شناخته شده و مرسوم شد؛ چنان‌که ادوارد براون در بررسی نمایش‌نامه‌های دورهٔ پیش از مشروطه زبان طنز satire آن‌ها را در نفرت مردم از حکومت و روش‌های بد حکومتی آن‌ها بسیار تأثیرگذار می‌داند:

"All of Persian plays are comedies, and all are satires on the administrative or social conditions of Persia and are simply to arouse dislike and contempt for the old-fashioned methods of government." (Brown, V. 3; CH. X: 463)

در تبیین «نظریهٔ لطف عتاب‌آلود» و پیش از آغاز تحلیل غزل نخست، بطور بسیار مجمل و فشرده، مطلبی در قالب یک سؤال مطرح شد. سؤال این بود که آیا میان غزل انتقادی حافظ که در نقطهٔ مقابل قصیدهٔ مدحی قبل از او قرار دارد ارتباطی وجود دارد؟ یا سؤالی دیگر، این که آیا قصیدهٔ منقبتی دورهٔ صفویه – یک سده بعد – ناشی از اضطراب تأثیر غزل حافظ بود؟ نکته‌ای که آتش این فرض را شعله‌ورتر می‌کند آن است که در قصیدهٔ مدحی، بزرگان و اشراف و مقامات مدح می‌شوند (گاهی در بین آن‌ها علمای دینی هم وجود دارند، مثل خاندان صاعد در قصیدهٔ دورهٔ مسعود غزنوی) ولی در غزل انتقادی حافظ همه تقبیح می‌شوند (مثل همین بیت: واعظ شهر چو مهر مَلِک و شِحنه گزید) و در قصیدهٔ منقبتی ائمه و بزرگان دین مدح می‌شوند. تا این‌جا یک طرف قضیه است. طرف دیگر قضیه این است که مدح بزرگان دین و ائمه هیچ ایرادی ندارد و به هر صورتی که باشد درست است بخصوص که اگر با نیت درست باشد لیکن مسأله این است که شاهان صفوی خود را مرشد یعنی رهبران دینی و مذهبی معرفی می‌کردند. در این حالت که توصیهٔ آن‌ها به مدح امامان، به نوعی ترغیب و تشویق به ارزش‌گذاری نهادهای دینی است. وقتی نماینده و پیشوای دینی و «مرشد کامل» خودِ شاهان صفوی هستند می‌توان این نتیجه را باز به شکل یک فرض در نظر گرفت که در این صورت تشویق آن‌ها به منقبت امامان، در واقع ترغیب و تشویق به مدح خودِ آن‌ها نیست؟ بنابراین قرار گرفتن این مصراع در میانهٔ این غزل نمی‌تواند اتفاقی باشد. چنان که در تحلیل این پنج بیت و در بقیه ۱۱۸ غزل این سازه اثبات می‌شود که سازمان این نوع غزل از پیش طراحی شده است و مرکز ثقل غزل همین مصراع‌ها با ابیات میانی هستند که به انحراف کلّی از محور عمودی غزل به مضمون غزل معنایی دیگر می‌بخشند.



اکنون مطالع و بیت یا بیت‌های طعنه‌آلود و طنزآمیزِ ۱۲۳ غزلی که ساختاری به همین شکل دارند می‌آوریم. می‌توان با به کاربست چنین روشی و با این دیدگاه همهٔ آن‌ها را بررسی کرد:

۱. طالع اگر مدد کند دامنش آورم به کف / گر بکشد زهی طرب ور بکشد زهی شرف (۱)
۲. بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم / که منِ دل‌شده این ره نه بخود می‌پویم (۱)
۳. می‌دمد صبح و کلّه بست سحاب / الصبوح الصبوح یا اصحاب (۱)
۴. خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت / به قصد جان منِ زار ناتوان انداخت (۱)
۵. سینه از آتش دل در غم جانانه بسوخت / آتشی بود درین خانه که کاشانه بسوخت (۱)
۶. زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست / پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست (۱)
۷. آن شبی قدری که گویند اهل خلوت امشبست / یا رب این تأثیر دولت در کدامین کوکبست (۱)
۸. رواق منظر چشم من آشیانهٔ تُست / کرم نمای و فرود آی که خانه خانهٔ تُست (۱)
۹. کنون که بر کف گل جام بادهٔ صاف است / به صد هزار زبان بلبلش در اوصاف است (۱)

۱۰. درین زمانه رفیقی که خالی از خلل است / صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است (۱)
۱۱. گل در بر و می در کف و معشوق به کام است / سلطان جهانم به چنین روز غلام است (۱)
۱۲. روزگاری ست که سودای بتان دین من است / غم این کار نشاط دل غمگین من است (۱)
۱۳. اگرچه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی ست / زبان خموش و لیکن دهان پر از عربی ست (۱)
۱۴. کس نیست که افتادهٔ آن زلف دو تا نیست / در رهگذر کیست که دامی ز بلا نیست (۱)
۱۵. حاصل کارگه کون و مکان این همه نیست / باده پیش آر که اسباب جهان این همه نیست (۱)
۱۶. دیدی که یار جز سر جور و ستم نداشت / بشکست عهد وز غم ما هیچ غم نداشت (۱)
۱۷. ساقی بیار باده که ماه صیام رفت / در ده که موسم ناموس و نام رفت (۱)
۱۸. ساقی بیا که یار ز رخ پرده برگرفت / کار چراغ خلوتیان باز درگرفت (۱)
۱۹. یا رب سببی ساز که یارم به سلامت / بازآید و برهاندم از بند ملالت (۱)
۲۰. پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد / وان راز که در دل بنهفتم به در افتاد (۱)
۲۱. بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد / که تاب من به جهان طرّهٔ فلانی داد (۱)
۲۲. کسی که حسن و خط دوست در نظر دارد / محققست که او حاصل بصر دارد (۱)
۲۳. آن کس که به دست جام دارد / سلطانی جم مدام دارد (۱)
۲۴. دلی که غیب نمای است و جام جم دارد / ز خاتمی که دمی گم شود چه غم دارد (۱)
۲۵. جان بی جمال جانان میل جهان ندارد / هر کس که این ندارد حقّا که آن ندارد (۱)
۲۶. سحر بلبل حکایت با صبا کرد / که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد (۱)
۲۷. بیا که ترک فلک خوان روزه غارت کرد / هلال عید به دور قدح اشارت کرد (۱)
۲۸. دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد / شد سوی محتسب و کار به دستوری کرد (۱)
۲۹. چه مستی است ندانم که رو به ما آورد / که بود ساقی و این باده از کجا آورد (۱)
۳۰. صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می‌آورد / دل شوریدهٔ ما را به بو در کار می‌آورد (۱)
۳۱. ساقی ار باده از این دست به جام اندازد / عارفان را همه در شرب مدام اندازد (۱)
۳۲. من و انکار شراب این چه حکایت باشد / غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد (۱)
۳۳. مژده ای دل که دگر باد صبا بازآمد / هدهد خوش خبر از طرف سبا بازآمد (۱)
۳۴. صبا به تهنیت پیر می‌فروش آمد / که موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد (۱)
۳۵. هر که شد محرم دل در حرم یار بماند / وان‌که این کار ندانست در انکار بماند (۱)
۳۶. حسب حالی ننوشتی و شد ایّامی چند / محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند (۱)
۳۷. دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند / گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند (۱)
۳۸. آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند / برجای بدکاری چو من یکدم نکوکاری کند (۱)
۳۹. در نظربازی ما بی‌خبران حیرانند / من چنینم که نمودم دگر ایشان دانند (۱)
۴۰. غلام نرگس مست تو تاجدارانند / خراب بادهٔ لعل تو هوشیارانند (۱)
۴۱. سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود / رونق میکده از درس و دعای ما بود (۱)
۴۲. یاد باد آن‌که نهانش نظری با ما بود / رقم مهر تو بر چهرهٔ ما پیدا بود (۱)
۴۳. تا ز می‌خانه و می نام و نشان خواهد بود / سرِ ما خاک ره پیر مغان خواهد بود (۱)
۴۴. پیش از اینت بیش ازین اندیشه عشّاق بود / مهرورزی تو با ما شهرهٔ آفاق بود (۱)
۴۶. خستگان را چو طلب باشد و قوّت نبود / گر تو بیداد کنی شرط مروّت نبود (۱)
۴۷. قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود / ور نه هیچ از دل بی‌رحم تو تقصیر نبود (۱)
۴۸. دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود / تا کجا باز دل غم‌زده‌ای سوخته بود (۱)

۴۹. یک دو جامم دی سحرگه اتّفاق افتاده بود / وز لب ساقی شرابم در مذاق افتاده بود (۱)
۵۰. از دیده خون دل همه بر روی ما رود / بر روی ما ز دیده چه گویم چه‌ها رود (۱)
۵۱. ساقی حدیث سرو و گل و لاله می‌رود / وین بحث تا ثلاثه غسّاله می‌رود (۱)
۵۲. گر من از باغ تو یک میوه بچینم چه شود / پیش پایی به چراغ تو ببینم چه شود (۱)
۵۳. بر سر آنم که گر ز دست برآید / دست به کاری زنم که غصّه سرآید (۱)
۵۴. رسید مژده که آمد بهار و سبزه دمید / وظیفه گر برسد مصرفش گل‌ست و نبید (۱)
۵۵. بیا که رایت منصور پادشاه رسید / نوید فتح و بشارت به مهر و ماه رسید (۱)
۵۶. بوی خوش تو هر که ز باد صبا شنید / از یار آشنا سخن آشنا شنید (۱)
۵۷. عید است و آخر گل و یاران در انتظار / ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار (۱)
۵۸. نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر / هر آن‌چه ناصح مشفق بگویدت بپذیر (۱)
۵۹. رو بنما و مرا گو که ز جان دل برگیر / پیش شمع آتش پروانه به جان گو درگیر (۱)
۶۰. ای سرو ناز حسن که خوش می‌روی به ناز / عشّاق را به ناز تو هر لحظه صد نیاز (۱)
۶۱. خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز / پیشتر زان‌که شود کاسهٔ سر خاک‌انداز (۱)
۶۲. دلم رمیدهٔ لولی‌وشی است شورانگیز / دروغ‌وعده و قتّال‌وضع و رنگ‌آمیز (۱)
۶۳. گل‌عذاری ز گلستان جهان ما را بس / زین چمن سایهٔ آن سرو روان ما را بس (۱)
۶۴. دلا رفیق سفر بخت نیک خواهت بس / نسیم روضهٔ شیراز پیک راهت بس (۱)
۶۵. دارم از زلف سیاهش گله چندان که مپرس / که چنان زو شده‌ام بی‌سر و سامان که مپرس (۱)
۶۶. باز آی و دل تنگ مرا مونس جان باش / وین سوخته را محرم اسرار نهان باش (۱)
۶۷. باغبان گر پنج روزی صحبت گل بایدش / بر جفای خار هجران صبر بلبل بایدش (۱)
۶۸. فکر بلبل همه آن است که گل شد یارش / گل در اندیشه که چون عشوه کند در کارش (۱)
۶۹. شراب تلخ می‌خواهم که مرد افکن بود زورش / که تا یک‌دم بیاسایم ز دنیا و شر و شورش (۱)
۷۰. سحر ز هاتف غیبم رسید مژده به گوش / که دور شاه شجاع است می دلیر بنوش (۱)
۷۱. قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شجاع / که نیست با کسم از بهر مال و جاه نزاع (۱)
۷۲. طالع اگر مدد دهد دامنش آورم به کف / گر بکشم ز هی طرب گر بکشد زهی شرف (۱)
۷۳. مرحبا طایر فرّخ‌پی فرخنده‌پیام / خیر مقدم چه خبر دوست کجا راه کدام (۱)
۷۴. عاشق روی جوانی خوش و نوخاسته‌ام / وز خدا دولت این غم به دعا خواسته‌ام (۱)
۷۵. به غیر از آن که بشد دین و دانش از دستم / بیا بگو ز عشقت چه طرف بربستم (۱)
۷۶. دی شب به سیل اشک رهِ خواب می‌زدم / نقشی به یاد خطّ تو بر آب می‌زدم (۱)
۷۷. مرا عهدی است با جانان که تا جان در بدن دارم / هواداران کویش را چو جان خویشتن دارم (۱)
۷۸. به تیغم گر کشد دستش نگیرم / وگر تیرم زند منّت پذیرم (۱)
۷۹. مزن بر دل ز نوک غمزه تیرم / که پیش چشم بیمارت بمیرم (۱)
۸۰. من که از آتش دل چون خم می در جوشم / مهر بر لب زده خون می‌خورم و خاموشم (۱)
۸۱. چل سال بیش رفت که من لاف می‌زنم / کز چاکران پیر مغان کمترین منم (۱)
۸۲. بی تو ای سرو روان با گل و گلشن چه کنم / زلف سنبل چه کشم عارض سوسن چه کنم (۱)
۸۳. صنما با غم عشق تو چه تدبیر کنم / تا به کی در غم تو ناله شبگیر کنم (۱)
۸۴. روزگاری شد که در میخانه خدمت می‌کنم / در لباس فقر کار اهل دولت می‌کنم (۱)
۸۵. من ترک عشق شاهد و ساغر نمی‌کنم / صد بار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم (۱)
۸۶. حالیا مصلحت وقت در آن می‌بینم / که کشم رخت به میخانه و خوش بنشینم (۱)

۸۷. غم زمانه که هیچش کران نمی‌بینم / دواش جز می چون ارغوان نمی‌بینم (۱)
۸۸. دیدار میسّر شد و بوس و کنار هم / آه اگر دامن حسن تو بگیرد آهم (۱)
۸۹. ما به این در نه پی حشمت و جاه آمده‌ایم / از بدِ حادثه این‌جا به پناه آمده‌ایم (۱)
۹۰. صلاح از ما چه می‌جویی که مستان را صلا گفتیم / به دور نرگس مستت سلامت را دعا گفتیم (۱)
۹۱. ما درس سحر در ره میخانه نهادیم / محصول دعا در ره جانانه نهادیم (۱)
۹۲. دوستان وقت گل آن به که به عشرت کوشیم / سخن اهل دل است این و به جان بنیوشیم (۱)
۹۳. بارها گفته‌ام و بار دگر می‌گویم / که من دل‌شده این ره نه به خود می‌پویم (۱)
۹۴. منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن / منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن (۱)
۹۵. صبح است ساقیا قدحی پر شراب کن / دور فلک درنگ ندارد شتاب کن (۱)
۹۶. ای نور چشم من سخنی هست گوش کن / تا ساغرت پر است بنوشان و نوش کن (۱)
۹۷. بالابلند عشوه‌گر نقش‌باز من / کوتاه کرد قصّهٔ زهد دراز من (۱)
۹۸. مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو / یادم از کشتهٔ خویش آمد و هنگام درو (۱)
۹۹. خطّ عذار یار که بگرفت ماه ازو / خوش حلقه‌ای‌ست لیک به‌در نیست راه ازو (۱)
۱۰۰. ای پیک راستان خبر یار ما بگو / احوال گل به بلبل دستان‌سرا بگو (۱)
۱۰۱. عیشم مدام است از لعل دل‌خواه / کارم به کام است الحمدللّه (۱)
۱۰۲. گر تیغ بارد در کوی آن ماه / گردن نهادیم الحکم للّه (۱)
۱۰۳. وصال او ز عمر جاودان به / خداوندا مرا آن ده که آن به (۱)
۱۰۴. ای که با سلسلهٔ زلف دراز آمده‌ای / فرصتت باد که دیوانه‌نواز آمده‌ای (۱)
۱۰۵. به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می / علاج کی کنمت آخر الدّواء الکیّ (۱)
۱۰۶. لبش می‌بوسم و در می‌کشم می / به آب زندگانی برده‌ام پی (۱)
۱۰۷. ای دل مباش یک‌دم خالی ز عشق و مستی / وان‌گه برو که رستی از نیستی و هستی (۱)
۱۰۸. صبا تو نکهت آن زلف مشک‌بو داری / به یادگار بمانی که بوی او داری (۱)
۱۰۹. بیا با ما مورز این کینه‌داری / که حقّ صحبت دیرینه داری (۱)
۱۱۰. ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی / ازین باد ار مدد خواهی چراغ دل برافروزی (۱)
۱۱۱. این خرقه که من دارم در رهن شراب اولی / وین دفتر بی‌معنی غرق می ناب اولی (۱)
۱۱۲. زان می عشق کزو پخته شود هر خامی / گرچه ماه رمضان است بیاور جامی (۱)
۱۱۳. که برد به نزد شاهان ز من گدا پیامی / که به کوی می‌فروشان دو هزار جم به جامی (۱)
۱۱۴. ز دلبرم که رساند نوازش قلمی / کجاست پیک صبا گر همی کند کرمی (۱)
۱۱۵. وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی / حاصل از حیات ای جان این دم‌ست تا دانی (۱)
۱۱۶. دو یار زیرک و از بادهٔ کهن دو منی / فراغتی و کتابی و گوشهٔ چمنی (۱)
۱۱۷. نوش کن جام شراب یک منی / تا بدان بیخ غم از دل برکنی (۱)
۱۱۸. ای که در کشتن ما هیچ مدارا نکنی / سود و سرمایه بسوزی و محابا نکنی (۱)
۱۱۹. سحرگه رهروی در سرزمینی / همی گفت این معمّا با قرینی (۱)
۱۲۰. ساقیا سایهٔ ابر است و بهار و لب جوی / من نگویم چه کن ار اهل دلی خود تو بگوی (۱)
۱۲۱. ای در رخ تو پیدا انوار پادشاهی / در فکرت تو پنهان صد حکمت الهی (۱)
۱۲۲. به چشم کرده‌ام ابرویی ماه‌سیمایی / خیال سبزخطی نقش بسته‌ام جایی (۱)
۱۲۳. سلامی چو بوی خوش آشنایی / بدان مردم دیدهٔ روشنایی (۱)

این ۱۲۳ غزل بجز آن غزل‌هایی هستند که بدون این نظم بخصوص و بطور پراکنده از آغاز غزل تا پایان به انتقاد، طنز و طعنه می‌پردازد و شمارهٔ این غزل‌ها به حدود ۴۰ غزل می‌رسد؛ مانند این غزل‌ها با مطلع‌هایِ

- زاهد خلوت‌نشین دوش به میخانه شد / از سرِ پیمان برفت با سرِ پیمانه شد
- به آب روشن می عارفی طهارت کرد / علی‌الصّباح که میخانه را زیارت کرد
- واعظان که این جلوه در مهراب و منبر می‌کنند / چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
- صوفی ار باده به اندازه خورد نوشش باد / ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد
- بود آیا که درِ میکده‌ها بگشایند / گره از کار فروبستهٔ ما بگشایند
- دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند / پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند
- صوفی بیا که خرقهٔ سالوس برکشیم / وین نقش زرق را خط بطلان به سر کشیم
- صوفی نهاد دام و سرِ حقّه باز کرد / بنیاد مکر با فلک حقّه باز کرد
- برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است / مرا فتاد دل از ره ترا چه افتاده‌ست

نتیجه‌گیری

همچنان که دیدیم غزل قصیده‌گونهٔ حافظ مضمونی انتقادی را که زبان طعنه و طنز دارد با ساختاری اندیشیده که البته به یک دورهٔ خاص از اندیشه‌وری حافظ و دغدغه‌های اجتماعی او مربوط می‌شود، از همهٔ غزل‌های تاریخ ادبی ایران متمایز می‌شود. این ساختار طرّاحی شده که سازمانش به بافت منسجم و نظام‌مند تفکّر و زبان حافظ وابسته است، به قول خودِ حافظ، «لطف عتاب-آلود» است؛ عتاب و طعنه‌ای که امروزه «طنز» نامیده می‌شود با تکنیک خاصّی درون غزل جای می‌گیرد. نسبت این عتاب به لطف، در غزل حافظ روی هم رفته ۲۰ به ۸۰ است؛ گاهی یک مصراع از یک غزل ۷ بیتی و گاهی چهار مصراع از غزلی ۷، ۸ یا ۹ بیتی. پراکندگی مصاریع عتابی و طنزی از آغاز غزل شروع نمی‌شود بلکه از میانهٔ آن آغاز می‌شود یا دست‌کم از بیت ۲ یا ۳ ولی عموماً از میانهٔ غزل آغاز می‌شود. جای گرفتن طعنه و طنز با اندکی در شدّت و ضعف یا با تمهیدی قبلی در مصاریع و ابیات آغازین بصورت مضمونی یا لفظی (تداعی) است یا ناگهانی؛ در ادامه هم یا با شیبی آرام از اوج فرود می‌آید و آن بدین گونه است که از طعنه و طنز عدول می‌کند و با تلطیف یا آمیزش دوبارهٔ عتاب و لطف بآرامی بسوی بیت تخلّص پیش می‌رود و در این حال ممکن است مدح و دعا و عاشقانه هم به کار گرفته شود.

این ساختار اهدافی چندگانه دارد؛ یکی که به ذات غزل بازمی‌گردد، بن‌مایهٔ عاشقانهٔ آن است که حافظ به «لطف» تعبیر می-کند و دیگری که در تاریخ ادب تقریباً و مشخّصاً با سنایی آغاز می‌شود درون‌مایهٔ انتقادی آن است که با روش طنز به انجام می‌رسد و در زبان خودِ حافظ به «عتاب» تعبیر می‌شود و در واقع، همین درون‌مایه علّت اصلی شکل‌گیری غزل حافظ بوده است. هدف سوم که شاید به دلیل اطلاق صبغهٔ عرفانی به شخصیّت حافظ عمدی یا سهوی نادیده گرفته شده است، روایت سرگذشت عاشقانهٔ حافظ است که او را عاشقی ناکام معرفی می‌کند که حافظ این تِم را «مشتاقی و مهجوری» می‌نامد و همین عشق ظاهراً شکست‌خورده راهی را به حافظ نشان می‌دهد که او را به مصلحی اجتماعی تبدیل می‌کند. به نظر می‌رسد جریانی که حافظ در تاریخ اجتماعی-ادبی ایران به راه انداخته است، در نوع و ترکیب حکومت صفوی و قصیدهٔ منقبتی آن دوره تأثیری قاطع داشته است که تحلیل آن نیاز به مبحثی دیگر دارد.

یادداشت‌ها

۱. مسلّم است که طبق تقسیم‌بندی سنّتی چنین زانر یا نوعی ادبی وجود ندارد لیکن دسته‌بندی‌های انواع ادبی بر حَسَب زاویهٔ دید یا مضمون در طول تاریخ گوناگون بوده است. امّا آن‌چه در این گفتار ما به توضیح نیاز دارد، اصل «تلفیق» یا «خلوص» در تقسیم‌بندی انواع ادبی است. بسیاری از منتقدان نوکلاسیک به شدّت معتقد بودند که هر نوع ادبی باید خلوص داشته باشد امّا در همان زمان یا کمی پیش‌تر بعنوان مثال شکسپیر (در **هاملت**، پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم، مصراع‌های ۴۰۱-۴۰۴ [از زبان Polonius]) این جزم‌اندیشی و اصل خلوص در حوزهٔ انواع ادبی را در طول یک دیالوگ تمسخرآمیز رد می‌کند؛ پس از آن نیز در قرن نوزده اشعاری پدید آمدند که توصیف، فلسفه و روایت را درهم می‌آمیختند (**فصل‌ها**، جیمز تامسن). با این که در اوایل سدهٔ نوزده شعر غنایی کوتاه، بسیار بیش از گذشته مورد توجّه قرار گرفت و به هیئت یک گونهٔ اصیل و یک ژانر برجسته درآمد امّا این شعر کوتاه غنایی وسیلهٔ توجیه ما نخواهد بود، نگاه ما در نامگذاری غزل حافظ بعنوان یک نوع ادبی، بیش‌تر متوجّه ژانر تلفیقی است؛ ژانری که دسته‌بندی انواع ادبی را با محوریت مضمون یا شکل یا زاویهٔ دید برنمی‌تابد و بدین گونه یک سلسله ژانرهایی را پیشنهاد می‌کند که می‌توانند بدون سابقهٔ قبلی مبتکرانه بوجود بیایند و این یعنی بی‌شمار بودن انواع ادبی. همین نگاه است که غزل حافظ را بنا به تلفیق چند موضوع در آن و عدم وحدت مضمونی و دقیقاً هم‌صدا با منتقدان نقد مدرن و بدلیل منحصربفرد بودن آن غزل یک «نوع ادبی» می‌داند.

۲. از مجموع حدود ۱۰ واژه‌ای که داخل معنای فراگیر اصطلاح «طنز» قرار می‌گیرند ۳ مورد یعنی لطیفه epigram، مطایبه wit، فکاهی humor خود در ذیل معنایی هزل mock هم قرار می‌گیرند. آن‌چه باقی می‌ماند و محور بحث دربارهٔ اصطلاح طنز هستند یکی تهکّم sarcasm است و دیگری هجو lampoon و سرانجام طعنه / دشنام invective. می‌توان کنایه irony (البته نه همهٔ آن‌ها) و نقیضهٔ شکل و ساختار travesty و نقیضهٔ مضمون parody را (هر دو زیر مجموعهٔ burlesque هستند) هم به فهرست مذکور افزود، امّا چون همهٔ کنایات ذاتاً عنصر خنده ندارند و دو نوع نقیضهٔ مذکور هم خود به گروهی خاص و ساختاری روایی بخصوص تعلّق دارند بهتر خواهد بود از این فهرست کنار گذاشت. امّا طنز satire اصطلاحی بسیار تازه است و در زمانی دور که اصطلاحات فوق در ادبیات و مباحث جامعه‌شناختی ایرانی رواج داشتند اصولاً خبری از اصطلاح واژهٔ طنز نبود. امروزه دیگر تقریباً جای همهٔ آن‌ها را طنز گرفته است و با توسّع معنایی خود همهٔ آن‌ها را زیر مجموعهٔ خود قرار داده است. به هر حال، هجو با شخصی کردن تقابل و هدف تخریب اصولاً هم نمی‌توانست در جامعهٔ رو به توسعه و پیشرفت دوام بیاورد بنابراین از مباحث ادبی هم کنار گذاشته شد. هزل هم که اندکی خوشنام‌تر از آن بود با پذیرفتن هرچه بیش‌تر جنبه‌های تعلیمی و اصلاحی و با اخذ طعنهٔ موجود در هجو مجموعاً در اصطلاح «طنز» تحلیل شد.

۳. Ezra Pound شاعر و متفکّر آمریکایی و صاحب اثر معروف **سرودها** The Cantos

کتاب‌نامه

۱. آذر، اسماعیل، (۱۳۹۰)، *حافظ در آن‌سوی مرزها: پژوهشی در ادبیات تطبیقی*، به اهتمام مریم برزگر، چاپ نخست، تهران، نشر سخن.
۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۷۴)، *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*، چاپ دوم، تهران، نشر یزدان.
۳. پورجوادی، (۱۳۸۵)، *پژوهش‌های عرفانی*: (مجموعهٔ یازده مقاله)، چاپ دوم، تهران، نشر نی.
۴. نجفی، ۱۳۶۶: ۱۳۹
۵. جلالیان، عبدالحسین،(۱۳۷۹)، *شرح جلالی بر حافظ*، چاپ نخست، تهران، نشر یزدان.
۶. حافظ، شمس‌الدین محمد،(۱۳۹۰)، *دیوان حافظ*، به کوشش و تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ دهم، تهران، نشر زوّار.
۷. حافظ، شمس الدین محمّد، (۱۳۹۴)، دیوان حافظ شیرازی، به کوشش بهروز ایمانی، چاپ نخست، تهران، میراث مکتوب.
۸. خرمشاهی، بهاءالدین، (۱۳۶۲)، *ذهن و زبان حافظ*، چاپ دوم، تهران، نشر نو.
۹. دشتی، علی، (۱۳۴۹)، *نقشی از حافظ*، چاپ پنجم، تهران، نشر امیرکبیر.
۱۰. رضازاده شفق، (۱۳۲۱)، *تاریخ ادبیات ایران*، چاپ نخست، تهران، انتشارات دانشگاه پهلوی.

۱۱. سجّادی، سیّدمحمدعلی، (۱۳۸۰)، *مدخلی بر تحوّل موضوعی غزل در ادب فارسی*، چاپ هجدهم، تهران، نشر دانشگاه شهید بهشتی.
۱۲. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۵۶)، *کلیّات سنایی*، به کوشش علی‌اصغر بشیر، چاپ نخست، تهران، نشر بیهقی.
۱۳. صبور، داریوش، (۱۳۷۰)، *آفاق غزل فارسی*، چاپ نخست، تهران، نشر گفتار.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۲)، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد ۲/۳، چاپ سوم، تهران، نشر فردوسی.
۱۵. علی دشتی، (۱۳۸۵)، --------، به کوشش مهدی ماحوزی، چاپ نخست، تهران، نشر زوّار.
۱۶. مرتضوی، منوچهر، (۱۳۷۰)، *مکتب حافظ یا مقدمه بر حافظ‌شناسی*، چاپ سوم، تهران، نشر ستوده.
۱۷. مطهری، مرتضی، (۱۳۵۱)، *تماشاگه راز: مباحثی پیرامون شناخت واقعی خواجه حافظ*، چاپ نخست، تهران، نشر صدرا.
۱۸. ناصرخسرو، (۱۳۸۷)، *دیوان*، به کوشش مهدی محقّق و سعید نفیسی، چاپ هفتم، انتشارات دانشگاه تهران.
۱۹. نیساری، سلیم، ۱۳۶۷، *مقدمه‌ئی بر تدوین غزل‌های حافظ*، چاپ نخست، تهران، انتشارات علمی.
۲۰. همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۴)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ یازدهم، تهران، نشر هما.
۲۱. Brown, Edward Granville; *A history of Persian literature in modern times*; Cambridge: Cambridge University Press; 1920.
Perrine, Lawrence; *Poetry: the Elements of Poetry*; S.M.U press; 1984

بازنمایی تحلیلی ادبیات عامیانه در رمان کلیدر محمود دولت‌آبادی

رحیمه قلی‌زاده جن‌قشلاقی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی و مدرّس دانشگاه
آرزو عبدی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ازاد اسلامی واحد رشت

چکیده

فرهنگ عامه که در مقابل فرهنگ رسمی قرار می‌گیرد، دانشی است که به مطالعهٔ ابعاد مختلف یک جامعهٔ سنتی می‌پردازد، و ادبیات عامیانه یا ادب شفاهی به عنوان یکی از زیرشاخه‌های آن، شامل مجموعه بزرگی از ترانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر، افسانه‌ها و ضرب‌المثل‌های رایج در میان یک قوم است. ادبیات عامیانه از فرهنگ قومی نشأت می‌گیرد که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود تا باورها، آداب و رسوم، اخلاق، اندیشه عمر و به‌طور کلی زندگی آنان را بازتاب دهد؛ به این ترتیب فرهنگ یک قوم و یک ملت شناخته شده، پایدار می‌ماند.

در این مقاله، ادبیات عامیانه در رمان کلیدر به شیوهٔ توصیفی– تحلیلی مورد بازخوانی قرار گرفته است. دولت‌آبادی نویسنده‌ای مردمی است و کلیدر، رمانی بومی و محلی؛ از این‌رو فولکلور و شاخصه‌های آن، از جمله ادبیات عامیانه در آن جلوه خاصی پیدا کرده است. وی از بین مؤلفه‌های ادبیات عامیانه، بیشتر از گفتارهای عامیانه (ضرب‌المثل، تشبیه و کنایه) با بسامد بالایی بهره گرفته و با این شیوه، رمان عظیم خود را برای مخاطب، جذاب‌تر نموده است. بررسی فرهنگ عامه در آثار نویسندگان ایرانی، علاوه بر آشنایی با اندیشهٔ آنان، باعث شناخت یک قوم شده، و در حفظ و صیانت آن مؤثر بوده، سبب جاودانگی فرهنگ این سرزمین می‌گردد.

کلیدواژه‌ها: دولت‌آبادی، رمان، کلیدر، فرهنگ عامه، ادبیات عامیانه.

پیشینهٔ تحقیق

پیش از این تحقیقات و بررسی‌هایی دربارهٔ فرهنگ عامه و ادبیات عامیانه در آثار بعضی از نویسندگان صورت گرفته است. همچنین دربارهٔ رمان کلیدر، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است؛ از جمله: «کلیدر، سرگذشت نسل تمام شده»، محمد بهارلو (۱۳۶۶)؛ «کلیدر، رمان جماسه و عشق» جواد اسحاقیان (۱۳۸۳)؛ مقاله‌های «کلیدر، زبان رمان»، رضا براهنی (۱۳۷۲)، «حاشیه‌ای بر رمان کلیدر»، هوشنگ گلشیری (۱۳۶۱) و... اما با این عنوان و به این شیوه، پژوهشی دربارهٔ رمان کلیدر صورت نگرفته است.

سؤالات تحقیق

الف. ادبیات چیست؟
ب. ادبیات عامیانه چیست؟
پ. ادبیات عامیانه شامل چه گونه‌هایی است؟
ت. بازتاب ادبیات عامیانه در کلیدر چگونه است؟
ث. کدام‌یک از جلوه‌های ادبیات عامیانه، در رمان کلیدر نمود بیشتری دارد؟

اهداف تحقیق

الف. ارائهٔ تعریف کاملی از ادبیات و ادبیات عامیانه.
ب. معرفی گونه‌های ادبیات عامیانه، از جمله: افسانه‌ها، قصه‌ها، ترانه‌ها و گفتارهای عامیانه.
پ. بررسی انعکاس گونه‌های مختلف ادبیات عامیانه در رمان کلیدر.

مقدمه

هر شاعر و نویسنده‌ای در آنچه می‌آفریند، از محیط اطراف خود تأثیر می‌پذیرد. هرگاه نویسنده‌ای بخواهد اثری خلق کند که مخاطبان بیشتری داشته باشد و آن‌ها بهتر و بیشتر با آن اثر ارتباط برقرار کنند، توجه به فرهنگ مردم، امری ضروری و بسیار تأثیرگذار به‌نظر می‌رسد. یک نویسنده زمانی می‌تواند سخن خود را جذاب و دلنشین بیان کند که با ابعاد مختلف فرهنگ سرزمین خود آشنا باشد. فرهنگ، راه و روش زندگی است که هر قوم برای خود بر می‌گزیند و در واقع وجه اشتراک میان همه انسان‌ها است. البته همین فرهنگ باعث تمایز و تفاوت یک قوم از دیگر اقوام و حتی وجه تمایز انسان با حیوان است و فقط انسان است که در سایهٔ فرهنگ می‌تواند به حیات معنوی خود ادامه دهد. برای این‌که با فرهنگ و کاربرد آن بیشتر آشنا شویم، ابتدا به تعریف و تبیین آن می‌پردازیم.

فرهنگ

فرهنگ در کتب لغت به معنی دانش، عقل، ادب، بزرگی، سنجیدگی، نام مادر کیکاووس، شاخ درختی که در جایی خوابانند و پس از ریشه کردن از جای خود درآورند و در جای دیگر نهال کنند، کاریز، قات و تعلیم و تربیت است. (برهان قاطع، فرهنگ عمید، فرهنگ جهانگیری، مجمع‌الفرس، فرهنگ نفیسی؛ مدخل فرهنگ)

فرهنگ، واژه‌ای فارسی و در زبان اوستایی از دو جزء «فر» و «هنگ» تشکیل شده است. فر، پیشوند و به‌معنی بالا، جلو، پیش و هنگ از ریشهٔ اوستایی تنگا و به معنی کشیدن و سنگینی و وقار است (روح‌الامینی، ۱۳۷۷: ۱۱)

در پندنامهٔ آتورپات اسپنتامان به معنی دانش، حرفه و علم، در کارنامهٔ اردشیر بابکان به معنی فنون، ورزش‌ها و در شاهنامهٔ فردوسی به معنی دانش و هنر و در قابوسنامه به معنی هنر و آموختن و به‌کار بستن است. (همان)

معادل فرهنگ در زبان‌های دیگر

واژهٔ کولتور در زبان فرانسه و کالچر در زبان انگلیسی، با اصطلاح فرهنگ به مفهومی که در انسان‌شناسی به‌کار می‌رود، معادل است. کولتور از نظر ریشهٔ لغوی به معنی کشت و زرع است. در ادبیات فرانسه، معنی این کلمه از پرورش گیاهان به پرورش حیوانات و بالاخره پرورش انسان تعمیم یافت. در زبان عربی، مفهوم فرهنگ، معادل اصطلاح «ثقافه» است که به‌معنی آموختن، ماهر شدن و یافتن می‌آشد. به نظر ادوارد بارنت تایلر(E-B-Tulor) مردم‌شناسی بزرگ انگلیسی، «فرهنگ، مجموعه پیچیده‌ای است که شامل مجموعه علوم و دانش‌ها، اعتقادات، هنرها، افکار و عقاید، صنایع، تکنیک، قوانین و مقررات، سخن، عادات، رسوم، رفتار و ضوابطی است که انسان به عنوان عضو یک جامعه، آن را از جامعه خود فرامی‌گیرد و در مقابل آن تعهداتی دارد.» (قرایی مقدم، ۱۳۸۲: ۵۲).

فرهنگ به دو دستهٔ مادی و غیر مادی تقسیم می‌شود. فرهنگ مادی به مجموعه پدیده‌هایی اطلاق می‌گردد که محسوس و ملموس و قابل اندازه‌گیری با موازین علمی و کمّی است و به‌دست اعضای پیشین جامعه ساخته شده و به‌عنوان ارث به اعضای حاضر جامعه رسیده است؛ مانند فنون، ابزارهای کار، وسایل تولیدی، داروهای شیمیایی، فنون پزشکی، ابداعات برقی و...؛

به‌عبارت دیگر، فرهنگ مادی در واقع مشتمل بر کلیهٔ دستاوردهای مادی یا تکنولوژی است که در جامعه وجود دارد.

فرهنگ غیر مادی یا معنوی، به موضوعات و مسائلی گفته می‌شود که قابل اندازه‌گیری با موازین کمّی نیست و به‌آسانی نمی‌توان آن‌ها را مقایسه و ارزیابی نمود؛ مانند معتقدات، ضوابط خویشاوندی، زبان، هنر، ادبیات و رسوم که در واقع هویت فرهنگی یک جامعه را تشکیل می‌دهد و بالطبع از دست دادن یا به عاریت گرفتن آن ضایعه‌ای است که قومیت یک گروه اجتماعی را تهدید می‌کند. (همان: ۵۳)

فرهنگ عامه

یکی از بخش‌های اساسی فرهنگ، فرهنگ عامه است. فرهنگ عامهٔ هر ملّتی، هم از لحاظ علمی و هم از حیث اجتماعی، دارای ارزش و اهمیت برجسته‌ای است و نه تنها برای یک ملت، بلکه برای مردم سایر نقاط جهان نیز قابل توجه است؛ زیرا با شناخت

فرهنگ عامهٔ مردم جهان، به‌وجوه مشترکی بر می‌خوریم که بیانگر اشتراکات فرهنگی بین مردم سراسر جهان است و همین اشتراکات می‌تواند پیام‌آور صلح و دوستی شده، از جنگ و خونریزی جلوگیری کند.

فولکلور در لغت به معنی دانش عوام به‌کار می‌رود. این اصطلاح در زبان فارسی به فرهنگ توده، فرهنگ عامه، فرهنگ مردم و ادبیات عامه ترجمه شده است. بنا بر تعریف وان ژنپ(Arnold Van Geneep) «فولکلور عبارت از باورها، اعمال، نحوه غذا خوردن، شیوه لباس، دوخت و لباس پوشیدن، آداب و رسوم کفن و دفن، مراسم عروسی و مانند اینها [است].

وان ژنپ خصوصیات زیر را با عنوان تعریف و ویژگی برای شناخت و مطالعه فولکلور پیشنهاد می‌کند:

۱. فولکلور، اعمال و رفتار جمعی و گروهی است که در بین همه مردم رایج است، بنابراین عمل و رفتار یک نفر یا یک خانواده را نمی‌توان فولکلور نامید.

۲. اعمال و رفتارهای فولکلوری به‌مناسبت و بنابر مقتضیات تکرار می‌شود، یعنی آنچه یک یا چند مرتبه یا فقط در دوره‌ای محدود اتفاق افتد و در شمار فولکلور نیست.

۳. فولکلور نه به‌طور خاص، بلکه در مجموعه فعالیت‌های زندگی نقشی به‌عهده دارد.

۴. ابداع‌کننده و به‌وجود آورنده و زمان شروع رفتارها و اعمال فولکلوری معلوم نیست.» (همان: ۷۵)

همچنین می‌توان فولکلور را این‌گونه تعریف کرد: «مجموعه‌ای از دانستنی‌ها و اعمال و رفتاری که در بین عامه مردم بدون در نظر گرفتن فواید علمی و منطقی آن، سینه به سینه و نسل به نسل به‌صورت تجربه به ارث رسیده است.» (روح‌الامینی، ۱۳۷۷: ۲۶۶)

بیهقی در کتاب «پژوهش و بررسی فرهنگ عامه ایران، معتقد است موضوعات فولکلور در سه مقولهٔ اصلی و چندین مقولهٔ فرعی قرار می‌گیرند:

الف) باورها و عادات مربوط به زمین و آسمان، دنیای گیاهان و روییدنی‌ها، دنیای حیوانات، دنیای انسانی، اشیای مخلوق و مصنوع نوع بشر، روح، نفس و دنیای دیگر، موجودات مافوق بشر، غیب‌گویی، معجزات و کرامات، سحر و ساحری، طب و طبابت.

ب) آداب و رسوم مربوط به نهادهای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، شعائر و مناسک زندگی انسان، مشاغل و پیشه‌ها، گاه‌شماری و تقویم جشن‌ها، بازی‌ها و سرگرمی‌های اوقات فراغت

ج) داستان‌ها، ترانه‌ها و ضرب‌المثل‌ها، داستان‌ها (حقیقی و سرگرم‌کننده)، ترانه‌ها و تصنیف‌ها، مثل‌ها، متل‌ها و چیستان‌ها. (بیهقی، ۱۳۶۵: ۲۱)

یکی از مهم‌ترین بخش‌های فرهنگ عامه که بعضی آن را به معنی فرهنگ عامه به‌کار می‌برند، ادبیات عامیانه است. در این قسمت، می‌خواهیم به این پرسش‌ها بپردازیم که ادبیات عامیانه یا شفاهی چیست و شامل چه گونه‌هایی است و ویژگی هر کدام چیست؟ ادبیات عامیانه چه تأثیری بر آثار نویسندگان ما داشته است؟ پس از پاسخ دادن به این سؤالات، به بررسی تأثیر گونه‌های مختلف آن بر رمان کلیدر می‌پردازیم.

ادبیات

«ادبیات در معنای عام کلمه، غالباً به هر نوع نوشته‌ای گفته می‌شود؛ مثل بخش‌نامه‌ها، رساله‌ها، اعلامیه‌ها، آثار تاریخی، علمی، فلسفی و ادبی و به‌معنای خاص به هر اثر شکوهمند و ممتازی اطلاق می‌شود که در آن عامل تخیل دخیل باشد، در ضمن با دنیای واقعی نیز ارتباط معنی‌داری داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۶۵: ۴۶۵-۴۶۶).

ادبیات عامیانه

برای ادبیات عامیانه، تعاریف گوناگون و متفاوتی آمده که به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم: «به مجموعه ترانه‌ها، قصه‌ها، اساطیر و ضرب‌المثل‌های رایج در میان یک قوم اطلاق می‌شود که به‌طور شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود و موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است. ادبیات عامیانه در میان جوامعی که اکثریت مردم آن قادر به خواندن و نوشتن نیستند، رواج دارد.» (داد، ۱۳۷۱: ۲۴) «ادبیات شفاهی، شامل ترانه، مثل، تصنیف، لالایی، لطیفه‌های دیوانی دوره به دوره، هزلیات، چیستان‌ها و هر نقل و شعری است که سراینده آن ناشناخته است. (حاجی‌زادهٔ میمندی، ۱۳۸۴: ۵۴)

ادبیات عامیانه شامل چه گونه‌هایی می‌شود؟

تمیم‌داری در کتاب «فرهنگ عامه»، موضوع را به شکل جزیی‌تر و تخصصی‌شده‌تر ارائه کرده، برای ادبیات عامیانه شاخه‌هایی مانند ترانه‌های عامیانه، افسانه، اسطوره، قصه‌های عامیانه، ضرب‌المثل و چیستان می‌آورد (تمیم‌داری، ۱۳۹۳: ۴۹-۸۳) که البته تمامی این موارد را می‌توان زیرمجموعهٔ همان شعر و نثر عامیانه به‌شمار آورد؛ ولی طبیعی است که هرچه به موضوع با دیدی تخصصی‌تر نگریسته شود، به همان اندازه دست‌آوردهای بیشتری به همراه خواهد داشت.

ادبیات عامیانه در رمان کلیدر

در ادامه با توجه به تقسیم‌بندی‌هایی که از ادبیات عامیانه در قرون مختلف آمده است، آن را به گفتارهای عامیانه، قصه‌های عامیانه، ترانه‌های عامیانه و افسانه‌ها تقسیم کرده، به توضیح هر یک و بررسی آن در این رمان می‌پردازیم:

۱. گفتارهای عامیانه:

گفتارهای عامیانه، سه موضوع ضرب‌المثل‌ها، تشبیهات عامیانه و کنایات را در بر می‌گیرد که به بررسی هر کدام می‌پردازیم:

الف- ضرب‌المثل:

- تعریف مثل:

مثل، کلمه‌ای عربی و به معنی شبیه بودن چیزی به چیز دیگر است و در فرهنگ‌های فارسی به معانی «مانند، شبیه، برهان، دلیل، مطلق سخن و حدیث، پند و عبرت، نشانه، علامت، سخن، قصه، داستان، ضرب‌المثل، سرگذشت و داستان عبرت‌آموز آمده است.» (بهمنیار، ۱۳۸۱: ۱۹) در فارسی به طور خاص به این کلمه، داستان یا دستان گویند.

مثل، جمله‌ای است مختصر، مشتمل بر تشبیه یا مضمون حکیمانه که به واسطهٔ روانی الفاظ، روشنی معنی و لطافت ترکیب، بین عامه مشهور شده است و آن را بدون تغییر یا با تغییر جزیی در محاورات خود به‌کار می‌برند. (همان)

مثل‌ها در بردارندهٔ خلاصهٔ افکار و آرای نسل‌ها و تجارب اشخاص دانا و آزموده است؛ زبانی مشترک برای تفهیم مطالب به‌صورت ایجاز و غیرمستقیم است. مولود اندیشه، دانش و تجربیات مردم و میراث نسل‌ها و معرّف آمال، آرزوها، غم‌ها و شادی‌های گذشتگان است. نیز بیان‌کنندهٔ شرایط اجتماعی وفرهنگی و هویت ملی و بازگوکنندهٔ آرزوها و احساسات مردم است. حجم مثل‌های ایرانی به گواهی همین فرهنگ، دست‌کم بالغ بر یکصد هزار مثل می‌شود که نشان دهندهٔ غنای فرهنگی بالای ایرانیان است.

- پیشینهٔ مثل

ایرانیان، از قدیم در مثل‌آوری مشهور بودند و مثل در ایران سابقه‌ای کهن دارد؛ به طوری که پروفسور آربری می‌نویسد: «ایران، موطن مثل و کلمات قصار است» و دهخدا نیز معتقد است آنچه از سلاطین ساسانی برای ما مانده، به‌صورت حکمت و مثل است و آن‌گونه که می‌نویسد اندرزنامه‌نویسی در دورهٔ ساسانی رواج داشته و مقام اندرزبدی، یکی از مناصب بوده است. (رحیمی‌نیا، ۱۳۸۸: مقدمهٔ کتاب)

دربارهٔ توجه جدی ایرانیان به مثل به مثابهٔ یک موضوع تخصصی می‌توان گفت: «گرچه مثل فارسی چه در نثر و چه در شعر در تمام دوران زبان فارسی به‌کار برده می‌شد، ولی از پایگاه آن در فرهنگ کشور آگاهی روشنی نبوده و کسی در صدد تدوین یا تنظیم آن‌ها برنمی‌آمده است. بر اثر آشنایی با ادب اروپایی بود که گفتارهای عامیانه و مثل جایی برای خود گشود. از اواسط دوره قاجاریه، نوشته کسانی چون میرزا حبیب اصفهانی، آخوندزاده و میرزا آقاخان کرمانی از زبان عامه، رنگ و حال گرفت. دهخدا نخستین کسی بود که امثال و حکم فارسی را در چهار جلد گردآوری کرد و «چرند و پرند» را نوشت. بعد بهمنیار و امیرقلی امینی هر یک بخشی از امثال را انتشار دادند. جمال‌زاده «یکی بود، یکی نبود» را نوشت که باب تازه‌ای در نثر گشود؛ آن‌گاه نوبت به صادق هدایت رسید که پایه فولکلور زبان فارسی را نهاد و نوشتن به زبان عامه را باب روز کرد.» (همان).

- بازتاب ضرب‌المثل در رمان کلیدر

وقتی آثار نویسندگان معاصری چون صادق هدایت، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، جلال آل احمد، سیمین دانشور، احمد محمود و محمود دولت‌آبادی را مطالعه می‌کنیم، آنچه نظر ما را بر می‌انگیزد، استفادهٔ فراوان این نویسندگان از مثل، زبان محاوره و لهجهٔ خاصی است که از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود، نکتهٔ قابل توجه، این است که این موضوع، به‌جا و مناسب به‌کار رود تا موجب ملال و دلزدگی نشود و خواننده بتواند از آن لذت ببرد. میزان و چگونگی استفاده از ضرب‌المثل در نوشتهٔ هر نویسنده‌ای، بستگی به نوع تجربه و میزان آشنایی او با فرهنگ جامعه و زبان اثرش دارد. نویسنده هرچه بیشتر با زوایای مختلف جامعهٔ خود آشنا باشد، بهتر می‌تواند از مثل‌ها در نوشته‌هایش استفاده کند و کلام خود را جذاب‌تر و دلنشین‌تر نموده، آن را بهتر به خواننده منتقل نماید.

آنچه با مطالعهٔ رمان کلیدر در این زمینه حاصل شد، این بود که نویسنده از ضرب‌المثل‌ها با بسامد بالایی استفاده کرده است و این نکته، میزان آشنایی او را با زبان مردم عادی و توجه ویژه‌اش نسبت به فرهنگ عامیانه نشان می‌دهد؛ البته استفادهٔ دولت‌آبادی از مثل‌ها به‌جا و به‌موقع و متناسب با محتوای کلام است؛ به طوری که توجه خواننده را جلب نموده، متن را برای او جذاب و دلنشین می‌کند.

دولت‌آبادی در سراسر رمان کلیدر، علاوه بر این که از امثال رایج و متداول زبان فارسی استفاده نموده، و امثالی را به‌کار برده که هرچند رنگ و بوی بومی به‌خود گرفته و از عناصر طبیعی و شناخته شده مردم روستایی و ایلی بهره برده است، اما فهم آن چندان دشوار نیست و مانند امثال رایج، جالب و زیبا هستند. این‌گونه از مثل‌ها، قدرت نویسنده را در میزان آشنایی او با شرایط اقتصادی، اجتماعی، باورها، عقاید و آداب و رسوم مردم نشان می‌دهد؛ مثال: «آنقدر بایست که زیر پایت مَره* سبز شود.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۱۳۵)

یا «در دهن دیگران را نمی‌شود کرباس گرفت.» (همان)

دولت‌آبادی گاه چندین ضرب‌المثل را پشت سر هم یا با فاصلهٔ اندکی بیان می‌کند، که این موضوع از زیبایی و روانی کلام وی نمی‌کاهد و موجب ملال و دلزدگی خواننده نمی‌شود، بلکه به او در درک محتوا یاری می‌رساند و قدرت نویسنده را در میزان آشنایی‌اش با مثل‌های رایج و بومی نشان می‌دهد؛ مثال: «در این بلخی، زبان سرخ دارد، زبان سرخ، سر سبز می‌دهد بر باد، سالار، حالا ببین کی این حرف را به تو زدم! چرا سر بی‌درد خودت را دستمال می‌بندی؟» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۹۲۷)

«شیرا گفت: تا تنور داغ است نان را بچسبان، زود برو دنبالش. دهن آدمیزاد چاک و بست ندارد. گربه را هم باید دم حجله کشت.» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۶۰۷).

استفادهٔ دولت‌آبادی از مثل‌ها به‌گونه‌ای است که می‌توان آن را از ویژگی‌های سبکی او به‌شمار آورد. این شیوه در اغلب موارد، علاوه بر این که به نثر او روانی و شیوایی خاصی داده، در عین سادگی بسیار زیبا، پخته و سنجیده در متن رمان جای گرفته است.

در این قسمت، به بررسی چگونگی استفادهٔ دولت‌آبادی از ضرب‌المثل می‌پردازیم:

این نویسنده ضرب‌المثل‌های گوناگون را با شیوه‌های مختلف در آثار خود به‌کار برده که در زیر به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱. ضرب‌المثل‌هایی که در بین مردم رواج دارد و به‌طور کامل از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود. این نوع، بسامد بالایی از ضرب‌المثل را به‌خود اختصاص می‌دهد:

«آب از آب تکان نخورد» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۱۳۲)

«آب از سرم دارد می‌گذرد قدیر.» (دولت‌آبادی، ج ۵، ۱۳۶۱: ۱۷۶۰)

«آنقدر حرف بزنید که زبانتان مو در بیاورد.» (دولت‌آبادی، ج ۶، ۱۳۶۱: ۱۴۹۱)

«آب‌ها از آسیاب بیفتد.» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۱۷۵)

«تا تنور داغ است نان را بچسبان.» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۶۰۷)

«خودت را به کوچه علی‌چپ نزن.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۹۴۳-۹۴۴).

۲. ضرب‌المثل‌هایی که در اثنای نقل قول از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود:

«آنچه او در ذهن خود رسیده و جای‌جای هم از آن لاف زده بود، در رویارویی با آنچه بود، پنبه شده بود.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۳۶۵) (اشاره دارد به ضرب‌المثل هرچه او در ذهن خود بافته بود، پنبه شده بود)

«می‌گوییم نر است. می‌گوید: می‌دوشم که ماده است.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۴۱) (اشاره دارد به ضرب‌المثل من می‌گویم نر است، او می‌گوید ماده است.)

«مردی که اگر کلاهش به خانه بابقلی بندار می‌افتاده به واستادنش قدم به آن آستانه نمی‌گذاشت. (دولت‌آبادی، ج ۶، ۱۳۶۱: ۱۴۷۴) (اشاره دارد به ضرب‌المثل حتی اگر کلاهم آن طرف بیفتد، نمی‌آیم برش دارم.)

«خواب که سنگینشان کند، دنیا را هم اگر آب ببرد، گو ببرد، چه غمشان.» (دولت‌آبادی، ج ۷، ۱۳۶۳: ۱۹۶۶) (اشاره دارد به ضرب‌المثل اگر دنیا را آب ببرد، فلانی را خواب می‌برد.)

«میراث مرحوم حاج عبدالعلی را به باد می‌دهی، باد آورده را به باد مده، نجف ارباب» (دولت‌آبادی، ج ۸، ۱۳۶۳: ۲۰۸۲) (اشاره دارد به ضرب‌المثل بادآورده را باد می‌برد.)

«نه، نه! به آن شوری نبود و به این بی‌نمکی هم نیست.» (دولت‌آبادی، ج ۱۰، ۱۳۶۳: ۲۷۰۵) (اشاره دارد به ضرب‌المثل نه به این شوری شور، نه به این بی‌نمکی.)

۳. اشاره به بیت یا مصرعی که به‌صورت ضرب‌المثل درآمده است:

«خانه از پای‌بست ویران است خواجه در بند نقش ایوان است.» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۱۶۵)

«زبان سرخ، سر سبز می‌دهد بر باد.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۹۲۷)

«صلاح مملکت خویش، خسروان دانند.» (دولت‌آبادی، ج ۵، ۱۳۶۱: ۱۷۲۴)

۴. ضرب‌المثل‌هایی که برای بیان ویژگی افراد استفاده می‌شود:

«آدم ناتاوی است این آلاجاقی، شریک دزد است و رفیق قافله» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۷۹۲)

«هم این بود که بلخی از لحن کلام قدیر توانست دریابد که او، در پناه هر حرف و حرکتش نیتی پنهان دارد، اما گرگ پیر، از باران کی پرهیز دارد؟» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۶۲۲)

«پدر می‌گفت: این هم گوسفند، گل محمد، نزدیک پدر ماند؛ می‌توانست بفهمد که کلمیشی، مرد پخته کوهپایه و بیابان، چه می‌گوید، از کنده سوخته است این دود که می‌پیچد.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۲۴۳).

۵. استفاده از عناصر بومی و محلی در ضرب‌المثل‌ها:

در این گونه از مثل‌ها نویسنده از عناصری بهره برده که مردم روستایی و عشایری بیشتر با آن سر و کار دارند و برایشان ملموس‌تر است. این عناصر، اوضاع اجتماعی و اقتصادی آن‌ها را بهتر به تصویر می‌کشد و به دیگران می‌شناساند.

«آشی برای خودشان پختند که رویش یک بند انگشت روغن ایستاده بود.» (دولت‌آبادی، ج ۵، ۱۳۶۱: ۱۱۵۶) در این مثل به‌جای یک وجب روغن، یک بند انگشت به‌کار برده که از اوضاع بد اقتصادی مردم حکایت می‌کند.

«چغوک* امروزی می‌خواهد به چغوک دیروزی کزخانه* چیدن یاد بدهد.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۲۳) چغوک که به زبان مردم عشایری و ایلی نزدیک‌تر است، به‌جای گنجشک به کار رفته است.

«شپش چی هست که کلّه‌پاچش چی باشد؟ (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۶۱۲) در این مثل، شپش که برای مردم عادی ملموس‌تر است، به جای مورچه به‌کار رفته است.

«کنون یک موی هم از گاو غنیمت است. (دولت‌آبادی، ج ۸، ۱۳۶۳: ۲۱۱۹) در این مثل، به‌جای کندن یک مو از خرس، کندن یک مو از گاو به‌کار رفته، چون مردم روستایی بیشتر با آن آشنا هستند.

۶. ضرب‌المثل‌هایی که مخصوص یک ولایت یا روستا است، یا در میان قشر خاصی رواج دارد. این مثل‌ها اندک است و نویسنده در سراسر رمان، فقط چند مورد را بیان نموده است:

«در این ولایت مثلی هست که می‌گوید: «آن که می‌زند می‌داند و آن که می‌خورد می‌داند.» (دولت‌آبادی، ج ۸، ۱۳۶۳: ۲۱۴۶)

«به قول کوهی‌های ولایت، جو بیار، زردآلو ببر» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۰۱۳)

«شغال بیشه مازندران را نگیرد جز سگ، مثل مازندرانی را که شنیده‌ای.» (دولت‌آبادی، ج ۵، ۱۳۶۱: ۱۴۴۱)

«درویش‌های شما مثلی دارند که دنیا دیدن به از دنیا خوردن است.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۳۵۱).

با بررسی شیوه‌های مختلف بهره‌گیری نویسنده از مثل‌ها می‌توان اذعان کرد که دو نوع پایانی، ضرب‌المثل‌های منحصر به فردی هستند که گویای سبک شخصی دولت‌آبادی‌اند؛ به طوری که می‌توان مجموعه‌ای از گونهٔ مثل‌ها را شناسایی و معرفی نمود.

ب- تشبیهات عامیانه:

زبان کلیدر، زبانی شاعرانه و توصیفی است. قدرت دولت‌آبادی را باید در تشبیه و توصیف دانست. نثر رمان، نثری جذّاب، دلنشین، شعرگونه و وصفی است. قسمت‌هایی از این رمان عظیم، شعر ناب است و توصیف‌های نویسنده مملو از تشبیه، مجاز و استعاره. نکته مهم در این توصیف‌ها، بیان یک چیز واحد به شیوه‌های متنوع است؛ به همین دلیل نویسنده گاه در توصیف‌ها دچار اطناب شده، این امر باعث ملال و دلزدگی خواننده می‌گردد؛ اما اغلب تشبیهات چنان زنده و دلنشین است که خواننده را وامی‌دارد تا عبارت را چندین بار بخواند؛ مثلاً:

«مهتاب بود، مهتابی نرم و ملایم، چون حریری سپید، روی نازکای برف» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۶۲۱)

در بررسی تشبیه در رمان کلیدر به این نتیجه رسیدیم که یکی از طرفین تشبیه و اغلب مشبّه‌به‌ها به‌گونه‌ای با باورهای عامیانه ارتباط پیدا می‌کند و به زبان عامه مردم نزدیک می‌شود. این تشبیهات از عناصر بومی و طبیعی بهره گرفته که جلوه‌های گوناگونی از زندگی ایلیاتی، روستایی و کویری، مشبّه‌به اغلب تشبیهات است؛ مثلاً: مشبّه‌به یکی از لوازم زندگی روزمره است یا به‌گونه‌ای با محیط زندگی آنان در ارتباط است. در زیر نمونه‌هایی از این موارد ذکر می‌شود:

«حالا بنشین تا ابرها بیایند و بروند، محصول را اینجوری بر می‌دارند، گندم مثل ریش بز؟» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۲۲۱-۲۲۲).

«دخترکم به دق آمده سردار، شده دوک نخ‌ریسی» (دولت‌آبادی، ج ۷، ۱۳۶۳: ۱۸۴۷)

«دلال‌ها به میدان ریخته بودند و گرگ‌مانند در پی بار بودند.» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۴۹۹).

«قره در دم به دور خود در پیچید و تن تاب داد، مارگونه به خم و تاب درآمد... اسب راست شد، ماری دم فرونشانده در زمین، سم‌ها به گونه دو سنگ بر کناره گوش‌ها، گل‌محمد توانسته بود پنجه در لگام قره گیر بدهد و باشه‌وش به یال اسب درآویزد.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۱۱۱-۱۱۲)

«دو جوان، یکی پیر و دو میان سال، میانه‌سالی رشیدتر، چهره‌ای به خشت مانند با چشم‌های سورمه کشیده، مرکب.» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۱۰۰)

«درخت تکیده و لاغر که شاخه‌هایش همچون انگشتان بی‌رمق پیرزنی جوان مرده رو به آسمان داشت.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۶۲۳)

«دشت پنبه، گل می‌داد و یکسره چون پیراهن عروسان، سفید می‌شد.» (دولت‌آبادی، ج ۱۰، ۱۳۶۳: ۲۵۱۰).

«بیگ‌محمد از لب بام پس کشید و از شک گنبدی بام، پلنگ‌وار بالا پیچید.» (دولت‌آبادی، ج ۷، ۱۳۶۳: ۱۸۵۳)

«سر و شانه را چون بانوج* این‌سو و آن‌سو تاب می‌داد.» (دولت‌آبادی، ج ۹، ۱۳۶۳: ۲۰۴۶)

ج- کنایه:

کنایه، واژه‌ای عربی است که در زبان فارسی نیز به کار می‌رود و به‌معنی پوشیده سخن گفتن است. این شیوهٔ بیان، یکی از پرکاربردترین شیوه‌هایی است که به‌خصوص در ادبیات عامیانه استفاده می‌شود و کمتر گوینده‌ای می‌توان یافت که سخن خود را به این صنعت آراسته ننماید. شمیسا در کتاب «بیان» می‌گوید: «کنایه، جمله یا ترکیبی (از قبیل ترکیبات وصفی: آزاده تهیدست؛ ترکیبات اضافی، آب روان؛ صفات مرکب: بی‌نمک، مصادر مرکب: لب گزیدن) است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینه صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود نداشته باشد؛ از این‌رو کنایه یکی از حساس‌ترین مسائل زبان است و چه‌بسا خواننده، مراد نویسنده را از کنایه درنیابد، پس فقط کسانی که با یک زبان آشنایی کامل دارند از عهده فهم کنایات آن برمی‌آیند. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۹)

انعکاس کنایه در رمان کلیدر

با بررسی کلیدر دریافتیم که نویسنده در سراسر رمان، ضمن گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان، برای زیبایی و لطف کلام خود با بسامد بالایی از کنایه استفاده نموده است. این امر بر ذهن خواننده تأثیر به‌سزایی گذاشته، موجب التذاذ و آشنایی بیشتر او با مجموعهٔ بزرگی از کنایات می‌شود. دولت‌آبادی گاه چندین کنایه را پشت سر هم می‌آورد؛ اما چون به‌جا و به‌موقع و متناسب با فحوای کلام از آن‌ها استفاده می‌نماید، فراوانی کنایات موجب دلزدگی خواننده نمی‌شود. وی علاوه بر کنایات مرسوم و رایج زبان فارسی، از کنایات عامیانه نیز بهره برده است که می‌توان آن را جزو ویژگی سبکی و منحصربه‌فرد نویسنده به‌شمار آورد. این امر میزان آشنایی و تسلط او را با امثال رایج و عامیانه نشان می‌دهد. اینک نمونه‌هایی از آن را بیان می‌کنیم:

- دست تنگ بودن: (کنایه از فقر و نداری): «بابت همان ریختگی سقف حمام آمده‌ایم نادعلی‌خان مردم نمی‌توانند چیزی بدهند دستشان تنگ است.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۷۳۷)

انگشت به دهان ماندن: (کنایه از تعجب کردن): «همچنین برایت چتکه می‌اندازد و حساب جور می‌کند که انگشت به دهان می‌مانی.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۲۳۸)

ناخن‌خشک: (کنایه از خسیس): «لالا کاسه مسی را از زیر چادرش بیرون آورد، روی تخته کار گذاشت و گفت: شیره کوهی، باز آب قاطیش نکرده باشی، ناخن‌خشک» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۵۷۱)

دست به کیسه بردن: (کنایه از خرج کردن): «باید برای عروست دست به کیسه ببری، بندار به صدای بلند گفت: بخته‌ای دادم.» (دولت‌آبادی، ج ۹، ۱۳۶۳: ۲۴۹۰)

از کوره به در کردن: (کنایه از عصبانی شدن): «سکوت، استوار علی اشکین را از کوره به در کرده بود.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۶۷-۸۶۸)

سر کسی را خوردن: (کنایه از موجب مرگ کسی شدن): «او همباز تو نبود. تو سر شویت را خورده‌ای و می‌خواهی سر پسر من را هم بخوری.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۶۴)

چشم داشتن: (کنایه از توقع داشتن): «اگر برایم یقین شود که چشم به شویم داری چشمهایت را از کاسه‌ها برمی‌کنم.» (همان: ۱۳۱)

به روی روز افتادن: (کنایه از آشکار شدن): «هرچند کار قاچاق خود را پنهان می‌داشت، اما سرانجام به روی روز افتاده بود.» (همان: ۳۵۶)

از سکه افتادن: (کنایه از بی‌رونق شدن): «شترها از سکه‌ها افتاد.» (همان: ۹۱۴)

کم میدان دادن، نوکش را چیدن: (کنایه از اجازهٔ دخالت ندادن، مانع حرف زدن و نظر دادن کسی شدن): «بلقیس به او کم میدان می‌داد، دم‌به‌دم نوکش را می‌چید.» (همان: ۶۲)

لقمهٔ کسی را شمردن: (کنایه از به‌شدت مراقب کسی بودن): «مارال سر فرو انداخت تا مبادا دختر دریابد که او دارد لقمه‌هایش را می‌شمرد، چنین پنداری هرگاه پیش بیاید به مهمان برخورنده است.» (همان: ۳۱۶)

جفت پا در یک کفش کردن: (کنایه از اصرار داشتن در انجام کاری): «حاج‌حسین چارگوشلی، روی بدخواهی میشکالی‌ها، جفت‌پا در یک کفش کرده بود که دختر به شماها نمی‌دهم.» (همان: ۱۱۷)

دندان بر دندان ساییدن: (کنایه از عصبانیت): «پس درست بود اگر بر شیدادل نسوزاند و با پندار شیرو، دندان بر دندان نساید.» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۱۷۳).

آتش زدن: (کنایه از نابود کردن): «یعنی بیایم و آتش به نماز و روزه چهل‌ساله خودم بزنم.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۱۲۷۱)

بو بردن: (کنایه از آگاه شدن): «بو اگر برده بود، لابد پوست انگشت می‌برید.» (همان: ۱۴۳)

باد زیر بغل انداختن: (کنایه از مغرور بودن): «گل‌محمد هم با همه بادی که زیر بغل می‌اندازد، از ترس جانش نکرده آن را بردارد و بیاورد.» (همان: ۱۷۸-۱۷۹).

پا سبک شدن: (کنایه از فارغ شدن): «قویت پایت سبک شد خودم در چادرت می‌ایستم و نمی‌گذارم چیزهای بدیمنی به در چادرت بیایند.» (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۵۳-۸۵۴)

باید افزود که استفاده از ضرب‌المثل و کنایه با بسامد بالا و به‌جا در اثری امکان‌پذیر نخواهد بود، مگر این‌که نویسندهٔ آن با زبان مردم به‌خوبی آشنا باشد. دولت‌آبادی خود روستایی است و در میان مردم زیسته، با بسیاری از باورها و آداب و رسوم، قصه‌ها و ضرب‌المثل‌ها و کنایات و تشبیهاتی که آنان به‌کارمی‌برند، آشنا است. این آشنایی با زبان کوچه و بازار و درک عمیق او از فرهنگ عامیانه، به‌خوبی در رمان کلیدر نمود پیدا کرده و این اثر را از این حیث برجسته و ممتاز ساخته است.

د- قصه‌های عامیانه:

فصل زمستان، دور کرسی و پای صحبت پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها و دیگر بزرگان خانواده، بهترین زمان برای نقل قصه‌های عامیانه است؛ قصه‌هایی که از زبان بزرگان با لحنی شیوا و دلنشین بیان می‌شود، و حکایت حال و روز مردان و زنان روستایی و عشایری است که سینه به سینه و نسل به نسل منتقل گشته است؛ قصه‌هایی که جذاب، پرکشش و سرشار از تخیل است و از لابه‌لای همین قصه‌هاست که می‌توان به بسیاری از رمز و رازها و فراز و فرودهای زندگی آنان راه یافت و آن‌ها را بیشتر شناخت.

در تعریف قصه عامیانه آمده است: «قصه یا حکایت عامیانه به قصه‌های کهن اطلاق می‌شود که به‌صورت شفاهی یا مکتوب میان هر قوم، از نسلی به نسل دیگر منتقل شده است. قصه‌های عامیانه، گونه‌های متنوعی از اساطیر بدوی و قصه‌های پریان تا قصه‌های مکتوبی را که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است دربر می‌گیرد.» (داد، ۱۳۷۱: ۳۷۴)

بازتاب قصه‌های عامیانه در رمان کلیدر

دولت‌آبادی در رمان کلیدر، توجه چندانی به قصه‌های عامیانه ندارد و فقط به چند مورد اشاره مستقیم داشته است. او بیان می‌کند که داستان‌گویی و شنیدن قصه‌های کهن در میان مردم خصوصاً پیران رایج بوده، گاه این قصه‌ها برای سرگرمی است و بیشتر برای تبیین و توضیح مسایل آمده و به‌عنوان مثال ذکر شده است. حکایت‌ها بیشتر از زبان پیرمردان نقل می‌شود و آنجا که برای تبیین مسایل آمده، از زبان شخصیت‌های مهم و اصلی داستان بیان می‌گردد که این شخصیت‌ها اغلب، افراد پیر و باتجربه داستان‌اند.

اینک به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

۱- هفت بلوایی:

«در جایی به‌نام غلامو هفت ستون گچی چون هفت تخت دیو، خود را به رخ راه و مردم گذرنده می‌کشیدند. پیران این پاره از بیابان خراسان واگوی می‌کردند که درون این هفت ستون، هفت مرد را به گچ گرفته‌اند. هفت ستون را با درون تهی بالا آورده‌اند، هفت مرد را زنده‌زنده در غلاف خشتی ستون‌ها جای داده‌اند و سراپا راست نگاهداشته؛ پس آرام‌آرام دوغاب گچ به درون هر ستون ریخته و مردان را در چشم به‌راهی خویش در عذابی کند و گدازنده، نظاره‌گر کنده شدن پاره‌های جان از تن واداشته‌اند. در آغاز از کف تا مچ، پس از مچ تا زانو، از زانون تا کشاله ران، از ران تا به زیر ناف، از ناف تا به سینه، از سینه تا به گردن، از گردن تا سبیل تا بینی- آخرین تقلاهای نفس- پس تا قبه سر تا کاکل... پیران به تفاوت واگوی داشتند. پاره‌ای از این پیران بر هفت مرده نام هفت «بلوایی» که سر هفتاد ارباب و مباشر و تفنگچی را گوش تا گوش بریده بودند. گفته این بود که هفت بلوایی می‌خواسته‌اند نرخ گندم ارزان کنند، داد می‌خواسته‌اند این هفت بلوایی، هفت دادگر.» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۵۳۳-۵۳۴)

۲- کچل عاشق و دختر پادشاه:

«گل‌محمد گفت: حکایت آن کچل را نشنیده‌ای؟ من شنیده‌ام که در روزگاران خیلی قدیم، کچلی، عاشق دختر پادشاه بود. یکی از شرط‌هایی که پادشاه برای خواستگارهای دخترش می‌گذارد این است که در باران بایستد بی‌آنکه رخت‌هایش نم بردارد. کچل شرط را قبول می‌کند و می‌رود زیر باران. صبح که شیطان شاه- که به‌نظرم همان وزیر بوده- می‌آید سر شرط، می‌بیند رخت‌های کچل، خشک خشک هستند. وزیر، انگشت تعجب به دندان می‌گیرد و رمزش را از کچل می‌پرسد، اما کچل، رمز را به وزیر نمی‌گوید. می‌گوید من را ببر خدمت پادشاه، آن‌جا رمز را می‌گویم. (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۰۳۰)

۳- حکایت بره و گرگ:

«می‌گویند کسی شرط بسته بود که برّه‌ای را سه ماه در خانه‌اش نگاه دارد و سر سه ماه، بره را با همان وزنی که تحویل گرفته، تحویل بدهد. او برای این‌که بره را به یک حال نگاه دارد، صبح تا غروب به حیوان بیده و علف می‌داد و غروب که می‌شد گرگ را که در خانه بسته بود می‌آورد و جلوی چشم‌های بره می‌گذراند. بره زبان‌بسته، هرچه از صبح گوشت برداشته بود با دیدن گرگ

می‌ریخت. این بود که سر سه ماه، همان وزنی را داشت که روز اول داشته بود. حالا غرض این است که اگر بابقلی بندار، سر از کار ما دربیاورد کاری می‌کند که با آن بره شد. (دولت‌آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۴۷)

۴- رستم و سهراب:

«پیرمردی یاد می‌آید که می‌گفت سر گله با رستم و سهراب جنگیده و یکیشان را کشته است... آن دو نفر رستم و سهراب اصلی نبودند. خودشان را به آن شکل و شمایل درآورده و به گوسفنددزدی آمده بودند. حال و حکایت از این قرار است که پدر و پسری می‌ریزند روی سر مرد، شانه‌هایش را می‌بندند و گله را برمی‌زنند و می‌برند. پیرمرد که آن وقت‌ها جوان بوده، به قول خودش، رو به امام‌رضا (ع) می‌نشیند و می‌گوید:

یا امام رضا، شانه‌های مرا باز کن یک بخته نذرت می‌کنم. تعریف می‌کرد: یکیشان کله دیو سفید را روی سرش گذاشته بود، ریش دوشاخ داشت و بال‌های قبایش را به کمر زده بود آن یکی هم که خود سهراب بود. اول شانه‌هایم را بستند و گوشه‌ای میان گودالم انداختند. بعد رفتند به هوای گله من به زحمت تنم را بالا آوردم و رو به امام رضا (ع) زانو زدم و گفتم: یا امام رضا، شانه‌هایم را باز کن. بخته‌ای نذرت می‌کنم... زور زدم و شالی را که با آن شانه‌هایم را بسته بودند از میان پاره کردم و خودم را به رستم رساندم و کله چوبم را به دنبه سرش کوبیدم که در جا افتاد، خرناس کشید و جان به جان‌آفرین تسلیم کرد. به رد دومی دویدم، اما او جوان بود و گریخت. برگشتم، پیرمرد را به یک دستکند کشاندم و زیر خاکش کردم. بعد گله را به هم آوردم و کش دادم سوی وعده‌گاه که رفیقم و سگم از محله آنجا می‌آمدند.» (دولت آبادی، ج ۳، ۱۳۶۱: ۸۷۱- ۸۷۲)

۵- حکایت کلثوم ننه:

«تو کله‌ات خشک شده پسر؟! اهه، من از آن وقت، انگار دارم برایش آوسنه کلثوم ننه می‌خوانم.» (دولت‌آبادی، ج ۵، ۱۳۶۱: ۱۲۸۷)

هـ- ترانه‌های عامیانه

«ترانه‌ها و اشعار و حتی افسانه‌های محلی، بخش مهمی از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهند و بهترین نماینده ذوق و قریحه سرزمینی هستند که آن اشعار و ترانه‌ها از آن برخاسته است.» (شکورزاده، ۱۳۶۳: ۲۰) به اعتقاد صادق هدایت «ترانه‌های عامیانه، آوازها و افسانه‌ها، نماینده روح هنری ملت می‌باشد و فقط از مردمان گمنام بی‌سواد به‌دست می‌آید. این‌ها صدای درونی هر ملتی است و در ضمن سرچشمه الهامات بشر و مادر ادبیات و هنرهای زیبا محسوب می‌شود.» (هدایت، ۱۳۴۲: ۲۳۵)

هر نویسنده‌ای خواه ناخواه متأثر از جامعه و زندگی اجتماعی است. در این میان پرداختن به ترانه‌های محلی به عنوان یکی از ویژگی‌های اجتماعی، جایگاه ویژه‌ای یافته است. رمان کلیدر نیز از این قاعده مستثنی نبوده و ترانه‌های محلی همچون دیگر جلوه‌های ادبیات عامه در آن انعکاس یافته است. هرچند جای خالی بسیاری از ترانه‌های خراسانی در آن احساس می‌شود و می‌توان گفت ترانه‌ها کم‌رنگ‌تر از جلوه‌های دیگر ادبیات عامیانه است.

این ترانه‌ها را می‌توان به سه دستهٔ دوبیتی، تک‌بیتی و مثنوی‌گونه تقسیم نمود. مضامین تک‌بیتی‌ها و دوبیتی‌ها اغلب، عشق و دلدادگی، هجران و مسائل شخصی است و مثنوی‌گونه‌ها به انتقاد اجتماعی می‌پردازد.

۱- تک‌بیتی‌ها:

در کتاب ترانه و ترانه‌سرایی در ایران، ضمن بررسی قالب‌های ترانه‌های محلی آمده است: «نوعی دیگر از قالب ترانه‌های عامه، تک‌بیت است که در برخی از مناطق ایران، جزء ادبیات عامه دیده شده‌اند. مضمون آن‌ها متنوع است و شامل عشق، طنز اجتماعی، فقر، غم غربت و مسائل شخصی و نفسانیات است. ویژگی این تک‌بیتی‌ها در این است که در قالب دو نیم‌مصراع، پیام گوینده به تمام جایگزین شده...» (پناهی سمنانی، ۱۳۷۶: ۵۱-۶۸).

در رمان کلیدر، تک‌بیتی‌ها شامل مضامینی چون عشق، فراق، نفسانیات و نجوای درونی است.

«ستاره آسمان می‌شمارم امشو به بالینم میا تبدارم امشو»

(دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۷۰)

«هی الهه مزارم. های، های. بی‌قرارم، یاری ندارم. های، یاری ندارم. م م م... های!» (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۳۶۸)

«هی... مو چوپان بیابانم مو چوپانم، مو چوپانم.»

(دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۰۱۸)

«سبز است سپند، سبزه‌زار است سپند

راهگشای صد هزار کارست سپند»

(دولت‌آبادی، ج ۹، ۱۳۶۳: ۲۱۰۴)

۲- دوبیتی‌ها:

دوبیتی‌ها اغلب مضامین عاشقانه دارند.

«شو مهتا و که مهتاوم نیامد نشستم تا سحر خوابم نیامد

نشستم تا سحر قلیان کشیدم که یار هر شوم امشو نیامد.»

(دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۱۲۵)

۳- مثنوی‌گونه‌ها:

در مثنوی‌گونه، بیشتر مسائل اجتماعی، مانند فقر و اختلاف طبقاتی مطرح است:

«تو همسنگ این‌ها نیستی ننه‌گل‌محمد با این داراها پلو نخور ننه، گل‌محمد»

(دولت‌آبادی، ج ۹، ۱۳۶۳: ۲۰۳۳)

و- افسانه

افسانه یکی از انواع ادبیات شفاهی است که از زمان‌های بسیار دور مورد توجه مردم بوده است. افسانه‌ها معمولاً داستان‌هایی ساده و دلنشین هستند؛ اما در پس ظاهر ساده و کلمات عامیانهٔ خود، سخنان عمیق و تفکرات والایی را در خود پنهان دارند. «برای افسانه چند معنی ذکر شده که مهم‌ترین آن‌ها، قصّه، حکایت، داستان، سرگذشت، حدیث، اسطوره، حرف‌های دروغ و بی‌پایه و سرانجام سخنان مشهور است.» (تمیم‌داری، ۱۳۹۳: ۵۵) افسانه‌های عامیانه از جمله عناصر فرهنگ به صورت انفرادی یا جمعی، مورد مطالعهٔ انسان‌شناسان قرار می‌گیرند. در جزءجزء افسانه‌ها، رمزها و پیام‌های پنهانی وجود دارد که افسانه‌پژوهان با کشف این رموز به باز شدن گره‌های کور و اسرار نهفته در اعمال مردم، در فرهنگ‌های مختلف کمک می‌کنند.

ویژگی‌های افسانه:

تمیم‌داری در کتاب «فرهنگ عامه»، پنج ویژگی کلی را برای افسانه برشمرده‌اند:

«۱. از لحاظ ساختاری دارای ابتدا و گزارش متن و پایان بودن.

۲. ساختار نقلی و روایی.

۳. جعل واقعیت به‌گونه‌ای اغراق‌آمیز

۴. سرگرم‌کنندگی

۵. نقش تعلیمی و آموزشی.» (همان: ۵۵-۵۷)

بازتاب افسانه در رمان کلیدر

از آنجا که بخش عظیم (مهم) از رمان کلیدر در فضای روستایی و ایلی اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های اصلی داستان، مردمان روستایی و ایلی هستند، باور و اعتقاد به افسانه در میان این مردمان عمیق‌تر و بیشتر است و وجود و حضور موجوداتی چون اژدها،

جن، غول، دیو، سمندر و... جزء جدایی‌ناپذیر بیابان و زندگی روستایی و ایلی است و این مردمان پیوندی عمیق و عجیب با آن دارند.

دولت‌آبادی در این رمان به‌خوبی به این موضوع پرداخته است؛ او گاه به‌صورت تشبیه به آن موجودات اشاره می‌کند و گاه به‌طور کامل به بیان ویژگی‌های آن‌ها و باور و اعتقاد مردم درباره آن‌ها می‌پردازد.

۱- اژدها:

در کتاب کوچه در این زمینه چنین آمده است: «حیوان افسانه‌ای غول‌پیکر که به هیأت خزندگان تصویر می‌شود، جز این که در قسمت جلو، دو پا دارد و بر پشت، دو بال شفاف کوچک و تنی چون مار، و با هر نفس از دهنش، شعله اتش بیرون می‌دهد. وی پاسبان گنج‌های عظیم است و بر گنج‌ها می‌خابد. در مثل، بدهیبتی و درشتی و بی‌قوارگی اندام‌ها و داشتن خلق و خوی مهاجم و دریده‌چشمی و بدنفسی و دلاله‌خویی را بدان تمثل می‌کنند، اما تنها زنان صاحب چنین صفاتی را اژدها می‌خوانند و نه مردان را» (شاملو، ۱۳۷۷: دفتر اول)

«کبر و بدگمانی، اژدهایی چمبر زده به کنج خانه دل.» (دولت‌آبادی، ج ۹، ۱۳۶۳: ۲۰۲۳)

۲- جن:

موجوداتی هستند که دربارهٔ آن‌ها باورها و اعتقادات گوناگونی است. «مطابق روایات اسلامی، بر گروه فرشتگانی از جنس آتش اطلاق می‌شوند که عزراییل (ابلیس) مهتر ایشان بود. این‌ها تا سیصد سال در زمین، خدای را می‌پرستیدند و بعد عاصی شدند و در زمین فساد کردند که به‌دستور خداوند، عزراییل با کمک فرشتگان آسمان، اول آنها را تار و مار کرد و بهری را بکشت و بهری از آن‌ها در دریاها و بیابان‌ها پراکنده گشتند و در ویرانه‌ها، چاه‌ها و گرمابه‌ها، جای گرفتند و به‌ویژه شب‌هنگام در رفت و آمدند؛ از این رو عامه معتقدند که هنگام قدم گذاشتن در اماکن و تاریک‌خانه‌ها، باید بسما... گفت و در شب با عبارت از ما بهتران از آنان یاد کرد. برخی حکما گویند که جن را وجود نیست بدان‌گونه که مردم تصور کرده‌اند، بلکه آدمیانی هستند که در صحرا و کوه باشند و سخن دانا نشنوده باشند و عقل ایشان پوشیده است و به همین علت دیوانه را مجنون خوانند، اما متشرعه، جون را وجودی غیرآدمی می‌دانند و معتقدند که انسان از آدم و حوا پدید آمد و جن از مارح و مارحه.» (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۵۸-۱۵۹)

«ادعلی، همچنان بر جای خود ایستاده بود... چه کسی می‌توانست این مرد باشد؟ از آدم بوده یا اجنه؟ چگونه آمد و چگونه رفت؟... بسما...». (دولت‌آبادی، ج ۲، ۱۳۶۱: ۵۳۶).

«کلید را گم کرده‌ام. نمی‌دانم کجا گذاشته‌ام این کوفتی را... جن رویش پا گذاشته». (همان: ۴۹۴)

۳- غول:

موجودی افسانه‌ای از نوع دیوان که او را با قدی بلند و هیکلی مهیب تصور کنند. (فرهنگ معین) در فرهنگ لغات عامیانه در معرفی او آمده است: «نوعی موجود افسانه‌ای که در بیابان‌هاست و پنهان مباد که غول اصلاً از موجودات افسانه‌ای اعراب است.» (جمال‌زاده، ۱۳۴۱: ۲۸۸)

به گمان عوام، وهمی است که نیمه بالای تن او به شکل انسان و نیمه پایین به شکل اسب یا بز تصور شده است که با «باکوس» خدای شراب که در جنگل‌ها و بیشه‌هاست، مرافقت دارد. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۲۱۶)

«آرام بگیر جانور، غول بی‌شاخ و دم، فغان برای چی؟» (دولت‌آبادی، ج ۷، ۱۳۶۳: ۱۷۳۵).

۴- دیو:

موجودی موهوم که آن را به‌صورت انسانی بلندقامت، تنومند، زشت و هولناک تصور کنند که بر سر دو شاخ مانند شاخ گاو دارد و دارای دم است. (فرهنگ معین)

«... و چشم‌های دریده و دست و پایی با چنگال بلند دارد ودر آسمان تنوره می‌کشد. جان او به شیشه‌ای بسته است که معمولاً در جاهای دست‌نایافتنی، پنهان است و اگر شیشه جان دیو را بر زمین بکوبند دیو خاکستر و نابود می‌شود.» (خرم‌آبادی و دیگران، ۱۳۵۸: ۱۶۷)

«علی‌اکبر خلق و خوی دیو دارد. وقتش که برسد خودش ورمی‌خیزد.» (دولت‌آبادی، ج ۱، ۱۳۶۱: ۳۱۸)

«می‌گویند خانه دیوها ته چاهه، ها؟ تو این را نشنیده‌ای؟» (همان: ۳۱۸)

«عمر تو در شیشه و شیشه در دست تو، اگر بر زمین، گر بر سنگ بکوبدش.» (دولت‌آبادی، ج ۴، ۱۳۶۱: ۱۲۴۹)

۵- سمندر:

گویند جانوری به شکل موش بزرگ است که در آتشکده‌ها پیدا می‌شود و چون از آتش بیرون شود می‌میرد. این کلمه مخفف «سام اندر» است، چه «سام» به‌معنی آتش و «اندر» کلمه ظرفیت است و بعضی نوشته‌اند: «جانوری پردار است که در آتش نمی‌سوزد (غیاث‌اللغات) و آن اغراق‌آمیز است. (معین و هدایت، ۱۳۴۲: ۱۸۸-۱۸۹)

نتیجه‌گیری

با پیشرفت جامعه و جایگزین شدن فرهنگ و تمدن ماشینی، اندک‌اندک سنت‌ها و فرهنگ و تمدن گذشته فراموش می‌شود؛ بنابراین توجه به سنت‌ها و آداب و رسوم امری است که صاحبان فکر و اندیشه نمی‌توانند نسبت به آن بی‌توجه باشند؛ از این‌رو بسیاری از نویسندگان به اصالت‌ها و ریشه‌های فرهنگ و تمدن توجه نموده و در آثار خود به آن پرداخته و خوانندگان و مخاطبان خود را با آن آشنا نموده‌اند؛ از جمله این نوسندگان می‌توان به صادق هدایت، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، سیمین دانشور، احمد محمود، محمود دولت‌آبادی و... اشاره کرد. دولت‌آبادی در رمان کلیدر از جلوه‌های فرنگ عامه، از جمله ادبیات عامه بسیار بهره برده است. در میان این جلوه‌ها، گفتارهای عامیانه (ضرب‌المثل، تشبیه و کنایه) جایگاه ویژه‌ای دارد و با بسامد بالایی به‌کار رفته‌اند. وی از گفتارهای عامیانه به‌جا و به موقع و متناسب با فحوای کلام استفاده نموده است؛ به‌طوری که نثر او را برجسته کرده، و توجه خواننده را به خود جلب نموده و متن را برای مخاطب جذاب و دلنشین کرده است.

شیوهٔ استفادهٔ نویسنده از مثل‌ها به این گونه است که علاوه بر مثل‌های رایج و متداول زبان فارسی از مثل‌های بومی نیز بهره برده است که میزان آشنایی او را با شرایط اقتصادی و اجتماعی نشان می‌دهد و می‌توان این شیوه را از ویژگی‌های سبکی او محسوب نمود. نویسنده چندین مثل را پشت سر هم تکرار می‌نمایند که این امر از روانی و شیوایی و زیبایی کلامش نمی‌کاهد.

مثل‌ها گاه به‌صورت کامل از زبان شخصیت‌های داستان بیان می‌شود و گاه در اثنای کلام. گاه به‌صورت بیت یا مصرعی است که به‌صورت شعر درآمده و گاه برای بیان ویژگی افراد. همچنین نویسنده به ضرب‌المثل‌هایی اشاره می‌کند که مخصوص یک ولایت یا روستا است، یا در میان قشر خاصی رواج دارد. این‌گونه از مثل‌ها به‌ندرت در رمان دیده می‌شود.

تشبیهات او فراوان است و گاه نثر را طولانی می‌کند و به‌گونه‌ای است که با باورهای عامیانه ارتباط پیدا می‌کند و به زبان مردم عامه نزدیک می‌شود. این تشبیهات از عناصر بومی و طبیعی بهره گرفته، جلوه‌های گوناگون زندگی ایلیاتی، روستایی و کویری مشبّه‌به اغلب تشبیهات است. مثلاً مشبّه‌به یکی از لوازم روزمره است، یا به‌گونه‌ای با محیط زندگی آنان در ارتباط است. کنایات، جلوهٔ دیگری از ادبیات عامیانه است که به‌وفور در رمان دولت‌آبادی به‌کار رفته‌اند. وی در اثنای گفت‌وگوی شخصیت‌ها از کنایه برای لطف و زیبایی کلام بهره برده است. در کنار کنایات رایج زبان فارسی از کنایات عامیانه نیز استفاده کرده و این امر میزان آشنایی او را به زبان فارسی و همچنین زبان کوچه و بازار نشان می‌دهد.

قصه‌های عامیانه در رمان چندان مورد توجه نبوده و نویسنده فقط به چند مورد اشاره مستقیم داشته است. گاه برای سرگرمی و گاه برای تبیین و توضیح مسایل و به‌عنوان مثال ذکر شده است. قصه‌ها بیشتر از زبان پیران نقل می‌شود.

ترانه‌های عامیانه نیز در رمان کم‌رنگ است و جای خالی ترانه‌های مشهور خراسانی به‌چشم می‌خورد. ما آن‌ها را به سه دسته تک‌بیتی، دوبیتی و مثنوی‌گونه تقسیم نموده، به بررسی مضامین آن پرداختیم. تک‌بیتی و دوبیتی، اغلب بیانگر عشق و دلدادگی، هجران و مسائل شخصی است، و مثنوی‌گونه‌ها به انتقاد اجتماعی می‌پردازد.

از آنجا که رمان کلیدر در فضایی روستایی و ایلی اتفاق می‌افتد و شخصیت‌های اصلی داستان، مردمان روستایی و ایلی هستند، باور به موجوداتی چون اژدها، جن، غول، دیو، سمندر و... در میان آن‌ها عمیق‌تر است و اعتقاد به افسانه از شدت و قوت فراوانی برخوردار است. نویسنده گاه به‌صورت تشبیه و گاه به‌طور کامل، به بیان ویژگی‌های این موجودات می‌پردازد و از اعتقاد مردم نسبت به آن‌ها سخن می‌گوید.

کتاب‌نامه

۱. اسدیان خرم‌آبادی، محمد و دیگران(۱۳۵۸). باورها و دانسته‌ها در لرستان و ایلام. تهران: مرکز مردم‌شناسی ایران، وزارت فرهنگ و آموزش عالی، چ اول.
۲. انجو شیرازی، میرجلال‌الدین حسین(۱۳۵۹). فرهنگ جهانگیری. مشهد: دانشگاه فردوسی، چ دوم.
۳. بهمنیار، احمد(۱۳۸۱). داستان‌نامهٔ بهمنیاری. تهران: دانشگاه تهران، چ سوم.
۴. بیهقی، حسینعلی(۱۳۶۵). پژوهش و بررسی فرهنگ عامه ایران. مشهد: آستان قدس رضوی، ادارهٔ موزه‌ها.
۵. پادشاه، محمد(۱۳۶۳). آنندراج. تهران: کتاب‌فروشی خیام، چ دوم.
۶. پناهی سمنانی، محمداحمد(۱۳۷۶). ترانه و ترانه‌سرایی در ایران. تهران: سروش، چ اول.
۷. تمیم‌داری، احمد. (۱۳۹۳). فرهنگ عامه، تهران. مهکامه.
۸. جمال‌زاده، سیدمحمدعلی(۱۳۴۱). فرهنگ لغات عامیانه، دو جلدی. تهران: امیرکبیر، بی‌جا.
۹. حاجی‌زادهٔ میمندی، مسعود(۱۳۸۴). الگوی پژوهش در فرهنگ عامه. یزد، ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد.
۱۰. داد، سیما(۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات ادبی و واژه‌نامه، مفاهیم و اصطلاحات ادبی و اروپایی به شیوهٔ تطبیقی و توضیحی. تهران: مروارید.
۱۱. دولت‌آبادی، محمود (۱۳۶۱). کلیدر، جلد ۱ و ۲. تهران: نشر پارسی، چ دوم.
۱۲. .... (۱۳۶۱). کلیدر، جلد ۳ و ۴. تهران: نشر پارسی، چ دوم.
۱۳. ... (۱۳۶۱). کلیدر، جلد ۵ و ۶. تهران: نشر پارسی، چ دوم.
۱۴. ... (۱۳۶۳). کلیدر، جلد ۷ و ۸. تهران: نشر پارسی، چ اول.
۱۵. ... (۱۳۶۳). کلیدر، جلد ۹ و ۱۰. تهران: نشر پارسی، چ دوم.
۱۶. رامپوری، غیاث‌الدین محمد(۱۳۶۳). غیاث‌اللغات، ج اول. تهران: امیرکبیر.
۱۷. رحیمی‌نیا، مصطفی(۱۳۸۸). فرهنگ ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه. تهران: گلپا، چ دوم.
۱۸. روح‌الامینی، محمود(۱۳۷۷). زمینهٔ فرهنگ‌شناسی. تهران: عطار، چ چهارم.
۱۹. شاملو، احمد(۱۳۷۷). کتاب کوچه، دفتر اول. تهران: مازیار، چ اول.
۲۰. شکورزاده، ابراهیم(۱۳۶۳). عقاید و رسوم مردم خراسان. تهران: سروش، چ دوم.
۲۱. شمیسا، سیروس(۱۳۹۰). بیان. تهران: میترا، چ اول.
۲۲. عمید، حسن(۱۳۸۳). فرهنگ عمید. تهران: امیرکبیر، چ بیست و نهم.
۲۳. قرایی‌مقدم، امان‌اله(۱۳۸۲). انسان‌شناسی. تهران: ابجد، چ دوم.
۲۴. معین، محمد(۱۳۶۴). فرهنگ فارسی، ج دوم. تهران: امیرکبیر، چ هفتم.
۲۵. میرصادقی، جمال(۱۳۶۵). ادبیات داستانی. تهران: مؤسسه ماهور.
۲۶. نفیسی، علی‌اکبر(۱۳۵۵). فرهنگ نفیسی. تهران: کتاب‌فروشی خیام.
۲۷. هدایت، صادق(۱۳۴۲). نیرنگستان. تهران: امیرکبیر، چ سوم.
۲۸. یاحقی، محمدجعفر(۱۳۶۹). فرهنگ اشارات و اساطیر داستانی در ادبیات فارسی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت آموزش عالی و سروش، چ اول.

تحلیل ساختار روایی شعر «مانلی» نیما یوشیج

رضا قنبری عبدالملکی
عضو هیئت علمی دانشگاه دامغان

چکیده

با مطالعهٔ ریخت‌شناسی شعر نویِ روایی می‌توان به ساختار پنهانِ این نوع شعر دست یافت و با کشف این ساختار، الگوی روایی آن را استخراج کرد. این روش یکی از بهترین روش‌ها برای تحلیل روایی متون ادبی است. قطعا الگویِ روایی شعر رابطهٔ مستقیم با جامعه و فضای سیاسی روزگار شاعر خواهد داشت. در این پژوهش، شعر مانلی نیما یوشیج از دیدگاه ساختارگرایانهٔ ولادیمیر پراپ بررسی و تحلیل شده است تا الگوی روایی آن به دست آید. علاوه بر کشف این الگوی روایی، حرکت‌های این شعر- قصه تعیین می-شود و کنش‌های قهرمانان مورد بررسی قرار می‌گیرد. با مطالعهٔ توالی این کنش‌ها و خویشکاری‌ها، ساختار شعر مانلی کشف می-شود. پس از کشفِ ساختار روایی این شعر، سعی می‌شود پیوند این ساختار بیرونی با ساختارهای سیاسی – اجتماعی ایران در روزگار پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: مانلی، روایت، ساختارگرایی، ریخت‌شناسی، ولادیمیر پراپ

مقدمه

یکی از مهمترین نظریه‌های ادبی که در تحلیلِ متون روایی کارآمد است نظریهٔ ریخت‌شناسی است. با استفاده از این نظریه می‌توان متون روایی را تحلیل ساختاری کرد و الگوی ریخت‌شناسی هر روایت را به دست آورد. منظور از متون روایی، فقط متون نثر نیست بلکه اشعار روایی و منظومه‌های فارسی را نیز می‌توان به کمک این نظریه بررسی و تحلیل کرد. از آنجا که بخش بزرگی از شعرهای نیمایی در ادبیات فارسی، ساختار روایی دارند؛ در مطالعات مربوط به این نوع شعر، نقد روایی و ریخت‌شناسی از اهمیت زیادی برخوردار است. بزرگان شعر نو فارسی، چون نیمایوشیج در شعرهای **خانهٔ سریویلی** و **مانلی**، اخوان ثالث در شعرهای **کتیبه، قصهٔ شهر سنگستان، مرد و مرکب**، سهراب سپهری در شعر **مسافر**، سیاوش کسرایی در شعر **آرش کمانگیر** و حمید مصدق در شعر **درفش کاویان** به جنبهٔ روایی شعر توجه نشان داده‌اند.

در این پژوهش، شعر روایی مانلی که یکی از زیباترین منظومه‌های نوین ادبیات فارسی است مورد تحلیل روایت‌شناسی با رویکرد ریخت‌شناسی قرار گرفته است. با بررسی روایت‌شناسانهٔ این شعر، الگوی ساختاری آن به دست می‌آید و روابط عناصر این شعر- قصه آشکار می‌گردد. ساختار ریخت‌شناسی این شعر را می‌توان در چارچوب فضای سیاسی- اجتماعی سال‌های پیش از کودتای ۲۸ مرداد تحلیل کرد. یعنی به طور مثال، چگونه است که ما در پایان این شعر- قصه با خویشکاری **عروسی** مواجه هستیم؛ درحالیکه در یکی دو دهه بعد، پایان‌بندی شعرهای روایی را عموما شکست و نافرجامی تشکیل می‌دهد. ساختار ریخت-شناسی شعر مانلی، رابطه‌ای مستقیم دارد با جامعه‌ای که از آن پدید آمده است. قهرمان شعر مانلی، نمایندهٔ روشنفکران ایرانی است که در فضای نسبتا آزاد بین شهریور ۱۳۲۰ تا ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ زندگی می‌کنند.

در این پژوهش تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱- آیا شعر مانلی با نظریهٔ ولادیمیر پراپ منطبق است؟

۲- اگر بتوان این شعر را با نظریهٔ ریخت‌شناسی تحلیل کرد، ساختار روایی آن چگونه است؟

۳- نمودگار و فرمولِ نهایی این شعر چیست؟

۴- ساختار روایی این شعر چه رابطه‌ای با ساختار سیاسی- اجتماعیِ روزگارِ شاعر دارد؟

فرضیهٔ ما این است که شعر- قصهٔ مانلی با الگوی ریخت‌شناسی پراپ قابل تحلیل خواهد بود؛ و از این طریق الگوی روایی آن به دست خواهد آمد. دستیابی به این الگوی روایی با تحلیل ساختاری این شعر ممکن خواهد بود. نگارنده برای اثبات این فرضیه با روش توصیفی به مطالعهٔ ساختار این روایت پرداخته است.

پیشینهٔ تحقیق

تاکنون در مطالعهٔ ادبیات معاصر ایران، نقد ریخت‌شناسی شعر نو به طور جدّی مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است. البته چند مقاله در زمینهٔ بررسی روایت در شعر نو وجود دارد؛ اما تا آنجا که نگارنده می‌داند این مقالات فقط به بررسی عناصر روایت در شعرهای نویِ روایی پرداخته‌اند. در هیچکدام از این پژوهش‌ها رویکرد به نظریهٔ ریخت‌شناسی وجود ندارد و الگوی روایی شعرها ارائه نگردیده است.

البته تاکنون بیشتر پژوهش‌هایی که در رابطه با شعر نو منتشر شده است رویکرد محتوایی داشته‌اند. برخی از پژوهشگران نیز جنبه‌های بلاغی و ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ شعر نو را مورد مطالعه قرار داده‌اند. این در حالیست که اکثر شاهکارهای شعر معاصر، ساختار روایی دارند و باید از دیدگاه نظریه‌های روایت‌شناسی تحلیل و بررسی شوند. برخی از پژوهش‌هایی که به ساختار شعر نو پرداخته‌اند عبارتند از:

۱- ساخت روایت در شعر نیما، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۶، شمارهٔ پیاپی ۱۸۸، پاییز ۱۳۸۲، صص ۱۰۷ - ۱۲۸

۲- تحلیل انتقادی نگاه نیما یوشیج به شعر کلاسیک در تبیین الگوی وصفی- روایی شعر نو، رضا چراغی و احمد رضی، فصلنامهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ ۴، زمستان و بهار ۸۷- ۱۳۸۶، صص ۲۱ - ۴۲

۳- روایت‌شناسی نشانه‌ها در افسانهٔ نیما، غلامحسین غلامحسین زاده، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه اصفهان)، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۶)، تابستان ۱۳۸۹، صص ۱۰۹ - ۱۲۸

۴- بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی قفنوس، غلامحسین غلامحسین‌زاده، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی، فصلنامهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ ۱۵، بهار ۱۳۹۰، صص ۷ - ۳۳

۵- بررسی انتقادی شعر حجم بر مبنای روایت شناسی اشعار یدالله رویایی، غلامحسین غلامحسین‌زاده، قدرت الله طاهری و فرزاد کریمی، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۱، تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۸۱ - ۲۰۶

۶- تحلیل تاثیر وضعیت دلالتی نشانه در سیر تطور روایت در شعر نو ایران، فرزاد کریمی، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۸، شماره ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۱۴۱ - ۱۶۰

۷- بررسی نوستالوژی و ساختار روایی در منظومه روایی **درفش کاویان** حمید مصدق، محمود آقاخانی بیژنی و اسماعیل صادقی، مجموعه مقالات هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه‌طباطبایی، تابستان ۱۳۹۱

۸- تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سرپویلی نیما یوشیج بر اساس نظریه‌های برمون و گریماس، مسعود فروزنده، اسماعیل صادقی و محمود آقاخانی بیژنی، فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی، سال اول، شمارهٔ اول، پاییز ۱۳۹۱، صص ۵- ۱۹

۹- شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث، محمد شادروی منش و اعظم برامکی، فصلنامهٔ ادب فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲(پیاپی ۱۰)، زمستان ۱۳۹۱، صص ۸۳ - ۱۰۲

اگر چه این مقالات به تحلیل ساختار روایت در شعرهای نیما، اخوان ثالث، حمید مصدق و دیگران پرداخته‌اند؛ اما چارچوب نظری آنها نظریهٔ ریخت‌شناسی نیست. پیش از پژوهشِ حاضر، مقاله‌ای از نگارندهٔ این سطور دربارهٔ تحلیل ریخت‌شناسی شعر کتیبه از اخوان ثالث منتشر گردید. این مقاله، جزو اولین مقالاتی است که تا آن زمان با رویکرد ریخت‌شناسی به مطالعهٔ شعر روایی معاصر پرداخته بود: تحلیل ریخت‌شناسی روایت اسطوره‌ای کتیبه بر اساس نظریهٔ ولادیمیر پراپ، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۱، صص ۸۱ - ۱۰۰

این تحقیق، در ادامهٔ مطالعه‌ای که بر روی شعر کتیبه انجام گرفت، به تحلیل ریخت‌شناسی شعر مانلی نیما یوشیج پرداخته است و از این نظر، پژوهشی نو و تازه به شمار می‌آید.

چارچوب نظری

۱- نظریهٔ ریخت‌شناسی

اصطلاح «ریخت‌شناسی»* در گیاه‌شناسی، به معنیِ بررسی اجزای تشکیل‌دهندهٔ گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کُلّ گیاه است. ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس و پژوهشگر ساختگرای روس در مطالعهٔ قصه و افسانه‌های عامیانهٔ روسی، از این اصطلاحِ دانش

گیاه‌شناسی استفاده کرد و با کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» در سال ۱۹۲۸ الگوی جدیدی در مطالعهٔ قصه و افسانه‌های عامیانه ارائه نمود.

شیوهٔ پراپ می‌تواند در کشف و درک ساختار همهٔ انواع روایت‌ها به کار آید، چنان که لوی استراوس بر همین مبنا پژوهش‌های اساطیری خویش را سامان داد و بررسی دقیق ساختارهای روایت در آثار **گرماس***، **برمون*** و **داندس*** و نظریهٔ ادبی **رولان بارت*** با استفاده از آن تحقق یافت. بر پایهٔ تحلیل‌های پراپ می‌توان به مبنای جدیدی برای طبقه‌بندی تیپ‌های قصه، نه بر اساس موضوع، بلکه بر اساس ویژگی‌های دقیق ساختاری دست یافت.

فرضیهٔ اصلی پراپ در کتاب **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، وجود این قصه‌ها به عنوان رده‌ای خاصّ بود؛ یعنی قصه‌هایی که در فهرست **آرن** زیر شماره‌های ۳۰۰ تا ۷۴۹ رده‌بندی شده‌اند. آنچه پراپ در مطالعهٔ ریخت‌شناسی انجام داد مقایسهٔ مضامین قصه‌ها با یکدیگر بود. وی نخستین گام در تحقّق فرضیهٔ خویش را تعیین عناصر ثابت و متغیّر قصه دانست. پراپ صد قصه از مجموعه قصه‌های روسی افاناسیف* را برگزید و آنها را بر اساس کنش‌ها و رویدادهایشان بررسی کرد. نتیجهٔ این کار ریخت‌شناسی قصه‌های پریان بود. پراپ برای آن‌که نشان دهد با چه روش‌هایی می‌توان به توصیف صحیح قصه‌ها پرداخت، ابتدا رویدادهای زیر را با هم مقایسه کرد:

۱- تزار عقابی به قهرمان قصه داد. عقاب قهرمان را به سرزمینی دیگر برد.
۲- پیرمردی به سوچنکو اسبی داد. اسب سوچنکو را به سرزمینی دیگر برد.
۳- ساحره‌ای به ایوان قایق کوچکی داد. قایق ایوان را به سرزمین دیگری برد.
۴- شاهزاده خانمی به ایوان یک انگشتری داد. جوانانی از میان انگشتری ظاهر شدند و ایوان را به سرزمین دیگری بردند.

در مثال‌های بالا هم **عناصر ثابت** و هم **عناصر متغیر** وجود دارند. نام قهرمانان داستان‌ها و همچنین صفات آنها تغییر می‌کند، اما کارهای آنان و خویشکاری*هایشان ثابت است. از اینجا می‌توان استنتاج کرد که در یک قصه، اغلب کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف نسبت داده می‌شود. این امر مطالعهٔ قصه را بر اساس خویشکاری قهرمانانش میسر می‌سازد.

۱-۱ خویشکاری

پراپ در تعریف خویشکاری می‌نویسد: «خویشکاری یعنی عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نقطه نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود».(پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳) تشخیص صحیح هر نقش و خویشکاریِ خاص هر شخصیت، دقّت بسیار می‌طلبد. در مطالعهٔ ریخت‌شناسی، ابتدا باید معیّن کرد که این خویشکاری‌ها تا چه اندازه نمایانندهٔ ثابت‌های تکرارشوندهٔ قصه هستند؛ سپس این پرسش کلیدی مطرح می‌شود که در یک قصه چند خویشکاری وجود دارد؟ تعداد این خویشکاری‌ها بسیار اندک است، در حالی‌که شخصیت‌های قصه بی‌شمارند. به این ترتیب، خویشکاری شخصیت‌های قصه سازه‌های بنیادی قصه هستند، و قبل از هر چیز باید همهٔ آنها را جدا ساخت.(همان: ۵۰- ۵۲)

پراپ با تجزیه و تحلیل خویشکاری‌ها به چهار اصل کلّی دربارهٔ قصه‌های پریانِ روسی دست یافت: ۱- خویشکاری‌ها، سازه‌های بنیادی و عناصر ثابت و لایتغیّر قصه‌اند، جدا از این که چه کسی و چگونه آنها را انجام می‌دهد؛ ۲- تعداد خویشکاری‌ها در قصه‌های پریان محدود است؛ ۳- توالی این عناصر و خویشکاری‌ها همیشه یکسان است؛ ۴- همهٔ قصه‌های پریان از جنبهٔ ریخت و ساختار، متعلق به یک تیپ هستند. به این ترتیب، تمام قصه‌های پریان روسی، یک ساختار نهایی روایت دارند و همگی را می‌توان در پیکرهٔ یک حکایت جای داد.

زنجیرهٔ خویشکاری‌هایی که در زیر ارائه می‌شود، بنیاد ریخت‌شناسی قصه‌ها را به طور کلی عرضه می‌دارد:

صحنهٔ آغازین(a): این صحنه با آنکه خویشکاری محسوب نمی‌شود، اما عنصر ریخت‌شناسی بسیار مهمی است. معمولاً هر قصه با صحنهٔ آغازین شروع می‌شود.

۱- غیبت(β)، ۲- نهی(γ)، ۳- نقض نهی(δ)، ۴- خبرگیری (ε)، ۵- خبردهی(ζ)، ۶- فریبکاری(η)، ۷- همدستی(θ)، ۸- شرارت (A)، ۹- میانجی‌گری، رویداد ربط‌دهنده(B)، ۱۰- مقابلهٔ آغازین(C)، ۱۱- عزیمت(↑)، ۱۲- نخستین خویشکاری

بخشنده(D)، ۱۳- واکنش قهرمان(E)، ۱۴- تدارک یا دریافت شیء جادو (F)، ۱۵- انتقال مکانی میان دو سرزمین (G)، ۱۶- کشمکش(H)، ۱۷- داغ کردن، نشان گذاشتن (J)، ۱۸- پیروزی(I)، ۱۹- التیام و جبران مافات(K)، ۲۰- بازگشت(↓)، ۲۱- تعقیب(Pr)، ۲۲- رهایی(Rs)، ۲۳- رسیدن به ناشناختگی(O)، ۲۴- ادعاهای بی‌پایه (L)، ۲۵- کار دشوار (M)، ۲۶- حلّ مساله (N)، ۲۷- شناسایی(Q)، ۲۸- رسوایی (EX)، ۲۹- تغییر شکل (T)، ۳۰- مجازات(U)، ۳۱- عروسی(W)

همان‌طور که مشاهده شد تعداد خویشکاری‌ها محدود است؛ و به ۳۱ خویشکاری منحصر می‌شود. عملیاتِ تمام قصه‌های موردِ بررسی پراپ، در چارچوب این خویشکاری‌ها تکامل می‌یابد. دربارهٔ عملیاتِ بسیاری از قصه‌های متعلق به اقوام دیگر نیز، همین سخن را می‌توان گفت. اگر همهٔ خویشکاری‌های قصه را مورد بررسی دقیق قرار دهیم در می‌یابیم که هر خویشکاری از خویشکاری دیگر، بر پایهٔ ضرورت منطقی و هنری تکامل می‌یابد. بنابراین هیچ خویشکاری، مانعِ ظهورِ خویشکاری دیگر نمی‌شود؛ و همهٔ آنها نه به محورهای متعدد، بلکه به محوری واحد تعلق دارند.

تعداد زیادی از این خویشکاری‌ها آرایشی جفتانه دارند: نهی- نقض نهی، خبرگیری- خبردهی، کشمکش- پیروزی، تعقیب- رهایی و مانند اینها. خویشکاری‌های دیگر را می‌توان بر طبق گروه، طبقه‌بندی کرد؛ به این صورت که **شرارت، میانجی‌گری، مقابلهٔ آغازین** و **عزیمت**(↑ABC)، «گره پیچ» قصه را به وجود می‌آورند. خویشکاری‌های **نخستین خویشکاری بخشنده، واکنش قهرمان** و **دریافت شیء جادو** (DEF) نیز مجموعاً یک کل را تشکیل می‌دهند. در کنار این ترکیب‌ها، خویشکاری‌های منفردی نیز وجود دارد؛ مانند **غیبت، مجازات، ازدواج** و... (پراپ، ۱۳۸۶: ۴۹- ۱۳۴)

۱-۲ نمودگار ریخت‌شناسی

پراپ پس از تعیین خویشکاری‌ها و استخراج اصول و قواعد حاکم بر قصه‌ها، به راه‌های محتمل ترکیب و حرکت‌های موجود در قصه‌ها پرداخت. نمودگارهای او از هر قصه به صورت فرمول‌هایی ارائه شد که از نشانه‌های اختصاری خویشکاری‌ها تشکیل شده‌اند و از مقایسه و بررسی تطبیقی آنها می‌توان به نتایج ارزنده‌ای دست یافت.

نمودگار، واحد اندازه‌گیری و پیمایشِ هر قصه است. قصه را می‌توان با این نمودگار اندازه گرفت و سپس تعریف نمود.(همان: ۱۳۴) نمودگار، نشان‌دهندهٔ خویشکاری‌های موجود در قصه است. به عبارت دیگر، «نمودگار آن چیزی است که در متن، با حروف مشخص شده است و در زیر این سرعنوان‌ها، انسان می‌تواند مواد حقیقی قصه را بگذارد. این، ترتیب عمودی خویشکاری‌ها را به وجود می‌آورد.»(پراپ،۱۳۷۱:۱۲۰) برای نمونه، نمودارگار قصهٔ شمارهٔ ۱۳۱ در فهرست قصه‌های پراپ از این قرار است(پراپ، ۱۳۸۶: ۲۴۳):

B3 δ1 A1 CB1 C ↑ H1- I1 K4 ↑W

۱-۳ حرکت‌ها

قصه از لحاظ ریخت‌شناسی، چنین تعریف می‌شود: قصه اصطلاحاً بسط و تطّوری است که از **شرارت** (A) یا **کمبود** و **نیاز** (a) آغاز می‌شود و با عبور از خویشکاری‌های میانجی به **ازدواج** (W) یا خویشکاری پایانیِ دیگر می‌انجامد.(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۳) خویشکاری‌های پایانی عمدتاً **پاداش** (F)، **التیام و جبران مافات** (K)، **رهایی** (Rs) و مانند اینهاست. این گونه بسط و تحول در قصه را اصطلاحاً **حرکت** می‌نامند. هر **شرارت** جدید و هر **کمبود** یا **نیاز** جدید، حرکت تازه‌ای در قصه می‌آفرینند. قصه ممکن است چندین حرکت داشته باشد؛ بنابراین وقتی قصه‌ای تجزیه و تحلیل می‌شود، پیش از هر چیز باید تعداد حرکت‌های آن را معیّن کرد. یک حرکت ممکن است مستقیماً به دنبال حرکت دیگر بیاید، اما این نیز ممکن است که حرکت‌ها در هم بافته شوند؛ یعنی بسطی که آغاز شده است متوقف گردد و حرکت جدیدی به میان کشیده شود. ترکیب حرکت‌های قصه ممکن است به شکل‌های زیر باشد:

- یک حرکت مستقیماً در پیِ حرکت دیگر می‌آید. نمودگار تقریبی این ترکیب به صورت زیر است:

۱. A ----------*W

۲. A ----------W2

- حرکتِ جدید، پیش از پایانِ حرکتِ اول آغاز می‌شود. جریانِ عملیاتِ قصه با حرکتی که داستانی در بر دارد قطع می‌شود. پس از خاتمهٔ داستان، دنبالهٔ حرکت اول ادامه می‌یابد. نمودگار این ترکیب به این صورت است:

W*----------K.....G----------A ۱

k----------a .۲

- ممکن است یک داستان قطع شود، و در این حالت، نمودگار نسبتاً پیچیده‌ای به دست می‌آید.

....

۱ ---------- ----------

.....

۲ ---------- ----------

۳ ----------

- قصه با دو شرارتِ هم‌زمان آغاز می‌شود، و شرارتِ نخست پیش از دومی کاملاً پایان می‌یابد. مثلاً اگر قهرمان کشته شود و یک عاملِ جادویی از وی سرقت شود؛ نخست مسالهٔ جنایت حل می‌شود، و سپس مسالهٔ سرقت.
- دو حرکت ممکن است پایان مشترکی داشته باشند.
- گاهی قصه دو جستجوگر دارد. قهرمانان در وسطِ حرکتِ اولِ قصه از هم جدا می‌شوند. این جدایی معمولاً با رسیدن به علامت دو راهی در جاده صورت می‌گیرد.(پراپ، ۱۳۸۶: ۱۸۳- ۱۸۶)

با آگاهی از چگونگی توزیع حرکت‌ها، می‌توان قصه‌ها را به اجزای سازندهٔ آنها تجزیه کرد. خویشکاری‌ها، مهمترین عناصرِ سازندهٔ قصه هستند؛ سپس **عناصر پیونددهنده** و **انگیزش**ها از اهمیتِ ریخت‌شناسی برخوردارند. شکل‌های **ورود شخصیت‌ها به صحنه** نیز در مرتبهٔ بعدی قرار می‌گیرد. البته **عناصر وصفی** نیز همواره در بررسی قصه‌ها دیده می‌شوند. این پنج عنصر نه تنها ساختمان قصه را توصیف می‌کنند، بلکه آن را به عنوان یک کل به ما می‌نمایانند.(همان: ۱۹۰)

۲- روایت‌شناسی ساختارگر

ساختارگرایی به مطالعه و بررسی پدیده‌ها براساس الگوهایی که ساختار آنها را به وجود آورده‌اند؛ می‌پردازد. «ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران، پدیده‌های مختلف علم خود را به طور مستقل و جداگانه از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهند، بلکه همواره می‌کوشند هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنهاست، بررسی کنند.»(بالایی و کویی‌پرس،۱۳۷۸: ۲۶۷)

ریشه‌های رویکرد ساختارگرایی را می‌توان از اوایل قرن بیستم دنبال کرد، هنگامی که نظریه‌پردازان ادبی صورتگرای روس، شالوده‌های پژوهش روایت‌شناسیک را فراهم ساختند. ساختارگرایان در عرصه‌های مختلف ادبی به تحقیق پرداخته‌اند ولی بیشترین کوشش آنها صرف بررسی و پژوهش در داستان و روایت شده است. مهمترین پیشینهٔ **روایت‌شناسی ساختارگرا**، با کتاب **ریخت-شناسی قصه‌های عامیانه**(۱۹۲۸)، اثر راهگشای **ولادیمیر پراپ**، فراهم شد که نخستین ترجمهٔ انگلیسی آن در سال ۱۹۵۸ منتشر شد. **کلود لوی استراوس** برای تدوین تحلیلی ژرف‌ساختی از اسطوره بر اثر پراپ تکیه کرد. نتیجه، گزارش پیش روایت-شناختی از میتم‌ها(mytheme) و الگوهای توزیع‌شان در اسطورهٔ ادیپ بود. همان‌طور که روایت‌شناسان، اندیشه‌های پژوهشگران اولیه را سازگار و تلفیق می‌کنند تا رویکرد نظام‌مند به مطالعهٔ داستان‌ها را گسترش دهند، نظریه‌های امروزین روایت، از دستاوردهای بسیار مهم روایت‌شناسی ساختارگرا تاثیر می‌پذیرند.(هرمن، ۱۳۸۸: ۳۱)

فرمالیست‌های روس در صدد کشف قواعد و فرمول‌هایی بودند تا ساختار داستان‌ها را بر اساس آن بررسی کنند و ادبیات را به صورت علمی و ریاضی‌وار مورد توجه قرار دهند. آنچنان که آنها در عرصهٔ مطالعات ساختار زبانی، به تجزیهٔ جملات به اجزای قابل تحلیل و تکواژها پرداختند، در بررسی داستان‌ها نیز در صدد کشف الگوهایی خاص از راه تجزیه و تحلیل برآمدند.(نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۸)

شاید جالب‌ترین عرصهٔ تحلیل ادبی ساختارگرا، عرصهٔ **روایت‌شناسی** باشد که با انواع روایت‌ها سر و کار دارد. از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی ساختارگرا ولادیمیر پراپ، گریماس، تزوتان تودوروف، کلود برمون، ژرار ژنت و رولان بارت هستند. یکی از مباحث مورد توجه محققان **روایت‌شناسی ساختارگرا**، یافتن دستور زبان داستان است؛ یعنی قانون‌مندی‌ها و قواعدی که بر

قصه‌ها و داستان‌ها حاکم است. به دلیل آنکه قصه‌های عامیانه، ساختار نسبتا ساده‌ای دارند، می‌توان قواعد حاکم بر آنها را شناسایی و طبقه‌بندی کرد.(اخوت، ۱۳۷۱: ۳۳- ۳۶)

روایت‌شناسی مدرن با مطالعات ولادیمیر پراپ آغاز شد؛ او نخستین روایت‌شناسی بود که در حوزهٔ ساختارگرایی برای بررسی انواع روایت، الگوی جامع ارائه داد. پژوهش‌های پراپ دربارهٔ قصه‌های عامیانهٔ روس، یکی از مهم‌ترین پژوهش‌های ساختارگرایانه دربارهٔ داستان است که الگوی کار بسیاری از ساختارگرایان قرار گرفت. البته اصطلاح **روایت‌شناسی** نخستین بار توسط **تزوتان تودوروف** در کتاب **دستور زبان دکامرون**(۱۹۶۹) وضع شده است.

روایت‌شناسی به عنوان پیامد نظریهٔ ادبی و فرهنگی ساختارگرا در فرانسه ریشه می‌گیرد. به ویژه پیامد کوشش ساختارگرایانه- ای که از زبان‌شناسی سوسوری به عنوان دانشی راهنما برای مطالعهٔ پدیده‌های فرهنگی همه گونه‌ها استفاده می‌کند. ساختارگرایانی نظیر رولان بارت کوشیده بودند شکل‌های مختلف بیان فرهنگی را همچون تجربیات یا زبان‌های دلالت‌گر قاعده‌مند شرح و توضیح دهند. روایت‌شناسانی نظیر ژرار ژنت، آلژیرداس ژولین گریماس و تودوروف در این انقلاب ساختارگرا سهیم شدند، بررسی داستان- های معین به عنوان پیام‌های روایی منفرد، توسط نظام نشانه‌شناختی مشترکی- که روشن نمودن سازه‌ها و مبانی ترکیبی آن، وظیفهٔ تحلیل روایت‌شناختی بود- حمایت می‌شد.(هرمن، ۱۳۸۸: ۳۰) به طور کلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ پیش‌ساختارگرا(۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرا(۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرا» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۹). دورهٔ ساختارگرایی در تاریخ روایت‌شناسی بسیار مهم است و مهمترین نظریات روایت را در بر دارد.(نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۸)

در روایت‌شناسی جوانب مختلف روایت مورد مطالعه قرار می‌گیرد، اما هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوهای جامع روایت است، الگوهایی که ناظر بر صورت زبان‌شناختی روایت‌ها یا ساختار قابل توصیف آنها باشند. ساختار بیشتر ناظر بر روابط پنهان حاکم میان سازه‌های یک متن است. این اصطلاح به تجزیه و تحلیل سازه‌های قصه‌ها و زنجیره‌های پنهان آن می‌پردازد. (نبی‌لو، ۱۳۸۹: ۱۲) کلود برمون، روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی از دیگر پژوهشگران ساختارگرایی است که در پی یافتن منطقی جهانی برای داستان، به الگوهای فراگیر و ثابتی در این زمینه دست یافت.(اخوت،۱۳۷۱: ۶۷) گریماس- روایت‌شناس ساختارگرا- در زمینهٔ روایت‌شناسی به ارائهٔ الگوهایی معین و ثابت به منظور بررسی انواع مختلف روایت تلاش‌های فراوانی انجام داد و روایت‌شناسی را براساس ریخت‌شناسی حکایت پراپ استوار نمود(همان: ۶۳). او در این الگو به دسته‌بندی شخصیت پراپ نظر داشت و تغییراتی در آن به وجود آورد. «او بر خلاف پراپ که دسته‌بندی هفت‌گانه‌اش از شخصیت‌های حکایتی عامیانه را خاص این حکایت‌ها می‌دید و آن را تعمیم نمی‌داد، معتقد است که می‌توان تعداد اندکی از الگوهای کنش‌های شخصیت را یافت و از این الگوها منطق جهان داستان را آفرید».(احمدی،۱۳۸۰: ۱۶۳) بنابر عقیدهٔ او، عناصر روایت یا کنشگرها، براساس مناسبات و تقابل‌هایی که با یکدیگر دارند به شش دستهٔ زیر تقسیم می‌شوند:

۱. شناسنده/ قهرمان (فاعل)؛ ۲. موضوع شناسایی (مفعول)؛ ۳. فرستندهٔ پیام/ تقاضا کننده؛ ۴. گیرندهٔ پیام؛ ۵. یاری دهنده؛ ۶. مخالف.

بحث و بررسی

۱- شعر روایی از دیدگاه صوری و محتوایی

شعر روایی، شکلی از شعر است که داستانی را روایت می‌کند، خواه بلند باشد یا کوتاه. یکی از کارکردهای مهّم روایت در شعر آن است که باعث انسجام محور عمودی و افقی خیال می‌شود و در نتیجه به انسجام ساختاری شعر و ارتباط بهتر آن با مخاطب کمک می‌کند. این نوع شعر، پیشینه‌ای دیرینه در فرهنگ بشری دارد. در ادبیات فارسی، شعر روایی- که سابقاً به‌جای آن از واژهٔ **منظومه** استفاده می‌شد- تقریباً از آغاز شعر دری رواج دارد. داستان‌های حماسی شاهنامه و داستان‌های منظوم نظامی از عالی‌ترین نمونه‌های شعر روایی هستند که در ادبیات کلاسیک ما وجود دارد. در ادبیات مشروطه هم گرایش به نقل قصه و داستان به صورت منظوم رواج داشته است.

شعر روایی از نظر شکل و محتوا به انواعِ گوناگونی تقسیم می‌شود که عبارتند از:

الف- شکل:

شعر روایی از دیدگاهِ صوری، گاه روایتی کوتاه است که شامل اشعاریست که اجمالاً خبر و یا سرگذشتی را روایت می‌کند؛ و گاه روایتی بلند و طولانی است که هر قالب شعری، تاب بازگویی آن را ندارد و فقط از عهدهٔ شکل‌های بلند از جمله قصیده و مثنوی بر- می‌آید.

ب- محتوا:

شعر روایی از دیدگاهِ محتوایی و معنایی به شکل‌های حماسی، تعلیمی و غنایی وجود دارد.(روحانی،۱۰۶:۱۳۸۶) **شعرِ روایی حماسی** به هرگونه روایت در قالب شعر اطلاق می‌شود که به بیانِ رخدادها و نبردهای تاریخی، اسطوره‌ای و پهلوانی یک قوم می- پردازد. صاحب‌نظران، حماسه را شعری داستانی و روایی با زمینهٔ قهرمانی و صبغهٔ اساطیری و ملی می‌دانند و جنبهٔ داستانیِ حماسه را از ویژگی‌های اصلی آن به شمار می‌آورند.(رستگار فسایی،۳۳۷:۱۳۸۰) **شعر روایی تعلیمی**، شعری است که در قالب‌های گوناگون و با محوریتِ عنصر روایت و داستان سعی دارد مضامین آموزشی و آموختنی را در ذهن مخاطب القا کند و از بیان هنری و منظوم برای تعلیمات اخلاقی یا علمی خود استفاده نماید. خاستگاه **شعر روایی غنایی** در ادبیات فارسی را باید در تغزلات و قصاید اولیه جستجو کرد؛ چون معمولاً در آغاز کار، قصاید توصیفی بوده و در توصیف، گونه‌های روایت دیده می‌شود؛ تغزلاتِ قصیده را گاهی روایی می‌خوانیم. شاید کهن‌سال‌ترین اثر داستانِ غنایی که تنها نامش به جا مانده داستان یوسف و زلیخا سرودهٔ ابوالموید بلخی باشد.(روحانی،۱۰۷:۱۳۸۶)

۲- شعر روایی در ادبیات معاصر ایران

با آغاز تحول در شعر فارسی، در شکل و محتوای شعر روایی نیز تحول اساسی پدید آمد. شروع این حرکت را در منظومه‌های **افسانه**(۱۳۰۰) از نیما و **سه تابلو مریم**(۱۳۰۲) اثر میرزاده عشقی به روشنی می‌توان دید. بدین ترتیب، در بین آثار خود نیما و شاعرانِ نوپردازِ پیروِ او به نمونه‌های زیادی از شعرهای روایی برمی‌خوریم که با برداشتی تازه از مفهوم منظومه سروده شده‌اند.

نخستین ویژگی اصلی منظومه‌های کلاسیک، که بلند بودن آنهاست در منظومه‌های نو نیز رعایت شده است ولی جنبه داستانی یا داستان‌پردازی در منظومه‌های معاصر با نحوهٔ داستان‌پردازی شعرهای روایی کلاسیک تفاوت دارد؛ و اگر هم داستانی در شعر جریان دارد، نحوهٔ پرداخت آن با شیوه‌های کهن متفاوت است. افزون بر این در برخی از این شعرها، نحوهٔ داستان‌پردازی به گونهٔ دیگری است، یعنی در کلّیت شعر یک جریان خاص از حوادث وجود ندارد، به گونه‌ای که شعر هم روایی است، هم روایی نیست، و یا اگر روایتی است نحوهٔ پرداخت آن، به گونه‌ای نیست که در رمان و داستان می‌توان یافت. بدین ترتیب روایت در شعر معاصر به گونهٔ دیگری است که در آن حوادث فرعی، خاطرات، تخیل و واقعیت به نحوی درهم می‌آمیزد، و نتیجه‌اش شعری است با بیان روایی که برخی به صورت داستان سروده شده و برخی به صورت خاطره‌نگاری و یا بیان سرگذشت و حادثه.

اساس شعر در شعر جدیدِ روایی مثل **مانلی** و **آرش کمانگیر**، یا قصه و داستان است و توالی حوادث دقیقاً به صورت توالی حوادث در قصه‌های سنتی وجود دارد؛ یا به گونه‌ای جدید در هیئت روایتی نو و بدیع، مثل **کتیبه** و **قصهٔ شهر سنگستان** که دیگر نشانی از توالی حوادث داستان‌های سنتی به چشم نمی‌خورد. بنابراین در شعرهای روایی نو، افزون بر بلندی نسبی شعر، موضوع داستان‌وارگی و بیان روایی از ویژگی عمدهٔ این شعرها به شمار می‌رود.

منظومه‌های نو فارسی با توجه به موضوع و محتوا، عمدتاً به سه گروه تقسیم می‌شوند: الف- افسانه‌ها، ب- اسطوره‌ها، پ- تاریخ و وقایع تاریخی

الف- افسانه‌ها:

در برگیرندهٔ شعرهایی است دربارهٔ افسانه‌های کهن یا داستان‌های تازه و ابداعی؛ و به همین دلیل نیز خود افسانه‌ها را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: ۱- افسانه‌های باستانی ۲- داستان‌های تخیلی

۱- افسانه‌های باستانی:

در این شعرها اساسِ روایت، افسانه‌ای باستانی است و شاعر با سرودن چنین شعرهایی به بازآفرینی افسانه‌ای کهن می‌پردازد مثل **خانهٔ سری‌ویلی، مانلی** و **مرغ آمین** از نیما یوشیج، **پریا** و **قصهٔ دخترای ننه دریا** از احمد شاملو و **سندباد غائب** از محمدعلی سپانلو.(ترابی، ۱۳۷۹: ۷۸- ۷۷)

۲- **داستان‌های تخیلی:**

در برگیرندهٔ شعرهایی است که محور اصلی آنها را داستان تشکیل می‌دهد. گرچه شاعر در این شعرها از الگوی قصه سود می‌برد، ولی داستانی که در شعر جریان دارد، داستانی نیست که بیرون از شعر وجود داشته باشد و آنچه در شعر اتفاق می‌افتد یا ساختهٔ تخیل و ذهن و خیال شاعران است، یا برگرفته از خاطره و سرگذشت شخصی شاعر. بدین‌گونه هرچه شعر پیش می‌رود، کلیت قصه و داستان هم در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. البته چنین داستانی می‌تواند ریشه در فرهنگ و باور مردم داشته یا کلاً ابداع شاعر باشد، مثل **ناقوس** و **سوی شهر خاموش** از نیما یوشیج، **میراث، چاووشی** و **آنگاه پس از تندر** از اخوان ثالث، **مسافر** و **صدای پای آب** از سهراب سپهری، **آیه‌های زمینی** از فروغ فرخزاد، **آبی، خاکستری، سیاه** از حمید مصدق و **پیاده‌روها** از محمدعلی سپانلو

ب- اسطوره‌ها:

شامل شعرهایی است که طرح کلّی آن بر پایهٔ یک اسطوره باستانی قرار دارد و درحقیقت منظومه‌های اسطوره‌ای، به‌گونه‌ای بازآفرینی و بازسرایی یک اسطورهٔ باستانی‌اند، با فضا و بیانی حماسی. شاعر در سرودن چنین منظومه‌هایی به دنبال هدفی سیاسی یا اجتماعی است مثل **آرش کمانگیر** و **مهرهٔ سرخ** از سیاوش کسرایی، **خان هشتم** و **قصهٔ شهر سنگستان** از مهدی اخوان ثالث، **درفش کاویانی** و **کاوه** از حمید مصدق.

۳- **وقایع تاریخی**: در این شعرها هدف شاعر ثبت لحظه‌های تاریخی و به تصویر کشیدن گوشه‌ای از وقایع مهم تاریخ و نیز ارائه تصویری شاعرانه از یکی از شخصیت‌های تاریخی است، مثل **برخیز کوچک خان** از جعفر کوش‌آبادی و **بابک، حماسه ملی** از علی صبوری.(همان: ۷۹- ۷۸)

۳- روایت در نظریهٔ ادبی نیما یوشیج

یکی از ویژگی‌های مهم شعر نیمایی، خصوصیتِ وصفی- روایی آن است. عمدهٔ کار شاعرِ نیمایی این است که وصف دقیق رعایت شود، نه ردیف و قافیه و وزن عروضی. از همین جاست که شعر نو، گرایشی به **نثر موزون** پیدا می‌کند. در واقع، دیگر واژه‌ها و وزن تعیین نمی‌کنند که ابژه به چه شکلی تصویر شود، بلکه این ابژه است که تعیین می‌کند چه کلماتی وارد شعر شوند.

نیما صراحتاً بیان می‌کند که حتی در قالب‌های کهن می‌توان شعر نو گفت، مهم این است که این دیدگاه تازه رعایت شود. اما تاکید او بر **نثر موزون**، فقط برای رعایت وصف علمی نیست، بلکه با نظامِ ارزشی تازهٔ نیما در شعر هماهنگ است. شعر نو از نظر نیما باید قادر باشد مثل تئاتر، زنده را با آنچه در خارج زنده است ارتباط دهد. در این صحنه، پرسوناهای واقعی باید حرف‌های خودشان را بزنند. و شاعر به عنوان وصف‌کننده، حالات پرسوناها و وضعیت صحنه را با دقت و با ذکر جزئیات بیان کند. پس گفتار طبیعی‌ای که به نثر نزدیک باشد، هم برای پرسوناها و هم برای شاعر، یک اصل است: «شعری که امروز خواستهٔ ماست، همسایگی نزدیکی با نثر دارد. هر قدر در نثر نویسی بهتر بر خود، وصف و تجسم و افادهٔ مرام ماهرتر شدید، در نظم امروزی هم ماهرتر خواهید بود». (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۶۶)

توجه به وصف، روایت و نقالی را در نظریهٔ نیما پررنگ می‌کند: «این نقالی کامل‌ترین فرم‌هاست. ادبیات حماسی تنها نمایندهٔ کینه‌جویی و مبارزه بود که دربار امرا و جنگجویان را رونق می‌داد. در برابر آن حتماً می‌بایست غزلسرایی پیدا شود. نقالی رابطی است بین این دو. در داستان، بهتر از تئاتر، شاعر می‌تواند همه گونه ذوق و هوش خود را آفتابی کند. یک جزء آن ممکن است غزل باشد یا نباشد یا آنچه مربوط به غزل است و حس می‌کند انسانی احساساتی را که در غزل می‌گنجد. اما در غزل واحدی بیش نیست. اگر واحدی بر آن اضافه شود یعنی به تصویرِ منظره بپردازد باز ترکیبی از همه جهت کامل را در دست شاعر نمی‌بینند. در صورتی که در داستان، شاعر بنّایی می‌کند، می‌جنگد، به قضاوت می‌پردازد و کاری را می‌کند که در صحنهٔ تئاتر می‌کنند. به همهٔ جزئیات زندگی دست می‌اندازد. در واقع داستان راهی است که او در آن همه گونه مهارت و زبردستی هوش و ذوق خود را می-

آزماید. عشق در آن مسیر است و حس می‌شود در صورتی که در غزل نیست. غزل است هنگامی که یکی از اشخاص داستان عاشق شده، و حماسی است اگر مبارزه و کینه را نمایندگانی داشته باشد». (همان: ۱۱۴، ۱۱۵)

چه تمایزی بین شعر، داستان و نمایش است؟ نیما به این تمایز اعتقاد دارد، و به شکلی گنگ آن را بیان می‌کند. اما، عامل مشترک بین این سه گونهٔ ادبی، یعنی روایت و وصف را بیش‌تر مدّ نظر دارد.(جورکش، ۱۳۸۲: ۶۶) هر جا نیما از داستان و داستان-سرایی حرفی به میان می‌آورد، **مشاهده** و **وصف** هم ملازم آن است؛ تاکید در مورد نحوهٔ درست دیدن هم همراه آن است.

در نامه به **شین پرتو** آن جا که شعر **سمندر** او را توصیف می‌کند، از اهیمت کار داستان‌نویسی سخن می‌گوید، چیزی که نیما بارها شاعران را به نوشتن آن اندرز می‌دهد: «شیوهٔ کار شما به مصالح و وسائل زیاد سر و کار دارد تا ماحصل آن چیزهایی را که دریافته‌اید، به خوبی بیان کرده باشید. به علاوه دست به کاری زده‌اید که همهٔ زندگی و چیزهای وابسته به آن در آن است و آن داستان‌سرایی است. این کار بیشتر از انواع دیگر که در ادبیات هست قابلیت و مهارت گوینده را از هر جهت معلوم می‌دارد، برای این منظور البته از حیث مصالح و وسائل باید پربار بود. باید به راه دور رفت تا این که قدرتمندی بیشتر باشد. وقتی که این شد، حتمی است به هر اندازه که مشاهدات دقیق‌تر و ذخائر تجربهٔ گوینده وسیع‌تر باشد، پی‌جویی وسائل دقیق‌تر و کاراتر است».(نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۳۱۳)

هر چند نیما ترکیبِ «وصفِ روایی» را برای شعر در نظر می‌گیرد، اما در نظریه‌پردازی او هر یک از این دو واژهٔ ترکیبی- وصف و روایت- جای مستقلی را به خود اختصاص می‌دهد. بسیاری از منظومه‌های نیما، روایت شاعرانه‌ای از یک داستان‌اند که البته وصف هم جزء ثابتی از آن شعر است؛ از طرفی شعرهایی هم از او سراغ داریم که صرفاً وصف هستند. در شعرهای او روایت بدون وصف وجود ندارد، اما وصف بدون روایت وجود دارد. نیما شاعر را مقید می‌کند که در وصف، دقت عملِ یک داستان‌نویس را رعایت کند. در عین حال خود او در شعر هر جا که لازم آید از داستان‌سرایی بهره می‌گیرد. منتهی در همان داستان‌ها هم نظام ارزشی و آن میدان دید تازه را منتقل می‌کند. در واقع می‌توان گفت همان طور که در کار یک داستان‌نویس، شعر هم می‌تواند حضور داشته باشد، در شعر نیز عنصر روایت می‌تواند در خدمت شعر قرار گیرد، همچنان که در بطن هر منظومه می‌توان روایتی را دنبال کرد با چند تفاوت بین روایت در داستان، و روایت در شعر، که: «روابط علّی- معلولی بدان شیوه که از یک داستان انتظار می‌رود، بر منظومه حاکم نیست. نمادها در یک منظومه چنان نقشی می‌گیرند که فشردگی و ایجاز بیش از ایجاز داستان را میسر می‌کنند. سوخت و ساز ذهنی شاعر که در آن واژه‌ها ممزوج و دیگرگون می‌شوند این امکان را فراهم می‌آورد که میان‌برها و پرش‌های زمانی و علّی- معلولی، باورپذیر شوند».(جورکش، ۱۳۸۲: ۶۸) زمینه‌سازی که یک داستان‌نویس بدان محتاج است تا وقایع و تجربه‌های داستانی را باورپذیر کند، در منظومه به کمک حسِ منتشر در شعر انجام می‌گیرد؛ و از طریق انتقال این حس است که استعاره‌ها مثل حوادث داستانی می‌توانند موثر واقع شوند.

۴- ویژگی‌های صوری(شکلی) و محتواییِ شعر مانلی

شعر **مانلی** یکی از زیباترین و پرمعناترین منظومه‌های معاصر فارسی، و از جمله آثار درخشان و نو نیما در زمینهٔ شعر روایی است که باید در بین دیگر اشعار او جایگاهی ویژه برای آن قائل شد. این منظومه در سال ۱۳۲۴ سروده شد؛ یعنی یک سال بعد از ترجمهٔ داستان ژاپنی **اوراشیما** به وسیلهٔ صادق هدایت که در مجلهٔ **سخن** منتشر شد.(هدایت،۱۳۲۳: ۴۵) مانلی رونوشتی از اوراشیما نیست، بلکه درک و دریافت‌های خود نیما از جهان جدید است که تار و پود آن را تشکیل می‌دهد. بنابراین اگر به برقراری ارتباط میان این دو اثر اصرار داشته باشیم، نهایتاً می‌توان آن را همانند نیما پاسخی به اوراشیما به حساب آورد.(پرستش،۱۳۷۷:۵۲) خصوصاً اگر بدانیم که نیما موضوع فکری شعر مانلی را قبل از انتشار اوراشیما کم و بیش آماده کرده بود. چنان‌که خودش می‌گوید: «این داستان را من پیش از سال ۱۳۲۴ کم و بیش روبه‌راه کرده بودم، درست دو سه سال پیش از ترجمه اوراشیمای یکی از دوستان من».(نیما یوشیج،۱۳۷۵: ۳۵۰)

منظومهٔ مانلی شاملِ ۷۰ فصل است. نیما در فصل‌بندیِ این شعر، آگاهانه کوشیده است تا فصل‌های روایی و غیرروایی را از هم تفکیک نکند. بلکه این فصل‌بندی- که در چاپ اول با ستاره مشخص شده است- بر اساس ضرورت شعری و کلامی صورت گرفته است نه بر پایهٔ روایت. به این دلیل است که گاه یک فصل روایی عمداً قطع می‌شود تا فصلی غیرروایی جای آن را بگیرد و برعکس.

گاه نیز کوچک‌ترین اشاره‌ای در روایت، برای شاعر دستاویزی شده است تا به مفاهیم اجتماعی بپردازد؛ یا تصویرسازی کند. خوانندهٔ دقیق با خواندن منظومهٔ مانلی به سادگی درمی‌یابد که در این شعر، روایت هدف نیست بلکه وسیله‌ایست که شاعر می‌خواهد با آن، هدف خود را بیان کند.(صابری،۱۳۵۶:۴۲)

این منظومه، حاوی اندیشه‌های متعهدانهٔ نیما است که با زبانی نمادین ساخته و پرداخته شده است. نیما در این اثر همواره از رنج و سختی، تنهایی و گله‌مندی مانلی از زمانه و تفاوت‌های طبقاتی بین اقشار ضعیف و سرمایه‌داران و بسیاری دیگر سخن می‌گوید.(ذوالفقاری، ۱۳۸۲:۲۰۳)

تازه بودن طرح از ویژگی‌های اساسی این منظومه است. استفادهٔ نیما از شخصیت پری دریایی و ارائهٔ جهان‌بینی مطلوب از زبان این شخصیت و آوردن نمادی چون مانلی که نمایندهٔ همه انسان‌های تنها، رنجدیده و استثمار شده است در کنار پری دریایی، طرح اصلی منظومه را زیبا و دلچسب کرده است. این که اوراشیما قبل از آن وجود داشته است به‌هیچ‌وجه بر ابتکار نیما در سرودن این منظومه خلل وارد نمی‌کند.

۵- عناصر ریخت‌شناسی شعر مانلی

۱- خویشکاری‌های مانلی

شماره		خویشکاری‌ها	نمونه‌ها
---		صحنهٔ آغازین(a)	منظومهٔ مانلی، اثری نمادین است که مطابق با الگوی پراپ با **صحنهٔ آغازین** شروع می‌شود. در این صحنه، نیما قصّه مردی ماهیگیر(قهرمان) را به صورت **تجاهل‌العارف** آغاز می‌کند؛ و به این ترتیب قهرمان در وضعیت آغازین، قدم به صحنهٔ قصه می‌گذارد. در این صحنه، راوی به شغل و موقعیت قهرمان اشاره می‌کند.
۱		غیبت (β)	در قصهٔ مانلی، ماهیگیر(قهرمان جستجوگر)- یکی از اعضای نسل مسن‌تر خانواده(**β1**) - در شب مهتابی برای امرار معاش، خانه را ترک می‌کند.
۲		عزیمت (↑)	مانلی خانه را ترک می‌کند و به دریا می‌رود. در اینجا عزیمت، معنایی متفاوت از غیبت موقتی(**β**) دارد.
۳		انتقال مکانی(G)	مانلی برای صید ماهی به دریا می‌رود. وسیلهٔ رسیدن و انتقال او قایق است. قهرمان با قایقی کوچک بر روی دریا سفر می‌کند(G2).
۴		شرارت (A)	هر گروه از شخصیت‌ها به شکل خاصی در قصه ظاهر می‌شوند؛ و هر گروه از وسایل و راه‌های معینی برای وارد کردن شخصیتی به جریان عملیات قصه استفاده می‌کنند. شریر در جریان قصه، به ناگهان و از خارج وارد می‌شود و سپس ناپدید می‌گردد. در قصهٔ **مانلی**، دریای طوفانی، ضدقهرمان و شخصیت شریر قصه است که ناگهان وارد جریان روایت نمی‌گردد؛ بلکه از همان ابتدای ماجرا در کنار ماهیگیر(قهرمان) دیده می‌شود. در این روایت، فاجعه یا گره قصه با **شرارت** آغاز می‌گردد. شکل‌های شرارت متنوع و گوناگون است؛ در این شکل، دریای طوفانی(شریر) شبان‌گاه(A18) با امواج خروشانش، خود را به قایق ماهیگیر می‌کوبد و موجب ترس قهرمان می‌شود.
۵		مقابلهٔ آغازین(C)	در این خویشکاری، قهرمان با تصمیم آگاهانهٔ خویش به جستجو می‌پردازد. این لحظه از مشخصات قصه‌هایی است که دارای قهرمان جستجوگر هستند. در قصهٔ مانلی، ماهیگیر(قهرمانِ جستجوگر) که از صید در دریا ناامید شده بود،

			تصمیم می‌گیرد برای صید چند ماهی به کنارهٔ رودخانه برود؛ اما سریعاً از این تصمیم منصرف می‌شود و دوباره به مقابله با دریای طوفای می‌پردازد.
۶	کشمکش (H)		قهرمان و شریر به نبرد تن به تن می‌پردازند. این خویشکاری شکل‌های گوناگون دارد؛ یکی از آنها این است که دو طرف در فضایی باز نبرد کنند(H1). در این قصه، قهرمان(مانلی) و شریر(دریا) زیر آسمانِ شب به کشمکش می‌پردازند و قایق قهرمان در این نزاع، هرلحظه دستخوش امواج می‌شود.
۷	خبرگیری (ε)		پری دریا(شخصیت **بخشنده**) به طور تصادفی، از میان امواج ظاهر می‌شود و در جریان عملیات قصه قرار می‌گیرد. در این قصه، پری دریایی که در دو حوزه از خویشکاری‌ها(**شرارت** و **بخشندگی**) نقش دارد به جای شریر، به **خبرگیری** از قهرمان می‌پردازد(ε3). پری از ماهیگیر نامش را می‌پرسد و این‌که او با قایقش در طوفان دریا به دنبال چیست!؟
۸	خبردهی (ʃ)		خویشکاریِ **خبرگیری** به‌جای **شریر** به وسیلهٔ **بخشنده** انجام می‌شود. در اینجا پری اطلاعات لازم را در مورد مانلی به دست می‌آورد. بنابراین **قهرمان** قصه در مکالمه با **بخشنده** مستقیماً(ʃ1) به پرسش‌های او پاسخ می‌دهد؛ خود را با نام مانلی معرفی می‌کند و هدفش از آمدن به دریا را توضیح می‌دهد.
۹	نهی(γ)		پری دریایی، مانلی را از ریاکاری و دروغ‌گویی نهی می‌کند. این نهی، تقریباً به صورت درخواست و اندرز است.
۱۰	میانجی‌گری (B)		وقتی ماهیگیر(قهرمانِ جستجوگر) مصیبت‌های زندگی‌اش را فاش می‌کند و به شرح نیازها و محرومیت‌هایش می‌پردازد، پری (بخشنده) مستقیماً(B2) از او می‌خواهد که با اندیشیدن به فقر، خود را نیازارد و برای رفع محرومیت، به سرزمینِ دریاها برود و از لذت‌های آن بهره‌مند گردد.
۱۱	فریبکاری (η)		پری دریا که گاهی خویشکاری‌های **شریر** را نیز در این قصه انجام می‌دهد؛ با اغواگری(η1) به مانلی وعده‌های شیرین می‌دهد و سعی می‌کند با توصیف فضای دریا و زیبایی‌هایش او را بفریبد و به او دست یابد. قراردادها و پیمان‌های خدعه‌آمیز نوعی از پیشنهادهای فریبنده را تشکیل می‌دهد. در این گونه موارد شریر از موقعیت دشواری که قربانی گرفتار آن است، سود می‌جوید.
۱۲	تعقیب (Pr)		ماهیگیر(قهرمان) که عشوه‌گری‌های پری را از دسیسه‌های شیطان می‌داند، تصمیم می‌گیرد که تسلیم سخنان فریبندهٔ او نشود و از او بگریزد. اما پری همچنان تلاش می‌کرد او را به دست آورد.
۱۳	نهی (γ)		ماهیگیر پس از فرار از پری، خود را در مصب رودخانه و در گوشهٔ دنج نیزار می‌یابد. ناگهان سایه‌های خیالی راه فرارش را می‌بندند و در همان لحظه صدای مرموز مردی(یاریگر بخشنده) را می‌شنود که او(قهرمان) را از رفتن نهی می‌کند.
۱۴	نخستین خویشکاری بخشنده (D)		در این خویشکاری، قهرمان آزمایش می‌شود و مورد پرسش قرار می‌گیرد؛ این‌ها راه را برای دریافت وسیلهٔ جادویی یا یاریگر هموار می‌سازد. چند صورت برای این کارکرد وجود دارد که یکی از آنها این است: بخشنده به قهرمان سلام می‌کند و از او سوال‌هایی می‌پرسد(D2). این صورت را می‌توان گونهٔ ضعیف-

			تری از آزمون شمرد. اگر قهرمان پاسخ پرسش‌ها را بی‌ادبانه بدهد چیزی دریافت نمی‌دارد، اما اگر مودبانه پاسخ دهد، چیزی را به پاداش دریافت می‌کند.(پراپ،۸۷:۱۳۸۶) در قصهٔ **مانلی**، پری با نگاه سحرانگیزش به ماهیگیر می‌نگرد و از علت ترس و تردیدش می‌پرسد. آنگاه می‌کوشد با زنده کردن تصاویر دهشتناک زندگی او، تردید را از دلش بزداید.
۱۵		حل مساله (N)	با دل‌باختنِ ماهیگیر به پری، مشکلات روحی و ذهنی پری دریا حل می‌شود و روایت در بستری آرام حرکت می‌کند.
۱۶		فریبکاری η	در این قصه، پری(بخشنده) که گاهی خویشکاری‌های شریر- مثلاً فریبکاری- را انجام می‌دهد؛ به بهانه‌های گوناگون، فریبکارانه خوراک و پوشاک و ابزار ماهیگیریِ مانلی را درخواست می‌کند و مصرّانه برای به‌دست آوردن‌شان تلاش می‌نماید.
۱۷		همدستی (θ)	ماهیگیرِ فقیر با سخنانِ مکرآلودِ پری فریب می‌خورد و ناآگاهانه همه خواسته‌هایش را اجابت می‌کند.
۱۸		التیام و جبران مافات (K)	در این کارکرد، مصیبت یا کمبودِ آغاز قصه التیام می‌پذیرد. این خویشکاری و خویشکاری شرارت(A)، یک زوج را تشکیل می‌دهند. داستان در این خویشکاری به اوج خود می‌رسد. **التیام** عموماً به صورت‌های مختلف تحقق می‌پذیرد؛ یکی از صورت‌ها این است که شیء مورد جستجو با فریب به دست می‌آید(K3)؛ این صورت در بیشتر موارد بسیار نزدیک به طبیعت خویشکاری K1 است. در این روایت بعد از گفتگوهای طولانیِ ماهیگیر و پری، دریای طوفانی(شریر) آرام می‌شود. پری، مانلی را با فریب و اغوا به دست می‌آورد؛ سپس یکدیگر را در آغوش می‌گیرند و در دریا فرومی‌غلتند. در این بخش، قصه به اوج خود می‌رسد.
۱۹		بازگشت (↓)	سحرگاهان که مانلی(قهرمان) چشم می‌گشاید، خود را در ساحل می‌یابد. او به دهکدهٔ خود بازمی‌گردد.
۲۰		ناشناختگی (O)	ماهیگیر غریبه‌وار و ناشناخته- درحالیکه مسیر همیشگی‌اش را فراموش کرده است- به دهکده وارد می‌شود.
۲۱		کار دشوار (M)	انجام کاری دشوار از قهرمان خواسته می‌شود. این خویشکاری یکی از عناصر دلچسب قصه است. در این روایت، پری دریا که ابزار صید صیّاد را گروگان گرفته است، از او می‌خواهد خانواده‌اش را رها کرده و دوباره به دریا بازگردد.
۲۲		شناختن (Q)	مانلی درحالی‌که تنها از جنگل عبور می‌کند به وسیلهٔ سوسمار و نیلوفر شناخته می‌شود؛ و با او به زبان راز سخن می‌گویند. خروس(یاریگر قهرمان) نیز بعد از شناسایی ماهیگیر، راه خانه‌اش را به او نشان می‌دهد.
۲۳		عروسی W	**عروسی** عموماً به شکل‌های مختلف تحقق می‌پذیرد؛ یکی از آنها این است: قهرمانی که همسر دارد، او را از دست می‌دهد؛ و از سرگیری ازدواج پس از یک جستجو تحقق می‌پذیرد(W2). در این روایت، مانلی که با اکراه به خانه‌اش می‌رود، سرانجام نمی‌تواند راه خانه

			را بیابد؛ بنابراین تصمیم می‌گیرد به دریا بازگردد و در آغوش پری دریا آرام گیرد. شعر با این خویشکاری به پایان می‌رسد.

۲- شخصیت‌های مانلی

شماره	شخصیت	
۱	قهرمان جستجوگر	مانلی
۲	شریر	دریای طوفانی
۳	بخشنده	پری دریایی
۴	یاری‌گر قهرمان	خروس

۳- حرکت مانلی

A----------W

۴- نمودگار ریخت‌شناسی مانلی

β1- ↑- G2- A18- C- H1- ε3- ʒ1- γ- B2- η1- Pr- γ- D2- N- η- θ- K3- ↓- O- M- Q- W2

۵- نمودار توالی خویشکاری‌های مانلی

۶- تحلیلِ ریخت‌شناسی مانلی

همان‌طور که در جدولِ خویشکاری‌های این قصه دیده شد، شمارهٔ آنها در این روایت محدود است. پراپ خود اذعان کرده که تمام خویشکاری‌های پیشنهادی او در تمام قصه‌ها دیده نمی‌شوند. مانلی دارای ۲۳ خویشکاری است که عملیات قصه در چارچوب آنها تکامل می‌یابد؛ و به ترتیب عبارتند از: ۱- غیبت، ۲- عزیمت، ۳- انتقال مکانی، ۴- شرارت، ۵- مقابلهٔ آغازین، ۶- کشمکش، ۷- خبرگیری، ۸- خبردهی، ۹- نهی، ۱۰- میانجی‌گری، ۱۱- فریبکاری، ۱۲- تعقیب، ۱۳- نهی، ۱۴- نخستین خویشکاری بخشنده،

۱۵- حل مساله، ۱۶- فریبکاری، ۱۷- همدستی، ۱۸- التیام و جبران مافات، ۱۹- بازگشت، ۲۰- رسیدن به ناشناختگی، ۲۱- کار دشوار، ۲۲- شناختن، ۲۳- عروسی

از مقایسهٔ توالی خویشکاری‌های این قصه با توالی خویشکاری‌های پراپ، کاملاً آشکار است که توالی‌ها در روایت **مانلی** با الگوی روایی پراپ متفاوت است. اما شباهت آشکاری که از مقایسهٔ ساختار این قصه با ساختار روایی پراپ دیده می‌شود این است که آغاز و پایان هر دو الگو، مانند یکدیگر است؛ یعنی در هر دو ساختار، جریان عملیاتِ قصه با غیبت(**β**) آغاز می‌شود و به عروسی(**W**) ختم می‌گردد.

ازدواجِ قهرمان در پایان روایت‌های شعر نو در دهه‌های ۲۰ تا ۴۰ به ندرت وجود دارد؛ به ویژه در شعرهای شاملو و اخوان. در شعر این شاعران، قهرمان قصه نه تنها به **وصال** نمی‌رسد بلکه غالباً در پیِ سرنوشتی شوم، دچار هجران و شکست می‌شود. این موضوع را باید در چارچوب شرایط اجتماعی- سیاسیِ آن روزگار تحلیل کرد. **مانلی** در سال ۱۳۲۴ سروده شد؛ در این سال- که در فاصلهٔ شهریور ۱۳۲۰ تا کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ قرار دارد- فضای نسبتاً بازِ سیاسی در ایران حاکم بود.

به دلیل سقوط دیکتاتوریِ رضا شاه و بی‌تجربگیِ محمدرضا و حضور نیروهای اشغالگر، گروه‌های مختلف فکری و سیاسی در دههٔ ۲۰ سر برآوردند. احزاب وابسته به جریان چپ و متأثر از ایدئولوژی‌های سوسیالیستی- مارکسیستی نظیر جریان‌های وابسته به **حزب توده**- حزب مورد علاقهٔ نیما یوشیج- جریان‌های سوسیالیست مستقل و ملی‌گرا و جریان‌های ملی‌گرا و ناسیونالیست نظیر **حزب ایران** از جمله گروه‌هایی بودند که در این دهه در فضای سیاسی جامعه ایران پدید آمدند.

در این فضای آزاد سیاسی، قطعاً روشنفکران و شاعران ایرانی با امید و شادمانی به فعالیت‌های هنری مشغول بودند و محصولِ این فعالیت‌ها شعرهایی رمانتیک از نوعِ **مانلی** بود. دکتر شفیعی کدکنی دربارهٔ ویژگی‌های رمانتیستی اشعار این دوره می‌نویسد: «رمانتیسمی که در **افسانه** و اقمار افسانه بود، در این دوره رشد کرد- و چنین است که صدای دلپذیر رمانتیسم را نیز در این دوره می‌شنویم- نمونه‌اش شعرهای توللی است در مجموعهٔ **رها** یا شعرهای گلچین گیلانی، که خیلی هم قشنگ است. البته با در نظر گرفتن بافت تاریخی این شعرها.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۷)

بنابراین با توجه به این فضای ادبی و سیاسی در دههٔ ۲۰، پایان‌بندی روایت مانلی با خویشکاری **عروسی**، نه تنها دور از تصور نیست بلکه از ویژگی‌های شعر غنایی آن دوران است و از این نظر قابل تحلیل است.

دربارهٔ شخصیتِ قهرمان در این روایت، این نکته را باید مورد توجه قرار داد که قهرمانِ قصه، جستجوگر و کنش‌گر است نه منفعل و کنش‌پذیر. کنش‌گر بودن قهرمان و تکاپوی او در جریان عملیات قصه نیز با توجه به فضای اجتماعی و فعّال دههٔ بیست ایران قابل تحلیل است. اساساً آغاز حرکت قصه با حرکت قهرمان برای صید و کسب رزق همراه است.

گره قصه یا فاجعه در روایت مانلی، مشابه الگوی پراپ با خویشکاری **شرارت** آغاز می‌شود. سرکشی‌ها و امواج شرورانهٔ دریا، جوّی از دلهره و ترس ایجاد می‌کند که خواننده را به ادامهٔ قصه و اطلاع یافتن از سرنوشتِ نامعلومِ قهرمان وا می‌دارد. قصه در حالی‌که در این مرحله به سوی نا امیدی قهرمان پیش می‌رود، ناگهان تغییر مسیر می‌دهد و فضای ناامیدی به سرعت به امید تبدیل می‌گردد و با پشتوانهٔ این امید است که مانلی(قهرمان قصه) به جدال با امواج خروشانِ دریا برمی‌خیزد و خویشکاری **کشکمش**(H) رخ می‌دهد. این مساله را نیز باید در چارچوب فضای کلی ایران در زمان سرودن این شعر تحلیل کرد که زمانهٔ مبارزه و کشمکش برای به دست آوردن آزادی‌های سیاسی و مدنی بود.

در گیر و دار جدال قهرمان با امواج خروشان، ناگهان از میانهٔ آبها پری دریا سر بر می‌آورد و به این ترتیب قصهٔ مانلی به مرحلهٔ جدیدی وارد می‌شود. از این مرحله به بعد، روحِ تغزلی و غنایی به شعر دمیده می‌شود و قهرمان داستان با تجربه‌های عاشقانه‌اش، فضای کلی روایت را به سمت رمانتیسیسم سوق می‌دهد. این مساله را نیز باید با توجهٔ به عمومیت روحیهٔ رمانتیک در شعر دههٔ ۲۰ ایران بررسی کرد.

با **خبرگیری**(ε) پری دریا از مانلی و پرسش از وضعیت و هویت او، مانلی نیز به **خبردهی**(ζ) می‌پردازد و این خویشکاری‌ها با آرایشی تقابلی در ساختار کلی روایت پدید می‌آیند. در پرسش و پاسخی که بین مانلی و پری اتفاق می‌افتد، خواننده به عمقِ محرومیت‌ها و آسیب‌های روحیِ مانلی(قهرمان قصه) پی می‌برد. اگر مانلی را نماد روشنفکران ایرانی در دههٔ ۲۰ بدانیم، بهتر می-

توان این محرومیت‌ها را تحلیل کرد. روشنفکران ایرانی از جمله نیما در سال‌های پیش از شهریور ۱۳۲۰ و در اوج دیکتاتوری رضا شاه، با محرومیت‌های فراوانی از نظر سیاسی مواجه بودند و اکثرشان در زندان‌ها روزگار می‌گذراندند. بنابراین کمبودها و محرومیت-های مانلی را می‌توان از این نظر، تفسیر کرد. البته همان‌طور که در این روایت مشاهده می‌شود، این ناکامی‌ها با ظهور پری به کامیابی مبدّل می‌گردد که می‌تواند نماد کامیابی روشنفکران ایران از جمله نیما یوشیج در سال‌های پس از سقوط دیکتاتوری رضا شاه باشد.

از نظر ریخت‌شناسی، خویشکاری‌های **مانلی** را می‌توان بر حسب گروه مرتّب کرد؛ به این ترتیب **غیبت، عزیمت قهرمان، شرارت** و **مقابلهٔ آغازین** (A18 C ↑ β1) **گره پیچ** قصه را به وجود می‌آورند. در کنار این ترکیب‌ها، خویشکاری‌های منفردی نیز وجود دارد که در جدول خویشکاری‌ها ارائه شده است.

تعداد شخصیت‌ها در روایت **مانلی** محدود است و جریان عملیات قصه با چهار شخصیتِ اصلی و فرعی به پیش می‌رود. از بینِ این شخصیت‌ها، مانلی و پری مهمترین نقش در ساختار روایت ایفا می‌کنند. در حقیقت، گفت‌وگوی این دو، بخش زیادی از کلّ روایت را تشکیل می‌دهد و به این ترتیب، منظومهٔ مانلی از ساختاری دیالوگی و نمایش‌نامه‌ای بهره‌مند می‌شود. در این شعر، غیر از دیالوگ‌های مانلی و پری، با مونولوگ و تک‌گویی قهرمان(مانلی) نیز مواجهیم که از تردیدهای او در پذیرش پیشنهادهای پری خبر می‌دهد. در واقع، شکّ و تردید از ابزار مهم اندیشه در روشنفکری است و اساساً روشنفکری با شکّ آغاز می‌شود. اگر بخواهیم منظومهٔ مانلی و شکّ‌های فراوان قهرمانش را در فضای روشنفکری دههٔ بیست تحلیل کنیم به نتایج جالبی می‌رسیم که یکی از آنها همین روحیهٔ شکاک ماهیگیر در مواجهه با پدیده‌های نوظهور و پیشنهادهای جدید است.

طبق تعریف پراپ، هرگونه بسط و تحول در قصه را اصطلاحاً **حرکت** می‌نامند. هر عمل شرارت‌بار جدید، هر کمبود یا نیاز جدید، حرکت تازه‌ای می‌آفریند.(پراپ،۱۳۸۶:۱۳۲) **مانلی** از این لحاظ قصه‌ای یک حرکتی است که با یک عمل شرارت‌بار آغاز می‌شود و سرانجام به عروسی ختم می‌گردد. اساساً اکثر منظومه‌های شعر نیمایی از جمله **مانلی**، قصه‌هایی یک حرکتی‌اند و از این لحاظ با منظومه‌های کلاسیک فارسی که ساختاری چند حرکتی و پیچیده دارند، متفاوت است.

خویشکاری **شرارت** در این روایت که حرکت قصه با آن آغاز می‌شود، مشخصاً منحصر به **شریر** نیست؛ یعنی گاهی شخصیتی غیر از شریر نیز نقش‌ها و وظایف او را انجام می‌دهد؛ مانند خبرگیری(ε) در این روایت که به وسیلهٔ پری انجام می‌شود. در **مانلی**، حرکت اصلی از لحظهٔ خروش دریا و تلاطم امواج شروع می‌شود؛ قهرمان در این لحظه به چالش کشیده می‌شود و ترس و دلهره‌ای شدید در او پدید می‌آورد.

در تحلیل نهایی و با توجه به توالی خویشکاری‌ها در ساختار این روایت، تفاوتِ آشکار الگوی نیما و پراپ قابل مشاهده است. تفاوت این دو الگو در ساختار توالی‌ها، مشخصاً به تفاوت سیاسی- اجتماعیِ روزگار پیدایشِ این قصه‌ها ارتباط دارد. قصه‌های مورد مطالعهٔ پراپ در شرایط اجتماعی متفاوت با جامعهٔ دههٔ ۲۰ ایران پدید آمده‌اند و قصهٔ مانلی نیز هرچند که برگرفته از قصه‌ای ژاپنی است اما با توجه به شرایط خاصِ روزگار نیما به وجود آمده است. بنابراین شرایط گوناگون اجتماعی، ساختارهای روایی ویژهٔ خود را خلق می‌کنند.

نتیجه‌گیری

ساختار روایی شعر مانلی با بررسی کنش‌های قهرمانان در این شعر- قصه به دست آمده است. این ساختار از ۲۳ خویشکاری تشکیل شده است که توالی آنها تابع منطق روایت است و عملیات قصه در چارچوب آنها تکامل می‌یابد. الگوی توالی خویشکاری‌ها در شعر مانلی با الگوی پیشنهادیِ پراپ متفاوت است؛ اما خویشکاری‌های آغازین و پایانی در هر دو روایت، یکسان است؛ یعنی در هر دو الگو، جریان عملیاتِ قصه با غیبت(**β**) آغاز می‌شود و به عروسی(**W**) ختم می‌گردد. شخصیت قهرمان در شعر مانلی، جستجوگر و فعّال است. با ورود شخصیتِ شریر به روایت، گره قصه پدید می‌آید. عملیات قصه در شعر مانلی با حضور چهار شخصیت (قهرمان، شریر، بخشنده، یاریگر قهرمان) به پیش می‌رود. از نظر ساختاری، شعر- قصهٔ مانلی پیچیده نیست بلکه ساختاری ساده و یک حرکتی دارد.

منابع

۱. احمدی، بابک(۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چاپ یازدهم، تهران، مرکز.
۲. اخوت، احمد(۱۳۷۱)، دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
۳. بالایی، کریستف؛ کویی‌پرس، میشل(۱۳۶۶)، سرچشمه‌های داستان کوتاه، ترجمهٔ احمد کریمی‌حکاک، تهران، پاپیروس.
۴. پراپ، ولادیمیر(۱۳۸۶)، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ دوم، تهران، توس
۵. پراپ، ولادیمیر(۱۳۷۱)، ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران، توس
۶. پرستش، شهرام(۱۳۷۷)، مانلی و جستجوی تباه ارزش‌های متعالی، نشریه شعر، شماره ۲۴، پاییز و زمستان، صص ۵۹- ۵۲
۷. تایسن، لیس (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران، نگاه امروز / حکایت قلم نوین
۸. ترابی، ضیاءالدین(۱۳۷۹)، جستاری در یکی از زوایای شعر نوی فارسی(افسانه، اسطوره و تاریخ در شعر نو)، مجلهٔ گزارش، شمارهٔ ۱۱۴، مرداد، صص ۷۹- ۷۶
۹. جورکش، شاپور(۱۳۸۲)، بوطیقای شعر نو، انتشارات ققنوس، چاپ اول، تهران
۱۰. ذوالفقاری، محسن(۱۳۸۲)، تحلیل ساختار و محتوا در منظومه مانلی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)، پاییز و زمستان، شماره ۳۴ و ۳۵، صص ۲۲۲- ۱۹۹
۱۱. رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۰)، انواع شعر فارسی، انتشارت نوید، چاپ دوم، شیراز
۱۲. روحانی، رضا/ منصوری، احمدرضا(۱۳۸۶)، غزل روایی و خاستگاه آن در شعر فارسی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ هشتم، بهار و تابستان، صص ۱۲۱- ۱۰۵
۱۳. صابری، کیومرث(۱۳۵۶)، تحلیل منظومهٔ مانلی(منظومهٔ مانلی و ارتباط آن با قصهٔ اوراشیما)، مجلهٔ نگین، شمارهٔ ۱۴۷، صص ۴۵- ۴۱
۱۴. مکاریک، ایرناریما(۱۳۸۵)، دانش‌نامهٔ نظریه ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگه
۱۵. نبی‌لو، علیرضا (۱۳۸۹)، روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه، فصلنامهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ چهاردهم، زمستان، صص ۷- ۲۸
۱۶. نیما یوشیج(۱۳۸۵)، دربارهٔ هنر و شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ اول، تهران
۱۷. نیما یوشیج(۱۳۶۸)، دربارهٔ شعر و شاعری، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات دفترهای زمانه، چاپ اول، تهران
۱۸. نیما یوشیج(۱۳۷۵)، مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج، به کوشش سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ چهارم، تهران
۱۹. هرمن، دیوید (۱۳۸۸)، روایت‌شناسی ساختارگرا، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ ۸۲، زمستان، صص ۳۰ - ۳۹

آسیب شناسی به کارگیری زبان فارسی در پایگاه‌های اینترنتی خبری ملی
(در سه ماهه سوم سال ۱۳۹۲)

بدریه قوامی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

فریبا آنی

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

چکیده

زبان فارسی به عنوان ابزاری ارتباطی، از گذشته‌های دور تاکنون بستری برای انتقال فرهنگ و ادبیات ایرانی در داخل و خارج از کشور ایران بوده‌است. استفاده از ابزارهای ارتباطی که حامل زبان هستند، یعنی رادیو، تلویزیون، روزنامه، و در سال‌های اخیر اینترنت؛ می‌تواند تحولاتی جدی و گاه ضررهای جبران ناپذیری را به زبان فارسی وارد کند. زبان نوشتار علاوه بر نقش پیام‌رسانی همزمانی، نقش پیام‌رسانی تاریخی دارد و باید پیوستگی فرهنگی را حفظ کند. از سویی دیگر رسانه و خبر جایگاه بسیار مهمی در زندگی مردم دارند و با بالا رفتن ضریب نفوذ اینترنت، استفاده از منابع اینترنتی خبری، روز به روز بیشتر و فراگیرتر شده است و با توجّه به میزان اثرگذاری، سرعت و بازتولید فراوان اخبار در رسانه‌های اینترنتی، زبان به عنوان یک ابزار جدی و بنیادین، در مسیر به‌کارگیری، گاهی مورد تهدید جدی قرار می‌گیرد و در صورتی که استفاده از قواعد غلط و عدول از دستور زبان، به عنوان یک امر عادی تلقّی شود، به تدریج، عادات غلط زبانی به عنوان قواعد جدید در ذهن و زبان سخنوران، به وجود می‌آید.

در این تحقیق شیوه‌ی به کارگیری زبان در پایگاه‌های اینترنتی خبری پر مخاطب ایران بررسی می‌شود و از میان پایگاه‌های اینترنتی هفت پایگاه خبری کاملاً تصادفی به عنوان نمونه انتخاب شده است. روش تحقیق، تحلیل محتوا و تعداد خبرها واحد شمارش است. مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها به عنوان واحدثبت، انتخاب شده‌اند. تعداد خبرهای بررسی شده ۴۹۰۰ پاراگراف است. نتایج نشان می‌دهد که بیشترین میزان غلط‌های نگارشی در حوزه‌ی فعل به مقوله‌ی حذف بی‌قرینه‌ی فعل کمکی است؛ بیشترین میزان خطاهای حوزه‌ی حروف در مقوله‌ی کاربرد حرف اضافه‌ی نامناسب است؛ بیشترین غلط‌های بلاغی حشو و تکرار است و بالاخره بیشترین میزان خطا در حوزه‌ی ویرایش فنی خطاهای نشانه‌گذاری است. بیشترین میزان خطاهای نگارشی، ویرایشی و بلاغی در موضوع بین‌الملل است و به نظر می‌رسد اخبار حوزه‌ی بین‌الملل غالباً ترجمه‌ای است و از منابع خارجی برداشت شده و این مسئله نشان از حضور مترجمان کم‌تجربه در رسانه‌ها دارد.

کلیدواژه‌ها: پایگاه‌های اینترنتی، خبر، زبان فارسی، زبان معیار.

درآمد

امروزه هرکسی می‌تواند بدون نیاز به تلویزیون، روزنامه و... با کامپیوتر خود، وارد دنیای مجازی شود و از آخرین نوشته‌های موجود بهره‌مند گردد. رسانه و خبر جایگاه مهمی در زندگی مردم دارد و با بالا رفتن ضریب نفوذ اینترنت، استفاده از منابع اینترنتی خبری، روز به روز بیشتر و فراگیرتر شده است و با توجّه به میزان اثرگذاری، سرعت و بازتولید فراوان اخبار در رسانه‌های اینترنتی، زبان نیز به عنوان یک ابزار جدی و بنیادین، در مسیر به‌کارگیری، گهگاه مورد تهدید جدی قرار می‌گیرد و در صورتی که استفاده از قواعد غلط و عدول از دستور و ساختار متداول زبان، به عنوان یک امر عادی تلقّی شود، رفته رفته، عادات غلط زبانی به عنوان قواعد جدید در ذهن و زبان سخنوران به وجود می‌آید.

زبان فارسی، یکی از سرمایه‌های بی‌بدیل تمام ایرانیان است و منابع عظیم شعر و نثر فارسی در طول تاریخ، همواره الهام‌بخش، تأثیرگذار و درخشان بوده است و بسیاری از شاعران و نویسندگان، با استفاده از ظرفیّت‌های نغز و زیبایی‌شناسی ویژه‌ی این زبان،

توانسته‌اند از نظر تربیتی و فکری بر نسل‌های بعد از خود نیز تأثیر مثبت بر جای بگذارند. سؤال اینجاست: در شرایط کنونی و در دورانی که همه چیز در ظرف زمان و مکان متحوّل شده و سرعت دگرگونی‌ها و دگردیسی‌های فرهنگی، اجتماعی و فکری، تمام ساحت‌های زندگی بشر را درنوردیده است، زبان فارسی تا چه اندازه دستخوش تغییر شده‌است و به ویژه تغییرات منفی و نگران-کننده‌ی این عرصه را چگونه باید تحلیل کنیم؟ به عنوان مثال، توسعه‌ی نفوذ اینترنت در ایران طی دو دهه اخیر و به ویژه تأثیر این موضوع بر دنیای رسانه، خبررسانی و اطلاع‌رسانی، تا چه اندازه است؟

شکرخواه از استادان حوزه خبر و ارتباطات، خبرنویسی الکترونیک را شکلی از خبرنویسی می‌نامد که در رادیو و تلویزیون و شبکه های ارتباطی کاربرد دارد. علی‌القاعده ساختار این نوع خبرها، ساختار واژگانی، نحوه ذکر نام‌ها و عناوین نقل قول‌ها و ... با خبرنویسی برای روزنامه‌ها تفاوت دارد. خبر الکترونیکی برای گروه‌های خبری اینترنت است. تولیدکننده خبر برای اینترنت از پاراگراف‌های کوتاه و شیرین استفاده می‌کند. در وب‌نویسی جملات مجهولی، منفی و سؤالی زمان بیشتری را از جنبه درک مطلب طلب می‌کنند، لذا استفاده از جملات معلوم و مثبت بیشتر توصیه می‌شود (بی‌تا: ۶۵). سمیعی نیز در تعریفی از خبر می‌گوید: «خبر باید کوتاه، مؤثّر و حاوی اطلاعاتی باشد که خوانندگان کنجکاو جویای آن‌اند. زبان خبر، صرف نظر از سادگی و بی‌پیرایگی، باید موجز و دارای بار معنایی گران باشد» (۱۳۸۳:۳۰).

کاربران و خوانندگان پایگاه‌های خبری به دنبال کسب خبر و اطلاع از آخرین تحوّلات سیاسی، اقتصادی و دریافت تازه‌های مربوط به دنیای ورزش، فرهنگ، هنر و سایر مسائل هستند و ارتباط مداوم آنان با رسانه‌های مجازی، بر عادت‌های نوشتاری و زبانی آنان تأثیر می‌گذارد و در صورتی که مطالب منتشر شده در رسانه‌های مزبور، از لحاظ زبانی و ادبی از کیفیت نازلی برخوردار باشند و خطاها و آسیب‌های زبانی نویسندگان و تولیدکنندگان اخبار و سایر مطالب پایگاه‌ها، مورد بررسی قرار نگیرند، این رسانه‌ها می‌توانند در فراگیر نمودن آسیب‌ها و لغزش‌های زبانی آثاری سوء برجای گذارند. از سویی دیگر، باید این واقیعت را نیز در نظر گرفت که سرعت تولید و انتشار خبر در اینترنت، با میزان شتاب و زمان لازم برای تولید و انتشار خبر در رسانه‌های کاغذی، اصلاً قابل مقایسه نیست و گاهی یک خبر از لحظه‌ی تولید و نگارش تا لحظه‌ای که در معرض نگاه خواننده قرار می‌گیرد، چند دقیقه بیشتر نیست و اصل رقابت و توجّه به اهمیّت زمان انتشار، رسانه‌های مجازی را وادار می کند تا خبر خود را در کوتاه‌ترین زمان ممکن منتشر کنند و اینجاست که روز به روز نقش ویراستارها، نمونه‌خوان‌ها و مصحّحان، کمرنگ‌تر می‌شود و تساهل بیشتری به خرج داده می‌شود و در صورتی که برای جلوگیری از انتشار آسیب‌های زبانی، دستوری و نگارشی و فنی (نشانه‌گذاری، صفحه‌بندی، عنوان‌بندی، پاراگراف‌بندی و ...) راهکارهای مناسبی اتخاذ نشود، زبان فارسی دچار لطمه می‌شود. در این مقاله شیوه‌ی به کارگیری زبان و رویکرد ادبیِ نویسندگان پایگاه‌های اینترنتی خبری ملی ایران در مهم‌ترین و پرمخاطب‌ترین پایگاه‌ها بررسی شده است. پرسش اصلی این تحقیق این است که مهم‌ترین و بارزترین خطاهای رایج در پایگاه‌های خبری اینترنتی کدامند؟

درباره ایرادات زبان فارسی در رسانه‌های شنیداری، دیداری و نوشتاری تحقیق جامعی انجام نگرفته است. بعضی محقّقان به ایرادات زبانی توجّه کرده‌اند، از جمله: *غلط ننویسیم* ابوالحسن نجفی و حتی گاهی نقدی در حد مقاله‌ای در یک مجله، بر این *غلط ننویسیم* تألیف شده است.

درباره‌ی اشکالات و ایرادات زبانی در رسانه‌ها، بسیاری از متخصّصان اظهارنظر کرده‌اند، امّا در مورد آسیب‌های زبانی موجود در پایگاه‌های خبری ملی، تاکنون هیچ تحقیقی انجام نشده‌است. ذوالفقاری(۱۳۸۶) در مقاله‌ای به این نکته اشاره کرده‌است که زبان رسانه‌های جمعی به ویژه مطبوعات، اشکالاتی اساسی دارد که در لزوم رفع آن تردیدی نیست. این اشکالات ناشی از آگاهی یا ناآگاهی از قواعد ساختمان زبان فارسی، و یا ناشی از اشکالات منطقی، بلاغی، تلفظی و بیانی است. رسانه‌ها روز به روز الگوهای زبانی غیرمعیار را بیشتر رواج می‌دهند؛ بنابراین لازم است این الگوها شناخته و بررسی شود و در صورت امکان کنترل گردند یا الگوهای معیار جایگزین آنها شود. همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «الگوهای غیر معیار در زبان مطبوعات» به بررسی ویژگی‌های سبکی زبان مطبوعات پرداخته است و ضمن برشمردن الگوهای غیر معیار در زبان مطبوعات به آسیب‌شناسی زبان مطبوعات پرداخته است (۱۳۸۷: ۳-۲۶).

زبان

در تعریف زبان گفته‌اند: «زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و یا دلالت‌های وضعی است که از روی قصد میان افراد بشر برای القای اندیشه یا فرمان یا خبری از ذهنی به ذهن دیگر به کار می‌رود» (ناتل خانلری، ۱۳۵۴: ۱۶). انوری در تعریف زبان می‌گوید: «زبان یا در نشانه‌های صوتی یا در نشانه‌های نوشتاری تظاهر می‌کند. زبان اگر در نشانه‌های صوتی آشکار شود، زبان گفتاری و اگر در نشانه‌های نوشتاری (خطّی) آشکار شود، زبان نوشتاری نامیده می‌شود» (۱۳۸۴: ۱). اگرچه اصل برقراری ارتباط و انتقال پیام، از مهم‌ترین مبانی و اهداف بشری در به‌کارگیری پدیده‌ی زبان است، امّا مسائل و حواشی مهمی در حوزه‌ی به‌کارگیری زبان وجود دارد که گاهی آسیب‌های حاشیه، متن را نیز مورد تهدید قرار می‌دهد.

سمیعی گونه های زبان را به اعتبار کاربرد آن به دو دسته تقسیم کرده‌است. یک تقسیم‌بندی بر اساس درجات اجتماعی- فرهنگی و تقسیم‌بندی دیگر بر اساس وجوه اشتراک و افتراق. در تقسیم‌بندی بر اساس درجات اجتماعی- فرهنگی زبان به نوشتار و گفتار تقسیم شده؛ و درجات زبان را با زبان معیار تقسیم کرده‌است. زبان نوشتار را به دو دسته‌ی ادبی و رسمی و زبان گفتار را به دو دسته‌ی روزمره و عامیانه تقسیم کرده‌است. زبان رسمی نیز بین این دو دسته‌ی عمده یعنی نوشتار و گفتار قرار دارد. در تقسیم-بندی بر اساس وجوه افتراق و اشتراک؛ تفاوت‌های زبان را در سطوح مختلف بر اساس اشتراکات آنها و افتراقات آنها تقسیم می‌کند به زبان عادی، علمی، ادبی، محاوره، شکسته و تفاوت‌ها و تشابهات در نوع کاربرد آن،سطح پیچیدگی و یا شفاف بودن، ساده و مستقیم بودن یا کنایه‌آمیز، موسیقایی و هنری بودن بیان کرده‌است (۴۴:۱۳۸۸).

۱- زبان نوشتار

در یک نگاه کلی، انواع نوشتار به دو دسته‌ی ادبی و رسمی تقسیم می‌شود. متن نوشتار باید رسمی باشد؛ رسمی نوشتن به معنی متکلّف نوشتن نیست، بلکه منظور ساده‌نویسی است به‌گونه‌ای که معنی و پیام مورد نظر نویسنده به راحتی به مخاطب و خواننده‌ی آن منتقل شود و جای شبهه و اشکال نگذارد. آنجا که صرفاً ابلاغ پیامی و اطلاعی مقصود است، زبان ادبی و به تعبیری شاعرانه محلی ندارد. در نوشته‌های علمی، تا می‌توان، باید از آوردن مترادفات و تعبیرهای مجازی و تعبیرهای کنایی خودداری کرد. چنین تعبیرهایی فقط به ضرورت، آن هم بسیار اندک، می‌توانند چاشنی نوشته شوند. (سمیعی، ۵۰:۱۳۸۸) از طرفی انواع نوشتار بر اساس نوع رسانه، نوع کاربرد و نوع مخاطب به دسته‌هایی تقسیم می‌شود.

در نوعی از زبان نوشتار که به نام «زبان شکسته» خوانده می‌شود، برخی عناصر پربسامد زبان دگرگون می‌شوند و از صورت لفظ قلم کوتاه‌تر می‌شود مثل صیغه‌ها و مشتقات فعلی از بن مضارع، صیغه‌ها و مشتقات فعلی بن ماضی سوم شخص. شکستگی‌ها در تعداد هجاها و تغییر الگوی هجایی و کوتاه شدن آن. این تغییر و تبدیل‌ها که گرایش به کوتاهی زنجیره‌ی گفتار وجه مشترک آنهاست، مبتنی است بر اصل صرفه‌جویی و کم‌ترین تلاش که در تحوّل همه‌ی زبان‌ها دخیل است و چون عناصر دستوری بسامد به مراتب بیشتری از عناصر قاموسی دارند، عمکرد این اصل بیشتر متوجّه عناصر دستوری است؛ اما اصل صرفه جویی یا کم‌ترین تلاش تا حدی می‌تواند عمل کند که در پیام‌رسانی خللی پدید نیاورد و الّا نقض غرض خواهد شد. به همین دلیل است که می‌بینیم این اصل در لفظ قلم به مراتب کندتر و محدودتر عمل کرده‌است، زیرا لفظ قلم زبان نوشته و در نتیجه زبان نوشتار است و زبان نوشتار هرچند خود بازتاب زبان گفتار است در گفتار تأثیر متقابل دارد یعنی روند تحوّل و تطوّر آن را کُند می‌سازد. چون زبان نوشتار علاوه بر نقش پیام‌رسانی همزمانی، نقش پیام‌رسانی تاریخی دارد و باید پیوستگی فرهنگی را حفظ کند. از این رو زبان نوشتاری محافظه‌کارتر است. به علاوه زبان نوشتار زبان گفتار را تماماً منعکس نمی‌سازد؛ به عنوان مثال زبان نوشتار فارسی، حرکات و تشدید و آهنگ و تکیه و نواخت را منعکس نمی‌کند. فقط ما برخی از این عناصر را با نشانه‌های سجاوندی یا فصل و وصل در نوشتار منعکس می‌سازیم. با توجّه به نقص زبان نوشتار نسبت به زبان گفتار، اگر شکستگی هم در آن اعمال شود، موارد متعدّدی پیش می‌آید که همین شکستگی، ابهام و چند معنایی پدید می‌آورد و در پیام‌رسانی اختلال ایجاد می‌شود (سمیعی، ۱۳۸۸: ۵۸).

پرواضح است که با تساهل و تسامح در حوزه‌ی رسانه‌های شنیداری و دیداری تا حدودی می‌توان حتی کاربرد زبان شکسته را نیز دست‌کم در حد جملات کوتاه پذیرفت، اما اگر قرار باشد از این شکل نگارش و نوشتار در رسانه‌های خبری اینترنتی نیز استفاده شود، طولی نمی‌کشد که مرزهای بین زبان معیار و زبان شکسته کمرنگ و کمرنگ‌تر می‌شود. زبان باید از دو مجرای زبانشناسی و

ویرایش بگذرد تا بتواند وسیله‌ی مطمئنی برای ارتباط رسمی و انتقال پیام بشود، حال چه پیام‌های علمی و پژوهشی در نظر باشد و چه پیام‌های خبری و اطلاعاتی.

۲- دستور خط

رسم‌الخط عبارت از شیوه‌ای قراردادی که برای نگارش مطالب به کار برده می‌شود. در دوران اسلامی، برای نوشتن زبان فارسی، خط عربی به کار گرفته شده‌است که از نظر منشأ با خطوط ایرانی دوره میانه تفاوت چندانی ندارد. الفبای فارسی برای نشان دادن آواهای فارسی به کار می‌رود (انوری، ۱۳۸۴: ۳).

سرهم‌نویسی، جدانویسی، حرف اضافه، حرف ربط، واژه‌های چندالایی و نقطه‌گذاری از مفاهیمی هستند که عامل‌های مشخص‌کننده‌ی رسم‌الخط به شمار می‌آیند. امروزه مراجع مختلف رسم‌الخط‌های مختلفی برای فارسی در پیش گرفته‌اند. بعضی هم سعی بر استاندارد کردن نظر خود کرده‌اند، اما همچنان اختلاف و ناهماهنگی وجود دارد. رعایت مفاد چاپ چهارم دستور خط فارسی مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی ارجحیت دارد.

۳- دستور زبان

دستور زبان، مجموعه قواعدی است که درباره‌ی ساختمان آوایی و صرفی و نحوی زبان بحث می‌کند و از آن می‌توان در فراگرفتن زبان بهره‌مند شد. دستور شامل سه قسمت عمده‌ی واج‌شناسی، سازه‌شناسی یا علم صرف و علم نحو می‌باشد (انوری،۱۳۸۳: ۳۰). بخشی از دستور زبان که به ساختمان زبان می‌پردازد و در حقیقت توصیفی از وضعیت زبان را به دست می‌دهد، دستور توصیفی نامیده می‌شود (مهیار، ۱۳۷۶: ۱۱۴).

در آموزش و پرورش به عنوان بانی آموزش زبان فارسی، قواعد کلی حاکم بر کتاب‌ها طی سال‌ها تغییر نکرده‌است؛ آنچه مدام تغییر می‌کند و مدام محلّ اختلاف نظر است، جزئیاتی مهم مانند سرهم‌نویسی و جدانویسی است که علی‌رغم پیشینه عظیم زبان فارسی تاکنون نتوانسته‌اند به شکلی علمی و سیستماتیک برای بحث دستور زبان قواعدی بنیان گذارند که جای اختلاف نباشد.

انواع نوشتار رسانه‌ای

هر وسیله‌ای که پیامی را منتقل کند رسانه است. خبر بخش بنیادی رسانه است و می‌توان گفت بیشترین و ژرف‌ترین جلوه‌ی رسانه و زبان رسانه در خبر و زبان خبر دیده می‌شود. از نظر اغلب صاحب‌نظران، انواع نوشته بر اساس بیشترین کاربرد به این دسته‌ها تقسیم می‌شود: نامه، خاطره و سفرنامه، مقاله تحقیقی، بررسی و نقد، نوشته‌های مطبوعاتی. آنچه در این تحقیق مدّنظر است نوشته‌های مطبوعاتی اینترنتی است که خود به چند دسته به فراخور موضوع‌شان تقسیم می‌شوند. نوشته‌های مطبوعاتی، نوشته‌هایی هستند که در روزنامه‌ها و مجلات و دیگر نشریات ادواری درج و عامه مردم، از قشرها و سطوح فرهنگی گوناگون، مخاطبان آنها فرض می‌شوند. این نوشته‌ها عنوان‌های متعدّد دارند، از جمله سرمقاله، خبر، گزارش خبری، تفسیر، مصاحبه، بررسی و نقد و ... . مهمترین ویژگی مشترک این نوشته‌ها تازه بودن و زنده بودن موضوع آنهاست. بحث‌های نظری محض و بی روح مناسب مطبوعات نیست. خصوصیت مشترک دیگر آنها زبان است که زبان روزنامه‌ای نام گرفته‌است و آن زبانی است زنده، خوش‌گوار، مردم‌پسند، بی‌پیرایه و احیاناً بسیار نزدیک به زبان محاوره (سمیعی، ۱۳۸۸: ۲۹).

روش تحقیق

روش تحقیق مورد استفاده در این تحقیق، روش تحلیل محتوای ساختاری است. بدین‌ترتیب که در این پژوهش بعد از انجام نمونه‌گیری، واحد تحلیل که پاراگراف است، از نمونه‌ها دریافت و سپس پاراگراف‌ها براساس شاخص‌های ساختاری زبان و ادبیات فارسی، بررسی شده‌اند.

واحد تحلیل در این تحقیق خبر است. واحد شمارش، تعداد خبرها و مقوله‌ها و زیرمقوله‌ها به عنوان واحد ثبت، مورد نظر بوده است. ملاک‌های ارزیابی به صورت مقوله‌هایی که زیرمجموعه‌ی سازه‌ها به حساب می‌آیند در جدول شماره ۱ نمایش داده شده است.

جدول شماره ۱ (سازه‌ها و مقوله ها)

سازه	مقوله
غلط‌های دستورزبانی در فعل	استفاده ازصیغه نامناسب
	کاربرد صیغه مجهول فعل با ذکرعامل
	و ....
غلط‌های دستور زبانی در حرف	کاربرد حرف اضافه نامناسب و ...
غلط‌های بلاغی	صفت یا نسبت نامناسب
	ابهام
	تعقید
	و ...
غلط‌های فنی	املای نادرست
	نشانه‌گذاری
	رعایت نکردن قواعد رسم‌الخط فارسی و ...

جامعه آماری، سایت‌های اینترنتی ملی که به تولید خبر می‌پردازند، است. حجم نمونه از فعالیت‌های خبری این پایگاه‌ها در سه ماه سوم سال ۱۳۹۲انتخاب شده‌است. روش نمونه‌گیری در این پایان‌نامه، نمونه‌گیری تصادفی ساده است. در این پژوهش ابتدا پایگاه‌های اینترنتی ملی که در حوزه‌ی خبر فعالیت می‌کنند، شناسایی شد. بعد از شناسایی آنها، با مراجعه با سایت «alexa.com» از میان ۱۰۰ سایت که دارای بیشترین میزان مخاطب و مراجعه‌کننده بودند، ده سایت که اختصاصاً در تولید خبر فعالیت می‌کنند، انتخاب شد. عنوان این سایت‌ها در جدول شماره ۲ آمده‌است.

جدول شماره ۲ (سایت‌های ملی خبری پربازدید جهت نمونه‌ی تحقیق)

عنوان سایت خبری
افکارنیوز آدرس اینترنتی: http://www.afkarnews.ir
ایرنا آدرس اینترنتی: http://irna.ir
ایسناآدرس اینترنتی: http://isna.ir
تابناک آدرس اینترنتی: http://www.tabnak.ir
تسنیم آدرس اینترنتی: http://www.tasnimnews.com
فارس آدرس اینترنتی: http://www.farsnews.com
مهر آدرس اینترنتی: http://www.mehrnews.com

از همین سه ماه نیز نمونه‌گیری دیگری صورت گرفت. با مراجعه به تقویم، به صورت سیستماتیک از هفته‌های سه ماهه سوم یک روز هفته (به جز جمعه و پنجشنبه، که دارای میزان اخبار کمتر و کم اهمیت‌تر نسبت به روزهای دیگر هستند) انتخاب شد. به این ترتیب که در هفته‌ی اول مهر روز دوشنبه، هفته دوم مهر روز سه‌شنبه، هفته سوم مهر روز چهارشنبه و ... انتخاب گردید. در

میان روزهای یاد شده، روز ۲۱ آبان نیز به دلیل تعطیل بودن حذف گردید. نمونه‌ی نهایی، خبرهای روزهای یادشده‌است که از آرشیو سایت‌های نمونه به‌دست آمد و واحد تحلیل نیز پاراگراف است. پاراگراف‌ها نیز با استفاده از جدول اعداد تصادفی به ترتیب از میان خبرهای منتشر شده‌ی روزهای یاد شده استخراج گردید. با فرمول کوکران برای تعیین حجم نمونه با جامعه آماری مشخص در این پژوهش و با احتساب میزان خطای ۰,۰۱ درصد، تعداد نمونه ۴۸۹۹ خبر است.

نتایج

کل خبرهای بررسی شده‌ی پایگاه‌های خبری ۴۹۰۰ پاراگراف خبر بودند که ۱۴,۶ درصد آن از سایت ایرنا، ایسنا و فارس هرکدام ۱۴,۵ درصد، افکار نیوز ۱۴,۴ درصد، تسنیم و تابناک هرکدام ۱۴,۳ درصد و سایت مهر کمترین مقدار خبر بررسی شده را داشت. نمونه‌ی بررسی شده در شش دسته موضوع و یا نوع خبر بررسی شدند که درصد موضوع ها از بیشترین موضوع، بین‌الملل با ۱۰,۷ درصد و کمترین درصد مربوط به اخبار اقتصادی با ۲۵,۳ درصد.

جدول شماره ۳ (فراوانی و درصد خبرهای بررسی شده بر اساس نام سایت)

عنوان پایگاه	تابناک	مهر	تسنیم	افکار نیوز	ایسنا	فارس	ایرنا	جمع
فراوانی	۷۰۰	۶۵۶	۷۰۲	۷۰۷	۷۱۰	۷۰۹	۷۱۶	۴۹۰۰
درصد	۱۴/۳	۱۳/۴	۱۴/۳	۱۴/۴	۱۴/۴	۱۴/۵	۱۴/۶	۱۰۰

جدول شماره ۴(درصد اخبار نمونه بر اساس موضوع خبر)

موضوع	ورزشی	اجتماعی	اقتصادی	سیاسی	بین الملل	فرهنگی	جمع
فراوانی	۷۷۴	۸۶۵	۵۲۴	۷۶۵	۱۲۴۰	۷۳۲	۴۹۰۰
درصد	۱۵/۸	۱۷/۷	۱۰/۷	۱۵/۶	۲۵/۳	۱۴/۹	۱۰۰

نمونه‌های بررسی شده در شش دسته موضوع خبری بودند. درصد این موضوع ها از کمترین ۱۰/۷ مربوط به موضوع اقتصادی تا بیشترین ۲۵/۳ مربوط به اخبار با موضوع بین الملل سازه بوده‌است. درصد سایر موضوع‌ها در جدول شماره ۴آمده است.

۱- غلط‌های دستوری در سازه‌ی فعل

بیشترین درصد غلط‌های دستوری در حوزه‌ی فعل مربوط است به مقوله‌ی حذف بی‌قرینه‌ی فعل کمکی و اجزای فعل با ۳۷/۲ درصد و کمترین نیز مربوط است به مقوله‌های دوری اجزای فعل مرکب، کاربرد فعل لازم به جای متعدی، تغییر شخص، اختیار صیغه فعل به قاعده‌ی زبان مبدأ در ترجمه هر کدام با ۰/۳ درصد. (ر.ک: جدول شماره ۵)

جدول شماره ۵ (فراوانی ودرصد مقوله‌های مربوط به فعل)

مقوله	فراوانی	درصد
استفاده از صیغه نامناسب	۳۷۰	۷/۶
حذف بی قرینه فعل کمکی و اجزای فعل	۱۸۲۴	۳۷/۲
دوری اجزای فعل مرکب	۱۳	۰/۳
کاربرد فعل لازم به جای متعدی	۱۴	۰/۳
کاربرد صیغه مجهول فعل با ذکر عامل	۱۴۹۷	۳۰/۶
رعایت نکردن قواعد مطابقت فعل و فاعل	۱۷۳	۳/۵
تغییر شخص	۱۷	۰/۳
کاربرد نابجای وجه وصفی	۸۱	۱/۷
اختیار صیغه فعل به قاعدهزبان مبدأ در ترجمه	۱۳	۰/۳
فعل نامناسب	۱۲۴۶	۲۵/۴
فعل بسیط یا فعل مرکب	۵۲۱	۱۰/۶

نتایج بررسی فعل حاکیست:

- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی استفاده از صیغه‌ی نامناسب مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی حذف بی‌قرینه‌ی فعل کمکی و اجزای فعل، مربوط است به سایت فارس و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت مهر دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی دوری اجزای فعل مرکب، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت فارس دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد فعل لازم به جای فعل متعدی، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد صیغه‌ی مجهول فعل با ذکر عامل، مربوط است به سایت مهر و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تابناک دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی رعایت نکردن قواعد مطابقت فعل و فاعل، مربوط است به سایت افکارنیوز و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایرنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی تغییر شخص، مربوط است به سایت مهر و سایر سایت‌ها خطای مربوط به این مقوله را به یک اندازه دارند.

- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی ناهماهنگی افعال، مربوط است به سایت افکارنیوز و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تابناک دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد نابه‌جای وجه وصفی، مربوط است به سایت تسنیم و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌های مهر و تابناک دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی اختیار صیغه‌ی فعل به قاعده‌ی زبان مبدأ در ترجمه، مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز و تابناک دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی استفاده از فعل نامناسب، مربوط است به سایت مهر و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی فعل بسیط یا فعل مرکب، مربوط است به سایت مهر و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی استفاده از صیغه‌ی نامناسب، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع ورزشی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی حذف بی‌قرینه فعل کمکی و سایر اجزای فعل، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع فرهنگی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی دوری اجزای فعل مرکب، مربوط است به موضوع‌های اجتماعی و ورزشی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌های فرهنگی و اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد فعل لازم به جای فعل متعدی، مربوط است به موضوع ورزشی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌های اجتماعی و اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد صیغه‌ی مجهول فعل با ذکر عامل، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی رعایت نکردن قواعد مطابقت فعل و فاعل، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع ورزشی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی تغییر شخص، مربوط است به موضوع سیاسی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع فرهنگی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی ناهماهنگی افعال، مربوط است به موضوع ورزشی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی کاربرد نابه‌جای وجه وصفی، مربوط است به موضوع سیاسی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع ورزشی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی اختیارصیغه فعل به قاعده‌ی زبان مبدأ درترجمه، مربوط است به موضوع‌های فرهنگی و اقتصادی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌های اجتماعی و سیاسی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی استفاده از فعل نامناسب، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی فعل و مقوله‌ی فعل بسیط یا فعل مرکب، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.

۲- غلط‌های دستوری در سازه‌ی حرف

غلط‌های حوزه‌ی حرف مربوط است به مقوله‌ی کاربرد حرف اضافه نامناسب با ۳۲ درصد و حذف حروف نیز با ۴/۷ درصد که کمتر اتفاق افتاده‌است(ر.ک: جدول شماره ۶)

جدول شماره ۶ (فراوانی و درصد مقوله های مربوط به حرف)

مقوله	فراوانی	درصد
کاربرد حرف اضافه نامناسب	۱۵۶۸	۳۲
حذف حروف	۲۳۱	۴/۷

- بیشترین میزان خطای سایت‌ها در حوزه‌ی حرف و مقوله‌ی کاربرد حرف اضافه‌ی نامناسب، مربوط است به سایت فارس و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایسنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی حروف و مقوله‌ی حذف حروف، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی حروف و مقوله‌ی کاربرد حرف ضافه‌ی نامناسب، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع ورزشی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی حروف و مقوله‌ی حذف حروف، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع فرهنگی بوده‌است.

۳- غلط‌های بلاغی

بیشترین غلط‌های نگارشی در حوزه‌ی نکات بلاغی مربوط است به مقوله‌ی حشو و تکرار با ۴۵/۲ درصد و کمترین درصد مربوط به تکرار غلط‌های مقوله نیز مربوط به عناوین متعدد یک واحد موجوداست.

جدول شماره۷ (فراوانی ودرصد مقوله‌های مربوط به سازه نکات بلاغی)

مقوله	فراوانی	درصد
ابهام	۱۶۲۷	۳۳,۲
تعقید	۱۸۵۶	۳۷,۹
ضعف تالیف	۲۰۲۳	۴۱,۳
حشو تکرار	۲۲۱۶	۴۵,۲
اشکال منطقی	۴۳۷	۸,۹
خطای مصداقی	۱۰۷۹	۲۲
جملات بسیط دراز	۶۸۹	۱۴,۱
تعبیرهای دراز متکلّفانه	۵۱۵	۱۰,۵
آوردن جمله صله	۳۳	۰,۷
تعابیر عامیانه	۷۱	۱,۴
سره‌نویسی، کهنه‌گرایی و تکلّف علمی	۳۷	۰,۸
عناوین متعدّد یک واحد موجود	۹	۰,۲
صفت یا نسبت نامناسب	۱۵۱۹	۳۱
تکرار به جای آوردن ضمیر	۹۶	۲
کاربرد قواعد عربی	۱۸۹۵	۳۸,۷
استفاده از واژه بیگانه	۷۲۲	۱۴,۷
الگوی بیانی بیگانه	۴۵۶	۹,۳

- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی کاربرد تعابیر عامیانه، مربوط است به سایت افکار نیوز و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت مهر دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی کاربرد صفت یا نسبت نامناسب، مربوط است به سایت تابناک با ۵,۶ درصد و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌های ایسنا و ایرنا هرکدام با ۳,۸ درصد، دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی آوردن عناوین متعدد برای یک واحد موجود، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌های مهر، افکار نیوز، ایسنا و ایرنا دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی وجود ابهام، مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌ایرنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی تعقید، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت مهر دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی ضعف تالیف، مربوط است به سایت‌های فارس و ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت مهر دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی تکرار به جای آوردن ضمیر، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایرنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی آوردن جملات بسیط دراز، مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی آوردن تعبیرهای دراز متکلفانه، مربوط است به سایت افکار نیوز و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی آوردن جمله صله، مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت تابناک دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی حشو و تکرار، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌های ایسنا و افکارنیوز دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی سره‌نویسی، کهنه‌گرایی و تکلّف علمی، مربوط است به سایت افکارنیوز و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت فارس دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی وجود اشکال منطقی، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت مهر دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی وجود خطاهای مصداقی، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت فارس دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی کاربرد غلط قواعد عربی، مربوط است به سایت فارس و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی استفاده از واژه‌ی بیگانه، مربوط است به سایت ایسنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی الگوی بیانی بیگانه، مربوط است به سایت‌های تابناک و تسنیم و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌های مهر و ایرنا دارند.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی تعابیر عامیانه، مربوط است به موضوع بین‌الملل و ورزشی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی استفاده از صفت یا نسبت نامناسب، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است

- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی عناوین متعدد برای یک واحد موجود، مربوط است به موضوع‌های اجتماعی و فرهنگی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌های ورزشی واقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی ابهام، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی وجود تعقید، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی ضعف تالیف، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی تکرار به جای آوردن ضمیر، مربوط است به موضوع بین‌الملل و سیاسی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اجتماعی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی استفاده از جملات بسیط دراز، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی استفاده از تعبیرهای دراز و متکلفانه، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌فرهنگی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی آوردن جمله‌ی صله، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی حشو و تکرار، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی سره‌نویسی، کهنه‌گرایی و تکلّف علمی، مربوط است به موضوع سیاسی و ورزشی و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع بین‌الملل بوده است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی اشکال منطقی در جملات، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی وجود خطاهای مصداقی، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی کاربرد غلط قواعد عربی، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی استفاده از واژه‌ی بیگانه، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی نکات بلاغی و مقوله‌ی الگوی بیانی بیگانه، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌های اقتصادی و فرهنگی بوده‌است.

۴- ویرایش فنی

بیشترین غلط‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی مربوط به مقوله‌ی خطای نشانه‌گذاری با ۵۷,۲ درصد و کمترین درصد مربوط به غلط‌های نوشتاری است. (ر.ک: به جدول شماره ۸)

جدول شماره ۸ (فراوانی ودرصد مقوله های مربوط به سازه ویرایش فنی)

مقوله	فراوانی	درصد
خطاهای املایی	۲۵۹۴	۵۲/۹

خطاهای نشانه‌گذاری	۳۶۸۵	۷۵/۲
غلط نوشتاری	۳۳۵	۶/۸
غلط تایپی	۲۶۶۱	۵۴/۳
عددنویسی	۳۴۳	۷

- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی خطاهای املایی، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت افکارنیوز دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی خطاهای نشانه‌گذاری، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت‌تسنیم دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی غلط نوشتاری، مربوط است به سایت تابناک و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایسنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی غلط تایپی، مربوط است به سایت ایرنا و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایسنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده در سایت‌ها در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی عددنویسی، مربوط است به سایت مهر و کمترین خطای مربوط به این مقوله را سایت ایرنا دارد.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی خطاهای املایی، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی خطای نشانه‌گذاری، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی غلط نوشتاری، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی غلط تایپی، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع‌اقتصادی بوده‌است.
- بیشترین میزان خطای استفاده‌شده براساس نوع موضوع در حوزه‌ی ویرایش فنی و مقوله‌ی عددنویسی، مربوط است به موضوع بین‌الملل و کمترین خطای مربوط به این مقوله در موضوع فرهنگی بوده‌است.

نتیجه‌گیری

بیشترین درصد غلط‌های دستوری در حوزه فعل اتفاق افتاده است و از میان غلط‌های مربوط به فعل حذف بی قرینه فعل کمکی و سایر اجزای فعل بیش از بقیه تکرار داده است؛ به نظر می‌رسد گرایش به خلاصه نویسی موجب این اشکال دستوری شده باشد. همچنین در غلط‌های مربوط به فعل، موضوع بین‌الملل بیش از سایر موضوع‌ها، دارای غلط‌های نگارشی مربوط به فعل بوده‌اند.

بیشترین خطای مربوط به حوزه‌ی حروف و مقوله‌ی کاربرد حرف اضافه‌ی نامناسب مربوط است به سایت فارس و موضوع بین-الملل. به نظر می‌رسد اغلب خبرهای مربوط به موضوع بین‌الملل از سایر سایت‌های خبری و البته غیر فارسی زبان گرفته می‌شوند، لذا موضوع بین‌الملل به دلیل ماهیت ترجمه‌ای بودن، بیش از سایر موضوع‌ها در کاربرد حروف دچار مشکل است.

بیشترین غلط‌ها در حوزه نکات بلاغی مربوط است به مقوله حشو و تکرار که در سایت تابناک بیش از سایر سایت‌ها دیده می-شود. همچنین به خاطر توانمند نبودن نویسندگان خبرها و آگاه نبودن ایشان به اصول ترجمه، در موضوع بین‌الملل بیش از سایر

موضوع‌ها این نکته بلاغی که همانا رعایت اختصار و گزیده‌گویی است، رعایت نشده و دچار حشو و تکرار در ارائه‌ی اخبار مربوط به این موضوع شده‌اند.

بیشترین غلط‌های نگارشی در حوزه‌ی ویرایش فنی مربوط است به مقوله‌ی خطای نشانه‌گذاری. این خطا گاهی نگارنده را در فهم محتوای یک خبر دچار خطا می‌نمود. سایت ایرنا بیش از دیگر سایت‌ها این خطا را داشته است و بر اساس نوع موضوع، موضوع بین‌الملل بیش از سایر موضوع‌ها این خطا را دارا بود. به نظر می‌رسد که سرعت بالای نشر اخبار در اینترنت، موجبت عدم دقّت در نشانه‌گذاری را فراهم کرده است.

پیشنهاد می‌شود که سازمان‌ها و ارگان‌هایی از جمله فرهنگستان‌ها بر نحوه‌ی تولید خبر در سایت‌های اینترنتی نظارت داشته باشند و مدام اخبار این سایت‌ها را بررسی و ایرادات احتمالی را یادآوری کنند. همچنین ویراستاران، قبل از انتشار اخبار بر روی سایت‌های اینترنتی، اخبار را بازخوانی نمایند.

مهم‌ترین غلط‌ها، در حوزه‌ی نوشتار هستند که در فهم مطلب توسط مخاطب و ایجاد ارتباط اشکال ایجاد می‌کند، لذا پیشنهاد می‌شود بروشورهای آموزشی مناسب برای آموزش تولیدکنندگان خبر در سایت‌های اینترنتی ایجاد شود و یا نشست‌های تخصصی با هدف ترویج درست‌نویسی در زبان فارسی در دانشگاه‌ها برگزار شود.

اخبار حوزه‌ی بین‌الملل به نظر می‌رسد اغلب ترجمه‌ای هستند و از منابع خارجی برداشت شده‌اند، لذا دقّت شود در زمینه‌ی تولید این نوع اخبار در بحث فعل جملات، از افعال مناسب فارسی استفاده شود. حشو و تکرار در حوزه‌ی بلاغت کلام جملات در اخبار بین‌الملل بیش از سایر انواع خبر است. این مسئله نشان از حضور مترجمان کم‌تجربه در رسانه‌هاست. لذا بهتر است که در حوزه اخبار بین‌الملل از مترجمان و یا ویراستاران حاذق استفاده شود.

کتابنامه

۱. انوری، حسن، احمدی گیوی، حسن. (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی*. چاپ بیست و چهارم، تهران: انتشارات فاطمی.
۲. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۶). «آسیب‌شناسی زبان مطبوعات». رسانه.۷۲.
۳. ــــــــــــــ . (۱۳۸۷) «الگوهای غیر معیار درزبان مطبوعات»، مطالعات ملی. سال نهم. شماره یک.
۴. سمیعی(گیلانی)، احمد. (۱۳۸۳). *نگارش و ویرایش*. چاپ ششم، تهران: انتشارات سمت.
۵. شکرخواه، یونس. (بی تا). «خبرالکترونیک چگونه نوشته می شود؟». رسانه. شماره سوم.
۶. فرهنگستان زبان و ادب فارسی. *دستور خط فارسی*. چاپ نهم. فرهنگستان زبان و ادب فارسی. نشر آثار.
۷. مهیار، محمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ دستوری*. چاپ اول، تهران: نشر میترا.
۸. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۵۵). *دستور زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۹. ــــــــــــــ . (۱۳۵۴). *تاریخ زبان فارسی*. تهران: اساطیر.
۱۰. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۴). *غلط ننویسیم*. چاپ یازدهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۱. ویمر، راجردی. دومینیک، جوزف آر. (۱۳۸۴). *تحقیق در رسانه‌های جمعی*. ترجمه‌ی کاوس امامی. چاپ اول، تهران: انتشارات سروش.
۱۲. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. چاپ اول، تهران: انتشارات اهورا.

۱۳. هولستی، ال آر. (۱۳۷۳). *تحلیل محتوا در علوم اجتماعی*. ترجمه‌ی نادر سالارزاده امیری. چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۴. پایگاه خبری افکارنیوز: www.afkarnews.ir
۱۵. پایگاه خبری الف: www.alef.ir
۱۶. پایگاه خبری ایرنا: www.irna.com
۱۷. پایگاه خبری ایسنا: www.isna.ir
۱۸. پایگاه خبری تابناک: www.tabnak.com
۱۹. پایگاه خبری تسنیم: www.tasnimnews.com
۲۰. پایگاه خبرگزاری فارس: www.farsnews.com
۲۱. پایگاه خبرگزاری مهر:www.mehrnews.com

بررسی تاریخیِ خوشه‌های همخوانی در تالشی

دکتر مهدی کارگر (نویسندهٔ مسئول)
استادیار فرهنگ و زبان‌های باستانی واحد آستارا
محمد سلمانی
دانشجوی ارشد فرهنگ و زبان‌های باستانی واحد آستارا

چکیده

خوشهٔ همخوانی، آمدن پیاپی دو همخوان در یک هجا است، بدون آن که واکه‌ای در میان این همخوان ها قرار گیرد. در تالشی، خوشه‌های همخوانیِ ایرانی باستان، به صورت‌هایی تحول پیدا کرده‌اند. تالشی از شاخهٔ شمال غربی زبان‌های ایرانی است که خاستگاه کهنِ آن مادی است. هرچند زبانهای دورهٔ میانه، بازماندهٔ دقیق زبان‌های دورهٔ باستان نیستند؛ با این حال، تالشی با زبان پارتی (پهلوی اشکانی) قرابت‌های آوایی و واژگانی دارد. این مقاله، دگرگونیِ تاریخیِ ۱۴ خوشهٔ همخوانی در تالشی را با ارائهٔ شواهدی از خودِ گویش بررسی کرده است. همچنین به دلیل قرابت چشم گیر و پر اهمیت تالشی با تاتی، داده‌های تالشی با برابرهایی از گویش‌های تاتی مقایسه شده است. داده ها، همگی مستخرج از فرهنگ‌های مربوط به زبان‌ها و گویش‌های مذکور است.

کلیدواژه‌ها: خوشه‌های همخوانی، تالشی، تاتی.

مقدمه

خاستگاه زبانهای شرقی، شرق ایران باستان و خاستگاه زبانهای غربی، غرب ایران باستان بوده است. مرز بین این دو گروه را می توان دشتهای کویری شرق ایران دانست. هر یک از دو گروه شرقی و غربی خود دو شاخهٔ شمالی و جنوبی دارند، پس زبانهای ایرانی به چهار شاخه تقسیم می شوند: جنوب غربی و شمال غربی، جنوب شرقی و شمال شرقی.

گویشهای جنوب غربی عبارت اند از: ۱. لری (بختیاری، کهگیلویه و بویراحمد، لری فیلی)؛ ۲. گویشهای فارس (مانند دوانی، عبدویی، کوزرگی، کلانی، ماسرمی، سمغانی، دهله ای، دشتستانی، و...)؛ ۳.لارستانی؛ ۴. بشکردی؛ ۵. کُمزاری.

گویشهای شمال غربی عبارت اند از: ۱. شمال غربی و غرب: کردی، هورامی (اورامانی)، زازا(دیمیلی)؛ ۲.شمال و شمال غربی: تالشی، گویشهای آذری (مانند هَرزَنی، کَرینگانی، خلخالی، طارُمی، خوئینی، کجلی، شاهرودی، چالی، سگزآبادی، رامندی، اشتهاردی، الموتی، شاندرمنی، خیارجی)؛ ۳. شمال: گیلکی، مازندرانی، سمنانی(شامل سنگسری، سرخه ای، لاسگردی، افتری)؛ ۴. شرق: بلوچی، کُرُشی؛ ۵. مرکز: گویشهای مرکزی ایران شامل: ۵-۱. گویشهای تفرشی، آشتیانی، وفسی، کهکی، آمُره ای، الویری، ویدری؛ ۵-۲. خوانساری، محلاتی؛ ۵-۳. ابیانه ای، ابوزیدآبادی، فریزندی، میمه ای، یرندی؛ ۵-۴. گزی، سدهی، ورزنه ای؛ ۵-۵. نائینی، اردستانی، انارکی، بهدینان یزد، زفره ای؛ ۵-۶. خوری، فروی، و مهرجانی (طاهری،۱۳۸۹ب: ۷۲).

تالشی، از شاخهٔ شمال غربی زبانهای ایرانی است که در منطقه‌ای در غرب و جنوب غربی دریای خزر رواج دارد. این منطقه امروزه در استان گیلان، استان اردبیل و جنوب شرقی جمهوری آذربایجان قرار دارد. در میان گویشهای شمال غربی، تالشی بیشترین نزدیکی را با گویشهای تاتی یا آذری، به‌ویژه شاخهٔ شمال شرقی این گویشها دارد که منطقهٔ رواج آنها هم‌جوار با تالشی و در غرب مناطق تالشی‌زبان قرار دارد. بر اثر نفوذ زبانهای دیگر، مخصوصاً زبان ترکی، به مرور از دایره و محدودهٔ گسترش تالشی کاسته شده است. تالشی بازماندهٔ زبان مادی در دورهٔ باستان است؛ امّا از این گویش در دورهٔ میانه اثری در دست نداریم.

تالشی از تنوّع گویشی و لهجه ای بسیار برخوردار است؛ امّا تالش شناسان و پژوهندگان زبانهای ایرانی، گویشهای این زبان را به سه دستهٔ کلّی «شمالی، مرکزی و جنوبی» تقسیم کرده اند: «گویش شمالی»، تالشی رایج در جمهوری آذربایجان، مناطق تالش نشین اردبیل (نمین و عنبران)، آستارا و بخش اعظم شهرستان تالش فعلی را در بر می گیرد و از نظر وسعت جغرافیایی، بزرگترین گویشِ تالشی است. «گویش مرکـزی»، شامل تالشی رایج در مناطق جنوبی شهرستان تالش و شهرستان رضوان شهر می باشد (منطقهٔ بین دو رودخانهٔ شفارود در جنوب و حوضهٔ رود ناورود در شمال) و «گویش جنوبی» نیز، تالشی شهرستان ماسال، بخشهایی از صومعه سرا، شهرستانهای فومن و شفت و برخی از مناطق تالش نشین شهرستانهای رشت و رودبار را پوشش می دهد. در میان

زبانهای ایرانی نوی نیمهٔ غربی، «آذری» یا «تاتی جنوبی»، به علاوهٔ برخی از گویشهای رایج در نواحی مرکزی ایران، آن چنان با تالشی در پیوند اند که در حقیقت باید مجموعهٔ آنها را با هم و به عنوان گویشهای بازمانده از یک زبان ایرانی مورد مطالعه قرار داد (نک. رضایتی کیشه خاله،۱۳۸۴: ۱۳۱).

روش پژوهش

در جمع آوری داده ها، علاوه بر شمِّ زبانی یکی از نگارندگان که گویشور تالشی است، به منابع علمی در زمینهٔ گویش شناسی هم رجوع گردیده است. بنابراین، روش اصلی پژوهش، شیوهٔ تکمیلی کتابخانه ای؛ یعنی جست و جویِ کارهای انجام شده در زمینهٔ گویشهای تالشی و تاتی است. از آنجایی که منابع اصلیِ داده های تالشی و تاتی در این مقاله، شامل کتابهای ***فرهنگ موضوعی تالشی به فارسی*** (رضایتی کیشه‌خاله و خادمی ارده، ۱۳۸۷)، ***گویش کرینگان*** (ذکاء، ۱۳۳۳)، و ***تاتی و هرزنی*** (کارنگ،۱۳۳۳) بوده اند، از ارجاعات پیاپی برای داده ها پرهیز گردیده است. نشانهٔ ستاره(*)، نماد فرضی بودن داده ها است. به دلیلِ در دست نبودن اثری از تالشی در دورهٔ میانه، در مواردی برای درک بهتر از روند تحولات آوایی، از ایرانی باستان و پارتی تا تالشیِ امروزی، تالشی میانه فرض گردیده است. با توجه به محدود بودن واژه های منابع مذکور، داده های کافی در اختیار نگارندگان نبوده است؛ بدین روی، بررسی های این مقاله جامع نیستند.

پیشینهٔ پژوهش

از مقاله های فارسی در زمینهٔ واج شناسیِ تاریخیِ گویشهای شمال غربی، می‌توان به مقالهٔ اسفندیار طاهری (۱۳۹۱) با عنوان «*واج شناسی تاریخی گویش تاتی کرینگان*» اشاره کرد که در آن مقاله، روند تحول واجهای گویش تاتی کرینگان از ایرانی باستان و دورهٔ میانهٔ این گویش بررسی شده است. در زمینهٔ تحول واجهای تالشی نیز می‌توان از مقالهٔ جعفری دهقی با عنوان «*مقایسهٔ تحول تاریخی برخی واجهای تالشی با فارسیِ معیار*» مندرج در ***مجلهٔ گویش‌شناسی***، ضمیمهٔ فرهنگستان (۱۳۸۴: ۳۹-۲۳)، مقالهٔ شهین شیخ سنگ تجن(۱۳۸۶: ۸۵-۶۶) با عنوان «*توصیف واج شناسی گویش تالشی در حوزهٔ آوایی*»، و پایان نامهٔ مهرداد نغزگویِ کهن (۱۳۷۳) با عنوان «*بررسی گویش تالشی (دهستانِ تاسکوهِ ماسال)*» نام برد.

ضرورت انجام پژوهش

گویشها از مهمترین مواریث فرهنگی هر ملت اند و ثبت و گردآوری و بویژه مطالعهٔ علمی آنها از اهمیت فراوانی برخوردار است. تالشی نیز یکی از گویشهای اصیل ایرانی است که بسیاری از ویژگی‌های زبانی کهن را در خود حفظ کرده است. آنچه انجام مطالعه بر روی این گویش را مضاعف می‌سازد، غنی بودن ادبیات عامّهٔ این منطقه است و شناخت آن، باب ورود به مطالعات ادبی و مردم شناختی خواهد شد. تالشی نیز مانند دیگر گویش‌های ایرانی خواه ناخواه تحت تأثیر زبان فارسی، رو به دگرگونی است؛ از این روی بایسته است هرچه زودتر مطالعهٔ گسترده و علمی بر آن انجام گیرد.

خوشه های همخوانی

واج شناسی، یکی از بخش‌های زبان شناسی است که موضوع آن، مطالعهٔ واجهای زبان است؛ اما واج شناسی تاریخی، به سیر تحول نظام آوایی زبان و بویژه سیر تحول واجهای آن در طی ادوار مختلف زبان می پردازد. خوشهٔ همخوانی، آمدن پیاپی دو همخوان در یک هجا است، بدون آن که واکه ای در میان این همخوان ها قرار گیرد (نک. اشرف صادقی،۱۳۸۰: ۱۶). اکنون به بررسی واج شناسیِ تاریخیِ خوشه‌های همخوانی در تالشی با ارائهٔ شواهدی از خودِ گویش و برابرهایی از دیگر گویش‌ها، بویژه گویش‌های تاتی می پردازیم:

۱. خوشهٔ همخوانی –hu̯ آغازی ایرانی باستان در تالشی –h شده است. –hu̯ که در پارتی با املای –wx آمده و احتمالاً w بیواک تلفظ می شد، در گویش‌های شمال غربی به صورت f (در سیوندی و خوری)، –w (در هورامی، زازا و بلوچی)، و –xw (در کردی و تاتی جنوبی) تحول یافته است (طاهری، ۱۳۸۹الف)؛ در تاتی شمالی به –h تبدیل شده است:

haši "خورشید" < ایرانی باستان –hu̯ar–xšaita* (اوستایی –hvarə.xšaēta). کرینگانی haraši .

در دو واژهٔ زیر –hu̯ آغازی ایرانی باستان f شده است، همانند تحولی که در سیوندی و خوری انجام شده است:

fesiyan "خوابیدن" < ایرانی باستان –hu̯afsa* (اوستایی –xvafsa). هرزنی hesome، شاهرودی xette، خوئینی –xott، کجلی –hös، ابراهیم آبادی و چالی –xos، تالشی خوشابر –xəs، هورامی –us.

–fuz مادهٔ مضارع "خواستن" (در فعل مرکب yan fuz– "زن گرفتن") < ایرانی باستان –hu̯az*، (پارتی –wxāz مادهٔ مضارع "خواستن"). تالشی خوشابر –xāz، کردی –xwāz، هورامی –wāz.

۲. خوشهٔ همخوانی sp ایرانی باستان (اوستایی و مادی sp، فارسی باستان s) که در گویش‌های جنوب غربی s شده و در گویش‌های شمال غربی به شکل sb، sp، یا šp حفظ شده است، در تالشی به sb و در کرینگانی به p تبدیل شده است، این دگرگونی آوایی ویژهٔ کرینگانی است و در هیچ یک از گویش‌های ایرانی دیده نشده است:

əsba "سگ" < ایرانی باستان –spaka* (اوستایی –span، مادی –spaka). هرزنی esbâ، کجلی esbe، شاهرودی و خوئینی seba، سگزآبادی و ابراهیم آبادی asba، تالشی آستارا səba، کرینگانی pâ .

isbi "سفید" < ایرانی باستان –spaita* (اوستایی –spaēta، پارتی ispēd). هرزنی espi، کجلی و سگزآبادی esbi، شاهرودی و ابراهیم آبادی sebi، کرینگانی pi.

əsbəj "شپش" < ایرانی باستان –spiš* (اوستایی –spiš). هرزنی espej، شاهرودی sebej، چالی، تاکستانی، اشتهاردی و سگزآبادی espeja، هورامی hašpiš، خوانساری ešpiž، کرینگانی pej.

a. خوشهٔ همخوانی št ایرانی باستان که در گویش‌های جنوب غربی st شده است، در تالشی همانند دیگر گویش‌های شمال غربی št باقی مانده است:

məšt "ادرار" < ایرانی باستان –mišta* (اوستایی –maēz).

خوشهٔ همخوانی rš ایرانی باستان، در تالشی با حذف r، به š تبدیل شده است:

Veši "گرسنه" < ایرانی باستان –u̯aršna*. تالشی آستارا vaši، نایینی vaša، خوانساری vešša،کرینگانی vaš

b. خوشهٔ همخوانی θr ایرانی باستان (اوستایی و مادی θr، فارسی باستان ç) که در گویش‌های جنوب غربی s شده است، در تالشی همانند دیگر گویش‌های شمال غربی به hr تبدیل شده است و سپس h حذف گردیده:

derā "داسِ درو" < تالشی میانه dāhr* < ایرانی باستان –dāθra* (سنسکریت –dātra، فارسی باستان –dāça*). چالی، تاکستانی، اشتهاردی، سگزآبادی و ابراهیم آبادی dāra، نائینی da:r، کرینگانی deru.

c. خوشهٔ همخوانی –u̯r̥ ایرانی باستان که در گویش‌های جنوب غربی به –gur/l تبدیل شده است، در تالشی –var، –vər و یا vəl شده است:

varg "گرگ" < ایرانی باستان –u̯r̥ka* (اوستایی –vəhrka). هرزنی vork، شاهرودی، کجلی، چالی،سگزآبادی varg ، تالشی ماسال varg، هورامی warg، کردی waria، کرینگانی vârg.

verek vərek "کلیه، گُرده" < ایرانی باستان –u̯r̥dka* (اوستایی –vərəδka). شاهرودی و کجلی vak، شاندرمنی vik، کرینگانی.

vəl "گل" < ایرانی باستان –u̯r̥da* (پارتی wār). خوئینی vel، چالی، تاکستانی، اشتهاردی،خیارجی، و سگزآبادی vela، کرینگانی vel.

d. خوشهٔ همخوانی rn ایرانی باستان، در برخی واژه های تالشی همانند گویش‌های جنوب غربی r شده است:

vara "بره" < ایرانی باستان –u̯arnaka* (سنسکریت –urna، سغدی wr’n، پارتی warrag). سگزآبادی vara، کرینگانی varâ .

e. خوشهٔ همخوانی r̥d ایرانی باستان در تالشی به ər / əl تبدیل شده است، تحولی که از ویژگیهای گویش‌های جنوب غربی است:

vərek "کلیه، گُرده" < ایرانی باستان –u̯r̥dka* (اوستایی –vərəδka). شاهرودی و کجلی vak، شاندرمنی verek ، کرینگانی vik.

vəl "گل" < ایرانی باستان –u̯r̥da* (پارتی wār). خوئینی vel، چالی، تاکستانی، اشتهاردی، خیارجی، و سگزآبادی vela، کرینگانی vel.

f. خوشهٔ همخوانی rd ایرانی باستان همانند پارتی در تاتی و دیگر گویش‌های شمال غربی به ār تبدیل شده است، ولی در تالشی همانند گویش‌های جنوب غربی به صورت āl باقی مانده است.

sāl "سال" < ایرانی باستان –sard* (اوستایی –sarəd، فارسی باستان –θard، پارتی sār). هرزنی sor، خوئینی mesār "امسال"، کرینگانی sor/sur.

g. خوشهٔ همخوانی –du̯ آغازی ایرانی باستان که در گویش‌های جنوب غربی –d شده است، در تالشی همانند دیگر گویش‌های شمال غربی –b شده است:

bar "درب" < ایرانی باستان –du̯ar* (اوستایی –duuar، پارتی bar). هرزنی،کرینگانی، شاهرودی، اشتهاردی، رودباری، سگزآبادی و ابراهیم آبادی bar.

h. خوشهٔ همخوانی ft ایرانی باستان، در تالشی با حذف f به t تبدیل شده است. در این تحول f نخست به h تبدیل شده، سپس این h حذف شده است:

tat "گرما، تفت" < *taht < *taft < ایرانی باستان –tafta* (اوستایی –tap، پارتی taftag).

šət "شیر" < تالشی میانه *šift < ایرانی باستان –xšu̯ ifta* (اوستایی –xšuuipta، پارتی šift). کرینگانی، هرزنی šet، کجلی šet، هورامی šot.

i. خوشهٔ همخوانی میانی fr ایرانی باستان نیز در تالشی با حذف f به r تبدیل شده است. می توان گفت در این مورد نیز f نخست به h تبدیل شده و سپس حذف شده است. این تحول در برخی از گویش‌های تاتی و برخی از گویش‌های شمال غربی نیز انجام گرفته است. در گویش هایی مانند سگزآبادی که r با f جابجا شده، f باقی مانده است:

var "برف" < تالشی میانه *vahr < vafr < ایرانی باستان –u̯afra* (اوستایی –vafra، پارتی wafr). هرزنی vohor، کرینگانی var، شاهرودی var، تاکستانی vara، سگزآبادی و ابراهیم آبادی farfa، تالشی خوشابر و ماسال vār، تالشی آستارا vā.

j. خوشهٔ همخوانی sč ایرانی باستان، همانند پارتی در تالشی š شده است:

paš "پس، سپس" < ایرانی باستان pasča* (اوستایی pasča، فارسی باستان pasā). هرزنی paš، تالشی ماسال pašrā "پس فردا".

k. خوشهٔ همخوانی šm ایرانی باستان در واژهٔ زیر، š شده است:

čaš "چشم" < ایرانی باستان –čašman* (اوستایی –čašman، پارتی čašm). هرزنی čoš، سگزآبادی و ابراهیم آبادی čaš، تالشی آستارا čaš، تالشی خوشابر و ماسال čam، هورامی و کردی čam.

نتیجه گیری

۱. تالشی، بیشتر ویژگیهای آوایی گویشهای شمال غربی را دارد مانند حفظ z ایرانی باستان (zəmā "داماد") و حفظ v آغازی ایرانی باستان (vərek "کلیه، گُرده").

۲. تالشی، برخی خوشه های همخوانی ایرانی باستان(مانند št) را به همان صورت حفظ کرده است:

pešdun "پستان" < ایرانی باستان –pštāna* (اوستایی –fštāna).

۳. برخی خوشه های همخوانی ایرانی باستان، در تالشی یکی از همخوانهای خود را از دست داده اند. مانند خوشهٔ همخوانی rš ایرانی باستان که با حذف r، در تالشی به ریختِ š باقی مانده است:

aš "خرس" < ایرانی باستان –arša* (اوستایی –arša). هورامی hašša، فارسی «خرس».

۴. در برخی تحولات آوایی، تالشی از گویشهای جنوب غربی متأثر شده است. مثلاً خوشهٔ همخوانی rd ایرانی باستان همانند پارتی در دیگر گویش‌های شمال غربی به ār تبدیل شده است، ولی در تالشی همانند گویش‌های جنوب غربی به صورت āl باقی مانده است:

sāl "سال" < ایرانی باستان –sard* (اوستایی –sarəd، فارسی باستان –θard، پارتی sār). هرزنی sor،خوئینی mesār "امسال"، کرینگانی sor/sur.

۵. تالشی بعد از گویشهای تاتی، بیشترین نزدیکی و همانندی را با هورامی و پس از آن با گویشهای مرکزی دارد.

منابع

۱. اشرف صادقی، علی، (۱۳۸۰)، «*تحول خوشهٔ صامت آغازی در زبان فارسی*»، ***نامهٔ ایران باستان***، سال اول، شمارهٔ اول، صص ۱۵-۲۴.

۲. اشرفی خوانساری، مرتضی، (۱۳۸۳)، ***گویش خوانساری***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۳. جعفری دهقی، محمود، (۱۳۸۴)، «*مقایسهٔ تحول تاریخی برخی واجهای تالشی با فارسیِ معیار*»، ***گویش‌شناسی، ضمیمهٔ فرهنگستان***، صص: ۳۹-۲۳.

۴. حاجت پور، حمید،(۱۳۸۳)، ***زبان تالشی، گویش خوشابر***، رشت: گیلکان

۵. ذکاء، یحیی، (۱۳۳۳)، ***گویش کرینگان***، تهران: ابن سینا.

۶. رضاینی کیشه خاله، محرم، (۱۳۸۴) «*تأمّلی دیگر در فهلویات شیخ صفی‌الدین اردبیلی*»، ***گویش شناسی***، شمارهٔ ۴، صص ۱۴۶-۱۲۸.

۷. ـــــــ و خادمی ارده، ابراهیم (۱۳۸۷) ***فرهنگ موضوعی تالشی به فارسی***. گیلان: دانشگاه گیلان.

۸. سبزعلیپور، جهاندوست، (۱۳۸۹)، ***زبان تاتی، توصیف گویش تاتی رودبار***. گیلان: فرهنگ ایلیا.

۹. ـــــــ (۱۳۹۱)، ***فرهنگ تاتی***. رشت: ایلیا.

۱۰. ستوده، منوچهر، (۱۳۶۵)، ***فرهنگ نائینی***، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۱. شیخ سنگ تجن، شهین (۱۳۸۶) «*توصیف واج شناسی گویش تالشی در حوزهٔ آوایی*»، ***گویش شناسی***، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۱ و ۲، صص ۶۶-۸۵.

۱۲. طاهری، اسفندیار(۱۳۸۹الف)، «*تحول hu̯- ایرانی باستان در گویشهای ایرانی*»، ***زبانشناخت***، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۷۱-۸۶.

۱۳. ـــــــ (۱۳۸۹ب) «*ریشه شناسی واژه هایی از گویش بختیاری*»، ***زبانها و گویشهای ایرانی***، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۱-۱۳۷.

۱۴. ـــــــ (۱۳۹۱) «*واج شناسی تاریخی گویش تاتی کرینگان*»، ***نخستین همایش بین المللی زبانها و گویشهای ایرانی (گذشته و حال)***. تهران: مرکز دائره المعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهشهای ایرانی و اسلامی).

۱۵. کارنگ، عبدالعلی، (۱۳۳۳)، ***تاتی و هرزنی***، تهران: چاپخانه شفق.

۱۶. ماسالی، علی، (۱۳۵۸)، ***زبان تالشی زبان باستانی ایران***، رشت: فرهنگ ایلیا.

۱۷. مکنزی، دیوید نیل، (۱۳۷۳)، ***فرهنگ کوچک زبان پهلوی***، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۸. نغزگوی کهن، مهرداد، (۱۳۷۳)، «*بررسی گویش تالشی (دهستانِ تاسکوهِ ماسال)*»، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی. دانشگاه تهران: دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

19. Bartholomae, C. (1904), *Altiranisches Wörterbuch*, Berlin.
20. Boyce, M. (1977), *A Word-list of Manichaean Middle Persian and Parthian*, Acta
21. Iranica 9a, Teheran-Liege.
22. Cheung, J. (2007), *Etymological dictionary of Iranian verb*, Leiden.
23. Ghilain, A. (1939), *Essai sur la Langue Parthe.* Louvan.
24. Kent, R. (1953), *Old Persian.* New Haven, Connecticut.
25. MacKenzie, D. N. (1966), *The Dialect of Awroman.* København.
26. Monier-Williams (1974) *Sanskrit-English Dictionary*. Oxford: Claredon.
27. Thackston, W. M. (2009), *Sorani Kurdish A Reference Grammar*, Harvard.
28. Windfuhr, G. (1998), "Eštehārdī" in *Encyclopædia Iranica*, www. encyclopædia
29. iranica.com.
30. Yarshater, E. (1969), *A Grammar of Southern Tati Dialects*, Paris: Muton.
31. _____. (1960), "The Tati Dialect of Kajal", BSOAS, 23, pp. 257-268.
32. _____. (1959), "The Dialect of Shahrud (Khalkhal)", *BSOAS*, 22, 1959, pp. 52-
33. 68
34. _____. (2002), "The Xo'ini Dialect", Persica, XVIII, 85-102.
35. _____. (1990), "Čāl", in *Encyclopædia Iranica*, www. encyclopædia
36. iranica.com.

تحلیل نمادین ازاشعارکودکانه ونوجوان سنت گرای گلچین گیلانی

دکتر فرهاد کاکه رش
استادیاردانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد،گروه زبان و ادبیات فارسی

چکیده

گلچین گیلانی، یکی از شاعران مؤثر در دوره معاصر و تحول و پیشگامان تجدد در شعر معاصرفارسی به لحاظ فرم و محتواست؛ اگرچه بیشترعمرش رادرشغل پزشکی درانگلستان گذرانده ودرغرب با ادبیات مدرن آشنایی کامل داشته است و بهره گیری او از اساطیر و افسانه‌ها و طبیعت و امور روزمره و اطراف شاعر به صورت نمادین، می‌تواند یکی از معیارهای هنری و زیبایی شناختی ارزشمند در اشعار وی باشد، اما او پایبند به سنت و فرهنگ عامه خویش بوده و با با آن پیوندناگسستنی داشته است. هدف اصلی دراین نوشتار، بررسی شیوه برخورد بامخاطب در اشعار وی برای جوانان و کودکان و میزان تنوع و ابتکار ادبی در آن هاست.

روش تحقیق دراین پژوهش، به صورت توصیفی – تحلیلی بوده و روش کار مورد استفاده، تحلیل محتوا است. این کار نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که گذشته از برخی شعرهای سنتی، بسیاری اشعارش نمونه‌هایی است از تجددی اعتدالی در شعرمعاصر ایران با وصف‌های مستقیم و طبیعت گرایی‌های رمانتیک. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد نماد به عنوان ابزاربلاغی موردتوجه گلچین گیلانی بوده و از بین عناصر گوناگون، نمادهای عناصر طبیعی بسامد باالایی دارندوخاستگاه بیشتر نمادهادرشعرش سنت وفرهنگ عامه ومسایل اجتماعی هستند.شعر" باران "او نمودار قدرت تعبیر شاعر با کلماتی ساده و همگانی است که درحافظه‌ی مردم ماندگاراست.

کلیدواژه‌ها: گلچین گیلانی،شعرمعاصر، نمادپردازی،کودکانه ها وطبیعت گرایی

مقدمه

از شیوه های مهم برای پی بردن به ویژگی های یک اثر و به دست آوردن معیاری از روش هنری یک هنرمند، تحلیل نمادپردازی آثار او بر اساس زبان و ویژگی های ادبی و فکری است .ازطرف دیگر،یکی از مهم‌ترین تمایزات بین زبان ادبی با زبان عادی و علمی، استفادهٔ مجازی از زبان است؛ یعنی در زبان ادبی و شعر، نشان‌های زبانی به‌طور مستقیم به مصداق‌های خارجی خود برنمی‌گردند و با توجه به اینکه از هر نشانهٔ زبانی چگونه و در چه رابطه‌ای در زبان ادبی استفاده شده، نام‌هایی از قبیل: مجاز، استعاره، کنایه، تمثیل و نماد به‌کار رفته است.هر تصویری نخستین بار می تواند اِسنادی استعاری داشته باشد، امّا اگر تکرار شود، استعاره به نماد بَدّل می‌شود. «رضایی» در کتاب «واژگان توصیفی ادبیات» از «ژان موره آ»، شاعر یونانی‌تبار فرانسوی، دربارهٔ اصطلاح نمادگرایی این‌گونه نقل می‌کند که او «نمادگرایی رایگانه تعبیری می‌داند که می‌تواند تمایل جدید نبوغ آفرینندهٔ هنر را در آن عصر بیان کند.» (رضایی:۱۳۸۲)

ادبیات معاصر بخش مهمی ازتاریخ ادبیات و فرهنگ ایرانی ست و شاعران بزرگی در دوره معاصر ظهور کرده‌اندکه به شیوه‌ای نو سخن گفته و مهم‌ترین نکته نهفته در اشعارشان، بازتاب مسایل اجتماعی و معاصروفرهنگ عامه است. یکی از مسائل مهم در شعر، چگونگی شناسایی عناصر نمادین و تشخیص سبک فردی شاعر از نرم ادبی زمانهٔ آن شاعر می‌باشد که در این پژوهش، سعی بر آن است تا این الگوی بلاغی را در اشعارگلچین گیلانی براساس نمادهای که آنها در اشعارکودک ونوجوان به کاربرده اند، مورد بررسی قرارگیرد.امروزه صاحب نظران درعلوم مختلف به ویژه ادبیات وعلوم انسانی، به کودک و نوجوان توجه خاصی دارند. دراین تحقیق،مقصودازاشعارکودک ونوجوان، اشعار مکتوب تخیّلی و هنرمندانه‌ای است که یا مخاطبش کودکان و نوجوانان باشدیا،چنان سروده شده باشد که توجّه و علاقهٔ آنان را برانگیزد.

درمورد سابقه تحقیق،تاجایی که نگارنده جست‌وجوکرده با این مضمون کاری صورت نگرفته است.

نمادپردازی و شعرمعاصر

رمز یا نماد یکی از فنون بسیار هنرمندانه‌ای است که در فرهنگ و تمدن انسان جلوه‌های گسترده و متنوعی دارد و از دیرباز مورد توجه گویندگان و شاعران بزرگ زبان فارسی قرار گرفته است. طرح سخن به شیوهٔ نمادین و به کارگیری تمثیل‌های ادبی، کوششی در جهت زیبندگی و جلای متن محسوب می‌گردد و جذابیت این بار مثبت، با لطافت و ظرافتی زیرکانه ارتباط خوانندهٔ فهیم را با مقصود سخن برقرار می‌سازد. نمادها از جملهٔ ابزارهای شناخت و بنیادی‌ترین طریقهٔ بیان به شمار می‌آیند. هر نماد، تصویری محسوس و شناخته‌شده و گاه ملموس است که بر معنا و حقیقتی انتزاعی در ذهن انسان تأکید دارد. زبان نمادین و رمزگونهٔ این تصاویر در متون ادبی قابل پیگیری است و این رمزگونگی، نمادها را با آرایه‌ها و صنایع ادبی شباهت و قرابتی خاص می بخشد.(جمشیدی۱۳۹۲:۱)

اریک فروم تعریف جامعی از زبان نمادین (سمبلیک) ارائه کرده است که با بیان آن این گفتار را به پایان می‌بریم. او می‌گوید: «زبان سمبلیک زبانی است که تجربیات درونی و احساسات و افکار را به شکل پدیده‌های حسی و وقایعی در دنیای خارج بیان می کند و درست مثل این است که انسان به انجام کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای که در دنیای مادی اشیا برایش اتفاق افتاده باشد.» (اریک فروم، ۱۳۴۹: ۲) اریک فروم معتقد است که «زبان سمبلیک زبانی است مستقل که شاید بتوان آن را تنها زبان جهانی و همگانیِ نژاد انسانی تلقی کرد.»در مجموع، نظر به تناسب و قرابت با معانی اصطلاحی رایج امروزی نماد در ادبیات و هنر، مناسب ترین و جامع ترین تعریف لغوی را صاحب آنندراج عرضه کرده است که نماد را به معنی فاعلی آن، یعنی « ظاهر کننده » و « نشان دهنده » و (مظهر واقع شدن) آورده و دهخدا در لغت نامه نیز عیناً همان معنی آنندراج را پذیرفته و شاهد مثال را نیز از آنندراج نقل کرده است . اما در ایران بویژه در دوران جدید، این واژه عمدتاً در « غیر ماوضع له » به کار رفته است . (قبادی، ۱۳۷۷: ۱۷-۱۶)

تحولات اجتماعی و فکری اوایل قرن بیستم از تأثیر نمادگرایی کاست و بعضی از مشهورترین مدافعان نمادگرایی به مخالفت با آن برخاستند . در حدود سال های ۱۹۱۰، شکل جدیدتر و پیچیده تری از نمادگرایی را چند تن از شاعران که معروف ترین آن ها، آندره ژید (۱۸۶۹- ۱۹۵۱ م) و پل والری (۱۸۷۱-۱۹۴۵م) بودند، به وجود آوردند و نشریاتی برای خود داشتند و به نمادگرایان نو معروف شدند. ظهور مکتب های ایماژیسم و سوررئالیسم را حاصل نفوذ مکتب نمادگرایی دانسته اند . (میرصادقی، ۲۸۵:۱۳۷۳)

رنه ولک در کتاب « نظریهٔ ادبیات » به این نتیجه می رسد که باید « افسانگی »، «ابداع » و «تخیّل» را ویژگیهای خاص آثار ادبی از غیر آن فرض کرد.(شایگان فر، ۱۳۸۰: ۱۳)

اگر نظر «رنه ولک» را دربارهارزش ادبی آثار مکتوب بپذیریم، بسیاری ازاشعاربزرگان ادبیات معاصربه دارای ویژگی های خاص آثار ادبی هستند؛ازجمله چند شعرخاص شاعران موردنظرما در این تحقیق(گلچین گیلانی).

تری ایگلتون در کتاب «پیش در آمدی بر نظریه ادب» رسیدن به تعریفی مشخص از ادبیات را دشوار می داند و در این درباره می نویسد: « برخی آثار، ادبی خلق می شوند، بعضی دیگر ارزش ادبی پیدا می کنند و به برخی دیگر ارزش ادبی تفویض می شود» وی سپس تشخیص ادبی بودن اثر را به مردم واگذار می کند و می گوید اگر رأی مردم بر این باشد که نوشته‌یی ادبی است، هر چه باشد، آن اثر بدون توجّه به آن چه مؤلف درباره آن می اندیشد، ادبی است.(تری ایگلتون، ۱۳۸۶، ۱۴ و شایگان فر، ۱۳)

گلچین گیلانی

همه‌ی ما با شعر «باز باران، با ترانه» آشناییم. دکتر مجدالدین میرفخرایی، متخلص به گلچین گیلانی، (11دی ۱۲۸۸ در رشت - ۲۹ آذر ۱۳۵۱ در لندن) از سرایندگان شعر نو به فارسی است.در آغاز شاعری با نام شعری گلچین گیلانی شناخته شد، او فرزند مهدی و رفعت السادات بود. مجدالدین دوره ابتدایی را در رشت گذراند(۱۳۰۴). یکی از معلمان او در این دوره، ابراهیم فخرایی، از اعضاء نهضت جنگل و روایتگر بعدی این نهضت بود.گلچین،سپس،برای ادامه تحصیل به تهران رفت و دوره های نخست و دوم متوسطه را در مدرسه های سیروس دارالفنون گذراند. گلچین در دارالفنون شاگرد استادانی مانند عباس اقبال آشتیانی و حسن وحید دستگردی بود. شاعر گیلانی برای ادامه تحصیل رشته زبان ادبیات فرانسوی(درس های فلسفه و علوم تربیتی) را در دارلمعلمین عالی و دانشگاه تربیت معلم برگزید. گلچین پس از فراغت از تحصیل، در سال ۱۳۱۲ از طریق بندانزلی به روسیه و اروپا رفت و سرانجام در انگلیس ماوا گرفت.پس از آموختن زبان انگلیسی،با توجه به رشته ای که وزارت و معارف ایران برای او مقرر کرده بود، به تحصیل در رشته ادبیات انگلیسی پرداخت. اما پس از مدتی،بی علاقگی خود را به این این رشته نشان داد و با وجود

مخافت مقامات مسوول ایرانی،با گذراندن مقدماتی به تحصیل در رشته پزشکی دانشگاه لندن مشغول شد. او مشغول تحصیل در رشته پزشکی بود که شعله های جنگ جهانی دوم در گرفت و تحصیل اش مدتی به تعویق افتاد.وی بر خلاف دیگر دانشجویان ایرانی،درانگلستان ماند و با گویندگی در فیلم های خبری و اخبار و حتی رانندگی آمبولانس، آن شرایط دشوار را سپری کرد.تحصیلات گلچین در پزشکی عمومی و دوره تخصصی بیماری گرمسیری، سرانجام، در سال ۱۹۴۷ م به پایان رسید. به دریافت درجه دکترا نایل گردید . اما او در لندن اقامت کرد و به ایران بازنگشت.در این شهر مطب داشت و مشاور پزشکی سفارت ایران در لندن بود. علاوه بر این،از کمک به ایرانیانی که برای معالجه به انگلستان می آمدند،دریغ نداشت.(عابدی،۱۳۷۲)

گلچین با ای،جی،آربری،ایران شناس نامور انگلیسی،دوستی داشت.شعرهای او را به انگلیسی برگردانده و شرح هایی درباره آن ها نوشته است. او برای اولین بار در ۱۳۰۷ ش در مجله "ارمغان" و بعدها در مجله‌های "روزگار نو"، "فروغ" و مجله سخن انتشار یافت. شعر "باران" او یکی از معروفترین شعرهایی است که قسمت‌هایی از آن در کتاب‌های کودکان به چاپ رسید. او اولین شاعر نوپردازی است که شعرش به کتاب‌های دورهٔ ابتدائی راه یافت.

آثارگلچین گیلانی: از آثارش سه مجموعه شعری "گلی برای تو"،"مهروکین"،"نهفته"یا"نهضت"که درلندن به چاپ رسید."دیوان" شعر.

مجدالدین میر فخرایی در شصت و سه سالگی، به سبب سرطان پیشرفته،زندگی را در لندن بدرود گفت و در همین شهر به خاک سپرده شد. ۲۹ آذر ۱۳۵۱ (برابر با بیست دسامبر ۱۹۷۲م) .کامیار عابدی، شعرهای گلچین را جمع آوری کرده و کتابی هم در مورد وی نوشته است.

گذشته از برخی شعرهای سنتی آغازین و برخی تجربه‌های پراکنده‌ی پایانی، در مجموع باید گفت که شعرهای گلچین در دو دهه‌ی ۱۳۳۰-۱۳۲۰ در روند تجدد شعر فارسی در سده‌ی بیستم میلادی اهمیت زیادی دارد. این شعرها، که اغلب، در فضایی دور از واژگان ادبی در روابط شناخته شده‌ی مفهومی - کلامی شعر فارسی سروده شده است، نمونه‌هایی است از تجددی اعتدالی در شعر ایران عصر جدید. وصف‌های مستقیم و طبیعت گرایی‌های رمانتیک، البته از نوع دلپذیر آن؛ و زبانی که با وجود سادگی و بی‌پیرایگی، در نگاهی دقیق‌تر، نشانه‌هایی از فارسی سره بر خود دارد، از جمله‌ی پراهمیت‌ترین ویژگی‌های شعر او محسوب می‌شود .

در میان شعرهای گلچین گیلانی، هیچ یک نتوانست به اندازه‌ی باران در میان خوانندگان عام و خاص نفوذ یابد و شناخته شود در واقع، نام گلچین گیلانی و باز باران، با ترانه، با گهرهای فراوان، به صورتی شگفت‌آور، در هم‌تنیده شده است. شهرت این شعر با ورود روایت خلاصه شده‌ای از آن در کتاب‌های درسی دبستانی، بیش از پیش شد و بر ذهن و زبان ایرانیان جاری گشت .

ادبیات کودک ونوجوان

ادبیات، معانی مختلفی داردودرفرهنگ ها جمع ادب وادیبه آمده است ویکی از تقسیم بندی های ادب، باکلام مرتبط است وکلام ادبی هم کلامی است که بالاتر از کلام عادی باشد.ادبیات در تقسیم بندی های دیگر به ادبیات معاصر وکلاسیک وانواع ادبی به لحاظ محتوا،متمایز شده است.دراین میان در دهه اخیر به نوعی دیگرادبیات بسیار توجه شده است وآن ادبیات کودک ونوجوان است که به ویژه نوجوان به لحاظ رشدسنی،در پذیرش نمادگونه های ادبی، آمادگی لازم را دارد.

تعریف ها وتوصیف های مختلف ازادبیات کودک ونوجوان شده است. آثاری که ارزش هنری وعاطفی دارند وبرای کودکان ونوجوانان سروده شده اعم ازنظم ونثر وادبیات شفاهی وقصه ها وتمثیل های ساده و...به طور طبیعی ادبیات کودک ونوجوان نامگذاری می شود وانتظار جمعی هم در این زمینه،به این قسم بیشترمنعطف می شود.درعین حال بسیاری از پژوهشگران در ادبیات کودک ونوجوان در معرفی آن به این قسم بسنده نکرده اند؛ پولادی می گوید:«آثاری که دراصل برای کودکان آفریده نشده ولی به دلیل کیفیت خاص برای کودکان نیزمناسب بوده و می‌تواند مورد استفاده آن‌ها قرارگیرد».(۲۴:۱۳۸۶)خسرونژادمعتقداست:«هراثرادبی وهراثرمکتوب که به گونه ای همزمان با عاطفه وشناخت کودک درآمیزدوموفق شودامکان در هم آمیزی افق های دید وانتظارات آفریننده خویش وکودک را فراهم آورد، ادبیات کودک است.»(۴۳:۱۳۸۹) نظریات مختلف ومتفاوتی در این رابطه وجود داردکه در اتاب های تخصصی قابل جست وجو هستند.

امادراین تحقیق،مقصودازاشعارکودک ونوجوان، اشعار مکتوب تخیّلی و هنرمندانه‌ای است که یا مخاطبش کودکان و نوجوانان باشدیا،چنان سروده شده باشد که توجّه و علاقهٔ آنان را برانگیزد.

نمودهای نمادین دراشعارکودک ونوجوان دراشعارگلچین گیلانی

بهار و ملائمات و لوازم آن در شعر گلچین، از نمود خاصی برخوردار است، طوری که شاعر را طبیعت گرا نشان می دهد . اگردر یک طبقه بندی موضوعی، اشعارش را بسنجیم بی شک بهارانه ها و گل گرایی به لحاظ کمی و کیفی در جایگاه ویژه ای قرار می گیرد.

اگر گلچینم آن خار از پی چیست برای چیست گل،گر خارچینم؟

(گلچین: ۱۳۴۸)

آهنگ های ترانه گویی، در بسیاری از اشعار گلچین، می تواند بهترین نمونه های آموزشی در کتب درسی کودکان باشد و برای مخاطبان کودک و نوجوان دلنشین باشد: **باران، گیلان، خورشید امید های فردا، ای جنگل، ناو کوچک، خانه تار، ساز و آواز، شکسته، پرده پندار** و ....

مانند بند ذیل از پرده پندار:

ای زمین ! بدرود با تو! /ای زمین بدرود با تو!
سوی یک زیبایی نو ! / سوی پرتو /
دور از تاریکی و شب / دور از بیماری و تب.
دور از نیرنگ هستی / رنج پستی / تیره ورزی / کشمکش، دیوانگی، بی خانمانی، خانه سوزی .
دارد اینجا آشیانه / آرزوی پاک و مغز کودکانه /
آرزوی خون و نیروی جوانی / دارد اینجا زندگانی

(با ترانه باران: ۲۲۰)

عواطف احساسات کودک و نوجوان در شعر گلچین از بسامد بالایی برخوردار است.

اما اوج کودکانه های که گلچین را درمیان شاعران معاصرگلچین کرده وبه شهرت بی نظیری رسانده است «**ترانه باران**»اوست،شعری که برجسته ترین ودر عین حال زیباترین نمودهای ادبیات عامه وشعرکودک رادر خودجای داده است وبسیاری ازمحققان به توضیح وتفسیر آن پرداخته وبسیاری به استقبال وی رفته اند؛

واژه های نمادین گنجشک، نیلی،گیلان،کودکی، پرنده، خزنده،چرنده، دریا، جنگل،برکه، نیلوفر، خزه،وزغ،رودخانه، چشمه، سنگ ریزه،سرخ و سبز و زرد و آبی، آهو، لب جو،شاخه های بید مشکی، تمشک سرخ و مشکی.پرنده، پاهای چوبی،روز،درخت، آسمان، خورشید،تندر،ابر،برکه، مرغ آبی،گیسو ومه، هرکدام غنی ترین نمادها ونمودهای خاصی درادبیات کودک ونوجوان ایران دارند:

بازباران باترانه / با گهر های فراوان / می خورد بر بام خانه.
من به پشت شیشه تنها / ایستاده در گذرها، /رودها راه اوفتاده
...
"بشنو از من، کودک من
پیش چشم مرد فردا،
زندگانی – خواه تیره، خواه روشن-
هست زیبا، هست زیبا، هست زیبا.

غلامحسین یوسفی در تفسیر شعر باران می نویسد:

شعر آغازی گویا و متناسب و جالب توجه دارد . شروع با کلمه اصلی "باران" است و نمایش نوای مداوم آن بر بام خانه که چون ترانه ای دلپذیر به گوش می رسد.مجموع این مناظره انگیزه تداعی معانی و یادآور گردشی است در روزهای خوب و شیرین کودکی در جنگل های گیلان، خاطره ای دلنواز برای شاعر که سال های دراز دور از وطن در لندن می زیست.وصف او از ده سالگی

خویش، در سه مصراع بسیار کوتاه و فشرده، جمعاً در شش کلمه (بند ۶)، حاکی از حالت روحی و جسمانی و چالاکی کودکی است و نمودار قدرت تعبیر شاعر با کلماتی ساده و همگانی . چنان که وقتی نیز به وصف

جنگل می پردازد همین توانایی بروز می کند (بند ۷): لحن این بند و نحو آن بسیار طبیعی و منطبق با فطرت زبان و اقتضای مقام است. (۵:۱۳۴۶ و عابدی، ۱۳۷۹: ۱۱۶)

انواع گل و سبزه و پرندگان که برای کودک و نوجوان از جذابیت خاصی برخوردار است در شعر گلچین از بسآمد بالایی برخوردار است و این نکته هم در کودکانه های وی می تواند نشانه ای برجسته باشد:

ازان گلشن که بویی برده بودم برای توگلی آورده بودم
به ره پژمرده واکنون در کفم نیست بجزخاری که از گل خورده بودم

(گلچین،۸۱:۱۳۷۹)

درجایی ذیگرمی گوید:

چوگل دربسترت خوابیده بودی مهی بودی به من تابیده بودی
دهان کوچکت لبخنده ای داشت نمی دانم چه خوابی دیده بودی

(همان:۸۲)

اصولاً دنبال رمز و تمثیل و استعاره های اجتماعی گشتن را در شعر وی کاری بیهوده می دانند (همان: ۷۱) اما تأمل در اشعار برجسته گلچین (مانند نمونه های این پژوهش) شاعر دور از وطن و غربت را با امید به بازگشت سرزمین مادری و با تلفیق ودیدگاه های جدید پیشرفت های علمی غرب نشان می دهد که چگونه در اجتماع و جمع ایرانی حضوردارد؛ به ویژه در شعرهایی که رگه هایی از خاطرات کودکی و نوجوانی او را به دنبال دارد مانند شعر جنگل، باران و پرده پندار.

در شعر " **پرده پندار**" باز رنگ نمادهای کودکانه به سبک شعر باران دیده می‌شود اگر چه شعر حال و هوای دیگری دارد. (همان:۵۵) . شاعر عاطفه ها و خاطره ها(همان: ۷۹) نقشی ماندگار در دوره معاصر دارد اگر چه برخی منتقدان شعر گلچین معتقدند که برخورد اجتماعی و دید جامعه گرایانه در شعر گلچین وجود ندارد (عابدی، ۷۲:۱۳۷۹)ولی شاعران بزرگی پس از گلچین چون فروغ، سایه و زهری آشکارا متأثر از شعر های ساده و صمیمی او دیده اند.(همان: ۷۴)

پشت شیشه، باد شبرو جار می زند
برف سیمین شاخه ها را بار می زند
پیش آتش، یار مهوش / نرم نرمک بار می زند
جنبش انگشت های نازنینش / به، چه دلکش /رقص های تار و گلگون /بر رخ دیوار می زند.
مو های سرخ می رقتند، بالا روی پرده / بچه گربه جست می زد سوی پرده
جام های می تهی بودند از بزم شبانه / لیک لبریز از ترانه
توله ام با چشم های تابناکش / من نمی دانم چه ها دید در رخسار آتش؟
ابرهای سرخ و آفتابی؟/ روز های آفتابی؟ ...
چشم ها را باز کردم . آه ... کشیدم / یار رفته. /تار رفته ... در رگ من نبض حسرت تار می زند.

(گلچین، ۲۱۹:۱۳۷۹)

شعر های گلچین چنان از صمیمت و صداقت روح و عاطفه شاعر حکایت دارد که خواننده، رمز و راز ها و اندیشه های پشت پرده شعر را فراموش می کند شاید به این علت است که گاه یکی از پیشروان شعر نو در " گلچین می نویسد: «عزیزم!..قطعه ببرگ جوان گیلانی اگرسی سال پیش بود برای من حقیقتاً لذت داشت،برای این که آن وقت تازه پابه جهان شاعری گذاشته بودم.همان طورکه امروزه همه پامی گذارند.دراین قطعه مثل این استکه آدم عادی خواسته شاعرباشدهمان طور که اغلب شعرای قدیم مابودند.عشق وذوق ودید درآن عوض نشده است...» (همان:۶۲)

در شعر " **ساز و آواز**" گلچین وقتی به استقبال " نی نامه" می رود، نمی تواند از فضای گل و بلبل و زیبایی ها و بهارانه اش جدا شود و گل، بلبل،، مل، کوه، جنگل، بهار، سبزه، باد، چمن، برگ و دانه، هر کدام در عین صمیمیت و سادگی، نمودی نمادین دارند:

باز رازی در دلم، گل کرده است/ سیم سازم یاد بلبل کرده است
دل سرودی می سراید / شور مستی می فزاید....
بر رخ، مر برگ و هر گل / با گلاب و مل / سرودی می نوازم
پرده های روی کوه و دره / با سیماب رودی می نوازم .....
تا بگرداند / بهار بی وفا / در سبزه ها / تب لرزه های ساز ما را /
تا بگرید آسمان / فردا چو بیند زین چمن پرواز ما را /
تا به پایان باد پربانگ زمستان / زیر برگ مرده ای / در دانه گل خورده ای / شاید زنو پیدا کند آغاز ما را

(گلچین ۱۳۷۹: ۲۰۷)

از اشعار گلچین چنین برداشت می شود که "شاعری است سرشار از زندگی، معلوم است که به زندگی علاقه مند بوده و جوی جوان زندگی حتی به پیرانه سر در شعرش انعکاس عمیق داشته است."

(عابدی، ۱۳۷۹: ۸۶)

گلچین در شعر " **شکسته**"که یک سال قبل از مرگش سروده است (همان: ۹۰)باز از گل و زیبایی و شاخه سخن می‌گوید که می تواند طبع، هر نوجوانی را مخاطب قرار دهد.

شاخه را باد شکست/ گل لب از خنده نبست
گفتمش هستی هست / که خوشی در بن بست است؟
گفت: ای شعر پرست / دفتر و خامه به دست
دم مرگم / روی برگم
بنویس: تا رخم زیبا هست / غم ندارم زشکست

(گلچین، ۱۳۷۹: ۲۲۰۹)

گلچین در شعر " **شمد**" که از پیری نالان است اما همچنان امیدی دارد، فضای جوانی و کودکی را با یاد آوری واژه ها و ترکیبات مادر، آفتاب و باران، بهار، ترانه مهر پرندگان، آذرخش جوانی و .... را دوباره زنده می کند و هر مخاطب نوجوانی را علاوه بر بزرگسالان متاثر می گرداند:

در آفتاب و باران / یاران و دشمنان/ از رزمگاه هستی – مانند ابر و دود – / رفتند.... نوبت ما خواهد رسید زود
جنگی است زندگانی
تا چشم کرد باز / نوشید و چند واژه ز ما در گرفت یاد ...
جنگی است زندگانی
یک پیر گوژ پشت / در دیده هر چه داشت، به دل هر چه کاشت، کشت / آن گاه زیر یک شمد کهنه آرمید

(گلچین ۱۳۷۹: ۴ -۲۰۲)

شعر **گل سرخ** گلچین نمادی است از عشق و زیبایی در تقابل باخار، که نمود دیگری دارد که به یاد فروغ فرخ زاد سروده است:

این شاخه گل پر از گل سرخ / روزی شکسته خواهد شد
باد کشنده هم یک روز / از کار خسته خواهد شد
از باد و شاخه گل سرخ / چیزی به جا نخواهد ماند
زخم خراش نیزه خار / در دست ما نخواهد ماند

اما در این همه نبرد و شکست / فیروزی بزرگی هست ...
زیرا زیرا چینم ز برگ هر گل سرخ / هر دم و صد سرود امید
بینم به مرگ هر گل سرخ / دو صد زندگانی جاوید

(همان: ۱۵۲)

این شعر همان نمود را به پیش چشم می آورد که در شعر" **گلی برای تو** " گفته بود:

از آن گلشن که بویی برده بودم
برای تو گلی آورده بودم
به ره پژمرده و اکنون در کفم نیست
به جز خاری که از گل خورده بودم

(همان: ۱۵۳)

در شعر **لبخنده** "گل و ماه و دهان و خواب" هر کدام یک فضای نوجوانی و شور و زیبایی را به تصویر کشیده است و نمادی از .... هستند:

چون گل در بسترت خوابیده بودی
مهی بودی به من تابیده بودی
دهان کوچکت لبخنده ای داشت
نمی دانم چه خوابی دیده بودی

گلچین گیلانی در شعر بلند " **دریا نورد خفته** " تصویری از دریا و دریا نوردی مجسم می سازد که در هوای بارانی و برفی و امواج و حرکت موجدار کشتی چون گهواره‌ای است که در آن شاعر و مسافران دیگر کشتی در آن آرامش ندارند و هر لحظه با مرگ درگریبانند:

گریز است اشک ماه و خورشید
به چشم چکه‌های آتش و زر
در این آشوب رستاخیز خورشید
به هرجا گور دوزخ می‌کند زیست
میان هستی و دریا سرودی است
که می‌غرد به گوش مرگ جاوید
گریزی به آدم و حوا و بهشت می‌زند:
نمی‌دانم چه می‌گوید دمادم
ولی پیداست، ای فرزند آدم
که این غرش سرود آشنا نیست
سلامی نیست از دیانوردان
کجا هستند ای آزادمردان؟
مگر این خون حوای شما نیست؟

(گلچین، ۱۶۹:۱۳۷۹)

و آدم و حوا را نمادی از اصالت، یکرنگی، هم‌ریشه، اتحاد و همبستگی معرفی می‌کند، گو اینکه یادآور چند بیت مشهور سعدی است که فرمود:

بنی آدم اعضای یکدیگرند — که در آفرینش ز یک گوهرند
چو عضوی بدرد آورد روزگار — دگر عضوها را نماند قرار
تو کز محنت دیگران بی غمی — نشاید که نامت نهند آدمی(سعدی،)

و فریاد برمی‌دارد که چرا مردم در اندیشه‌ی دیانوردان نیستند که هر لحظه ممکن است برای آن‌ها، گورستان شود:

به زیر جنب و جوش ارغوان پوش ته دریا چنان خاموش، خاموش!

گلچین در این لحضات سهمناک و ترس‌آور – که خود و دریانوردان را به مرگ نزدیک می‌داند با حسرت به گذشته‌های شیرین و تقابل زمان با گذشته، به "خاطره‌ی فردی" می‌رسد ! *با مرور واژه‌های خواب، روز، شام، کشتی نوح، خورشید، یزدان‌پرستی، بهشت و ....، به گهواره و صدای داود، مادر، آغوش، آهو و ..... گریز می‌زند و آشکارتر از هرجای کلامش، به سوی نوجوانی می رود(کاکه رش:۹۳):

در برف سم و پوزه گذارد برای برگ ...

یک روز برف‌های تو گردد زیرورو یخ‌ها شوند آبله رخسار و زشت‌رو

از میخ چکمه مرد تفنگدار

آهوی بی گناه شود زخم‌دار و لنگ با خون خود نویسد در برف سیمرنگ

" بدرود، جنگل من خوش باش در بهار!"

(گلچین ۱۳۴:۱۲۷۹)

به نظر می‌رسد این شعر نمادهای اجتماعی و سیاسی دارد: جنگل نماد وطن، برف،دشمن خونخوارجنگل و ابر سیاه نماد خفقان و کودک نماد مردم کم سواد و معصوم از ترفندهای روزگار است که هر نوع ذلت و خواری را به راحتی می‌پذیرد.

در شعر " **گنجینه**" " کودکی" نماد سادگی است که از یکرنگی با هم بازی‌هایش لذت می‌برد و در فکر فریب دیگران در دنیای پر از هیاهوهای شیر غرّان نبوده است و اکنون در این وادی صداقت تنهاست:

اگرچه روزگاری ما همه با همدگر بودیم

دل ما سخت تنها بود

آری، سخت تنها بود

به دریایی که مانند هزاران شیر می‌غرّید و می‌غلتید سوی بی‌کرانی‌های نابودی،

امید نا و ما چون کودکی، در بازی پایین و بالا بود

(همان: ۲۷۷)

در شعر " **فریب** " شاعر باز به سبک خویش، وارد فضای صمیمی باغ و گل‌ها می‌شود از گل و برگ و جنگل و ماه و دره و رود و موج، سخن به میان می‌آورد و گویی که ترانه‌ای دیگر موج می‌زند و به زیبایی می‌تواند کودک و نوجوان را به جنب و جوش درآورد، هر چند که بزرگان هم لذت می‌برند:

برگ برگشت و گل دوباره شکفت

شد پدیدار رازهای نهفت ...

جوجه تازه – گرم و نرم و سفید

زیر پرهای مادرش خوابید / در ته آشیانه آرام...

جوجه و مادر و آشیانه، نمود کودکانه دارند و جوجه نماد ضعیفی فردی، کوچکی ومعصومیت آن مد نظر شاعر است که تحت حمایت مادر در ته آشیانه آرام گیرد. در بند دیگر به صراحت، به ترانه گویی که ذوق کودکانه را برمی‌انگیزد می گوید:

مرغک از شادی و ماه

خواند از نو ترانه‌ای دلخواه / از امید بلند آیند

از خوشی‌های آرزوی نهفت

ان چنان مست شد که با گل گفت / کاش رنگ تو بود پاینده.

باز نوستالوزی و کودکانه گرایی‌های وی ظاهر می‌شوند:

کاش پاینده بود زیبایی

مهر و خوشبختی و دل‌آرایی...

(گلچین، ۱۳۷۹: ۱۸۷- ۱۸۵)

گلچین در شعر " **شیشه های خون**" که ظاهراً محصول اواخر عمر اوست به سبک کلاسیک اما مضامین نو، باز بهترین دوران را، دوران محصّلی و نوجوانی قلمداد می کند:

با مطلع: دو سه تا شیشه ز خون دگرانم دادند دو سه تا ماه دگر بیهوده جانم دادند
می‌گوید: ای پرستار زمانی که محصّل بدم دلبرانی چو تو چندی هیجانم دادند

(همان: ۱۹۴)

شعر« **نام**» داستان واره و روایت گونه‌ای است کودکانه که آفتاب، پرنده، گل، باد، برگ، درخت و ... هرکدام می‌تواند نمودی از اشعارو نمادین کودکانه باشد:

گل بود و سبزه بود و سرود پرنده بود
در آفتاب گرمی شادی‌دهنده بود
بر آب و خاک باد بهشتی و زنده بود
در باغ بود کاجی پر شاخ و سهمگین
دستی به یادگار، صدسال پیش از این
بر آن درخت نام دو دلداده کنده بود
پروانه و فریدون صد سال پیش از این
یک روز آمدند در این باغ دلنشین
گل بود و سبزه بود و دل تند فرودین
می‌زد نسیم، نرمک بر روی برکه چنگ
می‌گشت قوی سیمین بر آب سیم رنگ
خورشید گرد زرّین می‌ریخت بر زمین
بر روی شاخه مرغک خوش رنگ می‌سرود
" بنگر چگونه غنچه نازک دهان گشود
گلشن چه زیبا دارد به تار و پود
سرتاسر است هستی جاوید و نیست مرگ
به‌به! چه دلرباست تماشای رقص برگ
به‌به ! چه دلکش است سرودنسیم رود»

(گلچین ۱۳۱:۱۲۷۹)

در شعر «**ای جنگل**» شاعر با دیدن ابرها و هوای برفی، فردایی را به تصویر می‌کشد جنگل زیبا پوشیده از کفن سفد برف شده و آهو مانند کودک بی‌مادروپدر، تنها و گرسنه و گمراه مانده است و .... گلچین چنان زیبا صحنه آرایی می‌کند که هر کودک و پدر و مادری را هم با خود به دیدن جنگل پوشیده از برف می‌برد:

ای جنگل بزرگ من ! ای برگ های زرد من
بازیچه‌های بال و پر بادهای سرد
فردا شوند یکسره در برف ناپدید
زیبایی گشاده رخ رازهای تو خوشرنگی نهفته آوازهای تو
خسبند زیر چادر یخ بسته‌ی سفید
در شاخه‌های لخت تو زنگوله‌های تیز گردند بر سر برف اشک‌ریز
افتند گاه‌گاه چون تیر از کمان مرگ
آهو بسان کودک بی‌مادروپدر تنها گرسنه، کمرو، گمراه دربدر

...

" بنگر چگونه غنچه نازک دهان گشود
گلشن چه زیبا دارد به تار و پود
سرتاسر است هستی جاوید و نیست مرگ
به‌به! چه دلرباست تماشای رقص برگ
به‌به ! چه دلکش است سرودنسیم رود»
پروانه می‌نشست به هرجا و می‌پرید
زنبور شیره از لب گلبرگ می‌مکید
بر روی گل، نسیم دل‌انگیز می‌وزید

(گلچین ۱۳۴:۱۲۷۹)

درنوجوانی این شعررا می سراید:

ای گاوعزیز وباوفایم
ای یاور جمله کارهایم
ای نور دو دیده،راحت دل
ای یار ضعیف وبینوایم
بنیوش:ازتوست که زندگی نمایم

(همان:۴۴)

گاو نمادی از پشتیبان زندگی روستایی، دوست داشتنی (به ویژه برای بچه‌ها) مایه حیات روستائیان است و احساس صادقانه-ی نوجوانی را به تصویر کشیده که رنج روستائیان و امرار معاش آن‌ها و بهره‌برداری از گاو ضعیف و حیوانی بی‌زبان و نحیف نشان می‌دهد.

شعر " **ای ستاره**"ی وی باز حاصل دوره نوجوانی و اولین شعری است که به استاد و معلم صاحب ذوق‌اش (وحید) داده تا ارزیابی کند*:

شب هاتوای ستاره!چه جویی درآسمان؟
زین گردش مدام بیاسای یک زمان
هرگزنرفته استبدین سال که می روی
در هیچ راه وهیچ زمان،هیچ کاروان

(همان: ۴۵)

ستاره و آسمان، دو واژه‌ای نمادین در این شعر زیبای گلچین نوجوان است که از آرزوها و آرمان‌گرایی و فراز و فرود فکری نوجوانی اوخبر می‌دهد.

در دوره‌ی نوجوانی لغزش سیاسی و اجتماعی فکری به سراغ فرد می‌آید و گلچین صادقانه به زبان می‌آورد و شب، خواب، مهتاب، پنجره (شیشه در) نماد تلاطم فکری نوجوان است

(همان:۴۷)

در سن ۳۱ سالگی در لندن به یاد دوران کودکی و باران زیبای گیلان می‌افتد و یکی از زیباترین شعرها (**گیلان**)را می سرایدکه خوداورا سرزمین سبزه خوشرنگ،بهشت دل آرا، مادر دلبند، ای مادر گرامی و خوش چهر، وخودرافرزندآن مادردلبند،معرفی می کند:

گیلان ! ای سرزمین سبزه خوشرنگ
زیر بلند آسمان آبی و زیبا!
دورم من از تو گر هزاران فرسنگ،

نیست دلم دور از آن بهشت دل آرا.
دور توان شد مگر ز مادر دلبند؟
دور توان شد مگر ز سینه پر مهر؟
می‌رود این جان دردناک] چو فرزند،
سوی تو، ای مادر گرامی و خوش چهر.
سبزه زیبای انگلستان هر دم
یاد تو اندازدم، بهشت دل آرا
آری، مانند تست اینجا خرّم،
اری، مانند تست اینجا زیبا
در دلم افکنده‌اند عکسی جاوید
جنگل تو، با درخت های خوش اندام،
کوه تو، با ابرها و پرتو خورشید....

(همان)

نتیجه‌گیری

نماد به عنوان ابزاربلاغی موردتوجه گلچین گیلانی بوده و از بین عناصر گوناگون، نمادهای عناصر طبیعی بسامد باالایی دارندوخاستگاه بیشتر نمادهادرشعرش سنت وفرهنگ عامه ومسایل اجتماعی هستند.شعر" باران "او نمودار قدرت تعبیر شاعر با کلماتی ساده و همگانی است که درحافظه‌ی مردم ماندگاراست.انعکاس خاطرات و یادبودهای کودکانه و نوجوانی، در شعر صمیمانه گلچین، وی را در ردیف شاعرانی قرار می دهد که بی آن که ادعایی داشته باشند گرایش خاص و ویژه به ادبیات کودک و نوجوان وسنت ایرانی دارد و اگر از همه این ها بگذریم معیار پذیرش شعر گلچین را (در مقایسه با شاعران معاصر و حتی شاعران شعر کودک) برای طبقه کودک و به ویژه نوجوان، در نظر بگیریم، بی تردید اشعار صمیمی این دست گلچین، بر شعر بسیاری از آن ها می چربد .

انواع گل و سبزه و پرندگان که برای کودک و نوجوان از جذابیت خاصی برخوردار است در شعر وی از بسامد بالایی برخوردار است و این نکته هم در کودکانه های وی می تواند نشانه ای برجسته باشد. واقع‌گرایی و صمیمیت در شعر هویداست (که ذات شعر گلچین است) اما هر کدام از واژه‌های گل، شاخه، دفتر و شعر هر کدام همان نمودی دارند که در اغلب شعرهای بهارانه‌اش خودنمایی کرده، ضمن اینکه تصویرها و هماهنگی درونی و بیرونی شعر، موسیقی خاصی به آن بخشیده است. در حقیقت، نماد به عنوان ابزاربلاغی موردتوجه گلچین گیلانی بوده و از بین عناصر گوناگون، نمادهای عناصر طبیعی بسامد باالایی دارند و خاستگاه بیشتر نمادها در شعرش سنت و فرهنگ عامه و مسایل اجتماعی هستند. شعر" باران "او نمودار قدرت تعبیر شاعر با کلماتی ساده و همگانی است که درحافظه مردم ماندگاراست.هرچندکه وقتی به مضامین نوونگاه‌های تازه شعرش در بسیاری از سرودها یش او در غربت و غرب نگاه می‌کنیم تلفیقی از اندیشه‌های نوگرایی و کلاسیک او می‌بینیم.

در مجموع، گلچین گیلانی را می‌توان شاعری در میان سنت و مدرنیته منصوب کرد.

منابع

۱. ایگلتون، تری،(۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۲. براهنی، رضا،(۱۳۷۱)، طلا در مس، تهران: چاپخانه‌ی میثاق.
۳. داد، سیما،(۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: نشر مروارید.
۴. شایگان فر،حمیدرضا(۱۳۸۰)،نقدادبی،تهران:دستان
۵. شفیعی کدکنی، محمّدرضا،(۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی، تهران: نشر سخن.

۶. شمیسا، سیروس،(۱۳۷۱)، بیان، تهران: نشرپیام نور.
۷. شوالیه،ژان وآلن گربران (۱۳۷۹)، فرهنگ نمادها، ترجمه وتحقیق سودابه فضایلی، تهران: جیحون
۸. عابدی،کامیار(۱۳۷۲)، نگاهی به زندگی و آثار گلچین گیلانی، مجله آینده سال نوزدهم تیر تا شهریور ۱۳۷۲ شماره تا ۶
۹. غیاثی، محمّدتقی،(۱۳۶۸)، درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری، تهران: نشر شعله‌ی اندیشه.
۱۰. قبادی، حسینعلی (۱۳۷۷)، تأمّلی در شناخت مرزهای تمثیل و نماد، فصلنامه «مدرس » شماره ۹، زمستان ۱۳۷۷، دانشگاه تهران، تربیت مدرس
۱۱. کوپر، جی.سی (۱۳۸۰) فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد
۱۲. مدرسی، فاطمه، یاسینی، امید، (۱۳۸۸)، تحلیل و تحول آرایه‌های زیبایی‌شناختی در شعر معاصر، فصلنامه علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادب فار سی، ش سیزدهم.
۱۳. معین، محمد (۱۳۷۱، چ۸)، فرهنگ فارسی، جلد اول، تهران: امیر کبیر
۱۴. میرصادقی، میمنت، (۱۳۷۳)، واژه‌نامه هنر شاعری، تهران: نشر کتاب مهناز.
۱۵. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸، چ۲)، فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیّات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

بررسی وقوع چاکنایی‌های /ʔ/ و /h/ در ساخت هجایی cvcc در زبان فارسی

دکتر عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا
دانشیار گروه زبانشناسی در دانشگاه تربیت مدرس
پریسا سادات میرنژاد
دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی در دانشگاه تربیت مدرس

چکیده:

هدف از نگارش این مقاله بررسی وقوع چاکنایی‌های /ʔ/ و /h/ در یکی از مواضع .c، c_1 و c_2 ساخت هجایی $c.vc_1c_2$ زبان فارسی است. روش انجام پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و به منظور گردآوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. به این ترتیب که تمامی واژگان فرهنگ‌های لغت مشیری(۱۳۶۹)، معین(۱۳۵۶)، سخن (۱۳۸۱) و زانسو (۱۳۷۲) بررسی شد. واژه‌های مورد نظر از این چهار فرهنگ لغت استخراج گردیده است و پس از تنظیم آنها در نرم‌افزار اکسل مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. گفتنی است که در آوانویسی داده‌ها نیز از آوانگاری بین‌المللی IPA استفاده شده است. از آنجایی که هر یک از دو همخوان چاکنایی فوق در زبان فارسی دارای دو نماد نوشتاری متفاوت هستند، سعی بر آن بوده است که به ارائه و تحلیل داده‌های مربوط به هر کدام از آنها پرداخته شود. نتایج به دست آمده از این پژوهش نشان می‌دهد که ۱. ریشه حدود ۷۷ درصد واژه‌هایی که همخوان چاکنایی /ʔ/ یا /h/ در یکی از سه موضع .c، c_1 و c_2 ساخت هجایی $c.vc_1c_2$ آمده است، یعنی ۱۰۹۸ واژه از ۱۴۱۲ واژه استخراج شده از فرهنگ‌های لغت، به زبان عربی برمی‌گردد. ۲. در هجای cvcc فارسی به هنگام وقوع یکی از دو همخوان چاکنایی مورد بحث به عنوان همخوان، واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌ی /u/ کمترین بسامد را در نقش هسته هجا نسبت به سایر واکه‌ها دارند. ۳. با توجه به نوع همخوانی که در ساخت هجایی شرکت می‌کند، بسامد رسایی (۰ و ۱-) خوشه‌های همخوانی بیشترین مقدار را در کل میزان رسایی بین ۷- تا ۷ به خود اختصاص داده‌اند و تجمع خوشه‌های همخوانی نیز بر اساس کل داده‌ها متفاوت است. ۴. پر بسامدترین هجا هنگامی است که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در جایگاه آغازین قرار می‌گیرد و آن مربوط به هجای /haft/ و مشتقات آن می‌باشد. ۵. تعداد هجاها نیز فقط زمانی که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" ظاهر می‌شود، برابر با تعداد واژه‌هاست.

کلیدواژه‌ها: همخوان چاکنایی، ساخت هجایی، خوشه‌ی همخوانی، بسامد رسایی.

مقدمه:

در این نوشتار قصد داریم وقوع چاکنایی‌های /ʔ/ و /h/ را در ساخت هجایی* cvcc در زبان فارسی بررسی کنیم. به همین منظور تمامی واژگان فرهنگ‌های لغت مشیری، معین، سخن و زانسو بررسی شد و واژه‌هایی که در آنها دو همخوان چاکنایی /ʔ/ و /h/در یکی از مواضع .c، c_1 و c_2 آمده بود، استخراج و سپس بررسی شد. قابل ذکر است از آنجایی که هر یک از دو همخوان چاکنایی فوق در زبان فارسی دارای دو نماد نوشتاری متفاوت هستند، سعی بر آن است به ارائه و تحلیل داده‌های مربوط به هر کدام از آنها پرداخته شود. به این منظور تعداد هجا و تعداد واژه‌هایی که این هجاها در آنها به کار رفته‌اند؛ بعلاوه مقوله دستوری، نوع واژه و ریشه یا هویت زبانی آن گردآوری و بررسی شدند. رسایی خوشه همخوانی این هجاها نیز به همین ترتیب مورد بررسی قرار گرفته است. در مجموع ۱۴۱۲ واژه از چهار فرهنگ لغت مذکور استخراج شد که به دلیل محدودیت حجم پژوهش تنها به آوردن نمونه‌هایی از هر مجموعه داده اکتفا کرده‌ایم. در این پژوهش برآنیم با توجه به داده‌ها به چند پرسش پاسخ دهیم: ۱. هویت زبانی غالب واژه‌هایی که دارای ساخت هجایی cvcc هستند، به کدام زبان برمی‌گردد؟ ۲. کدامیک از واکه‌های زبان فارسی بیشترین و کدامیک از آنها کمترین نقش را به عنوان هسته این ساخت هجایی با حضور یکی از دو همخوان چاکنایی /ʔ/ و /h/ بر عهده دارند؟ ۳. درجه‌ی رسایی در کدامیک از خوشه‌های همخوانی بیشترین میزان را به خود اختصاص داده است؟ ۴. پربسامدترین هجای دارای سایشی چاکنایی /h/ کدام است؟ و ۵. تعداد هجاها با حضور انسداد چاکنایی /ʔ/ در یکی از مواضع ساخت هجایی cvcc به چه صورت است؟

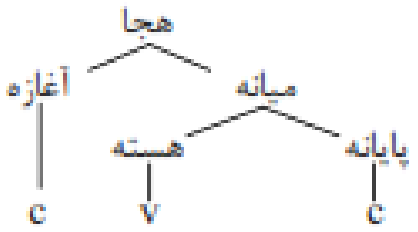
پیشینه پژوهش:

ذوالفقاری سریش(۱۳۸۳) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان "تحلیل واجشناختی خوشه‌های همخوانی در زبان فارسی" قصد آشکار-سازی محدودیت‌های حاکم بر خوشه‌های همخوانی پایانه‌ی هجا را دارد. وی به روش کتابخانه‌ای به گردآوری داده‌ها پرداخته است. به این ترتیب واژه‌های دارای خوشه همخوانی cvcc بر اساس نوع همخوانی که در جایگاه نخستین یا دومین پایانه هجای آنها قرار می‌گیرد و همین طور بر اساس نوع واکه‌ای که هسته هجا را در آنها پر می‌کند، مرتب شده‌اند. نتایج عمده‌ی این پژوهش نشان داده‌اند که واکه‌ها در زبان فارسی دو طبقه‌ی طبیعی را تشکیل می‌دهند که واکه‌های /a,e,o/ و /ɑ,i,u/ به ترتیب با مشخصه-های [- کشیده] و [+ کشیده] شناخته می‌شوند. تعداد واژه‌های دارای ساخت هجایی cvcc با یکی از واکه‌های کشیده بسیار محدودتر از تعداد واژه‌های دارای همین ساخت هجایی با یکی از واکه‌های کوتاه است. اصل سلسله مراتب رسایی* در خوشه‌های همخوانی دارای واکه‌های کشیده رعایت می‌شود ولی در خوشه‌های همخوانی دارای واکه‌های کوتاه رعایت نمی‌شود. رضویان(۱۳۸۶) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان "بررسی فرایندهای واجی و واج‌آرایی در زبان ترکی آذری" قصد دارد به تایید یا رد دو فرضیه بپردازد. اول اینکه فرآیندهای هماهنگی واکه‌ای، همگونی، درج و جانشینی از فرایندهای واجی پربسامد در ترکی آذری هستند. دوم، فرآیند درج واکه در بین خوشه‌های همخوانی و درج همخوان در هنگام التقای واکه‌ها دیده می‌شود. و سوم، واکه موجود در هسته در گزینش همخوان‌های پایانه تأثیر دارد؛ به طوری که معمولاً در مشخصه‌ی پسین نوعی همگونی میان واکه و همخوان دیده می‌شود. به منظور گردآوری داده‌ها از گفتار سیزده گویشور بومی ترک‌زبان و منابع مکتوب از جمله دو فرهنگ لغت آذری- فارسی استفاده شده است و به روش توصیفی- تحلیلی بررسی شده‌اند و نتایج زیر به دست آمده است: هماهنگی واکه‌ای در پسوند جمع /-lar/ و /-lɑr/، و در پسوند مصدرساز /-mɑx/ و /-mec/ ، همگونی بین همخوان و واکه، هماهنگی واکه‌ای به هنگام افزودن پسوند ماضی‌ساز، و درج واکه میان خوشه‌ی همخوانی پایانی در کلمات قرضی ترکی از مهم‌ترین فرایندها در ترکی آذری هستند. واکه‌ی /a/ فعال‌ترین واکه در هسته‌ی هجای cvcc است. همچنین /r/ پربسامدترین همخوان به عنوان عضو اول خوشه و /t/ پربسامدترین همخوان به عنوان عضو دوم خوشه‌ی پایانی هجای cvcc به شمار می-رود. اسلامی(۱۳۸۸) با هدف بررسی واج‌آرایی و نحوه‌ی هجابندی در زبان فارسی باستان به پژوهش در این زمینه پرداخته است. در این پژوهش ضمن بررسی"اصل توالی رسایی" در زبان فارسی باستان بر اساس خوانش کتیبه‌ها از کنت(۱۹۵۳)، با توجه به عدم وجود خوشه‌ی همخوانی پایانی به دلیل وجود پایانه‌های صرفی، به بررسی این اصل درخوشه‌های همخوانی آغازه و پایانه‌ی هجا پرداخته شده است. به این منظور ابتدا تمامی توالی‌های همخوانی موجود در آثار مربوط به فارسی باستان بدون در نظر گرفتن تقطیع هجایی شناسایی و استخراج شده‌اند و سپس بر اساس اصول مربوط به هجابندی، خوشه‌های موجود در هجاها شناسایی شده و با اصل توالی رسایی مطابقت داده شده‌اند. بررسی خوشه‌های آغازی و میانی نشان می‌دهد که اصل سلسله مراتب رسایی به جز در مواردی در کلیه‌ی داده‌ها رعایت شده است. پس از آن به بررسی اصل همجواری* در زبان فارسی باستان پرداخته شده و سپس تحول این زبان به فارسی جدید و تفاوت هجاهای موجود در این دو زبان مورد مطالعه قرار گرفته است و در پایان نظام واکه‌ای فارسی باستان و فارسی جدید با یکدیگر مقایسه شده است. مهربان(۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان "بررسی اصول رسایی در نظام واجی زبان فارسی" به بررسی اصول رسایی در نظام واجی زبان فارسی می‌پردازد. وی در این پژوهش به دنبال پاسخ پرسش-های زیر است: آیا خوشه‌های همخوانی در زبان فارسی از اصل توالی رسایی پیروی می‌کنند یا خیر؟ و آیا فرایندهای واجی در زبان فارسی با انگیزه‌ی تبعیت از اصول رسایی انجام می‌شوند؟ با بررسی ۶۸۰ واژه‌ی دارای خوشه‌ی همخوانی استخراج شده از فرهنگ لغت فارسی معین، روشن می‌شود که ۶۷.۶۸ درصد واژه‌های یاد شده از اصل توالی رسایی تبعیت می‌کنند و بیشتر واژه‌هایی که با اصل یاد شده در تناقض هستند، از واژه‌های دخیل می‌باشند. همچنین بررسی‌ها نشان می‌دهد فرایندهای قلب، حذف و درج صامت، و همگونی ناقص پسرو با انگیزه‌ی تبعیت از دست کم یکی از اصول رسایی صورت می‌پذیرند. رستمی(۱۳۹۲) در پایان‌نامه-ی خود به بررسی ساخت هجا و محدودیت‌های خوشه‌های همخوانی در زبان فارسی در چارچوب نظریه‌ی بهینگی پرداخته است. هدف پژوهش، بررسی آرایش واکه‌ها در تشکیل خوشه‌های همخوانی در قالب محدودیت‌ها در نظریه‌ی بهینگی بوده است. همچنین تأثیر واکه‌ی هسته‌ی هجا در انتخاب همخوان‌های خوشه‌ی پایانی واژگان منتخب بررسی گردیده است و در آخر بسامد وقوع همخوان‌ها و واکه‌های واژگان منتخب ساخت هجایی cvcc زبان فارسی با ارائه‌ی نمودار مورد بررسی قرار گرفته است. در این

پژوهش واژه‌های دارای این ساخت هجایی از روزنامه‌ها و مجلات انتخاب شده‌اند. روش انجام پژوهش توصیفی است و در گردآوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای بهره برده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که از این تحقیق می‌توان جهت شناخت هجا و انواع آن در زبان فارسی و همین‌طور شناسایی و معرفی محدودیت‌های خوشه‌ای واژگان این زبان در چارچوب نظریه‌ی بهینگی بهره گرفت. عبداللهی(۱۳۹۳) با هدف بررسی و تبیین فرایند درج در زبان فارسی، مدخل‌های واژگانی موجود در دو فرهنگ‌های مشیری(۱۳۷۱) و انصاف‌پور(۱۳۷۸)، و وام‌واژه‌ها از زمردیان(۱۳۸۴) را بررسی کرده است. بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که تنها پنج همخوان میانجی [ɹ,dʒ,ʔ,v,j] در التقای واکه‌ها درج شده است. فرایند درج در ۹۲ درصد از داده‌ها در ساخت‌های اشتقاقی و در هشت درصد از آنها در ساخت‌های تصریفی دیده می‌شود. در درج واکه در خوشه‌های همخوانی داده‌های فارسی، تنها دو واکه‌ی /e,o/ به کار می‌رود. در تمامی وام‌واژه‌ها، خوشه‌های همخوانی با استفاده از فرایند درج واکه جهت انطباق با ساخت هجای فارسی شکسته می‌شود.

هجا* و انواع آن:

هجا یکی از مفاهیم کلیدی و مهم در زبان‌شناسی است که در توصیف برخی از مفاهیم دیگر از جمله تکواژ* نیز به کار می‌رود. هجا در فارسی عبارت از یک رشته آوایی پیوسته است که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل می‌یابد. منظور از "رشته آوایی پیوسته" آن است که اجزای سازنده هجا طی یک فرایند تولیدی بدون مکث تولید می‌گردند. واکه به منزله‌ی مرکز یا هسته* یا محور هجاست و همخوان در حکم حاشیه یا دامنه‌ی آن است (ثمره، ۱۳۹۱: ۱۰۸). هر هجا به آغازه* و میانه تقسیم می‌گردد و میانه از دو بخش هسته و پایانه* تشکیل می‌شود. هسته یا همان بخش اصلی هجا معمولاً با واکه پُر می‌شود. آغازه از صفر همخوان یا بیشتر تشکیل شده است. پایانه نیز بخش پایانی هجا و دارای جایگاه‌های همخوانی می‌باشد. به تعبیری دیگر ساختار هجا متشکل از هسته‌ی اجباری، آغازه و پایانه‌ی اختیاری می‌باشد. آغازه و پایانه همیشه جایگاه همخوان هستند. هسته‌ی هجا دارای پیوند قوی‌تری با پایانه است و به مجموع این دو میانه* می‌گویند. ساختمان هجای هر زبانی با توجه به قواعد واجی آن زبان ترکیب‌هایی از واج‌ها را جایز می‌داند و در برخی موارد محدودیت‌هایی را برای این ترکیب‌ها قائل می‌شود. برای مثال قواعد واجی حاکم بر زبان فارسی حضور دو همخوان در ابتدای هجا را غیرمجاز تلقی می‌کند و واژه‌ای را که دارای چنین ساخت هجایی باشد، بدساخت می‌خواند. در زبان فارسی سه نوع ساخت هجایی وجود دارد از جمله cv مانند واژه‌ی "با" /ba/، cvc مانند واژه‌ی "سر" /sar/، و cvcc مانند واژه‌ی "گفت" /ɡoft/. در زبان فارسی هر هجا فقط دارای یک واکه است. به این ترتیب می‌توان گفت تعداد هجاها با تعداد واکه‌ها در یک واژه رابطه‌ی مستقیم دارد. از آنجایی که دو واکه نمی‌توانند در یک هجا قرار گیرند، تعداد هجاها در هر رشته‌ی آوایی بزرگ‌تر از هجا می‌تواند با شمارش واکه‌ها مشخص شود. اما تعیین مرز بین دو هجا بستگی به تعداد همخوان‌های بین دو واکه دارد. حداقل تعداد همخوان بین هر دو واکه یک و حداکثر آن سه تاست (ثمره، ۱۳۹۱: ۱۰۹). هجا از ترکیب یک مصوت با یک یا چند صامت به وجود می‌آید. بنابراین تعداد هجاها به تعداد مصوت‌هاست یعنی در هر عبارت هر مقدار مصوت باشد همان مقدار نیز هجا هست (نجفی، ۱۳۹۰: ۶۵).



۱.شکل

زبان‌شناسان دو نوع هجا را در بسیاری از زبان‌ها برمی‌شمارند؛ کامبوزیا (۱۳۸۵: ۱۵۶) معتقد است هجای سبک هجایی است که سازه‌ی میانه‌ی آن متشکل از یک واکه‌ی کوتاه بدون پایانه باشد. این نوع هجا را به صورت (cv) نشان می‌دهند؛ مانند به، تو؛ اما

در هجای سنگین، سازه‌ی میانه متشکل از یک واکه‌ی کشیده یا مرکب، یا گاهی از یک واکه‌ی کوتاه با پایانه، یا گاهی از یک واکه‌ی کشیده با پایانه است که به صورت‌های مختلف نشان داده می‌شود (CVCC, CV:C, CVC)؛ مانند: سر، کار، مرد. ویژگی سبک یا سنگین بودن تحت عنوان وزن هجا مطرح می‌شود. نجفی (۱۳۹۰: ۶۹) نیز بر اساس همین تقسیم‌بندی می‌گوید هجاها را بر حسب واج پایانی آنها به دو دسته تقسیم می‌کنند: هجای باز، هجایی است که به مصوت ختم شود مانند نه، تو، که، ما، سی، و هجای بسته هجایی است که به صامت ختم شود مانند کَر، کار، کارد، کَرد.

واج‌آرایی*:

واج‌آرایی شاخه‌ای از واج‌شناسی است که محدودیت‌های باهم‌آیی صداها و آواها را در یک زبان بررسی می‌نماید و به این ترتیب ساخت هجای مجاز، خوشه‌های همخوان و توالی واکه‌ها را بر اساس محدودیت‌های واجی* تعریف می‌کند. این محدودیت‌ها زبان-خاص هستند و از زبانی به زبان دیگر فرق می‌کنند. به عبارت دیگر ساخت‌های هجایی مجاز، قابل قبول و یا خوش‌ساخت را از ساخت‌های هجایی غیرمجاز، غیرقابل قبول و یا بدساخت در یک زبان خاص متمایز می‌کند. واج‌آرایی و هجا دو مفهوم جدانشدنی هستند؛ به طوری که واج‌آرایی معمولاً در ساخت هجا تعریف می‌شود. کنستویچ (۱۹۹۴: ۲۵۰) محدودیت‌های واج‌آرایی را قواعد و دستورالعمل‌هایی معرفی می‌کند که همنشینی واجها در هر زبانی متأثر از آنهاست. این قواعد در ذهن گویشور وجود دارند و بر توزیع آواها و توالی‌های آوایی در مواضع مختلف نظارت دارد. در فرهنگ کریستال (۲۰۰۸: ۳۶۶-۳۶۷) توالی‌های ممکن باهم‌آیی واحدهای واجی در یک زبان واج‌آرایی نامیده می‌شود.

اصل سلسله مراتب رسایی:

یکی از اصول حاکم بر ساخت هجا در زبان اصل سلسله مراتب رسایی یا معیار رسایی* است. هایمن(۱۳۶۸: ۷۹) رسایی را عبور نسبتاً آزاد هوا از طریق دهان یا بینی معرفی می‌کند. بنابراین می‌توان گفت "واکه‌ها، روان‌ها، غلت‌ها و خیشومی‌ها"، و "انسدادی‌ها، سایشی‌ها و انسایشی‌ها" به ترتیب دارای مشخصه‌ی [+رسا] و [-رسا] هستند. درجه‌ی رسایی از واکه‌ها به سمت همخوان‌ها کاهش می‌یابد. در واج‌شناسی، مفهوم رسایی یکی از ابزارهای ضروری در بررسی هجاها به شمار می‌آید. این مفهوم را می‌توان بر اساس مشخصه‌های تمایزدهنده* به درجه‌ی بست تولیدی مرتبط دانست؛ به طوری که هرچه این بست بازتر باشد، صدای تولید شده رساتر است. رسایی عناصر هر هجا به سمت هسته افزایش و از هسته به بعد کاهش می‌یابد.

خوشه‌های همخوانی*:

همان‌طور که در توصیف ساختار هجا اشاره شد، حداکثر شمار همخوان‌هایی که می‌توانند در توالی فوری با یکدیگر قرار گیرند، سه تاست. توالی فوری همخوان‌ها را خوشه* می‌نامیم (ثمره، ۱۳۹۱: ۱۱۴). به بیانی دیگر خوشه‌ی همخوانی، آمدن پیاپی دو یا چند همخوان در یک هجاست؛ بدون آنکه واکه‌ای در میان آنها قرار گیرد و می‌تواند به صورت آغازه یا پایانه به کار رود. خوشه‌های همخوانی در زبان فارسی را به دو گروه دوهمخوانی* و سه‌همخوانی* تقسیم می‌کنند. خوشه‌های سه‌همخوانی فقط در محل اتصال دو هجا دیده می‌شوند، اما خوشه‌های دوهمخوانی هم در یک هجا و هم در محل اتصال دو هجا یافت می‌شوند (همان). خوشه‌ی همخوانی در بیشتر زبان‌های دنیا وجود دارد. ساخت و کاربرد خوشه‌های همخوانی در هر زبان تابع قوانین خاص آن زبان است. به طور مثال در زبان فارسی معیار، خوشه‌ی همخوانی تنها دارای دو عضو می‌باشد که فقط در پایان هجا رخ می‌دهد و هرگز به عنوان آغازه به کار نمی‌رود.

روش انجام پژوهش:

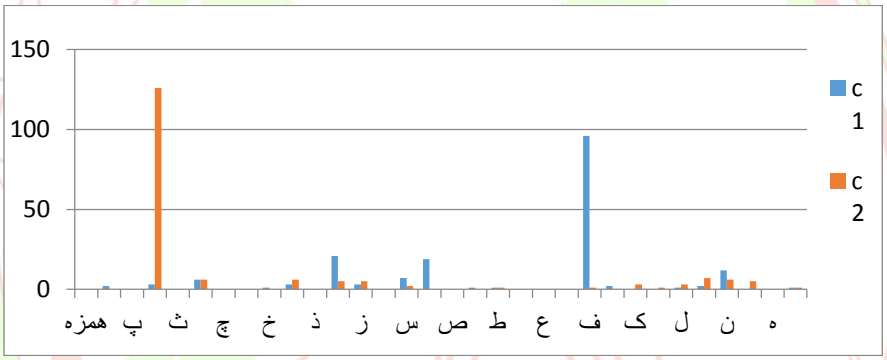
روش انجام پژوهش توصیفی- تحلیلی بوده و به منظور گردآوری داده‌ها از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است. به این ترتیب که تمامی واژگان فرهنگ‌های لغت مشیری، معین، سخن و زانسو بررسی شد. واژه‌های موردنظر از این چهار فرهنگ لغت استخراج

گردیده است و پس از تنظیم آنها در نرم‌افزار اکسل مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. گفتنی است که در آوانویسی داده‌ها نیز از آوانگاری بین‌المللی IPA استفاده شده است. از آنجایی که هر یک از دو همخوان چاکنایی فوق در زبان فارسی دارای دو نماد نوشتاری متفاوت هستند، سعی بر آن بوده است که به ارائه و تحلیل داده‌های مربوط به هر کدام از آنها پرداخته شود. در مجموع ۱۴۱۲ واژه از چهار فرهنگ لغت مذکور استخراج شد که به دلیل محدودیت حجم پژوهش تنها به آوردن نمونه‌هایی از هر مجموعه داده اکتفا کرده‌ایم.

ارائه و تحلیل داده‌ها:

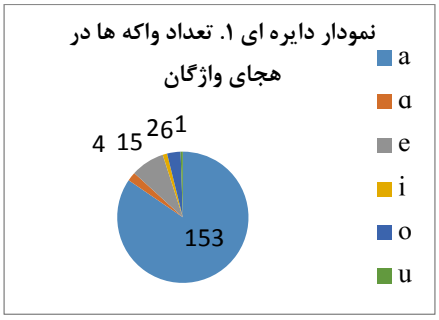
همخوان سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در زبان فارسی

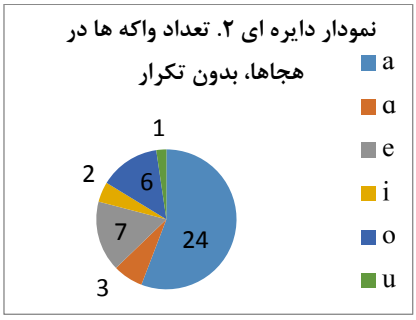
۱- "هـ" در جایگاه .c: چاکنایی "هـ" در ۱۸۱ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مشیری، معین و سخن در موضع آغازین هجای cvcc آمده است. از این تعداد واژه ۴۳ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /haft/ بیشترین تعداد تکرار را به خود اختصاص داده است. نمونه‌هایی از این قبیل واژه‌ها عبارتند از "هارپ" /hɑrp/، "هجر" /hadʒr/، "هرت" /hort/، "هورت" /hurt/، "هیج" /hejdʒ/ و "هیدر" /hidr/. نمودار میله‌ای ۱ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در موضع .c قرار می‌گیرد).



نمودار میله‌ای ۱. t (ت =۱۲۹، ط=۲)- s (ث=۰، س= ۹، ص=۰)- z (ذ=۰، ز= ۸، ض= ۱، ظ=۰) - (غ=۰، ق=۲)

با دقت در داده‌ها می‌بینیم که بیشترین بسامد در دو جایگاه c_1 و c_2 به ترتیب متعلق به همخوان‌های /f/ و /t/ (با نماد نوشتاری "ت") می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک دارای تنها یک نماد نوشتاری هستند از جمله /p/، /tʃ/، /c/،/ʒ/، /ʒ/ و /v/ در جایگاه c_1 و همین‌طور /b/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/ و /ʃ/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند (بسامد همخوان‌های دارای نمادهای نوشتاری متفاوت در صورت وجود در زیر هر نمودار میله‌ای آمده است). حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در هجاهای با آغازه‌ی "هـ" می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌های /a/ و /u/ به ترتیب بیشترین و کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.

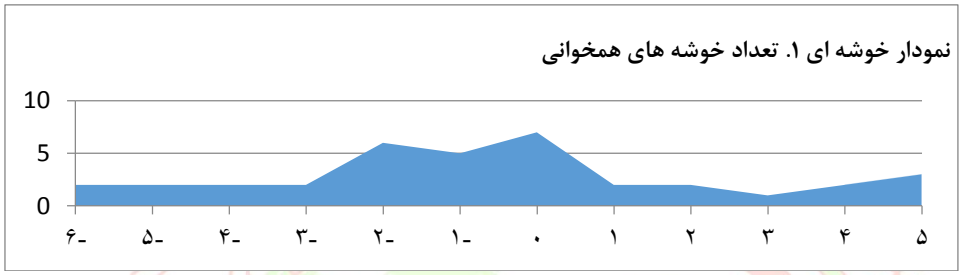




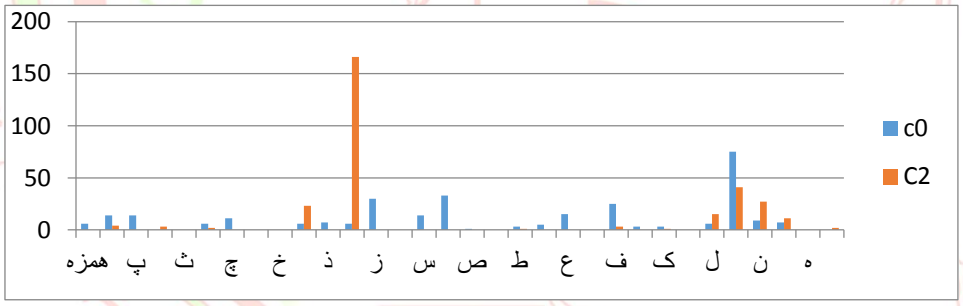
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در آغازه‌ی آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۶- تا ۵، به صورت زیر است:

tf<nn=ss=mm=GG=rr=dʒv=tc<ndʒ=mz=ft=ʃt=st<rn=bc=nɟ=nd=rm=bt<rdʒ=rz<jdʒ=rd<lc=rs<rt=rp
tl=dj=χr<dr=tm<dʒr<dm=zl<zm=

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۰) و (۲-) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و با توجه به نمودار تجمع این نوع خوشه‌های همخوانی به طور تقریبی بین (۰) و (۲-) است:

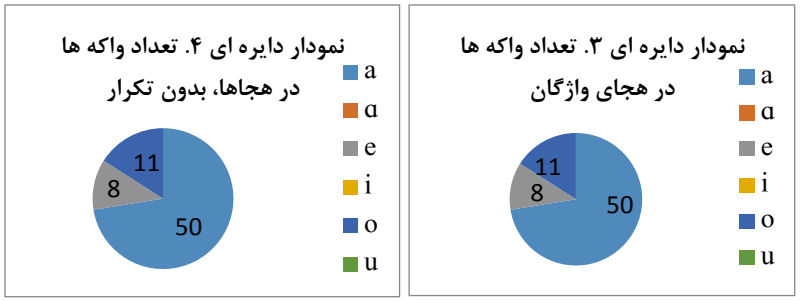


۲-"هـ" در جایگاه c_1: چاکنایی "هـ" در ۲۹۸ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع c_1 هجای cvcc به کار رفته است. از این تعداد واژه ۷۱ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /mehr/ بیشترین تعداد تکرار را به خود اختصاص داده است. واژه‌های "اهل" /ʔahl/، "اهم" /ʔohm/ و "مهر" /mehr/ در این گروه جای می‌گیرند. نمودار میله‌ای ۲ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که سایشی چاکنایی / h/ با نماد نوشتاری "هـ" در موضع c_1 قرار می‌گیرد). با دقت در داده‌ها می‌بینیم بیشترین بسامد در دو جایگاه c. و c_2 به ترتیب متعلق به دو همخوان /m/ و /r/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /χ/، /ʒ/، /ʃ/ و /j/ در جایگاه c. و همین‌طور /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/ و /ɟ/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۲. ʔ(الف=۶، ع= ۱۵)- t (ت= ۳، ط=۴)- s (ث=۰، س= ۱۴، ص=۱)- z (ذ=۷، ز=۳۱، ض=۰، ظ=۵)- G (غ=۰، ق=۳)

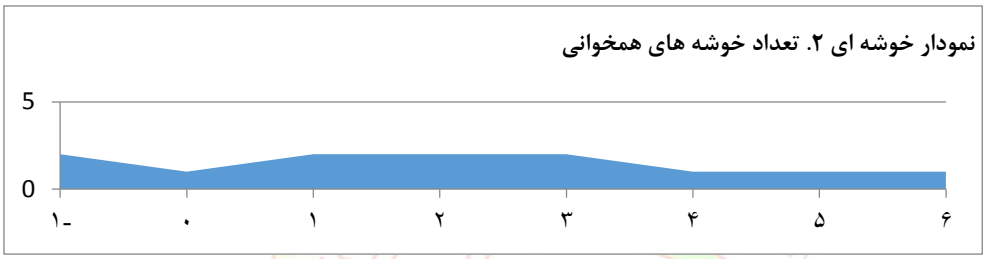
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.



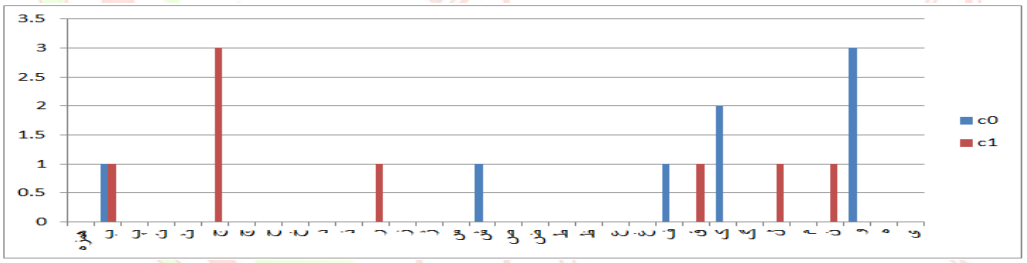
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" به عنوان همخوان دوم هجا ظاهر می‌شود، با بسامد رسایی بین ۱- تا ۶، به صورت زیر است:

hj<hr<hl<hn=hm<hdʒ=hv<hb=hd<hf<hc=ht

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۱-)، (۱)، (۲) و (۳) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌های همخوانی نیز همانطور که در نمودار زیر قابل مشاهده است، به طور تقریبی بین (۱-) و (۳) است:

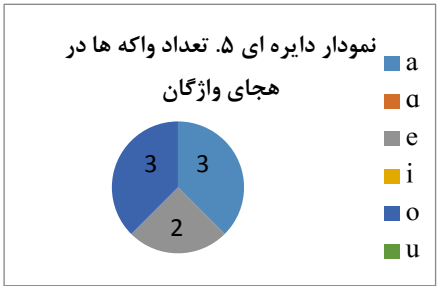


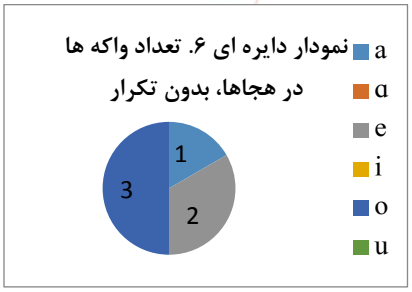
۳- "هـ" در جایگاه c_2: چاکنایی "هـ" در ۸ واژه از واژه‌های فرهنگ لغت زانسو در موضع c_2 از هجای cvcc بوده است. از این تعداد واژه ۶ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /vadʒh/ بیشترین تعداد تکرار را به خود اختصاص داده است. واژه‌های "شبه" /ʃebh/، "وجه" /vadʒh/ و "کره" /corh/ از این قبیل واژه‌ها هستند. نمودار میله‌ای ۳ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در موضع c_2 قرار می‌گیرد). با دقت در داده‌ها می‌بینیم که بیشترین بسامد در دو جایگاه c. و c_1 به ترتیب متعلق به همخوان‌های /v/ و /dʒ/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /dʒ/، /tʃ/، /χ/، /d/، /r/، /ʒ/، /ɻ/، /l/، /m/، /n/ و /j/ با یک نماد نوشتاری در جایگاه c. و همین‌طور /p/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /ʃ/، /f/، /c/، /ɻ/، /m/، /v/ و /j/ در جایگاه c_1 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۳. (غ=۰، ق=۱)

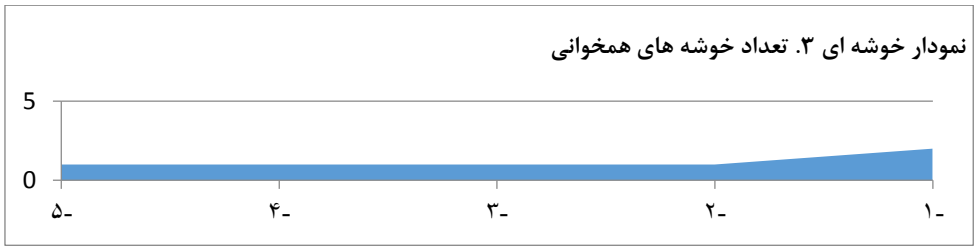
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /o/ بیشترین و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا دارا می‌باشند.





خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در موضع c_2 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۵- تا ۱-، به این شکل است:

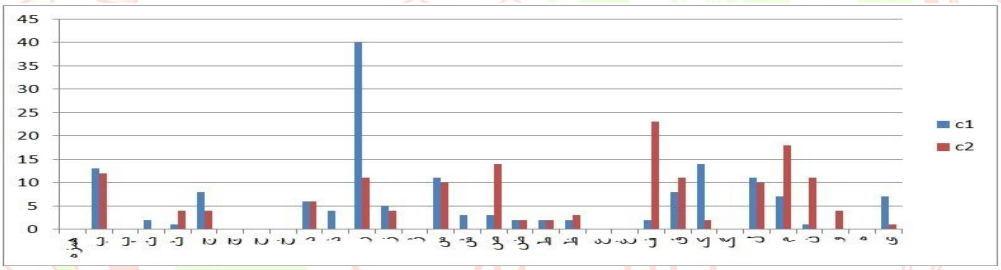
rh<lh<nh<dʒh<bh=Gh



در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۱-) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز فقط در همان (۱-) است.

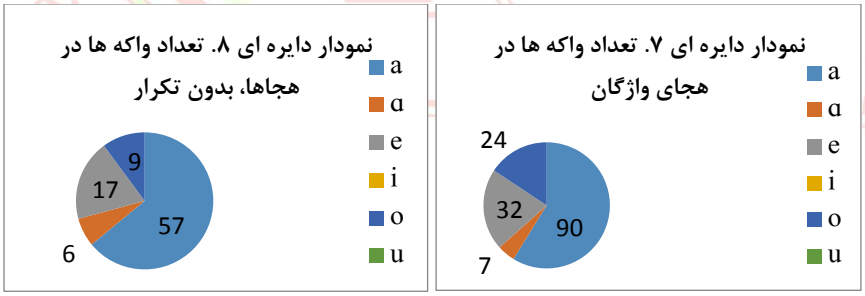
همخوان سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" در زبان فارسی

۱-"ح" در جایگاه .c: چاکنایی "ح" در ۱۵۲ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع .c هجای cvcc وجود دارد. از این تعداد واژه ۸۹ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /harf/ بیشترین تعداد تکرار را به خود اختصاص داده است. واژه‌های "حاد" /hɑdd/، "حب" /hobb/، "حبس" /habs/ و "حدج" /heddʒ/ از این دسته‌اند. نمودار میله‌ای ۴ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" در موضع .c قرار می‌گیرد). داده‌ها نشان می‌دهد که همخوان‌های /r/ و /s/ به ترتیب در جایگاه‌های c_1 و c_2 بیشترین بسامد را دارند. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/ و /v/ در جایگاه c_1 و همین‌طور /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/ و /ɟ/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۴. t (ت =۲، ط= ۴)- s (ث=۵، س=۲۱، ص=۱۷)- z (ذ=۴، ز=۹، ض=۴، ظ=۵) - (غ=۰، ق=۱۹)

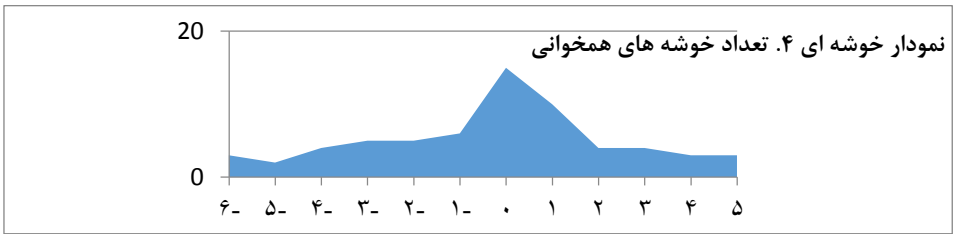
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌های /u/ و /i/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده است.



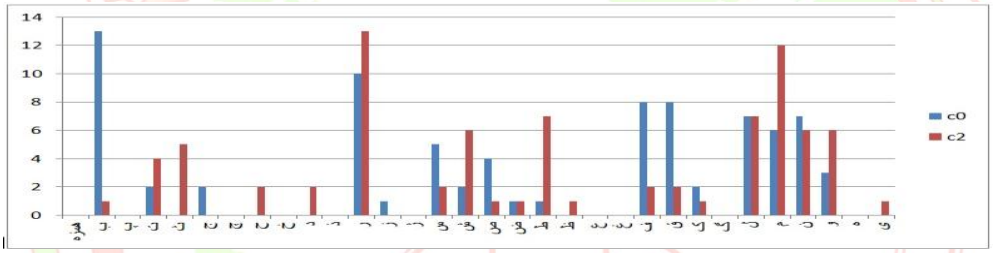
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" درموضع .c آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۶- تا ۵، به صورت زیر است:

=rr=dd<lm=zG=zb=ds=dʒb=bs<lv=bt=mG=md=zf<jn=ns=lG=lb=rz<rb=jz=lf=rG<rf=rs<jf=ss=jc
=fz=ʃv=bn<sd=dv=tf=bdʒ=ml=sb=zn=zm=ddʒ=dʒm<GG=Gd=ʃf=jj=ll=cc=tt=zz=zv=dʒz=dʒdʒ=bb=ss
fr=ʃr=sr<br=cm=tm<sn=sm=dʒr=bl<Gn

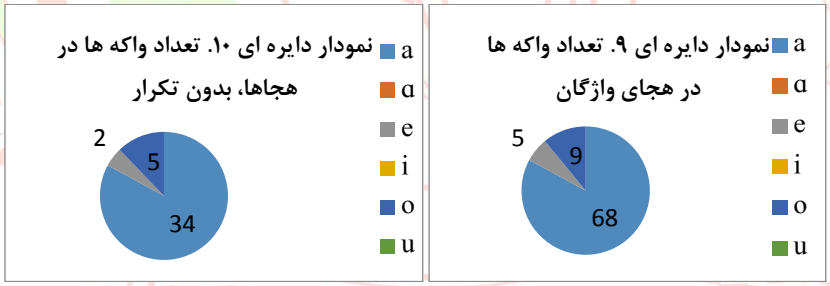
در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۰) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز به طور تقریبی بین (۱-) تا (۲) است:



۲-"ح" در جایگاه c_1: چاکنایی "ح" در ۸۲ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع c_1 هجای cvcc دیده می‌شود. از این تعداد واژه ۴۱ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /rahm/ بیشترین تعداد تکرار را به خود اختصاص داده است. واژه‌های "بحث" /bahs/، "سحر" /sehr/ و "فحش" /fohʃ/ در این گروه از داده‌ها قرار می‌گیرند. نمودار میله‌ای ۵ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" در موضع c_1 قرار می‌گیرد). با توجه به داده‌ها بیشترین بسامد در دو جایگاه .c و c_2 به ترتیب متعلق به همخوان‌های /b/ و /r/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /ɟ/ و /j/ در جایگاه .c و همین‌طور /p/، /dʒ/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/ و /ɟ/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



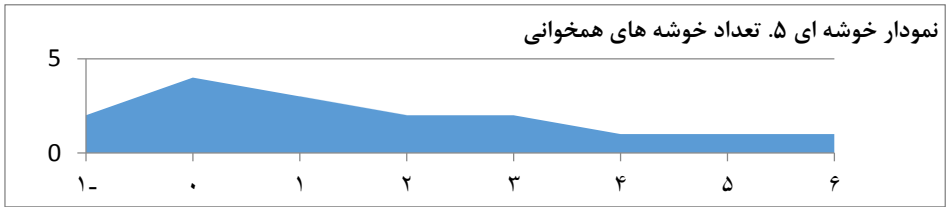
نمودار میله‌ای ۵. t (ت=۶، ط=۸) - s (ث=۵، س= ۷، ص=۵)- h(ح=۲، ه=۰)- z (ذ=۰، ز= ۱، ض=۲، ظ=۱)- (غ=۰، ق=۱۰)



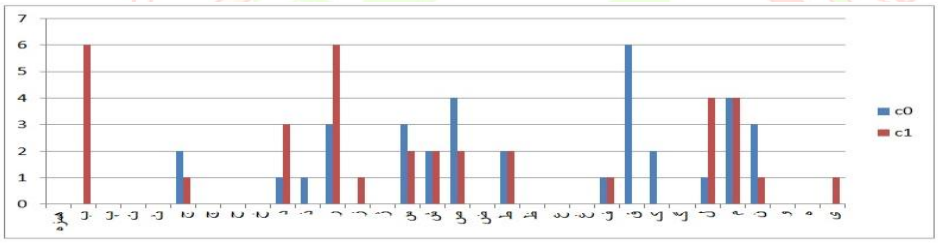
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. همان‌طور که در نمودارها پیداست، بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا دارد. خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" درموضع c_1 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۱- تا ۶، به صورت زیر است:

hj<hr<hl<hn=hm<hv=hz<hb=hd=hɢ<hh=hf=hʃ=hs<hc=ht

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۰) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز در همان (۰) قرار دارد:

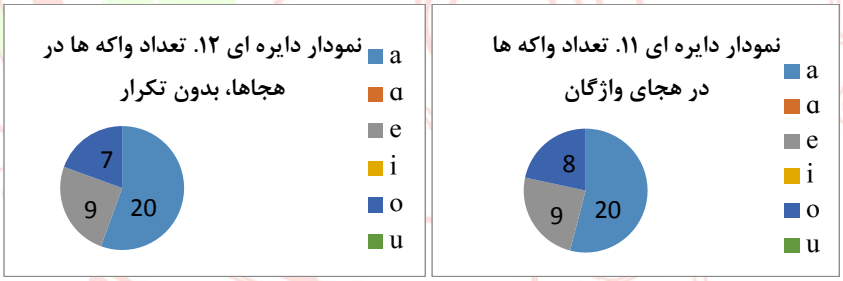


۳-"ح" در جایگاه c_2: چاکنایی "ح" در ۳۷ واژه از واژه‌های فرهنگ لغت زانسو در موضع c_2 هجای cvcc آمده است. از این تعداد واژه ۳۶ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /sobh/ بیشترین تعداد تکرار را داراست. واژه‌های "ذبح" /zebh/، "سبح" /sobh/ و "قدح" /Gadh/ نمونه‌هایی از داده‌های مربوطه هستند. نمودار میله‌ای ۶ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" در موضع c_2 قرار می‌گیرد). بنابر داده‌های بدست آمده همخوان /G/ (با نماد نوشتاری /ق/)، و همخوان‌های /r/ و /b/ به ترتیب در جایگاه‌های .c و c_1 بیشترین بسامد را در میان واج‌های فارسی دارا می‌باشند. داده‌ها نشان می‌دهد که همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /b/، /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/، /v/ و /j/ در جایگاه .c و همین‌طور /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /c/، /ʃ/ و /v/ در جایگاه c_1 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۶. t (ت=۰، ط=۴)- s (ث=۰، س=۵، ص=۶) - z (ذ=۱، ز= ۱، ض=۰، ظ=۰) - (غ=۰، ق=۶)

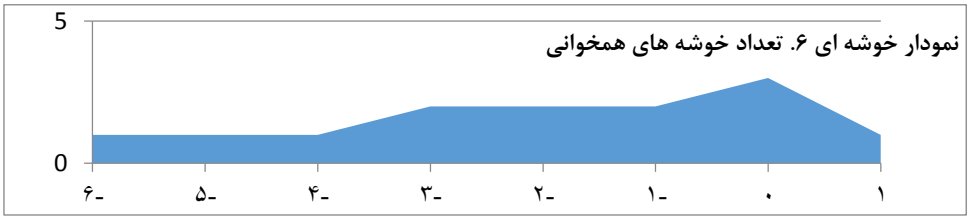
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا دارند.



خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "ح" درموضع c_2 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۶- تا ۱، به صورت زیر است:

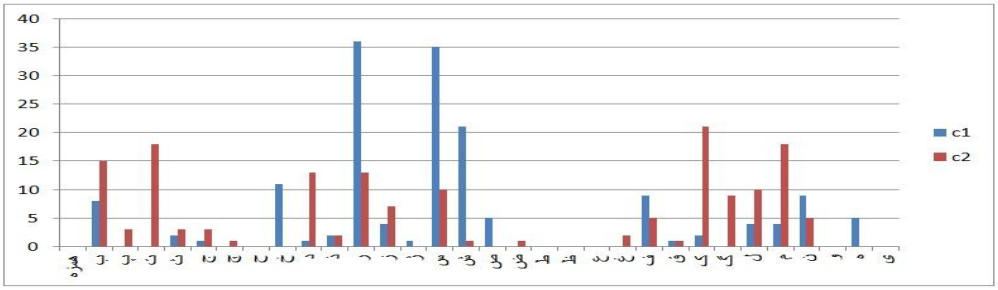
th<fh=ʃh=sh<dh=bh<zh=dʒh<nh=mh<lh<rh <jh

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۰) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی به طور تقریبی بین (۰) و (۳-) است:



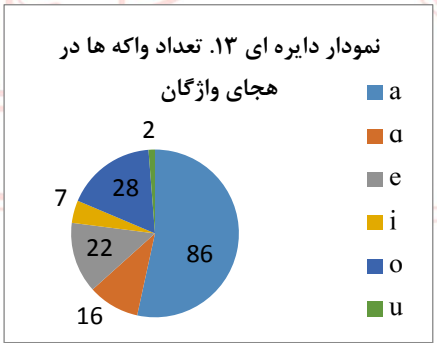
همخوان انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در زبان فارسی

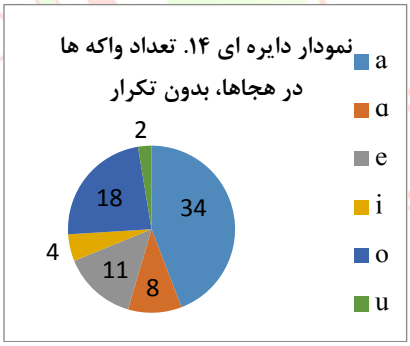
۱- "ء" در جایگاه .c: چاکنایی "ء" در ۱۶۱ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع .c هجای cvcc آمده است. از این تعداد واژه ۷۷ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /ʔaʃc/ بیشترین تعداد تکرار را دارد. نمونه-هایی از این قبیل واژه‌ها عبارتند از: "آرد" /ʔard/، "ابن" /ʔebn/، "اثم" /ʔasm/، "ارس" /ʔors/، "اوف" /ʔuff/، "ایدز" /ʔidz/. نمودار میله‌ای ۷ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در موضع .c قرار می‌گیرد). داده‌ها نشان می‌دهد بیشترین بسامد در دو جایگاه c_1 و c_2 به ترتیب متعلق به همخوان‌های /r/ و /c/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /ʒ/، /v/ و /j/ در جایگاه c_1 و همین‌طور /χ/، /ʒ/، /v/ و /j/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۷. t (ت = ۱۸، ط=۰)- s (ث=۵، س= ۴۵، ص=۵)- h (ح=۰،۵=۵)- z (ذ=۴، ز=۱۱، ض=۱، ظ=۰) - (غ=۲، ق=۲)

حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین و واکه‌ی /u/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده است.

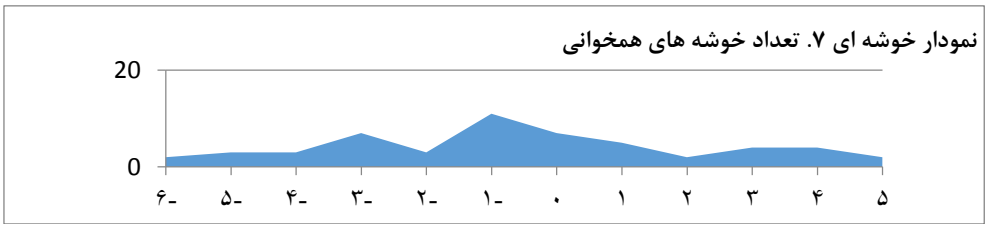




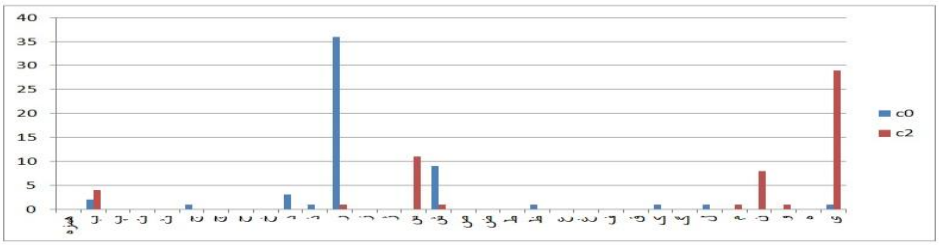
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" درموضع .c آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۶- تا ۵، به صورت زیر است:

ndʒ=fc=ʃc=sr=st=sp=χt=ft=ʒɢ=zʝ=zɢ<nd=nʝ=bn<nf=ntʃ=ns=lb=lɢ=rz=rdʒ<rf=rʝ=rd<rʃ=lt=rs<rt=rc
cl=hr<br=sl=hl=ʃl<hm=χm=dʒr=sm<mr=χz<cs=dz=ʃʝ=sb=zn<mn=ff=ss=zz=mm=ɢɢ=rr<

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۱-) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز همانطور که در نمودار زیر قابل مشاهده است، به طور تقریبی (۱-) و (۳-) است:

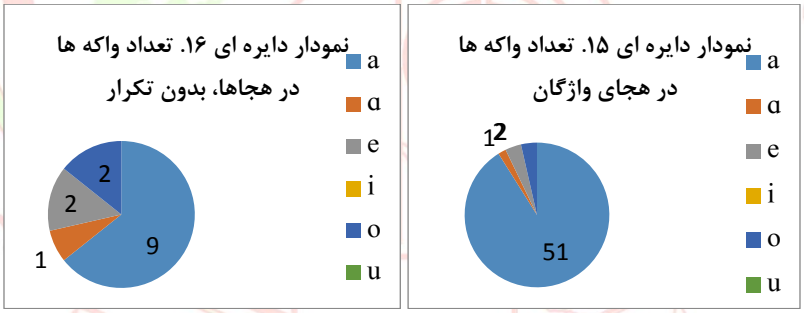


۲- "ء" در جایگاه c_1: چاکنایی "ء" در ۵۶ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع c_1 هجای cvcc است. از این تعداد واژه ۱۴ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /raʔj/ بیشترین تعداد تکرار را داراست. نمونه‌هایی از واژه‌های مربوط "شأن" /ʃaʔn/، "دأب" /dɑʔb/، "لؤم" /loʔm/ و "ظئر" /zeʔr/ می‌باشند. نمودار میله‌ای ۸ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در موضع c_1 قرار می‌گیرد). بنابر داده‌ها بیشترین بسامد در دو جایگاه .c و c_2 به ترتیب متعلق به همخوان‌های /r/ و /j/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /f/، /ɟ/، /m/، /n/ و /v/ در جایگاه .c و همخوان‌های /p/، /dʒ/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /f/، /c/، /ɟ/ و /l/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



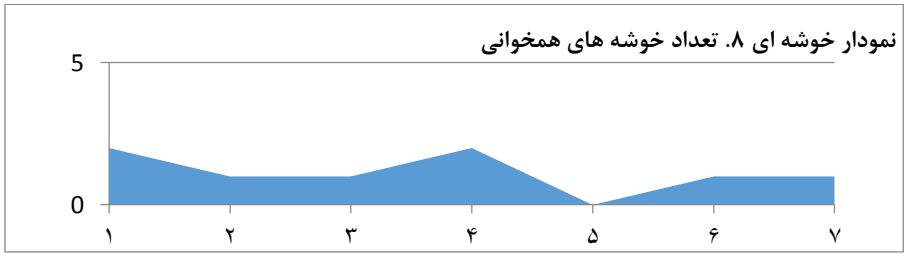
نمودار میله‌ای ۸. s (ث=۰، س= ۱۱، ص=۰)- z (ذ=۱، ز=۰، ض=۰، ظ=۱)

حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین، و واکه‌های /u/ و /i/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.



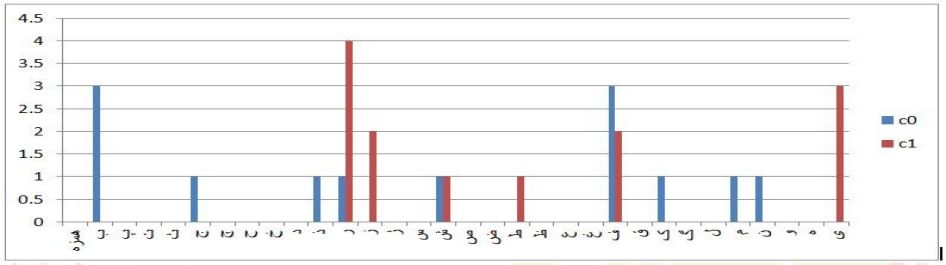
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" درموضع c_1 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۱ تا ۷ (به جز بسامد رسایی ۵)، به صورت زیر می‌باشد:

ʔj<ʔr< ---<ʔm=ʔn<ʔv<ʔb<ʔʃ=ʔs



در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۱) و (۴) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است. تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز در همان (۱) و (۴) است.

۳-"ء" در جایگاه c_2: چاکنایی "ء" در ۱۳ واژه از واژه‌های فرهنگ لغت زانسو در موضع c_2 هجای cvcc وجود دارد. از این تعداد واژه ۱۳ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد. در این گروه از داده‌ها، تعداد هجاها برابر با تعداد واژه‌هاست. واژه‌های "برء" /borʔ/، "ذرء" /zarʔ/ و "شیء" /ʃejʔ/ نمونه‌هایی از داده‌ها هستند. نمودار میله‌ای ۹ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که که چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در موضع c_2 قرار می‌گیرد). با توجه به داده‌ها همخوان‌های /b/ و /f/، و /r/ به ترتیب در جایگاه‌های .c و c_1 بیشترین بسامد را در میان واج‌های فارسی دارا می‌باشند. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /ɣ/، /l/، /v/ و /j/ در جایگاه .c و همخوان‌های /b/، /p/، /dʒ/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /c/، /ɣ/، /l/، /m/، /n/ و /v/ در جایگاه c_1 ظاهر نمی‌شوند.

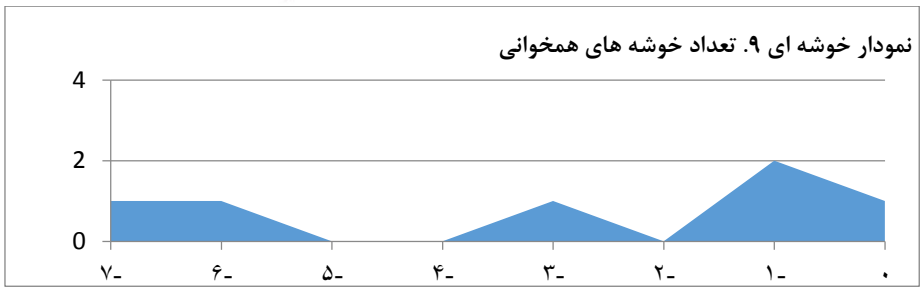


نمودار میله‌ای ۹. t (ت = ۰، ط=۱) - z (ذ=۱، ز=۲، ض=۰، ظ=۰)

حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین، و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بس امد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.

خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در موضع c_2 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۷- تا ۰ (به جز بسامد رسایی ۵-، ۴- و ۲-)، به صورت زیر است:

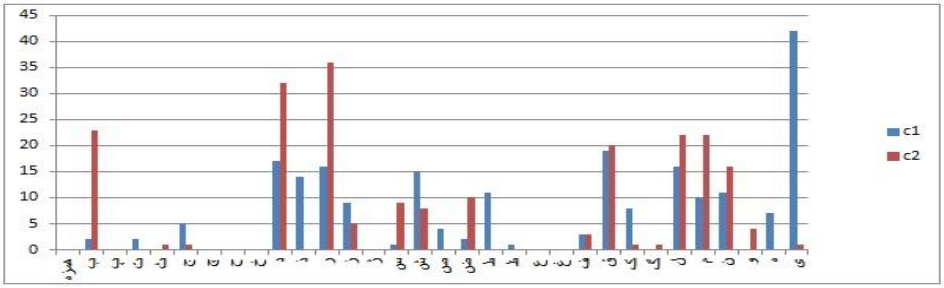
tʔ<fʔ=ʃʔ< ---<zʔ< --- < ---<rʔ<jʔ



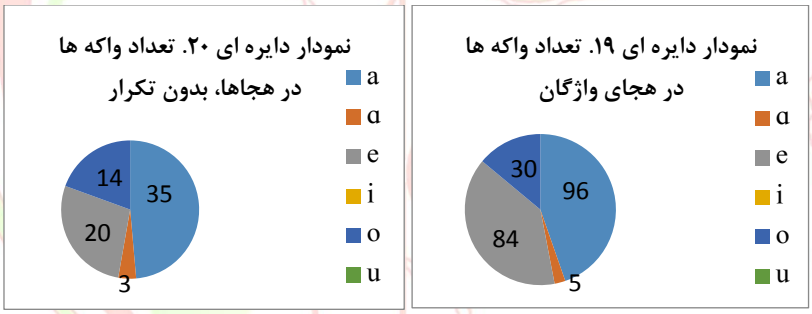
در این نوع خوشه‌ی هم خوانی بسامد رسایی (۱-) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز در (۱-) می‌باشد.

همخوان انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری"ع" در زبان فارسی

۱-"ع" در جایگاه .c: چاکنایی "ع" در ۲۱۵ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع .c هجای cvcc وجود دارد. از این تعداد واژه ۶۹ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /ʔe(a)jb/ بیشترین تعداد تکرار را دارد. نمونه‌هایی از واژه‌های مربوط "عاد" /ʔadd/، "عبد" /ʔabd/، "عجل" /ʔedʒl/ و "عرس" /ʔors/ می‌باشد. نمودار میله‌ای۱۰ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری"ع" در موضع .c قرار می‌گیرد). داده‌ها نشان می‌دهد بیشترین بسامد در دو جایگاه c_1 و c_2 به ترتیب متعلق به دو واج /j/ و /r/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/ و /v/ در جایگاه c_1 و همخوان‌های /p/، /tʃ/، /χ/ و /ʒ/ با در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



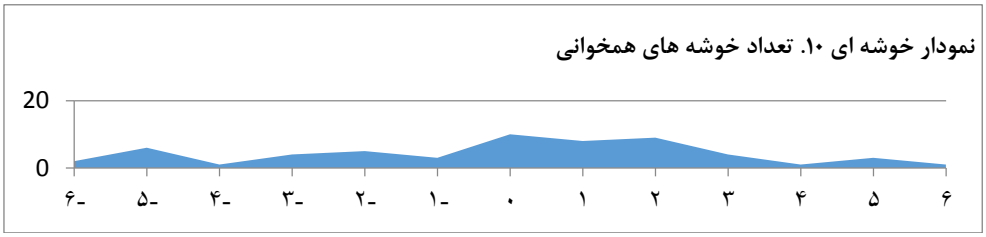
نمودار میله‌ای ۱۰. t(ت=۲، ط=۱۱)- s (ث=۱، س=۱۰، ص=۴)- h (ح=۷،ه=۰)- z (ذ=۱۴، ز=۱۴، ض=۱۲، ظ=۱) - (غ=۰، ق=۳۹)



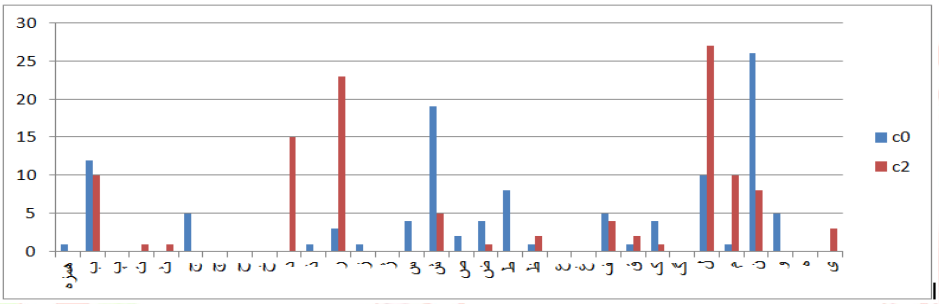
در بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا، با توجه به داده‌ها درمی‌یابیم که واکه‌ی /a/ بیشترین، و واکه‌های /u/ و /i/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند. خوشه‌های همخوانی هجای cvcc نیز که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ع" در موضع .c آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۶- تا ۶، به صورت زیر است:

=dʒz=mm=bd=GG=rr=dd<zb=dʒb=lm<lv=nɟ=mG=nd=mr<jn=lG=nf=rz<rG<jd=jb=lc=rʃ=rf=rs<jʃ=js
<br<hn=Gl=zr=dl<tb=Gm=tG=mr=fv=fdʒ=zl=dn=dʒl<ʃG=dʒn=dʒm=hd=cs=zm=tf=ʃb<Gd=jj=zv=zz
tr<tl=ʃr=sr

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۰) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز به طور تقریبی بین (۰) و (۲) است:

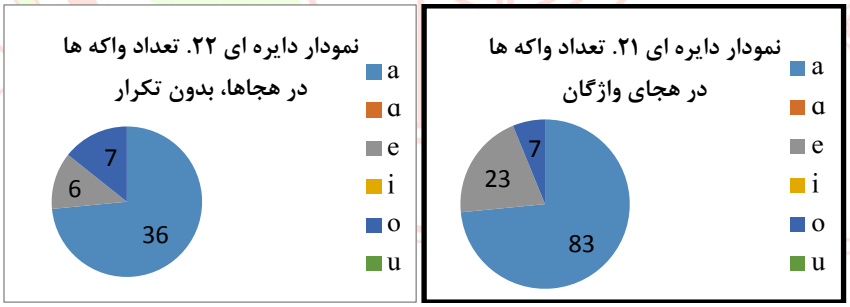


۲- "ع" در جایگاه c_1: چاکنایی "ع" در ۱۱۳ واژه از واژه‌های سه فرهنگ لغت مذکور در موضع c_1 هجای cvcc قرار دارد. از این تعداد واژه ۴۹ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /naʔl/ بیشترین تعداد تکرار را داراست. واژه-های "اعم" /ʔaʔm/، "رعب" /roʔb/، "شعر" /ʃeʔr/، را به عنوان نمونه‌هایی از این گروه داده‌ها می‌توان آورد. نمودار میله‌ای ۱۱ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری"ع" در موضع c_1 قرار می‌گیرد). بررسی داده‌ها مبین آن است بیشترین بسامد در دو جایگاه .c و c_2 به ترتیب متعلق به دو همخوان /n/ و /l/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /χ/، /d/، /ʒ/، /ɟ/ و /j/ در جایگاه .c و همین‌طور /p/، /dʒ/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ɟ/ و /v/ در جایگاه c_2 ظاهر نمی‌شوند.



نمودار میله‌ای ۱۱. ʔ (الف=۱، ع=۰)-t (ت = ۱، ط=۸)- s (ث=۱، س= ۴، ص=۲- z (ذ=۱، ز=۱، ض=۵، ظ=۳) - (غ=۰، ق=۳)

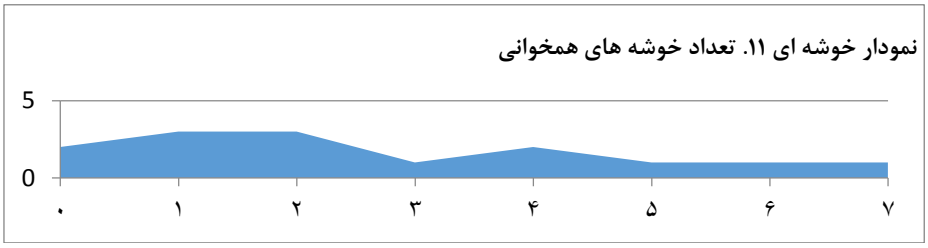
حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین، و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.



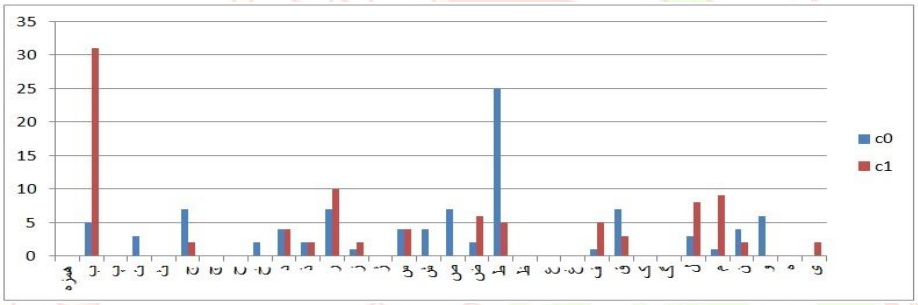
خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ع" در موضع c_1 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۰ تا ۷، به این صورت است:

ʔj<ʔr<ʔl<ʔn=ʔm<ʔz<ʔɢ=ʔb=ʔd<ʔʃ=ʔc=ʔf<ʔc=ʔt

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۱) و (۲) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز همانطور که در نمودار زیر قابل مشاهده است، به طور تقریبی در (۱) و (۲) است:

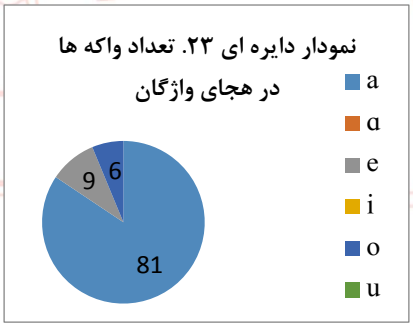


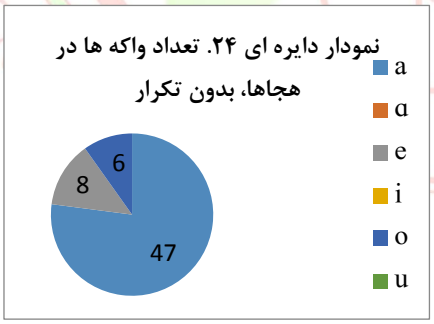
۳-"ع" در جایگاه c_2: چاکنایی "ع" در ۹۵ واژه از واژه‌های فرهنگ لغت زانسو در موضع c_2 هجای cvcc آمده است. از این تعداد واژه ۶۱ هجا (بدون تکرار) را می‌توان استخراج کرد که در میان آنها هجای /tabʔ/ بیشترین تعداد تکرار را دارد. نمونه‌هایی از این گروه داده‌ها عبارتند از: "ربع" /robʔ/، "سبع" /sabʔ/ و "بدع" /bedʔ/.



نمودار میله‌ای ۱۲. t (ت =۳، ط=۳۰)- s (ث=۰، س= ۸، ص=۷)- z (ذ=۴، ز=۳، ض=۸، ظ=۰) - (غ=۰، ق=۱۰)

نمودار میله‌ای ۱۲ نمایانگر بسامد هر یک از واج‌های زبان فارسی با در نظر داشتن نمادهای نوشتاری متفاوت هر یک از آنهاست (هنگامی که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری"ع" در موضع c_2 قرار می‌گیرد). داده‌ها نشان می‌دهد بیشترین بسامد در دو جایگاه .c و c_1 به ترتیب متعلق به دو واج /t/ (با صورت نوشتاری "ط") و /b/ می‌باشد. همخوان‌های دیگر نیز که هر یک تنها یک نماد نوشتاری دارند از جمله /p/، /tʃ/، /ʒ/، /c/، /ɟ/ و /j/ در جایگاه .c و همخوان‌های /p/، /tʃ/، /χ/، /ʒ/، /ʃ/، /c/، /ɟ/ و /v/ در جایگاه c_1 ظاهر نمی‌شوند. حال به بررسی بسامد انواع واکه‌های زبان فارسی در این نوع هجا می‌پردازیم. بنابر داده‌ها واکه‌ی /a/ بیشترین، و واکه‌های /u/، /i/ و /ɑ/ کمترین بسامد را در میان واکه‌ها در این هجا به خود اختصاص داده‌اند.

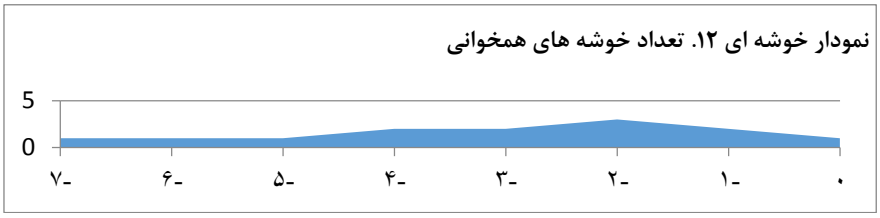




خوشه‌های همخوانی هجای cvcc که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ع" در موضع c_2 آن قرار دارد، با بسامد رسایی بین ۷- تا ۰، به این صورت است:

t?<f?=s?<ɢ?=d?=b?<z?=dʒ?<n?=m?<l?<r?<j?

در این نوع خوشه‌ی همخوانی بسامد رسایی (۲-) بیشتر از سایر خوشه‌های همخوانی است و تجمع این نوع خوشه‌ی همخوانی نیز به طور تقریبی بین (۱-) و (۴-) است:



نتیجه‌گیری:

با توجه به پرسش‌های مطرح شده در انتهای بخش مقدمه نتایج به دست آمده از این پژوهش به ترتیب زیر است: ۱. ریشه‌ی ۷۷ درصد کل واژه‌هایی که واجهای /ʔ/ یا /h/ در یکی از سه موضع c۰، c۱ و c۲ ساخت هجایی cvcc آمده است، به زبان عربی برمی‌گردد. به عبارت دیگر از ۱۴۱۲ واژه‌ی گردآوری شده از فرهنگ‌های لغت ۱۰۹۸ واژه عربی بوده‌اند و بقیه متعلق به یکی از زبان‌های فارسی، پهلوی، آرامی، انگلیسی و فرانسوی بوده‌اند. ۲. در هجای cvcc فارسی به هنگام وقوع یکی از دو واج مورد بحث به عنوان همخوان، واکه‌های /a/ و /u/ به ترتیب بیشترین و کمترین بسامد را در نقش هسته‌ی هجا نسبت به سایر واکه‌ها دارند. ۳. با توجه به نوع همخوانی که در ساخت هجایی شرکت می‌کند، بسامد رسایی (۰ و ۱-) خوشه‌های همخوانی بیشترین مقدار را در کل میزان رسایی بین ۷- تا ۷ به خود اختصاص داده‌اند و تجمع خوشه‌های همخوانی بر اساس کل داده‌ها متفاوت است. ۴. پر بسامدترین هجا هنگامی است که سایشی چاکنایی /h/ با نماد نوشتاری "هـ" در جایگاه آغازین هجا قرار می‌گیرد و آن مربوط به هجای/haft/ و مشتقات آن می‌باشد. ۵. تعداد هجاها نیز فقط زمانی که انسداد چاکنایی /ʔ/ با نماد نوشتاری "ء" در موضع c۲ ظاهر می‌شود، برابر با تعداد واژه‌هاست.

منابع:

۱. اسحاقی، مهدیه و شریفی مقدم، آزاده(۱۳۹۰). "چگونگی تغییر دو واج چاکنایی انسدادی و چاکنایی سایشی در گویش کرمان"، ***فصلنامه‌ی پژوهشگران فرهنگ***، شماره‌ی بیست و هشتم، سال نهم، ۱۳۹۰، صص ۹۷-۸۳.

۲. اسدی، محمدرضا(۱۳۸۹). ***بررسی رابطه‌ی رسایی و تکیه در زبان‌های فارسی، انگلیسی، ترکی آذری و عبری***، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان‌شناسی، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

۳. اسلامی، فیروزه(۱۳۸۸). ***بررسی واج آرایی زبان فارسی باستان***، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۴. انوری، حسن(۱۳۸۱). ***فرهنگ بزرگ سخن***، تهران: نشر سخن، هشت جلد.

۵. ثمره، یدالله(۱۳۹۱). ***آواشناسی زبان فارسی: آواها و ساخت آوایی هجا***، چاپ نهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۶. دبیرمقدم، محمد(۱۳۹۱). ***زبان‌شناسی نظری: پیدایش و تکوین دستور زایشی***، ویراست دوم، چاپ ششم، تهران: سمت.

۷. رحیمی، افشین. وزیرنژاد، بهرام و اسلامی، محرم(۱۳۹۳). "اصل توالی رسایی در زبان فارسی"، ***دو فصل‌نامه‌ی پردازش علائم و داده‌ها***، سال ۱۳۹۳، شماره‌ی ۱، پیاپی ۲۱.

۸. رستمی، آروین(۱۳۹۲). ***بررسی ساخت هجا و محدودیت‌های خوشه‌های همخوانی در زبان فارسی در چهارچوب نظریه بهینگی***، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان‌شناسی، شیراز: دانشگاه شیراز، واحد بین‌الملل.

۹. رضویان، سید حسین(۱۳۸۶). ***بررسی فرایندهای واجی و واج‌آرایی در زبان ترکی آذری***، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۱۰. صادقی، وحید(۱۳۸۹). "آواشناسی و واج‌شناسی همخوان‌های چاکنایی"، ***مجله‌ی پژوهش‌های زبان‌شناسی***، سال دوم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۱۳۸۹، صص۶۲-۴۹.

۱۱. عبداللهی، مقصود(۱۳۹۳). ***تبیین فرایند درج در زبان فارسی***، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان‌شناسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
۱۲. کامبوزیا، عالیه ک. ز.(۱۳۸۳). "تأثیر واکه‌ی هسته در گزینش همخوان‌های خوشه‌ی پایانه"، ***مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی***، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوم، بهار و تابستان ۱۳۸۳.
۱۳. کامبوزیا، عالیه ک. ز.(۱۳۸۵). ***واج شناسی: رویکردهای قاعده بنیاد***، تهران: سمت.
۱۴. کامبوزیا، عالیه ک. ز. و هادیان، بهرام(۱۳۸۸). "طبقات طبیعی در واکه‌های زبان فارسی"، ***فصلنامه‌ی علمی- پژوهشی "پژوهش زبان و ادبیات فارسی"***، شماره‌ی پانزدهم، زمستان ۱۳۸۸: ۱۴۴-۱۱۷.
۱۵. کامبوزیا، عالیه ک. ز.، اسلامی، فیروزه و آقاگلزاده، فردوس(۱۳۸۹). "بررسی ساخت هجا و اصل توالی رسایی در زبان فارسی باستان"، ***فصلنامه‌ی پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی***، د ۱، ش ۴، زمستان ۱۳۸۹.
۱۶. کامبوزیا، عالیه ک. ز.، تاج‌آبادی، فرزانه و محمودی بختیاری، بهروز(۱۳۹۱). "قلب آوایی در زبان فارسی و برخی گویش-های ایرانی"، ***نشریه(علمی- پژوهشی) ادب و زبان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی***، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۱۵، شماره ۳۲، پاییز و زمستان ۹۱.
۱۷. کامبوزیا، عالیه ک. ز.، نویدی باغی، سکینه و آقاگلزاده، فردوس(۱۳۹۳). "بررسی قانون مجاورت هجا در واژه‌های بسیط زبان فارسی"، ***مجله زبان و گویش‌های خراسان***، دانشگاه فردوسی مشهد، علمی- پژوهشی، شماره پیاپی ۱۰، بهار و تابستان ۱۳۹۳.
۱۸. کشانی، خسرو(۱۳۷۲). ***فرهنگ فارسی زانسو***، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۹. مشیری، مهشید(۱۳۶۹). ***فرهنگ زبان فارسی: الفبایی- قیاسی***، تهران: سروش(انتشارات صدا و سیما).
۲۰. معین، محمد(۱۳۵۶). ***فرهنگ فارسی معین***، تهران: انتشارات امیرکبیر، شش جلد.
۲۱. مهربان، مارال(۱۳۸۹). ***بررسی اصول رسایی در نظام واجی زبان فارسی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته‌ی زبان-شناسی، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۲۲. نجفی، ابوالحسن(۱۳۹۰). ***مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی***، چاپ نهم، تهران: انتشارات نیلوفر.
۲۳. هایمن، لاری‌ام(۱۳۶۸). ***نظام آوایی زبان: نظریه و تحلیل***، ترجمه یدالله ثمره، تهران: فرهنگ معاصر.
24. Catford, J. C. (2001). ***A Parctical Introduction to Phonetics***, 2nd edition, Oxford University Press: New York.
25. Crystal, D. (2008). ***An Encyclopedic Dictionary of Language & Languages***, Blackwell Publishers.
26. Kambuzia, A. K. Z., SHaverdi SHahraki. F. (2014). "Loanword Effects on Frequency and Variety of Occurring Sequences of Coronals in Final Clusters of CVCC syllable in Persian", ***Indian J.Sci***.Res.4(4):88-98,2014.
27. Kenstovicz, M. (1994). ***Phonology in generative grammar***, Oxford: Blackwell.
28. Zolfaghari Serish, M. (2004). ***Phonological Analysis of Consonant Clusters in Persian***, MA thesis in Linguistics, Tarbiat Modares University.

بررسی کلمات بیگانه و نام‌های خاص در اشعار طاهره صفارزاده

الناز کرکوتی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد تویسرکان، دانشگاه آزاد اسلامی، تویسرکان، ایران
دکتر محمود حکم‌آبادی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد تویسرکان، دانشگاه آزاد اسلامی، تویسرکان، ایران

چکیده

در بسیاری از شعرهای موفق امروز، شاعر تلاش می‌کند تا کارکرد معنایی از پیش تعیین شده‌ی واژه‌ها را رها کند و برای آن‌ها کارکردی تازه پدید آورد، در این صورت واژه‌ها با روح تازه‌ای که در آنها دمیده می‌شود از نو زنده می‌شوند و در زندگی دوباره‌ای که یافته‌اند و شباهت کمتری با زندگانی پیشین خود دارند؛ به کار می روند . طاهره صفارزاده، همچون بعضی از شاعران نوآور و خلاق امروز با بکارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دوره‌ی معاصر اجازه‌ی ورود به ساحت شعر نداشتند و نیز با استفاده از واژه‌های تازه‌ای که در زبان روزمره‌ی امروز به کار می‌رود، در کنار واژه‌های گذشته، به توسعه و گسترش زبان شعر کمک شایانی کرده است و توانسته است با به کارگیری واژگان غربی در کنار کلمات فارسی توان مضاعفی به ذهن و زبان شعر معاصر ببخشد و انسجام و محتوای سروده ها را نیز حفظ کند .

کلیدواژه‌ها: صفارزاده، زبان، کلمات بیگانه، نام‌های خاص.

مقدمه

زندگی نامه طاهره صفارزاده

طاهره صفارزاده، شاعر، نویسنده، محقق و مترجم متعهد در سال ۱۳۱۵ در سیرجان به دنیا آمد. او پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشته ادبیات انگلیسی، به خارج از ایران رفت و ضمن تحصیل در حوزه‌های نقد ادبی و نقد عملی، موفق به کسب درجه Master of Fine Arts) MFA) شد و پس از بازگشت به ایران، در کنار شاعری به تدریس در دانشگاه و ترجمه‌ی آثار مختلف مشغول شد. او در سال ۲۰۰۶ از سوی سازمان نویسندگان آفریقا و آسیا به عنوان شاعر مبارز و زن نخبه و دانشمند مسلمان برگزیده شد. صفارزاده سرانجام در چهارم آبان ۱۳۸۷ دیده از جهان فرو بست (رفیعی، ۱۳۸۸: ۵۶) .

وی از شاعران دو زبانه است و به فارسی و انگلیسی شعر سروده و ترجمه‌ی برخی از اشعار انگلیسی او در مجموعه ای به نام **«چتر سرخ»** چاپ شده است. **«رهگذر مهتاب»**، **«طنین در دلتا»**، **«سد و بازوان»**، **«مردان منحنی»**، **«سفر پنجم»**، **«بیعت با بیداری»**، **«دیدار صبح»و «دفتر دوم»** مجموعه‌ی آثار شعری ایشان است که بین سال‌های ۳۶ تا ۶۶ سروده است.

واژه، زبان و سبک

بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند. بلکه جان دار و پویایند، تاریخ و زندگی نامه دارند، حتی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند، برخی ثابت و انعطاف پذیرند و برخی در اثر فشار بافت‌های مختلف تغییر شکل و معنا می‌دهند و جدال و انگیزشی مداوم برای تخیل نویسنده ایجاد می‌کنند. واژه‌ها در گذر تاریخ نیرومند می‌شوند و نیروی خود را از دست می‌دهند، پوست می‌اندازند، فرسوده و نخ نما و منسوخ می‌شوند، گاهی دوباره زنده می‌شوند و تغییر معنی می‌دهند. واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصات معنایی بسیار متنوع‌اند. انبوهی هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینه‌ی تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۴۹) .

به گواهی نظرها و سخنان نیما می‌توان گفت: نقش زبان، اقلیم و موجودی‌های انحصاری هر شاعری در تکمیل و تدوین عناصر شعر وی باید نقشی تعیین کننده داشته باشد؛ یعنی اینکه تفاوت‌های محیطی، عاطفی و فکری شاعران در زبان شعری آنان به خوبی منعکس شود. نیما زبان واژگان صنعتی (کهنه و کلیشه ای) را برای شعر امروز مناسب نمی‌دید و تا حد امکان، هنجار سنتی و

واژه‌های کهنه و کلیشه شده را که شاعران گذشته بنا به ضرورت‌های خویش و زمانه‌ی خود به کار بسته بودند، کنار نهاد. او اعتقاد داشت شاعر باید به فراخور زمان و ضروریات کار خود، در زبان تعیین شده‌ی گذشتگان دست ببرد و آن را تغییر دهد.

نیما برای دستیابی به این نوع بیان شعری، تجربه‌های گوناگونی را از سر گذرانید و به عناصر و امکانات مختلفی توسل جست. مهمترین آنها پیوندی بود که نیما بین زبان شعری و زیستگاه خود ایجاد کرد. این تلاش نیما، ورود واژگان و ترکیب‌های تازه و بی سابقه‌ای را به شعر فارسی معاصر هموار نمود (باقی نژاد، ۱۳۸۷: ۷۳) .

شعر طاهره صفارزاده

دوره های شاعری صفارزاده

در نگاهی فراگیر و کلی می‌توان اشعار صفارزاده را به سه دوره‌ی شعری دسته بندی کرد: دوره نخست که شاعر، مجموعه‌هایی چون **رهگذر مهتاب** و **دفتر دوم** را سرود . اشعار این مجموعه به گونه ای احساسی به مسایل اجتماعی و فرهنگی جامعه خود توجه داشت(پورجافی، ۱۳۸۴: ۳۶۳). در دوره دوم، شاعر، مجموعه هایی چون **سد و بازوان**، **طنین در دلتا** و **سفرپنجم** را سرود . در این دوره، صفارزاده با دردست داشتن مدرک کارشناسی زبان ادبیات انگلیسی برای ادامه تحصیل عازم آمریکا شد و در دانشگاه آیوا به تحصیل در زمینه های نقد ادبی، ادبیات جهانی و ترجمه پرداخت و مجموعه ای به زبان انگلیسی با عنوان **چترسرخ** منتشر کرد . پس از این تجربه ها، شاعر در اواخر نیمه دوم دهه چهل به ایران بازگشت و به فاصله کوتاهی دو مجموعه به نام های طنین در دلتا (۱۳۴۹) و سد و بازوان (۱۳۵۰) را به چاپ رساند؛ البته بسیاری از اشعار مجموعه سد و بازوان ترجمه اشعاری بود که پیشتر به زبان انگلیسی در مجموعه چتر سرخ و برخی نشریات آمریکایی به چاپ رسیده بود. این مجموعه ها دارای ویژگی هایی بود که در مجموع، آنها را بسیار تازه، غریب و مدرن جلوه می داد . در اشعار دوره دوم شاعری، هرچند صفارزاده در این مجموعه ها، سبک و زبان ویژه ای برای خویش دست و پا می کند، اما کلاً روشن است که شاعر هنوز تا رسیدن به شعر واقعی و شعر متعالی، آن گونه که در مجموعه سفرپنجم بدان دست می یابد راه نسبتاً زیادی در پیش دارد . البته شاعر، بعدها در مصاحبه ای، اشعار این دوره از شاعری خود را محصول دوران تردید و دلتنگی‌ها می‌داند و اعتراف می کند که در سرودن این اشعار « قدری روشنفکر پسند» عمل کرده است(همان: صص ۳۶۴- ۳۶۶). در دوره سوم، شاعر، **مردان منحنی**، **بیعت با بیداری**، **دیدارصبح** و **روشنگران راه** را سرود .در این دوره، شاعر به شناخت عمیق‌تر و دقیق‌تری از خویش و فرهنگ اسلامی و جامعه و نظام حاکم و همچنین فرهنگ و تمدن غرب دست می یابد و در نتیجه با مردم، جریان های سیاسی، انقلابی و مذهبی وارد میدان مبارزه می شود.این مجموعه ها که محصول این دوره از زندگی فکری شاعر است در زمره اثرگذارترین مجموعه شاخه مذهبی شعر مقاومت در نیمه دوم دهه پنجاه به شمار می آید(همان: ۳۶۶).

کاربست واژگان غربی در شعر صفارزاده

استفاده از اصطلاحات و اسامی انگلیسی از ویژگی‌های خاص شعر صفارزاده است، ابتکار صفارزاده در زمینه استفاده از اصطلاحات خارجی هیچگاه از او شاعری غربگرا نساخت، زیرا اسامی و مکان‌هایی که او در شعرش به کار برد جاهایی بود که شاعر در مدت اقامتش در غرب به آنها سر زده و در آن‌ها رفت و آمد داشته است. صفارزاده با شناخت دنیای شعر به دنبال راهی مناسب برای دستیابی به کلامی بود که از نظر او شعر ناب محسوب می‌شد. به همین دلیل به تغییر در روش رایج دست زد و با به کار بستن واژگان تازه و بویژه غربی به زبان مورد دلخواه خود دست یافت.

او هم بر این باور بود که "همه واژه‌ها به طور یکسان حامل ذهنیت و نگرش گوینده نیستند. برخی خنثایند، یعنی خالی از معانی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی هستند و برخی دیگر حامل معانی ضمنی و ارزش گذارانه‌اند" (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۲) .

در مجموعه **طنین در دلتا** کاربرد لغات بیگانه به وفور یافت می‌شود دلیلش این است که شاعر تازه از سفر بازگشته و هنوز حال و هوای حاکم بر سرزمین های دور بر روحیه او غلبه دارد، به همین دلیل لغات خاص ملل مختلف را به فراخور حال سروده-های خود استفاده کرده است . به عنوان مثال، در شعر **سفر اول** که شاعر مراسم سوختن اجساد را در هند به تصویر کشیده است، با لغات و اصطلاحات هندی مانند: بنارس، کلکته، آچا، مهاراجه، بمبئی، برهمن، تاج محل، راما و شارات مواجهیم، و در جای دیگر

همین سروده با لغات و اسامی اروپایی و آمریکایی مانند: اوپنهایمر، پراگ، اش بری، کالیفرنیا، سای چای، فرانکو، پرون، ویلیامز، نیویورک، پورتوریکو، میسیز هارمز، لانکاشایر، کرزون، یو. ک، کریس، آلفرد هیچکاک، جرج والاس، کلود، هارلم، شانکا، اسمیرنوف، آلبا، بوخ، لیندوف، آلفردو، جرج، دوگل، اِدی، تورنتو، اتاوا، مونترال، گابریلا، بوئنوس آیرس، آیروا، کارلوس، پیتون، جان، لنین، مایا کوفسکی، یوفتشنکو، مارکس، الزکورت بر می‌خوریم. شاعر در ضمن شعرِ **سفر اول**، این گونه لغات انگلیسی را می‌آورد:

« این روزها در محله «اش بری» مذهبی تازه آمده است/ مذهبی که شاید در متون موازی خوانده شود/
حنجره‌ی باب دیلن/ در کوچه‌های یو. اس/ آیات این مذهب را تلاوت می کند ».

صفارزاده، طنین در دلتا، ص ۱۲

و یا در **سدّ و بازوان** اسم هایی مانند: تایوان، لهستان، سینا، آسپرین، همبرگر، پیکاسو، براک، سزان، ماتیس، الیوت، گرینکای، پیتو، گریپ فروت، یوگا، مارکسیست، نسکافه، ژنرال، و کریدور به کار رفته است.

آنچه مهم است ابزار و اسباب شاعر، یعنی واژه هاست، زیرا او به وسیله‌ی آنها جهان خود را می‌آفریند. گویا در آفرینش طبیعت توسط خداوند نیز واژه همان اهمیت را داشته است که برای شاعر امروز دارد (براهنی، ۱۳۸۰: ۵۸) . برخی از محققانِ زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند. (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲) و بر همین اساس روان شناسان معتقدند از روی تنوع و بسامد واژگان مورد استفاده‌ی هر شاعر می‌توان گرایش‌های فکری، عاطفی، اجتماعی و سیاسی او را تشخیص داد. از نظر روان شناسی اهمیت شناخت واژه های مورد استفاده‌ی افراد تا بدان حد است که بر اساس آن می‌توان به برخی از حالات روحی و روانی آن ها پی برد. فروید در این مورد اعتقاد دارد: «راز هر بیمار روانی را از کاربرد بیش از اندازه‌ی پاره‌ای از واژه‌ها که حکایت گر وسوسه‌ی اوست، می‌توان دریافت» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۹) .

یکی دیگر از مسائلی که وارد حوزه‌ی شعر شده و در شعر فارسی امروز هم وجود دارد، توجه به آیتم هایی است که در ملیت-های دیگر مورد توجه اند، عواملی چون: قهرمانان ملی، مبارزان انقلابی و دیکتاتورها.

صفارزاده درباره‌ی بکارگیری فراوان اسامی خارجی در سروده هایش نظر دیگری دارد. به باور او، بکارگیری این نام‌ها و کلمات بیگانه:

«به عمد نبوده بلکه به ضرورت بوده؛ درست است که من شرقی هستم، اما شرقی هم باید خودش را در معرض فرهنگ ها و رویدادهای جهان نگاه دارد، شعر **سفر اول** و همچنین **سفر زمزم** که شما کلمات خارجی در آنها پیدا می‌کنید، نگاه یک شرقی است که جهان خارج از سرزمین خودش را ورانداز می‌کند؛ جهانی را که دیده و شناخته و در ارتباط با آن، خصوصیات متفاوت و یا مشترک را می‌سنجد. شارات هندی، لیندوف آلمانی و دوگل فرانسوی را من نمی‌توانم تبدیل به شاپور و پرویز و داریوش کنم. اینها در همین اسامی وجود دارند، چنانکه شهرهایشان و سنت هایشان» (رفیعی، ۱۳۸۶: ۲۶۰) .

نکته دیگر اینکه فرهنگ اصلی و ریشه‌ای شاعر هر چه هست در آمیزش و ارتباط با دیگر فرهنگ‌ها نقصان نمی‌پذیرد، بلکه گسترش پیدا می‌کند (حسن لی، ۱۳۸۳: ۳۹۵) .

« مه در لندن بومی است/ غربت در من/ در زمستان توریست اول مه را می‌بیند / بعد/ باغ وحش/ و برج لندن / غروب‌ها وقتی به اطاقم در الزکورت برمی‌گردم/ جاده مخدر مه/ حافظه قدم‌هایم را مخدوش می‌کند».

صفارزاده، حرکت و دیروز، صص ۶۱-۶۰

« در اتوبوس‌های نیویورک هرگز به انتها نمی‌رسیدیم/ مثل مردی که هر روز می‌رفت پرون را بکشد/ اما صفی پیش از او ایستاده بود/ آرژانتین دارد به پرون‌های دیگری تسلیم می‌شود/ و فرانکو به شاهزاده ولیعهد / پنبه لانکاشایر قرار است به بازار بیاید / پنبه بمبئی دچار اختناق شده است / هواپیمایی هند هم از فروختن بلیت برای پاکستان طفره می‌رود/ مجسمه لرد را که پایین کشیدند / همبازی‌های پیرش حرف تازه‌ای را / در پارک‌های لندن پچ پچ می‌کردند».

همان، صص ۶۶-۶۷

صفارزاده در بسیاری از شعرهایش اشاره به رویدادهایی از کشورهای دیگر دارد، از آن جمله در کتاب «**طنین در دلتا**» شعری با نام «**در جشن تولد ولادیمیر**» به چاپ رسیده است که حاوی اسم‌های روسی است؛ از جمله الکسی، علیخوف و ... . در کتاب

«**مردان منحنی**»، شعر«**آوار زلزله**» به چاپ رسیده، که در مرگ «الکس ایواسیوک» نویسنده‌ی رومانی سروده شده است. نویسنده‌ای که در رستوران «سکالا» (در شهر بخارست) در سال ۱۳۵۵ بر اثر زلزله و تخریب رستوران، کشته شد (حسن لی، ۱۳۸۳: ۳۹۷) .

«کلکته درد غذا دارد/ سانتیاگو درد هوا/ انسان خواب رفته درد صدا/ صدای بیدار».

صفارزاده، مردان منحنی، ص ۳۷

«برادران ما در سینا می‌میرند/ قبری برای آنها نیست / باغستان‌های دره‌ی نیل را اجاره داده‌اند/ در لهستان حق وتو به اشراف تعلق دارد / در تایوان آدم را مثل سیب زمینی کنار هر خوراک می‌نشانند».

همان، سدّ و بازوان، ص ۲۷

« شتاب کردیم آهسته رفتیم ایستادیم / از کنار اولین آسمان خراش جهان گذشتیم .../ درختان را در خیابان نصب کرده بودند... / آلکاپون شهر را فتح کرده بود/ برتری «سند برگ» را دسته گل‌هایی مصنوعی پرتاب کردیم/ راهنما فریاد زد حتما از مرکز اتمی دیدن کنیم / اما مردان عکس گرفتن با خرگوش‌های همبرگر خوار را مشتاق بودند / در نمایشگاه پیکاسو مردم به دنبال چشم گمشده‌ی «زن نشسته بر صندلی» می‌گشتند / براک، سزان، ماتیس، همگان حضور داشتند / الیوت گفت اصالت چندان هم مایه‌ی سرافرازی نیست/ درباره‌ی گرنیکایی که در اسپانیا نیست برای پیکاسو پیامی گذاشتیم .../ سکوت دوست هندیمان را شکستیم/ او که شب پیش با پنجه‌هایش «جنوب شهر شیکاگو» را وجب کرده بود».

همان، صص ۳۷- ۳۵

مهم ترین و برجسته ترین سروده های شاعر شامل **سفر پنجم، بیعت با بیداری، دیدار صبح و روشنگران** راه می شود که به دلیل گرایش او به مسایل دینی و قومی و هماهنگ شدنش با جریان شعر مقاومت و مبارزه شاعر علیه رژیم پهلوی برجسته تر می نماید. او در دو مجموعه‌ی **سفر پنجم** و **بیعت با بیداری** اشعار مشخص و هدف داری در زمینه ادبیات مقاومت مانند «سفر سلمان» و «سروش قم» و «آتش نشان» دارد. (یاحقی، ۱۳۸۵: ۱۵۲) با این جبهه گیری تازه‌ی شاعر، محتوای شعر و بالطبع نوع کلمات هم تغییر می‌کند، عناصر مذهبی اگرچه در مجموعه‌ی **طنین در دلتا**، (شعر «سفر زمزم»)و یا در شعرهای «**دفتر دوم**» (شعر« فتح کامل نیست») وجود دارد اما به قدری ناچیز است که نمی توان گفت این عناصر کاربردی در این دو مجموعه شعری وی داشته اند. در **طنین در دلتا** به لحاظ فرم و ساختار و نیز محتوا، تازگی های بسیاری به چشم می خورد که بیشتر حاصل مطالعات صفارزاده است تا شهودش. در این مجموعه از رویکردهای مذهبی اثری نیست.(علائی، ۱۳۸۷: ۳۲۴).

ذهن و زبان شاعر در میدان جاذبه‌ی واژه‌ها و در جذب برخی از واژه‌ها با نیروی بیشتری است، همین است که موجب می‌شود کلمات بسامدی او با کلمات بسامدی دیگر شاعران صاحب سبک متفاوت باشد (حقوقی، ۱۳۸۵: ۵۷) .

بیعت با بیداری دیگر مجموعه‌ی شاعر در این دوره (دوره سوم) است . در این مجموعه نیز با توجه به حال و هوای زمانی که شاعر در آن قرار گرفته است عناصر سازنده‌ی کلام تغییر می‌کند و رنگ و بوی مبارزه و جهاد به خود می‌گیرد. سرایش این مجموعه مقارن با روزهای پیروزی انقلاب اسلامی می‌شود، و برخلاف آثار قبلی، واژه‌های بیگانه در این مجموعه بسامد چندانی ندارد و تنها به چند واژه مانند: مستر، شوستر، فانتوم، پلاسکو، و نئون قناعت شده است.

در باور شاعران نوپرداز همچون نیما، شاملو، فروغ، سپهری و ... هیچ واژه‌ای در ذات خود شاعرانه یا غیر شاعرانه نیست، بلکه شیوه‌ی رفتار شاعر با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند و هیچ تردیدی نیست که ورود واژه‌های غیر شاعرانه در شعر، چنانچه به هنری شدن آنها و شاعرانه شدن آنها بینجامد، پسندیده است و چنانچه با همان معنای خنثای خود که در نثر به کار می‌روند، بکار بروند، هیچ اتفاق شاعرانه‌ای نیفتاده است.(حسن لی،۱۳۸۳: ۳۲۵)

هنگامی که واژه‌ها با «ورود ممنوع» رو به رو نباشند و شعر بخواهد به زبان طبیعی مردم نزدیک شود، بسیاری از واژه‌های معمولی اجازه‌ی ورود می‌یابند.

واژه‌ها علاوه بر انتقال معنی و ایده‌ها حامل نشانه‌های متمایز کننده هستند. شناخت نظام واژه گزینی و نوع واژه‌های مسلط بر متن یک ضرورت سبک شناختی است. انواع واژه‌ها بر اساس خصوصیات صوری و معنایی آنها از هم تفکیک می‌شوند. هر طیف

واژگانی تناسب خاصی با نوع اندیشه و سبک دارد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۶) . مهمترین عامل مؤثر در گزینش واژگان شعر، ساختار واژه است. به گفته‌ی پرین «وظیفه‌ی شاعر کشف مداوم است. او معمولاً در صدد یافتن واژه‌هایی است که به خاطر قرابت پنهانی ای که با یکدیگر دارند، وقتی کنار هم می نشینند، معانی شگفت می‌آفرینند » (پرین، ۱۳۷۳: ۳۵) .

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر صفارزاده، بسامد فراوان نام‌های خاص در آن است که به باور برخی منتقدان باعث شلوغی بیش از حد شعر او شده است (احمدی ۱۳۸۴: ۳۴) . این نام‌ها، اعم از اشخاص و اماکن و حوزه‌ی تداعی آنها، نقش مهمی در شعر صفارزاده ایفا می‌کنند. البته در آغاز شاعری، کاربرد نام‌های فرنگی و خارجی در آثار او بسامد زیادی داشت، اما در ادامه و مجموعه‌های آخر شاعر، بسامد این نام‌ها به طور محسوسی کمتر می‌شود. رضا براهنی درباره‌ی استفاده از نام‌های خارجی می‌گوید: « به کار بردن این اسامی خارجی دلیل فضل نیست، بلکه دلیل ضعف ادراک شاعرانه است و اگر شاعر حتی خیلی صمیمانه هم از این ها استفاده کرده باشد، باز هم دلیلش احساساتی شدنِ خسران بارش درباره‌ی اسامی و اشیای خارجی است » (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۵۷۷) .

به هر روی، شاعر با چنین باوری، از نام‌های خارجی در شعرهایش استفاده کرده است. بدین ترتیب، نام هایی که در اشعار او استفاده می‌شوند یا اسامی مذهبی هستند که در خدمت تفکر مذهبی و اعتقادی شاعرانه اند یا اسامی خارجی افراد یا سرزمین‌هایی است که بیشتر علایق سیاسی شاعر را بازتاب می‌دهند.

نام های خاص

ملاک و معیارهای گزینش واژگان یکی پس از دیگری در سر راه شاعر قرار می گیرند و دایره گزینش او را تنگتر می کنند. عوامل موثر در گزینش واژگان شعر فراوان و متنوع است که برخی از آنها برون زبانی است، مانند:« شخصیت فردی شاعر بویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، سنت و میراث ادبی، گذشته تاریخی، محیط زندگی شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان».(پورنامداریان،۱۳۸۰: ۳۲)و برخی دیگر درون زبانی است، همانند: عناصرساختاری واژه، شگردهای بلاغی، لحن، موسیقی،اصول همنشینی و همسازی واژه ها با یکدیگر و تداعی هایی که هر واژه ممکن است سبب آنها شود.

می توان گفت بکاربردن واژگان خاص در شعر صفارزاده به دلیل حضور در خارج از کشور و تحصیل در آنجاست که دیدن محله ها و آشنایی با نام های اشخاص باعث گستردگی این واژگان در شعر این شاعر شده است که برای ارایه این نظر به نمونه هایی که در این تقسیم بندی آورده ایم توجه کنید .

۱- نام های مذهبی:

«و رنج ابراهیم/ از بت پرستان/ از بت تراشان است/ که سلسله شان همواره است».

صفارزاده، بیعت با بیداری، ص ۵۲

«در بین یاوران یزید/ دربین چاکران شقاوت / درکوچه های شام/ با عمروعاص هنر/ قرار ملاقات داشتیم/ تو با علی هستی یا با ما/ البته با علی هستم روباه پیر با علی هستم / و کار درسالهای بعد بدل شد به کارزار».

همان، مردان منحنی، ص۱۶

۲- نام های فرنگی:

«در اتوبوس های نیویورک هرگز به انتها نمی رسیدیم/ مثل مردی که هر روز می رفت پرون را بکشد/ اما صفی پیش از او ایستاده بود».

همان، طنین در دلتا، ص ۱۰

«حنجره باب دیلن/ در کوچه های یو. اس / آیات این مذهب را تلاوت می کند».

همان، طنین در دلتا، ص ۱۹

a. نام کشورها و شهرها:

«راه شما و ما و خلق فلسطین/ راه تمام خلق های تحت ستم/ از معبر شکنجه های سلطه/ به هم پیوسته است».

همان، دیدارصبح، ص ۳۶

«بلدوزر حکومت بیگانه/ در ژاله/ در ویتنام/ اجساد کشتگان را بر می داشت/ بولدوزر زمان/ تمام حکومت را/ بر می دارد».

همان، بیعت با بیداری،ص ۳۴

«با هم نشسته بودیم/ بر سفره تفکر و تکرار/ صبحانه حرف ویتنام/ حرف پراگ و شیلی و تهران/ و نقش ثابت حرص عقاب ها».
همان، مردان منحنی، ص ۳۵

«مرگ طبس/ نشست شورا/ نشست سنا/ چرا عمارت این خانه/ در مظان زلزله نیست».

همان، بیعت بابیداری، ص ۲۱

b. نام های ایرانی:

« ماندانا مادر چوپان بود/ و مادر علتها/ شب شهادت گلهای پارس/ ای عاشقان خط و شعر و زبان پارسی/ ماندانا شاهد بود که/ مرد بزم و بطالت بودید/ مرد جشن و جشنواره بودید».

همان، سفرپنجم، ص ۴۹

«ما ایستاده بودیم/ معصوم و خواب زده/ خواب آلود/ در هر پگاه/ روح ملول جبار/ روح تکیده ترس/ کنار سیمتن آز/ از آستان چهل بستر بر می خاست/ کسری چرا چهل بستر/ کسری چرا چهل حاجب/ برزیگران چرا/ در یشتها عزیز/ در ایوان خوار».

همان، ص ۱۴

c. دیگر جای ها و چیزها:

«این کشته اهل نازی آباد است/ آن کشته اهل دولت آباد/ حلبی آباد/ و این آبادی قماش همان آبادی است ».

همان، بیعت با بیداری، ص ۵۰

«کچوری پانا/ این شبه سبزه/ پایگاه پشه و آلودگی هست».

همان، ازجلوه های جهانی، ص ۹۰

در زیر فهرستی از اسامی خاص که در آثار صفارزاده به کار رفته، می‌آید. در کل، نام‌های خاصی که در شعرهای صفارزاده به کار رفته، به دو گروه نام‌های خاص افراد و جای‌ها قابل تقسیم است:

نام‌های مذهبی: این نام‌ها شامل نام پیامبران، امامان، یاران آنان، دشمنانشان، و ... می‌شود.

درپیشوازصلح: علی(ص۷۳، ص۷۱، ص۶۷، ص۲۲)، یزید(ص۶۳، ص۲۲)، آدم(ص۲۲)، حوّا(ص۲۲)، نمرود(ص ۴۵)، عون(ص ۶۰، ص ۵۱)، محمد(ص۶۰، ص ۵۱)، باقر(ص۵۱)، کوفیان(ص ۵۳)، حسین(ص۹۸، ص ۶۲، ص ۵۶)، ابن زیاد(ص ۶۳، ص ۵۸)، معاویه(ص ۸۴، ص ۵۸)، مسلم بن عقیل(ص ۵۸)، قاسم بن حسن (ص ۵۹)، فاطمه(ص ۷۰، ص ۶۳)، شمر(ص۶۳)، سجاد(ص ۱۰۴، ص ۶۳)، مقداد(ص ۹۶)، یاسر(ص ۹۶)، سلمان(ص ۹۶)، حسن(ص ۹۸)، اباذر(ص ۹۸)

مردان منحنی: علی(ص ۱۶)، ادریس(ص ۱۹)

سفرپنجم: سلمان(ص ۲۰)، بلال(ص ۶۰)

ازجلوه های جهانی: قابیل(ص ۷۶)

نام‌های ایرانی: این نام‌ها شامل نام‌های اساطیری، تاریخی و ... است:

مردان منحنی: دارا (ص ۲۷)، سیاوش(ص ۴۰)، ضحاک (ص ۴۰)، افراسیاب(ص ۴۰)، کاووس(ص ۴۰)، سودابه(ص ۴۲)، رستم(ص ۴۲).

دیدار صبح: رستم(ص ۴۱)

سفرپنجم: کسری(ص ۱۴)، کاوه(ص۷۲، ص ۲۴)، ماندانا(ص ۴۸)، کیخسرو(ص ۶۰)، کوروش(ص ۷۱)، فریدون(ص ۷۲).

نویسندگانی که خزانه‌ی واژگانی غنی‌تری دارند و عبارات و ساخت‌های نحوی بیشتری در ذهن دارند از استعداد زبانی بالایی برخوردارند و به سهولت می‌توانند در موقعیت‌های مختلف از آن امکانات بهره برند و متناسب با آن موقعیت سخن بگویند و سبکی دل پذیر و زیبا بیافرینند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۲۲) .

نام‌های فرنگی: این نام ها شامل نام افراد خارجی است:

مردان منحنی: ژوزف(ص ۹)، شام(ص ۱۴)، الکه(ص ۳۱)، تیتا(ص ۳۱)، بن(ص ۳۱)، میگوئل(ص ۳۳)

سد وبازوان: الیوت(ص ۴۰)، پیکاسو(ص ۴۰)

طنین در دلتا: ویلیامز(ص ۱۰)، باب دیلن(ص ۱۹)

واژه مهمترین ابزار شعر است و گرچه واژه‌ها از پیش ساخته و مهیا هستند، گزینش و تألیف آنها بر عهده‌ی شاعر است و اتفاقاً یکی از عواملی که شعر را به منزله‌ی هنر زیبا و دلنشین عرضه می‌کند، به گزینش و تألیف واژه‌ها وابسته است (عمران پور، ۱۳۸۸: ۱۶۷) .

نام‌های جای‌ها: که خود شامل گروه‌های زیر می‌شود:

نام کشورها:

مردان منحنی: ویتنام(ص ۳۳)

سد و بازوان: لهستان(ص ۳۴)، تایوان(ص ۳۴)، بوسنی(ص ۴۵)

طنین در دلتا: پاکستان(ص ۱۰)، آرژانتین(ص ۱۰)، هند(ص ۱۰)

ازجلوه های جهانی: فلسطین(ص ۸۱)، بنگلادش(ص ۹۲)

روشنگران راه: افغانستان(ص ۴۷)

طنین در دلتا: چین(ص ۲۴)

نام شهرها:

طنین در دلتا: بخارست(ص ۱۱)، کلکته(ص ۹)، کالیفرنیا(ص ۱۲)، پورتوریکو(ص ۱۰)، نیویورک(ص ۱۰)، بمبئی(ص ۱۰)

مردان منحنی: بخارست(ص ۹)، پراگ(ص ۳۳)

دفتر دوم: بوداپست(ص ۲۰)

ازجلوه های جهانی: روم(ص ۱۰)، آتن(ص ۱۰)

روشنگران راه: سامره(ص ۱۵)، بم(ص ۱۶۲)

درپیشوازصلح: کوفه(ص۹۶)، بصره(ص ۸۶)

بیعت با بیداری: کوفه(ص ۷۲)، تهران (ص ۷۲)

دیدارصبح: ری (ص ۲۸)

دیگر جای ها و چیزها:

از جلوه های جهانی: کچوری پانا(ص ۹۰)

بیعت با بیداری: نازی آباد(ص ۵۰)

دیدارصبح: شانن(ص ۳۰)، گنگ(ص ۳۰)، کارون(ص ۳۰)

درپیشواز صلح: بدر(ص ۷۶)

طنین در دلتا: آش بری(ص ۱۲)

صفارزاده شاعری کاملاً تحول گراست که اشعار او بیانگر حالات و روحیات او در شرایط مختلف زندگی است و متناسب با آن از شکل های شعری مدرن، لغات و ترکیبات تازه، شگردهای زبانی وبیانی، شکل کلام خاص و تکرار و تلمیح و طنز مخصوص بهره برده است. اگر در دوره اول شاعری، با لغات و ترکیبات احساسی در اشعارش روبه رو می شویم، در دوره دوم شاعری و در مجموعه «طنین در دلتا» کاربرد لغات بیگانه را بوفور می بینیم، همچنان که در دوره سوم، توجه او را به آیات قرآن کریم، روایات اسلامی و ملی و مفاهیم مقاومت بیشتر نظر ما را جلب می کند. به هر حال، این رویکرد صفارزاده به شعر منثور، واکنش هایی از سوی مخالفان و موافقان ایجاد کرده است. این واکنش ها تا آنجا رسیده که حتی کسانی که تا چندی قبل او را یکی از بهترین زنان شاعر قرن می دانستند(براهنی، همان: ۱۳۵۰)،او با شناخت عمیق ودقیق از خود و جامعه همراه و همگام با مردم و جریان های سیاسی حاکم بر جامعه گام برداشت و با به دست آوردن تجربه های لازم با داشتن ایمانی قوی و توجه به معنویت در جامعه شعر سروده است. شعر او را که سه دهه پیش سروده شده است، از نسخه بدل هایی که امروزه می کوشند مسایل سیاسی- اجتماعی را به شکلی مضحک، چاشنی شعر کم مایه خود قرار دهند متمایز می کند. صفارزاده در ادامه روند شاعری خود به فضاسازی های مذهبی - اسطوره ای متمایل می شود و حوزه دلالت و دایره واژگانی شعرهای اخیر او، اغلب متناسب با همین فضاسازی است.(احمدی،

۱۳۸۴: ۳۷). تحولات در شعر صفارزاده بیش از هر چیز، نتیجه سفر به غرب و مطالعه و شناخت اندیشه ها و شیوه های مدرن و بهره جستن ابتکاری صفارزاده از ظرفیت های زبانی، شگردهای کلامی و بهره بردن از ویژگی های موثر سبک نیمایی است.

نتیجه‌گیری

در بسیاری از شعرهای موفق امروز، شاعر تلاش می‌کند تا کارکرد معنایی از پیش تعیین شده‌ی واژه‌ها را رها کند و برای آنها کارکردی تازه پدید آورد، در این صورت واژه‌های مرده با روح تازه‌ای که در آنها دمیده می‌شود از نو زنده می‌شوند و در زندگی دوباره‌ای که یافته‌اند، شباهت کمتری با زندگانی پیشین خود دارند. به همین دلیل است که ذهن‌های معتاد به معانی قراردادی و مشخص واژه‌ها، کارکرد تازه‌ی این واژه‌ها را برنمی‌تابند و بدان راه نمی‌برند و به پرخاش برمی‌خیزند. شاعران امروز از جمله طاهره صفارزاده با بکارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دوره‌ی معاصر اجازه ورود به ساحت شعر را نداشته‌اند و نیز با استفاده از واژه‌های تازه ای که در کنار واژه‌های گذشته در زبان امروز به کار می‌رود، به گسترش و توسعه زبان شعر کمک می‌کنند. صفارزاده شاعری کاملاً تحول گراست که اشعار او بیانگر حالات و روحیات او در شرایط مختلف زندگی است و متناسب با آن از شکل های شعری مدرن، لغات و ترکیبات تازه، شگردهای زبانی و بیانی، تکرار و ... بهره برده است. این تحولات در شعر او بیش از هر چیز، نتیجه سفر به غرب و مطالعه و شناخت اندیشه ها و شیوه های مدرن و بهره جستن ابتکاری از ظرفیت های زبانی، شگردهای کلامی و بهره بردن از ویژگی های موثر سبک نیمایی است. دوران حضور صفارزاده در آمریکا و در گروه نویسندگان بین المللی، فرصتی برای آشنایی او با نویسندگان مشهوری از آسیا، اروپا، اروپای شرقی، آمریکا،آمریکای لاتین و برخی مناطق دیگر جهان بود. صفارزاده فقط کلمات خاص و بیگانه را وارد شعر فارسی نکرده بلکه پدیده‌های نوظهوری مثل: اتوبوس، مترو و تلویزیون هم در اشعار او به چشم می‌خورد. در نظر شاعر، واژه ها هیچ ورود ممنوعی ندارند . در باور شاعران نوپرداز همچون نیما، شاملو، فروغ و ... و صفارزاده، هیچ واژه ای در ذات خود شاعرانه یا غیر شاعرانه نیست بلکه شیوه رفتار شاعر با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند و هیچ تردیدی نیست که ورود واژه های غیرشاعرانه در شعر، چنانچه به هنری شدن و شاعرانه شدن آنها بینجامد، پسندیده است و چنانچه با همان معنای خنثای خود که در نثر بکار می روند، به کار بروند، هیچ اتفاق شاعرانه ای نیفتاده است.

پی نوشت ها :

۱- آش بری نام محله ای در شهر نیویورک است .

۲- باب دیلن هنرمند سیاهپوست آمریکایی است که شعرش یکی از پایه های انقلاب فکری برهنه جامه مادی قرن است.

منابع

۱. احمدی، پگاه. (۱۳۸۴). **شعر زن از آغاز تا امروز**. چاپ اول.تهران: نشر چشمه.

۲. اکبری، منوچهر و خلیلی، احمد.(۱۳۸۹).**بررسی اشعار طاهره صفارزاده از دیدگاه فکری**. فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).سال سوم، شماره چهارم،شماره پیاپی ۱۰، صص۴۵- ۶۷.

۳. باقی نژاد، عباس . (۱۳۸۷).**تاملی در ادبیات امروز**. چاپ اول.تهران: نشر کتاب پارسه.

۴. براهنی، رضا.(۱۳۵۰).**درباره شعر طاهره صفارزاده**. روزنامه اطلاعات.

۵. براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلا در مس**، ج اول. تهران: نشر زریاب.

۶. پرین، لارنس.(۱۳۷۳). **درباره شعر**(ترجمه فاطمه راکعی). تهران: نشر اطلاعات.

۷. پورجافی، علی حسین. (۱۳۸۴). **جریان های شعری معاصر**، تهران: امیرکبیر.

۸. پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۰).**در سایه آفتاب**.چاپ اول.تهران: سخن

۹. خلیلی، احمد؛ ستاری، رضا و مهدی نیا، محسن. **"نقد شعر طاهره صفارزاده"**. مجله تاریخ ادبیات، شماره ۳، صص ۱۰۹ – ۱۳۰ .

۱۰. حسن لی، کاووس. (۱۳۸۳). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**. چاپ اول.تهران: نشر ثالث.

۱۱. حقوقی، محمد. (۱۳۸۵). **تفسیر شعرهای ساختمند معاصر تا نظم هندسی واژه‌ها**. ج اول.چاپ اول. تهران: چاپ سارنگ.

۱۲. رفیعی، علی محمد. (۱۳۸۶). **بیدارگری در علم و هنر (شناختنامه طاهره صفارزاده)**، ج اول. چاپ اول.تهران: نشر هنر بیداری.
۱۳. زرقانی، دکتر سید مهدی.(۱۳۸۳).**چشم انداز شعر معاصر**.چاپ اول.تهران: نشر ثالث.
۱۴. صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۴). **دیدار صبح**. چاپ دوم، تهران: انتشارات پارس کتاب.
۱۵. ..... ، ..... **روشنگران راه**. چاپ اول، تهران: انتشارات برگ زیتون.
۱۶. ..... ، ..... **سفر پنجم**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات پارس کتاب.
۱۷. ..... ، ۱۳۸۶. **از جلوه های جهانی**. چاپ اول، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۱۸. ..... ، ..... **رهگذر مهتاب**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۱۹. ..... ، ..... **سد و بازوان**. چاپ چهارم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۲۰. ..... ، ..... **طنین در دلتا**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۲۱. ..... ، ..... **مردان منحنی**. چاپ دوم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۲۲. ..... ، ..... **بیعت با بیداری**. چاپ چهارم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۲۳. ..... ، ..... **در پیشواز صلح**. چاپ دوم، تهران، انتشارات هنر بیداری.
۲۴. ..... ، ..... **دفتر دوم**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات هنر بیداری.
۲۵. علائی، سعید.(۱۳۸۷).**جریان شناسی شعر انقلاب اسلامی**. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
۲۶. غیاثی، محمد تقی، ۱۳۶۸، **درآمدی بر سبک شناسی ساختاری**، چاپ اول، تهران: شعله اندیشه .
۲۷. فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک شناسی**.تهران: انتشارات سخن.
۲۸. یاحقی، محمد جعفر.(۱۳۸۵). **جویبار لحظه‌ها**. چاپ هشتم. تهران: انتشارات جامی.

سبک‌شناسی شعر طاهره صفّارزاده در دو حیطه زبانی و ادبی

الناز کرکوتی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد تویسرکان، دانشگاه آزاد اسلامی ایران
دکتر محمود حکم آبادی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تویسرکان، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران

چکیده
سبک شاعران هر دوره تحت تأثیر عوامل و شرایط زمانی و مکانی است که در آن به سر می‌برند. طاهره صفّارزاده با اشعار خود نظریه "شعر طنین" را که از گونه‌های شعر مقاومت با درون مایه‌ای دینی در قالبی جدید به شمار می‌رود و زبان وسبکی تازه از شعر است به جامعه ادبی کشور معرفی کرد. این مقاله در پی آنست که به سبک‌شناسی شعر این شاعر نوآور در دو حیطهٔ زبانی و ادبی بپردازد.
کلیدواژه‌ها: شعر، سبک‌شناسی، طاهره صفّارزاده، زبان، ادبیات.

مقدمه
دکتر طاهره صفّارزاده، شاعر، نویسنده، نظریه پرداز، محقّق، مترجم و استاد دانشگاه، در آبان ۱۳۱۵ در سیرجان به دنیا آمد. او پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی در رشته ادبیات انگلیسی، به خارج از ایران رفت و ضمن تحصیل در حوزه‌های نقد ادبی و نقد عملی، موفّق به کسب درجه MFA (master of fine arts) شد و پس از بازگشت به ایران، در کنار شاعری به تدریس در دانشگاه و ترجمه آثار مختلف مشغول شد. او در سال ۲۰۰۶ از سوی سازمان نویسندگان آفریقا و آسیا به عنوان شاعر مبارز و زن نخبه و دانشمند مسلمان برگزیده شد. صفارزاده سرانجام در چهارم آبان ۱۳۸۷ دیده از جهان فروبست (رفیعی،۱۳۸۸: ۵۶) .

در حوزه تألیف و ترجمه، علاوه بر مقالات و مصاحبه‌های علمی، ادبی، دینی و اجتماعی، از صفّارزاده یک مجموعه داستان، دوازده مجموعه شعر، چهار گزیده شعر و دوازده ترجمه در موضوعات مختلف و از جمله نقد منتشر شده است. او یکی از شاعران نواندیش و صاحب سبک شعر معاصر است که جنبه‌های سبک شناسانه شعرش کمتر مورد توجّه ادب پژوهان قرار گرفته است. در این پژوهش کوشش شده است ضمن تشریح نظریه شعری صفارزاده و نشان دادن پیوند آن با شعرهای شاعر، با بررسی دفترهای شعری او، ویژگی های برجسته شعرش بررسی شود.

شعر طاهره صفارزاده

دوره های شعری صفارزاده
در نگاهی فراگیر و کلی می‌توان اشعار صفارزاده را به سه دوره‌ی شعری دسته بندی کرد: دوره‌ی نخست که شاعر، مجموعه-هایی چون **رهگذر مهتاب** و **دفتر دوم** را سرود . اشعار این مجموعه به گونه ای احساسی به مسایل اجتماعی و فرهنگی جامعه خود توجه داشت(پورجافی، ۱۳۸۴: ۳۶۳). در دوره دوم، شاعر، مجموعه هایی چون **سد و بازوان**، **طنین در دلتا** و **سفرپنجم** را سرود . در این دوره، صفارزاده با دردست داشتن مدرک کارشناسی زبان ادبیات انگلیسی برای ادامه تحصیل عازم آمریکا شد و در دانشگاه آیوا به تحصیل در زمینه های نقد ادبی، ادبیات جهانی و ترجمه پرداخت و مجموعه ای به زبان انگلیسی با عنوان **چترسرخ** منتشر کرد . پس از این تجربه ها، شاعر در اواخر نیمه دوم دهه چهل به ایران بازگشت و به فاصله کوتاهی دو مجموعه به نام های طنین در دلتا (۱۳۴۹) و سد و بازوان (۱۳۵۰) را به چاپ رساند؛ البته بسیاری از اشعار مجموعه سد و بازوان ترجمه اشعاری بود که پیشتر به زبان انگلیسی در مجموعه چتر سرخ و برخی نشریات آمریکایی به چاپ رسیده بود. این مجموعه ها دارای ویژگی هایی بود که در مجموع، آنها را بسیار تازه، غریب و مدرن جلوه می داد. در اشعار دوره دوم شاعری، هرچند صفارزاده در این مجموعه ها، سبک و زبان ویژه ای برای خویش دست و پا می کند، اما کلاً روشن است که شاعر هنوز تا رسیدن به شعر واقعی و شعر

متعالی، آن گونه که در مجموعه سفرپنجم بدان دست می یابد راه نسبتاً زیادی در پیش دارد . البته شاعر، بعدها در مصاحبه ای، اشعار این دوره از شاعری خود را محصول دوران تردید و دلتنگی ها می داند و اعتراف می کند که در سرودن این اشعار « قدری روشنفکر پسند» عمل کرده است(همان: صص ۳۶۴- ۳۶۶). در دوره سوم، شاعر، **مردان منحنی، بیعت با بیداری، دیدارصبح** و **روشنگران راه** را سرود .در این دوره، شاعر به شناخت عمیق تر و دقیق تری از خویش و فرهنگ اسلامی و جامعه و نظام حاکم و همچنین فرهنگ و تمدن غرب دست می یابد و در نتیجه با مردم، جریان های سیاسی، انقلابی و مذهبی وارد میدان مبارزه می شود.این مجموعه ها که محصول این دوره از زندگی فکری شاعر است در زمره اثرگذارترین مجموعه شاخه مذهبی شعر مقاومت در نیمه دوم دهه پنجاه به شمار می آید(همان: ۳۶۶).

نظریّه شعری صفّارزاده

صفّارزاده درباره شعر تعریفی متفاوت دارد:

من به شعر «طنین» اعتقاد دارم. «طنین» حرکتی است که در ذهن خواننده آغاز می‌شود. او در توضیح شعر طنین می‌گوید:

«مبنای شعر طنین برای من از این اندیشه و تأمل پیدا شد که کارخلاقه آدمی می‌تواند به اندازه خود زندگی به گستردگی برسد. زیرا نگاه کردن، دیدن، توجه داشتن و جذب کردن به یک جنبه زندگی،مانع از ارتباط فکری با دیگر جنبه‌ها نیست. از طرفی، انعکاس یک نوع فکر یا دریافت،صرفاً نمایانگر یک نوع شعر است؛ مثلاً: شعر مذهبی،شعرسیاسی شعر اخلاقی، شعر عاشقانه، شعر عرفانی و غیره. اما اگر محدودیت ارتباط از میان آنها برداشته شود، آن وقت کل این پرداختن‌ها، مجموعه‌ای از آمیختن هاست که طبیعی ترین نسخه از کار ذهن را به دست می‌دهد و درظرف تخیل و با حضور احساس و دخالت اندیشه به یک اثر هنری تبدیل می شود» (میراحسان، ۱۳۸۵: ۳۱).

زبان

زبان، نمادی اجتماعی است که مهمترین نقش یا وظیفه آن ارتباط بین انسان‌ها و انتقال اندیشه‌های آنها به یکدیگر است. علاوه بر این از زبان در نقش‌های دیگری از جمله برای انتقال عواطف و مضامین هنرمندانه نیز استفاده می‌شود که در این حالت زبان ارتباطی و روزمره از انتقال آن باز می‌ماند، به همین سبب، شاعر هنگام انتقال عواطف و احساسات، زبان ارتباطی و روزمره را دگرگون و تقویت کرده، از موسیقی و تصاویر خیال نیز مدد می‌گیرد که هر کدام به تنهایی نوعی ابزار یا عامل انتقال عاطفه اند.

«چگونگی آمیزش زبان با عناصر موسیقی و تخیل در رسانگی شعر بسیار حائز اهمیت است. تنها عاملی که نیروهای متنوع و ظرفیت‌های گوناگون زبان، موسیقی و تصاویر را در یک راستا هدایت می‌کند و به وحدت آنها منجر می‌شود، عامل «هماهنگی» است. منظور از هماهنگی، وحدت معنایی و عاطفی بین اجزای شعر است. هماهنگی بین اجزای شعر به ویژه در محور عمودی از عناصر اساسی و سبب پدید آمدن نظام شعر است. اهمیت هماهنگی تا بدان حد است که گفته اند: «هنر، تلاش برای یافتن است، اگر هماهنگی بین اجزا برقرار نباشد نه انسجام شکل می‌گیرد نه درخشش» (زرین کوب، ۱۳۵۷: ۱۰۴) .

سبک و چیستی آن

سبک، شیوه اندیشه، نگرش و بیان شاعر و نویسنده است و اینکه نویسنده و شاعر چگونه پدیده‌های پیرامون خود را بیان می-کنند. سبک، بررسی و تحلیل در همه جنبه‌های زبانی و شیوه‌های بیان را که نویسنده یا شاعر از آن استفاده می‌کنند در بر می-گیرد؛ گزینش لغات، شکل کلام، شگردهای شعری و بلاغی و ... از این موارد است. با این توصیف می‌توان گفت سبک، شیوه‌ای است که هنرمند برای عرضه افکار و اندیشه‌های خود به دیگران در پیش می‌گیرد .

بخش عمده‌ای از سرشت یک سبک را نوع گزینش واژه‌ها می‌سازد. واژه‌ها ایستا و منجمد نیستند. بلکه جان دار و پویایند، تاریخ و زندگی نامه دارند، حتی شخصیت و شناسنامه و بار عاطفی و فرهنگی دارند، برخی ثابت و انعطاف پذیرند و برخی در اثر فشار بافت‌های مختلف تغییر شکل و معنا می‌دهند و جدال و انگیزشی مداوم برای تخیل نویسنده ایجاد می‌کنند. واژه‌ها در گذر

تاریخ نیرومند می‌شوند و گاه نیروی خود را از دست می‌دهند، پوست می‌اندازندو فرسوده و نخ نما و منسوخ می‌شوند، گاهی دوباره زنده می‌شوند و تغییر معنی می‌دهند. واژه‌ها از نظر ویژگی‌های ساختمانی، گونه‌های دلالت و مختصات معنایی، بسیار متنوع‌اند. انبوهی هر یک از طیف‌های واژگانی در متن‌های ادبی و کاربردهای زبانی، زمینه‌ی تنوع سبک‌ها را پدید می‌آورد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۴۹) .

۱- سبک شعر صفارزاده در حیطه زبانی

اجزای بخشی از تصویرهای تازه شعر امروز، از عناصر و ابزارهای مربوط به جامعه معاصر گرفته شده است، یعنی از عناصر و ابزارهایی که در شعر گذشته نبودندو پدیده های تازه ای به شمار می روند، واژگان و ترکیباتی که از صنعت، تکنولوژی، سینما، نمایش، دنیای مجازی و... اخذ شده و در شعر بعضی از شاعران معاصر و ازجمله خانم صفارزاده دیده می شود از این مواردند .

« و *دوربین تلویزیون* چهره‌ی دختر جوانی را که قاه قاه می‌خندید به دام انداخت ».

سد و بازوان، ص ۵۰

و در جایی دیگر می‌گوید:

« در اتوبوس های نیویورک هرگز به انتها نمی رسیدیم/ مثل مردی که هر روز می‌رفت «پرون» را بکشد/ اما صفی پیش از او ایستاده بود».

حرکت و دیروز، ص ۵۵

درباره تصویر بالا گفته اند: «در این تصویر که تشبیه مستقیم است و کنایه‌ای است از نومیدی، یعنی نومیدیِ به مقصد نرسیدن، مثل آرزوی مرگ یک دیکتاتور آرژانتینی، اگر اشتباه نکنم، یک تخیل پرواز مانند می‌تواند به چنین ارتباطی برسد. به هر صورت نحوه این ارتباط خیلی تازه است » (حسن لی، ۱۳۸۶: ۳۱۸) .

تصاویر حاصل از پدیده های نو ظهور، چنانچه با زبان شایسته خود شکل نگیرد، اثر هنری خود را از دست می‌دهد و بیشتر به طنز و شوخی شبیه می‌شود.

۲- نوآوری های سبکی در حوزه زبان

۲-۱ واژه‌ها :

شاعرانِ امروز با به کارگیری واژه‌هایی که تا پیش از دوره معاصر اجازه‌ی ورود به ساحت شعر را نداشتند و نیز با استفاده از واژه‌های تازه‌ای که در زبان روزمره‌ی امروز به کار می‌رود، در کنار واژه‌های گذشته، به گسترش و توسعه زبان شعر کمک می‌کنند (حسن لی، ۱۳۸۶: ۳۲۰) .

« هواپیمایی هند هم از فروختن بلیت برای پاکستان طفره می رود ».

طنین در دلتا، ص ۹۰

هنگامی که واژه‌ها مانعی برای ورود به فضای شعر نداشته باشند و شعر بخواهد به زبان طبیعی مردم نزدیک شود، بسیاری از واژه‌های معمولی اجازه ورود می‌یابند.

« سپور صبح مرا خواهد دید/ که باز پرسه زنان خواهم رفت ».

سفرپنجم، ص ۶۳

برخی از واژه‌های تازه‌ای که در شعر امروز، بویژه در شعر کسانی چون فروغ فرخزاد وارد شده‌اند، واژه‌هایی کودکانه هستند که پیش از این کاربردی در شعر نداشته‌اند، صفارزاده هم بسان آن ها در این مورد چنین واژه‌هایی را به کار برده است :

« نشانی از بادبادک های من در آسمان نیست/ حالا که می‌توانم آنها را به همه‌ی شب‌هایم وارد کنم ».

طنین در دلتا، ص ۸۲

«در تاریکی/ به مادرم خندیدم/ ها ها ها ها ها ها ها ها ها/ ها ها ها ها ها/ ها ها ها/ ها ها/ ها ».

همان، ص۸۱

اگر در شعر دوره مشروطه، بیشتر اصطلاحات سیاسی از زبان‌های اروپایی وارد شعر فارسی شد؛ در شعر معاصر، واژه‌های گوناگون از حوزه‌های مختلف اجازه حضور یافتند:

«خواهرم می‌نویسد: «کارت پستال‌های» زیبا به مقصد نمی رسند/ اما امنیت نامه‌ی سفارشی هم غم انگیز است/ ما باید به خانه‌هامان برگردیم/ و چهره‌های شاد را بر صفحه‌ی تلویزیون تماشا کنیم/ آن ها ما را به شنیدن مرثیه‌ی «نرون» برای رم دعوت خواهند کرد/ دختر ژنرال اصرار دارد که لاهیجان بهترین چای جهان است/ اما خود چای کلکته می نوشد ».

سدّ و بازوان، ص ۲۶

بکارگیری واژه‌های تازه، یا واژه‌هایی که در زبان معاصر معنی تازه‌ای پیدا کرده اند و یا در دانشی خاص در معنی اصطلاحی به کار می روند، از دیگر مواردی است که در شعر صفارزاده دیده می شود و گاه تا مرز تفنن هم پیش رفته است.

« از حوزه زمان/ زمان مرده/ زمان ماضی/ زمان مرده و ماضی/ هزاره اسم زمان است».

سفرپنجم، ص ۱۳۶.

۲-۲ لغات و ترکیبات شعر

صفارزاده شاعری است که متناسب با شرایط زمانی و مکانی خود شعر سروده، اشعار او به طور کلی بیانگر حالات و روحیات او در شرایط مختلف زندگی است.در دوره اول شاعری که ما آن را آغاز شاعری نامیدیم و با مجموعه رهگذر مهتاب شروع شد. با لغات و ترکیباتی روبرو هستیم که متناسب با ایام جوانی شاعر است و بیشتر جنبه احساسی و خودسرایی بر آن غلبه دارد. ترکیباتی مانند:

دروازه‌های هجر، شعر دلفریب رخ، تن ناپایدار عمر، رخت گریز، جامه تردید، های هوی یاد، نیش سیاه.

در این مجموعه لغات زیر از بسامد بالایی برخوردارند :

قلب ۱۸ بار/ مهر ۱۷ بار/ امید ۱۱ بار/ عشق ۱۰ بار/ آغوش ۵ بار/ بوسه ۵ بار.

در مجموعه‌ی ***طنین در دلتا*** کاربرد لغات بیگانه به وفور یافت می‌شود، شاعر تازه از سفر غرب بازگشته و هنوز حال و هوای حاکم بر آن سرزمین بر روحیه‌ی او غلبه دارد. لغات خاص ملل مختلف که شاعر به فراخور حالِ سروده‌های خود از آنها استفاده کرده است، به عنوان مثال، در شعر **سفر اول** که شاعر مراسم سوختن اجساد را در هند به تصویر کشیده است با لغات و اصطلاحات هندی مانند: بنارس، کلکته، آچا، مهارجه، بمبئی، برهمن، تاج محل، راما و شارات مواجهیم و در جای دیگر از همین سروده با لغات و اسامی اروپایی و آمریکایی مانند: اوینهایمر، پراگ، اش بری، کالیفرنیا، سای چای، فرانکو، پرون، ویلیامز، نیویورک، پورتوریکو، میسیز هارمز، لانکاشایر، کرزون، کریس، آلفرد هیچکاک، یو. ک،جرج والاس، کلود، هارلم، شانکا، اسمیرنوف، آلبا، بوخ، اِدی، لیندولف، آلفردو، جرج، دوگل، تورنتو، اتاوا، مونترآل، گابریلا، بوئنوس آیرس، آیووا، کارلوس، پیتون، جان، لنین، مایا کوفسکی، یوفتشنکو، مارکس، الزکورت بر می‌خوریم. شاعر در شعر **سفر اول** این گونه لغات انگلیسی را می‌آورد.

این روزها در محله «اش بری» مذهبی تازه آمده است/ مذهبی که شاید در متون موازی خوانده شود / حنجره باب دیلن/ در کوچه‌های یو. اس/ آیات این مذهب را تلاوت می کند....

صفارزاده، طنین در دلتا، ص ۱۲

و یا در **سدّ و بازوان** نام هایی مانند: تایوان، لهستان، سینا، آسپرین، همبرگر، پیکاسو، براک، سزان، ماتیس، الیوت، گرینکای، پیتو، باب گاری، گریپ فروت، یوگا، مارکسیست، نسکافه، ژنرال، و کریدور به کار رفته است.

تعداد لغات بیگانه در **طنین در دلتا** ۶۱ واژه و در **سدّ و بازوان** ۲۲ واژه است.

۳- کاربست واژگان غربی در شعر صفارزاده

استفاده از اصطلاحات و اسامی انگلیسی از ویژگی‌های خاص شعر صفارزاده است، ابتکار صفارزاده در زمینه‌ی استفاده از اصطلاحات خارجی هیچگاه از او شاعری غربگرا نساخت، زیرا اسامی و مکان‌هایی که او در شعرش به کار برد جاهایی بود که شاعر در مدت اقامتش در غرب به آنها سر زده و در آن‌ها رفت و آمد داشته است. صفارزاده با شناخت دنیای شعر به دنبال راهی مناسب برای دستیابی به کلامی بود که از نظر او شعر ناب محسوب می‌شد. به همین دلیل به تغییر در روش رایج دست زد و با به کار بستن واژگان تازه و بویژه غربی به زبان مورد دلخواه خود دست یافت .

او هم بر این باور بود که "همه‌ی واژه‌ها به طور یکسان حامل ذهنیت و نگرش گوینده نیستند. برخی خنثاینـد، یعنـی خـالی از معانی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی هستند و برخی دیگر حامل معانی ضـمنی و ارزش گذارانـه‌انـد" (فتـوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۲) .

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر صفارزاده، بسامد فراوان نام‌های خاص در آن است که به باور برخی منتقدان باعث شلوغی بیش از حد شعر او شده است. (احمدی، ۱۳۸۴: ۳۴) این نام‌ها، اعم از اشخاص و اماکن و حوزه‌ی تداعی آنها، نقش مهمی در شعر صـفارزاده ایفا می‌کنند. البته در آغاز شاعری، کاربرد نام‌های فرنگی و خارجی در آثار او بسامد زیادی داشت، اما در ادامه و مجموعه‌هـای آخـر شاعر، بسامد این نام‌ها به طور محسوسی کمتر می‌شود.

۱- نام های مذهبی:

«و رنج ابراهیم/ از بت پرستان/ از بت تراشان است/ که سلسله شان همواره است».

صفارزاده، بیعت با بیداری، ص ۵۲

۲- نام های فرنگی:

«در اتوبوس های نیویورک هرگز به انتها نمی رسیدیم/ مثل مردی که هر روز می رفت پـرون را بکشـد/ امـا صـفی پـیش از او ایستاده بود».

همان، طنین در دلتا، ص ۱۰

i. نام کشورها و شهرها:

«راه شما و ما و خلق فلسطین/ راه تمام خلق های تحت ستم/ از معبر شکنجه های سلطه/ به هم پیوسته است».

همان، دیدارصبح، ص ۳۶

«با هم نشسته بودیم/ بر سفره تفکر و تکرار/ صبحانه حرف ویتنام/ حرف پراگ و شیلی و تهران/ و نقش ثابت حرص عقاب ها».

همان، مردان منحنی، ص ۳۵

۳- نام‌های ایرانی:

« ماندانا مادر چوپان بود/ و مادر علتها/ شب شهادت گلهای پارس/ ای عاشقان خط و شعر و زبان پارسی/ ماندانا شاهد بـود کـه/ مرد بزم و بطالت بودید/ مرد جشن و جشنواره بودید».

همان، سفرپنجم، ص ۴۹

i. دیگر جای‌ها و چیزها:

«این کشته اهل نازی آباد است/ آن کشته اهل دولت آباد/ حلبی آباد/ و این آبادی قماش همان آبادی است ».

همان، بیعت با بیداری، ص ۵۰

«کچوری پانا/ این شبه سبزه/ پایگاه پشه و آلودگی هست».

همان، ازجلوه های جهانی، ص ۹۰

فعل‌ها

کاربردهای تازه در شعر معاصر به اسامی و اوصاف جدید محدود نمی‌شود، استفاده از فعل‌ها (فعل‌های رایج در متون مختلف با معانی تازه و فعل‌هایی که تازه ساخته شده است) نیز گونه‌ای دیگر از نوآوری در شعر صفارزاده است؛ برخی از این فعل‌ها از زبان محاوره گرفته شده است. بهره گرفتن از فعل‌هایی که در زبان محاوره رایج شده، اما به حیطه شعر راه نداشته است، شیوه‌ای ساده در استفاده از امکانات موجود است، اما شگردی دیگر که هنری‌تر از این شیوه است، آن است که شاعر خود دست به آفرینش سازه-های تازه بزند و میدان زبان را از این طریق گسترش دهد.

« مردانی که در بیمه نامه‌هاشان بسته بندی شده‌اند/ مردانی که پرده‌ها را می‌آویزند ».

چترسرخ، ص۶۷

« آیا انسان قبیله‌ای ست/ که در تصور خوردن می‌کوچد ».

سفرپنجم، ص ۱۵۳

« ددان مانده خوار عقابان/ به هیئتی یگانه حمله می آغازند ».

مردان منحنی، ص۱۸۱

۱- حذف فعل

حذف فعل جهت ایجاد تداوم :

« حراج واقعی/ جنس / خوب/ قیمت/ نازل ».

هفت سفر، ص ۷۵

درشعر فوق، فعل«است» و در شعر زیر فعل «نیست»حذف شده است :

« و پاک کننده تر ازآب/ آب صاف/ آب جاری/ آب رها ».

سفرپنجم، ص ۴۹

کلمات عامیانه / محاوره ای

صفارزاده در بعضی از اشعار خود به میزان محدود از کلمات عامیانه / محاوره ای استفاده کرده است:

« کنار تپه‌ی افغان/ من و تو یک ملیون/ افغان هفشت هزار/ من و تو را بردند/ کشتند ».

همان، ص ۵۵

« گفتی راهی سه تومن/ یک سفر یک روز شش تومن/ بد نیست».

طنین در دلتا، ص ۴۸

« هر راه/ در مسیر/ بیراهه می شود/ در چار راه توقف/ دنبال جا و مکانی می‌گردم ».

مردان منحنی، ص ۴۸

طنز

از دیگرویژگی های شعر صفارزاده وجود زبان طنز در اشعار اوست.در این نمونه مفهوم پارتی بازی را با زبان طنز در شعر می آورد

« دوست من رییس شده است/ دوست دوست من رییس شده است/ دوست دوست دوست من رییس شده است ».

طنین در دلتا، ص۱۱

«ملک از جمیع جهات آباد است/ آباد از تدارک مرگ آوران/ نهنگ/ تانک/ زره پوش»

بیعت با بیداری، ص۱۵

در واقع صفارزاده با بیانی طنزآمیز آبادانی را که قدرت های بزرگ مدعی آن هستند که در کشورهای جهان سوم به وجود آورده اند به باد انتقاد گرفته است

الکسی آمده است.../ شکر که همه دارند به حداقل تساوی می رسند/ یک بشقاب/ چندموز/ چند پرتقال/ چند سیب لبنان»

طنین در دلتا، ص ۶۹

«مادربزرگ قاقا را روی قالی دستچین کرد و گفت بچه بهانه پدرش را می گیرد»

طنین در دلتا، ص ۳۳

«اینان که پیشاپیش ما می‌روند/ به دنبال زمزم هستند/ من لیوان پلاستیکی‌ام را آماده کرده‌ام»

طنین در دلتا، ص ۲۸

در این بند اشاره شاعر به برخورد عرفان و مذهب در قرن پلاستیک است نگاه به مذهب در قرنی که همه چیز تغییر کرده چگونه است، لیوان پلاستیکی شاعر اشاره ای طنز گونه دارد که هر کس با چه بینش و توشه ای می خواهد از عرفان بهره مند شود.

استفاده از تجربه های نوشتاری- بصری (کانکریت)

طاهره صفارزاده پس از سفر طولانی مدّت خود به آمریکا، شعری با عنوان «طنین در دلتا» را در سال ۱۳۴۹ منتشر کرد که به طور غیر منتظره‌ای هم سنخ موج نو و بسیار مدرنیستی بود (شمس لنگرودی، ۱۳۷۲: ۱۸) . در این مجموعه با نوعی شعر مدرن رادیکال که بیشتر شنیداری- دیداری است، مواجه می‌شویم که از آن با عنوان شعر کانکریت یاد شده است. این نوع شعر، شکل افراطی شعری است که در مغرب زمین به آن pattern poem گفته می‌شود و با مجموعه خاکستری (۱۳۳۰) هوشنگ ایرانی در شعر نو فارسی رایج شد (تسلیمی،۱۵۶،۱۳۸۳). این نوع شعر، تلاشی است در مسیر آمیختن جنبه دیداری با جنبه شنیداری شعر. در این شیوه، مفهوم شعری، از طریق تصویر کردن نوشتار و تقطیع تجسم آفرین کلمات القا می‌شود. از شعر کانکریت معمولاً در ساختن پوستر استفاده می‌شود و این نوع شعر در حقیقت، یک نوع همکاری بین نقاش و شاعر است. در این نوع شعر، توجه به تجزیه کردن کلمات و تصویری کردن آنهاست و این معمولاً با تکرار واژه همراه است، بدون توقع معنا و مفهوم خاصی از تصویر.

نمونه ای از شعر کانکریت به نام «میز گرد مروّت» را از صفارزاده در اینجا می‌خوانیم:

در اینجا « میزگردی است که در پیرامون آن به جای صاحب نظران مختلف، «من» قرار گرفته اند و بعد در وسط میز هم، مسأله مورد بحث، باز «من» است که از «م» و «ن» فارسی تشکیل شده که به شکل صلیب شکسته می بینید؛ یعنی کشف سلطه گری و فاشیزم در « من» فارسی که می تواند تعبیرعمیق تری هم داشته باشد»(حقوقی، ۱۳۵۰: ۱۶)

شگردهای زبانی و بیانی

هنر و مخصوصاً ادبیات هر کشور و ملت، بازتاب تمام خصایل و رذایل آن ملت است، چون نویسنده و شاعر و ادیب، خود جزئی هستند از یک کل . اگر در جامعه‌ای چاپلوسی، نان به نرخ روز خوردن و پشت هم اندازی رواج داشته باشد، در شعر و نوشته-های این جامعه از همین رذایل، شاهدان مثال فراوانی پیدا می‌کنی، البته به دو طریق، یکی از طرایق فراوان که نشانه از همرنگ شدن شاعر و نویسنده با مردم جامعه اش می دهد، دیگر به شعر و داستان هایی که شاعر و نویسنده، به نقد این رذایل قلم زده است. یعنی دقیقا انسان بودن خود را به اثبات رسانده آنچنان که همرنگ مردمش شده و چاپلوسی و ریا کرده، اما گاه که « من برتر » هنرمند بر او خرده گرفته کارش را به نقد و پند و تنبیه و تنبه کشانده است؛ برای همین است که در ادبیات قدیم خودمان(بیشتر البته در شعرها) هم مدح های شرم آور شاعران فحل و استادمان را می بینی که شاه و امیر و حاکم و وزیر بزدل فاسدی را، به عرش اعلا رسانده، هم نقدهای جانانه ای به جدّ و بیشتر به طنز یا کنایه و داستان و حدیث و تمثیل رذیلت فلان بزرگ و شیخ و شحنه و شاه و صوفی را، فریادکرده و طشت بدنامی آنان را با صدای گوش خراش از بام، بر زمین کوفته، آن هم در میان جمع و با صدای رسا که به گوش همگان برسد تا از قضیه آگاه شوند.برای همین است که مثلا مدح هایی دور از واقع درباره « آقامحمدخان قاجار» داریم اما چنین طنزی هم در همان دوران قدرت آقامحمدخان قاجار سروده شده است این است که شعر و داستان، در هر شکل و شمایل و موضوع همه بازتاب آدم های جامعه ای هستند که هنرمند هم یکی از آنها بوده و هست . دشمنی قدرت مداران حکومتی با هنرمندان فقط به خاطر گزارش او بوده که نادانسته و گاه دانسته از زمانه‌ی خود و بی‌عدالتی همه‌گیر فلان شاه و وزیر می‌داده و دشمنی آشکار اداره‌کنندگان قلدر حکومت‌ها با نویسندگان و شاعران این بوده که نخست شاعران را با صله‌های آنچنانی، درواقع سلاح آن‌ها را از دستشان می‌گرفتند، سلاحی که شاید به دلیل عافیت‌طلبی بیشتر این شاعران درباری، خود به خود، از گلوله‌ی نقد

و ایراد پر نمی‌شد، اما سلاطین نمی‌توانستند ریسک بکنند.بررسی مسایل تاریخ ادبیات، بهترین طنز است که می‌توانیم به وسیله‌ی آن، خودمان را بهتر بشناسیم و ضعف و ایرادهامان را، عمیق‌تر بدانیم. نگوییم قرن‌های پیش چه کار دارند به حالا! متأسفانه همان رذایل و ایرادها، از اسلاف به ما که اخلاف باشیم رسیده است. (روشنگران راه: ۱۳۸۴)

عدم کاربرد نشانه‌گذاری در شعر

استفاده از علایم نگارشی و نشانه‌های سجاوندی در شعر صفارزاده به این شکل است که او در دوره اول شاعری اش، مانند شاعران دیگر و مطابق با رسم معمول از نشانه‌های سجاوندی استفاده می‌کند اما پس از تحول از دوره دوم به بعد دیگر به سراغ آن نمی‌رود. دلیل او برای این عدم کاربرد علایم نگارشی، این است که می‌خواهد خواننده را در چگونگی خواندن اشعارش آزاد بگذارد. (صفارزاده، ۱۳۷۸: ۱۰) نبود این علایم، خواننده را با مشکلاتی روبه رو نمی‌سازد، زیرا کلام شاعر به گونه رود، جاری و روان است، خواننده خود می‌داند که جای مکث یا ادامه کلام کجاست. مانند این بخش از شعر در پیشواز صلح که شاعر می‌گوید:

«شاعر/ هنگام واژه پسندیدن/ باید که رمز ضابطه‌ها باشد/ و واژه‌های ناپیدا را دریابد/ وقتی به آن یگانه می‌اندیشم/ رنگ دوگانگی‌ها/ بی‌رنگ می‌شود/ و هر دو عالم/ در بی رنگی همراز می‌شوند/ خلیج و دریا جزیره و اقیانوس/ برکه و صحرا ...».

درپیشوازصلح، ص ۱۰

سبک شناسی شعر صفارزاده در حیطه ادبی

۱- تداعی های پی در پی

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر طاهره صفارزاده تداعی‌های پی در پی است. انتخاب از محور جانشینی بر اساس تداعی صورت می‌پذیرد. تداعی به لحاظ زیباشناختی مبتنی بر مشابهت و مجاورت است. هر واژه همواره می تواند هر آنچه را که به‌گونه ای با آن مرتبط است، به ذهن متبادر کند. « تداعی در لغت به معنی یکدیگر را خواندن است و در روانشناسی به رابطه میان یک پدیده با اندیشه های مربوط به آن را تداعی می گویند» (داد، ۱۳۷۸: ۱۲۳).

« دودها
دوپله یکی
بالا می رود
آسانسورطبقه دوم شب از کار افتاده است
بالا
پایین
پایین
بالا ».

طنین در دلتا، ص ۴۴

تماشای بالا رفتن دودها آسانسور را تداعی می کند و این که زندگی شبیه نگاه آسانسورچی است:

بی تحرک و بی تلاطم، بالا – پایین

۲- تکرار

تکرار در سطوح مختلف در شعر معاصر حضور دارد؛ محور اصلی موسیقی درونی در شعر معاصر، تکرار است که بسامد آن در مصوت‌ها، صامت‌ها، هجاها، واژه‌ها، عبارات و جملات، موجب زیبایی و ایجاد موسیقی است.

«واژه مهمترین ابزار شعر است و گرچه واژه‌ها از پیش ساخته و مهیا هستند، گزینش و تألیف آنها بر عهدهٔ شاعر است و اتفاقاً یکی از عواملی که شعر را به منزله هنر زیبا و دلنشین عرضه می‌کند، به گزینش و تألیف واژه‌ها وابسته است.» (عمران پور،۱۶۷:۱۳۸۸). از دیگر ویژگی‌های شعر صفارزاده می‌توان به تکرار و توجه به آیات قرآن و روایات اسلامی اشاره کرد. صفارزاده شاعری است که از دومین دوره شعری خود وزن را کنار می‌گذارد اما با وجود این، تلاش می‌کند تا به هر شکلی شعرش را از حالت نثرگونگی برهاند و به آن ضرب آهنگ بیداری بدهد؛ از آنجا که هر عاملی سبب می شود، زنجیره زبان شعر گوینده به لحاظ موسیقی از زبان عادی گفتار فاصله بگیرد مورد توجه شاعران واقع می‌شود، تکرار نیز از این جهت که باعث ضرب آهنگ در شعر

صفارزاده شده مورد توجه او قرار گرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۸). تکرار در اولین مجموعه شعر صفارزاده، رهگذر مهتاب چندان ملموس نیست اما در مجموعه‌های بعدی او، کاربرد این عنصر آشکارتر است. از آنجا که صفارزاده، از جمله شاعرانی است که وزن را یکباره کنار می‌نهند و اهمیت آن را در شعر به عنوان عنصری تخدیر کننده زیر سؤال می‌برد به موازات کنار نهادن وزن، شعر او مملو از تکرار می‌شود گویی که این تکرارها به جای وزن، بار آهنگین نمودن شعر را به دوش می‌کشد. در شعرهای دفتر دوم که اولین تلاش‌های او برای یافتن زبانی مخصوص به خود، بعد از رهگذر مهتاب است، طلیعه‌های تکرار را می‌توان یافت. در شعرهای «زاویه‌ها»، «فتح کامل نیست»، «از آفتاب به خاک» از همین مجموعه که در ادامه طنین در دلتا به چاپ رسیده، تکرار دیده می-شود: تکرار واژه «چقدر» در شعر زاویه‌ها:

«من از مداومت پنجره/ دریچه و در/ میان شعر زبان به تنگ آمده‌ام/ چقدر آیینه/ چقدر ماهی/ چقدر مصلوب».

طنین در دلتا، ص۸۹

« مردان پاسبان مردان تاجر مردان امنیت/ مردانی که در بیمه نامه‌هاشان بسته بندی شده‌اند/ مردانی که پرده‌ها را می‌آویزند/ مردانی که چنگال درآورده‌اند».

سد و بازوان، ص۲۷

تکرار واژه مردان علاوه بر تأکید، نوعی آهنگ را هم در شعر به وجود آورده است.

در شعر بادبادک‌ها تکرار«حالا که» برای تأکید، ریتمی به شعر بخشیده است.

« نشانی از بادبادک‌های من در آسمان نیست/ حالا که می‌توان آنها را به همه شب‌ها وارد کنم/ حالا که در پاشنه‌ی کفشم رشد کرده‌ام/ حالا که امضایی دارم ».

همان، ص۲۸

تکرار در مجموعه طنین در دلتا:

در شعر «سفر اول» از این مجموعه، مراسم جسد سوزی را در هندوستان با تکرار واژه «بوی» در ذهن خواننده تداعی می‌کند.

« بوی سوختن، بوی عود/ بوی عود را شنیدم/ بوی سوختن استخوان و عود را نه ».

طنین در دلتا، ص ۹

«آچا/ آچا/ آچا/ کلمه عجیبی است/ آهنگی منبسط دارد/ با طنینی گرفته/ حرف را از آهنگ جدا ببین».

طنین در دلتا، ص ۳۲

«دوگل در تورنتو اشاره‌ای کرد به اوضاع/ دوگل در اتاوا اشاره‌ای کرد به اوضاع/ و دوگل در مونترال سینه‌اش را صاف کرد و گفت...».

همان، ص۳۲

تکرار واژه دوگل و عبارت "اشاره‌ای کرد به اوضاع" ریتم و آهنگی در شعر ایجاد کرده است.

« مردانی که در بیمه نامه‌هاشان بسته بندی شده‌اند/ مردانی که پرده‌ها را می‌آویزند/ مردانی که پشت پرده‌ها به کمین می نشینند/ مردانی که چنگال در آورده‌اند ».

چترسرخ، ص ۴۹

۳- ایجاد خلاقیت و باروری معنا

حضور تکرار در شعر معاصر، نوعی "ساختار باز" را در شعر ایجاد کرده است که به گونه‌ای دست مخاطب را برای تأویل‌های متعدد (برداشت‌های شخصی) باز گذاشته است. حال آنکه «ساختار شعر کلاسیک، غیر زایا و تک خط، تک آوا و بن بست است.» (خسروی شکیب و صحرایی، ۱۳۸۸: ۱۶۷) و جایی برای تخیل خواننده باقی نمی‌گذارد. شعر معاصر در پی تحمیل هدف یا معنایی خاص از جانب نویسنده نیست؛ بلکه در جستجوی امکانی است تا مخاطب اثر، خود به نویسنده (و شاعر) تبدیل شود؛ یعنی معنا را بی وقفه در کار خواندن متن، بیافریند(ر.ک: بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۰).

این امر مخاطب را از استبداد معنایی شعر کلاسیک می رهاند. مثلاً دیده می شود مصراع یا عبارت تکرار شونده در سطح شعر، درپایان شعر نیز ذکر می شود و علاوه بر تأکید و برجسته سازی آن، خواننده را با نوعی رهاشدگی در معنا، روبرو می سازد و ذهن

او را به تفکر بیش تر درباره آن وامیدارد. این تکرار باعث ایجاد حرکتی دورانی در شعر نیز می شود و مخاطب را غیر مستقیم به آغاز شعر ارجاع می دهد و از او می خواهد تا برای درک عمیق تر شعر، آن را دوباره بخواند. از سوی دیگر، تکرار این مصراع کانونی در پایان شعر، خواننده را با توقف ناگهانی شعر در جایی حساس رو به رو می کند؛ چرا که در روند تکاملی شعر، این مصراع مکرر است که باعث باروری معنا در دیگر مصراع ها می شود.(ر.ک. نیکوبخت و بیرانوندی، ۱۳۸۳: ۱۳۸).

« خموش بود/ وقت شهادت/ به سود حق/ خموش بود/ وقت ستمگری ناحق/ خموش بود/ وقت هجوم خودخواهی/ خموش بود/ وقت نظاره در مصیبت تنهایان/ خموش بود ».

روشنگران راه، ص۷۰

۴- نقش زیباشناختی برش‌های درون مصراعی

برش‌های درون مصراعی که به لحاظ شکل نوشتاری، برش یا تقطیع پلکانی و عمودی نیز نامیده می‌شود، عبارت از برش زدن در مصراع های شعر و ایجاد وقفه‌های زیباشناختی از طریق تقسیم هر مصراع به دو یا چند بخش، و نوشتن آن پاره ها به صورت عمودی یا پلکانی است(صهبا و عمران پور، ۱۳۸۶: ۸۳). مهمترین ویژگی « برش‌های درون مصراعی» تأثیری است که در ساختار ظاهری شعر یا بنا به تعبیر شاملو در « معماری شعر دارد و موجب تمایز شعر از نثر می شود شاملو که خود از پیشگامان «برش های درون مصراعی»در شعر معاصر است می گوید:« فکر می کنم چند عامل به طور ناخوداگاه در این امر دخالت می کند که از آن جمله است: بریدگی های صوتی و تجسم موسیقایی شعر . ... اما در هر حال اصل مهم روشن کردن راه خواندن شعر است(محمدعلی، ۱۳۷۲: ۵۸)

از آنجا که درک کلیه زیبایی های شعر در گرو خوانش درست شعر است، شاعر علاقه دارد شعرش همانگونه خوانده شود که او اراده کرده است، بنابراین تمهیدی به کار می برد که با ایجاد سایه روشن، خوانش شعر را مشخص کند.

رنه ولک آگاهی از وزن را در ممانعت از تحریف های احتمالی و درست خواندن شعر دارای نقش سازنده و حایز اهمیت می داند.(۱۳۸۲: ۱۷۵). ولی در برخی موارد، مانند واژه‌های مختوم به هجای کشیده، گاه از روی وزن هم نمی توان تشخیص داد که حرف آخر واژه، متحرک است یا ساکن. بنابراین چه در شعر سپید که فاقد وزن عروضی است یا در مواردی که در اشعار موزون، وزن مشکل گشا نیست «برش های درون مصراعی» می‌تواند در خوانش صحیح و درک زیبایی های معنایی و لفظی یاور خواننده باشد.

علاوه بر این، واحدهای نحوی زبان که بر محور همنشینی، گزاره های شعری را تشکیل می دهند اگر به شیوه معمولی و خطی در کنار هم قرار بگیرند، هیچ تمایزی نسبت به هم ندارند، اما از طریق برش های درون مصراعی، بعضی از گروه ها از نقش برجسته-تری برخوردار می شوند و مفاهیمی را القا می کنند و تأثیری در رسانگی شعر دارند که در شیوه نوشتار افقی، از آن تأثیر و القا ناتوانند.

این حالت در مورد اجزای سازنده تصاویر بر شعر صادق است به گونه ای که گاه شاعر با قرار دادن هر یک از اجزای ساختار تصویر در یک مقطع به شکل عمودی یا پلکانی، فضایی متناسب با موضوع ایجاد می کند چنانکه گویی پرده ای برای تماشای مخاطب می گسترد. به تعبیر دیگر شاعر با استفاده ار برش های درون مصراعی که شیوه ای برای برجسته سازی است دست به آفرینش زیبایی هایی می زند که حس بینایی خواننده را نیز بهره مند سازد.

به طور کلی نقش عمده برش های درون مصراعی، آفرینش زیبایی از طریق برجسته سازی بعضی از واحدهای نحوی و معنایی، موسیقایی تصویری، ویا فراهم کردن علل و اسباب رسیدن به زیبایی نظیر هدایت خواننده در خوانش درست شعر است . مهمترین عامل در پدید آمدن زیبایی های مذکور، تشخیص درست و به جای محل برش هاست که اگر با اهداف زیباشناختی هماهنگ نباشد نه تنها بهره ای زیباشناختی ندارد که سبب تباهی ساختار شعر نیز می شود

« من
به تو
از
طریق

این پلکان
مربوط می شوم ».

ازجلوه های جهانی، ص ۳۹

و یا در این نمونه :

« تو آچا را چه قدر قشنگ می گویی
آچا
آچا
آچا
کلمه عجیبی است ».

طنین در دلتا، ص ۸۷

ویا:
« سلمان
چگونه
کی
بر می گردد ».

سفرپنجم، ص ۲۱

نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که در شعر صفارزاده، جانبداری از اندیشه یا حضور تفکر در شعر، امری جدی است، به طوری که شعر را به طور کامل در خدمت عقاید و اندیشه‌های خود به کار می‌برد. صفارزاده با بهره جستن از ظرفیت های زبانی و آشنایی با زبان های بیگانه و فرهنگ و کهن ادب فارسی، وقوع رویدادهای مهم سیاسی و اجتماعی عصر و نیز باورهای شخصی خود به شیوه های خاصی از شعر سرودن دست یافته است. سروده‌هایی که شاعر در آنها سعی کرده ساختار زبان شعر را ادبی ساخته و از این راه زمینه تشخّص سبکی و زبانی خود را در میان دیگر سراینده‌های معاصر و کهن ادب فارسی به دست آورد. بررسی کلّی تمامی این ویژگی‌ها و شگردها نشان می‌دهد که زبان سروده‌های صفّارزاده زبان ادبی ساده، رسا، پویا و در پاره ای از موارد خشک و شعارگونه است.

منابع

۱. احمدی، پگاه. (۱۳۸۴). **شعر زن از آغاز تا امروز**. چاپ اول.تهران: نشر چشمه.
۲. بنیامین، والتر.(۱۳۶۶). **نشانه هایی به رهایی**، ترجمه بابک احمدی، تهران: تندر.
۳. پورجافی، علی حسین. (۱۳۸۴).**جریان های شعری معاصر فارسی**، تهران: امیر کبیر.
۴. تسلیمی، علی .(۱۳۸۱).**گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران (شعر)**، چاپ اول، تهران: نشر اختران.
۵. حسن لی، کاووس.(۱۳۸۶) .**گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث.
۶. حقوقی، محمد.(۱۳۵۰) . **شعر نو از آغاز تا امروز**، تهران: نشر ثالث.

۷. خسروی شکیب، محمد و صحرایی، قاسم . (۱۳۸۸). **اشتراکات ساختاری در شعر نیما و چند شاعر معاصر**، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره۱۳، صص ۱۶۳- ۱۸۴.
۸. خلیلی، احمد، ستاری، رضا و مهدی نیا، سید محسن. (۱۳۷۲) . **نقد شعر طاهره صفارزاده**، مجله تاریخ ادبیات، شماره۳، صص۱۰۹-۱۳۰.
۹. داد، سیما.(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.
۱۰. رفیعی، علی محمد.(۱۳۸۸) **کودک، طاهره، بیم**، کتاب ماه کودک و نوجوان، آبان، صص۵۵-۷۲.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **با چراغ و آینه**. درجستجوی ریشه های تحول شعر معاصر ایران. تهران: نشر سخن.
۱۲. شمس لنگرودی، محمد .(۱۳۷۲). **تاریخ تحلیلی شعرنو**. ج۳. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
۱۳. صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۴). **دیدار صبح**. چاپ دوم، تهران: نشر پارس کتاب.
۱۴. ..... ، ..... **روشنگران راه**. چاپ اول، تهران: انتشارات برگ زیتون.
۱۵. ..... ، ..... **سفر پنجم**. چاپ پنجم، تهران: انتشارات پارس کتاب.
۱۶. صفارزاده، طاهره. (۱۳۸۶). **بیعت با بیداری**. چاپ چهارم، تهران: نشر هنر بیداری.
۱۷. ..... ، ..... **در پیشواز صلح**.چاپ دوم، تهران: نشر هنر بیداری.
۱۸. ..... ، ..... **دفتر دوم**، چاپ پنجم، تهران: نشر هنر بیداری.
۱۹. ..... ، ..... **رهگذر مهتاب**. چاپ پنجم، تهران: نشر هنر بیداری.
۲۰. ..... ، ..... **سد و بازوان**. چاپ چهارم، تهران: نشر هنر بیداری.
۲۱. ..... ، ..... **طنین در دلتا**. چاپ پنجم، تهران: نشر هنر بیداری.
۲۲. ..... ، ..... **مردان منحنی**. چاپ دوم، تهران: نشر هنر بیداری.
۲۳. ..... ، ..... **از جلوه‌های جهانی**. چاپ اول، تهران: نشر هنربیداری.
۲۴. صهبا، فروغ و عمران پور، محمدرضا.(۱۳۸۶). **برش‌های درون مصراعی در شعر معاصر**. فصلنامه پژوهش های ادبی، شماره ۱۵، صص ۸۱- ۱۱۱.
۲۵. عمران پور، محمدرضا. (۱۳۸۸). **جنبه های زیباشناختی هماهنگی در شعر معاصر**. نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره جدید، شماره ۲۵، (پیاپی)، صص ۱۵۹- ۱۸۷.
۲۶. فتوحی، محمود.(۱۳۹۰). **سبک شناسی**، تهران: انتشارات سخن.
۲۷. محمدعلی، محمد.(۱۳۷۲).**گفتگو با شاملو، دولت آبادی و اخوان**، چاپ اول، تهران: قطره.
۲۸. میر احسان، احمد. (۱۳۸۵).**سوفیای شیعی**، فصلنامه شعر، (بهار) . شماره ۴۷، صص۲۵-۳۳.
۲۹. نیکوبخت، ناصر و بیرانوندی، محمد. (۱۳۸۳). **معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج** . فصلنامه پژوهش های ادبی، شماره ۵، صص ۱۳۱-۱۴۶.
۳۰. ولک، رنه و آوستن، وارن، (۱۳۸۲). **نظریه ادبیات**، ترجمه ضیا موحد و پرویز مهاجر. چ ۲ . تهران: علمی و فرهنگی.

بررسی و نقد فمنیسم در آثار حسین منزوی و خلیل مطران

نسرین کرمی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه
حمیدرضا عبدالمحمدی
عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه کرمانشاه

چکیده

زن به عنوان یکی از گران‌مایه‌ترین آفریده‌های خداوند همواره نقشی ماندگار و انکار ناشدنی در جوامع بشری داشته و دارد، این نقش ارزنده در ادبیات و در شعر شاعران بسیار مورد توجه واقع شده است. از گذشته‌های دور تاکنون توصیف زن و عشق و شیدایی بخش بزرگی از شعرشاعران را به خود اختصاص داده است. می‌توان گفت تقریباً شاعری وجود ندارد که بخشی از شعرش در این باب نباشد؛ زیرا عشق وعاطفه در واقع احساسی مشترک میان بسیاری از مردم است، شاعران اقطار هم از این قاعده مستثنی نبوده‌اند و بخشی از شعر خود را به زن و مسائل مربوط به آن معطوف داشته است. حالا این زن ممکن است یکبار در لباس معشوق ظاهر شود و یکبار عطوفت مادرانه را به رخ بکشد و یا اینکه امروزه به مسائل اجتماعی رخ می‌نماید. یکی از تحولاتی که بعد از صنعتی شدن جوامع غربی روی داد تحول، در نگاه به زن و گرایش‌های زنانه بود که این گرایش‌ها در یک زمینه‌ی خاص نبود بلکه گرایش‌های اجتماعی، فلسفی و ادبی را شامل می‌شد. فمینیسم، جریانی بود خزنده که از متن تفکرات فلسفی و ایدئولوژی غرب برخاست و با طرح ایده‌ها و شعارهای به ظاهر حق مدارانه درباره زنان، توانست به سرعت در سطح دنیا انتشار یابد و کشورهای اسلامی را فرا بگیرد. از آنجایی که شاعر با احساسات لطیف خود زودتر از دیگران از محیط متأثر می‌شود، می‌کوشد اثری را که از رویدادها بر می‌گیرد به زبان شعر برای دیگران بازگو کند. حسین منزوی و خلیل مطران از شاعرانی هستند که مبحث فمنیسم در اشعارشان مورد بررسی قرار گرفته است باتوجه به اینکه زن زمانه‌ی منزوی، چه از لحاظ منزلت خانوادگی و چه از لحاظ موقعیت اجتماعی زنی آزاد بوده است اشعار این شاعر بزرگ بیشتر جنبه‌ی غنایی دارد اشعار وی را باید در مبحث فمنیسم با اروتیزم همراه دانست اما زن جامعه‌ی مطران زنی است که تازه خود را به سمت آزادی می‌کشاند زن جامعه‌ی مطران زنی محدود و رنج کشیده است. مقاله حاضر سعی دارد با نقدی فمنیستی نگاه این دو شاعر به زن را در اشعارشان بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: فمنیسم، نقد، منزوی، مطران

مقدمه

ادبیات زائیده جامعه و تحت تأثیر آن می‌باشد ادبیات آنچه را در جامعه رخ می‌دهد به تصویر می‌کشد و آینه مجازنمای وقایع جامعه به شمار می‌رود. زن به عنوان بخشی از جامعه‌ی انسانی در ادبیات و در هر شکل آن حضوری موثر دارد و با توجه به دوره‌های مختلف شعر و ادبیات در ایران و جهان عرب بازتاب نقش زن در آن قابل بررسی است. فمنیسم‌اندیشه‌ای نوبنیاد است که می‌توان رد پای آن را در ادبیات هم یافت.

فمینیست‌های اولیه را به اصطلاح موج اوّل فمینیسم می‌نامند. نهضت‌های حق‌طلبانه‌ی زنان تا سال ۱۹۶۰ جزو موج اوّل هستند. اولین آثار زنان در این موج از نقش محدود زنان انتقاد می‌کند، بدون این که لزوماً به وضعیت نامساعد آن‌ها اشاره کند و یا مردان را از این بابت سرزنش کند. موج اوّل فمینیستی با روشنگری‌های مری ولستون کرافت و بیانیه‌ی ۳۰۰ صفحه‌ای‌اش در سال ۱۷۹۲ در انگلستان آغاز شد. یکی از کمپین‌های عموماً موفق فمینیست‌ها، جنبش دستیابی به حق رأی بود که به وسیله‌ی فعالانی چون املین پنکهرست رهبری می‌شد. پنکهرست جزو دسته‌ای از زنان بود که پیش از جنگ جهانی اول در کمپین بعضاً خشونت‌آمیزی برای دستیابی به حق رأی برای زنان فعالیت می‌کردند. زنان انگلیسی و آلمانی در پایان جنگ جهانی اول به حق رأی دست پیدا کردند، اما در فرانسه و ایتالیا، تا پایان جنگ جهانی دوم حق رأی نداشتند.

با این وجود، با استیفای حق رأی به زنان، بحث حضور زنان در حوزه ی عمومی پایان نیافت و مدت‌ها پس از این بود که زنان توانستند در عرصه‌ی عمومی همچون کار در ادارات دولتی شرکتی فعال‌تر داشته‌باشند. در همین راستا و پس از موفقیت کمپین

حق رأی زنان، برخی از زنان موج دومی را به راه انداختند که بر محدودیت‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی حاکم بر زنـان تمرکـز داشت. این مرحله از فمینیسم، به ویژه در فرانسه و انگلستان، به واسطه‌ی آثار سیمون دو بووار و ویرجینیا وولف تأثیرگذار بـود. هـر دوی این نویسندگان، زنان را به پیگیری حقوق فرهنگی خود، فراتر از صرف حقوق سیاسی، تشویق می‌کردند. در اواخر قرن بیسـتم، نویسندگانی چون جولیا کریستوا، لوس ایریگری و سایرین در موج سوم فمینیسم، نویسندگانی چـون دو بـووار را بـه خـاطر نادیـده گرفتن ساختارهای ژرف زبان و ناخودآگاه انسان که به باور موج سوم مانع آزادی زنان است، نقد کـرده‌انـد. ایـن نویسـندگان تأکیـد بیشتری بر زنانگی و ویژگی‌های بدن زنان دارند و بر این باورند که نویسندگان موج دوم، هم چنان مردان را مدل زنان قرار داده‌انـد و ساختارهای مردانه‌ی زبان را به قدر کافی نکاویده‌اند. موج سوم در زمینه‌های متعددی بروز پیدا کرده است، امـا هـم‌چنـان ملهـم از تم‌های فمینیسم در موج‌های اول و دوم خود است.

فمینیسم سعی می‌کند تا ضمن درک دلایل نابرابری‌های موجود، تمرکز خود را به سیا ست های جنسیتی، معـادلات قـدرت و جنسیت معطوف نماید. موضوع های کلّی مورد توجه فمینیسـم تبعـیض، رفتـار قـالبی، و مردسـالاری/پدرسـالاری هسـتند. فعـالان فمینیست به مواردی مانند برابری جنسیتی، حقوق تولیدمثلی، خشونت خانگی، برابری دستمزد، آزار جنسـی، و تبعـیض جنسـیتی می‌پردازند. جوهره‌ی فمینیسم آن است که حقوق، مزیت‌ها، مقام و وظایف نبایستی از روی جنسیت مشخص شوند. به رغم ایـن‌کـه بسیاری از رهبران فمینیسم زنان بوده‌اند ولی این بدان معنا نیست که تمام فمینیست‌ها زن هستند.

تمام فمینیست‌ها به اصل موضوع تلاش برای احقاق حقوق زنان معتقد هستند، ولی در مورد علل این ستمدیدگی و روش‌های مبارزه با آن اختلاف وجود دارد و همین مسأله موجب همراهی فمینیسم با پسوندهای متفاوت شده‌است.

این مقاله سعی دارد با بررسی افکار فمنیستی دو شاعر بزرگ عرب و فارس نکات مشترک در تفکر آنها و رویکـرد آن دو را بـه زن دریابد. بخش اول این مقاله شامل چکیده ومقدمه می‌باشد در بخش دوم سعی شده است فمینیسم را به بیان ساده و گویـا، امّـا عمیق و پرمحتوا، معنا شود. و با یک سری انگاره‌هـای مشـخص اعتقـادی، بـه تجزیـه و تحلیـل ایـن نـابرابری‌هـا پرداختـه شـود و راهبردهای متفاوت با دیدگاه‌های مختلفی را در این موضوع بیان شده است را ارائه نماید دربخش سوم ابتـدا شـناختی از شخصـیت منزوی دست می‌دهد و سپس فمنیست در اشعارش مورد بررسی قرار می‌گیرد، دربخش چهارم هم مطران بـه همـین روش معرفـی گردیده، دربخش پنجم ضمن آشنایی با دیدگاههای این دو شاعر، نقدی فمنیستی کوتاه بر شعر این دو شاعر صورت گرفتـه اسـت و شباهتهای شعری این دو شاعر در زمینه‌ی فمنیستی مشخص می‌گرددودربخش ششم نتیجه ای ازکلیات مقاله آورده شده است.

فمنیسم

فمنیسم لغتی فرانسوی است که برای بیان کیفیت زنانه به کار رفته است. اما درباره‌ی اینکه اولین بار چه زمانی مطرح شده اختلاف نظراتی وجود دارد. عده‌ای برآنند که این واژه اولین بار در سال ۱۸۰۰ و در برخی نقل‌ها آمده است که واژه‌ی فمنیسم اولین بار در سال ۱۸۷۱ در یک متن پزشکی برای توضیح یک نوع بیماری جنسی در مردان، که دارای خصائص زنانه بوده‌اند، به کار رفته است[۱]. در معنای اصطلاحی واژه‌ی فمنیسم تعاریف و تعابیر گوناگونی ذکر شده است، که برای نمونه می‌توان به تعابیر زیر در معنای اصطلاحی آن اشاره نمود.

فمنیست اصطلاحی است که فمنیست‌های فرهنگی و ذاتگرا برای توصیف ایدئولوژی برتری جنس زن به کار می‌برند[۲]. اندرو وینسنت معتقد است چهار دیدگاه مهم در باب خاستگاه اندیشه‌ی فمنیستی وجود دارد[۳]:

- تاریخ فمنیسم به سپیده دم آگاهی بشر برمی‌گردد. سـوزان گـریفین در کتـاب «زنـان و طبیعـت» واندره میشـل در کتـاب «فمنیسم» به نوعی به این دیدگاه گرایش دارند. آنان سعی می‌کنند فمنیسم را از زمان ماقبل تاریخ مورد مطالعه قرار دهند.
- تاریخ فمنیسم به آغاز قرن پانزدهم میلادی برمی‌گردد. این نوع نگاه متأثر از کتاب «شهر بـانوان» (۱۴۰۵) نوشـته کریسـتینا دوپیزان است.
- تاریخ فمنیسم به قرن هفدهم تعلق دارد. آفرابن(۱۶۸۰-۱۶۴۰) تاثیر به سزایی در شکل‌گیری این نوع نگاه داشته است.

- تاریخ فمنیسم به اواخر قرن هیجدهم پس از انقلاب فرانسه برمی‌گردد. مشهورترین دیدگاه همین دیدگاه چهارم است، دیدگاهی که وینسنت معتقد است احتمالاً جزو صحیح‌ترین نظرها باشد. خانم مری ولستون کرافت با نوشتن کتاب «حقانیت حقوق زن» (۱۷۹۲) شاخص‌ترین فردی است که توانسته است در این دوران فمنیسم را مطرح نماید.

زمینه‌های ظهور فمنیسم را می‌توان به صورت زیر دسته بندی کرد:

- زمینه‌های اقتصادی: تأثیر مسائل اقتصادی در جنبش اجتماعی زنان و پیشرفت‌های آن تا حدّی بوده است که ویل دورانت می‌نویسد: «آزادی زنان مدیون پیشرفت‌های اقتصادی بوده که خود زنان در آن نقشی نداشته‌اند.»[۴].

- زمینه‌های فرهنگی: اگر عمده‌ترین نقش نظام سرمایه‌داری در تولید کالای مصرفی باشد، بنابراین، مصرف‌گرایی و تبلیغ آن نیز به اصلی‌ترین هدف نظام سرمایه‌داری تبدیل می‌شود. نظام سرمایه‌داری به خوبی دریافته است که برای این دو منظور (مصرف گرایی و تبلیغ آن) زنان بهترین وسیله و ابزار هستند؛ چرا که زنان می‌توانند به عنوان مصرف‌کنندگان کالاهای تولیدی؛ بهترین و فعّال‌ترین مخاطبان نظام سرمایه‌داری باشند[۵].

- فمنیسم یک گرایش و مکتب واحد نیست. فمنیست‌ها به این سؤال که اساساً چرا وضع زنان چنین است و راه حلّ آن چگونه است، پاسخ واحدی نداده‌اند. از نظر اخلاقی، فمنیست‌ها دارای یک نظر و سبک واحد نبوده‌اند؛ صور فمنیسم هم با اعتلا و ارتقای عفّت و پاک دامنی و هم با ایجاد روابط جنسی آزاد پیوند داشته است[۶].

گرایش‌های فمنیست در زیر دسته بندی شده است:

- گرایش لیبرالی: برابری و رفع تبعیض جنسی مهم‌ترین محور مطالعات فمینیسم لیبرال است.

- گرایش مارکسیستی: محور عمده مطالعات فمینیسم مارکسیستی در زمینه برابری و حذف سرمایه‌داری است. به نظر این دسته از فمینیست‌ها، سرمایه‌داری مشکل عمده نابرابری زنان و مردان است[۷].

- گرایش رادیکالی: نجات زنان و حذف مردسالاری محور اصلی مطالعات و مطالبات این دسته از فمینیست‌ها هستند. این گرایش در مطالعات فمینیستی آن‌قدر حایز اهمیّت است که حتی برخی محققان معتقدند جنبش اصلی فمینیسم در واقع همین گرایش رادیکالی است[۸].

- گرایش سوسیالیستی: حذف نظام «سرمایه‌داری» و «مردسالاری» محور مطالعه فمنیست‌ها در این نگرش هستند. فمنیست‌های سوسیال معتقدند: برای فهم مشکلات زنان و رهایی از آن‌ها باید هر دو نظام سرمایه‌داری و مردسالاری را به طور همزمان مورد مطالعه و ارزیابی قرارداد، که از این نظر این یک نگرشی «دوگانه‌گرا» است.

- گرایش پاسانوگرا: این گرایش نیز «حذف مردسالاری» را محور عمده مطالعات خویش قرار داده است.

فمنیست‌ها از دهه ۱۹۶۰ به بعد، مباحث متعددی را مورد بحث قرار دادند. در این میان، به نظر می‌رسد برخی از آن مباحث جلوه بیش تری نسبت به دیگر مباحث داشته است. بحث از جنسیت، مردسالاری، حوزه عمومی و خصوصی، خانواده و دین از جمله مباحثی هستند که تقریبا همه گرایش‌های فمنیستی، به ویژه گرایش افراطی، در باب آن مطالبی را بیان داشتند.

منظور از نظریات فمنیستی کلاسیک، آثاری است که بین سالهای ۱۸۳۰ و ۱۹۳۰ بوسیله زنانی که درصدد یافتن امکاناتی برای بهبود علوم اجتماعی هستند، به وجود آمده است. نظریاتی که درباره جامعه و روابط اجتماعی بوده و مرکز ثقل آن آگاهی زنان و نقد سلطه است.به طور کلی نظریات اجتماعی فمنیستی کلاسیک، ریشه در رشد نظریه سیاسی‌غربی در قرن ۱۸ دارد و به وجود آمدن این اعتقاد که بهبود وضعیت اجتماعی صرفاً از طریق علم جامعه یا جامعه شناسی امکان پذیر خواهد بود و همچنین اعتراض زنان به فرو دستی و کهتری آنان و مبارزه برای به دست آوردن حقوق سیاسی است، که موج اول بسیج فمنیستی نامیده می‌شود.این اعتراض زنان هم در اروپا و هم در امریکا منجر به جنبش زنان برای بدست آوردن حقوق سیاسی شد که خود به پیدائی نظریات فمنیستی انجامید[۹].

نظریه‌ی تساوی نقشه مردان برای کنترل زنان می‌باشد؛ زیرا زنان دارای یک سری ویژگی‌هایی هستند که همین خصوصیات برتری و فضیلت طبیعی زنان نسبت به مردان را نشان می‌دهد. به عنوان نمونه، توانایی زن در به دنیا آوردن کودک، حاکی از قدرت آفرینش‌گری اوست، قدرتی که مردان به طور کلی فاقد آن هستند یا در قلمرو جنسی، مردان بسیار ضعیف و آسیب‌پذیر می‌باشند. زن علاوه بر این که با این قدرت خود، مرد را همچون یک پیکر و بدن شکل می‌بخشد، در عین حال

محدودیت مرد یعنی ناتوانی مرد از شکل بخشیدن به خود به عنوان یک جسم و پیکر، را آشکار می‌سازد. آگاهی از این ویژگی‌ها، مردان را بیمناک کرده است و آن‌ها را مجبور کرده است تا به هر نحوی که شده زنان را مهار کنند و در کنترل خویش قرار دهند. آن‌ها در قالب زیبای روشنگری، در صدد نابود ساختن، همین نیروی برتر جنسی زنان، به دست خودشان می‌شوند. پس به زن در صورتی اجازه‌ی سخن گفتن می‌دهند که خود را شبیه به مردان سازد، یعنی خود را به هیئت مردان درآورده و اخته یا عقیم سازد و این در واقع همان تاکتیک مرد برای مهار و کنترل زن است[۱۰].

فمینیست در آثار حسین منزوی

حسین منزوی در مهرماه ۱۳۲۵ در شهرستان زنجان در یک خانواده هنرمند و شاعر چشم به هستی گشود, پس از تحصیلات ابتدایی و اخذ دیپلم ادبی از دبیرستان صدر جهان (دبیرستان منتظری فعلی) به دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران رفت و در رشته زبان و ادبیات فارسی به تحصیل ادامه داد و به سرودن شعر پرداخت که تا کنون چند مجموعه شعر از او منتشر شده است که در میان کتابهای شعر معاصر بسی ارزشمند و قابل توجه‌اند. آثار منزوی عبارتند از حنجره‌ی زخمی تغزل، صفرخان، از شوکران و شکر، به همین سادگی، از کهربا وکافور، از ترمه و تغزل، ترجمه‌ی شعر حیدر، بابا از استاد شهریار، با عشق در حوالی فاجعه، با سیاوش از آتش، این ترک پارس گوی(تحلیل شعر شهریار)، تیغ زنگ‌زده و از خاموشی‌ها فراموشی‌ها، فانوس‌های آفتابی، دیدار در متن یک شعر و نیما در مرحله گذار. حسین منزوی یکی از شاعران مؤثر و مبتکر عرصه غزل معاصر است, او که عمری به قول خودشان «برای ستایش عشق گلو پاره کرده از روزگار«حنجره زخمی تغزل» تا روزگار «کهربا و کافور» و بعد... « (از خاموشیها و فراموشیها)به شعر معاصر به ویژه غزل جانی تازه بخشیده است. نوآوریها و خلاقیتهای منزوی در غزل کم نظیر است. با تأملی در آثار او, این نوآوریها و خلاقیتها را می‌توان دریافت و زندگی، احوال و افکار و آرمانهای او را باز شناخت. هر چند خود شاعر می‌گوید: در زندگی آشفته‌وار من تقریباً هیچ چیز در جای خود قرار نمی‌گیرد.[۱۱].

از شوکران و شکر

این مجموعه شعری، جنجالی‌ترین و پرسروصداترین اثر منزوی است که در مقدمه‌ی آن بصورت طولانی از موضوعات مختلفی سخن گفته و گلایه کرده است. این مجموعه شعری را که پیش‌کشی به حضور مسلط همیشه عشق و غم‌ها و شادی‌های بزرگش خوانده را با غزل لیلا که با مشی پرسوز و شیدایی ذاتی‌اش بر درستی ادعای خود صحه می‌گذارد، با اشکی در دیدگان مجنون که هم چون بسیاری از حق‌ها که به حق‌داران نرسیده است لیلا را نصیب ابن‌السلام می‌گرداند مجنون باید هنوزهم چشم انتظار آمدنش که دیگر نخواهد آمد و چه‌ها و چه‌ها... فریاد برمی آورد که:

لیلا دوباره قسمت ابن السلام شد — عشق بزرگم آه چه آسان حرام شد
می‌شد بدانم این که خط سرنوشت من — از دفتر کدام شب بسته وام شد
شعر من از قبیله‌ی خون است خون من — فواره از دلم زد و آمد کلام شد
ما خون تازه در تن عشقیم و عشق را — شعر من و شکوه تو رمزالدوام شد

فمنیست و اروتیک در شعر منزوی برخی به اشتباه شعر اروتیک را با پورنوگرافی (وقاحت‌نگاری) یکی می‌دانند. در حالی که بین این دو بیگانگی حاکم است. پورنوگرافی تصویر و توصیف عمل جنسی است که هدف آن انگیزش و ترغیب میل جنسی است و در ایران قدیم در داستان‌های شهوی «الفیه و شلفیه» موجود است، اما اروتیزم، اصولاً چیز دیگری است، با تعریف و کارکردی متفاوت. اصولاً حالات وصل و اتحاد دو تن، به ویژه کیفیت ذهنی- فیزیکی هم‌آغوشی در اشعار عاشقانه جهان رواج فراوان داشته است. در ادبیات کلاسیک ما، خصوصاً در داستان‌های منظوم عاشقانه (خسرو و شیرین، ویس و رامین، هفت پیکر و...) به صحنه‌های روشن و گویایی از حالات وصل جنسی برمی‌خوریم، اما ادبیات معاصر با صحنه آرایی‌های رنگارنگ‌تر و جسورانه‌تر در فضا و موقعیت خاص هم‌آغوشی، شعر ویژه(اروتیک) را پدید آورده است، اما جالب است بدانیم شعر اروتیک خود طیف‌هایی از برخوردهای ذهنی و زبانی‌ست و یک روال معین و تعریف شده ندارد که غیرمستقیم از موقعیت اجتماعی و موضع فرهنگی آنان خبر می‌دهد. با این تفاسیر به تعریف جامع‌تری از اروتیک باید پرداخت. اروتیک کاربرد غیر بیولوژیکی و فرهنگی به ویژه زیبایی‌شناختی و غنایی رابطه

جنسی است؛ یعنی هم از جنبه فردی و هم جنبه اجتماعی از رابطه جنسی فراتر است. هر چه ذهن آدمی بیشتر رشد یافته‌تر باشد، سلوک عاشقانه‌اش نیز ذهنی‌تر شده و اوج می‌گیرد، در نتیجه آدم‌های فرهیخته، عشقی فرهیخته دارند [۱۳].

در شعر منزوی موضوع گسترده و وسیع است. اشعار منزوی صبغه‌ی غنایی دارد و اساساً رسالت شاعری او بیان عشق و جلوه‌های گوناگون آن است. خلاقیّت فوق‌العاده وی در زمینه بیان حالات مختلف غنا و توصیف رنگ‌های هماهنگ عشق با زندگی معاصر، موجب تمایز و تشخیص ویژه اشعارش گردیده است که مجال و گستره‌ی زیادی برای پرداختن به آن لازم است، جلوه‌ها و نمودهای رنگارنگ اروتیزم در شعر منزوی آن‌چنان تأمل برانگیزند که در ذهن و عاطفه خواننده، تعاریف تازه‌تری از حالات مجموعه منسجم عشق پدید می‌آورد و این هم‌خوانی و هم آهنگی شعر اوست با کارکرد اروتیک که شناخت فرهنگ و تشخیص هر فرد را به دنبال دارد [۱۴].

منزوی در پیدا کردن زبان مناسب در این حیطه که بتواند قلمرو تابناک حیات انسان را بیان کند موفق‌تر از دیگران عمل کرده است. چه، در اشعار اروتیکی منزوی، گاه حالاتی به انسان دست می‌دهد - که کم هم نیست - که در ذهن واندیشه او تبدیل به ارزشی فرهنگی و زیبایی‌شناختی می‌شود. اگر در تئوری می‌گوییم که اروتیزم چهار راه اتحاد و هماهنگی عناصر متشکله تنی و روانی خود آگاه و ناخودآگاه انسان است؛ این به معنی این است که در دل روابط جنسی، راهی به حالات اعتلا و اوج روح و روان آدمی یابد که این باید در شعر معاصر ما که چنین تئوری‌هایی را ارائه داده است به زبان شعر تعریف گردد و شعر منزوی دقیقاً به ارائه همین تعاریف به زبان شعری پرداخته است. به‌عنوان نمونه می‌توان به دو بیت زیر اشاره کرد:

لبت صریح‌ترین آیه شکوفایی اســـت و چشم‌هایت شعر سیاه گویایی اســـت
چه چیز داری با خویشتن که دیـدارت چو قله‌ها مه‌آلود، محو و رویایی است

با سیری در اشعار منزوی معلوم می‌شود که تقریباً اکثر اشعار این شاعر شوریده، صبغه‌ای فمنیستی و اروتیکی دارد. چه عشق زمینی که توسط منزوی گام‌های بلندی را برداشته است، قویاً توسط این مضمون- اروتیک- تغذیه می‌شود و از جوانب گوناگون می‌تواند بررسی و تحلیل گردد. آن‌چه در پی می‌آید نگاره‌ای است کلی که در این باب گردآوری شده است اگر چه مختصراً امّا به سهم خود گویای این وجه از شخصیّت تغزل منزوی و نگاه فمنیستی وی تواند بود[۱۵].

مانده در انتظار تو، بوس تو و کنار تو بستر خالی من و خواهش بی‌امان من
وه چه خوش آن خجسته شب- آن شب تن شب طلب آن شب من از آن تو، آن شب تو از آن من

(از خاموشی‌ها و فراموشی‌ها: ۸۷)

فمینیسم در اشعار خلیل مطران

جلیل بن یوسف بن ابراهیم... مطران ملقب به شاعر القطرین (لبنان و مصر) و شاعرالاقطارالعربیه در بعلبک لبنان در ژوییه سال۱۸۷۲ بنابر قول ارجح، در خانواده مسیحی، عربی معروف به آل‌مطران دیده به جهان گشود. بزرگ این خانواده مطران اپیفانوس اسقف شهر بعلبک بود[۱۶]. ریشه‌ی این خانواده به قبایل ازد می‌رسد که بعد از سیل عرم و فروپاشی سد مأرب در یمن به طرف حجاز کوچ کردند. خیمه‌های خود را در نزدیکی آب غسان بر پا کردند و بعدها به غسانی معروف شدند. این قبایل بعدها به شام مهاجرت کردند شاخه‌ای از غسانیها از اولاد نسیم می‌باشند. شاعر خلیل مطران نیز از همین شاخه است. در اواخر قرن یازدهم هجری شاخه‌ای از اولاد تمیم از حوران به خمیص و از آنجا به بعلبک آمدند [۱۷].

مطران دارای گرایش فمنیستی است و این گرایش او تحت تأثیر مکتب فرانسه، شدت حساسیت او، واکنش در مقابل احوال جامعه شکل گرفته است، نواحی تأثیرپذیری او از لامارتین، ویکتورهوگو، دوموسه و دو وینی که از پیشوایان مکاتب فرانسه هستند، است. گرایش‌های فمنیستی از همان آغاز در شعر مطران بروز کرد و ویژگی آن از ناحیه موضوع در شعر او قرار گرفت. هر چند باید این گونه گفت که مطران در این مورد طبعی غمگین داشته و ریشه‌ی آن را باید در مرگ معشوقه‌اش جستجو کرد.

مطران یکی از شاعرانی است که شرایط اجتماعی و زندگیش تاثیر زیادی در اشعارش گذاشته است. و به نوعی می‌توان او را شاعر فمنیست اجتماعی نامید. مطران قصیده‌ی الجنین الشهید، ماجرای دختر فقیری را به تصویر می‌کشد که با خانواده اش به قاهره می‌آید و برای کمک به مخارج خانواده در یک مشروب فروشی شروع به کار می‌کند. پدر و مادرش اسم او را لیلی می‌گذارند تا ناشناخته بماند و او نمونه والای زیبایی بود و نیازی به آرایش ظاهری نداشت[۱۸].

دَعاهَا بِلَیْلَی والِدَها لِتُنْکـــــرَا وَهَلْ کَانَ صَوْناً لاسْمِـهَا أنْ یُغَیَّرَا
عَلَی أنهَا کَانَتْ مِثَـالاً مُصـــوَّراً تَصَوَّرَ مِنْ مَاءِ الجمَـــــالِ مُقَطّرا

فَحلاَّهُ مَا تَهْوَی المُنَی وَبِهِ حُلِّی

پدرش او را برای اینکه ناشناخته بماند، لیلی نام نهاد، آیا او شایسته‌ی این بود که نامش را تغییر دهد. او نمونه‌ی کامل نقاشی شده‌ای بود که از آب چکیده زیبایی او را نقاشی کرده‌اند. مطران کار در بیرون خانه را نه فقط به خاطر تأمین معاش زن بلکه برای آزادی زن از قیود انحصاری و قوانین دست و پا بسته‌ی زمانه اش می‌خواهد. حجاب یکی از بحث برانگیزترین موضوعات نزد روشنفکران عربی است چرا که آن را مایه‌ی عقب‌ماندگی زنان و دختران می‌داند، در قصیده‌ی تبرئه معشوقش را مخاطب قرار می‌دهد که بر حجابش خرده گرفته‌اند. مادر و زن بودن در شعر مطران از اهمیت بالایی برخوردار است، مطران هنگامی که به هستی به صورتی عام نگاه می‌کند و در مورد جریان زندگی در آن تأمل می‌کند کودک را می‌بیند که در غذا و روزیش بر مادر تکیه کرده است و زمین نیز به نوبه‌ی خود از طبیعت تغذیه می‌کند و در پایان همه از خداوند روزی می‌گیرد [۱۹].

لأمٌّ تَغدو طِفلَهَا مِن ضرعِهـــا والأرضُ تَغذُو أمّه مِـن زرعـها
وَالکونُ عَیلَه رازِقِ غَفّار

مادر کودک را از پستان خود غذا می‌دهد، زمین مادرش را از کاشته‌های خود غذا می‌دهد. خداوند روزی ده و بخشنده سرپرست تمام هستی است.

خلیل، قصیده جذاب و باشکوه «مقتل بزرجمهر» را در ۵۴ بیت و ۷ بخش و در بحر کامل سروده است. مطران در بخش ششم قصیده، صحنه قدرت نمایی و مبارزه طلبی جلاّد و مأمور اجرای حکم را به تصویر می‌کشد؛ جلاّدی که نمادی از قدرت و سلطه جبار کسری می‌باشد. او به عنوان مظهر و سخنگو و مجری این رفتار ناپسند، با غرور و مستی تمام و با حالتی استهزاءآمیز، خطاب به مردم می‌پرسد: آیا کسی در میان جمع هست تا بخواهد شفیع و حامی حکیم باشد؟ و به زبان ساده تر آیا کسی هست که به این جنایت بزرگ معترض باشد:

ناداهُمُ الجَلاّدُ هَلْ مِنْ شافعٍ لِبُزَرجُمِهْرَ، فقالَ کُلٌّ، لا،لا
(دیوان؛ ۱۹۷۷: ۱/ ۲۶۶)

جلاد خطاب به مردم می‌پرسد: آیا کسی هست تا بخواهد شفیع و حامی بزرگمهر باشد؟جواب می‌دهند، کسی نیست. در این میان، تنها کسی که توجه کسری و جلاّد او را به خود جلب‌می‌کند، دختر شجاع و قهرمان حکیم است، دختری جَسور، ماه رو و دلربا هم او که آمده تا رسالت بزرگ فرزند حکیم دانا بودن را بر دوش گیرد؛ دختری که سینه امواج اقیانوس پرتلاطم جمعیت حاضر در صحنه را به‌سان یک کشتی محکم و پر صلابت می‌شکافد و جلو می‌آید، تا به حکم ظالمانه کسری بر علیه نور و دانایی، دهان به اعتراضی سرخ بگشاید، دختر عفیف و پاکدامنی که پاکی و عفت و زیبایی او، همه و همه، نمادی از پاکی ملت ایران و مردم مظلوم آن است. دختر شجاع و بیدار دلی که خشم واندوه ناشی از مجازات پدر زمام اختیار را از کفش ربوده و باعث شده تا بی‌اختیار نقاب و حجاب از چهره و قامت خویش برگیرد، کاری که نزد مردمان شریف ایران عار و ننگ بزرگ است. اما اوضاع و احوال حاکم بر صحنه مراسم چاره‌ای برای او باقی نمی‌گذارد، دختری که آمده تا بی‌پرده شمشیر زبان از غلاف سکوت برکشد و آن را چون صاعقه بر سر کسری و کسرائیان فرود آورد، آمده تا کسری را به خاطر اعدام حکیم به مرگ همه عدالت و خوبی بشارت بدهد:

و أدار «کِسْـــری» فـی الْجَمـــاعَةِ طَرْفَـهُ فَـــرَأی فَتـــاةً کَالصَّـــباحِ جَمـــالا
تَسْـبی مَحاسِـنُها الْقُـــلوبَ و تَنْثَـــنْی عَنْهـــا عُیـــونُ الناظریـــنَ کَـــلالا
تَفْـــری الصُـــفُوفَ خَفِـــیَّةً مَنْظُـــورةً فَـــرْیَ السفینَـــةِ لِلْحَبـــابِ جِبـــالا
(دیوان؛ ۱۹۷۷: ۱/ ۲۶۶)

در این میان، تنها کسی که توجه کسری و جلاّد او را به خود جلب می‌کند، دختری دید که از زیبایی به صبح می‌مانست. دختری آمده تا رسالت بزرگ فرزند حکیم دانا بودن را بر دوش گیرد که چشم ناظرن بر او خیره گردید. دختری که سینه امواج اقیانوس پرتلاطم جمعیت حاضر در صحنه را به سان یک کشتی محکم و پر صلابت شکافت.

دختر حکیم می‌گوید: ای پیک باز گرد و به کسری بگو: گوارا باد تو را مرگ حکیم، گوارا باد تو را مرگ نـور و عـدالت، پـس در نبود او، حکومت برایت آسان می‌شود، چرا که حکومت بر زنان و اطفال دردسری نخواهد داشت.

فَاَشـــارَ کِسْـــری اَنْ یُـــری فـــی اَمْـــرِها ... فَمَضـــی الرســـولُ اِلـــی الفَتـــاةِ و قـــالا
اُنْظُـــرْ و قَـــدْ قُتِـــلَ الْحَکِـــیْمُ فَهَـــلْ تَـــری ... اِلاّ رُسُومـــــا حَـــــوْلَهُ و ظـــــلالا
فـــارجِعْ اِلَـــی الْمَلِـــکِ العظـــیمِ و قُـــلْ لَـــهُ ... مـــاتَ النصـــیحُ و عِشْـــتَ اَنْعَـــمَ بـــالا
و بَقِیـــتَ وَحْـــدَکَ بَعْـــدَهُ رَجُـــلاً فَسُـــدْ ... وَارْعَ النِسـاءَ و دَبِّـرِالْأَطْـفالا
مـــا کانَـــتِ الْحَســـْناءُ تَرْفَـــعُ سِتْـــرَها ... لَـــوْ کـــانَ فـــی هـــذه الْجُمُـــوعِ رِجـــالا

(دیوان؛ ۱۹۷۷: ۱/ ۲۶۷)

کسری از دیدن این صحنه تکان می‌خورد. مأمور و سفیری را به جانب دختر حکیم روانه می‌کند. نگاه کن، آیا نمی‌بینی که در جلوی چشم آنها، داناترین فرد ایران مثله شود. پس مردی وجود ندارد. دختر حکیم می‌گوید:ای پیک باز گرد و به کسری بگو: گوارا باد تو را مرگ حکیم. در نبود او، حکومت برایت آسان می‌شود، چرا که حکومت بر زنان و اطفال دردسری نخواهد داشت. در این جمع مردی یا مردانی نمی‌بینم، اینها همه زن هستند چون مردان واقعی اجازه نمی‌دهند. عبارات مختصر و حکیمانه دختر حکیم، نشان از شناخت و آگاهی عمیق او از احوال پدر دانشمند خود دارد، او نیز به خوبی می‌داند که ایران و حکومت ایران بدون حکیم، بیشتر به یک کودکستان و یتیم خانه شباهت دارد، و کسری در نبود حکیم باید بر زنان و کودکان ریاست و کیاست کند. چون دیگر مردی نمانده. خلیل مطران، در واقع سعی کرده تا در ابیات پایانی قصیده زبان حال دختر حکیم را با دیدگاه خود از این ماجرای جالب تاریخ ایران باستان یکسان نماید و انصافاً او در این کار به خوبی مُوَفّق بوده است.

مطران در داستان های حماسی اش مخصوصاً داستان فتاه الجیل الاسود که برگرفته از تاریخ معاصر و انقلاب بالکـان علیـه حکومت عثمانی می‌باشد داستان دختر مبارزی است که در لباس مردان پابه پای دیگر مبارزان سربازان ترک می‌جنگید هنگامی که اسیر شد و حکم مرگ او صادر گردید متوجه شدند این جوان مبارز دختری زیبا می‌باشد. شجاعت و زیبایی دختر، امیر جنگ را بـه شگفتی وا داشت و دستور به تکریم و احترام او داد، شاعر از خلال این داستان به مبارزات ملت عرب علیه استعمار و به ویژه زنان در راه آزادی اشاره دارد.

نمونه‌ای از اشعار آورده شده است:

طغَـــتْ أُمَّـــةُ الجَبَـــلِ الأَســـْوَدِ ... عَلَـــی حُکْـــمِ فَاتِحِهَـــا الأَیِّـــدِ
وَهَبَّـــتْ مُنِیخَـــاتُ أَطْوَادِهـــا ... نَوَاشِـــزَ کَالإِبِـــلِ الشّـــُرَّدِ
وَأَبْلَـــی النِّـــسَاءُ بَـــلاَءَ الرِّجَـــالِ ... لِ لَـــدَی کُـــلِّ مُعْتَـــرَکٍ أَرْبَـــدِ
نِسَـــاءٌ لِـــدَانُ القُـــدُودِ لَهـــَا ... خُـــدُودُ کَزَهْـــرِ الرِّیَـــاضِ النَّـــدِی
تَـــنَظَّمَ مِـــنْ حُسْـــنِهَا جَنَّـــةٌ ... عَلَـــی ذَلِـــکَ الجَبَـــلِ الأَجْـــرَدِ
وَیَـــوْمٍ کَـــأَنَّ شُـــعَاعَ الصَّبَـــا ... حِ کَسَـــاهُ مَطَـــارِفَ مِـــنْ عَسْـــجَدِ
تَفَرَّقَـــتِ التُّـــرْکُ فِیـــهِ عَصَـــا ... ئِـــبَ کُـــلٌّ فَرِیـــقٍ عَلَـــی مَرْصَـــدِ

(دیوان؛ ۱۹۷۷: ۲/ ۵۸۴)

امت جبل الاسود به حکومت فتح کننده‌ی آن طغیان کردند و قله‌های کوه‌های آن همچون شتران رمنده شدند. زنان این ملت به بلای مردی دچار شدند که در جنگ فریاد و هوار به راه می‌اندازد و پیشرو سپاه خود در جنگ است. زنانی نیکواندام که دارای گونه‌های شاداب و با طراوت همچون گلهای باغی که شبنم بر روی آن نشسته است. از نیکویی و زیبایی این زنان باغی بر بالای این

کوه بی‌آب و علف بوجود خواهد آمد. روزی که شعاع‌های صلح گاه آن همچون اطراف و لبه‌های لباسی که از طلا ساخته شده است. قوم ترک در این جنگ فرماندهان و سردسته‌ی همه‌ی گروهها را از جایگاه و پناهگاه خود پرااکنده‌اند.

نقد و بررسی فمنیسم ازدیدگاه مطران ومنزوی

مطران در قصیده‌ی الجنین الشهید، ماجرای دختر فقیری را به تصویر می‌کشد که با خانواده‌اش به قاهره می‌آید و برای کمک به مخارج خانواده در یک مشروب فروشی شروع به کار می‌کند. پدر و مادرش اسم او را لیلی می‌گذارند تا ناشناخته بماند و او نمونه والای زیبایی بود و نیازی به آرایش ظاهری نداشت. شاعر از ابراز محبت و عشق افرادی سخن به میان می‌آورد که به میکده رفت و آمد می‌کند و نسبت به او اظهار علاقه می‌کند و از کمک‌ها و بخشش‌هایی که نسبت به او صورت می‌گیرد.

دَعاهَـــا بِلَيْلَـــى والِـــدَها لِتُنْكِـــرَا ... وَهَـــلْ كَـــانَ صَـــوْناً لإسْـــمِهَا أنْ يُغَيَّـــرَا
عَلَـــى أنهَـــا كَانَـــتْ مِثَـــالاً مُصَـــوَّراً ... تَصَـــوَّرَ مِـــنْ مَـــاءِ الجمَـــالِ مُقَطَّـــرا

فَحلاَّهُ مَا تَهْوَى المُنَى وَبِهِ حُلِّى

پدرش او را برای اینکه ناشناخته بماند، لیلی نام نهاد، آیا او شایسته‌ی این بود که نامش را تغییر دهد. او نمونه‌ی کامل نقاشی شده‌ای بود که از آب چکیده زیبایی او را نقاشی کرده‌اند. آرزو اینگونه او را زیبا کرده بود و او نیز آرزو را زیبا کرده بود. هریک از افرادی که به میکده رفت و آمد می‌کردند گمراهی او را می‌خواستند و در نزد ایشان حلال و حرام مساوی بود.

يُســـرٌّ بِمـــرْأى حُسْـــنِها كُـــلُّ سَابِـــلِ ... فَيَنْفَحُهَـــا مِـــنْ مَالِـــهِ غَيْـــرَ بَاخِـــلِ
وكَـــمْ مُـــدْقِعٍ مِـــنْ شِـــدَّةِ الفَقْـــرِ سَـــائِلٍ ... يَـــرُدُّ يَدَيْـــهِ لا يَفُـــوزُ بِنَائِـــلِ

وَلاَ جُود لِلإنْسَانِ إلاَّ علَى دَخْلِ

با روی و چهره‌ی زیبا و نیکویش هر انسان بخشنده‌ای شاد می‌گردد و تمام مالش را بدون بخل نثار می‌کند و می‌بخشد و چه بسیار مستمندی که از شدت فقرگدایی می‌کند و از آن گدا چیزی کسب نمی‌کند و بی‌مال می‌گردد. و هیچ بخششی برای انسان نیست مگر آنچه بدست آورد. سرانجام او گرفتار فردی به نام جمیل می‌شود، فردی که با تمام وجود با قلب و ذاتش به او عشق می‌ورزد،و او فریب عشق دروغین او را می‌خورد و با وعده‌هایی که او را از این زندگی سخت نجات می‌دهد فریب می‌دهد.

فلَـــمْ أرَ أهْـــوَى مِـــنْ جَمِيـــلٍ وَأطْوَعَـــا ... فُـــؤَاداً وَلاَ وَجْهـــاً أحَـــبَّ وَأبْدَعَـــا
فَتًـــى لَـــكِ يُهْـــدِي قَلْبَـــهُ وَاسْـــمَهُ مَعَـــا ... فَـــإنْ طَـــالَ المَطْـــلُ مِنْـــكِ تَطَلَّعَـــا

إلَى امْرَأةٍ تَسْمُوكِ بالجَاهِ وَالأصْلِ

سپس من زیباتر از او که همه خواهان آن زیبا باشند و مطیع او باشند ندیده‌ام. جوانی که قلب خویش را به تو هدیه می‌کند که نامش با آن قرین گشته و اگرسرپیچی تواز این قلب طولانی شد. به زنی دیگر که از نظر مقام و اصالت بالاتر است متمایل می‌شود. جمیل در نهایت به مجرمی تبدیل می‌شود که با مال و جان لیلی بازی می‌کند و او را در حالیکه حامله است رها می‌کند و این یک چیز طبیعی است که جز شر و بدی از آدم شرور بر نمی‌آید. مطران از زبان لیلی خشم و غضب خود را بر این مرد پست و حقیر و بر جامعه‌ای که چنین بدبختی را برای افراد به وجود می‌آورد فرو می‌نشاند و امیدوار است که خداوند گناهان او را به خاطر اخلاق و دوستی اش و اشکهایی که از فرط فقر و سختی ریخته است ببخشاید.

مَصـــائِبُها بَرَّأَنهـــا مِـــنْ خَطَائِهَـــا ... وحَزَّزْنَهـــا مِـــنْ خُبْثِهـــا وِرِيائِهـــا
عَفَـــا ربهَـــا عَنْهـــا لِصِـــدْقِ وَلائِهـــا ... وأخْلَصـــها حَرْقـــاً بِنَـــارِ شَـــقائِها

وطَهَّرهَا غَسْلاً بِمَدْمِعِها الجَزْلِ

(دیوان؛۱۹۷۷: ۱/ ۲۱۳)

بلاهای وارده بر او باعث دوری از اعمال بدش شد و او را از منجلابی که در آن بود دور کردند. همسرش بدلیل صداقت و اخلاق و وفایش او را بخشید و تنها به سوختن در آتش سختیها و بلاها رها کرد. او را به پاک شدن با اشکهای ریزانش پاک نمود.

فَلَمَّا قَضَتْ مِنْ عِدَّةِ الحمْلِأشْهُرا شَكَتْ أَلَماً يسْتَنفِدُ الصبرَ مُنْكَرا
وكَانَتْ علَى المألوفِ تَشْربُ مُسْكِراً وَتَتْعبُ حَتَّى يطْلُع الفَجْرُ مُسْفِرَا

فَتَمْضِي بِجِسْمٍ خَائِرِ العَزْمِ مُعْتلٍّ

(دیوان؛۱۹۷۷: ۱/ ۲۱۳)

پس از آنکه ماه‌های بارداری سپری شد و از رنجی که صبر را یارای تحمل آن نبود شکایت کرد. او با صدای خواننده که با آن انس گرفته بود مشروب می‌نوشید و مست تا طلوع فجر و سپیده دم بیدار می‌ماند و خسته می‌شد سپس با جسمی پر اراده و بیمار به راه خود ادامه می‌داد.

شاعر در این قصیده از فقر و گرسنگی و لغزشهایی که باعث انحراف افراد از صراط مستقیم می‌گردد سخن می‌گوید و او از حق زن شرقی دفاع می‌کند که از قصاید رمانتیک‌های فرانسه همچون «آلفرد دی موسیه» و «رولا » الهام گرفته است. موضوع این قصیده از موضوعاتی است که هدف شاعر زیر سؤال بردن جامعه بوده است که فقر ومحرومیت آن، باعث انحراف دختر از مسیر پاکی می‌شود. مطران زن بودن و مادر بودن را می‌ستاید چه آن هنگام نگاه مادر و دختری را به یکدیگر را به زیباترین شکل ممکن بیان میدارد.

لَستَ تَقابَلُ أمَه و كَأَنَّم كِلتاهُما جَلَسَت قُبالَه رَسمِها
و تَناثَرت ضَفرالفَتاه غَمائِما سَتَرَت عَن الأبصارِ طَلعَه نَجمِها
فَتَحَيرَت فيما تحَاوِل و هِي قَد أعيت بلا مرآتها عن نظمها
فدَنَت تحاذِي أمِها و تَناظرت بِعُيونها و جَلَّت سَحابه هَمها
و كذا الفَتاه إذا أضاعت مِرآتها نظرت بعيني أمها

آن دختر روبروی مادرش نشست و گویی که، هر دویشان در برابر نقاشی آن دختر نشسته باشند. آنگاه چشمان دختر پر از اشک شد و آن اشکها همچون ابرهایی بودند که دیدگان همچون ستاره اش را می‌پوشاند. پس در آنچه در تلاش بود شگفت زده شد در حالیکه اواز عدم دیدارش آشفته گشت. به مادر نزدیک شد و به سخن گفتن با او پرداخت و با چشمانش به او خیره شد و ابرهای اشک خیمه زده بر چشمانش را زدود. اینگونه که آن دخترک اگر بیناییش را از دست دهد با چشمان مادرش می‌نگریست.

مطران ازدواجی را که از روی عشق نباشد غیرمشروع می‌داند؛ زیرا عشق از الهامات طبیعی است و یکی از فضایل به شمار می‌آید. اولین مرجع دوستی دل است و هیچ کس حق ندارد کسانی را که به هم عشق می‌ورزند را از هم جدا کند، به همین دلیل بر علمای دینی شوریده است و قید و بندهای دین مسیح را در مورد ازدواج نپذیرفته است. در قصیده«الطفل الطاهر و الحق الظاهر» مطران بر علمای دین هجوم می‌برد و آنگاه که یکی از آنها می‌خواهد که ازدواج دو تناز در مذهب مسیحی را به هم بزند، به شدت با او مخالفت می‌کند؛ زیرا آنها فرزندی نیز داشتند و نزدیک بود که فرزند آنها قربانی این سخت گیری دینی شود.

در قصه الطفلان مطران با افکار خود پیش می‌رود و بی رحمی جامعه را بر دو کودک که شیفته هم هستند، به تصویر می‌کشد. آنجا که زمانه، جامعه و سنتها آن‌ها را قربانی خود می‌سازد:

ضَربَت بَينَهما شِبه الحِجابِ عفه البِنتِ و قُلّ المُلتَقَى
و أنقَضى عَهدُ التصّابى وَالدعّاب و قَضَى الأهلُون أن يَفتَرِقَا

(دیوان، ۱۹۷۷: ۱/ ۱۳۴)

عفت دختر به عنوان مانعی آنها را از هم جدا ساخت و دیدارشان‌اندک گشت. و رروزگار کودکی و بازی سپری شد و خانواده آن دو را از هم جدا کرد. بی‌رحمی جامعه آنجا بیشتر نمود پیدا می‌کند که کودک را هنگامی که بزرگ می‌شود، به عقد پیرمردی در

می‌آورند و این فریاد او را بلند می‌کند و باعث می‌شود که بر این عادتها و سنتها هجوم ببرند و خواهان حق فرد و دل او باشند. مطران این ازدواج را باطل و مردود می‌شمارد؛ زیرا این ازدواج قانونی و سندی از جانب دل و عشق متقابل ندارد:

هل ذاکَ البعلُ إلا قاتلاً جَعَلَ الخدیعه نصله الجلادِ
هل کانَ إلا فاسقاً بِزواجهِ و الشرعُ لَیسَ مُحلّلا لِفساد

(دیوان؛ ۱۹۷۷: ۱/ ۲۱۴)

یا آن مرد قاتلی نیست که نیرنگ را همچون شمشیر جلاد قرار داده است؟ آیا او با این ازدواج دست به فساد نزده، در حالیکه دین فساد را حلال نمی‌داند؟ و این قصه را پایانی دردناک است آنچنانکه تمام قصه‌های او پایانی‌اندوهناک دارد. پس می‌توان مطران را شاعری فمنیست به حساب آورد شاعری که می‌توان گفت مبارزات آزادی بخش زنان را سرعت بخشیده است. چه خود او اینگونه شعر و خودش را تعریف می‌کند. خلیل مطران، خودش، آنچه که شعر باید بیانگر آن باشد می‌گوید: «در تنهایی خود، شروع به سرودن آن کردم، برای راضی کردن خودم یا برای تربیت ملتم هنگام بروز حوادث سخت، همراه با رعایت وجدان و آرزوهای ملتی مانند عرب جاهلی.» پس شعر باید زبان احساس درونی باشد یا وسیله‌ای برای هدایت مردم بنابراین طبیعی است که همراه زمان پیش رود، همواره چیز جدیدی در پی داشته باشد و او مخالف با گذشتگان و آنچه که مردم به آن عادت کرده‌اند نهراسد این است که ادامه می‌دهد:«همراه زمانم با جسارتی که الفاظ و ترکیبات اقتضاء می‌کنند، از بکارگیری استعارات نامأنوس و سبک‌های ناشناخته نمی‌ترسم، »[۲۰].

حسین منزوی دیگر شاعری است که می‌توان او را فمنیست به حساب آورد، منزوی شاعر معترضی است. ظهور نیما و نظرات و تئوری‌های تافتهٔ جدابافته و نوگرایانه‌اش، مستمسک و دست‌آویزی در دست منزوی شد، تا دریایی از مضامین بکر وتازه و بدیع در جهت شناخت و تبیین جایگاه عشق در زندگی‌های معاصر بیافریند. مهم‌ترین دستاورد نیما کشف دید تازه برای هنرمند بود، به قول محمد مختاری «چشم مرکب» هنرمند باید با تمارین و ممارست‌های فراوان به مرحله حلول و استغراق و یکی شدن با سوژه‌های اُبژه‌ای خود دست بیابد. دیگر شاعر نمی‌تواند وقتی‌اندوهگین است در توصیف طبیعت، سرو را پا در گل و وقتی شادمان است سرو آزاد بنامد. مجالی فراهم شده تا سرو – شاعر مستغرق در سرو- خود بگوید شرح ماجرا را.

منزوی به تمامی، کل تئوری‌های نیما را در غزل پیاده کرده است و از همین روست که لقب «نیمای غزل» به او داده شده است. با این حال در بخش مضمونی هم منزوی به عشقی می‌اندیشد که با چهره‌ای نو و سازگار با فرهنگ و ادب معاصر که در زندگی امروزی جاری و ساری است، باز همان کاراکتر هدایت و فرماندهی را به دست گیرد و نقش منزوی در این موضوع در جلوگیری از خلع فرماندهی از عشق، ویژه و ارزش‌مند است. دیگر نمی‌توان چون گذشتگان عشق را در جاده‌ای یک طرفه دنبال کرد که در یک طرف آن بتی زیبا، مغرور، خودخواه، خون ریز، بی رحم، نامهربان، عشوه گر و... ایستاده است و در طرف دیگر عاشق زبون، ذلیل، حقیر، جان درکف نهاده، فدایی و خواهش گر، ملتمس و.... قرار دارد. از عاشق،همه نیاز است و از معشوق همه ناز. اگر عاشق به یک کرشمه‌ی معشوق جان فدا کند رواست. البته شاعرانی چون مولوی تا حدودی از این قاعده مستثنی هستند.

منزوی منادی طنین شکوهمند عشق است، باید تا آن جا که می‌تواند از دم سحرآسا و عیسایی خود در هرچه پرصولت و شوکت کردن این رابطه استفاده کند. این جاست که در تعریف جدیدی که بنابر نیاز و هماهنگ با زندگی مدرن از عشق صورت گرفته است، آن چنان شور جذبه و شکوهی به عشق داده است که گل عاطفه و احساس هر صاحب دلی را شکوفا می‌سازد و نقشی جاودان در ذهن و خاطر او می‌آفرینند.

چشم به توفان عشق داده تو اینی عاشق توفان چشم دوست من اینم!

دیگر منزوی صرفاعاشق چشمان معشوق نیست؛ بلکه با توصیفی استادانه بیش از آنی که مجذوب جذبه چشمان جذاب معشوق گردد، دلداده‌ی توفانی است که از عشق در آن‌ها به پا خاسته است. آری منزوی را توفان چشم دوست عاشق کرده نه خود چشم دوست.

دیگر برای دم زدن از عشق باید زبانی دیگراندیشید — باید کلام دیگری پرداخت باید بیانی دیگراندیشید
تا کی همان عذرا و وامق‌ها؟ آن خسته‌ها آن کهنه عاشق‌ها — باید برای این بیابان نیز دیوانگانی دیگراندیشید
تا چند شیرین داستان باشد؟ افسونگری نامهربان باشد — باید برای دل شکستن نیز نامهربانی دیگراندیشید
پروانه را با خویش بگذاریم خسته‌ست از او دست — دیگر خوراک شعله را باید آتش به جانی دیگراندیشید

هرکس حریف عشقخوانی نیست با هر مغنّی این اغانی نیست — باید برای اوج این اجرا آوازه خوانی دیگراندیشید

از هر که و از هر زبان دیگر تکراری‌است این داستان دیگر — یا دست باید برد در طرحش یا داستانی دیگراندیشید

تا بر هدف چون تیر بنشیند ابزار یا بازو؟ چه می‌بینید؟ — شاید به جای آرشی دیگر، باید کمانی دیگراندیشید[۲۱]

منزوی غزل را در وزنی سنگین سروده است و با استفاده از آرایه تسمیط در برخی ابیات آن امکان تنفس در میان خواندن مصراع‌ها به خواننده داده است. همان‌گونه که اشاره شد منزوی شاعرمعترضی است. این را از نحوه‌ی کاربرد تلمیح در شعرش هم می‌توان فهمید. کاری جسورانه که منزوی با نبوغ ادبی خود آن را در عرصه سرایش تجربه کرده است. اما در این غزل و چند غزل دیگر منزوی پا را فراتر می نهد و به زبان و کلامی دیگرگونه و تازه برای بیان و توصیف عشق می‌اندیشد. وی به نقش معشوق در موتیف‌های کلاسیک و کارکردهای بارز و برجسته آن‌ها می‌تازد واز عشق می‌خواهد که هنرهای تازه تر و بکرتری را به دل سپردگان خود بیاموزد تا هم رنگ کهنگی و قدمت از میان برخیزد، هم علاجی بر دل‌های مشتاق و عاشقی باشد که دیگر دیوانگی‌ها و عشق‌بازی‌های قهرمانان کلاسیک ارضایشان نمی‌کند و راه کاری نو برای آن می‌جویند. در باور شاعر، عذرا، وامق و شیرین دیگر برای پیشتازی در عرصه‌ی عشق و الگوگری، بیش از حد خسته و ناتوان شده‌اند که بتوانند حس و عاطفه کنجکاو و پرسشگر انسان معاصر را جواب دهند، پس اگر بناست که رسم دل شکستن هنوز هم درصحنه‌ی عشق تکرار شود، دل شکنانی جدید را باید پیدا کرد. منزوی حتی صدای آوازه خوانان و مغنیان کلاسیک عشق را هم دیگر چندان بلند و با شکوه نمی‌داند که صدایشان روزها و شب‌های عشق‌پیشگان را سرشار از شور و شیدایی سازد و صیقلی روح و روانشان باشد و سرانجام در بیت آخر حرف اصلی خود را به وضوح با تلمیحی به داستان آرش کمانگیر بیان می‌کند: اگر بناست که آرش را تیرانداز صحنه عشق بدانیم که از مدد عشق توان می‌گیرد و آن را در بازوان کمان کشیده‌ی خود به نیرو تبدیل می‌کند تا تیر عشق‌اش را به دور دست ترین جای تسخیر عشق پرتاب کند، بهتر است که در فکر تعویض کمان باشیم و این یعنی تعریفی تازه از مضمون و محتوا در معرکه عشق. زیباترین وصف در مورد زن را می‌توان در این اشعار یافت. منزوی در این شعر زن را به گونه‌ای می‌ستاید که حتی عریانی اش در جامه‌ای از حیا پوشیده می‌شود و از چشمانی می‌گوید که از زیبایی دریا را مردد کرده‌اند [۲۲].

زن جوان، غزلی با ردیف " آمد" بود — که بر صحیفه‌ی تقدیر من مسود بود
زنی که مثل غزلهـــای عاشقانه‌ی من — به حسن مطلع و حسن طلب زبانزد بود
مرا زقید زمان و مکان رهـــا می‌کرد — اگرچه خود به زمان و مکان مقید بود
به جلوه و جذبه در ضیافت غزلم — میان آمده و رفتگان سرآمد بود
زنی که آمدنش مثل " آ "ی آمدنش — رهایی نفس از حبس‌های ممتد بود
بـــه جمله دل من مسندالیه " آن زن " — و "است" رابطه و"با شکوه"مسند بود
زن جوان نه همین فرصت جوانی من — کـــه از جوانـــی من رخصت مجدد بود
میان جامه‌ی عریانی از تکلف خود — خلوص منتزع و خلسه ی مجرد بود

دو چشم داشت - دو سبز آبی بلاتکلیف — کـــه بر دوراهـــی دریا، چمن مردد بود
به خنده گفت: ولی هیچ، خوب مطلق نیست — زنـــی کـــه آمدنش خـــوب و رفتنش بد بود

(از کهربا و کافور،۲۳۴)

اشخاصی چون منزوی را که نمی‌شود با هیچ کدام از قوانین حاکم بر زندگی‌های امروز زمینی کـرد بایـد بـا معیارهـای دیگـری سنجید. منزوی نشانه‌هایی از درویشی صوفیه، بیابان گردی جنون‌آمیز مجنون، سعی مفرط فرهـاد بیسـتون کـن در تصـاحب قلـب شیرین، مظلومی یوسف در برابر خویشان و اقربا، خوش باشی وتیره بینی خیام، بی‌باکی و گستاخی و شـجاعت سـهروردی، رنـدی و آشوب مولانا، سهل و ممتنع‌گویی استادانه‌ی سعدی،عشق آسمانی و معرفت بالای حافظ و... را با خود داشـت. وی همچـون مسـعود سعد سلمان زندانی شعور عاشقانه و تیز چنگ عشق یاب و مردم گریز خویش بود و چون ناصروخسرو – آوارهه‌ی یمگـانی- فـدایی از جان و دل گذشته مسلک و مرام عاشقانه‌اش. امید که این کار حقیر فتح بابی باشـد بـرای دوسـتانی کـه از عشـق شـنیدن را و از عشق گفتن را بر هر چیزی ترجیح می‌دهند.

با سیری در اشعار منزوی معلوم می‌شود که تقریباً اکثر اشعار این شاعر شوریده، صبغه‌ای فمنیستی و اروتیکی دارد. چه عشـق زمینی که توسط منزوی گام‌های بلندی را برداشته است، قویاً توسط این مضمون- اروتیک- تغذیـه مـی‌شـود و از جوانـب گونـاگون می‌تواند بررسی و تحلیل گردد. آن‌چه در پی می‌آید نگره‌ای است کلی که در این باب گردآوری شده است اگر چـه مختصـراً امـا بـه سهم خود گویای این وجه از شخصیت تغزل منزوی تواند بود.

مانده در انتظار تو، بوس تو و کنار تو — بستر خالی من و خواهش بی‌امان من
وه چه خوش آن خجسته شب- آن شب تن شب طلب — آن شب من از آن تو، آن شب تو از آن من(۲۳)

در یکی از شعرهایش به حق قانونی زنان که همان مهریه است پرداخته، در عین حال از مسائل عاطفی بهترین بهـره را گرفتـه، بوسه و بالین را به مددخواهی این حق فراخوانده است.

نتیجه‌گیری و پیشنهاد

فمنسیم از این نقطه آغاز می‌کند که زنان سرکوب می‌شوند و این سرکوبی مسئله مهمی است. اقتدار مردان آزادی عمل زنـان را محدود می‌کنند چون مردان امکانات اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی بیشتری را دراختیار خود دارند. سنگ بنای فمنیسـم دفـاع از حقوق زنان است. تمامی صور فمنیسم این را تصدیق می‌کنند که زنان انسان هستند نه عروسک، برده، شی ء و یا حیوان.

از میان شاعران کسانی هم به موضوع فمنیست پرداخته‌اند، این پرداخت موضوع گاه به صورت آگاهانه بوده و گاهی بـه صـورت انگاره‌ای در ذهن ناخودآگاه آنها.

تصویری که در ادبیات فارسی از زن داده شده است، باورنکردنی است، در ادبیـات کهـن مـا، زن حضـوری غایـب دارد و شـاید بهترین راه برای دیدن چهره او پرده برداشتن از مفهوم عشق باشد. اما در شعر منزوی تصویر زن با لحنی پر از ستایش و خاشعانه از دلبر و معشوق باز آفرینی شده. صـبغه‌ی فمنیسـتی زن در شـعر منـزوی اروتیـک و جنبـه‌ی جسـمانی اسـت او عشـق بـه زن در معاشقه‌هایش به خوبی نمایان کرده است، منزوی بزم‌های عاشقانه و مطنطنش را در شعر متبلور کرده است.

اما در مورد مطران اینگونه باید گفت که از بررسی و اخلاق و افکار و عواطف خلیل مطران چنین برداشت می‌شود که او فـردی دوراندیش و محتاط بوده است. مطالعه و بررسی شعر او این چنین نشان می‌دهد که شعر او نمادی از شخصیت و اخلاق اوست.

مطران یکی از شاعرانیست که از بطن جامعه‌ی عرب برخاست و آگاهانه قدم در تغییر بعضی از به ظاهر ارزش در جامعه‌ی عرب پرداخت موضوع زن یکی از موضوعاتی است که مطران به آن پرداخته است زن در اشـعار مطـران جایگـاه خاصـی دارد چـه زن بـه عنوان یک معشوقه چه به عنوان مادر چه به عنوان زن اجتماعی سیاسی فرهنگی و... .

یکی از موضوعات اجتماعی زنان شاغل بودن زن است او این زن‌ها را می‌ستاید و از اینکه توانسته‌اند خود را از قیود مردان عرب برهاند می‌ستاید و تشویق می‌کند . مطران فمنیستی است که کودکان هم در شعر او راه یافته‌اند عشق مادر بـه فرزنـد در اشـعارش

بارها به تصویر کشیده شده است مطران عاشق خسته است که مرگ معشوقش او را در حالهای از غم واندوه فرو برده است هر جا که از زن سخن گفته مرگ هم با آن پیوندی عمیق برقرار کرده است. مطران فمینیستی اجتماعی است و شعرش با شعر زن پیوند خورده است.

در پایان پیشنهاد می شود که فمنیسم درآثار خلیل مطران وانطباق آن با قرآن و نهج البلاغه مورد بررسی قرار گیرد.

منابع

۱- زیبایی نژاد، محمد رضا،۱۳۸۲ ه ش، فمنیسم و دانش‌های فمنیسمی، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان، قم
۲- هام، مگی، ۱۳۸۲ ه ش،«فرهنگ نظریه‌های فمینیستی»، فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، فرخ قره داغی، نشر توسعه، تهران
۳- وینسنت، اندرو، ۱۳۷۸ه ش، ایدئولوژی مدرن سیاسی، ترجمه مرتضی ثاقب فر، ص ۲۵۱، تهران نشر ققنوس
۴- دورانت ویل، ۱۳۷۶ ه ش، لذات فلسفه، ترجمه عباس زریاب، ج دهم، علمی فرهنگی، تهران
۵- همان
۶- وینسنت، اندرو، ۱۳۷۸ ه ش، ایدئولوژی مدرن سیاسی، ترجمه مرتضی ثاقب فر، ص ۲۴۶، تهران نشر
۷- ابوت، پاملا، والاس، کلر، ۱۳۸۰ه ش،جامعه شناسی زنان، ترجمه‌ی منیره‌ی نجم عراقی، نشر نی، تهران.
۸- بورک، رابرت اچ، ۱۳۷۹ ه ش،لیبرالیسم مدرن در سراشیبی به سوی گومرا، ترجمه الهه‌هاشمی حائری، حکمت،تهران
۹- ریتز کوگ واسمارت باری، ۲۰۰۱
۱۰- شاهنده، نوشین؛ ۱۳۸۲ه ش، زن در تفکر نیچه، تهران، نشر قصیده سرا
۱۱- منزوی، حسین، ۱۳۷۶، از کهربا وکافور، ص ۲۳۴
۱۲- همان
۱۳- فروم، اریک، ۱۳۶۱ ه ش، هنر عشق ورزیدن، ترجمه سعید علیزاده، انتشارات فردین، چاپ اول
۱۴- عبدی، سالار،۱۳۸۷ ه ش، نقد و تأملی برشاعرانگی حسین منزوی، نام من عشق است آیا می شناسیدش، انتشارات ابتکار
۱۵- منزوی، حسین، ۱۳۷۶، ازخاموشی ها وفراموشی ها
۱۶- شراره، عبدالطیف، ۱۹۸۲ م،معارک ادبیه و قدیم- طبعه اول: بیروت
۱۷- خلیل موسی، ۱۹۷۰ م، خلیل مطران، شاعر العصر الحدیث، دارالکتاب لبنانی، دمشق، چاپ اول
۱۸- خلیل مطران، ۱۹۷۷ م، دیوان، دارمارون عبود، بیروت
۱۹- همان
۲۰- همان
۲۱- منزوی، حسین، ۱۳۷۶، از کهربا وکافور، ص ۱۸۸
۲۲- همان، ص ۲۳۴
۲۳- منزوی، حسین، ۱۳۷۶، از خاموشی ها وفراموشی ها، ص ۸۷

تحلیل و بررسی عرفان در اشعار عاشورایی عمان سامانی

دکتر احمد کریمی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی چالوس
فاطمه پیر محمودی
دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی چالوس

چکیده

هدف از مقاله حاضر بررسی عرفان در اشعار عاشورایی عمان سامانی است از بین شعرهایی که پیرامون حادثه عظیم عاشورا سروده شده مثنوی «گنجینه الاسرار» عمان سامانی یکی از تاثیرگذارترین و بهترین اشعار است. عمان سامانی در کتاب «گنجینه الاسرار» خود با نگاهی حماسی ـ عرفانی به واقعه عاشورا سعی کرده تصاویری زیبا و دلنواز از صحنه‌های خونین جنگ ۷۲ نفر عاشقی که برای رسیدن به مقام قرب الهی از همه هستی خویش دست شسته و در رکاب سید و سالار شهدا پا به میدان نبردی نابرابر گذاشته‌اند خلق کند. زیرادر دیدگاه عمان سامانی، خاندان امام حسین (ع)، جان هایی یگانه و به هم پیوسته اند که در در نهایت، یگانگی یا همان مقام فنا فی الله به معشوق راستین خود رسیداند و عمان سامانی نیز با زیبایی هنرمندانه ای این یگانگی را در اشعار خود به تصویر کشیده است.

یکی از ابعاد متنوع و مهم این حادثه، بعد عرفانی آن است که هرگاه چنین ماجرایی در منظر تیز بین و لطیف عارف قرار گیرد و بر مفاهیم بلند عرفانی منطبق گردد و با زبان رمز و تمثیل و بهره گیری از قدرت تصاویر شاعرانه، عرضه شود، زوایای تازه ای از ان آشکار می شود. مقاله حاضر کوششی است در راه دست یابی زبده اندیشه شاعر نام آور ادبیات عرفانی در خصوص عرفان عاشورایی؛ عمان سامانی است. نویسنده این مقاله کوشیده است نخست با استفاده از اثر مشهور این شاعر به نام «گنیجنه الاسرار» و نیز با یاری جستن از شرح و تفسیرها و کتاب های تحلیلی برجسته ترین جنبه های عرفان عاشورایی را در اندیشه این شاعر را مطرح نماید و آن گاه با استناد به ابیاتی از گنجینه الاسرار عرفان عاشورایی را در شعرش بررسی نموده و به دستاوردهای زیر دست یافته است:

اشعار عرفانی عاشورا همانند رسانه ای نیرو مند، پیام رسان نهضت خونین عاشورا در طول تاریخ بوده و هست.

رنگ و جلوه عرفان در شعر عاشورا، از راه یابی هر گونه تحریف در هدف این قیام مقدّس جلو گیری کرده و هدف و شعار حماسه آفرینان این قیام را به درستی می شناساند.

کلید واژه‌ها: گنجنیه الاسرار عمان سامانی، عرفان، امام حسین، عاشورا، شهادت، حماسه

مقدمه

ادبیات این مرز و بوم قرن هاست که غم و اندوهی سترگ را از حنجره بغض آلود خود می سراید و شعر که احساس را می فهمد، همواره این حس غریب را در غربتی جانکاه بازتاب داده و درآمیختگی شعر با این شعور حماسی و جاودانه، سهمی عظیم در تداوم خط سرخ عاشورا داشته است. از این رو بخشی از این گنجینه بزرگ ادبی به عنوان ادبیات عاشورایی جایگاهی درخور یافته است نهضت عاشورا زیربنای فرهنگ شیعی است و نقطه عطف فرهنگ شیعی هم، واقعه عظیم کربلاست. ادبیاتی که حول محور کربلا به وجود آمده یک ادبیات کاملا مستقل و خاص خود کربلا است.

میرزا نورالله مشهور به عمان سامانی و ملقب به تاج الشعرا، شاعر دوران قاجاری در سال ۱۲۵۸ هجری قمری(حدود ۱۲۲۰ شمسی) در شهر سامان از توابع استان چهارمحال و بختیاری به دنیا آمد.

در میان، آثار عمان سامانی مثنوی «گنجینهٔالاسرار» یکی از معروفترین آن ها درباره عرفان عاشورا است. در این مثنوی نسبتاً بلند نکته‌های ظریفی از عشق و عرفان با بیانی هنرمندانه و گرم طرح شده است. عمان در این مثنوی درباره تک تک شهدای کربلا و معروفترین آن ها مثنوی نوشته است و ویژگی مهم مثنوی او همانا برداشت متفاوت و اندیشمندانه و عارفانه از واقعه کربلاست که

همین امر این مثنوی را در زمره باشکوه ترین آثار ادبیات عاشورایی قرار داده است. و عمان را باید اولین شاعری نام برد که اشعار کربلایی را از قالب سوگ خارج کرد و در قالب حماسی آمیخته به عشق و روشنگری ارائه نمود.

درباره حادثه بزرگ عاشورا، از جهات مختلف سخن گفته شده، اما بسیاری از اسرار بنیادی این قیام و شهادت، همچنان نیازمند تأمل و دقت است. یکی از ابعاد متنوع و مهم این حادثه، بعد عرفانی ان است. ادب عارفانه گاه با قلمرو و ذوق و روح سر وکار دارد و گاه با دنیای عقل و اندیشه، آن چه با عقل و اندیشه سرو کار دارد گاه آمیزه عقل و ذوق است که نمونه عالی آن در منظومه پرشور عمان سامانی می باشد.

عمان سامانی از بزرگترین شاعران مذهبی دوره مشروطه است که به قیام عاشورا از دید عرفانی نگریسته است. نگاه شاعر با عاشورا یک نگاه عرفانی حماسی است که حتی غلظت عرفانی آن بیشتر است. عمان سامانی به خاطر شیوهٔ بیانی بیدلانه ای که دارد مقوله های دور از دسترس عرفانی را به عینیت جامعه منتقل می کند و مفاهیم مجرد ذهنی را با ابزارهای عاشقانه به صورت کاملاً ملموس و محسو س به تصویر می کشد. شاعر با نقل عرفانی تمام وقایع کربلا، رموز عرفانی را برای مخاطب آشکار می سازد. وی وقایع عاشورا را پله های نردبان کمال می داند که امام حسین (ع) و یاران باوفایش برای رسیدن به مقام قرب الهی، آن ها را یکی یکی طی کردند. شهادت امام حسین (ع)و یارانش را فانی شدن در وجود حق تعالی می داند و فنا را عین بقا و جاودانگی می داند که آن عاشقان راستین به جمال واقعی معشوق ازلی خود رسیده اند. عمان سامانی اشعار عاشورایی را از قالب سوگ خارج و در قالب حماسه آمیخته به عشق و روشنگری ارائه نموده است. عاشورا را روز تیرگی و مصیبت و عزا نمی داند، بلکه روز وصال عاشق و معشوق و طنازی عاشق در برابر معشوق می داند. با عنایت به این که بعد عرفانی قیام عاشورا یکی از ابعاد متنوع و مهم آن است که تاکنون تحقیق جدی در این زمینه صورت نگرفته است، بنابراین بیش از بیش نیازمند تامل و دقت فراوان می باشد تا برجسته ترین جنبه های عرفان عاشورایی در آن مطرح شود و آن گاه با استناد به ابیاتی از اشعارش با روش توصیفی و تحلیلی به نقد و تحلیل مضامین عرفانی اندیشه ایشان در خصوص قیام عاشورا بپردازیم.

مفاهیم عرفان عاشورایی در اشعار عمان سامانی

عمان سامانی را باید یک شاعر تمام عیار ولایی قلمداد کرد که عطش دیر پای خود را با زلال گوارای فرهنگ ارزشی آل الله فرو می نشاند و با سلوک بی وقفه خود در طریق معرفت، مشاهدات روحانی خودرا در خلوت کشف و شهود هنرمندانه به تصویر می کشد. در کلام عمان سامانی، نکته های ظریفی از عشق و عرفان و حماسه با بیانی هنرمندانه و گرم در بیان رموز و لطایف عارفانه حادثه کربلا اسراری از ظهور عشق و جمال،اسراری از راز و نیاز عاشق و جذبه های معشوق، اسراری از سیر وسلوک و حالات وجد و شوق و هجران و وصل طرح شده است؛ وی وقایع عاشورا را با رویکرد عارفانه و زبانی تمثیلی و رمز گونه در مثنوی معروف گنجینه الاسرار به نظم در آورده است. وسعت آگاهی او در ادبیات عرب و آشنایی با آثار شاعران پارسی و عرب از یک سو و شیدایی و عاشقی و سوز و گداز عرفانی او از دیگر سوی سبب شده است تا این اثر در عصر خود به نیکی بدرخشد و در ردیف ماندگارترین و تاثیر گذار ترین شاهکارهای ادب فارسی قرار گیرد. عمان سامانی در اشعار خود حرکت قافله عشق را در مسیر عارفانه و نمایش صحنه های خونین ایثار و عشق بازی صادقانه و پرواز به «مقام فناء» که نهایت سیر سالک الله است، مرحله به مرحله گزارش می کند. قافله ای که از روز الست به راه افتاد و با عبور از نشأت مختلف وجود، به این جهان خاکی -که آخرین مرحله سیر نزولی اوست- قدم می گذارد و در پایان این سفر دور و دراز روحانی در وادی«طف» منزل می کند تا به عهدی که در روز ازل با خدای خود بسته است وفا کند، و با کوله باری از یقین و استقامت و شهادت، مسیر تکاملی خود را درمسیر صعودی ادامه دهد. در شعرش تنها از منظر معرفتی به واقعه کربلا نگاه می کند و در تبیین راز و رمز های آن از شیوه بیدلانه سود می جوید. عمان سامانی برآن است تا گلخروش شهیدان نینوا را، که در عوالم هستی طنین افکن شده است، به گوش اسیران خاک برساند؛ تا با قدم نهادن در مسیر این خاکیان افلاکی فاصله خود را با کاروان کربلا کمتر کنند به کاروانی که پیوسته در حرکت است و لحظه ای از رفتن باز نمی ایستد و باید کوشید تا با این کاروان رسید. عمان سامانی، ماجرای این حرکت الهی را از «عالم زر» به روایت می نشیند و از صدای عام « الست بربکم» » ربوبی و «قالوا بلی» این نفوس کروبی با ما سخن می گوید، تا صبغه ماورایی قیام سالار شهیدان حسین بن علی علیه السلام را در بی درنگی محض به تصویر بکشد.

حکایت عرفانی عمان سامانی شاعر ارجمند قرن سیزدهم هجری، به گونه‌ای‌دیگر است. عمان حکایت عشق را به آغاز آفرینش می‌برد و با مشربی که اندکی به دیدگاه‌وحدت وجودی نزدیک است، به علت پیدایی موجودات می‌پردازد و راز آن را به حکم‌حدیث مشهور «کنت کنزا مخفیا و احببت ان اعرف...» چنین تصویر می‌کند :

لاجرم آن شاهد بالا و پست — با کمال دلربایی در الست
جلوه‌اش گرمی و بازاری نداشت — یوسف حسنش خریداری نداشت
ماسوی آیینه آن رو شدند — مظهر آن طلعت دلجو شدند
پس جمال خویش در آیینه دید — روی زیبا دید و عشق آمد پدید

(عمان سامانی، ۱۳۸۹: ۲۳۳،۲۳۴)

یگانگی امام حسین با یاران با وفایش در حادثه عاشورا

عمان سامانی در اشعار خود با شرح و بسط گفت وگویی که بین امام حسین (ع) وحضرت علی اکبر(ع) هنگام عزیمت حضرت علی اکبر(ع) به میدان جهاد صورت می گیرد، جملات بسیار زیبایی از این دو ولیّ اعظمِ خداوند نقل می کند که حاکی از عظمت وجودی ایشان است. در این گفت وگو امام حسین(ع)، علی اکبر(ع) را تجلّی حق دانسته، از این رو ایشان را شایستهٔ قربانی شدن به درگاه حق می داند:

گفت: کای فرزند مقبل آمدی — آفت جان، رهزن دل آمدی
کرده ای از حق تجلّی ای پسر — زین تجلّی فتنه ها داری به سر ...
نیست اندر بزم آن والا نگار — از تو بهتر گوهری بهر نثار
هر چه غیر از اوست سدّ راه من — آن بت است و غیرت من بت شکن...

(همان،۳۱۵،۳۱۶)

عمان در قسمت دیگری از مجموعه گنجینه اسرار از «تجلی کردن جمال بی مثال حسینی از روی معنی در آیینه وجود زینب خاتون(س) از راه شهود به میان می آورد. در این قسمت پس از گفت وگوی عارفانه، عاشقانه ای که بین امام حسین(ع) و حضرت زینب(س) صورت می گیرد، پرده از راز دیگری برداشته می شود وآن یگانگی جان حضرت زینب(س) و امام حسین(ع) است:

قابل اسرار دید آن سینه را — مستعد جلوه، آن آیینه را...
آفتابی کرد در زینب ظهور — ذره ای ز آن، آتش وادیّ طور
شد عیان در طور جانش رایتی — خرِّ موسی صَعِقاً، ز آن آیتی
عین زینب دید زینب را به عین — بلکه با عین حسین، عین حسین

(عمان سامانی، ۳۳۳،۳۳۴)

اگرچه در ظاهر جسم امام حسین(ع) و حضرت زینب(س) از هم جداست، بنا بر یگانگی جان آن ها با یکدیگر، برای گفت وگو کردن دیگر نیازی به صحبت کردن از راه زبان نیست و جان آن ها بدون استفاده از ابزار ظاهری با هم سخن می گوید:

پس در آغوشش نشانید و نشست — دست بر دل زد، دل آوردش به دست
گفت وگو کردند با هم متّصل — این به آن و آن به این، از راه دل

(همان،۳۳۶)

زبان حضرت زینب(س) و گوش امام حسین(ع) با یکدیگر تفاوتی ندارند، زیرا در عالم معنا آن ها وجود یگانه ای هستند که در دو جسم متجلّی شد ه اند:

پس ز جان بر خواهر استقبال کرد — تا رخش بوسد، الف را دال کرد
همچون جان خود در آغوشش کشید — سخن آهسته در گوشش کشید
کای عنان گیر من! آیا زینبی — یا که آه دردمندان در شبی
پای شوق زنجیری مکن — راه عشق است این، عنان گیری مکن

جـان خـــواهر در غمـم زاری مـکـن　　بـا صـــدا بهـــرم عـــــزاداری مـکـن
معجـــر از ســر، پـــرده از رخ وا مـکـن　　آفتـاب و مـــاه را رســـــوا مـکـن...

(همان،۳۳۰)

همان گونه که عمان اشاره می کند، برای درک این حقیقت باید به فهم عشق نایل آمد تا به راز این یگانگی میان جان اولیای راستین خداوند پی برد.

عمان سامانی با نقل آخرین سخنانی که بین امام حسین(ع) و حضرت زینب (س)رد و بدل می شود، این نکته دقیق را بیان می دارد که امام حسین(ع) در آخرین لحظات عمر شریفشان ضمن سفارش به مراقبت از حال امام سجاد(ع)، ایشان را به عنوان امام پس از خود معرفی می کند و اذعان می دارند که در عالم وحدت، هیچ فرق و مباینتی میان ایشان نیست تنها دو نام از حقیقتی واحدند و جدایی میان «سجاد » و « حسین » و آن ها نیست:

خـواهـرش را بـر ســر زانـو نـشـانـد　　پـس گـلاب از اشـک بـر رویـش فشـانـد
گـفـت ای خـــواهر چـو بـرگشتی ز راه　　هسـت بیمـاری مـرا در خیـمـــه گاه...
پـــرســشی کـن حـال بـیـمـار مـرا　　جست وجـویی کـــن گـرفـتار مـرا...
گـر بـود بیهـوش، بـاز آرش به هـوش　　دُرّ وحـدت انـدر آویـزش بـه گـوش...
هـر چـه نقـش صفحـهٔ خاطـر مراست　　وآنـچـه ثـبـت سیـنـهٔ عـاطـر مـراست
جملـه را بـر سینـه اش، افشانـده ام　　از الـف تـا یـا، بـه گـوشش خوانـده ام
ایـن ودیعت را پس از مـن، حامل اوست　　بعـد مـن در راه وحـدت، کـامل اوست
اتـحاد مـا نـدارد حـدّ و حـــصـر　　او حسیـن عهـــد و مـــن سجـاد عصر
مـن کیـــم؟ خـــورشـــید، او کـــی؟　　آفـتـاب در میـان بیماری او شد حجاب
واسطـــه انـــدر میـــان مـا، تـویـی　　بـزم وحـــدت را نـمـی گنجـد دویـی
عیـن هـم هستـیم مـا بـی کم و کاسـت　　در حقیـقـت واسطـه هم عیـن مـاسـت

(همان، ۳۳۸،۳۳۹)

در بیت آخر، ضمن اذعان به یگانگی جان امام حسین(ع) و امام سجاد (ع)، مجدداً به یگانگی جان حضرت زینب(س) با ایشان اشاره می کند.

عمان سامانی در ضمن روایت و تفسیر وقایع روز عاشورا، نقل می کند که امام حسین(ع)، سرور راستین عارفان و مولای حقیقی عاشقان پروردگار که از صفات بشری عاری گشته و سرتاسر جان او را حق فرا گرفته است، در گوش حضرت علی اکبر(ع) راز یگانگی خویش با حضرت حق را این گونه بیان می دارد:

از فنـا مقـصود مـا عیـن بقـــاسـت　　مـیـل آن رخسـار و شـوق آن لـقـاسـت ...
مـــن دریـــن شـــرّ و فـساد ای با فلاح　　آمـدستـــم از پـــی خیـــر و صـــلاح
ثـابـــت است انـدر وجـودم یـک قـدم　　همچنـیـن دیـگـــر قـدم انـدر عـــدم
در شهـــودم دستـی و دستـی بـه غیـب　　در یقینـم دستـــی و دستـی بـه ریـب
رویـــی انـدر مـوت و رویـی در حیـــات　　رویـــی انـــدر ذات و رویـــی در صـفـات...
دستـــی انـــدر لیـل و دستـی در نهار　　در خـــزان دستـی و دستـــی در بهـار
مـــر مـــرا انـدر امـور از نفـع و ضـر　　نیـست شغـلـــی مـانـــع شغـــل دگر
نیـستـم محـتـاج و بـالـذّاتـم غنـی　　هسـت فـرع احتیـاج ایـــن دشمـنـی

(همان، ۳۱۸،۳۱۹)

در جای دیگر، امام حسین(ع) سرّ یگانگی خویش با خداوند را در گوش یاران زمزمه می کند و از آن ها می خواهد که این سرّ را افشا نکنند:

سـری انـدر گـوش هـریـک بـاز گـفت　　بـاز گفـت ایـن راز را بـایـد نـهفت
خـوش بـبـیـنـد از یسـارو از یـمـیـن　　زانـکـه دزدانـنـد مـا را در کمیـن
بـی خبـر زیـن ره نـگـردد تـا خبـر　　ای رفیـقـان پـا نـهـیـد آهستـه تر

(همان: ۲۹۲)

عمان سامانی همچنین در مدح علمدار و سقای دشت کربلا حضرت ابوالفضل العباس (ع) و همت مردانه او در یاری امام حسین(ع) و دلاوری او ایشان را این گونه می ستاید:

نیـست صـاحـب هـمـتـی در نشاتـین　　همقـدم عبـاس را، بـعـد از حسیـن

(همان، ۳۰۳)

آری پا نهادن در مسیر حق و طی مراحل سلوک سختی هایی دارد ولی همچون امام حسین بن علی (ع) پا در رکاب شهادت گذاشتن و از خود گذشتن و قربانی کردن همه عزیزان و نور چشمانش همتی دیگر می طلبد همتی حسینی که از عهده کمتر انسانی برمی اید.

عاشورا روز مرگ یا جشن؟!

در اشعار عاشورایی عمان سامانی هرچه هست شادی و سرخوشی است و هیچ خبری از غم و مصیبت رایج نیست. چرا که در شعر او حسین و یارانش به دیدار یار می روند و هر وداعی نوید بخش وصالی دیگر است. عمان شعار کربلایی را از قالب سوگ خارج و در قالبی حماسی آمیخته به عشق و روشنگری ارائه نموده است. بر خلاف بعضی از شاعران عاشورا را صبح تیره و روز تیرگی و مصیبت نمی بیند بلکه آن روز وصال عاشق و معشوق می داند و روزی که معشوق طنازی عاشق را می بیند و عاشق را می بیند و عاشق دارد امتحان پس می دهد:

امتحانـشان را ار روی سر خوشـی　　پـش گیـرد شـیوه عـاشـق کـشی
در بیـابـان جنـونـشان سـر دهـد　　ره بـه کـوی عقلشـان کمتـر دهـد
دوست مـی دارد دل پـر درد شـان　　اشک هـای سـرخ و روی زردشـان

(همان: ۲۵۱)

عمان سامانی به عاشورا نگاهی عمیق دارد نگاهی از اوج عرفان و حماسه، او عاشورا را یک روز معمولی نمی بیند که در آن هفتاد و دو نفر با لب تشنه با یک لشکر تا دندان مسلح رودر رو شده اند، بلکه عاشورا را یک واقعه سترگ می داند که در آن عاشقان پاکباخته جان خودشان را به کف گرفته تا همه جهانیان ببینند که:

جـان بـه کـف بگـرفتـه از بهر نیـاز　　چشـمشـان بـر اشتیـاق دوسـت بـاز

(همان،۲۹۵)

دید عمیق او به عاشورا سبب شده که در شعرش تکیه بر لب های تشنه، آتش زدن خیمه ها و به اسیری رفتن زنان و کودکان مشاهده نگردد. او در روز عاشورا هیچ شکوه ای نمی کند و حرفی از غم و مصیبت غربت و تنهایی به زبان نمی آورد، بلکه این را نهایت عشق می داند که شهریار مهوشان به مقتل بیاید و عاشقان خودش را با صورت های زیبای نیلگون ببینند و همه این ها را با جان ودل خریدار باشد.

سـرخـوشم کـان شهریـار مهـوشـان　　کـی بـه مقتـل پـا نهـد دامـن کشـان
عـاشقـان خـوش بیـنـد سـرخ رو　　خـون روان از جـسمـشـان مـانـنـد جو

(همان،۲۹۵)

آری این قامت کمانی خـوش تـر است　　رنـگ عـاشـق زعفـرانـی خـوش تـر است

(همان،۲۵۳)

طی کردن وادی طریقت و اتصال به دریای حقیقت

عمان سامانی از فرو غلتیدن به ورطه اتحاد ودام حلول، به شدت می پرهیزد و یادآوری می کند که اتحاد ائمه و ذات الوهیت نسبتی با آرای موهن و مردود پاره ای از غلات ندارد و چیزی شبیه؛ نسبت آهن و آتش.

حق همی داند که غالی نیستم　　اشعری و اعتزالی نیستم
اتحادی و حلولی نیستم　　فارغ از اقوار بی معنی ستم

(همان:۳۶۱)

عمان سامانی واقعه کربلا را کاملاً در عشق متلاطم می بیند، از نظر ایشان امام حسین (ع) کسی است که صفات الهی را در خود متجلی ساخته و بر اثر عبادت و ریاضت هایی که متحمل شده به مرحله خداگونگی رسیده است. وی در اشعار خود به وحدت امام با حق اشارت زیادی می کند و امام (ع) را انسان به حق پیوسته و از همه چیز رسته می داند و این وحدت را حاصل اخلاص و عبادت آن حضرت می داند. امام با جبرییل که از سوی حق برای او پیام آورده به گفتگو می نشیند و شمه ای از مقامات عرفانی خود را به جبرییل بازگو می کند تا او هم در جریان تعالی روحانی امام قرار گیرد. همچنین به او می فرماید: که حضورش مانع وصال است، زیرا بین عاشق و معشوق نباید هیچ پرده و حجابی وجود داشته باشد:

شاه گفت ای محرم اسرار ما　　محرم اسرار ما از یار ما
گرچه تو محرم به صاحبخانه یی　　لیک تا اندازه یی بیگانه یی
آن که ازپیشش سلام آورده ای　　و آن که از نزدش پیام آورده ای
بی حجاب اینک هم آغوش من است　　بی تو رازش جمله در گوش من است
از میان رفت آن منی و آن تویی　　شد یکی مقصود و بیرون شد دویی

(عمان سامانی،۳۶۰)

امام (ع) مرشد طریقت و راهبر سالکان، به مقام رضا در صحنه های عاشورا

در عاشورا امام (ع) نه تنها حلقه مستان سالک طریق بود بلکه او در مقام ارشاد و اصحابش در مقام طلب بودند، از دیدگاه عمان هر یک از اصحاب عاشورا در مرتبه ای از سلوک قرار داشتند و به فراخور نیازشان از چشمه سار معرفت امام سیراب می شدند. امام همچون راهیری دلسوز، گام به گام به تعلیم و هدایت طالبان و سالکان مشغول بود و در دستگیری آنان از هیچ کوششی فرو گذار نبودند و نهایت تعلیم آن مرشد طریقت، تذکار طالبان و سالکان به مقام رضا بود. امام حسین (ع) ساقی سرمستان است که عشق را از ملکوت به ملک آورده است، تا در کربلا با لشگر نفس و شهوت مبارزه کند. در صحنه نبرد رو به یاران خویش می کند و سختی های راه پرخون عشق را تصویر می کند و آنان که « الذین بذلوا مهجهم دون الحسین (ع) » هستند، از دست او باده مستی می نوشند:

ای اسیران قضا در این سفر　　غیر تسلیم و رضا این المفر
همره ما را هوای خانه نیست　　هر که جست از سوختن پروانه نیست
جای پا باید به سر بشتافتن　　نیست شرط راه، رو بر تافتن

(همان،۲۷۶)

محرمان خود رازخواند پیش　　جمله را بنشاند پیرامون خویش
با لب خود گوششان انباز کرد　　در ز صندوق حقیقت باز کرد
جمله را کرد از شراب عشق مست　　یادشان آورد آن عهد الست
گفت شادباش این دل آزادتان　　باده خوردستید بادا یادتان
یادتان باد ای فرامش کرده ها　　جلوه ساقی زپشت پرده ها

(همان: ۲۷۹)

امام حسین (ع) پیری وارسته است که از مرید خود دستگیری می نماید؛ آن جا که حضرت علی اکبر آن قدر از خدا سرشار شده است که عشق پاکش بنای سرکشی دارد و چیزی نمانده که مغز و پوست را بشکافد و حدیث دوست را فاش سازد. این دریای متلاطم اگر طغیان کند خان و مان هستی را زیر و زبر می کند و کائنات را در هم می پیچد. علی اکبر(ع) تشنه معرفت از میدان بر می گردد، تا از دریای عشق سیراب گردد. پس حضرت سید الشهداء دریای متلاطم علی اکبر را در آغوش می گیرد. او را آرام می

کند دهانش را بر دهان علی اکبر می گذارد و لب های گوهر پاش او را با نگین انگشتری مهر می کند تا شورش صهبای عشق او را کنترل کند و سِرّ حق از شدت وجد و ابتهاج فاش نشود. پس اگر مرید دچار تندی شد ساقی باید عنان او را بگیرد:

کـای پـدر جـان از عطـش افسرده ام — مـی نـدانـم زنـده ام یـا مـرده ام
این عطش رمز است و عارف واقف است — سرّ حق است این و عشقش کاشف است
دیـد شـاه دیـن که سلطان هدی است — اکبـر خـود را کـه لـبـریز از خداست
شورش صهبـای عشـقش در سـر است — مسـتی اش از دیگـران افـزون تـر است
پـس سلیمـان بـر دهـانش بوسه داد — انـدک انـدک خـاتـمـش بـر لـب نهاد
مهـر آن لـب هـای گـوهـر پـاش کرد — تـا نیـارد سـر حـق را فـاش کرد

(همان،۳۲۳،۳۲۴)

اوج دلدادگی و عاشقی در عاشورا

از نظر عمان سامانی در کربلا همه اشیا جان دارند از مشک گرفته تا خنجر و تیغ و شمشیر و سپر. به عنوان مثال وقتی حضرت علی اکبر از پدر اجازه می گیرد تا به میدان برود حضرت سید الشهداء خطاب به علی اکبر چنین می فرمایند:

خـوش نبـاشـد از تو شمشـیـر آختـن — بلکـه خـوش بـاشـد سپـر انـداختـن
مـژه دارای احتیـاج تـیـر نـیـست — پیـش ابـروی کـجـت شمـشیر چیست
تیـر مـهـری بـر دل دشـمـن بـزن — تیـر قهـری گـر بـود بـر مـن بزن

(همان: ۳۱۷)

اینجا دیگر صحبت از شمشیری نیست که گوشت و استخوان را می برد و خون از آن فوران می کند. این جا صحبت از ابروی کجی است که در دل فرو می رود و جان را می سوزاند تا عشق از آن فوران کند. یا تیری نیست که در بدن تأثیر قرار می دهد. این جاست که روشن می شود عاشورا فقط صحنه کشت و کشتار نیست و حضرت سید الشهداء و یارانش برای جنگ تن به تن نیامده اند . چرا که حضرت خیلی واضح به پسر برومندنشان حضرت علی اکبر می گویند:

رو سپـر مـی بـاش و شمشیـری نکـن — در نـبـرد روبـهـان شیـری نکـن
بـازویـت را رنجـه گشتـن شرط نیسـت — بـا قـضـا پـنـجـه گشتـن شـرط نیست
بـوسـه زن بـر خنـجـر خنـجـرکشـان — تیـر کـایـد گـیـر و در پـهـلـو نشـان

(همان: ۳۱۸)

اینجا کربلاست، خورشید در وسط آسمان ایستاده و رستاخیز زود هنگام را تماشا می کند. تمامی جهان از حرکت ایستاده و صحنه عشقبازی عاشقانی را نگاه می کند که تعدادشان ۷۲ نفر است. حالا شاه عشق بازان وسط میدان است. اکثر یاران حضرت به شهادت رسیده اند. صحرا سوخته و خون ها با خاک آمیخته است اسب های بی سوار شیهه می کشند. حضرت می خواهد آخرین امتحان خویش را در دادگاه احدیت بدهد.

پـس ز جـان بـر خـواهر استقبـال کرد — تـا رخـش بـوسـد، الـف را دال کـرد
همچـون جـان خـود در آغوشش کشید — سخـن آهسـتـه در گـوشـش کشید
کـای عنـان گـیـر مـن! آیـا زینبـی — یـا کـه آه دردمنـدان در شـبـی
پیش پـای شـوق زنـجـیـری مکن — راه عشق است ایـن، عنان گیری مکـن
جـان خـواهر در غمـم زاری مـکـن — بـا صـدا بهـرم عـزاداری مـکـن
معجـز از سـر، پـرده از رخ وا مـکـن — آفتاب و مـاه را رسـوا مـکـن...

(عمان سامانی،۳۳۰)

او روز عاشورا همه چیز را در نهایت زیبایی می بیند. عمان حتی باورهای سنتی را در عاشورا دچار تحول می کند و آن قدر زیبایی را در شعرش جریان می دهد که تشنگی بهانه کوچکی می شود و برای رسیدن به اقیانوس مواج عشق، از دیدگاه او وقتی

حضرت عباس (ع) به شریعه فرات می رود که آب بیاورد دیگر نه شریعه فرات یک رودخانه معمولی است و نه آبی که حضرت در مشک می ریزد آب است چرا که او می گوید:

می گرفتی از شط توحید آب　　تشنگان را می رساندی با شتاب
عاشقان را بود آب کار از او　　رهروان را گرمی بازار از او

(همان: ۳۰۵)

اینجا اگر شطی هست، شط توحید است، یعنی رودخانه ای که فرات در مقابل آن خیلی کوچک است. به خاطر همین حضرت ابوالفضل وقتی دستش را در فرات فرو می برد، آن را به دهان نمی رساند چرا که آب فرات حقیرتر از آن است که بتواند عطش حضرت عباس را فرو بنشاند. حضرت عباس (ع) تشنه حقیقت است.

نیست صاحب همتی در نشئاتین　　همقدم عباس را بعد از حسین
در هواداری آن شاه الست　　جمله را یک دست بود او را دو دست

(همان: ۳۰۳)

بحث تشنگی از دیدگاه عمان فراتر از طلب آب است. این تشنگی است برای طلب حقیقت، به خاطر همین وقتی از تشنگی سخن می گوید چنین می سراید:

این عطش رمز است و عاشق واقف است　　سر حق است این و عشقش کاشف است.

(همان: ۳۲۴)

یعنی این عطش، اسم رمزی است که تنها عاشقان آن را می دانند و هیچ کس دیگر از این سر الهی خبری ندارد. همان سری که باعث شده است تا قیامت، این واقعه بزرگ در ذهن همه باقی بماند و همه تشنگان حقیقت تا روز قیامت از مشکی آب بنوشند که از دستان حضرت عباس چکیده است:

تا قیامت تشنه کامان ثواب　　می خورند از رشحه آن مشک آب
بر زمین آب تعلق پاک ریخت　　وز تعیین بر سر آن خاک ریخت.

(همان: ۳۰۵)

تصویر سازی پویا و اثر گذار از واقعه عاشورا

یکی از ویژگی های شاخص شعر سامانی، نوع دیدگاه شاعر در صحنه های کربلاست. به عنوان مثال صحنه به میدان رفتن حضرت علی اکبر را با نگاهی عارفانه بسیار زیبا و دل انگیز بیان می کند حضرت علی اکبر می دانست که بچه ها از او تشنه ترند و در خیمه ها آبی نیست، اگر می خواست آب بنوشد باید به آن طرف که رودخانه فرات است می رفت، نه این طرف که کودکان تشنه از شدت تشنگی بی هوش شده اند. اگر او به طرف پدر برگشت برای طلب آب نبوده است، چرا که سید الشهداء از فرزند برومندش تشنه تر بودند. اینجاست که نگاه عرفانی عمان صحنه را جوری دیگر می بیند. یعنی با دید عرفانی می گوید:

با همه سعیی که در رفتن نمود　　رجعت اکبر زمیدان از چه بود
این که می گوید بود از بهر آب　　شوق آب آورد او را سوی باب
خود همی دید این که طفلان از عطش　　هریکی در گوشه ای بنمود غش
تیغ اندر دست و زیر پا رکاب　　موج زن شطش به پیش رو ز آب
بایدش رو آوریدن سوی شط　　خویش را در شط درافکندن چو بط
گر در این رازی است ای دانای راز　　دامن این راز را میکن فراز

(همان: ۳۲۲)

همت خود بدرقه راهش کنند　　خطره ای گر رفت آگاهش کنند...

(همان، ۳۲۳)

آری همت پیر وراهبر، راه گشای مریدان است و مرید آگا ه دل خود را به دل ساقی می سپارد.

عمان سامانی صحنه های نبرد یاران عاشق ابا عبدالله با سپاه جهل و تاریکی را آنقدر زیبا وصف کند که خواننده را شیفته این عشق و دلداگی می کند. اینجا اگر چه صحبت از خاک و خون است، اما چون شهریار مهوشان قرار است پا به مقتل بگذارد، پس عاشقان باید صورتشان گل انداخته باشد، عمان سامانی از رنگ قرمز استادانه برای گرم کردن صحنه استفاده کرده و اینجاست که فرمایش حضرت زینب (س) که فرمودند «مارایت الا جمیلا»؟! که ما به جز زیبایی چیزی ندیم تفسیر می شود که واقعاً در کربلا همه چیز زیبا بود چون خواست معشوق این بود.

سرخوشم کان شهریار مهوشان — کی به مقتل پا نهد دامن کشان
عاشقان خوش بیند سرخ رو — خون روان از جسمشان مانند جو
غرق خون افتاده بر بالای خاک — سوده بر خاک مذلت روی پاک
جان به کف برگرفته از بهر نیاز — چشمشان بر اشتیاق دوست باز

(همان:۲۹۵)

عمان سامانی وقتی خنجر خونریزی را به عشق پیوند می دهد بار منفی خنجر گرفته می شود، زیرا عشق همه چیز را شیرین می کند.

پس شراب عشقشان در جام ریخت — هر یکی را در خور اند کام ریخت
باده شان اندر رگ و پی جا گرفت — عشقشان در جان و دل ماوا گرفت
جلوه معشوق شورانگیز شد — خنجر عاشق کشی خونریز شد

(همان: ۲۵۴)

اکنون که خنجر عاشقی خونریز شده حضرت سید الشهداء تمامی یارانش را جمع می کند و با آن ها اتمام حجت می کند و می گوید هرکس از تیر و تیغ می ترسد جانش را بردارد و برود وقتی نامحرمان رفتند حضرت در صندوق حقیقت را باز می کنند و تمامی عاشقان را از شراب عشق مست می کنند.

ای اسیران قضا در این سفر — غیر تسلیم رضا این المفر
نیست در این راه غیر از تیر و تیغ — گومیا هر کس زجان دارد دریغ
جای پا باید به سر بشتافتن — نیست شرط راه رو بر تافتن
خلوت از اغیار شد پرداخته — وز رقیبان خانه خالی ساخته
جمله شان کرد از شراب عشق مست — یادشان آورد آن عهد الست

(همان: ۲۷۷-۲۷۶)

بنابراین همان گونه که مشاهده می‌شود، عمان سامانی واقعهٔ کربلا را کاملاً در عشق‌متلاطم می‌بیند. این نگاه عاشقانه به امام حسین(ع) در شعر شاعران معاصر نیز دیده‌می‌شود.

حضرت به یاران خود می گوید اشتیاق خود را خیلی نمایان نکنید که دشمنان در کمین ما هستند و اگر بفهمند که شما چقدر مشتاق شهادت هستید ممکن است در این راه تعلل کنند و کار ناقص شود.

سری اندر گوش هریک باز گفت — باز گفت این راز را باید نهفت
خود ببیند از یسار و از یمین — زانکه دزدانند ما را در کمین
بی خبر زین ره نگردد تا خبر — ای رفیقان پا نهید آهسته تر

(همان: ۲۹۲)

هیچ شاعری تاکنون به این زیبایی این صحنه را به تصویر نکشیده است، عمان سامانی اوج اشتیاق و دلداگی را درچند بیت می گنجاند.

و بلافاصله از یاران امام حسین (ع) نقل می کند که:

زان نمی آرم بر آوردن خروش — ترسم او را آن خروش آید به گوش
باورش آید که ما را تاب نیست — تاب کتّان در بر مهتاب نیست

رحـــمـت آرد بـــر دل افـکـــار مـــا　　بـخـشـــد او بـــر نـــالـــه هـــای زار مـا
انـــدک انـــدک دســـت بـــردارد زجـــور　　نـاقـص آیـــد بـر مـن ایـن فرخنـــده دور

(همان: ۲۹۴)

نتیجه‌گیری

بنابر آن‌چه که گفته شد می‌توان به این نتیجه رسید که، عمان سامانی به واقعه عاشورا یک نگاه حماسی عرفانی دارد که غلظت عرفانی آن بیشتر است. عمان در شعرش تنها از منظر معرفتی به واقعه کربلا نگاه می کند که تمامی مراحل سیر و سلوک را در آن مطرح نموده و در تبیین راز و رمزهای آن از شیوه بیدلانه سود می‌جوید.

عمان سامانی واقع عاشورا را روز تیرگی و مصیبت و عزا نمی‌داند بلکه روز وصال عاشق و معشوق و طنازی عاشق در برابر معشوق می‌داند؛ اوکشته شدن امام حسین (ع) و یارانش را فانی شدن در وجود حق تعالی می‌داند و فنا را عین بقا و جاودانگی می-داند.

سامانی تصویری‌سازی پویا و اثر گذار از مراتب سیر و سلوک عرفانی و حالات وجد و پرواز آن عاشقان به مقام فناء فی الله با بیانی هنرمندانه و جاذب به نمایش گذاشته که در نوع خود بی نظیر است.

وی به خاطر شیوهٔ بیدلانه ای که دارد مقوله‌های دور از دسترس عرفانی را به عینیت جامعه منتقل می‌کند و مفاهیم مجرد ذهنی را با ابزارهای بیانی عاشقانه به صورت کاملاً ملموس و محسوس به تصویر می‌کشد و با استفاده از جاذبه‌های سبک وقوع به واقعه عاشورا صبغه ای عرفانی می بخشید.

اشعار عاشورایی با جلوه‌های عرفانی، قوی‌ترین رسانه برای انتقال هدف، پیام، شعار و فرهنگ عاشورا و عاشوراییان است.

اشعار عاشورایی انتقال دهنده آموزه‌های دینی و همچنین مفاهیم ارزشمندی چون، ایثار، شهادت طلبی، آزادگی، ظلم ستیزی، وفاداری و قدم گذاشتن در راه حق و راستی می‌باشد.

منابع

۱-قرآن مجید.

۲-سامانی، عمان، ۱۳۸۹ش،**گنجینه الاسرار به انضمام قصائد و معراج نامه**، با مقدمه حسین بدرالدین، انتشارات سنایی، چاپ سوم، تهران.

۳- _____، _____، ۱۳۸۲ش، **گنجینه الاسرار**، به کوشش محمد علی مجاهدی، چاپ اول، تهران.

۴-_____، _____،۱۳۸۸ش، **سلوک خونین** (شرح گنجینه الاسرا)، با مقدمه سید یحیی یثربی، توضیح ابراهیم کلانتری، تهران، نشر معارف.

۵- شرفشاهی، کامران،۱۳۷۷ش، **پیوند ادبیات با حماسه بزرگ عاشورا**، روزنامه کار و کارگر، هفدهم خرداد، ص۴و۳.

۶-قره باباء، سعید کریمی، ۱۳۸۶ش، **حضور مذهب در شعر نو قبل از انقلاب اسلامی**، فصلنامهٔ علامه، شماره ۱۵، ص ۱۵۵,

۷- قنبری، بخشعلی، ۱۳۷۹، **فلسفه عاشورا از دیدگاه اندیشمندان مسلمان**، سازمان تبلیغات اسلامی.

بازتاب فرهنگ و زبان ایرانی در زندگی سیاسی و اجتماعی عصرعباسی

دکتر غلامرضا کریمی‌فرد
دانشیار گروه زبان وادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز
علیرضا ملک‌میرزایی
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز
جواد جرنگیان
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

چکیده:
عصر عبّاسی دوره‌ای خاص در تاریخ و فرهنگ عرب می‌باشد که گستردگی دایره‌ی حکومت، آشنایی با ملّت‌های گوناگون و تأثیر پذیری از فرهنگ و تمدّن آنها، بارزترین ویژگی این عصر می‌باشد. در این میان، ایرانیان بدلیل پیشینه‌ی کهن فرهنگی و شایستگی‌هایی که از خویش نشان دادند، از میان دیگر قومیت‌ها، نقش مؤثرتری ایفا کردند. بخشی از این انتقال فرهنگی توسط وزیران، دبیران، نویسندگان و مردم عادّی و بخشی دیگر توسط شاعران ایرانی-عربی که در این دوره زیسته‌اند، صورت گرفته است. این حرکت فرهنگی که از دوره‌ی عبّاسی نخست(۱۳۲-۲۳۲ هـق) با شاعرانی چون ابونواس، بشّاربن برد و دیگران آغاز شده بود، در دوره‌ی عباسی دوّم با شور و شوق بیشتری ادامه یافت. فراوانی شاعران ایرانی تبار، افزایش اشعار عربی و میل به تازی سرایی، مؤیّد این مطلب است. ایرانیان توانستند در فرهنگ عربی به خوبی نفوذ کرده و با زبان خودشان خواسته‌ی خویش، یعنی فرهنگ ایران باستان را گسترش دهند.
پژوهش حاضر بر آن است که نخست علل گرایش ایرانیان به زبان و ادب عربی، و جایگاه آن در نزد حکومت‌های ایرانی همدوره‌ی عبّاسیان را نشان دهد. سپس به معرّفی فرهنگ و زبان ایرانی پرداخته و بازتاب آن را در زندگی اجتماعی و سیاسی عبّاسیان به تصویر کشد. دستاورد پژوهش به مخاطب می نمایاند که زبان و فرهنگ پارسی پیوسته به کمک شاعران ایرانی تبار و یا ایرانیانی که در دستگاه حکومت عباسی دارای جایگاه بوده‌اند در درون مرزهای عربی بالیدن گرفت و در متن خلافت عربی-عباسی به جایگاه و نفوذی غیرقابل انکار دست یافت.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ ایرانی، شعر عصر عباسی، انتقال فرهنگی

مقدمه

پژوهش‌های تطبیقی میان فرهنگ و ادب پارسی و عربی و میزان تأثیرگذاری هریک بر دیگری، همواره مورد توجّه پژوهشگران این حوزه بوده است. برای این کار، شناخت هردو فرهنگ و زبان مبدأ و مقصد ضروری است. افزون بر آن دانستن پیشینیه‌ی روابط دو فرهنگ در گذر تاریخ و زمینه‌های آن، راهگشای یافتن سرچشمه‌ی تأثیرگذاری و تأثیر پذیری‌های دو فرهنگ است.

تاریخ بیان می‌دارد روزگاری سرزمین‌های عربی‌نشین حیره، یمن، بحرین، نجد و حجاز زیر فرمان امپراطوری ایران بوده، و برعکس، در زمان حکومت بنی امیّه و بنی عبّاس، ایران زیردست آنان قرار گرفته است. طبیعی است این پیوندها، زمینه‌ی اثرگذاری دو زبان در یکدیگر فراهم می‌آورد.

در این زمینه پژوهشگران بسیار سخن گفته‌اند، و همگان بر تأثیر ایرانیان بر فرهنگ و ادب عربی در دوره‌ی عبّاسی اتّفاق نظر دارند. البتّه تأثیر فرهنگی ایرانیان محدود به دوره‌ی عبّاسی نمی‌شود. برخی از جنبه‌های این فرهنگ، پیش از اسلام و بر اثر ارتباطات بازرگانی و سیاسی دو ملّت - نه آمیختگی با اعراب پس از فتح ایران- وارد فرهنگ عربی شد. پس از فتح ایران و در دوره-ی اموی، ارتباط مستقیم دو فرهنگ با یکدیگر زمینه را برای تأثیرات بیشتر فراهم کرد. فرهنگ ایرانی، در دوره‌ی عبّاسی نمود بیشتری یافت و در ابعاد گسترده‌تری به اعراب معرّفی گشت.

اگر بخواهیم از دید جامعه شناسی به این مقوله بنگریم، نقش کسانی که این فرهنگ را انتقال می‌دهند بسیار حائز اهمیّت است. آنچه پیداست در آغاز قشر خاصّی این وظیفه را بر عهده نداشته، و مردم عادّی نیز بنا به ضرورت ارتباط- که از آن گریزی نبود- این نقش را ایفا می‌کردند. در دوره‌های بعد، وزیران، دبیران و نویسندگانی که با حکومت‌های زمانه‌ی خویش در ارتباط بودند،

وظیفه اشاعه فرهنگ ایرانی را عهده دار شدند. آنان نیز به فراخور ذوق و سلیقه، شدّت فرهنگ دوستی و عرق ملّی خویش، در این انتقال فرهنگی سهیم می‌شدند. در این میان شاعران نقش حسّاستری داشتند، زیرا شعر از دیرباز در میان اعراب جایگاهی بلند داشته، و از قدرت اثرگذاری بی نظیری برخوردار بود؛ تا آنجا که اعراب از شاعر هر قبیله با عنوان پیامبرشان یاد می‌کردند.

شاعران ایرانی تبار این دوره نیز در کنار دیگر ایرانیان کوشش خود را جهت زنده کردن فرهنگ و زبان ایرانی بکار گرفتند.حال باید دید این شاعران چه کسانی بوده‌اند، چه جنبه‌هایی از فرهنگ ایرانی را وارد فرهنگ و ادب عربی کرده، و از چه روش‌هایی برای این انتقال فرهنگی بهره جسته‌اند و نسبت به دوره عبّاسی نخست از چه روش‌های نوینی استفاده کردند. روی کار آمدن حکومت-های مستقل و نیمه مستقل ایرانی که در پی استقلال از اعراب و زنده کردن هویّت ایرانیان بودند، خود این پرسش را به ذهن می-آورد: رویکرد ایشان به زبان و ادب عربی چه بود؟ پاسخ به این پرسش‌ها، هدف پژوهش ماست.

پیشینه پژوهش

در باب پیشینه‌ی پژوهش باید گفت: از دوره‌های پیش این بحث مورد توجّه علاقه‌مندان به پژوهش در این حوزه بوده است، و هریک جنبه‌هایی از آن را مورد بررسی قرار داده‌اند. ولی آنچه ما در این پژوهش در پی آنیم، و پیشتر بطور ویژه مورد بررسی قرار نگرفته است، آن بخش از فرهنگ ایرانی است که از طریق شعر عربی شاعران ایرانی تبار دوره‌ی عبّاسی دوّم (۲۳۲-۶۵۶هـ‌ق) به فرهنگ و ادب عربی راه یافته است. لذا هدف از این نوشتار، یافتن و ارئه‌ی تصویر دقیقی از نفوذ و تأثیرگزاری فرهنگ و زبان ایرانی، در فرهنگ و ادب عربی‌ست.

فرهنگ ایرانی در زندگی اجتماعی و سیاسی عبّاسیان

هر فرهنگ از رهگذر ارتباط با فرهنگهای دیگر، گاه متأثّر وگاه تأثیرگذار است. از ویژگیهای فرهنگهای کهن: داشتن پیشینهٔ تاریخی، فراگیر بودن، مقبول بودن برای افراد جامعهٔ خویش است. این باور داشت فرهنگ در نگه داری، نشر و اشاعهٔ آن بسیار مؤثّر است. به همین سبب، چنانکه خواهیم دید، عیدهای باستانی نوروز، مهرگان و جشن سده با وجود مخالفتها همچنان برگزار می‌شده و در پی آن آداب و رسوم (فرهنگ) ایرانی نیز ترویج می‌شده است. موسیقی ایرانی و سازهای آن نیز در این دوره که عصر رفاه و خوش‌گذرانی بوده، نقش مهمّی بازی کرده‌اند. پوشاک ایرانیان هم به عنوان لباس رسمی بخشهایی از جامعه، پذیرفته و مورد استفاده قرار گرفت.

اعیاد و مناسبت‌های ایرانی

۱ــ نوروز

نوروز جشن ملّی ایرانیان، ترکیبی فارسی، از دو واژهٔ « نو» و«روز» است. اصل پهلوی آن بنا بر اعتقاد کرستین سن «نوگ روز» (nighroz) است. این واژه در عربی به شکل «نیروز» درآمده و نفوذ آن در لغت عربی تا آنجا بوده که از آن، فعل نیز ساخته اند.

نُورَوَزَ النّاسُ وَ نُورُوز تُ وَ لکِنَّ بِدُموعِی

(المقریزی،۱۹۵۹؛۳۰۹۶)

ترجمه: مردم (با پاشیدن آب) جشن نوروز را آغاز کردند، ولی من با اشکهایم نوروز را آغازکردم.

نوروز از جشنهای عمومی ایرانیان بوده، و مخصوص طبقهٔ ویژه‌ای، نبوده است. برخی شروع آن را در اواسط هزارهٔ دوّم، و به صورت دقیقتر حوالی قرن سیزدهم یا چهاردهم پیش از میلاد می‌دانند. برخی نیز این جشن را به روز پیروزی جمشید بر ضحّاک نسبت می‌دهند. ابوریحان بیرونی نیز چنین می‌گوید: «زرتشتیان بر این باورند که خداوند در نوروز از آفرینش جهان آسوده شد و زرتشت در این روز توفیق یافت با خداوند مناجات کند.»(بیرونی،۱۳۵۲؛۲۵۳)

رویکرد خلافت عبّاسی در برابر اعیاد باستانی ایران کاملاً محتاطانه بود. آنها عمدتاً از نوروز به عنوان یک ابزار سیاسی استفاده می‌کردند. خلفا چون شاهان ساسانی به منظور نفوذ در دل مردم ایران، هنگام نوروز جهت ادای تبریک جلوس می کردند و هدایای مردم را می‌پذیرفتند. حاج شیخ عبّاس قمی به نقل از «ابن شهر آشوب» روایتی آورده است که در آن منصور عبّاسی به اصرار از امام

موسی بن جعفر(ع) خواست که روز نوروز برای ادای تبریک امیران و لشکریان به تخت بنشیند. زمانی که امام (ع) سبب را جویا شدند، منصور پاسخ داد: «ما این کار را برای سیاست لشکر خود می کنیم». (رضی،۱۳۸۳، ۲۷۳) این رویکرد خلفا ناشی از فراوانی حضور ایرانیان در امور لشکری و تأثیرات ایشان در زندگی اجتماعی- سیاسی خلافت عبّاسی بود.

۱-۱ فرستادن هدایا به همراه اشعار ستایش‌آمیز

در عهد ساسانی رسم بر این بود که هنگام نوروز، مردم یا شاعران هدایای خود را به همراه اشعار به خدمت پادشاهان می‌بردند. این آیین در دورهٔ عبّاسی نیز چه نزد شاعران ایرانی تبار و چه نزد شاعران عرب ادامه یافت. «مهیار دیلمی» که در اشعار خویش بسیار به این جشنها و رسوم پرداخته، در این مورد می‌گوید:

دَخَلْتُ السّوقَ إبتـاعُ و أسْتَطْرِفُ مَا أهْـدِی
فمـا استَطْرَفْتُ للإهدا ءِ إلّا طرفَ الحَمـــْدِ
إذا نَحْـنُ مَـدَحْنـاکَ رَعَیْنا حرمَـةَ المَجْـدِ

(الدیلمی،۱۳۴۴؛۱۱۳)

ترجمه:

۱ـ برای خرید وارد بازار شدم و (تا) برای هدیه، تحفه‌ای برگزینم.

۲ـ و تحفه‌ای جز تحفهٔ مدح و ستایش از تو را برنگزیدم.

۳ـ آنگاه که ما تو را مدح و ستایش کردیم، حرمت مجد و بزرگی را نگه داشتیم.

شاعر در این شعر از این رسم یاد می‌کند و نیافتن هدیه‌ای در خور خلیفه را به نظم می‌کشد. شاعران عرب نیز در این باب اشعاری سروده‌اند؛ ابومحمّد بن علی مطران ضمن اشاره به اینکه مردم هدایای فراوانی برای خلیفه می‌فرستند، به هدیهٔ شعرش اشاره کرده و می‌گوید:

قد أتـاکَ النیروزُ وَ هُوَ بَعیـدٌ مَـرّ مِن قَبْلِهِ قَرِیبـاً رَسِیـلُ
سَلْ سَبیلاً فِیهِ إلی رَاحَةِ النَّفْ سِ یُـرَاحُ کـأَنَّـهـا سَلْسَبِیـلُ
وهدایا النِّیـروزِ ما یَفْعَـلُ النّـا سُ ولِـکنْ هَدِیَّتِی ما أقُوُلُ

(ابن عبدربه،۱۴۰۷؛۳۱۷)

ترجمه:

۱ـ نوروز در حالیکه دور بود پیش تو آمد و اندکی پیش از او پیک و پیام آور آن آمده و گذشته است.

۲ـ از راهی بپرس (راهی را طلب کن) که در آن به سوی آسایش دهندهٔ جان (شراب)، گام برداشته می‌شود و گویی آب چشمهٔ کوثر است.

۳ـ هدیه‌های مردم کارهایی است که انجام می‌دهند (هدیه هایی که به خلیفه می‌دهند)، امّا تحفهٔ من چیزی است که می‌گویم (اشعاری که به خلیفه تقدیم می دارم).

۱-۲ به تصویر کشیدن سنّتهای نوروزی

خسروان ایران زمین عادت نداشتند که چون عامّهٔ مردم، جامه‌های هر فصل را در گنجه‌های خویش نگهداری کنند. هنگامی که نوروز فرا می‌رسید، جامه‌های زمستانی خویش را در میان مردم تقسیم می‌کردند و با آمدن مهرگان، لباس‌های تابستانی را بین آنها پخش می‌کردند.(طه ندا،۱۳۸۳؛۲۴۰)

شاعران نیز این سنّت را در اشعار خویش به تصویر کشیده‌اند. مهیار دیلمی سنّت اهداء جامه رابه ممدوحش گوش زد می کند:

حاشـاکَ مَنْ عـاریـةٍ تُـرَدُّ إبْیَضَّ ذاک الشَّعَرُ ٱلْمُسْـوَدُّ

وکیفَ طِبْتَ أنْ یَری فَرِسیَـةُ نَفْسَاً و أیّامُ الشّـــتاءِ أسْـــدُ
یَحْـتَشِمُ النِّیـروزُ مِن إطلَالِـــهِ والمَهْرَجـانُ یَقْتَضِیکَ بُعْـــدُ

(الدیلمی،۱۳۴۴، ۱۱۳)

ترجمه:

۱ـ مبادا دست رد به سینهٔ عریانی بزنی که موی سیاهش اکنون سپید گشته است (قدر و ارزش آن عاریه‌ای را که روزی از او گرفته خواهد شد را بدان، [روزی که] آن موی سیاهش سپید گشته است)

۲ـ چگونه از اینکه جانی (بدنی عریان) را طعمهٔ (زمستان) ببینی خوشحالی، در حالیکه روزهای سرد زمستان چون شیر(درنّده) هستند.

۳ـ [اگر جامه‌ای نبخشی] نوروز از آمدنش شرمسار می‌گردد و مهرگان، دوری جستن از تو را خواستار است.

۱-۳ ذکر افتخارات در اشعار نوروزی

بسیاری از شاعران از نوروز و بانیان آن به افتخار یاد کرده‌اند و کسانی که در حفظ و اصلاح آن می‌کوشیدند را مورد ستایش خویش قرار می‌دادند. متوکّل و معتضد عبّاسی به خاطر اصلاحاتی که در تقویم نوروزی به جهت کبیسه بودن سال ایرانی به عمل آوردند، مورد ستایش شاعران، از جمله بحتری نیز قرار گرفتند. «ابواسحاق صابی» از شاعران این دوره در سپاس‌گذاری خویش از عضدالدّوله برای برگزاری نوروز می‌سراید:

تَهـنَّ بِهَـذا الیـومِ وَ احْظِ بِخَیــرِهِ وَکُنْ ابـداً بِالعُــودِ مِنْـهُ عَلَی حَــدِّ
أری النَّاسَ یَهْدُونَ الهدایا نَفِیسَةً إلیکَ و لَمْ یَتْرُکْ إلی الدَّهرِ ما أهْدِی

(الصیاد،۱۹۷۲، ۹۹۰)

ترجمه:

۱ـ به مناسبت این روز، شاد باش و از خیر و برکت آن بهره‌مند شو، و برحسب بازگشت آن تو نیز همیشه پایدار باشی.

۲ـ مردم را می‌بینم که هدایای گرانبهایی را به تو می‌دهند، درحالیکه آنچه من هدیه دادم، چیزی را برای روزگار باقی نگذاشت.

شاعر ضمن تبریک این روز به هدایای گرانبهای مردم به عضد الدّوله اشاره دارد و در ادامه می‌گوید:

سـوی سُکَرٍ یَحْلُو لَکَ العیشَ مِثْلَه و آسٍ أخَـی عمرٍ لعُمْــرکَ مُـمْتـَـد
وَ بَیْنَهُما من ضربِ قومِـکَ درهـمٌ و أبیاتُ شعرٍ من ثَنائِی وَ مِنْ حَمْـدِی
فَإنْ کنتَ تَرْضَی ما بِهِ انْبَسَطَتْ یَدِی وَ تَقْبَلُــهُ مِنّــی فَهَـذا أَلْذَی عِنْــدِی

(همان،۹۹۰)

ترجمه:

۱ـ جز شِکَری که زندگی را برایت مانند آن شیرین کند و عمرت را به درازا کشد

۲ـ و در بین آن دو ضرب درهم قوم تو و ابیات شعری از ستایش و حمد سپاسم قرار دارد

۳ـ اگر نسبت به آنچه که از دستم [برای هدیه دادن] برمی‌آید راضی می‌شوی و آن را از من می‌پذیری، این چیزی است که نزد من لذّت بخش‌تر(گواراتر) است.«صنوبری»، شاعر عرب نیز در قصیده‌ای درستایشِ متوکّل عبّاسی برای برگزاری جشن نوروز می‌سراید:

إنَّ یـومَ النّیروزِ قَدْ عَـادَ العَــــ هْــدُ الّـذِی سَنَّــهُ أرْدَشِیرُ
أنتَ حَـوَّلْتَـهُ إلـی الحَالةِ الأو لَی وَ قَـدْ کـانَ حائِـراً یَسْتَدِیـرُ
فَافْتَتَحْتَ الخـراجَ فِیــهِ فَــــلاً مّـةٌ فـی ذَلـکَ مِرفَـقٌ مَذْکـورُ
مِنْهُمُ الحمدُ و الثّنـاءُ و مِنـک العَ ذلُ فِــیهِمْ وَ النائِـلُ المَشْـکــُورُ

(البستانی،۱۳۸۶؛۲۱۷)

ترجمه:

۱ـ همانا نوروز عهدی را که أردشیر(ساسانی) وضع کرده بود، بازگرداند.

۲ـ تو آن را به حالت نخستین باز گردانیدی، درحالیکه روز شمار آن به هم ریخته بود.

۳ـ گردآوری خراج را در آن قرار دادی و این کمک، مساعدتی آشکارا به مردم است.

۴ـ از طرف ایشان سپاس و ستایش برای توست و از طرف تو برای ایشان داد و بخشش (روان است).

۲- جشن مهرگان

مهرگان یکی دیگر از عیدهای باستانی ایرانیان است، که نشانهٔ آغاز پاییز می‌باشد. این جشن در روز شانزدهم مهرماه آغاز می‌شده و شش روز به طول می‌انجامید. مهرگان واژه‌ای فارسی، از «مهر» و «گان» است. این واژه با تغییراتی وارد زبان عربی شده و به صورت «مهرجان» درآمده و تا به امروز در معنای «جشنواره» به کار می‌رود. گروهی در وجه تسمیهٔ آن عقیده دارند که «مهر» به معنای حفاظ ونگه دارنده و «جان» به معنای روح است.(همان، المعجم الوسیط؛۲۱۶)

عبیداللّه بن عبداللّه بن طاهر گفته است:

إذا مـا تَحـقَّقَ بِالمَهـرَجـا ... نِ مَنْ لیس یَعْرِفُ مَعْنَاهُ غاظَا

وَ مَعْنـاهُ إنْ غَلَبَ الفُـرْسُ ... فِیهِ فَسَمُّوهُ لِلرُوحِ فِیهِ حِفاظا

(الألوسی، ۱۳۴۲؛۴۵۲)

ترجمه:

۱ـ هنگامی که مهرگان را پاس دارد، کسی که معنایش را نداند، بسیار عصبانی می‌شود

۲ـ و معنایش اگرچه روح ایرانی در آن غلبه دارد، پس آن را حفاظ و نگه دارندهٔ روح نام نهاده اند.

مهر یا آفتاب به عنوان یکی از عناصر مقدّس در أدیان و مذاهب قدیم ایران مورد توجه و پرستش بوده است و حتّی پیش از دورهٔ هخامنشی نیز، آفتاب مورد احترام و تقدیس ایرانیان بوده است. آنچه آشکار است مهرگان از «مهر» به معنای آفتاب گرفته شده، و نام مهر در کتاب اوستا، میثرا (mithra)، و در فارسی و سانکریت، (mithr)، بوده و این کلمه در اوستا به معنای الههٔ نور (خدای روشنایی) یا پادشاه نور است.(ابراهیم پور،۱۳۳۸؛۱۲۴)

دردورهٔ ساسانی، شاهان در این روز تاجی بر سر می گذاشتند که عکس آفتاب در میان چرخی گردان، بر روی تاج نقّاشی شده بود و به همین دلیل است که شاعرمی گوید:

فِی الیومِ المُبارکِ مِنْ شَهْرِ مِهْر ... وَضَعَ عَلَی رأسِهِ ذَلِکَ التَّاجُ الکیانِی

(بیرونی۱۳۵۲؛۲۹۱)

ترجمه: در روز خجسته از ماه مهر(منظور روز مهرگان است)، آن تاج پادشاهی را بر سر گذاشت.

پس از روی کار آمدن دولت عبّاسی، جشن مهرگان که تا پیش از آن متروک گردیده بود، دوباره در سطح حکومت، جان تازه‌ای گرفت؛ اما به جهت محدودیّت‌هایی که آیین اسلام و برخی عصبیّت‌های عربی یا عربی دوستی در این راه قرار داده بود، هرگز نتوانست چون دورهٔ ساسانیان محفل گرم گذشته‌اش را باز یابد. در برخی مواقع به خاطر همزمانی جشنهای ایرانی با مناسبتهای مذهبی و جهت حفظ شعائر اسلامی، این مراسمات ساده‌تر برگزار می‌شد یا به کلّی برگزار نمی‌شد. هاشم رضی به نقل از تاریخ بیهقی آورده است: « ... در روز چهارشنبه، نهم ذی الحجه، أمیر(مسعود غزنوی) به جشن مهرگان نشست و هدیهٔ بسیار آوردند و روز عرفه بود، امیر روزه داشت و کسی را زهره نبودی که پنهان و آشکارا نشاط کردی.» (رضی،۱۳۸۳،۷۶)اینجاست که روح ایرانی گریِ شاعرانی چون مهیار دیلمی، آنان را به سرودن اشعاری در ناخرسندی از این تقارن اعیاد ایرانی، با مناسبتهای مذهبی وا می‌دارد. گویند چون مهتدی عباسی به خلافت رسید، به سبب تعصّب در مسلمانی، نمی‌خواست هیچ رسمی از رسوم ایرانیان (که نزد برخی از فقیهان مطرود بود) را معمول نمایند، حتّی رسومی که از نظر اقتصادی به سود دولت بود. مهتدی هدایای مهرگانی را بر می‌گرداند. بحتری در این باره می‌سراید:

و عادِیتَ أعیادَ المُضِلّینَ مُعلِناً و لو لا التحَرِّی للهُدی، لم تَعادَاها

(همان، ص ۶۲.)

ترجمه: و با عیدهای گمراهان آشکارا دشمنی کردی، و اگر در جست و جوی حقیقت نبودی، با آن دشمنی نمی‌کردی.

۲-۱- اشاره به پیشینه مهرگان در عهد ساسانی

مهیار دیلمی شاعر ایرانی تبار این دوره، با اشاره به برگزاری مهرگان در عهد ساسانی و وجه تسمیهٔ آن می‌گوید:

وعـادَ المَهرجانُ بِخَفضِ عَیـشٍ یَرِفُّ عَلَـی ظَلائِلـهِ الصِّفَاق
هُوَ الیـومُ ابتَنَاهُ أبُـوکَ کسـرَی و شَیَّـدَ مِـن قواعِدِهِ الوِثـاق
وشَقَّ لَهُ مِن اسمِ الشَّمسِ وَصفاً یَصُـولُ بِـهِ صَحیحَ الاِشتِقاق

(ندا،بی تا، ۲۳۱)

ترجمه:

۱ـ مهرگان، آسایش و رفاه را باز آورد و بر سایه‌های آن بالها می‌گشاید.
۲ـ آن روز، روزی است که کسری(خسرو) آن را بنیان نهاد و پایه‌های استوارش را برافراشت.
۳ـ و از نام خورشید (مهر)، صفتی برای آن برگزید، که به وسیلهٔ این وصف بر اشتقاق سیطره می‌یابد.

شاعران عرب نیز در این زمینه اشعاری سروده‌اند. بحتری در مدائحش از حسن بن سهل می‌گوید:

إنَّ الَمهرَجـانَ حقّـاً عَلَـی کلِّ کبیـرٍ من فـارسٍ و صغیـرِ
عیدُ آبائِکَ المُلوکِ ذَوی التِّیجَـانِ أهـــلُ النُّهی و أهلُ الخَیـرِ
من قبـادٍ و یزدجـردٍ و فیـروز و کســری و قبلَهُم أردشیر
شاهَدُوهُ فِی الحَلبَـةِ المُلکِ یَغدُونَ عَلیــهِ فِی سُندُسٍ و حَریـرِ
هَوَ یَـرومُ وَ فِیــهِ مِن کُلِّ شَهــرٍ خَلــقٌ فَهـوَ جَامِعٌ لِلشَّهُـورِ

(رضی،۱۳۸۳، ۶۱)

ترجمه:

۱ـ همانا مهرگان بر همهٔ ایرانیان از بزرگ و کوچک حقّی بر گردن دارند.
۲ـ عید پدرانت، همان پادشاهان و تاجداران و خردمندان و نیکوکارن.
۳ـ پادشاهانی چون قباد و یزد گرد، فیروز و کسری و پیش از آنها، اردشیر.
۴ـ آن را در جرگهٔ پادشاهی دیدند و در لباسهای ابریشمی و حریر.
۵ـ و او چنین روزی را می‌خواهد و آن چنین روزی است و آن روز در برگیرندهٔ همهٔ ماه هاست.

۲-۲- یادآوری مهرگان به خلفا و تلاش برای زنده کردن آن

مهیار دیلمی در قصیده‌ای دیگر، در تلاش برای زنده کردن این عید است، گویی احساس می‌کند با گرد و خاک حوادث روزگار پوشیده و پنهان شده؛ شاعر ضمن تبریک مهرگان به القادر بالله، از او می‌خواهد که این رسم را پاس دارند و از انجام آن دریغ نورزند:

بَرَدَت عَلَی الزَّمانِ بِها فُـؤادِی وَ کـانَ عَلیـهِ مِرجَلَـةٌ یَفُـورُ
و ها هِیَ نالَت الأیامُ مِنهـــا فَجَـدِّد، أخَلَـقَ الظِّلُ الدَّثُـورُ
یَزُورُ مِهـرَجانُ بِرسـمِ قــومٍ وَ لِـیَ رسمٌ یَشـوقُ و لا یـزوُر
و قومٌ یَکرُمُونَ عَلَی الأسامِـی فتُرخَی الحُجُبُ عَنهُمُ وَ السُّتورُ

(الدیلمی،۱۳۴۴؛۳۶۰)

ترجمه:

۱ـ قلبم با مهرگان در این روزگار تسکین یافت و خنک شد، در حالیکه بر آن دیگی‌ست که می‌جوشد.

۲ـ آگاه باش که روزهای جشن مهرگان فرا رسیده، پس نوکن[که] سایهٔ نابودی و فنا، دیگر کهنه شده است.

۳ـ مهرگان به دیدار ویرانهٔ قوم [من] می‌آید، در حالیکه من ویرانه‌ای دارم که (مهرگان بر آن) عشق می‌ورزد و به دیدار (جشن مهرگان) نمی‌آید

۴ـ مردمی هستند که بر نامها و شهرتها اکرام می‌کنند، پس پرده‌ها از آنها کنار رفته و نهانها آشکار می‌شود.

۳- جشن سده

جشن ایرانی سده نیز از مناسبتهای باستانی ایران است که وارد فرهنگ عربی شده و بازتاب آن در دورهٔ عبّاسی نیز دیده می‌شود. جشن سده، آنطور که از شواهد برمی‌آید برای برگزاری، از مخالفتهای بیشتری برخوردار بوده، چنانکه حکم و فتوا به حرام بودن آن نیز داده‌اند. این جشن با حمایت وطن دوستان ایرانی و با به روی کار آمدنشان، جان تازه‌ای گرفت؛ برگزاری این جشن در سال ۳۲۳هـق در اصفهان توسط مرد آویج دیلمی،(رضی۱۳۸۳، ۱۵۹) برگزاری آن در شب هیجدهم ذی الحجّه سال ۴۸۴هـق در بغداد توسّط ملکشاه سلجوقی و نیز برپایی جشن و شادی عید سده توسط عماد الدّوله، موسّس آل بویه در اصفهان و امیر مسعود غزنوی، از جمله پاس داشت‌های این شاخصهٔ فرهنگی ایران در عصر عبّاسی است. (همان، ۱۶۲)

این جشن در روز دهم و شب یازدهم بهمن برگزار می‌شده است. سذق، تازی گشته «سده» (صد) است. در وجه تسمیهٔ این عید نظرات فراوانی گفته شده؛ از جمله ابوریحان بیرونی گفته: «سده گویند یعنی صد و آن یادگار اردشیر بابکان است و در علّت و سبب این جشن گفته‌اند که، هرگاه روزها و شبها را جداگانه بشمارند، میان آن و پایان سال، عدد صد به دست می‌آید و برخی گویند علّت این است که در این روز زادگان کیومرث، پدر نخستین، درست صد تن شدند و یکی از خود را، بر همه پادشاه گردانیدند.» (بیرونی،۱۳۵۲، ۲۹۷)

جشن سده در شعر شاعران ایرانی تبار و عرب، بازتاب خویش را منعکس کرده که به چند نمونه اشاره می‌کنیم: «ابن بابک» از شاعران ایرانی تبار این دوره که معاصر صاحب بن عباد بوده، در این‌باره می‌سراید:

و مُقلَةٍ فِی مَجَرِّ الشَّمسِ مَسجُها أرعِیتُها فی شَبابِ أسذِقَةِ الشُّهُبا
حتّی أرقنِی و عِینُ الشَّمسِ فاتِرَةٌ وَجهُ الصَّباحِ بِذَیلِ اللّیلِ مُنتَقَبا

(رضی،۱۳۸۳، ۱۷۵)

ترجمه:

۱ـ و چشمانی که پیمودن و نگاهش به بلندای خورشید است، در حالیکه در جوانی در شبهای خاکستری رنگ سده، به او توجّه می‌کردم.

۲ـ تا اینکه مرا بیدار کرد، در حالیکه چشم خورشید بی رمق و خواب آلود بود، و چهرهٔ صبح با دنبالهٔ شب نقاب گرفته، و خود را پوشانده بود. «ابوالحسن محمّد بن عبدالله السَّلامی»، از شاعران این عصر در توصیف سده و آداب خوشگذرانی می‌گوید:

ما زِلتُ أشتاقُ ناراً أو قَدَت لَهُما حتّی ظَنَنتُ عذابَ النارِ قَد عَذِبا
یَعلوُ الدخانُ بسودٍ مِن ذوائِبِها قَد عط فیها قناعُ البّرِ و استلبتا
قد کلّلت عنبراً بالمسک مُمتَزِجاً وطَوَّقَت جُلَّنَاراً و إکتَسَبَ ذَهبا
فالنورُ یلعبُ فِی أطرافها مَرِحاً والخمُر یَرعَدُ فی أکتافها رَهِبا
و طار عنها شرارٌ لو جری مَعَهُ برقٌ دَنا أو تَلقی کوکباً نکبا
لو کان وَقتُ نثارٍ خِلتَهُ دُرَرَا أو کان وَقتُ انتصارٍ خِلتَهُ شُهُبا
و اللیل عریان فیه مِن صلابِهِ نشوانُ قَد شَقَّ أثوابَ الدُجی طَرِبا
أقسَمتُ بالطَّرفِ لوأشرَفَ حینَ خَبَت جَعَلتُ أنفَسَ أعضائِی لَها حَطَبا

(همان، ۱۷۵)

ترجمه:

۱ـ همواره مشتاق آتشی هستم که برایشان برافروخته شده است، تا جاییکه گویی پنداشتم عذاب آتش گوارا گشته است.

۲ـ دود با سیاهی زبانه‌هایش بالا می‌رود، در حالیکه نقاب نیکی را در آن شکافته و انداخته است.

۳ـ عنبری را به مشک با هم آمیخته و [به عنوان تاج] بر سر نهاده و گلناری را بر گردن انداخته و به طلا دست یافته

۴- و نور در اطرافش با ناز بازی می‌کند(از روی ناز و کرشمه به حرکت در می‌آید) و شراب بر شانه‌ها و دستهایش چون رعد از روی ترس می‌غرّد)

۵ـ و شراره‌ای از آن به پرواز در می‌آید که اگر (آن شراره) با آن همراه شود، گویی برق ابریست که (به زمین) نزدیک می‌شود یا ستاره‌ای واژگون است

۶ـ اگر چه هنگام پراکنده شدن، آن را مرواریدهایی می‌یابی، یا هنگام پیروزی شهاب سنگ‌هایی می‌یابی.

۷ـ در حالیکه شب از صلابت آن عریان و مست بوده، و از فرط خوشحالی لباسهای تاریکی را شکافته است

۸ـ به چشم و نگاه (او) قسم خوردم که اگر هنگام خوابیدن (آتش)، مشرف بر آن باشد، همهٔ اعضای بدنم را برایش چون هیزم برای سوختن قرار دهم.

در این ابیات، برافروختن آتش و دود اهریمن کُش، عطر افشانی، شراب و مستی و طرب و شادی در رقص آتش که از سنّتهای رایج در این جشن بوده‌اند، مورد توجّه شاعر بوده است. «ابواحمد عبدالرّحمن بن فضل شیرازی» در سذقیهٔ خویش در توصیف آتش این عید می‌گوید:

مالِی مِنَ الهـوی رَمَقٌ — کـأنَّمـا سَـدَّدونـی الطُّـرقُ
کأنَّ نارَ الامیرِ ساطِعَـةٌ — مِن نارِ قلبی استعارَها السَّذقُ
فِی لیلةٍ باتَتِ النُّجومُ بِها — حـائِـرَةٌ تَنمَـحی و تَنمَحِـقُ

(امانی، ۱۳۸۶، ۳۸۱)

ترجمه:

۱ـ از عشق و دلدادگی، توانی برایم نمانده است، تو گویی همهٔ راه‌ها در برابرم بسته شده‌اند

۲ـ گویی آتش امیر از آتش قلبم که سده آن را به عاریه گرفته است، می‌درخشد

۳ـ در شبی که ستارگان سرگردانند و آثاری از آنها باقی نمانده و محو نابود شده‌اند.

ظاهراً در جشنهای مفصّل و پر هزینهٔ سده، اعراب نیز شرکت می‌جستند. ابن بابک با اشاره به اهمیّت آتش در دو فرهنگ سامی و آریایی، با تشبیهی چیستان گونه، توجّه مخاطب را به این عید باستانی جلب می‌کند و می‌گوید:

لَهـا أسـمٌ و مَعنـاهـا، و لیسَ لهـا — مـا تَـفعَـلُ، و الهیجـاءُ تَقتَـحِـمُ
إن أضرَمَت فهیَ تاجٌ أو خَبَت ظَهَرت — أقراطُها الحمرُ، أو أصداغُها الفَحمُ
نُعمَی عَلَی العُجمِ، خَصَّتهُم کُرمَتُهـا — لا بَل تَساهَـمَ فیه العربُ و العَجَمُ
قَـومٌ یَرونَ القـری بالنّـارِ یَکسبُهُـم — فـزاً و قـومٌ یـرونَ النَّـارَ رَبُّهُـمُ
تُعطـی السمـاءُ قلیلاً، وَهـیَ باکیـةٌ — شَحّـاً و یُعطی کثیـراً، وَهوَ یَبتَسِمُ

(البستانی۱۳۸۶، ۲۰۲)

ترجمه:

۱ـ آتش نام ومفهومی دارد و آنچه انجام می‌دهد، از آن او نیست، در حالیکه جنگ و نبرد درمی‌گیرد

۲ـ اگر شعله ور شود چون تاج است، و اگر خاموش شود گوشواره‌های سرخ رنگ یا شقیقه‌های زغال‌گونه‌اش آشکار می‌شود

۳ـ خیر و برکت باد بر ایرانیان، کرامت این عید ویژهٔ آنان است، نه؛ بلکه در کرامت آن ایرانی و عرب شریک‌اند

۴ـ گروهی (قومی) به آتش مهمانی اعتقاد دارند، در حالیکه سراسیمه در کسب آن می‌کوشند، و گروهی دیگر (قومی دیگر) به خدایی آتش معتقدند

۵ـ آسمان در حالیکه گریان است، از روی خساست کم می‌بخشد، [و در زمانی دیگر] در حالیکه خندان است، بسیار می‌بخشد.

شاعران عرب نیز دربارهٔ جشن سده و شُکوه و عظمت برگزاری آن اشعاری سروده‌اند:

«ابو منصور عبدالعزیز مشهور به ابن نباته»، از شاعران دورهٔ آل بویه، در قصیده‌ای که برای عضدالدّوله گفته، از آتش افروزی جشن سده در زمستان می‌گوید:

لَعَمری لَقَـد أذکی الهُمَامُ بأرضِهِ — مشهَـرةً ینتابُهـا الفَجـرُ صالیـا
تَغیب النجومُ الزَّهرُ عنـدَ طُلوعِها — و تَحسَـدُ ایّامُ الشُّهـورِ اللَّیالیـا
هِـیَ اللّیلَةُ الغَرّاءُ فی کـلِّ شَتـوةٍ — تُغادِرُ جیـدَ الدَّهـرِ أبلَجَ حالیا

(ثعالبی، بی تا، ۳۹۱)

ترجمه:

۱ـ به جانم سوگند، عضد الدوله بلند همّت و بخشنده در سرزمینش آتشی برافروخته، در حالیکه شهره شده و سپیده دم یورش‌بران به دنبالش می‌آید

۲ـ هنگام افروختن این آتش، ستارگان پنهان می‌شوند و روزهای ماهها بر شبها حسادت می‌ورزند

۳ـ شب سده، شب درخشانی در هر زمستان است، که اکنون با گشاده‌رویی گردن روزگار را (از تاریکی) رها می‌سازد.

شاعر در این چند بیت، شُکوه برگزاری آن را چنین توصیف می‌کند که از روشنایی آتش در این شب، ستارگان شب پنهان گشته‌اند و گویی روزِ جشن است.

همین شاعر در قصیدهٔ عضدیهٔ سذقیهٔ خود، سیمای شهر بغداد و رود دجله را در روز جشن سده چنین به تصویر کشیده است:

اَلستَ تَرَی الأوضاحَ فِی دهمةِ الدُّجی — وَ مَنشـؤُها بالنَّـاظِرِیـنَ رَفیـقُ
دُخانـاً سخـامـیٌّ الصِّفـاتِ شـرارُه — بروقُ و عقـدُ الریـحِ فیـه وَثیـقُ
و لیلـاً کیـومِ الوصـلِ أمّـا ریاضُـه — قُزهـرُ و أمّـا مِسکُـهُ ففَتیـقُ
و بغـدادُ فَجـرٌ ساحـلاه جواهـرٌ — وَ دِجلَـةٌ روضٌ طرّتـا شقیـقُ
و قد صـار یاقوتـاً حصاها و عنبـراً — ثراها و أمسی الماءُ و هُوَ رحیقُ

(همان منبع، ۳۸۱)

ترجمه:

۱ـ آیا روشنایی را در دل تاریکی نمی‌بینی، در حالیکه پیدایش آن همراه با نگاه بینندگان است

۲ـ دودی سیاه که شراره‌های آن مانند برق درخشان‌اند و گردش و وزش باد به آن بسته است (و در آن باد افتاده است)

۳ـ و شبی که چون روز وصل که باغهای آن پرشکوفه و مشک آن شکافته و عطر افشان است

۴ـ و بغداد چون سپیده دم درخشان است و دو ساحلش چون گوهر، و دجله و فرات [آن] مانند دو باغ برادرند که به هم بسته شده‌اند

۵ـ شنهای آن، چون یاقوت و خاکش چون عنبر و آب دجله نیز چون شراب گشته است.

شاعر با توصیف بغداد و دجله در این شب، از شراره‌های آتش در باد و نیز از دودهای این آتش- دودهای آتش به همراه آتش، دفع آفت می‌کنند- و نیز از عطر افشانی و شراب خواری و جشن و سرور یاد کرده است.

ازآنچه در مورد عیدهای باستانیِ نوروز، مهرگان و سده که مهمترین جشنهای ایرانیان در میان مناسبتهای باستانی بوده، می‌توان نتیجه گرفت که این أعیاد و جشنهای آنها با تمام فراز و نشیب برای برگزاری، از جمله موانع شرعی، سیاسی، اجتماعی؛ به عنوان بخشی از فرهنگ ایرانی در دورهٔ عبّاسی زنده مانده و شاعران ایرانی تبار و گاه شاعران عرب در زنده کردن و برگزاری‌شان نقشی به سزا داشته‌اند. البته نباید نقش حاکمان و وزیران ایرانی تبار این دوره را از نظر دور داشت. این اعیاد تا پایان دورهٔ خوارزمشاهی همچنان برگزار می‌شده و تنها پس از حملهٔ دَد منشانهٔ مغول و قوم تاتار بود که دیگر از رونق افتادند. و تنها به ذکر آنها در کتابهای تاریخ بسنده می‌شد. در دوره‌های پس از آن باز، با استقبال جامعه برخی از آنها مانند نوروز و آداب آن زنده گشت، ولی جشن مهرگان و سده هرگز جایگاه پیشین خود را در فرهنگ ایران و جامعهٔ عرب نیافتند و تقریباً منسوخ گشتند.

۴-بازتاب موسیقی ایرانی در شعر شاعران عصر عبّاسی

در این دوره، دیگر از طلول و دمن خبری نیست، طبول جای طلول را گرفته و این از گفته‌ی مهیار دیلمی در توصیف طبل به خوبی نمایان است:

دَلَّ عَلَـــی الخَیرِ وَ أنبائِـهِ وَ دَلَّ أحیـانـاً علـیَ الشرِّ
ثمَّ بِقَـدٍّ لَم یَطُل و انطَوی مُجتَمَعُ الأعضَـاءِ بالّنَشــرِ
غَیرُ ضَعِیـفٍ أبَداً أسِــرُه وَهوَ طِوالُ الدَّهرِ فِی الأسرِ

(دیلمی ۱۳۴۴، ۱۲۷)

ترجمه:

۱ـ طبل، انسان را از خیر و خبرهای آن آگاه کرد (به خیر و خبرهایش راهنمایی کرد)، و گاهی نیز به شرّ و بدی

۲ـ سپس قدّی دارد که طولانی و دراز است و اعضای آن به هم پیچیده و جمع است.

۳ـ این طبل همیشه قوی است و چرم آن محکم و نیرومند است و در طول روزگار در اسارت و بندگی است.

ابوالفتح بستی، از شاعران ایرانی تبار این دوره نیز با ضرب نای و عود ایرانی آشنا بوده و از این که عمری را در گوش دادن بر ضرب این دو گذرانده، خویش را سرزنش می‌کند و چنین می‌سراید:

و أیّامٌ أسَحَبُ ذیلی فِی بِطالتِها علی تَرنُّمِ ضربِ النایِ و العودِ

(الخولی، ۱۹۸۰؛۵۲)

ترجمه: روزگاری عمرم را به تباهی بر گوش دادن به ضرب نای و عود گذراندم.

در جشن‌های ایرانی استفاده از آلات موسیقی ایرانی بسیار رایج و نوای آنها همواره یادآورِ جشنهای باستانی پارسیان بوده است. «ابوبکر شوذبه الفارسی» در ابیاتی که به مناسبت مهرگان سروده، با توصیف حال و هوای این عید، بر شنیدن نوای این عود مشـتاق بوده و شراب [خواری] را آنگاه گوارا و نیکو دانسته که، همراه با آن نوای عودی از دستان خنیاگری باریک میان شنیده شود:

أنعَم بیـــومِ المهـــرجانِ فَإنَّـــهُ یَومٌ أتاکَ بِهِ الزَّمـــانُ جدیـــدُ
و مَضَی المصیفُ و حَربُهُ و عَجَاجُه و أتی الخریفُ و وَقتُهُ المحمودُ
إن کانَ هذا الیومُ عیداً لِلـــوَری فَبقاءُ عمرِکَ کلَّ یَومٍ عِیـــدُ
وَ الرَّاحُ طَیِّبَةٌ إذا مـــا عُلِّلَـــت بِسماعِ أهیفَ فی یدیـهِ عـــودُ

(الثعالبی،۱۳۵۳؛۳۸۴)

ترجمه:

۱- خوشا (نیکوباد- پرخیر و برکت باد) روز مهرگان، همانا آن روزی است که روزگاری نو به تو داده می شود.

۲ـ تابستان با گرما و گرد وخاکش گذشت، و پاییز و ساعت پسندیده اش (نیکویش) فرا رسید

۳ـ اگر این روز برای مردم عید است، پایداری عمرت [برای تو] هر روز عید است

۴ـ [در این روز] شراب [خواری] نیکو [و گواراست]، اگر با گوش دادن به نوای عودی باشد کـه در دو دسـت خنیـاگری کمـر باریک است. «صنوبری» از شاعران بزرگ عرب نیز در اشعار خویش به سازهای ایرانی، اشاره کرده و صدای عود و طنبور را در فصـل بهار زیبا دانسته و در توصیف بهار به همراه عود و طنبور چنین می‌سراید:

ما الدَّهرُ إلاّ الرَّبیعُ المُستَنیر، إذا أتی الربیـعُ أتاکَ النَّورُ النَّـورُ
فالأرضُ یاقوتَةٌ و الجَوُّ لؤلـؤةٌ و النَّبتُ نِیروزَجٌ و المَاءُ بَلَّـورُ
إذا الهَزَارانُ فیه صَوَّتا، فَهُـما بِحُسنِ صوتِهِما، عودٌ و طَنبورُ

(البستانی۱۳۸۶، ۲۱۷)

ترجمه:

۱ـ روزگار جز بهار روشنی بخش نیست، آنگاه که بهار آید، شکوفه و روشنی به پیش تو خواهند آمد
۲ـ زمین چون یاقوت و هوا چون مروارید و روییدنی فیروزه و آب بلور است
۳ـ آنگاه که بلبلان در این فصل به صدا درآیند، در خوش صدایی چون ساز عود و طنبورند.

نتیجه گیری

۱- ارتباط ایرانیان با اعراب بیش از آنکه اعراب را با زبان فارسی آشنا کند، ایرانیان را با زبان عربی آشنا نمود و این بستر را برای آنان فراهم نمود که با بهره گیری از زبان اعراب، فرهنگ خویش را به آنان معرّفی کنند.

۲- عربها در آغاز برای تغییر دین و در پی آن تغییر فرهنگ ایرانی به فتح ایران دست زدند، ولی آنچه پس از گذشت چند قرن از این فتح می بینیم، چیره شدن فرهنگ ملّتی است که از دید عرب مغلوب و موالی بود.

۳- به نظر می‌رسد انعطاف ایرانیان در پذیرش و درآمیختگی با فرهنگ عربی بسیار بیشتر از عربها بود و این، نشان از هوش و انعطاف آنان در برابر شرایط بوجود آمده دارد؛ مؤیّد این نظر روی آوردن بیشتر صاحب نظران و برجستگان دینی و ادبی ایرانی به فراگیری و خلق آثار به زبان عربی است، حال آنکه شاید موردی را در فارسی نویسی یا فارسی سرایی عالمان و ادیبان عرب نتوان یافت.

۴- برگزاری مناسبتهای باستانی و پافشاری در اجرای این اعیاد و جشنها، به کار بردن واژه‌های اصیل پارسی در شعر شاعران، استفاده از ضرب المثلها و پند و اندرزهای باستانی، کاربرد قالبهای شعری پارسی مانند رباعی و مثنوی، برگرداندن اشعار شاعران پارسی سرا به عربی، افزون بر آنکه نشان از ریشه دار بودن و اصیل بودن آنان دارد، نشان از روح ایران دوستی و فرهنگ پروری شاعران ایرانی‌تبار دارد.

۵- شاعران ایرانی تبار این دوره، جدای از وزیران، دبیران و نویسندگان- که هریک به نوبهٔ خویش بار انتقال فرهنگ ایرانی را به دوش می کشیدند-، به خوبی توانستند در انتقال فرهنگ ایرانی با زبان شعر انجام وظیفه کنند.

۶- این دوره، شاعران ایرانی‌تبار فراوانی را به خود دیده، که با وجود آزادی در شعر سرودن به فارسی، اشعار خویش را به عربی سروده یا در هر دو زبان طبع آزمایی نموده اند.

منابع

۱. ابراهیم پور، داود: «**مهر و المهرجان**»، مجلهٔ الدراسات الادبیهٔ، دانشگاه لبنان، ش ۲و۳، بهار ۱۳۳۸ش.
۲. امانی چاکلی، بهرام: « **بازتاب جشن سده در شعر عربی در دوره عبّاسی** »، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ش۴، زمستان ۱۳۸۶ش؛ به نقل از ابو منصور ثعالبی، یتیمه الدهر، شرحه محمّد قمجه، دارالکتب العلمیه، بیروت- لبنان، ۱۴۰۳هـ‌ق، ج ۲.
۳. الأندلسی، ابن عبد ربّه:«**العقد الفرید**»، حققّه مفید محمّد قمجه، ۷ج، الطبعهٔ الثانیهٔ، دارالکتب العلمیّهٔ، بیروت- لبنان، ۱۴۰۷هـ‌ق، ج ۷.
۴. البستانی، فؤاد: «**مجانی الحدیثهٔ**»، ۵ج، چاپ چهارم، انتشارات ذوی القربی، قم، ۱۳۸۶ش، ج ۳.
۵. .....، «**المعجم الوسیط**»، ۲ج، الطبعهٔ الاولی، داراحیاء التراث العربی، بیروت- لبنان، لا تا، ذیل واژه «مهر».
۶. بیرونی، ابوریحان: «**الآثار الباقیهٔ عن القرون الخالیهٔ**»، ترجمه اکبر دانا سرشت، انتشارات ابن سینا، تهران، ۱۳۵۲ش.
۷. ثعالبی، ابو منصور، «**یتیمهٔ الدهر**»، حققّه محمّد محی الدین عبدالحمید، ۴ج، مطبعهٔ حجازی، قاهره- مصر، لا.تا، ج ۲
۸. .....، ابومنصور عبد الملک: «**یتیمهٔ الدّهر فی محاسن أهل العصر**»، بنفقهٔ علی محمّد عبد اللطیف، ۴ج، الطبعهٔ الاولی، مطبعهٔ الصّاوی، قاهره- مصر، ۱۳۵۳هـ.ق- ۱۹۳۴م، ج۳، ص ۳۸۴.
۹. .....، «**یتیمهٔ الدهر**»، حققه محمّد قمجه، ۴ج، دارالکتب العلمیهٔ، بیروت- لبنان، ۱۴۰۳ هـ‌ق،ج ۲.

۱۰. الخولی، محمد مرسی: «**ابوالفتح البستی، حیاته و شعره**»، الطبعهٔ الاولی، دارالأندلس، بیروت- لبنان، ۱۹۸۰م.
۱۱. الدیلمی، مهیار: «**دیوان**»، ۴ج، الطبعهٔ الاولی، دارالکتب المصرّیهٔ، قاهره- مصر، ۱۳۴۴ هـق، ج ۱.
۱۲. شکری الألوسی، سید محمود: «**بلوغ الأرب**»، شرحه بهجت الأثری، ۲ج، الطبعهٔ الثالثهٔ، دارالکتب العربی، مصر، ۱۳۴۲ هـق، ج ۱.
۱۳. الصیّاد، فوآد عبدالمعطی: «**النوروز و أثره فی الادب العرب**»، دارالأحد، بیروت- لبنان، ۱۹۷۲م.
۱۴. المقریزی، احمدبن علی: «**الخطط المقریزیهٔ**»، ۴ج، مطبعهٔ الشیاح، بیروت- لبنان، ۱۹۵۹ م، ج ۳.
۱۵. رضی،هاشم: «**جشنهایآب**»، ۲جلد،چاپدوّم،انتشاراتبهجت،تهران، ۱۳۸۳ش.
۱۶. ندا، طه: «**ادبیات تطبیقی**»، ترجمه هادی نظری منظم، چاپ اوّل، نشرنی، تهران، ۱۳۸۳ش.
۱۷. ندا، طه، «**الأدب المقارن**»، ۲ج، دار النهضهٔ، بیروت- لبنان، لا تا، ج ۱

تحلیل نقش رمزگان در روایت‌مندی شعر نو ایران

فرزاد کریمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

روایت‌شناسی، از جمله شیوه‌های شناخته‌شدهٔ نقد ادبی به‌شمار می‌رود که چنانچه از تحلیل صِرفِ داستان فراتر رود و با مسایل بنیادین ادبی و زبانی پیوند یابد، می‌تواند بسیاری از شاکله‌های ساختاری ادبیات را کشف و در اختیار مخاطب قرار دهد. در این مقاله سعی شده است تا چگونگی روایی‌شدنِ متن از دیدگاهی زبان‌شناختی مورد بررسی قرار گیرد، که با مراجعه به کوشش‌های پیشینِ محققان، به‌نظر می‌رسد، سابقه‌ای مستقل نداشته باشد. چنین شیوه‌ای را که برمبنای بررسی وضعیت رمزگان‌ها و چگونگی تأثیر فراوانی آن‌ها در روایت‌مندیِ متن شکل می‌گیرد، می‌توان تحلیل رمزگانی نامید. برای‌این‌منظور از تقسیم‌بندی معروف بارت* برای رمزگانِ روایی استفاده شده است. تحلیل چگونگی اثرگذاریِ رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت، باتوجه به میزان فراوانی و نقش هریک در روایت‌مندیِ متن، هدف بررسی این پژوهش است. متون شعر نو ایران نیز، که به‌شیوه‌ای خاص از روایت بهره برده و تاکنون از تحقیقی جامع و مجزا ازمنظر روایت‌شناسی به‌دور مانده‌اند، به‌عنوان زمینهٔ این بررسی انتخاب شده‌اند. نتایج این تحقیق، هم‌چنین لزوم حضور بعضی رمزگان‌ها را برای روایی‌شدنِ متون شعری نشان می‌دهد و این‌که چه‌گونه این آثار می‌توانند از تبدیل‌شدن به گونه‌های روایی نثر (داستان، قصه و رمان) به‌دور بمانند.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، تحلیل رمزگانی، شعر نو ایران، رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت، گونه‌های روایی.

مقدمه

تحلیل روایی متن، از مباحث جذابی است که تقریباً هم‌زمان با رواج ساختارگرایی، همواره مورد توجه نظریه‌پردازان و منتقدان بوده است. علی‌رغم همهٔ نوآوری‌ها، تحلیل روایت، آن‌چنان‌که عمدتاً در نقد متون ادبی در ایران دیده می‌شود، اولویت را به رخدادها می‌دهد و نه به بررسی ساختارهای خُردی که سازندهٔ روایت در یک ساختار متنی‌اند. ازاین‌رو در این مقاله کوشش شده است تا ساخت‌های رمزگانیِ موجود در متون انتخابی و چگونگی عمل‌کردِ آن‌ها در ایجاد روایت و یا زمینه‌های روایی در گونهٔ ادبی شعر، که اصولاً با ادبیات داستانی متفاوت است، بررسی شود. در این مقاله، برخلاف آن‌چه همواره مدنظر روایت‌شناسی ساختارگرا بوده است، یعنی کشف الگوهای همگانیِ روایت، ساختارهای خُردِ زبانی در تحلیل روایت مورد توجه قرار گرفته است. رمزگان علاوه‌براین‌که به‌عنوان چنین سازندی دست‌مایهٔ مناسبی برای نقد زبان‌شناسانهٔ روایت است، می‌تواند به‌عنوان پل ارتباطی میان متن و فرهنگِ جاری در جامعه نیز عمل کند.

پیشینه تحقیق

در نظریه‌پردازی‌های ادبی در ایران، کمابیش نقدهای روایت‌شناسانه‌ای بر آثار ادبی، به‌ویژه درمورد ادبیات داستانی، صورت گرفته است. ازجملهٔ این نوشتارها می‌توان به "دستور زبان داستان" از احمد اخوت (۱۳۷۱) حوزهٔ نظریه و"صمد، ساختار یک اسطوره" از علی عباسی و محمدهادی محمدی (۱۳۸۱) اشاره کرد. تحلیل‌های روایت‌شناسانه‌ای که تاکنون بر متون شعری ایران انجام گرفته است نیز در تمامی موارد معطوف به تحلیل داستان‌ها یا حکایت‌هایی است که در متون شعری فارسی وجود دارند و می‌توان از آن‌ها به "داستان منظوم" یاد کرد. به این ترتیب، نه کلیت ادبیات شعری ایران، که همان داستان‌هایی که در قالب شعری وجود دارند، محل روایت‌شناسیِ محققان قرار گرفته است. هم‌چنین در سال‌های اخیر سیر نقد زبان‌شناسانه به‌سمت تحلیل گفتمان، فضای جدیدی را در جریان روایت‌شناسیِ ادب فارسی به‌وجود آورده است که هنوز امکانات تحلیلی آن به‌تمامی بازشناسی و ارائه نشده است.

بیان مسئله

مزیت استفاده از روش‌های نشانه‌شناختی، همچون تحلیل رمزگانی، در نقد متون ادبی این است که برخلاف بسیاری آثارِ انتقادی موجود، این شیوه به تفسیر مجدد یا بازخوانیِ دوبارهٔ آثار نمی‌پردازد، بلکه سعی در کشف قراردادهایی دارد که به تولیدِ معنا می‌انجامند. برای داشتن نشانهٔ متنی، نیاز به رابطه‌ای هم‌بسته داریم. یعنی رابطه‌ای لازم و ملزوم از دال و مدلول. برای تولید معنای جدید و یا ایجاد قابلیت تأویل‌پذیری، چنان‌چه متن بخواهد نشانه‌ای ارائه کند که در آن دال نه بر مدلولِ معهودِ خود که بر مدلولی جدید دلالت داشته باشد، این دلالت جدید باید در زمینهٔ فرهنگیِ ازپیش‌تعریف‌شده انجام بگیرد. به این ترتیب سرنخ‌هایی که در متن وجود دارند، مخاطب را به نوع دلالتِ موردنظر رهنمون می‌شوند.

قراردادهای ازپیش‌موجود یا آن‌ها که زمینهٔ دلالتی جدیدی را پیشاروی نشانه می‌گذارند، به‌صورت ناخودآگاه در بطن جامعه وجود دارند. چراکه هیچ زبانی براساس اجماع، نشانه نمی‌آفریند. آگاهیِ نویسنده است که می‌تواند با تعریف رابطهٔ دلالی جدید، قراردادهای جاری در فرهنگ اجتماعیِ هر قوم را کشف و به‌گونه‌ای روزآمد طبقه‌بندی و ارائه نماید. این فرایند را اکو* "رمزگردانی*" می‌نامد و نتیجه می‌گیرد که «نشانه‌ها نتیجهٔ مشروطِ قوانینِ رمزگردانی هستند که پیوند موقتی و ناپایدار عناصر را موجب می‌شوند و هریک از این عناصر ممکن است (تحت شرایطِ رمزگردانی شدهٔ به‌خصوص) در پیوندی دیگر شرکت کنند و درنتیجه نشانهٔ جدیدی شکل بگیرد» (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۵۱). به‌این‌ترتیب نقد ادبی، که در شکل ساختارگرایانه‌اش نقدی منحصر به ساختارِ درونیِ متن بود، با ساختارهای بیرونیِ مؤثر بر تولید متن ارتباط برقرار می‌کند. این ساختارهای بیرونی می‌تواند شاکله-های اجتماعی، تاریخی، روانی و ... . بنابراین «موضوع جدید بررسی، پیش‌از آن‌که خودِ "متن" باشد، "زمینهٔ متن" است» (سلدن*، ۱۳۷۵: ۵۰). واسطه‌ی برقراری چنین ارتباطی، "رمزگان" است.

انتخاب مواد شعری برای بررسی زبان‌شناسانهٔ روایت از این‌جهت حائز اهمیت است که ایجاز و فشردگیِ کلام در بیانِ شاعرانه، ناخودآگاه ویژگی‌های زبانی را در کانون توجه قرار می‌دهد.تعیین نقش‌های ویژهٔ مواد زبانی، فرایندی عینی نیست. این فرایند می‌تواند بسته به سلیقه و ادارک منتقد دست‌خوشِ دگرگونی شود. اما باید توجه داشت که این فرایند، کاملاً ذهنی هم نیست. «دلالت‌هایی که منتقد شخصاً برای متن تعیین می‌کند، محصول نهادهای اجتماعی‌اند. به‌عبارت‌دیگر، مفاهیمی فرهنگی‌اند که در شکل‌هایی کلامی، که منتقد در آن‌ها تبحر دارد، به رمز درآمده‌اند» (فالر*، ۱۳۸۶: ۳۸). در این مقاله، چگونگی بهره‌گیری متون ادبی (در این جا متون شعری) از این مفاهیم فرهنگی، برای ارائه‌ی معنا و برقراری ارتباط مؤثر با مخاطب تحلیل می‌شود. به نظر می‌رسد "روایت" یکی از پربسامدترین و تأثیرگذارترین شیوه‌ها برای رسیدن شاعر یا نویسنده به منظور رسیدن به این هدف‌هاست.

رمزگان

آن‌چه تاکنون دربارهٔ قراردادهای مبتنی بر زمینهٔ فرهنگی و رمزگردانی بیان شد، تحت عنوانی کلی قابل بحث و بررسی است: "تحلیل رمزگانی". رمزگان، چارچوبی است که مفاهیم کلیِ فرهنگی را در قالب جزئیات ریخته، بازپیرایی و بازآفرینی آن‌ها را در صورت‌های گوناگون متنی امکان‌پذیر می‌نماید. همین چارچوب است که متن را از بی‌معنایی می‌رهاند و در همین چارچوب است که معنا تکثر می‌یابد. رمزگان نه‌تنها در شکل‌گیریِ معنا دخیل است، بلکه فرایند تأویل و تفسیر نشانه را نیز هدایت می‌کند. رمزگان نه‌تنها در تولید معنا نقش اساسی دارد، بلکه در ثبات و ماندگاری آن نیز عاملی تعیین کننده است.

چگونگی تأثیر و تأثر میان رمزگان و فرهنگ را، مدل ادراکی- معنایی- بیانیِ اکو (۱۳۸۷: ۹۸- ۹۵) به‌خوبی بیان می‌کند. مطابق این مدل، ادراک برای تبدیل به معنا از یک زمینهٔ فرهنگی عبور می‌کند و کاملاً هم به معنا تبدیل نمی‌شود. این ادراک در تبدیلِ معنا به بیان محدودتر می‌شود. یعنی بیان، قادر به انتقالِ کاملِ معانی‌ای نیست که خود قادر به انتقالِ تمامی ادراک ما از جهان به‌طور تمام و کمال نباشند. در فرایند تأویل، به‌صورت معکوس، بیان برای رسیدن به معنا نیاز به برافزوده‌هایی دارد و معنا نیز برای رسیدن به ادراک نیاز به تأویلی دارد که از زمینهٔ تجربهٔ فرهنگی عبور می‌کند و چون تجارب فرهنگی متنوع‌اند، تأویل‌ها هم متنوع‌اند و اگر معنای مدنظرِ مؤلف نیز تا حدودی قابل دست‌رسی باشد، ادراک او تجربه‌ای منحصربه‌فرد است که شاید برای خود وی هم قابل تجدید نباشد. بنابراین، تأویل از یک‌سو متضمن کاستی‌هایی است که ادراک در گذر از معنا و رسیدن به بیان، دست‌خوشِ آن می‌شود، و از سوی‌دیگر، ناگزیر از افزودگی‌هایی که بیان در گذر از معنا و رسیدن به ادراک متحمل آن می‌شود.

رمزگان روایی

تجربه‌های انسانی درطول اعصار، به‌وسیلهٔ روایت به نسل‌های بعد منتقل شده‌اند. روایت، ادراک تجربه‌ای معین را ازطریق بازنماییِ آن میسر می‌سازد. ابزار واسط میان تجربه و روایت، رمزگانِ روایی است. «هرگاه روایت‌شناسی می‌کوشد امر زمینه‌مند را توضیح دهد، این کار را برحسب شرایط و رمزگان‌های روایی انجام می‌دهد» (لنسر*، ۱۳۸۸: ۳۱۰). روایت‌شناسی، به‌خصوص وقتی متون شعری را بررسی می‌کند (که وظیفهٔ ابتداییِ آن‌ها روایت‌گری نیست)، بیشتر بر زمینهٔ روایی اثر متمرکز می‌شود. چه، اثر شعری را که مستقیماً و آشکارا به قصه‌گویی بپردازد، باید عمدتاً در حیطهٔ ادبیات داستانی دانست تا شعر. این‌گونه اشعار، عمدتاً داستان‌هایی منظوم‌اند (نظم سنتی یا نو). بنابراین شعر روایی، متن شعریِ قصه‌گو نیست، متنی است که از یک خطِ سیرِ روایی، برای ایجاد انسجام در خود استفاده می‌کند. به‌نظر می‌رسد غیاب عوامل سنتیِ انسجام‌بخش به شعر، و فروپاشیِ رمزگان یا زمینهٔ روایی لازم، به گُسَستار متنی و نهایتاً به نوعی زبان‌پریشی منجر خواهد شد، چراکه «ایجاد زمینهٔ داستانیِ روشن و مشخص برای اکثر خوانندگان، اولویت روان‌شناختی زیادی دارد» (تولان*، ۱۳۸۶: ۱۶۵) بنابر آن‌چه گفته شد، تحلیل روایی در این مقاله، بیش‌از آن‌که معطوف به "روایت" باشد، متوجه "روایت‌مندی*" و شیوه‌های آن است. «موضوعِ نظریهٔ روایت، نه روایت بلکه روایت‌مندی است: نه‌چندان ساختار روایت بلکه بیشتر عمل‌کرد و تأثیر آن است» (لائوریتس، ۱۳۸۸: ۳۱۹).

رمزگان با کارکرد دوگانه‌اش در تولید و دریافت معنا، نقشی اساسی در روایت‌مندیِ متن دارد. آن‌چه از آن به‌عنوان "رمزگان روایی" نام برده شد نیز، شِقّی خاص از رمزگان، با ویژگی‌های متمایزکننده نیست، بلکه همان رمزگانِ معنابخش به دستگاهِ زبانی است که گونه‌بندی‌اش براساس کارویژه‌ای است که در متون روایی برعهده می‌گیرد. «رمزگان روایی نظام متغیر قواعد، هنجارها، ارزش‌ها، و مفروضاتی است که روایت ازطریق آن تولیدِ معنا می‌کند. رمزگانِ درونِ نظام (هرمنوتیک*، پروآیروتیک*، نمادین و غیره) به یکدیگر تنیده می‌شوند تا واحدهای دلالت‌گرِ پیچیده تولید کنند» (بارت و پرینس*، به‌نقل از مکوییلان*، ۱۳۸۸: ۵۱۵ ـ ۵۱۴).

این فرایند، چنان‌که گفته شد، فرایندی دوسویه است. یعنی همان‌گونه که تولید معنا در روایت، منوط به بهره‌گیریِ صحیح از رمزگان‌هاست، معنای هر رمزگان نیز، بستگیِ تام به روایت، به‌عنوان عنصر معنابخش دارد. روایت، به‌عنوان بازنمای متراکم تجربه، هنجارها، ارزش‌ها و قواعد تغییرپذیر، نظام رمزگانی را سامان‌دهی کرده، ازطریق این سامان‌دهی آن‌را واجد معنا می‌کند. یعنی روایت و رمزگان، دوسویهٔ یک رابطهٔ دیالکتیکی را تشکیل می‌دهند که دائم مکان خود را در آن تغییر می‌دهند. روایت، حد واسط رمزگان و زمینهٔ فرهنگی و رمزگان نیز حدواسط روایت و زمینهٔ فرهنگی است.

دیالکتیکِ ذکرشده، با تحلیلِ درزمانیِ رمزگان/ روایت قابل توجیه است. رمزگانِ موجود در فرهنگِ یک جامعه، به‌وسیلهٔ روایت کشف شده، در قالبی جدید مجدداً رمزگاری می‌شود. این رمزگاری پس‌از مدتی به رمزگانی بدیهی بدل می‌شود و دوباره به‌صورت روایتی جدید در اختیار مصرف‌کنندگانِ فرهنگ قرار می‌گیرد. این عملیاتِ رمزگاری، با ایجاد مفاهیم جدید بر غنای فرهنگی جامعه می‌افزاید، مفاهیمی که برخلاف فعالیت‌های علمی، حاصل رویکردهای منطقیِ ازپیش‌موجود نیستند. این جریان، خودبه‌خود در اثنای انتقال و بازپس‌گیریِ اطلاعات، روش‌مندیِ خود را می‌یابد و درعین‌حال خود را با تغییراتِ فرهنگی نیز هم‌گام و هم‌راه می‌کند.

انواع رمزگان

یکی از مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌های رمزگان، تقسیم‌بندی‌ای است که بارت (۱۹۷۰) در مقالهٔ S/Z به‌هنگام خوانش داستان سارازین از بالزاک به‌دست داده و آن‌را در تحلیل داستان "والدمار"، نوشتهٔ ادگار آلن‌پو تکرار کرده و جامعیت بخشیده است. علی‌رغم انتقاداتی که بر آن وارد شده است، این تقسیم‌بندی می‌تواند به‌عنوان نقطهٔ اتکایی برای شروع یک تحلیل رمزگانی از روایت مورد استفاده قرار گیرد. اهمیت این تقسیم‌بندی از آن‌جهت است که «رمزگان در آثار بارت، الگویی از دانش فرهنگی یا زبان‌شناختی است که تاروپود روایت را تشکیل می‌دهد. روایت، آمیزه یا به‌هم‌تنیدگی‌ای از رمزگان‌ها خواهد بود و واحدی یگانه در درون روایتی می‌تواند براساس یک یا چند رمزگان دلالت‌مند شود» (مکوییلان، ۱۳۸۸: ۴۹۹، از مقدمه‌ی مؤلف). اهمیتِ دیگرِ این

تقسیم‌بندی آن است که تفاوت انواع رمزگان را ازنظر عمق معنایی و میزان ارتباط کلام با مفاهیم خُرد اما فرهنگ‌ساز جامعه، هم‌چنین میزان درونی یا بیرونی‌بودنِ ارجاعات و امکاناتِ تأویلی متن را مشخص می‌سازد.

۱. رمزگان هرمنوتیک: هم‌چنان‌که داستان به‌سوی گره‌گشاییِ پایانی پیش می‌رود، خواننده را از افشاهای جزئی و تأخیرها و ابهام‌ها گذر می‌دهد. [مثل] "سرور"، سرور چه کسی، در چه موقعیتی، و با چه نتیجه‌ای؟*

۲. رمزگان واحدهای معنایی*: [مثلاً] "سرور" حالتی احساسی و سفر به ورای امر عادی است، ولی چون به دیگر داده‌ها دربارهٔ اندیشه‌ها و ویژگی‌ها ربط یابد، این کلیت، مکان هندسیِ فرد خواهد بود.

۳. رمزگان مصداقی یا فرهنگی*: یعنی آن خزانهٔ عظیم آگاهی که به‌طور خودکار در تأویل رویدادهای روزمره به‌کار می‌گیریم. [مثل]: "برتا یانگ سی سالش بود."

۴. رمزگان کنش‌ها*: این کنش‌ها را در گروه‌هایی گرد می‌آوریم که داستان را از آغاز تا پایان پیش می‌برند.

۵. رمزگان نمادها*: که برپایهٔ برابرنهادها (آنتی‌تز) استوار است (مارتین*،۱۳۸۶: ۱۲۴- ۱۲۳)

کارکرد رمزگان هرمنوتیک در شگردپردازی روایی

اولین رمزگانِ معرفی‌شده توسط بارت، رمزگان هرمنوتیک یا رمزگان معماست. این رمزگان عمدتاً در آغازِ روایت می‌آید تا با رمزگذاریِ نامشخص و یا مبهمِ یک رخداد، خواننده را با فضای کلیِ اثر آشنا کرده، درعین‌حال او را مجاب به خوانشِ متن تا رمزگشایی از آن نماید. «رمزگان معما، حدهایی را در خود گردآورده است که ازطریق به‌نخ‌کشیده‌شدنشان (مثل جمله‌ای روایی)، معمایی به‌وجود می‌آید، و پس‌از "تأخیرها"یی، شیرینیِ روایت، یعنی کشفِ پاسخِ معما را موجب می‌شوند» (بارت، ۱۳۸۸: ۲۱۱). اگرچه ابتدا به‌نظر می‌رسد رمزگان هرمنوتیک، تعلیقی ایجاد می‌کند که رفع آن مستلزم شناخت رویدادهای آینده است، اما عبارت "تأخیر"، که در متنِ نقل‌شده از بارت، به‌صورت مؤکد آمده است، رمزگان هرمنوتیک را واجد ظرفیتِ زمانیِ دوگانه‌ای می‌کند. «تأخیر، بسته‌به بعد زمان‌مند، که دراصل به اطلاعاتِ دریغ‌شده از خواننده مربوط می‌شود، دوگونهٔ مختلفِ تعلیق ایجاد می‌کند. تعلیقِ معطوف به آینده* و تعلیقِ معطوف به گذشته*. درنتیجهٔ تأخیر، فرایند خواندن، متن را به‌نوعی بازی فکری (تلاش برای حل معما یا چیستان) بدل می‌کند» (ریمون- کنان*، ۱۳۸۷: ۱۷۰و۱۷۲). رمزگان هرمنوتیک، تأثیر توالی زمانی کنش‌ها یا وجوب قرار گرفتن کنشی در سلسله‌ی رخدادها را مشخص می‌کند. این دو تأثیر با دو شگرد روایی متناظر است: تعلیق روایی و خلأ هرمنوتیک.

تعلیق روایی

تعلیق روایی حاصل روندی است که بارت آن را "تأخیر" نام نهاده و ابزار پرداخت آن را رمزگان هرمنوتیک دانسته است.

برای نشان‌دادنِ تفاوتِ دونوع تأخیری که ریمون_کنان معرفی کرده، نقش رمزگان هرمنوتیک در ساخت آن و تأثیری که وجود این رمزگان در نوع روایت‌پردازی دارد، سطرهای اولیهٔ دو شعر از نیمایوشیج را بررسی می‌کنیم:

از شعر غراب:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب
با رنگ‌های زرد غمش هست در حجاب
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب (نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۸)

از شعر ققنوس:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
برشاخ خیزران،
بنشسته است فرد. (نیما یوشیج، ۱۳۸۶: ۳۲۵)

رمزگان هرمنوتیک در شعر اول، معطوف به آینده است. شعر در آغاز خود پیشینه‌ای از شخصیتِ روایت ارائه نمی‌دهد و مخاطب می‌خواهد با ادامهٔ خوانش شعر، کنش غراب را در واکنش به وضعیتِ سکون و رکودِ موجود بداند. اما در شعر دوم، رمزگان هرمنوتیک معطوف به گذشته است. شعر در آغاز، وضعیت پیشینیِ شخصیتِ روایت را بازمی‌نماید و مخاطب را مشتاقِ دانستنِ آن‌چه می‌کند که شرایط مطلوب ابتدایی (خوشخوان، آوازه‌ی جهان) را به شرایط نامطلوب کنونی (آواره‌ماندن از وزشِ بادهای سرد) بداند. درواقع در این رمزگان، دانستنِ عکس‌العمل ققنوس به شرایطِ جاری، آن اندازه اهمیت ندارد که دلایلِ رسیدن به شرایطِ فعلی حائز اهمیت است. تمایل خواننده به ادامهٔ مطلب نیز بیشتر به‌خاطر اطلاع‌یافتن از همین دلایل است.

خلأ هرمنوتیکی

یکی دیگر از شیوه‌های تولید رمزگان هرمنوتیک، استفاده از "خلأ هرمنوتیکی" است. خلاء در متن، به‌دلیل عدم امکان بازگوییِ همهٔ رویدادها و کنش‌ها ناگزیر است، اما خلأ هرمنوتیکی، نه ناشی از این عدم امکان، بلکه به‌دلیل ضرورتی است که درگیریِ ذهنِ مخاطب با متن را می‌طلبد، خلاءهایی که مخاطب را وارد در جریان روایت می‌کند و با ایجاد ذهنیت‌های چندگانه، امکانات تأویلیِ اثر را افزون می‌سازد. درواقع به‌این‌ترتیب، فرایند دومی از تولید وجود دارد که متعلق به خواننده و در زمانِ خواندن است و چه‌بسا پس‌از اتمام خوانشِ متن نیز هم‌چنان ادامه یابد. «خلأ ممکن است موقت باشد، یعنی در جایی از متن پُر شود یا دایم. یعنی حتا بعد از اتمام متن هم‌چنان گشوده باقی بماند. خواننده در فرایند خواندن نمی‌داند که آیا خلأ موقت است یا دایم. بدون تردید این عدم قطعیت، بنیانِ پوییِ فرایندِ خواندنِ متن محسوب می‌شود» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۷۵). درحقیقت آن‌چه تأثیر هرمنوتیکیِ اثر را افزایش می‌دهد، بیش‌از آن‌که وجود خلأ در متن باشد، اشتیاق مخاطب به دانستنِ این نکته است که آیا خلأ موجود، سرانجام تا پایان روایت پُر می‌شود یا نه. تفاوت ایجاد تعلیق ازطریق تأخیر یا خلأ در این است که رمزگان هرمنوتیکیِ تأخیری، چنان‌که گفته شد، بیشتر در آغاز روایت حضور دارد، اما رمزگان‌های خلأ هرمنوتیکی، عمدتاً در میانه و کمتر در پایان روایت.

برای روشن‌تر شدنِ وضعیتِ خلأ در ایجاد رمزگان هرمنوتیک، دو شعر از سهراب سپهری را بررسی می‌کنیم. شعر "شب تنهاییِ خوب"، با درخواست از مخاطب خود در سطر اول و با استفاده از رمزگان هرمنوتیکی، ایجاد خلأ می‌کند: «گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند» (سپهری، ۱۳۷۱: ۳۷۱). این‌که دورترین مرغ جهان چه می‌خواند، عامل تعلیق روایت و ایجاد اشتیاق در مخاطب است برای دانستنِ این‌که این مرغ چه می‌خواند. این تعلیق زمانی تشدید می‌شود که شاعر با امر به "گوش کن"، اهمیت موضوع را برای خواننده گوشزد می‌کند. روایت با توصیفِ فضا و زمینه به‌پیش می‌رود تا به دو بند پایانی‌اش برسد:

گوش کن، جاده صدا می‌زند از دور قدم‌های تو را
چشم توزینت تاریکی نیست.
پلک‌ها را بتکان، کفش بپا کن، و بیا.
و بیا تا جایی، که پر ماه به انگشت تو هشدار دهد
و زمان روی کلوخی بنشیند با تو
و مزامیر شب اندام تو را، مثل یک قطعهٔ آواز به‌خود جذب کنند.
پارسایی‌ست در آن‌جا که تو را خواهد گفت:
بهترین چیز رسیدن به نگاهی‌ست که از حادثهٔ عشق تر است. (سپهری، ۱۳۷۱: ۳۷۲)

در پایانِ روایت، آن‌چه شنیدنی بود و راوی، مخاطب را به آن فرا می‌خواند بیان شده است و خلأ به‌وجودآمده در سطر نخستینِ شعر برطرف شده است. در این‌جاست که خواننده متوجه موقت‌بودنِ آن خلأ می‌شود. خلائی که در سطر آغازینِ بندهای پایانی با عبارت "گوش کن" مؤکد شده بود.

شعر "نشانی" با رمزگان خلأ هرمنوتیکی در سطر اول آغاز می‌شود: «"خانهٔ دوست کجاست؟" در فلق بود که پرسید سوار» (سپهری، ۱۳۷۱: ۳۵۸). این سطر، ضمن این‌که زمینهٔ روایی شعر (زمان و موقعیت کنش‌گر) را شکل می‌دهد، با پرسشی ایجاد خلأ می‌کند و با نگه‌داشتنِ این خلاء تا سطر پایانیِ شعر و تکرار سؤال آغازین، خلأ را به خلئی دایم تبدیل می‌کند. در این فاصله، راوی مدام درحالِ دادنِ نشانی است و ترغیبِ هرچه‌بیشترِ خواننده به رسیدن به مقصد. و وقتی مخاطب در پایانِ روایت متوجه می‌شود که تازه جستجو از نو باید آغاز شود، به فهمی کهن‌الگویی یا اسطوره‌ای از جستجو می‌رسد. «"نشانی" سپهری، یک اسطورهٔ

جستجو، اسطوره برای یافتن دوست، اسطوره برای تعیینِ هویتِ دوست است. و این خود دوست نیست که نشانی‌اش داده می‌شود، بلکه راهی که برای طلب‌کردنِ دوست در پیش گرفته شده، مهم است» (براهنی، ۱۳۵۸: ۵۱۵).

وقتی خلأ روایی در یک متن، مربوط به پرسشی باشد که ماهیتی اساسی در تفکر و زندگی انسانی داشته است، روایت ناخودآگاه به‌سمت اسطوره پیش می‌رود، زیرا «نقش اسطوره به‌عنوان نوع روایی منحصربه‌فرد و استثنایی، پاسخ به پرسش‌های بنیادینی است که اعضای جامعه‌ای مشخص مطرح می‌کنند» (آدام* و رواز، ۱۳۸۵: ۱۵۲). اسطوره یا کهن‌الگو، با پاسخ به چنین پرسش‌های بنیادین و روشن‌کردنِ برخی جوانب آن (حداقل از منظر راوی یا مؤلف)، مخاطب را به آرامشی ناشی از درک و دریافت مسایل ذهنی‌اش می‌رساند. اصولاً یکی از کارکردهای اصلی اسطوره، ارائهٔ راه‌حل برای مشکلات و مسایلی ذهنی است که عمدتاً قابل حل نیستند. اسطوره صرفاً به بیان راه‌کار و راه حل اکتفا می‌کند و برای آن "شیوهٔ رسیدن" مهم است نه خود "رسیدن". «وقتی موقعیتی کهن‌نمونه‌ای پیش می‌آید، ناگهان حس فوق‌العادهٔ رهایی‌یافتگی به ما دست می‌دهد چنان‌که گویی به‌واسطهٔ نیرویی چیره‌شونده به ما منتقل می‌شود یا مجذوبمان می‌کند. در چنین لحظاتی، ما دیگر فرد به‌شمار نمی‌آییم، بلکه نژادیم، ندای کل بشریت ما را فرا می‌خواند» (روتون*، ۱۳۸۷: ۳۱). بدین‌سان اهمیتِ نقشِ رمزگان هرمنوتیک، به‌ویژه رمزگان خلأ هرمنوتیک، مشخص می‌شود. علی‌القاعده خلأ در مورد مسئله‌ای تأثیرگذار است که حائز اهمیت باشد. مسئله‌ای که نه به یک روایت منفرد، بلکه به گروه عظیمی از مردم مرتبط باشد و عدهٔ زیادی آن خلاء را، خلاء فکری خود بدانند. درغیراین‌صورت انگیزه‌ای برای پیگیری روایت و پرکردنِ خلاء در مخاطب ایجاد نخواهد شد.

کارکرد روایی رمزگان واحدهای معنایی

دومین رمزگان مورد اشارهٔ بارت، رمزگان واحدهای معنایی است. اهمیت این رمزگان در شکل‌گیریِ فرایند* ادبی است. «روندِ کاری ادبی در دو وهلهٔ مهم شکل می‌گیرد: انتخاب درون‌مایه*، و شرح و بسط آن» (توماشفسکی*، ۱۳۸۵: ۲۹۳). این اهمیت از آن‌جا ناشی می‌شود که رمزگان واحدهای معنایی، نقشی اساسی در ساختار درون‌مایه بازی می‌کند. درواقع کار ویژهٔ رمزگان، که همانا انتقال مفاهیم فرهنگی از بطن جامعه به اثر است، عمدتاً توسط رمزگان واحدهای معنایی به‌انجام می‌رسد. علاوه‌براین، قسمت عمده‌ای از فرایند شخصیت‌پردازی نیز برعهدهٔ همین رمزگان است. این رمزگان‌ها «درون‌مایه‌های داستانند، وقتی حول یک اسم خاص سازمان می‌یابند یک "شخصیت" را می‌سازند» (اسکولز*، ۱۳۸۳ الف: ۲۱۷).

شخصیت‌پردازیِ مناسب یکی از عوامل موفقیت در روایت‌مندیِ متن است. زمانی این موفقیت به‌درستی حاصل می‌شود که ارتباط پیوسته و معنادارِ متن با زمینهٔ فرهنگی‌اش، ازطریق شخصیت‌های موجود در روایت برقرار شده باشد. چراکه «شخصیت صرفاً مجموعهٔ محدودی از مختصه‌ها نیست، بلکه "مجموعه‌ای جهت‌دار یا غایت‌مند" برپایهٔ الگوهای فرهنگی است» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۲۷). هرچه تعداد رمزگان‌های معناییِ تشکیل‌دهندهٔ یک شخصیت بیشتر باشد، شخصیت جامع‌تر و پیچیده‌تر می‌شود و درعین‌حال توانایی بازنمودِ جنبه‌های متنوع‌تری از مسایل اجتماعی و فرهنگی را می‌یابد. هرچه شخصیتِ ارائه‌شده به‌وسیلهٔ نویسنده، جامع‌تر باشد، به‌دلیل بهره‌مندیِ بیشتر از رمزگان‌های معنایی، امکان دریافت متنوع‌تری از شخصیت و درک بیشتری از آن رمزگان‌ها برای مخاطب نیز فراهم می‌شود. این ارائه و دریافت، چه‌بسا نقاط افتراق متعددی نیز داشته باشد، چراکه مفاهیم اجتماعی، به‌هرحال پس‌از عبور از صافی ذهن مخاطب درک می‌شوند.

یک شخصیت کامل روایی، دارای دو بعد فردی و همگانی است: «بهتر آن است که شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانهٔ فردیت‌بخشی و تکانهٔ نمونهٔ نوعی‌سازی (تیپ‌سازی)» (اسکولز، ۱۳۸۳ ب: ۲۱). تیپ‌سازی برمبنای یک یا چند الگوی رفتار اجتماعی سامان می‌یابد ونمونه‌ای از عمل‌کردِ نوعیِ قشر یا گروهی خاص است. آگاهی‌ها و چگونگی کنش‌های تیپ، از پیش مشخص است و ارتباطی با یک روایت خاص ندارد. این آگاهی‌ها، میان نویسنده و مخاطب مشترک است، چنان‌که نویسنده برای رمزگذاری و مخاطب برای رمزگشاییِ آن دچار مشکلِ دوگانگی در برداشت نخواهند شد. وقتی جنبهٔ عمومی تیپ با فردیت‌بخشی، یعنی اعمال و رفتاری که خاص کنش‌گر در یک روایت مشخص است، کامل شود، شخصیت به‌وجود می‌آید. این شخصیت به‌نوبهٔ خود تکیه‌گاه و سمت‌وسودهنده به رمزگان‌های معنایی است که پس‌از آن در متن حضور خواهند یافت.

شعر "خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها" از منوچهر آتشی، مثال مناسبی برای نشان‌دادنِ این است که رمزگان معنایی چه‌گونه هم شخصیت اصلی روایت را شکل می‌دهند و هم درون‌مایهٔ آن را:

اسب سفید وحشی
برآخور ایستاده گران‌سر
اندیشناک سینهٔ مفلوک دشت‌هاست
اندوهناک قلعهٔ خورشیدسوخته است
با سر غرورش، اما با دل دریغ، ریش
عطر قصیل تازه نمی‌گیردش به خویش (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۶)

این شیوهٔ شخصیت‌پردازی و مضمون‌سازی تا چند بندِ دیگر ادامه یافته و در هر بند، با استفاده از رمزگان‌های معنایی، گوشه‌ای از شخصیت "اسب" بر مخاطب آشکار شده، ضمن این‌که هم‌زمان درون‌مایه‌های اثر نیز در کنار هم قرار گرفته است. این رمزگان‌ها گاه در قالب صفت (سفیدِ وحشی، گران‌سر، اندیشناک، اندوهناک، سیلاب دره‌ها، گسسته‌یال، غضبناک، سفیدِ سرکش) و گاه با گروه اسمی (سیلابِ دره‌ها، بسیار از فراز که غلتیده در نشیب، رم داده پرشکوه‌گوزنان، بسیار در نشیب که بگسسته از فراز، تارانده پرغرورپلنگان، با نعل نقره‌وار، بس دختران ربوده ز درگاه غرفه‌ها) نمود پیدا کرده است. چنان‌که مشاهده می‌شود، هریک از این عبارات در خارج از متن تداعی‌کنندهٔ مفاهیمی هستند که برای اعضای یک جامعهٔ فرهنگی، کم‌وبیش معانیِ نزدیک‌به‌هم دارند. این مفاهیم، همان رمزگان‌های معنایی هستند. درعین‌حال، وقتی چندین رمزگان معنایی در آغاز روایت، شروع به شکل‌دهی به شخصیتِ کنش‌گرِ روایت می‌نماید، رمزگان‌های بعدی نیز به سمت‌وسوی مفاهیم اولیه سوق پیدا می‌کند. یعنی شخصیتِ ساخته‌شده، سودهنده به سایر رمزگان‌هایی است که در متن می‌آید.

نقش رمزگان مصداقی یا فرهنگی در ساخت روایی متن

رمزگان فرهنگی، مجموعهٔ اطلاعات، تجربه‌ها و آموخته‌های انسانی است که بار معرفت‌شناختیِ روایت را بر دوش می‌کشد. نویسنده ازطریق این رمزگان است که نوع جهان‌بینی، اندیشه و احیاناً پیامِ موردنظر خود را به متن منتقل می‌کند. «رمزگان فرهنگی مجرای ارجاع متن است به بیرون، به دانش عمومی. رمزگان فرهنگی قلمرو اسطوره‌شناسی و ایدئولوژی است، اگر آن‌را نظامی از ایده‌ها تلقی کنیم. درهم‌بافته‌شدنِ مرجع‌ها در این رمزگان، حس واقعیت را در کتاب به‌وجود می‌آورد، زیرا خودِ این افکار، باورهای طبیعی و موجه فرهنگی هستند. این‌ها را همگان به‌طور طبیعی می‌دانند» (کوارد* و الیس*، ۱۳۸۸: ۱۹۲- ۱۹۳).

تفاوت این رمزگان با رمزگان واحدهای معنایی در این است که رمزگان فرهنگی، عمومیت بیشتری نسبت‌به رمزگان معنایی دارد و گسترهٔ بزرگ‌تری از مفاهیم علمی چون اقتصاد عمومی، سیاست عمومی، هنر (در معنای عام آن) و پزشکی را دربر می‌گیرد. ضمن این‌که این مفاهیم نسبت‌به آن‌چه مربوط به رمزگان معنایی می‌شود (روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ...) عینیت بیشتری دارند و درنتیجه ویژگیِ حقیقت‌مانندی متن را تقویت می‌کنند.

کیفیت رمزگان‌های فرهنگی نشان‌دهندهٔ میزان پیشرفت فرهنگی- اجتماعی اقوام است. جوامع بدوی، رمزگان‌های فرهنگی مشابه، فاقد پیچیدگی و بیشتر برپایهٔ دانسته‌های غیرعلمی دارند. به‌همین‌میزان روایت در این‌گونه جوامع، روایاتی سره، تک‌روایتی و با مفاهیمِ بدونِ لایه‌بندی است. ضمن این‌که مباحث خرافی، مبالغه و دانشی که بیشتر اعتقادی است تا علمی در این روایات به‌وفور یافت می‌شوند. این موارد، البته دست‌مایه‌های مناسبی برای روایات مدرن‌اند به‌منظور طنزپردازی، بازتولید اسطوره‌ها یا تأکید بر ویژگی‌های کهن‌الگوییِ پاره‌ای نمادها:

برج مراقبی
با چار چشم
در هشت‌سوی آفاق
که دیده‌بان دورترین قریه‌های ماست؛
از ارتفاع البرز -زندان اژدها-
تا احتمال زلزله‌ها -اندیشه‌های دیو-
هرروز خاطرات زمین در خیال اوست. (سپانلو، ۱۳۸۴: ۲۸۹)

تشبیه "البرز" به "زندان اژدها" و "احتمال زلزله" به "اندیشهٔ دیو"، انگاره‌هایی کهن‌الگویی را در قالبی مدرن بازتولید کرده است. اگر در کهن‌الگو، البرز در پنداشتی اسطوره‌ای زندان اژدها بوده است، در اسطورهٔ مدرن اژدها مابه‌ازای علمی یافته است. چیزی مانند آتشفشان. این رمزگذاریِ جدید برای رمزگان فرهنگی، شیوه‌ای است برای انتظام مجدد دانسته‌های قومی و ارائهٔ آن به‌گونه‌ای که برای مخاطبِ آشنا به این فرهنگ، یادآور روایتی است. مجموعهٔ این روایت‌ها یا پاره‌روایت‌ها، کلّیتِ اثر را واجد زمینه‌ای روایی ساخته است.

کارکرد بینامتنی رمزگان‌های فرهنگی

وجود مایه‌های اسطوره‌ای و کهن‌الگویی که براساس مفاهیمی منطقه‌ای، و در بسیاری موارد جهانی، پایه‌گذاری می‌شوند، علاوه‌بر ایجاد تاروپودِ درهم‌تنیده‌ای از روابط متنی، ویژگی‌های بینامتنیِ اثر را نیز به‌طرز چشم‌گیری افزایش می‌دهند. بنابراین فرایند تأویل (تفسیر درون‌متنی و دریافت برون‌متنی) در برخورد با چنین رمزگان‌هایی، از آزادی عمل و پهنهٔ بسیار وسیع‌تری برخوردار می‌گردد. «هربار به‌واسطهٔ سرنخ‌هایی از متن،تأثیر عناصرِ درونِ بافتِ موقعیتی یا پیش‌تجربه‌ها و پیش‌دانسته‌های فرد، که انتظارها و پیش‌داوری‌های او را رقم می‌زند، پیوسته در فرایند پویاییِ تفسیر متن فعال می‌گردد. می‌توان چنین تعاملی میانِ متن و بافت فرهنگی را در چارچوب روابط بینامتنی نیز بررسی کرد» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۹۷). سطر پایانیِ شعر در نمونهٔ داده‌شده، این ارتباط میان متن و بافت فرهنگی را مورد تأکید قرار داده است: «هر روزِ خاطرات زمین در خیال اوست»، اشاره‌ای بینامتنی است که پذیرش اسطوره، به‌عنوان حقیقتی تثبیت‌یافته در ذهن کهن‌الگو (البرز)، و درنتیجه راوی، را بیان می‌کند. این بافت فرهنگی یا زمینه‌های فکری همان رمزگان‌های فرهنگی است که متناسب با وضعیت اندیشگانیِ هر قوم و هر دوره شکل گرفته و نگره‌های متنیِ آن قوم و دوره را هدایت می‌کند.

چگونگی متنی شدن رمزگان‌های فرهنگی

رمزگان‌های فرهنگی به‌دلیل عمومیت‌داشتن و حضور در حافظهٔ جمعیِ اقوام، نیاز به برخورداری از گونه‌ای تشخص دارند تا ویژگی‌های روایی موردنظر در یک متن خاص را به‌دست آورند. آن‌چه متون مختلف را ازنظر بهره‌گیری از مضامین بینامتنی از یک‌دیگر متمایز می‌دارد، چگونگی و شیوهٔ تبدیل رمزگان‌های فرهنگیِ عمومی، به رمزگان‌های متنی و فردیت‌بخشیِ آن‌هاست. «ازنظر ریفاتر*، متون دلالت خود را از دگرگونی‌های صورت‌داده در گفتمان اجتماعی هنجارینی می‌گیرند که خود آن‌را "گویش جمعی" می‌نامد. به‌تعبیری، دلالتِ یک متن وابسته‌به "گویش فردی‌ای" است که عنصر قابل تشخیصی از گویش جمعی را از راه وارونگی، تبدیل، بسط، یا هم‌نشینی دگرگون می‌سازد» (آلن*، ۱۳۸۹: ۱۷۱). ریفاتر در نقل قول ذکر شده، چهار روش را برای تبدیل انضمام‌های رمزگان فرهنگی به انتزاع‌های متنی ممکن می‌داند. اولین روش، وارونگی، یعنی استفادهٔ نامتعارف و گاه متضاد از مفهوم شناخته‌شدهٔ رمزگان است:

رستاخیز است
ولی من روح خود را
پیدا نمی‌کنم
و تن خسته‌ام
دوباره متلاشی
می‌شود. (جلالی، ۱۳۸۸: ۳۷۶)

استفادهٔ نامتعارف از رمزگانِ کاملاً شناخته شدهٔ "رستاخیز"، متنی چنین کوتاه را به روایتی تبدیل کرده است که تجسمِ شروع، اوج و پایانِ آن برای مخاطب به‌سهولت انجام‌پذیر است، به‌گونه‌ای که حتا می‌توان گونهٔ داستانیِ آن (تراژدی) را نیز تشخیص داد. دومین روش تبدیل، یعنی استفادهٔ نو از مفهومی کهن، را می‌توان در ساخت اسطوره‌ای جدید از کهن‌الگویی قدیمی به‌کار گرفت. برداشتی که م. آزاد از سلیمانِ نبی برای اسطوره‌سازی از سلیمان‌خاطر، در شعر "دهقان پیرنیل" دارد شاهد مثال مناسبی برای این شیوه است:

برخیز، ای سلیمان!
ای بی‌شکوه مرد!

بنگر به سرزمین بزرگی که خفته است؛
در سایه‌سار اهرام
و مومیائیت را حتا
تاراج کرده‌اند.
دهقان پیرنیل
جوان شد.
نیلوفری به‌دست فراز آورد
و گیسوان خواهر زیبایش را آراست.
نگریست
هرگز او
نگریست
اینک سلیمان خاطر
فریاد می‌کشد
در های‌وهوی توفان: ... (آزاد، ۱۳۷۸: ۵۷۰- ۵۶۹)

روش سوم بسط یا گسترش مفاهیم انضمامی است، آن‌چنان‌که انتزاعِ موردنظر به‌راحتی در درونِ آن مفاهیم جا بگیرند. اسطوره‌زدایی از امر مقدس از شیوه‌های کارآمد برای دست‌یابی به چنین تَوَسعی است:

چه‌گونه می‌توان از راهِ برگزیدهٔ گندم
به بهشتِ بی‌پایانِ دانایی رسید؟
من هرگز
جهان را به‌قدر یکی دانهٔ جو حتا
جدی نگرفته‌ام. (صالحی، ۱۳۸۹: ۱۹۷)

در این نمونه، اشاره به تقدسِ گندم و بهشت و بلافاصله اسطوره‌زدایی از این تقدس در بند دوم، رمزگان‌های فراجهانیِ گندم و بهشت را به گزینه‌هایی ملموس و محسوس بدل ساخته است. به‌این‌ترتیب این مضامین، گسترش عام یافته و به انتزاع‌هایی دراختیار مخاطب تبدیل شده‌اند که با مفهوم استعلاییِ پیشینِ خود تفاوت‌های بنیادین دارند. روش چهارم در ساخت رمزگان فرهنگی، چنان‌که ریفاتر می‌گوید، هم‌نشینی است. در این روش از هم‌نشینیِ دو یا چند رمزگان، یک رمزگان نو سر برمی‌آورد. شعر "سرود ابراهیم در آتش" از احمد شاملو نمونه‌ای از این روش است. عنوانِ انتخاب‌شده برای این اثر،"ابراهیم"، و سپس نام‌هایی چون "آشیل" و "اسفندیار" در متن آن،اسطوره را به‌طرزی حقیقت‌نما در اختیار مخاطب امروزی قرار داده است و شاعر از این راه مرثیه‌ای برای یک سیاسیِ اعدامی (مهدی رضایی) ساخته است:

و شیرآهن کوه‌مردی از این‌گونه عاشق
میدان خونین سرنوشت
به پاشنهٔ آشیل درنوشت ...
رویینه‌تنی
که راز مرگش
اندوه عشق و
غم تنهایی بود.
*
«آه، اسفندیار مغموم!
تو را آن به که چشم

فرو پوشیده باشی!» (شاملو، ۱۳۸۷: ۷۲۷)

بسط رمزگان در این متن به‌گونه‌ای شکل گرفته که توانسته است دو اسطورهٔ هم‌سرنوشت از دو فرهنگ متفاوت را به‌شیوه‌ای فاقد تکلّف و به‌دور از ساختگی‌بودن در کنار هم قرار داده، آن‌را به سرنوشتِ شخصیتِ موردنظرِ خود پیوند دهد. پیوندی که رمزگذاریِ مشترکِ آن، "اندوه عشق" و "غم تنهایی" است.

واقع‌نمایی، محصول رمزگان کنش‌ها

یکی از موارد مهمِ تحلیلی در روایت‌شناسی، بررسی پی‌رنگ* است. این اهمیت تا حدی است که اشکلوفسکی* قالب‌های روایی را «محصول قوانین خاص ساختِ پی‌رنگ» (اشکلوفسکی، به‌نقل از مکاریک*، ۱۳۸۸: ۱۵۱) می‌داند. درنتیجه شناخت ویژگی‌ها و ساخت پی‌رنگ از اولویت‌های اساسی در نقدهای روایی به‌شمار می‌رود. پی‌رنگ، ارتباط مستقیمی با کنش‌های موجود در یک روایت دارد و درواقع شاکله‌ای از کنش‌ها و موقعیتِ روایی سازندهٔ آن است. «به شرح و بسطِ کنش و مجموع بن‌مایه*هایی که آن را ویژه می‌کند، پی‌رنگ می‌گویند» (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۳۰۴). ترکیب چند بن‌مایه، در راستای ساختن کنش، اولین مرحله از تولید روایت است. سپس این کنش‌ها با طرح‌ریزیِ پی‌رنگ، روایت را به‌پیش می‌برند. عاملی که در خوانش یک متنِ راویی پی‌رنگ را سامان‌دهی و هدایت می‌کند، رمزگان کنش‌هاست. «رمزگان کنش‌ها ناظر بر ترسیم پی‌رنگ ازسوی خواننده است» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

بن‌مایه‌های سازندهٔ کنشِ درخورِ روایت، بن‌مایه‌هایی برپایهٔ واقعیت‌اند. بن‌مایه‌های غیرواقعی، نمی‌توانند سازندهٔ کنش روایی باشند.آن‌چه روایتی را غیرواقعی یا فراواقعی می‌سازد، افزودنِ بن‌مایه‌های غیرکنشی (مانند بن‌مایه‌های ادبی) به ساختار پی‌رنگ است. پی‌رنگی که براساس رمزگان‌های کنشی، در شکل بن‌مایه‌های واقعی، بافت‌مند شده است، زمینهٔ مناسبی برای افزودن مواد روایی دیگر، به‌منظور پروراندنِ جنبه‌های تخیلیِ متن است. ریمون- کنان این مطلب را با معرفی "الگوی انسجام" تبیین کرده است. او دو اصل اساسی روایت، توالی و علیت را «از سری الگوهایی می‌داند که از واقعیت سرچشمه می‌گیرند. رمزگانِ کنشیِ بارت مبتنی‌بر این نوع الگوست» (ریمون- کنان، ۱۳۸۷: ۱۶۹). توالی و علیّت پدیدآورندهٔ زنجیره‌های متنی‌اند که از یک‌سو سازندهٔ شکل روایت و از سویی حامل کنش‌هایی هستند که واقع‌نماییِ روایت را موجب می‌شوند. الگوی حاصل از این نظام‌مندی در زنجیرهٔ روایی متن، انسجام کنش‌های روایی را در پیوستاری منطقی سبب می‌شود. این الگو به وسیله‌ی رمزگان کنش‌ها حاصل می‌شود:

پیامبرانِ نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که انتظار در یک بیمارستان
از مرگ آسان‌تر است.
پیامبرانِ نوخاسته دیر آمدند، زود رفتند
ندیدند که در جاده‌ها ماشین‌های کوکی
رهروان را پشت سر گذاشت
و در کنار جاده‌ها کاشت
و در خاک‌های کهن رویاند
رهروان که بدن‌های عظیم داشتند
در ماشین‌های کوکی جا نگرفتند. (احمدی، ۱۳۴۳: ۲۸)

علی‌رغم این‌که در اثر بالا، روایت کاملاً غیرواقعی است، استفادهٔ مکرر از رمزگانِ کنش‌ها (دیر آمدند، زود رفتند، ندیدند)، متن را واقعیت‌نما کرده است. رمزگانِ کنش‌ها که در تمامی سطرهای شعر حضور دارد (پشت سر گذاشت، کاشت، رویاند، جانگرفتند)، علاوه‌بر تأثیرِ گفته‌شده سبب شده است تا پی‌رنگ به‌سرعت شکل گرفته و روایت، که با استفاده از کهن‌الگوها روایتی پرمحتواست، در کوتاه‌ترین شکلِ خود به پایان برسد. این شعر را با آغاز منظومهٔ روایی "آرش کمان‌گیر" مقایسه می‌کنیم:

برف می‌بارد؛
برف می‌بارد به‌روی خار و خاراسنگ.
کوه‌ها خاموش،

دره‌ها دل‌تنگ،
راه‌ها چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ ...
برنمی‌شد گر ز بام کلبه‌ها دودی،
یا که سوسوی چراغی گر پیامی‌مان نمی‌آورد،
ردپاها گر نمی‌افتاد روی جاده‌ها لغزان،
ما چه می‌کردیم در کولاک دل‌آشفتهٔ دم‌سرد؟
آنک، آنک کلبه‌ای روشن،
روی تپه، روبروی من ... (کسرایی، ۱۳۷۸: ۶۸- ۶۷)

در پارهٔ ذکرشده از شعر، رمزگان کنش‌ها وجود ندارد. فعلِ موجود در دوسطرِ آغازینِ شعرِ (برف می‌بارد) را هم به‌این‌دلیل که از افعال پویشی است، نمی‌توان معرف رمزگانِ کنش‌ها دانست. این عامل سبب شده تا روایت پیش‌رفتِ زمانی نداشته باشد و در این پاره، صرفاً فضای روایتی و وضعیتِ ناپایدارِ این فضا ترسیم شود. اگرچه برای شروعِ یک شعرِ بلندِ روایی، چنین درآمدی لازم به‌نظر می‌رسد، اما در سرتاسر طول شعر می‌بینیم که به‌جز رمزگان هرمنوتیک (کوه‌ها خاموش، دره‌ها دلتنگ، چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ و ...)، رمزگان عمدهٔ دیگری وجود ندارد. از آن‌جا که این داستان به‌شکل سنتی روایت شده است، چنین مسئله‌ای دور از ذهن نیست. «در روایت کلاسیک، دو رمزگان وجود دارند که نظمی جهت‌دار را حفظ می‌کنند. رمزگان کنشی (که استوار بر نظمی منطقی- زمان‌مند است) و رمزگان هرمنوتیک» (بارت، ۱۳۸۸: ۲۱۳). این مقایسه زمانی جالب‌تر می‌شود که با مرور آثار احمدرضا احمدی درمی‌یابیم که وی اصولاً شاعری روایت‌پرداز نیست و شعرهای او عموماً فاقد روایتی آشکارند.

پنهانگی روایت، ناشی از رمزگان نمادها

چنان‌که در تقسیم‌بندی رمزگان‌ها ذکر شد، رمزگان نمادها برپایهٔ "آنتی‌تز" استوار است. آنتی‌تز مربوط به مبحث "تقابل‌های دوتایی" است که از مفاهیمِ بنیادینِ نقدِ ساختارگرا به‌شمار می‌رود. بنابراین «رمزگان نمادین، مربوط به تقابل‌های دوگانه است» (سلدن، ۱۳۷۵: ۲۲۳). یعنی یک رمزگان زمانی نمادین می‌شود که مفهومش، تناظری تقابلی با مفهومی دیگر در متن داشته باشد. البته باید توجه داشت که این تحلیل جدا از تحلیل نمادگرایانه (سمبولیک) است که مبحثی مربوط به وجوه نشانه است.

به تقابل دوتاییِ "افق" و "عمودی" در سطرهای آغازینِ شعر "تنها صداست که می‌ماند" از فروغ فرخزاد توجه می‌کنیم که چه‌گونه از دو نشانهٔ غیرنمادین، رمزگانی نمادین ساخته است:

چرا توقف کنم، چرا؟
پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند
افق عمودی است
افق عمودی است و حرکت: فواره‌وار
و در حدود بینش
سیاره‌های نورانی می‌چرخند (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۳۶)

در تعریفِ پیش‌گفته، رمزگانِ نمادین به‌شدت محدود می‌شود. چراکه هر متنی نیاز به آنتی‌تز یا مفهومی در تقابل دوگانه را برآورده نمی‌سازد. آن‌چه این محدودیت را برطرف می‌کند، توجه به فرامتنی‌بودنِ رمزگان‌هاست. «مطالعهٔ لوی استروس* در زمینهٔ رمزگان‌ها نشان می‌دهد که تعبیر نمادی، نوعی حرکت و گذر از آنتی‌تزِ درونِ متن به تقابل‌های بنیادی‌ترِ سایر رمزگان‌های اجتماعی، روان‌شناختی یا کیهانی است» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۱۵). بر این اساس نیازی نیست که یک متن، مستقیماً برابرنهادِ موردنیاز برای تولید رمزگان نمادها را در خود داشته باشد. این آنتی‌تز در پهنهٔ مفهومیِ فراخ‌تر و به‌صورت انضمامی می‌تواند در متن وجود داشته باشد:

به ایوان می‌روم و انگشتانم را
بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم
چراغ‌های رابطه تاریکند

چراغ‌های رابطه تاریکند
(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۴۱)

چنان‌که دیده می‌شود، "تاریک" در یک تقابل دوگانه با "چراغ" ایجاد رمزگانِ نمادین کرده است، حال‌آن‌که علی‌القاعده، برابرنهادِ "تاریک"، "روشن" است، نه چراغ. و در یک دامنهٔ معناییِ وسیع‌تر:

سلام ای غرابت تنهایی
اتاقم را به تو تسلیم می‌کنم
چراکه ابرهای تیره همیشه
پیغمبران آیه‌های تازهٔ تطهیرند
و در شهادت یک شمع
راز منوری‌ست که آن‌را
آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند. (فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۱۰)

"ابرهای تیره" در مقابل "آیه‌های تازهٔ تطهیر" و "شهادت یک شمع" در مقابل "راز منور"، مفاهیم ناشی از تقابلِ بسط‌های معنایی‌اند و سازندهٔ رمزگان نمادها. وقتی مفاهیم تقابلی، از چنین سحابی‌های گسترده‌ای برداشت می‌شوند، لزوم تعریفِ دو سطح برای توجیه معنا به‌وجود می‌آید. «نظریهٔ سطوح، چنان‌که به‌وسیلهٔ بنونیست* بیان شده، دو نوع رابطه ارائه می‌دهد: توزیعی* (اگر روابط در یک سطح قرار گیرند) و ترکیبی* (اگر آن‌ها از یک سطح، در سطح دیگری ادراک شوند). این سطوح به‌عنوان نظام نمادها، قاعده‌ها و غیره ملاحظه می‌شوند و برای بازنمایی پاره‌گفتارها* به‌کار می‌روند» (بارت، ۱۳۸۷: ۳۵). بنابراین در مثال قبل، "ابرهای تیره" و "آیه‌های تازهٔ تطهیر"، در سطح روابط توزیعی، پاره‌گفتارهایی را بیان می‌کنند که به‌خودی‌خود حائز معنا هستند. وقتی این دو رابطه در سطح ترکیبی قرار می‌گیرند، معنایی کاملاً جدید در قالب یک گفتار ارائه می‌دهند که رمزگانِ آن، رمزگان نمادهاست. به‌این‌ترتیب، این دو سطر رویدادهای خاص را در سطح پایگانی با مفاهیم انتزاعی و عام پیوند می‌دهند. شکل‌گیری رمزگان نمادها، با تعمیم رویدادهایی که در سطح توزیعی وقوع یافته و درحقیقت خارج از حیطه روایت محسوب می‌شوند، و با الصاق آن‌ها به انتزاع‌های ذهنی، عملاً متن را به متنی روایی در سطح ترکیبی بدل می‌کنند.

همین وضعیت را می‌توان برای پاره‌گفتارهای "شهادت یک شمع" و "راز منور" و "آن کشیده‌ترین شعله" درنظر گرفت. با توجه به این‌که دو سطح ترکیبیِ ایجادشده، هریک می‌توانند به‌عنوان پاره‌گفتاری جدید، در سطح توزیعی عمل کرده و درنتیجه چهار سطر پایانی، در یک رابطهٔ پایگانی، گفتاری جدید را ارائه می‌دهند که حاوی رمزگانِ نمادینی جدید و البته با پیچیدگی و بار معناییِ بیشتر است. دلیل این‌که در شعر، روابط ترکیبی به‌راحتی می‌توانند در رابطه‌ای توزیعی نیز شرکت کنند این است که روایت، کارکرد اولیه و ذاتیِ شعر نیست. بنابراین حضور پی‌رنگ، حتا در شکل ابتدایی آن، می‌تواند بارِ روایت‌مندیِ متن شعری را بر دوش بگیرد.

رمزگان نمادها، با کم‌رنگ‌کردنِ دلالت بر مصداقی خاص، مفهوم را پررنگ می‌کند. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، دو رمزگان اساسی برای روایت‌مندیِ متن، رمزگان هرمنوتیک و رمزگانِ کنش‌ها است. بنابراین وجود رمزگانِ نمادین شرط لازم برای شکل‌گیریِ روایت نیست. دو نمونهٔ داده‌شده مثال‌های مناسبی برای این عدم شکل‌گیری روایت است. اما رمزگانِ نمادین، وقتی در رابطهٔ توزیعیِ خود از رمزگان هرمنوتیک یا کنش‌ها استفاده کند، ناخودآگاه راه را برای روایی‌شدنِ متن هموار می‌سازد. در سه سطر پایانیِ نمونهٔ اخیر، وجود دو رمزگان هرمنوتیک در رابطهٔ توزیعی «و در شهادت یک شمع/ راز منوری‌ست» و «آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند»، این سه سطر را واجد زمینه‌ای روایی کرده است.

نتیجه‌گیری

شعر نو، به‌دلیل فقدان عوامل انسجام‌بخشِ سنتی، مانند وزن عروضی، ردیف و قافیه، که عمل‌کردی بر محور سطرهای شعری دارند، یک‌پارچگی و وحدتِ متنیِ خود را بیشتر از محور عمودیِ متن می‌گیرد. محور عمودی، آن نخ نامرئی است که سطرها را به‌هم می‌پیوندد و امکان جابه‌جاییِ سطرها را از آن‌ها می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین عواملِ سازندهٔ این محور عمودی (با محور جانشینی

اشتباه نشود)*، روایت است. هرگاه روایت عمدهٔ ساختار این محور را در برگیرد، شعر به متنِ داستانی تبدیل شده، از شعریت آن کاسته می‌گردد. در این شرایط می‌توان انواع رمزگان‌های روایی را در اثر شناسایی کرد. اما اگر روایت، به‌طورکامل و با رعایت تمامی اجزا در شعر نباشد، به‌این‌معنا که تنها تعدادی از رمزگان‌های روایی در آن قابل شناسایی باشند، نه‌تنها متن شعریت خود را حفظ می‌کند بلکه از تبدیل‌شدن به داستان نیز مصون می‌ماند. اهمیت شناخت رمزگان‌های روایی، علاوه‌بر نوع تأثیرگذاری‌شان بر وضعیتِ روایی متن، به‌دلیل زیرساختِ روایی آن‌ها و دخالتی است که روایت، به‌عنوان چکیدهٔ تجارب بشری، در تولید رمزگان دارد.

به‌طورکلی برای داشتنِ یک روایت، از میان رمزگان‌های پنج‌گانهٔ معرفی‌شده توسط بارت، وجود دو رمزگان هرمنوتیک و کنش‌ها ضروری‌اند. رمزگانِ کنش‌ها در ساخت پی‌رنگِ روایی و رمزگانِ هرمنوتیک در ساخت تأویلیِ روایت مشارکت فعال دارند. وجود این دو عامل در متنِ شعری، با ایجاد زمینهٔ روایی در متن و جذابیت‌های ناشی از آن، مخاطب را به ادامهٔ خوانش اثر ترغیب می‌کند. استفادهٔ فراوان از این دو رمزگان سبب شده است تا وجود زمینهٔ روایی در بسیاری از متون شعر نو ایران قابل تشخیص باشد. چنین زمینه‌ای (و نه روایت در معنای تام آن) را در آثار شاعرانی چون احمدرضا احمدی، که در ظاهر اشعاری فاقد روایت دارند، نیز می‌توان یافت.

به‌جز دو رمزگانِ یادشده، سه رمزگانِ دیگر (واحدهای معنایی، مصداقی و نمادها)، برای ساختِ روایی متن لازم نیستند. رمزگانِ واحدهای معنایی با اشاره به واحد کوچکی از معنا می‌تواند شخصیتِ روایی حاضر در متن را با سهولت و سرعتی درخورِ یک متن شعری به خواننده معرفی کند. رمزگان فرهنگی میزان باورپذیری روایت را افزایش داده و رمزگان نمادها با ایجاد سطوح دوگانهٔ توزیع و ترکیبِ معنا و عمق‌بخشیدن به محتوا، متن شعری را از یک روایتِ سره، به ساختاری مفهومی تبدیل می‌سازد تا امکان برقراری ارتباط میان متن و مخاطب در هرسطحی از بینش و قدرتِ دریافت برقرار گردد. وجود این سه رمزگان در یک روایت و به‌خصوص در یک متن شعری،که ایجاز از مختصات ضروری آن است، ضروری نمی‌نماید. این رمزگان‌ها غنای مفهومی و سهولت در برقراری ارتباط با مخاطب را موجب می‌شوند، به‌این‌دلیل که از بافتِ اجتماعیِ مشترک میان نویسنده و خواننده نشأت می‌گیرند.

این رمزگان‌ها گاه، خود به‌عنوان محصولِ روایت، که بسیار فشرده شده و درنتیجه دارای تراکم معنایی است، به‌شکل پاره‌روایت در متنِ روایی حضور دارند. اتفاقاً وجود همین پاره‌روایت‌هاست که شعر را از روایت‌مندیِ آشکار، به‌سمت روایت‌مندی در لایه‌های زیرینِ متن سوق می‌دهد و باعث تمایز آن از دیگر گونه‌های روایی (قصه، داستان، رمان و حکایت) می‌شود، حال‌آن‌که رمزگان‌های هرمنوتیک و کنشی، به‌ویژه اگر درزنجیره‌ای منطقی قرار گیرند، روایتی آشکار را سبب می‌شوند و نیاز به تولید روایتِ ناشی از ترکیبِ سطوحِ متمایزِ معنایی را ازبین می‌برند.

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۸۶). *مجموعهٔ اشعار: جلد اول*. تهران: نگاه.

آدام، ژان‌میشل و فرانسوا رواز (۱۳۸۵). *تحلیل انواع داستان*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. چ. دوم. تهران: قطره.

آزاد، م. (۱۳۷۸). *گل باغ آشنایی*. (مجموعهٔ اشعار). تهران: علم.

آلن، گراهام (۱۳۸۹). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چ. سوم. تهران: مرکز.

احمدی، احمدرضا (۱۳۴۳). *روزنامهٔ شیشه‌ای*. تهران: طرفه.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳ الف). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ. دوم. تهران: آگه.

_____ (۱۳۸۳ ب). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ. دوم. تهران: مرکز.

اکو، امبرتو (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

بارت، رولان (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: فرهنگ صبا.

_____ (۱۳۸۸). "تحلیل متن‌بنیادِ والدمار، نوشتهٔ ادگار آلن‌پو". *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۲۱۳-۲۰۲.

براهنی، رضا (۱۳۵۸). *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. چ. سوم. تهران.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی- انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

توماشفسکی، بوریس (۱۳۸۵). "درون‌مایگان". *نظریهٔ ادبیات*. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران، ۳۴۱- ۲۹۳.

جلالی، بیژن (۱۳۸۸). *گزینهٔ اشعار*. تهران: مروارید.

روتون، کنت نولز (۱۳۸۷). *اسطوره*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چ. چهارم. تهران: مرکز.

ریمون- کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۸۴). *منظومهٔ تهران*. تهران: فرهنگ معاصر.

سپهری، سهراب (۱۳۷۱). *هشت کتاب*. چ. یازدهم. تهران: طهوری.

سجودی، فرزان (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ. دوم. تهران: قصه.

سلدن، رامان (۱۳۷۵). *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*. ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: پویندگان نور.

شاملو، احمد (۱۳۸۷). *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. چ. هشتم. تهران: نگاه.

صالحی، سید علی (۱۳۸۹). *ما نباید بمیریم، رؤیاها بی‌مادر می‌شوند*. تهران: نگاه.

عباسی، علی و محمدهادی محمدی (۱۳۸۱). *صمد: ساختار یک اسطوره*. تهران: چیستا.

فالر، راجر (۱۳۸۶). "بررسی ادبیات به‌منزلهٔ زبان". *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: نی، ۳۸- ۱۹.

فرخزاد، فروغ (۱۳۶۸). *مجموعهٔ اشعار فروغ*. آلمان غربی: نوید.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: مینوی خرد.

کسرایی، سیاوش (۱۳۷۸). *از خون سیاوش*. تهران: سخن.

کوارد، روزالیند و جان الیس (۱۳۸۸). "اس/ زد". *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعاتِ ادبی*. به‌کوشش فرزان سجودی. ترجمهٔ فرزان سجودی. چ. دوم. تهران،۱۹۴- ۱۸۵.

لائوریتس، ترزا د. (۱۳۸۸). "میل در روایت". *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۳۲۹- ۳۱۷.

لنسر، سوزان س. (۱۳۸۸). "به‌سوی یک روایت‌شناسیِ فمینیستی". *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، ۳۱۲- ۳۰۷.

مارتین، والاس (۱۳۸۶). *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. چ. دوم. تهران: هرمس.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چ. سوم. تهران: آگه.

مکوییلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد، از مقدمه مؤلف.

نیما یوشیج (۱۳۸۶). *مجموعهٔ کامل اشعار*. گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز. چ. هشتم. تهران: نگاه.

تحلیل کارکرد تصویر در غزل عاشورایی«رمان– تراژدی»

طیبه کشتکار
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
محسن ذوالفقاری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

چکیده

عاشورا در بعد فرهنگی، زمینهٔ مناسبی برای آفرینش آثار ادبی با کارکرد تصویری در ادبیات فارسی ایجاد کرد. شاعران و نویسندگان، با آفرینش صدها اثر ارزشمند در این زمینه، بر غنای ادبیات فارسی افزوده‌اند. پژوهش حاضر، به تحلیل کارکرد تصویر شعری در غزل «رمان – تراژدی» اثر مهدی زارعی می‌پردازد؛ هدف تحلیل و بررسی جنبه‌های تصویری غزل است. به این منظور پس از بیان مقدمه‌ای در تعریف تصویر، غزل در پنج کارکرد: رمانتیسم؛ عاطفه و تخیل؛ تحلیل تصویر و بافت شعری و رابطهٔ تصویر و زبان بررسی خواهد شد و در پایان ویژگی شاخص غزل، جریان سیال ذهن در شکل‌گیری تصویری عمیق و قوی در شعر بیان می‌شود. پس از بررسی‌های صورت گرفته مشخص می‌شود که تصویر ویژگی شاخص و از برجسته‌ترین نمودهای زیبایی غزل است.

کلیدواژه‌ها: تصویر شعری، عاشورا، غزل معاصر، رمانتیسم، تصویر و بافت شعری، تصویر و زبان شعری، تصویر و جریان سیال ذهن

مقدمه

تصویر (ایماژ) از پرکاربردترین اصطلاحات نقد ادبی است. این بحث که از مدتها پیش در بلاغت اسلامی مطرح شد و در نقد جدید ادبیات غرب محبوبیت فراوان یافت تنها مختص به ادبیات نیست؛ بلکه در سایر مباحث نظری از جمله روان شناسی ادراک و شاخه‌های گوناگون هنر همچون سینما، نقاشی و مجسمه‌سازی کاربرد دارد. در خصوص مبانی نظری، برای تصویر در منابع متعدد تعاریف بسیاری آمده است که هیچ کدام از این تعاریف جامع و مانع بنظر نمی‌رسد. در یکی از این تعاریف گفته شده: تصویر خیال « بر مجموعه تصاویر شاعرانه و کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید.» (فتوحی، بی تا: ۱۰۴) یا تصویر « حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیلهٔ کلمات در یک نقطهٔ معین.» (براهنی، ۱۳۷۱: ۱۱۴) و در تعریف دیگری گفته شده «تصویر در رایج ترین کاربرد عبارت است از: «هر گونه تصرف خیال در زبان.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۴۴) این تعریف را هم بلاغیون سنتی و هم نقادان معاصر پذیرفته اند. تصویر، یکی از نمودهای زیبایی در شعر است. « هوراس معتقد است برای شعرها داشتن زیبایی کافی نیست، بلکه باید حاوی پرتوی دل‌انگیز باشند تا بتوانند ذهن مخاطب را به مسیر مطلوب راهنمایی کنند.» (دمینیک بیکر، بی تا: ۲۴۸) تحلیل تصویر در شعر اهمیت بسیاری دارد. « شاعر برای اینکه بتواند حاصل افکار و عواطف خویش را آشکار کند سعی دارد بین افکار و احساسات خود و جهان مادی ارتباط برقرار کند، تا یافته‌هایش را برای دیگران ابراز کند. به همین دلیل، تصویر یکی از عوامل مهم در جهت شناخت شخصیت روحی و روانی شاعر است؛ چرا که شعر حاصل تجربه شاعر است و از ارادهٔ شاعر ناشی نمی‌گردد، بلکه یک رویداد روحی است که به صورت ناخودآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد. » (شفیعی کدکنی،۱۳۷۸: ۲۱) بی‌گمان حوادث و رویدادهای تاریخی و اجتماعی نمودهای بارزی در ادبیات دارند. شاعران هرکدام براساس برداشت شخصی خود از دریچهٔ احساس جنبه‌های متفاوتی را نشان می‌دهند.

حماسهٔ ماندگار عاشورا نیز از جمله وقایع تاریخی است که با گذشت چندین دهه، همچنان اذهان هنرمندان را به خود معطوف می‌کند. قطعاً، هیچ حادثه‌ای را نمی‌توان یافت که به اندازهٔ این حماسهٔ سرنوشت‌ساز، با نفوذ در عمق جان و فطرت انسان‌های آزاده و آگاه، تشنگان زلال حقیقت را سیراب سازد و حق باوری عالم را تا مرز شیفتگی و شیدایی بکشاند و عرصه‌های گوناگونی از حیات بشری را تجلی‌گاه شکوه و عظمت خود نماید. شعر از جمله عرصه‌های فرهنگ و ادب فارسی است که در به تصویر کشیدن این حقیقت توفیق بزرگی را نصیب خود کرده است. پژوهش حاضر با هدف تحلیل تصویر در شعر معاصر، غزل «رمان-تراژدی»، اثر مهدی زارعی را با روش توصیفی- تحلیلی، بر مبنای پژوهش‌های کتابخانه‌ای موضوع کار خود قرار داده است.

پیشینهٔ بررسی تصویر در آثار ادبی به شعر فارسی مربوط می‌شود. در این رابطه مقالات هاشم رجب زاده، محسن ذوالفقاری و الهام حدادی که این روند را در اشعار شاعران نامی‌ای چون مولوی، خاقانی و نظامی بررسی کرده‌اند، قابل مشاهده است. اما براساس جستجوهای صورت گرفته تاکنون پژوهش مستقلی از تحلیل تصویر در شعر معاصر فارسی یافت نشد؛ لذا مقالهٔ حاضر را می‌توان از جمله اولین تلاش‌های صورت گرفته در این زمینه و منبعی برای سایر پژوهشگران به شمار آورد.

بیوگرافی

مهدی زارعی در سال ۱۳۶۵، در تهران متولد شد. در مقطع لیسانس، در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی تحصیل کرد. استفادهٔ بهنگام ازعنصر خیال، شعر او را در فضایی سرشار از تصویر شناور کرده است. زبان ساده و بیان صمیمی از شاخصه‌های شعری اوست. داوری نهایی دربارهٔ آثار او نیاز به گذشت زمان دارد. (ر.ک. مجاهدی، ۱۳۸۶: ۵۹۰ -۵۹۱) نگاه تازه به اشیاء پیرامون ویژگی هنری اوست که با کشف همراه است. او با استفاده از عنصر «کشف و شهود» - با توجه به اینکه این خصیصه، از ویژگی‌های رمانتیسم است- به زیبایی غزلش افزوده و در تداعی احساسات درونی‌اش موفقیت چشمگیری بدست آورده است. برای بررسی و تحلیل نهایی، ابتدا غزل را می خوانیم:

«رمان- تراژدی»

شب تبانی پنهانی «قضا» و «قدر» — شب قطار زمان روی ریل های خطر
صدای سرفهٔ خشدار ساعتی مسلول — (و چند قطرهٔ خون روی میز، پنجره، در)
قلم بلند شد و واژه ها ردیف شدند — (رمان، تراژدی) قتل یک... نه ! چند نفر
تمام مغز نویسنده لب به لب از مرگ! — اتاق خوابش لبریز از تب و بسترا!
و چند مرتبه کابوس، شعله، دود، عطش — و چند مرتبه هم آب و قرص خواب آورا!
و روح «تشنهٔ» او شمع شد، زبانه گرفت — و شمع «آب» شد و مرد، سوخت تا آخر
و شعله شعله به متن رمان رسید آتش — و سطر سطر رمان، واژه واژه خاکستر...!
به جز سه چار خط از چند سطر پایانی — که می رسید به خون، خیمه، تیر، نیزه، سپر
سپاه سبز: (قداست، دفاع، عاطفه، خیر) — سپاه قرمز: (عصیان، هجوم، فاجعه، شر)
عطش(شبیه یک جفت دست خون آلود) — کشیده بود تن هرچه تشنه را در بر
و ماه (مشک به دندان) از آسمان افتاد — و مشک (مثل خودماه) پر شد از خنجر
رسید متن به مردی که بین دستانش — گل شکفتهٔ شش ماهه شد گلی پرپر
و بوسه زد به گلوگاه آسمان، خورشید — (و فکرکرد به راز وصیت مادر)
زمان به اوج خودش می رسید، جایی که — پرید و پر زد از آنجا پرنده ای بی سر
به خنده لشکرشیطان به گوش هم گفتند: — چه روز خوب و قشنگیست، گوش شیطان کر !
زمین مچاله شدآن لحظه که رسید به هم — سر بریدهٔ بابا و دامن دختر
و شب، نمایش معکوسی از«حقیقت» و «وهم» — (شب شیوع «مسلمان» و قحطی«کافر»!)
و روز، روز عبث بود و ساعت عصیان — و سال شصت و یک کشتن حقوق بشر
رمان به نیمه... ولی ساعت ازنفس افتاد — (و چند قطرهٔ خون روی میز، پنجره، در)
قلم، شهیدشد و خون مشکی اش ماسید — رمان: تمام، قلم: سوخت، دود شد: دفتر

شعر در پنج کارکرد تحلیل می‌شود که عبارتند از: رمانتیسم؛ تصویر، عاطفه و تخیل؛ تصویر و بافت شعری؛ تصویر و زبان؛ تصویر و جریان سیال ذهن.

۱- رمانتیسم

با نگاهی دقیق به غزل، می‌توان ویژگی‌ها و جنبه‌های رمانتیسم را در شعر مشاهده کرد. ابتدا مختصراً رمانتیسم، با توجه به نظر بزرگان ادب معرفی می‌شود. جدال سخت ژان ژاک روسو با ولتر و دائرةالمعارف نویسان، امری اجتناب‌ناپذیر بود. روسو خصیصه‌ای داشت که وی را از معاصرانش دور می‌ساخت و شکافی عمیق در میان وی و ایشان پدید می‌آورد. او مدرن بود، و به جهان دیگری تعلق داشت. ما هنوز در جهانی زیست می‌کنیم که، بد یا خوب، از بسیاری جهات مدیون اوست، اما عصری که بلافاصله پس از مرگش، به سال ۱۷۷۸، شکفت بیش از این مرهون اوست، خطوط عمدهٔ فکرش یا تقلیدی از طرز تفکر او یا اغراقاتی از شیوه‌های تفکرش بود. قضیه، مسئله نفوذ یا تاثیر مبهم نبود بلکه الهام مستقیم بود. رمانتیک‌ها ابتدا در آلمان و سپس در انگلستان و بعدها در فرانسه و سایر نقاط در وجود وی پیامبری خویش را یافتند. شک نیست که عصر خرد اینک در سراشیب زوال بود و راه را برای ضد خود می‌گشود و حتی اگر روسویی هم نبود زود یا دیر جای خود را به عصر «رمانس» می‌داد، اما روسو این تحول و دگرگونی را تسریع کرد - او یک واسطهٔ فعل بود. (ر.ک. پریستلی، ۱۳۸۷: ۱۲۷)

« رمانتیک‌ها جهان را ثابت و ماشینی نمی‌بینند، در نظر آنها جهان سایه‌ای است از حقیقت دیگری که در ورای این صورت نهفته است، و اجزای جهان زنده و دارای روح بالنده و پویایند. زیبایی‌شناسی رمانتیک پویا و ارگانیک است. آنها برای انسان فردیت قائلند و به جهان نامرئی بیش از جهان مرئی توجه دارند. ویلیام وردزورث می‌خواست حساسیت‌های خاص خود را داشته باشد و لرد بایرون آرزوهای فردی خود را و ویلیام بلیک تجربه‌های شخصی خود را. برای آزادی در بیان عواطف و هیجانات فردی به یک نیروی قوی نیاز بود تا بتواند شاعر را از سلطهٔ واقعیت خشن و نظریه‌های مکانیکی برهاند، این نیرو تخیل بود.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱۵-۱۱۶)

« عقاید و افکاری که رمانتیک‌ها در زمینه نقد ادبی نشر و ترویج کردند روی هم رفته به مکتب آنها صبغهٔ فلسفی و انتقادی قابل ملاحظه‌ای می‌داد. این عقاید و افکار بیشتر مشتمل بود بر اعتقاد به نسبی بودن زیبایی و هنر، تاکید در وحدت و همانندی شعر در نزد تمام اقوام عالم، اصرار در برتری احساسات قلبی بر سایر قوای ذهنی، توجه به عنصر عامیانه و جهات مشترک در بین اشعار اقوام مختلف، اعتقاد به رابطهٔ بین شعر و موسیقی و ضرورت رهایی از قیود سنت‌ها در شعر.» (زرین کوب، ۱۳۸۲: ۴۲۸) از جمله مشخصات برجستهٔ رمانتیسم عبارتند از: همدلی و یگانگی با طبیعت. بازگشت به آغاز و دوران کودکی و طبیعت دست نخورده. فردیت. (بیان آزاد احساسات و هیجانات فردی). پایبندی به تصور، کشف و شهود و درون بینی. اصالت جهان خیالی. (تخیل، جایگزین تقلید و محاکات کلاسیک می‌شود). اصالت تصور غلبهٔ جهان ذهنی بر جهان واقعی.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱۷-۱۱۸)

رمانتیسم در ایران با نیما یوشیج آغاز شد. نیما با منظومهٔ «افسانه» (۱۳۰۱) چشم انداز نوید بخشی را در ادبیات نشان داد. «افسانه یک منظومهٔ غنایی (lyric) است که با همهٔ نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگرچه به لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک – و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته- با این همه، از لحاظ اینکه تاملات و عواطف یک روستایی را در شهر- با نوع نگرشی که به زندگی و طبیعت دارد- در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است. همچنین افسانه از نظر نوع مکالماتی که در خلال این منظومه هست و قدمی است برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادب منظوم ما، حائز اهمیت است. » (شفیعی کدکنی،1387: ۱۱۰) سبک رمانتیک با ورود قالب جدید شعر در ادبیات ایران همزمان شد. استفاده از ویژگی‌های سبکی رمانتیسم در شعر نو منجر شد که مخاطبان بهتر بتوانند با این قالب جدید شعری ارتباط برقرار کنند. « در هر یک از سبک‌های ادبی، تصویرپردازی مشخصه‌هایی دارد که آن را از تصویر کلاسیک و سمبولیک متمایز می‌سازد. این ویژگی‌ها عبارتند از:۱. استحالهٔ شاعر در طبیعت و اشیاء.۲. سایه واری و ابهام پدیده ها در تصویر.۳. پویایی و تحرک تصویر.۴. انعکاس فردیت شاعر در تصویر.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۳)

۱-۱ غزل « رمان – تراژدی » استحالهٔ شاعر در اشیاء را نشان می‌دهد. « رمانتیک‌ها با اشیاء نوعی ارتباط روحی داشتند و امیدوار بودند که از خلال تخیل و بصیرت خلاق روح بتوانند هم اشیاء را درک کنند و هم آن‌ها را در شعر به نحوی جذاب و نافذ عرضه نمایند. آنها می‌خواستند تا راز اشیاء را با توسل به دریافت‌های شخصی خویش بیان کنند و معنای آنها را نشان دهند و برای این کار به ذهن منطقی توسل نمی‌جویند، بلکه به ذات کمالی و عواطف و احساسات خویش پناه می‌برند. این کار را تنها با نمایش تجربه‌های تخیلی و شخصی می‌توان انجام داد.» (همان:۱۲۳-۱۲۴) « قطار زمان روی ریل‌های خطر» حرکت می‌کند

و شاعر را به فضای اندوهگین کربلا می‌برد. «صدای سرفهٔ خشدار ساعتی مسلول»/ و چند قطرهٔ خون روی (میز، پنجره، در) ». ساعت مسلول که نشان دهندهٔ زمان بیمار و مایوس درونی شاعر است او را پس از حرکت سریع با قطار زمان به گذشته دوباره به زمان خود باز می‌گرداند و شاعر در تخیل خود قطرات خونی را همراه آورده که روی میز و پنجره و در می‌ریزند.

میز فضای مناسبی برای شروع غزل است، در واقع خصوصی‌ترین قسمت اتاق شاعر، میز کارش است. میز صحنهٔ کوچک شاعراست که در آن فرصت تجلی احساساتش را میابد. در و پنجره در تخیل به شاعر امکان عبور از زمان خود به گذشته را می‌دهند. « قلم بلند شد و واژه‌ها ردیف شدند » اینجا قلم ابزار شاعر برای نوشتن است. بحث تناسی تشبیه نیز در اینجا مطرح می‌شود. همانندی شاعر با قلم و اینکه او قلم را بجای خود برای نوشتن نشان می‌دهد استحالهٔ عمیق شاعر با قلم است. « اتاق خوابش لبریز از تب و بستر » باز در این مصرع نیز همانندی و ادغام منیت شاعر و اتاقش را می‌بینیم. شاعر خود و اتاقش را سرشار از تب و درد حس می‌کند. درواقع اتاقش را با خود همدرد تصور می‌کند.

در بیت ششم شاعر روحش را ابتدا به شمع تشبیه می‌کند و در مصراع دوم همان شمع یعنی روح خود را می سوزاند و می‌میراند. قابل ذکر است که می‌توان روح تشنه را در زمان کنونی خود شاعر و در زمان گذشته امام حسین(ع) در نظر گرفت. بیت هشت: « خیمه، تیر، نیزه، سپر» با ذکر عنوان چند شیء، کل ماجرای کربلا را بازگو می‌کند. در اینجا اشیاء نقش روایت تراژدی را برعهده می‌گیرند. بیت نوزده: « ساعت از نفس افتاد / و چند قطره خون روی میز، پنجره، در ». ساعت که حکم زمان را دارد دوباره تکرار شده است اما اینجا هم استحالهٔ شاعر در ساعت را نشان می‌دهد و هم بطور ضمنی شهادت امام حسین (ع) را مطرح می‌کند. در واقع ساعت نمود دو شخصیت در دو زمان متفاوت است: شاعر در زمان حال و امام در گذشته. قطرات خونی که شاعر روی این اشیاء می‌بیند نماد جاودانگی واقعهٔ کربلاست چرا که همراه شاعر از گذشته به حال می آیند.

بیت بیست شهادت امام را بیان می‌کند و در قسمت دوم مصراع اول خون مشکی قلم (جوهر) مخاطب را در گیرودار دو زمان نگه می‌دارد. فیلم و دفتر در مصراع دوم در معنای حقیقی بکار نرفته‌اند بلکه نمادهایی هستند که شاعر برای بیان احساس پنهانی خود با توجه به زمان کنونی‌اش برگزیده ضمن اینکه گریزی به تراژدی کربلا هم می‌زند و پایان روز عاشورا را بیان می‌کند.

۱-۲ شاعر در سبک رمانتیک بر ویژگی‌های ناپیدای اشیاء متکی می‌شود که این امر حاصل نگاه تخیلی و درون‌نگری اوست. تصویر رمانتیک شفاف و واضح نیست « بلکه تار و گنگ و سایه‌وار است، گویی شاعر اشیاء و پدیده‌ها را در سایه‌ای در شب تار دیده، همه چیز دور و مبهم می نماید. گویی جهان جریانی پیوسته و دائمی است، هیچ چیز بر جا نمی‌ماند، خطوط شکستهٔ اشیاء با شتاب می‌گذرند.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۱۳۰) « شب تبانی پنهانی قضا و قدر/ شب قطار زمان روی ریل های خطر». « و ماه مشک به دندان از آسمان افتاد... ». « و شب نمایش معکوسی از حقیقت و وهم/ شب شیوع مسلمانی و قحطی کافر».

شاعر از زمان «شب» بیشتر در شعرش استفاده کرده است تا حالت اضطراب و هراس و نگرانی درونی خود را همراه با وصف فضای اندوهناک کربلا به مخاطب القا کند. کلمهٔ شب چهار بار تکرار شده و در بیت یازده با ذکر کلمهٔ «ماه» که از ازل نشانهٔ شب است « و ماه مشک به دندان از آسمان افتاد / و مشک مثل خود ماه پر شد از خنجر» تداعی شده است.

وصف چشم انداز شب از ویژگی‌های شعر رمانتیک است. « شاعران رمانتیک فارسی هر چند تجربه‌های عمومی مشترکی دارند و شباهت‌های فراوان در کار آنهاست، اما هر کدام نگرش خاص و فردیت جداگانه‌ای دارند و نگاهشان کاملاً متمایز از دیگری است؛ مثلا «شب» و عناصر مربوط به آن محبوب‌ترین و رایج‌ترین تصویرها در شعر رمانتیک فارسی است. وجه مشترک همهٔ شاعران رمانتیک، انتخاب شب برای طرح تصورات و احساسات است. در شب طبیعت و اشیاء شبح گونه‌اند و سایه‌ها حاکمیت دارند. شاعران از شب می‌گویند اما هر یک از شب احساس و تلقی خاص خود را دارند.» (همان: ۱۴۰) با توجه به فضای اندوهناک کربلا، شاعر با وصف شب به خوبی توانسته فضای مصیبت را نمایش دهد.

۱-۳ شروع غزل با حرکت قطار زمان روی ریل‌های خطر است. ریل‌های خطری که نشان از آغاز مصیبت بزرگ دارند. کلمهٔ قطار در معنای حرکت و پویایی، در ذهن مخاطب تداعی می‌شود بویژه کلمهٔ ریل که از عوامل اساسی حرکت قطار است نیز بکار رفته است. سپس فضای اتاق شاعر توصیف می‌شود. این فضا با روحیه و درون شاعر تناسب دارد به گونه ای که ساعت که نشان از زمان است بیمار توصیف می‌شود. قلم نوشتن را آغاز می‌کند و این درونیات شاعر است که با توجه به اندوهش نسبت به حادثهٔ کربلا بیان می‌شود. قلم رمان و تراژدی مصیبت امام حسین را به تصویر می‌کشد. حرکت و پویایی زمان را در گریز از حال به

گذشته و بالعکس می‌توان دید. در ادامهٔ شعر رمان جزء وجودی حادثه شده همچون خیمه‌ها به آتش کشیده می‌شود و خاکسترش می‌ماند و بعد ماجرا ادامه میابد و رمان تمام می‌شود.

در طول شعر بارها زمان عوض می‌شود و مدام در تکاپو از گذشته به حال است. همچنان که در ابیات پایانی، دوباره به فضای اتاق شاعر باز می‌گردیم. تصاویر پشت سر هم ردیف شده‌اند و نمی‌توان جزئی از آن را حذف کرد زیرا پیوستگی آنها از هم می‌پاشد و شعر وحدت درونی خود را از دست می‌دهد. « شعر چونان درختی از ذهن شاعر می‌روید، هم از این رو اجزای آن از آغاز شعر در حال رستن و شکفتن اند، تصویر در شعر رمانتیک بخشی است از پیکرهٔ درخت و با دیگر تصویرها پیوند محکمی دارد. در شکل اندام وار اگر ارتباط میان تصویرها از هم بگسلد، شعر متلاشی خواهد شد.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۳۴)

۴-۱ شعر حاضر، انعکاس احساس شخصی شاعر است. شاعر با توجه به برداشت خود از واقعهٔ کربلا، با نگاه جدید به حوادث آن احساساتش را در قالب غزل با نوع ویژه‌ای از روایت و توصیفات خاص خویش به تصویر کشیده و در شعر، مخاطب را با احساسات خود درگیر کرده‌است. « تصویر رمانتیک، حامل عواطف شخصی هنرمند است، از این رو خاص اوست و رنگ مخصوص شخصیت و هویت فردی او را دارد. فردیت تصویر در عین حال نوعی عمومیت را نیز در بر دارد، یعنی سرشت تصویر رمانتیک آن است که این تجربهٔ شخصی را به همگان تعمیم می‌دهد.» (همان: ۱۳۹) نمایش فردیت شاعر را در این ابیات ببینید: « تمام مغز نویسنده لب به لب از مرگ / اتاق خوابش لبریز از تب و بستر». «و روح تشنهٔ او شمع شد زبانه گرفت / و شمع آب شد و مرد، سوخت تا آخر / و شعله شعله به متن رمان رسید آتش/ و سطر سطر رمان، واژه واژه خاکستر »

در طول غزل شاعر با نمایش وجودی خود در فضای غبار گرفتهٔ اتاقی در شب، فردیت خویش را انعکاس می‌دهد و مخاطب را همراه خود وارد فضای شعر می‌کند. « هنرمند رمانتیک به دنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروایی «من» (le moi) را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیلهٔ هنر، خواهشهای دل و رنج‌های روح خود را بیان می‌دارد.» (سید حسینی،۱۳۸۷: ۱۸۰) در طول روایت شعری، مخاطب را به حال خود رها نمی‌کند بلکه با ذکر جزئی از اشیاء اتاق به او یادآوری می‌کند که همراه اوست. انعکاس این فردیت در شعر به انسجام طولی‌اش کمک می‌کند. از ابتدای شعر، فاعل اصلی قلم است. اوست که متن رمان را شروع می‌کند. قلم نماد امام حسین (ع) است که در پایان غزل شهید می‌شود. حضور خود شاعر در فضای شعر حس می‌شود اما او، عامل اصلی سرودن غزل را قلم معرفی می‌کند زیرا عاشورا احساساتش را برای آفرینش شعر برانگیخته است. بنابراین شاعر، ناخوداگاه قلم را فاعل اصلی در شعر قرار داده باتوجه به اینکه قلم از ابزار کار نویسنده هم محسوب می‌شود به طور ضمنی اشاره به خود شاعراست. در غزل حاضر وصف شبی اندوهناک هم نشان دهندهٔ درونیات خود شاعر است و هم با فضای کربلا هم‌خوانی دارد.

۲- تصویر، عاطفه و تخیل

در تعریف شعر گفته‌اند: « شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۶) به طورکلی در شعر عاشورا عنصر اصلی احساس و عاطفه است. شاعران با توجه به درونیات خود احساس خود را از اندوه درک چنین واقعهٔ بزرگی به وصف می‌کشند و در تمام ابیات شعری خود سعی در نمایش حس اندوه و اظهار ناراحتی از این جریان دارند. عاطفه و احساس زمینهٔ درونی و معنوی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش. ناگفته پیداست که نوع عواطف هرکسی، سایه‌ای است از «من» او. بر این اساس می‌توان، در یک چشم انداز عام، «من» ها را در سه گروه عمده و اساسی تقسیم کرد : ۱. «من» های فردی و شخصی. ۲. «من» های اجتماعی. ۳. «من» های بشری و انسانی (ر.ک.همان: ۸۷ -۸۸)

در غزل عاشورا صحبت از «من» اجتماعی است. شاعر حوادث مهمی را که در سرنوشت جامعه‌اش تاثیر بسزایی داشته است در برش زمان و مکانی معین به تصویر می‌کشد و با مردم جامعه‌اش احساس همدردی می‌کند. با توجه به اینکه همهٔ آنها یک واقعه (عاشورا) را به تصویر می‌کشند اما این امر باعث نمی‌شود که اشعار یکسان و یکنواخت باشند. بلکه ما شاهد اشعار فراوان و متفاوت با موضوع واحد عاشورا هستیم. این تفاوت‌ها به علت تفاوت احساسات و عواطف هرکدام ازشاعران است.

همانگونه که گفته شد در تصویرگری غزل رمانتیک، عاطفه و تخیل از جمله عناصر بنیادین شعری هستند. « شاعر یعنی کسی که نسبت به واژه‌ها و تصاویری که مبین تصاویر عاطفی جامعه‌اش است، حساسیت نامتعارف به خرج می‌دهد، از این داستان‌ها برای بهره گیری از قدرت برانگیزانندگی قوی آنها استفاده می‌کند.» (حری، ۱۳۸۸: ۱۷) گره‌خوردگی این دو عنصر در شعر از ویژگی‌های

سبک رمانتیسم است. تخیل شاعر در فرایند آفرینش یک اثر ادبی از طریق صورخیال امکان بروز می‌یابد. شاعر با استفاده از تخیل خود تشبیهات، استعارات و سایر عناصر ادبی را در شعر بکار می‌برد. « بی‌گمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد، هر چه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۰) در غزل حاضر تخیل با عنصر عاطفه پیوند ناگسستنی یافته‌اند. در مجموع تخیل، عامل شکل‌گیری تصاویر شعری است.

شروع غزل با تصور تبانی پنهانی قضا و قدر شکل می‌گیرد. سپس تخیل شاعر سیر حرکت و جابجایی زمان را در شکل قطار جلوه‌گر می‌سازد و زمان گرفته و آزردهٔ درونی شاعر را در شکل ساعت بیماری به تصویر می‌کشد. تخیل او به قلم جان می‌دهد و او را در شکل فاعل اصلی انتقال دهندهٔ پیام عاشورا متجلی می‌سازد. او، اتاقش را در تب و تاب سوزان شهادت امام به تصویر در می‌آورد و شمع را روح تشنه‌ای در غزل معرفی می‌کند که شعله می‌کشد و می‌سوزد و سطر سطر این تراژدی مصیبت بار را نیز در آتش اندوهش می‌سوزاند. سپس عاطفه و تخیل دست به دست هم می‌دهند و تشنگی مفرط کودکان کربلا را در هیئت قاتلی بی‌رحم نشان می‌دهند.

اوج تخیل شاعر در بیت یازده است که ماه مشک به دندان از آسمان می‌افتد، مشک تبدیل به صحرای کربلا شده ناگهان مورد هجوم خنجر ستم دشمن قرار می‌گیرد. عاطفه و هیجان به اوج خود می‌رسد وقتی که خورشید بوسه بر گلوگاه گل شش ماههٔ پرپرش می‌زند و تراژدی به اوج خود می‌رسد: امام حسین(ع) در شکل پرنده‌ای بی سر به پرواز در می‌آیند و زمین با دیدن این همه ظلم مچاله می‌شود و ساعت از نفس می‌افتد. زمان از حرکت می‌ایستد زیرا قلم شهید شد و کربلا همچون خیمه‌هایش به آتش کشیده می‌شود و تراژدی ماندگار قرن می‌شود. تخیل شاعر، از ابتدای غزل تا انتها مخاطب را با تصویرهای گوناگونی که سرشار از احساس اندوه و غم‌اند همراهی می‌کند و در ذهن مخاطب تصویرهای گوناگون اما پیوسته‌ای می‌سازند. وحدت عاطفه و تخیل به انسجام درونی غزل عمق می‌بخشد.

۳- تصویر و بافت شعر

تصویر از جمله عناصر سازندهٔ فرم ادبی محسوب می‌شود که با ایجاد وحدت با سایر عناصر ادبی شکل مناسبی به شعر می‌دهد و به القای مفهوم و معنا کمک می‌کند. « تصویر در بافت شعر رمانتیک با ساختار شعر و دیگر تصویرها در محور عمودی پیوند محکمی دارد و چون جزء فعال و بنیادین شکل است، نمی‌توان آن را به طور مستقل و جدا از کلیت شکل تحلیل کرد. با تجزیهٔ هر واحد در حقیقت یک عضو را از آن کل زنده بریده‌ایم، آن را از روح تهی کرده و از کار انداخته ایم.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۱۴۲-۱۴۳) روشن است که واژه‌ها و کلمات باید در قالب فرم ارائه شوند. فرم و شکل اثر ادبی است که هنر را از سایر مقولات جدا می‌سازد. کاربرد صناعات بلاغی برای بیان تصویر و اندیشهٔ انتزاعی در زبانی زنده، خلاقه و ابداعی نیز تصویرپردازی نامیده می شود. این نوع تصویرپردازی که از شگردهای تشبیه و تشخیص و کنایه و استعاره و دیگر صناعات بلاغی بهره می‌گیرد، عنصر اساسی شعر و شالوده‌های کار شاعری است. (ر.ک. فتوحی، بی تا: ۱۱۱)

در فرم غزل «رمان- تراژدی» تشبیه و تشخیص در کنار نماد و استعاره و ارسال المثل و ایهام و ...، تصویر شعری عاشورا را می‌آفرینند. «تشبیه هستهٔ اصلی و مرکزی خیالهای شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیل شاعر در میان اشیاء و عناصر مختلف کشف می‌کند و به صورتهای مختلف به بیان در می‌آید.» (پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۱۴) تشبیهات بیشتر از نوع بلیغ‌اند بویژه که بحث تناسی تشبیه در تشبیه بلیغ بسیار زیبا بکار رفته است.

شاعر غزلش را با تغزل زیبا و خیال انگیزی شروع کرده است. تغزلی که از همان ابتدا فضای اندوه و غم را بر ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و او را آمادهٔ شنیدن غمگین‌ترین تراژدی قرن می‌سازد. شکل گیری این تصویر زیبا در ابتدای غزل به جریان یافتن عاطفه و احساس عمیق و همراه شدن احساس مخاطب با قلم کمک می‌کند.

« درطیف باشکوه بیانی، استعاره، فروغی چشمگیر و هوش ربا و خیال انگیز دارد. زیرا که استعاره کارآمدترین ابزار تخییل و ابزار نقّاشی کلام است و زبان شعری را بسیار قویتر و رساتر کرده و برد کلام را ارتقا می‌دهد.» (همایی، ۱۳۷۳: ۲۵۴) استعارات بکار رفته در شعر از نوع مصرحهٔ مجرده هستند برای مثال: قلم: استعاره از شاعر. شمع: روح شاعر. رمان: حادثهٔ کربلا.

کلماتی که در قالب نماد بکار رفته‌اند شامل: «ساعت»: نماد زمان مسلول و بیماریست که هم در درون شاعر جریان دارد و هم در فضای کربلا جاریست. «شب»: همانگونه که پیش از این نیز اشاره شد شب از ویژگی‌های بارز رمانتیک‌هاست که در غزل با وجود

حال و هوای مصیبت همخوانی دارد نیز با درونیات شاعر هم ارتباط خوبی برقرار می‌کند. شب نماد اوضاع آشفته و چیرگی ستم و یاس و اندوه در فضای شعر است. « رمان- تراژدی »: در اینجا نماد واقعهٔ عاشوراست. «فیلم» و «دفتر»: نماد صحنه و فضای زمین کربلاست. نیز می‌توان آنها را خیمه‌های امام در نظر گرفت که در روز عاشورا به آتش کشیده می‌شوند. «روز»: نماد حقیقت وارونه و عصیان چیره شده بر انسان‌ها و «قلم»: نماد امام حسین(ع) است.

در غزل شاعر از ضرب المثل: (گوش شیطان کر، چشم شیطان کور) استفاده کرده که در شعر بسیار بجا قرار گرفته و این امر در تقویت تصویر شعری کمک شایانی کرده‌است. « و گاه باشد که آوردن یک مثل در نظم یا نثر و خطابه و سخن‌رانی، اثرش در پروراندن مقصود و جلب توجه شنونده بیش از چندین بیت منظوم و چند صفحهٔ مقاله و رساله باشد. » (همایی، ۱۳۸۶: ۲۹۹-۳۰۰)

استفاده از عنصر واج آرایی در برخی ابیات به القای حس درونی شاعر به مخاطب کمک کرده است. احساس ترس و هراس درونی با واج «س»، احساس تداوم و پیوستگی با واج «ر»، احساس پویایی و حرکت با واج «ش»، احساس خشونت و ستم با واج «خ»، احساس سنگینی غم و اندوه با واج «گ»، احساس تاکید و تایید با واج «پ»، احساس تامل و درنگ با واج «ت» به مخاطب القا می‌گردد.

در غزل تکرارها در سه گروه قرار می‌گیرند: تکرار صامت؛ تکرار کلمات و تکرار مصراع. شاعر با تکرار صامت «و» در غزل زمان روایت را پیوستگی و تداوم می‌بخشد و با این شیوه حوادث به دنبال هم می‌آیند، سیر روایت جریان یافته و هیجان و عاطفهٔ شعر را به اوج خود می‌رساند. این امر به انسجام تصاویر غزل کمک می‌کند و باعث می‌شود تصاویر سریع و پیوسته در ذهن مخاطب مجسم شوند بنابراین، احساس اندوه بر مخاطب چیره می‌شود و او اینگونه با شعر ارتباط عاطفی خوبی برقرار می‌کند. با تکرار کلمات «رمان» و «قلم» در میان ابیات به خواننده گوشزد می‌کند که شعر تنها برای درگیر کردن عاطفهٔ مخاطب نیست بلکه روایت کنندهٔ تراژدی حقیقی است. «شب» حالت درونی شاعر را نشان می‌دهد و با تکرار آن در غزل همان احساس درونی را نیز به مخاطب منتقل می‌کند، مخاطب تصاویر ارائه شده در غزل را با فضایی تیره و مبهم و گنگ در ذهن تصور می‌کند و اینگونه ارتباطش با غزل قوی‌تر می‌شود. با تکرارکلمهٔ «خون»، خشونت و فضای جنگ و درگیری و قتل و شهادت را به مخاطب یادآوری می‌کند. نیز خون تداعی کنندهٔ رنگ «سرخ» است و این از لوازم جانبی نبرد و جنگ محسوب می‌شود. در کل تکرار این کلمات کلیدی برای درگیرکردن احساس درونی مخاطب، نیز شکل گیری تصویر درونی عمیق در ذهن اوست.

در ابتدای غزل با ذکر مصراع « و چند قطره خون روی میز، پنجره، در» ذهن مخاطب را درگیر می‌کند، او از خود می‌پرسد چه اتفاقی افتاده است؟ و همین سوال انگیزهٔ اوست برای خواندن ادامهٔ غزل که او را وارد فضای کربلا می‌کند. سپس دقیقاً با تکرار همین مصرع در بیت نوزدهم غزل مخاطب را از فضای کربلا به فضای درون اتاق خود می‌کشاند و بازی زمان راه می‌اندازد. پس از این مصرع دوباره مثل ابتدای غزل کلمهٔ قلم را تکرار می‌کند که این به تثبیت زمان روایی غزل در ذهن مخاطب کمک می‌کند. قلمی که برای نوشتن بلند می‌شود در واقع برای آغاز جهاد علیه کفار بلند شده در پایان غزل، شهید می‌شود. در بیت دوم غزل ساعت مسلول جریان میابد و زمان حادثه را شروع می‌کند همان ساعت در بیت نوزده از نفس می‌افتد و روایت نیز به پایان خود می‌رسد. بنابراین تکرارهای بجا و مناسب در غزل به شکل‌گیری تصویر عمیق‌تر و تثبیت آن در غزل کمک کرده، نیز احساسات درونی شاعر را مثل رودی در کل غزل به جریان آورده است.

۴- تصویر و زبان

زبان از عناصر اولیهٔ شکل‌گیری شعر است. با توجه به اینکه یکی از نقش‌های زبان، نقش ارتباطی است بنابراین در شکل‌دهی به شعر تاثیر بسزایی دارد. « در تمامی مباحث مربوط به تصویر شاعرانه آنچه مورد اتفاق همگان است، این است که زبان محتمل تصویر است، تصویر از هر نوع که باشد ساده یا مرکب، زبانی یا مجازی و خیالی به مدد عناصر زبان خلق می شود و زبان حامل تصویر و حاوی معنا و مفهوم آن است.» (فتوحی، بی تا: ۱۱۰-۱۱۱) زبان شعری باید روان و جزیل باشد. «جزالت آن است که سخن فشرده و پر مغز و جمله دارای الفاظ قوی و محکم باشد.» (همایی،۱۳۸۶: ۱۴) مسئلهٔ ایجاز زبان در شعر بیش از سایر انواع ادبی اهمیت دارد، چرا که شعر محدودیت بیشتری دارد و اگر شاعر نتواند با استفاده از دایرهٔ لغات کم، بیشترین معنی را برساند موفقیت زیادی کسب نخواهد کرد. « ایجاز یعنی با حداقل الفاظ حداکثر معنی را بیان کردن و به قول شمس قیس رازی « لفظ اندک بود و معنی بسیار » و شرط بلاغت آن این است که صرفه جویی در لفظ به انتقال پیام خللی وارد نکند. در مورد آثار ادبی

باید گفت که معمولاً صرفه جویی در الفاظ نه تنها به ارائهٔ معنی ضرر نمی‌رساند بلکه آن را رساتر و موثرتر می‌سازد. به عبارت دیگر در نمونه‌های عالی ایجاز، حداقل الفاظ، به خوبی حداکثر معنی را ارائه می‌دهد.» (شمیسا،۱۳۸۴: ۱۹۱) عاطفه و تخیل در شعر با استفاده از ظرف زبان مجال ارائه می‌یابند. در بررسی زبان یک شاعر نکاتی چند درخور اهمیت‌اند که عبارتند از:

- دایرهٔ لغات: « یک شاعر بزرگ به مناسبت نیازمندی‌هایی که در ارائهٔ عواطف و تخیل خویش دارد، و بر اثر داشتن پشتوانهٔ فرهنگی پهناور، از واژگان وسیع و گسترده‌ای برخوردار است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۹۲) برخورداری شاعر از لغات امروزی هم به سادگی زبان شعری او کمک می‌کند و هم به رواج شعر در بین هم عصرانش، چرا که استفاده از لغات پر کاربرد امروزی به القای بهتر معنا و مفهوم شعر کمک می‌کند. شاعر با استفاده از لغات «تبانی»، «قطار»، «ریل»، «رمان»، «تراژدی»، «قرص خواب‌آور»، «سه چار خط»، «مچاله»، «نمایش»، « حقوق بشر»، «فیلم» و «دفتر»، با بیانی امروزی کربلا را تصویر می‌کند. این امر منجر می‌شود مخاطب بهتر بتواند با شعر ارتباط برقرار کند و احساساتش را در زمینهٔ کربلا بهتر تحریک می‌کند.
- ترکیبات شعری: هر شاعر بزرگ، در طول روزگار شاعری، مقداری ترکیب تازه در زبان شعری خود می‌آفریند که می‌تواند مورد استفادهٔ گویندگان پس از او قرار بگیرد... زبان فارسی، به لحاظ قدرت امکانات ترکیبی، یکی از نیرومندترین زبانهاست. (ر.ک.همان: ۹۳) در غزل ترکیبات جدید «تبانی پنهانی»، «قطار زمان»، «ریل‌های خطر»، «ردیف شدن واژه ها»، «روزعبث»، «ساعت عصیان»، که از نوع ترکیبات وصفی‌اند جزییات بیشتر حادثه را مختصر و مفید بیان کرده‌اند.
- نحو: « یعنی میزان توانایی شاعر در طرز قرار دادن اجزای جمله به تناسبی که نیاز دارد. یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در شعر و به طور کلی در هنرهایی که با کلمه سر وکار دارند، بلاغت جمله است؛ یعنی آگاهی از طرز کاربرد اجزای جمله.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۳) کلیهٔ بیت‌های غزل از نظر نحوی و چینش کلمات در جمله زیبا و متناسب هستند. شاعر بدون اینکه ابهامی در شیوهٔ بیان خود وارد سازد، ساده و شفاف منظورش را رسانده است.

شعر دو شکل یا قالب دارد. اول شکل ظاهری شعر که از ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یکدیگر به اعتبار قافیه و ردیف و وزن ایجاد می‌شود. دوم صورت شعر که « آن مسئلهٔ (شکل درونی) یا (فرم ذهنی) آن است که بطور خلاصه عبارتست از مسئلهٔ پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن.» (همان: ۹۸) زبان نیز یکی از عوامل مهم وحدت عناصر شعری است. شاعر با زبان جزیل و محکم می‌تواند تداعی‌گر بهترین معانی و عاطفه باشد. شاعر در مصراع دوم بیت هشت: « که می‌رسید به خون، خیمه، تیر، نیزه، سپر » با استفاده از چند کلمهٔ کلیدی بیشترین جزییات حادثهٔ کربلا را بیان می‌کند. این نهایت جزالت سخن اوست. بیت نه نیز هم با استفاده از عنصر تنسیق الصفات، صفت جزالت و فصاحت کلام را داراست، او با در اختیار گرفتن چند کلمهٔ کلیدی به توصیف دو سپاه در صحرای کربلا می‌پردازد. مصراع دوم بیت پایانی نیز با تکرار کلمات کلیدی رمان تمام حوادث کربلا نیز کل فضای شعر را یادآوری می‌کند.

انتخاب کلماتی که بار معنایی مناسب را القا می‌کنند در فصاحت و بلاغت کلام شعر اثر بسزایی دارد. «کلمه» تنها بیان کنندهٔ یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال انگیز و ارزش آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیز بیاید در روابط کلمات بایکدیگر و هیجانها و خاطره‌هایی که هر یک از آنها برمی‌انگیزد دقت کرد.» (سیدحسینی،۱۳۸۷: ۱۸۲) «خون مشکی» در بیت بیست، یادآور عبور اسبان از روی بدن مبارک امام است که بر اثر لگد مال کردن ایشان خون امام تیره و گل آلود شدند. مصراع دوم همین بیت اشاره ضمنی به اینکه در پایان روز عاشورا دشمنان همه چیز را سوزاندند. بیت هفدم به صورت موجز و خلاصه زمانهٔ امام حسین را توصیف می‌کنند. بیت یازده با آوردن کلمهٔ مشک و نشان دادن شبی که خوشبوست اشاره به تقدس عاشورا دارد نیز شب فضای اندوه حاکم بر کربلا را نشان می‌دهد. در مجموع می‌توان گفت زبان غزل ساده، جزیل و روان است. مخاطب بدون هیچ مشکلی با شعر ارتباط برقرار می‌کند و به مفهوم و معنایی که مدنظر شاعر است می‌رسد.

۵- تصویر و جریان سیال ذهن

با توجه دقیق به غزل متوجه می‌شویم عنصری که باعث جریان یافتن تصاویر شعری پی درپی می‌شود زمان روایی و شیوه‌ای است که شاعر ازآن بهره گرفته است. با توجه به انتخاب نام غزل «رمان – تراژدی» شاعر از شیوهٔ جریان سیال ذهن داستان نویسی استفاده کرده است و اینگونه به غزلش ویژگی خاصی بخشیده است. « در رمان‌های جریان سیال ذهن توجه عمده به سطح پیش

تکلم یا صامت ذهن معطوف می‌شود که در آن تصویر خیال باید واکنش کلی و پیوسته‌ای را نسبت به وضعیت و موقعیتی بیان کند و منطق دستور زبان به دنیای دیگری تعلق داشته باشد، هرچند که از جنبه‌های فنی گوناگونی در این رمانها استفاده می‌شود.» (میر صادقی،۱۳۸۶: ۴۳۸) در غزل پیش رو، زمان روایی از ابتدای غزل با استفاده از سرعت قطار زمان توصیف می‌شود. شاعر پی‌درپی زمان را تغییر می‌دهد و این تغییر بدون نظم و منطق صورت می‌گیرد. پس از تغزل و مقدمات ابتدایی، شاعر با توصیف ذهنیاتش و درگیری با واژهٔ مرگ گریزی به ذهنیات کودکان در صحرای کربلا می‌زند: « و چند مرتبه کابوس، شعله، دود، عطش». اینجا با استفاده از جریان سیال ذهن به صورت غیر مستقیم اشاره به ترس‌های کودکان کربلا دارد. کودکانی که حوادث برایشان همچون کابوسی رخ می‌داد. با توجه به اینکه کابوس در شب و در خواب رخ می‌دهد تداعی کنندهٔ فضای گرفته و غمبار کربلا نیز هست.

اوج زیبایی جریان سیال ذهن در بیت سیزده غزل است: « و بوسه زد به گلوگاه آسمان خورشید / و فکر کرد به راز وصیت مادر » در این بیت هر مصراع مخاطب خاص خود را دارد. در مصراع اول امام حسین(ع) بر گلوی بریدهٔ حضرت علی اصغر بوسه می‌زنند. فاعل مصراع دوم حضرت زینب است که هنگام مشاهدهٔ این صحنه به یاد وصیت مادرشان حضرت فاطمه(س) می‌افتند. در بیت نوزدهم با از نفس افتادن ساعت نیمه جان زمان تغییر می‌کند و روایت به زمان حال بر می‌گردد. شاعر قطرات خون را بر روی اشیاء اتاقش می‌بیند. سپس روایت را با شهادت امام پایان می‌دهد. جابجایی زمان در غزل بر حسب تداعی احساسات شاعر صورت می‌گیرد و نظم و منطق خاصی نمی‌شناسد، این از ویژگی‌های شیوهٔ جریان سیال ذهن است. نویسندگان این شیوه در چند فرضیه متفق اند از جمله: ۱. اهمیت وجودی انسان را باید در جریان‌های عاطفی- روانی او جست نه در جهان خارج از ذهن او. ۲. جابجایی در تقدم و تاخر فکری و احساسی به وسیلهٔ رابطهٔ منطقی تعیین نمی‌شود بلکه روال معانی تعیین کنندهٔ آن است. (ر.ک. همان: ۴۳۸)

شاعر زمان گذشته و کنونی را در هم ادغام کرده است. تصویر شعری شاعر بطور خلاصه چنین است: نویسنده در اتاقش جلوی میز کارش نشسته و احساساتش نسبت به حوادث کربلا تحریک شده ضمن اینکه درونیات خودش هم درگیر مسائل عاطفی شخصی‌اش است، پس قلم بدست می‌گیرد وجودش را در قلم استحاله می‌بخشد و احساساتش را در قالب غزلی زیبا بیان می‌کند. ضمن اینکه دو زمان و دو احساس را در هم ادغام می‌کند؛ غزلش را همچون رمان کوتاهی با قالب تراژدی به زبان در می‌آورد و اینچنین با بیانی جدید کربلا را وصف می‌کند. بدون ذکر جزییات با بیان چند کلمه و زبانی ساده و روان با واژگانی امروزی تمام واقعه را مثل فیلم کوتاهی از جلوی چشمان مخاطب می‌گذراند.

نتیجه گیری

عاشورا در بعد فرهنگی آن، تصویرسازترین کارکرد را در ادبیات فارسی داراست. با توجه به جزییات تصویر ساز مهمی که در کربلا روی داد، عاشورا زمینهٔ مناسبی برای آفرینش آثار ادبی با کارکرد تصویری پررنگ در ادب فارسی ایجاد کرد. شاعران و نویسندگان حتی به صورت ناخوداگاه تصویر و جنبه‌های متفاوت آن را در این زمینه بکار برده‌اند. تنها بررسی یک غزل معاصر گواهی بر اثبات این مدعا خواهد بود. غزل مورد بررسی « رمان– تراژدی» اثر مهدی زارعی، در سبک رمانتیک سروده شده است. باتوجه به سبک غزل، شاعر بخوبی شاخصه‌های رمانتیسم ایرانی را در غزل بکار برده، ضمن اینکه وحدت عاطفهٔ قوی با سایر عناصر شعری درغزل، تصویری قوی، زیبا و هنرمندانه ساخته است. شاعر در ساخت تصاویر شعری غزل، هنرمندانه از صور خیالی همچون تشبیه، استعاره، تشخیص، واج آرایی، نماد، تنسیق الصفات، تغزل، ایهام، تکرار و ارسال مثل بهره گرفته است. استفادهٔ مناسب از هر کدام از این عناصر، تصویر شعری پویا و پیوسته‌ای ایجاد کرده است. نیز با پیوند تخیل و زبان روان و جزیل توانسته است احساسات خود را به مخاطب انتقال داده، او را با خود همراه سازد. ویژگی خاص غزل استفاده از عنصر« جریان سیال ذهن» است. شاعر با انتخاب نام رمان برای غزلش در استفاده از این عنصر داستانی موفقیت چشمگیری داشته است. با بررسی‌های پایانی در یافتیم که ارتباط هر کدام از عناصر صور خیال، در ساخت تصویر شعری زیبا دخیل است. در مجموع به این نتیجه می‌رسیم که تصویر و تصویرگری در غزل معاصر نقشی موثر ایفا کرده است.

منابع

۱- براهنی، رضا.(۱۳۷۱). *طلا در مس*، تهران: مولف.
۲- پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۱). *سفردرمه*، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۳- پریستلی، جان بوینتن.(۱۳۸۷). *سیری در ادبیات غرب*، ابراهیم یونسی، چاپ چهارم، تهران:امیرکبیر.
٤- زرین کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۲). *نقد ادبی*، جلد اول و دوم، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.
٥- سید حسینی، رضا.(۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.
٦- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۷۸). *صورخیال در شعر فارسی*، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
۷- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی*، چاپ سوم، تهران: سخن.
۸- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). *بیان و معانی*، چاپ دوم، تهران: میترا.
۹- فتوحی رودمعجنی، محمود،(۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران، سخن
۱۰-مجاهدی، محمد علی.(۱۳۸۶). *کاروان شعر عاشورا*، چاپ اول، قم: زمزم هدایت.
۱۱-میر صادقی، جمال.(۱۳۸۶). *ادبیات داستانی*، چاپ پنجم، تهران: سخن.
۱۲-همایی، جلال الدین.(۱۳۸۶). *فنون بلاغت وصناعات ادبی*، جلد اول و دوم، چاپ بیست و ششم، تهران: هما.
۱۳-همایی، جلال الدین.(۱۳۷۳). *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت همایی، چاپ دوم، تهران: هما.

مقالات

۱- حری، ابوالفضل،« کارکرد کهن الگو در شعر کلاسیک و معاصر فارسی»، *فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، سال پنجم، شماره ۱۵.
۲- دمینیک بیکر، اسمیت،« ادبیات و هنرهای بصری»، ترجمه احسان نوروزی، *ادبیات*، شماره۵و۶، بی تا.
۳- فتوحی، محمود،« تصویر خیال»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، بی تا .

کهن‌گرایی در شعر گفتار سید علی صالحی

نوش‌آفرین کلانتر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی
طاهره صادقی تحصیلی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

کهن‌گرایی یعنی استفاده از واژه‌ها و ساختارهای قدیم و مهجور، یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی از نوع درزمانی است که به دو نوع واژگانی و نحوی تقسیم می‌شود. یکی از شاعران معاصر که از راه آرکائیسم به شعر خود تشخص بخشیده و از هنجار زبان معیار، فراتر رفته است، سیدعلی صالحی، نظریه‌پرداز جنبش شعر گفتار، است. در این پژوهش برای بررسی آرکائیسم در شعر گفتار ایشان، دفتر یکم از مجموعه اشعار او مورد بررسی قرار گرفته و نتیجه حاکی از این است که شاعر به دو شیوهٔ کهن‌گرایی واژگانی و نحوی، در شعر خود آشنایی‌زدایی کرده است. صالحی در بحث کهن‌گرایی واژگانی، با استفاده از فعل‌های ساده، پیشوندی، مرکب و گروهی قدیمی، اسامی قدیمی و تلفظ قدیم اسم، صفت‌های ساده، مشتق و مرکب و قیدهای قدیمی دست به آشنایی‌زدایی زده‌است. در بحث کهن‌گرایی نحوی نیز، با جابه‌جا کردن اجزای جمله، حذف قسمت‌هایی از جمله، استفاده از کاف تصغیر، جمع بستن به شیوهٔ قدیم و ... به شعر خود جنبهٔ آرکائیک بخشیده و هنجارگریزی کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: سیدعلی صالحی، شعر گفتار، هنجارگریزی، هنجارگریزی زمانی، باستان‌گرایی واژگانی، باستان‌گرایی نحوی.

مقدمه

یکی از انواع راه‌های هنجارگریزی که فرمالیست‌های روسی مطرح کردند، هنجارگریزی زمانی است که در این مقاله از آن با عنوان باستان‌گرایی یاد می‌شود و شکلوفسکی، نظریه‌پرداز بزرگ مکتب فرمالیسم برای اولین بار آن را مطرح کرد. رویکرد به ساخت‌های کهن و واژگانی که زمانی جزو هنجار عادی زبان بوده‌اند و به مرور زمان جای خود را به واژگان جدیدی داده‌اند و احیای دوبارهٔ آن‌ها بر روی زنجیرهٔ کلام، یکی از راه‌های تمایز زبان شعر از زبان هنجار می‌باشد. باستان‌گرایی بر دو نوع است: باستان‌گرایی واژگانی (lexical archaism) و باستان‌گرایی نحوی (syntactical archaism). (داد،۱۳۸۷: ۷۰) دکتر شفیعی کدکنی نیز راه‌های تمایز زبان یا رستاخیز واژه‌ها را به دو دستهٔموسیقایی و زبان‌شناسی تقسیم می‌کند که بخش زبان‌شناسی، آرکائیسم را هم شامل می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۸) ایشان معتقد است که پس از وزن و قافیه، معروف‌ترین و پرتأثیرترین راه‌های تشخص دادن به زبان، کاربرد آرکائیک آن است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۴۰

یکی از شاعران معاصر که از زبان آرکائیک در جهت آشنایی‌زدایی در شعر خود بهره برده‌است، سید علی صالحی، نظریه‌پرداز شعر گفتار است. «او در سال ۱۳۶۴ جنبش شعر گفتار را راه‌اندازی کرد و خود را به عنوان یکی از چهره‌های شعر معاصر مطرح نمود . شعر گفتار صالحی حرکت مستدل و جدی خود را با مجموعه شعر «مثلثات و اشراق‌ها» آغاز کرد. (بیرانوند،۱۳۸۹: ۳۴۲) او به موازات شعر گفتاری که مطرح می‌کند، کتاب‌های دیگری هم دارد که نه تنها در قاموس تئوری‌هایش نمی‌گنجد، بلکه با آن‌ها در تضاد است. بعضی از این آثار، بازسرایی متون کهن‌اند که زبان آرکائیک را می‌طلبند و نوشتار آن‌ها خود نیازمند چنین درکی است. اما نظریه‌پرداز شعر گفتار، این نکته را به بازسرایی‌ها محدود نمی‌کند و در جای جای آثارش، کهن‌گرایی دیده می‌شود، حتی جاهایی که شعر سروده شده به عنوان شعر گفتار مطرح شده‌است. او در تأیید سخن نصرت رحمانی که می‌گوید شعر گفتار همان فاصله گرفتن از زبان آرکائیک است و این نوع شعر ریشه در روح و زبان فولکلوریک دارد، شعر گفتار را پایان اقتدار زبان استبداد می‌داند و اشاره می‌کند که مخاطبان شعر آرکائیک تنها مردگانند. اما با این تفاسیر باز نمی‌توان میل شاعر را حتی در شعر گفتارش به آرکائیک‌سرایی نادیده گرفت. (همان: ۳۵۵-۳۵۶) او در ضمن اشعارش به باستان‌گرایی واژگانی اشاره‌ای کرده است:

... اما او که به جستجوی من از پی **واژگان عتیق** می‌آید/ خود می‌داند و می‌کشان سبوریز مثنوی/ خود می‌داند و رویای رابعه یا برائت راز/ خود می‌داند و ماه بلند و شب دراز... (ص۳۰۴)*

نگارندگان برای بررسی آرکائیسم در شعر صالحی، دفتر یکم از مجموعه آثار او را مدنظر قرار داده‌اند، زیرا دفتر دوم ایشان شامل بازسرایی‌هاست که همان‌طور که اشاره شد، زبان فاخر و آرکائیک می‌طلبد، اما زبان آرکائیک در شعر گفتار، که سعی در نزدیک شدن به زبان روزمره دارد، جای بحث و بررسی دارد. در دفتر یکم، با دو نوع باستان‌گرایی مواجه هستیم: باستان‌گرایی واژگانی و باستان‌گرایی نحوی.

پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ باستان‌گرایی، مطالب متعددی در کتاب‌های مختلف مطرح شده‌است و در حیطهٔ بررسی باستان‌گرایی در شعر شاعران معاصر، مقالات متعددی نوشته شده‌است. بیرانوند در «شرح حاشیه» به جنبه‌های آرکائیک زبان شعر صالحی به صورت کلی اشاره کرده است اما تا به‌حال پژوهشی منسجم در مورد باستان‌گرایی در شعر گفتار سید علی صالحی صورت نگرفته‌است.

بحث: قبلاً اشاره شد که صالحی در شعر گفتار از دو نوع آرکائیسم واژگانی و نحوی استفاده کرده و از این طریق به نوعی هنجارگریزی دست زده‌است و شعر گفتار را، که سعی در رسیدن به زبان تخاطب دارد، به زبان آرکائیک نزدیک کرده‌است. در ادامه، به رویکرد این دو نوع باستان‌گرایی در شعر ایشان به صورت جداگانه پرداخته می‌شود.

کهن‌گرایی واژگانی

باستان‌گرایی واژگانی آن است که شاعر از کلمات مهجور یا تلفظ‌های قدیمی‌تر کلمات استفاده کند. (داد، ۱۳۸۷: ۷۰) این نوع کهن‌گرایی شامل کاربرد انواع واژه‌های کهن، اعم از فعل، اسم، صفت، قید، ضمیر و حرف، می‌شود که در شعر صالحی نیز مصداق دارد.

۱- باستان‌گرایی در فعل

باستان‌گرایی فعلی در شعر صالحی به صورت کاربرد افعال پیشوندی کهن، افعال مرکب قدیمی، عبارت فعلی و فعل سادهٔ کهن وجود دارد.

۱-۱ افعال پیشوندی: استعمال پیشوندها و پسوندها در دوره‌ی قدیم بسیار مورد توجه بوده است، چون در تغییر معنی فعل دست داشته و گاهی فعل را مؤکد می‌کرده، گاهی در وجهه‌ی فعل تأثیر می‌بخشیده و گاهی معنی مستقلی به فعل می‌داده است. از جمله پیشوندهای افعال که در قدیم بر سر فعل می‌آمده است «بای تاکید، میم نهی، می، همی، بر، ور، اندر، فرا، فرو، فراز، باز، با، نون نفی و...» است. (بهار،۱۳۸۸: ۳۵۶) صالحی در ساختن فعل‌های پیشوندی بیشتر از پیشوندهای «بر»، «فرا»، «فرو»، «باز»، «در» و «فراز» استفاده کرده‌است.

پیشوند «بر» که از ادات استعلاست، از مختصات سبک قدیم است و برسر فعل می‌آمده است. در نثر قدیم گاهی «ور» هم دیده می‌شود که امروز هم متداول است. این پیشوند معنی فعل را عوض می‌کند.(بهار:۳۶۰)

به بالای خویش بر شدن/ مقصود محرمانهٔ هر موجی نیست. (۷۲)

پیشوندهای «فرا» و «فرو» از مختصات زبان دری هستند که بر سر فعل می‌آیند و آن را مؤکد و جهت آن را مشخص می‌کنند. (بهار: ۳۶۲)

هزار سال تمام است که خوابی مدید/ لبان مرا به تعبیر تفألی مشکوک فروبسته‌است. (ص۱۹۳)

مردگان را / در آواز این گل سرخ/ **فراخوانده‌ام** (۷۲)

«فرا» و «فرو» را بر سر اسامی و ضمایر مثل حرف قید مکان می‌آوردند. (بهار، ج۲: ۷۷) در شعر صالحی این‌گونه کاربرد برای پیشوند «فرو» دیده می‌شود:

فرو که می‌شوی از چهار جانب جهان/ فرزانه‌تر از همیشه(۵۳)

«فراز» در زبان دری با افعال بسیار ترکیب می‌شده است و اگرچه جزء اسم‌هاست، در نثر و نظم قدیم حالت پیشوند به خود می‌گیرد و برای مؤکد کردن فعل به کار می‌رود. (بهار: ۳۶۳) در شعر صالحی مانند حرف قید مکان به کار رفته است که به نوعی کاربرد کهن است:

فراز می‌شوم /تا دوردست جهان را به خاطر بازآمدنت بنگرم. (۲۰۶)

«باز» در قدیم غالباً پیشوند فعل بوده است و دو معنی تکرار و ایضاح به فعل می‌بخشیده است و مانند بعضی پیشوندها گاهی معنای فعل را تغییر می‌داده است. یکی از مواردی که در قدیم زیاد به کار می‌رفته و امروز از میان رفته است، کاربرد آن با فعل «شد»، «آمد» و «رفت» است (بهار: ۳۶۴) که در شعر صالحی زیاد به کار رفته است. «باز» از پیشوندهای پرکاربرد در شعر صالحی است:

تابستان است/ گویا دیگر کسی از خواب چشمه بازنمی‌آید. (ص۱۹۱)

«در» از واژه‌هایی است از دوران قدیم تا امروز به کار می‌رفته است. در دوره‌ی سامانی «اندر» بوده و پس از آن تخفیف یافته و به صورت «در» درآمده است. این واژه به صورت پیشوند بر سر فعل می‌آید و هنگامی که به عنوان قید به کار رود، مفهوم ظرفیت را در بر دارد. پیشوند «در» در شعر صالحی با کاربردهای امروزه‌ی آن (مثلاً «دررفت») متفاوت است و جنبه‌ی آرکائیک دارد. در نمونه‌ی زیر این پیشوند با فعل «افکند» که خود فعلی کهن است، به شعر وجهه‌ی کهن داده و یادآور فعل «درانداختن» است که منسوخ شده است:

فراتر از این رعشهٔ جنون/ که **مَنَش** مثقالی اگر بر گریبان این سیاره **درافکنم**(۶۷)

پیشوند «می» بر سر صیغه‌های فعل«دوست داشتن» امروز به کار نمی‌رود اما در آثار قدیم کاربرد داشته و در اثر تحول زبان و کثرت استعمال حذف شده‌است. (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۹۹) در شعر صالحی این فعل غالباً به شکل کهن یعنی با پیشوند «می» به‌کار رفته‌است:

در دهکده مردی‌ست که منش دوست می‌دارم. (۲۳۱)/ هم از این روست که تو را دوست می‌دارم. (۱۶۸)

از دیگر پیشوندهای کهن که بر سر فعل می‌آمده است، «میم» نفی و نهی است که امروزه متروک مانده اما در شعر صالحی زیاد به کار رفته است:

باور مکن/ هرگز حق با هیچ کسی نبوده است. (۴۲۸) تو از نزاع کهنهٔ ظلمت و نور، سخن مگوی. (۲۲۹) شد آمد باد را مفاصل متروک کومه‌ها... مشمار! (۲۳۰)

استعمال باء تأکید بر سر فعل ماضی و مصدر و صیغه‌های نفی از مختصات دوره‌ی سامانی است که بعدها رو به نقصان می‌گذارد. (بهار، ج۲: ۷۵) این‌گونه «باء» در شعر صالحی -هرچند خیلی کم- به کار رفته است:

دل در نازکای غزلی/ شکوه می‌کند/ که ملالی اگر **بمانده است**/ خراب از دریغ نفسی است ...(۲۹)

یکی از ویژگی‌های افعال پیشوندیِ کهن، فاصله افتادن بین اجزای فعل پیشوندی است که در شعر صالحی نمونه‌های زیادی دارد.

هرچه بود، جز تقدیری که تو را بازت به من می‌شناسد/ نشانی نیست. (۲۲۶) ... اما به طرز بی‌رحمانه‌ای از واژه بازم‌بریده‌اند. (۳۰۲)

۱-۲ فعل مرکب قدیمی: فعل مرکب فعلی است که از یک جزء فعلی و یک یا چند جزء غیرفعلی(کلمه یا نیمه کلمه) تشکیل می‌شود. (فرشیدورد،۱۳۸۸: ۴۱۳) ساخت فعل مرکب قدیمی به زبان فارسی میانه می‌رسد. در فارسی میانه، تعداد افعال زیاد نبوده و این قلت را وجود ترکیب اسم و فعل جبران می‌کرد. پیامد این نکته این است که تشکیل فعل مرکب در فارسی قدیم (آغاز دوره‌ی فارسی نو) تمایل غالب و مسلط بوده است. وجود تعداد زیاد افعال مرکب در فارسی که متشکل از وجه وصفی، اسم، صفت هستند گواهی است بر آن. (دبیر مقدم، ۱۳۸۴: ۱۶۸) فعل مرکب امروزه هم بسیار کاربرد دارد. اما منظور ما فعل‌های مرکبی هستند که در قدیم به‌کار می‌رفته و امروز از دایره‌ی لغات زبان معیار خارج شده‌اند مانند فعل «آواز دادن» که امروز به‌کار نمی‌رود، اما در شعر صالحی چند بار به کار رفته‌است:

به اندیشه‌ی آسمانی ابرآلود حتی/ آوازمان نمی‌دهند. (۲۸۸)

همچنین فعل‌هایی که امروز به شکل دیگری کاربرد دارند. مانند فعل‌های «پوست انداختن» و «فرق گذاشتن» که امروزه به کار می‌روند، اما صالحی با تغییر جزء فعلی، به آن‌ها وجهه‌ی کهن داده است:

پوست می‌نهد ستاره در انزوای خواب...(۴۹) / وقتی میان پسین و هوای بارانی **فرقی نمی‌نهی**/ من از ارتباط علف با خواب آب چه بگویم؟ (۲۴۱)

کاربرد دیگر، استفاده از فعل مرکب به گونه‌ی قدیم، به جای افعال جعلی است. از ویژگی‌های متون کهن مربوط به دوران اولیه فارسی دری، این است که در ساختن افعال از اسامی مانند دوران بعد به قیاس عمل نمی‌شود و از کلماتی چون «جنگ» و «ترس» و «رقص» و ... افعال قیاسی ساختگی مانند «جنگیدن» و «ترسیدن» و «رقصیدن» نمی‌ساخته‌اند و به جای آن، حرب کردن و بیم داشتن و رقص کردن، مورد استفاده قرار می‌گرفته است. (بهار، ج۱: ۳۴۰) این نوع افعال مرکب سماعی در شعر صالحی نیز هرچند کم است اما کاربرد دارد. یکی از موارد آن، آوردن «سرود کردن» به جای «سرودن» است:

پذیرفتی از نازکای قصیده/ کنار ماه بنشینی و/ غزلواره **سرود کنی**(۵۰) همیشه نیاز تو را به دعایی سبز / **سرود خواهم کرد**.(۴۷)

۱-۳ فعل گروهی یا عبارت فعلی: عبارت فعلی دست کم از سه جزء ساخته شده است که یکی از آن‌ها حرف اضافه است و معنی کنایی دارد. کاربرد این نوع فعل در فارسی دری فراوان است. (ابوالقاسمی، همان: ۲۴۴) صالحی از عبارت فعلی به گونه‌ی قدیم در شعر خود بهره برده است مثل عبارتِ «ماه، بر کناره می‌رود.» (۳۶) که در آرکائیک کردن شعر، مؤثر بوده است. بعضی از فعل‌های گروهی کهن، که در شعر صالحی وجود دارد عبارتند از: از این روست (۱۶۸)، توان دانستن باقی‌ست (۱۸۰)، سر آن دارم (۱۴۳)، در سر نخواهدبود (۱۴۵) و ...

۱-۴ افعال ساده‌ی قدیمی: امروزه افعال ساده بیشتر کاربرد دارد و جای افعال مرکب و گروهیِ طولانی را گرفته است. «تحول از تنوع به سادگی از قوانین مهم تحول زبان فارسی است که در مورد فعل نیز صادق است و فعل به تدریج از تنوع و پیچیدگی به سادگی گرائیده است.» (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۲۶۵) اما مقصود ما افعال ساده‌ای است که در قدیم کاربرد داشته است و امروزه تقریباً متروک مانده‌اند، یا در معنای قدیم، به کار رفته‌اند و استعمال آن‌ها، صورت کهنه به شعر می‌دهد. صالحی با به‌کارگیری افعال ساده-ی کهن، نوعی برجسته‌سازی در شعر خود ایجاد کرده است. مثلاً در قطعهٔ زیر، فعل سادهٔ «می‌خواند» در معنای قدیم آن، یعنی «دعوت می‌کند» به‌کار رفته‌است:

از چه هوای رفتن به جایی دور/ هی دل بی‌قرارم را پی آن پرنده می‌خواند. (۳۲۸)

فعل «نمود» که از قرن هشتم به بعد به جای «کرد»، «ساخت»،« گردانید» به کار می‌رود، در دوره‌ی اول (سامانی) به معنی حقیقی فعل، یعنی نشان دادن و ارائه کردن به کار می‌رفته است. (بهار، ۱۳۸۸: ۳۴۵) صالحی این فعل را در معنی کهن، یعنی «نشان دادن» و «به نظر رسیدن» به کار برده است:

از آب‌ها، آینه‌ها، آدمیان و/ آرزوهای دورشان بریده بود/ نگران **می‌نمود**. (۴۸۲)

فعل ساده‌ی «شاید» امروزه قید تردید است، اما در گذشته فعل بوده و در معنی «شایسته است» به کار می‌رفته است. این نوع کاربرد در معنی کهن، در شعر صالحی دیده می‌شود:

کو مصرع مبهمی که دست تو را بر نخیل بی«امیدِ» چیدنی **شاید**...؟! (۲۸۰)

بعضی از افعال ساده‌ی قدیمی که در شعر صالحی به‌کار رفته، از این قرار است: گریست (۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۵)، بیاسایند (۱۵۳)، خفته است (۲۱۷)، مپندار (۲۱۸)، نمی‌ستاند (۱۶۰)، پائیدم (۳۶۶)، و...

۱-۵ تکرار افعال: در قدیم تکرار افعال متشابه در چند جمله‌ی متوالی، عیب نبوده است و این رسم در دوره‌ی سامانیان تا قرن ششم رعایت می‌شده و افعال شبیه به هم در هر جمله تکرار می‌شده است. (بهار،همان، ج۱: ۳۷۷) این ویژگی امروز چندان مستحسن نیست و معمولاً سعی می‌شود از افعال مترادف استفاده شود. تکرار افعال در شعر صالحی یکی دیگر از جنبه‌های آرکائیک زبان شعر اوست:

گواهی می‌دهم بر اقرار آب در شیب تشنگی/ گواهی می‌دهم بر سکوت آدمی، بر آواز سنگ، بر مرگ و بر درنگ/ گواهی می‌دهم بر اعتراف آینه در خواب خشت/ گواهی می‌دهم بر خویش که رازدار حروفی از آسمان فردایم/ گواهی می‌دهم که جهان را نامی نیست/ آدمی را و پرنده را، سکوت را و سایه را نامی نیست....(۲۶۱)

۱-۶ کاربرد مضارع التزامی به‌جای مضارع ساده: زبان فارسی دری به خلاف فارسی میانه، مضارع التزامی ندارد و به جای آن مضارع اخباری به کار می‌رود. (ابوالقاسمی، همان: ۲۳۲) امروزه نیز مضارع التزامی در موارد «شک و تردید»، «بیان آرزو»، «بیان شرط» و «بعد از فعل‌هایی که بر لزوم و ...دلالت می‌کند» به کار می‌رود. (احمدی گیوی، همان: ۴۲) صالحی در شعر زیر، فعل مضارع التزامی (بترسم) به کار برده است که شامل هیچ یک از موارد کاربرد وجه التزامی برای فعل مضارع نیست. در واقع این نوع کاربرد، شیوه‌ی قدماست و برای منفی کردن آن نشانه‌ی نفی «نه» را مانند قدما، جدا از آن نوشته است، در صورتی که می‌توانست به شیوه‌ی امروز به جای آن، «نمی‌ترسم» به کار ببرد و هیچ لطمه‌ای به موسیقی و زیبایی شعر وارد نمی‌شد.

نه بترسم از چه باید هرچه شما و/ از این همه... (۴۲)

۱-۷ کاربرد فعل ماضی به‌جای مضارع: یکی از خصوصیات زبان فارسی کهن، آوردن فعل ماضی در محل مضارع است که برای تأکید و تحقق معنی استعمال می‌شده است و در «تاریخ بیهقی» و آثار معاصر آن دیده می‌شود. (بهار، همان: ج۲: ۹۲) این ویژگی در شعر صالحی هرچند اندک، مشاهده می‌شود. در نمونه‌ی زیر فعل «نخواهند گذشت»، صورت خاص و ماضی شده‌ی فعل «نمی‌خواهند بگذرد» است:

بال‌های تهدید را/ شلال سینه می‌کنم و می‌گذرم،/ که این منتظران سپید/ (کفن کردگان من و آسمان بلند)/ آتش از کلالهٔ آب‌ها، **نخواهند گذشت. (۵۵)**

۲- کهن‌گرایی در اسم

اسم کلمه‌ای است که برای نامیدن شخص، حیوان، شیء یا مفهومی به کار می‌رود. (احمدی گیوی، ۱۳۸۳: ۶۲) و یکی از مقوله‌های کهن‌گرایی واژگانی، کاربرد اسم‌های کهن، اعم از بسیط و مشتق و مرکب، می‌باشد. در شعر گفتار صالحی، اسم‌های قدیمی دیده می‌شود که در آثار شاعران و نویسندگان قدیم به کار رفته‌اند. کهن‌گرایی صالحی در زمینه‌ی اسم به چند صورت است. برخی از اسم‌های کهن در شعر صالحی دارای دو معنای قدیم و جدید هستند و شاعر، آن‌ها را در معنای قدیم به‌کار برده‌است، مانند: دیده در معنی چشم، دم در معنی لحظه (۱۸۸)، سواد در معنی سیاهی (۲۰۶) پسین به‌جای عصر (۲۰۳)، رکاب در معنی پیاله (۱۴۱) و... استفاده از این واژگان در معنی قدیم، در آرکائیک کردن زبان شعر او مؤثر بوده است. واژه‌های کهنه‌ای هم هستند که امروز در زبان معیار دیگر به کار نمی‌روند و حضور آن‌ها در شعر صالحی جنبهٔ آرکائیک به آن بخشیده‌است. واژه‌های کهنی چون: **مرده ریگ** (۶۵)، پوزار (۱۸۲)، طارم، معانقه (۱۹۰)، تهور، توسن، بلاهت (۱۹۴)، بادیه، پرویزن، محتسب (۲۱۱)، رسن، خرسنگ (۲۱۳)، مرارت (۲۱۹)، قرنفل، اشربه (۲۲۶)، خمود (۲۲۷)، آبگینه، مشیمه (۲۷۵)، (۳۰۸)، سپنج (۲۸۷)، زمهریر (۳۰۱) دیهیم (۱۸۰)، دفینه (۱۶۰)، پیشانی نبشت (۱۴۵)، مغازله (۴۲۳)زورق (۱۵۳)، فرایاد (۱۵۰)، قیلوله (۱۴۱)، سنگ نبشته (۲۰۵)، خاربن (۱۸۴)، استنطاق (۱۸۰)، سریر (۱۶۶)، چم (۱۵۶)، کمند (۲۰۰)، سبق (۲۳۳)، پلاس‌پاره (۲۸۹)و...

همچنین استفاده از تلفظ کهنه‌ی اسم‌هایی چون **اشارت (۴۵)، مرثیت**(۶۸)، کنایت (۳۰۹)، آیت (۱۴۱)، باژگون (۱۷۱) و... در آرکائیک کردن شعر او مؤثر بوده است.

۳- کهن‌گرایی در صفت

صفت، واژه یا گروهی از واژه‌هاست که درباره‌ی اسم توضیحی می‌دهد ویکی از خصوصیات اسم را از قبیل حالت، مقدار، شمار و مانند آن بیان می‌کند. (احمدی گیوی، همان: ۱۱۰) صفت انواعی دارد و یکی از انواع آن صفت بیانی است. صفت بیانی از حیث درجه سه قسم است: مطلق، تفضیلی، عالی. امروزه صفت تفضیلی با افزودن پسوند «تر» و صفت عالی با فزودن پسوند «ترین» ساخته می‌شود اما در قدیم صفت تفضیلی، خود، دو نوع بوده است. قیاسی که از صفت مطلق با پسوند «تر» ساخته می‌شده و صفت‌های تفضیلی سماعی مانند که، به، مه، بیش، پیش و ... که بازمانده‌های صفت‌های تفضیلی سماعی فارسی میانه‌اند. (ابوالقاسمی، ۱۳۸۱: ۶۸) در شعر صالحی، صفت تفضیلی سماعی، به شیوه‌ی قدیم، به‌کار رفته است: ای کاش بودن به از نبودن نبود! (۳۰۶)

همچنین کاربرد صفت تفضیلی با اسم جمع، به‌جای صفت عالی که یکی از ویژگی‌های نظم و نثر قدیم است، در شعر صالحی، دیده می‌شود: همگان گفته‌اند ایمن‌تر جای جهان/ خانه‌خواب تخیل است. (۱۸۴)

صفت بیانی، یا ساده است یا مشتق یا مرکب. صفات کهن در شعر صالحی نیز شامل این سه قسم هستند.

۳-۱ صفات ساده‌ی کهن: که از یک جزء تشکیل شده‌اند و امروزه در زبان معیار رواج ندارند. مانند:

شبی است **عظیم** و گرفته و خاموش... (۵۹)

عظیم از صفات کهنه‌ی قدیمی است و امروزه کاربرد آن خیلی رایج نیست. همچنین صفات کهنه‌ای چون قلیل(۲۶۹) (۱۸۷)، خُرد (۳۶۶)، ابلق (۱۹۰)، آسیمه (۲۳۳)، مدید (۱۹۳)، واهی (۱۹۴)، مطنطن (۱۷۶)، شگفت (۱۶۹)، و تلفظ کهن صفت‌هایی چون سپید (۲۲۳)، لاژورد (۲۷۳) و... که متروک شده‌اند و استعمال آن‌ها، موجب آرکائیک شدن شعر صالحی شده است.

۳-۲ صفات مشتق کهن: که با وندهای اشتقاقی ساخته می‌شوند و در شعر صالحی دو گونه هستند. برخی صفات مشتق، قدیمی و متروک هستند. مانند برآماسیده (۳۰۸)، بی‌بسمل (۲۹۴)، برتافته (۱۵۸)، بی بدیل (۱۸۰)، تفته (۳۰۸)، آبسال (۲۲۰))، بی‌روزن (۳۰۹) و ...

برخی صفات، کهنه نیستند، بلکه با وندهای قدیمی ترکیب شده‌اند. مانند نانوشته و ناشادمان (۴۲۳) و ناشکیب (۱۷۲) که امروزه به صورت «ننوشته»، «ناراحت» و «بی‌شکیب» استعمال می‌شوند و پیشوندهای امروزی‌تر، جای پیشوند «نا» را گرفته‌اند. همچنین پسوند «فام» که مترک شده است و خیلی کم به کار می‌رود در شعر زیر:

توما، دختری از نژاد تنفس واژه‌ها و/ قبیله‌ی نقره‌فام اترک بود. (۲۳۷)

۳-۳صفات مرکب: که از دو یا چند واژه تشکیل می‌شوند و گاه یکی از اجزای آن، فعل است و هنوز در زبان معیار رواج دارند. اما صالحی گاه از صفات مرکبی استفاده کرده که در زبان معیار رایج نیستند و کاملاً کهنه و آرکائیک به نظر می‌رسند. مانند: دیرسال (۱۵۳)، کهنه‌کوچ (۱۵۵)، کهنه‌سال (۴۵۴)، مس‌اندود (۱۸۹)، دوده‌اندود (۱۷۰) و...

۴- کهن‌گرایی در قید

قید واژه‌ای است که صورت ثابت دارد یعنی صرف نمی‌شود و به فعل، صفت، قید دیگر یا تمام جمله می‌پیوندد و نکته‌ای به مفهوم آن می‌افزاید. (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۲۰۹) در شعر صالحی اغلب قیدهای زبان معیار به‌کار رفته‌است، اما قیدهای قدیمی و قیدهای عربی که قبلاً در زبان فارسی کاربرد داشته‌اند هم دیده می‌شود. مثلاً «بین‌الطلوعین» قید زمان عربی است که عنوان یکی از اشعار دفتر یکم صالحی است. (نک:۱۴۱)

«خاصه» قید تخصیص است که امروز رواج ندارد و به جای آن معمولاً «به خصوص» و «مخصوصاً» به کار می‌رود.

کلمه، نامزد کم‌رویِ سکوت من است/ خاصه در خانه (۶۸۳)

«پنداری» قید تردید و از قیدهای کهن است که در دوره‌های اول بسیار کاربرد داشته است. این کلمه در شعر صالحی بسیار به کار رفته است:

پنداری به‌خاطر خواب این آبگینهٔ انتظار/ باید تمام عمر بر پنجهٔ پا از احوال پچپچهٔ پشیمان چشم‌ها و گریه‌ها بگذرم. (۲۷۵)

همچنین استفاده از واژه‌ای چون «یگانه» به عنوان قید کمیت در شعر زیر، وجهه‌ای کهن به آن داده‌است:

و روزگار مرا چون او، یگانه یکی‌ست. (۲۳۱)

«دوش» از قیدهای کهن است که در نظم و نثر قدیم به کار می‌رفته و در عصر حاضر، «دیروز» جای آن را گرفته است و در شعر صالحی در معنی کهن به‌کار رفته‌است:

وعید یعنی همیشه‌ی همین فردا/ نه دوش و نه امروز... (۳۲۳)

تخفیف و کاهش

افزایش و کاهش حروف یک واژه، یا تشدید و تخفیف، از مختصات زبان قدیم به خصوص سبک خراسانی است. رعایت این خصیصه در شعر امروز، به زبان جنبهٔ آرکائیک می‌دهد. در شعر صالحی بیشتر کاهش و تخفیف واژه دیده می‌شود. از جمله جوبار به‌جای جویبار، اندُه به‌جای اندوه و پران به‌جای پرّان:

... تو گفته بودی عده‌ای آدمی و پری/ خاطرات برهنهٔ ما را به جانب **جوبار** بزرگ روز می‌برند (۴۱۱) تمام چشم‌های جهان مگر/ به تاوان انتظار من از اندروای **اندهان**/ دریچه بر ورود واژگان بگشایند(۲۹۰)این‌جا سنگپاره‌ی **پرانی** از اظطراب آینه می‌گذرد. (۲۰۳)

صالحی در جای دیگر «پرّان» را با تشدید آورده است: سرود شوخ پرنده‌ای‌ست/ که دهان گر گرفته‌اش/ **پرّان** سینهٔ من است. (۴۹)

کهن‌گرایی نحوی

در باستان‌گرایی نحوی، شاعر به جابه‌جایی جزئی از جمله یا جایگزینی شکلی برای شکل دیگر می‌پردازد. علاوه بر آن رعایت ساختار های کهن در جمله، حذف اجزای جمله به شیوه‌ی قدیم و ... کهن‌گرایی نحوی محسوب می‌شود. صالحی، علاوه بر استفاده از واژگان کهن، از این شگرد زبانی نیز برای تشخص بخشیدن به شعر خود استفاده کرده‌است. باستان‌گرایی نحوی در شعر صالحی شامل جابه‌جایی اجزای جمله،حذف اجزای جمله، کاربرد ساختار کهن حروف، ساختار کهن ضمایر، کاف تصغیر، شیوه‌ی جمع بستن و... می‌باشد.

۱- جابه‌جایی اجزای جمله

ترتیب اجزای جمله از قدیم‌ترین زمان‌ها تا کنون در زبان فارسی چنین بوده است: مسندالیه+ وابسته‌ی فعل+ فعل. اما گاهی از این قاعده عدول می‌شده است و عدول از نظم عادی جمله در قدیم بیشتر از امروز بوده است. یعنی در فارسی باستان و میانه و دری قدیم، اجزاء جمله از امروز لغزندگی بیشتری داشته‌اند و اجزای جمله در همه جای جمله قرار می‌گرفته اند. (فرشیدورد،۱۳۸۲: ۲۳۱-۲۳۳)

لیچ، آرایش واژگانی زبان را آن‌گونه که امروز در نثر به‌کار می‌رود، «آرایش بی‌نشان» زبان و هرگونه گریز از این ساختار را هنجارگریزی می‌داند. (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۳۶) در آثار گذشته اگر بنا بر ضرورت وزن ساختار جمله به هم می‌ریخت، شاعر با مهارت تمام سعی در بلاغی کردن جابه‌جایی اجزا داشت اما در شعر معاصر که تنگناهای وزن به شکل قدیم وجود ندارد، شاعر راحت‌تر می‌تواند ساختار جمله را مطابق نحو زبان یا همان «آرایش بی‌نشان» تنظیم کند و گریز از هنجار آن موجب پدید آمدن جملاتی می‌شود که مشابهت کامل با ساختار جمله در اشعار گذشته پیدا می‌کند. از این جهت می‌توان چنین ساخت‌هایی را از نوع کهن-گرایی به حساب آورد. (عمرانپور، ۱۳۸۴: ۱۱۷) در شعر گفتار صالحی نیز اجزای جمله جابجا می‌شوند. با این‌که قالب شعر، آزاد است و صالحی در شعرش، سعی در نزدیک شدن به زبان تخاطب دارد، گاه ساختار جمله به هم می‌ریزد. جابه‌جایی اجزای جمله در شعر صالحی، به صورت جابه‌جایی فعل، نهاد، مسند، اجزای یک ترکیب، قید و ضمیر دیده می‌شود.

۱-۱ جابه‌جایی فعل: در جمله‌های فعل‌دار اجزای جمله- بسته به تعدا اجزا- ترتیب خاصی دارند اما جای فعل، همیشه در پایان جمله است. این قاعده که «از زمان هخامنشیان تا کنون بر زبان فارسی حکم‌فرماست»(فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۱۹۲)، بجز در شعر -که به دلیل محدودیت وزنی و دلایل معنایی، فعل جابه‌جا می‌شود- در آثار منثور قدیم فارسی نیز به هم می‌خورد و فعل گاه در آغاز جمله و گاه در وسط جمله می‌آید. صالحی، معمولاً، ترتیب اجزای جمله را رعایت می‌کند اما گاه به شیوه‌ی قدما، فعل را در اول جمله می‌آورد:

رهایم کن ای شد آمد تردید! / **رها کن** این شدآمد تردید را... (۱۹۳) / **باید نشست** به **گردهٔ** اسبی و/ شبانه گریخت. (۵۸)

و گاهی فعل را در وسط جمله قرار می‌دهد و جمله را نشان‌دار می‌کند:

بی دغدغه این را پذیرشی **است**/ بر کلالهٔ آتش (۵۸) کوکبی به درگاه/ نقره **می‌تند** میان آب. (۴۶)

۱-۲ جابه‌جایی نهاد: در ساختار جمله‌ی فارسی معمولاً نهاد در اول جمله قرار می‌گیرد. اما در آثار قدیم علاوه بر شعر، در نثر نیز نهاد یا فاعل قبل از فعل یا بعد از آن می‌آمده است و نمونه‌های آن را می‌توان در تاریخ بیهقی و آثار دیگر دید. صالحی گاه نهاد را بعد از مفعول می‌آورد:

در این دهه دیدگان مرا تو کی بی‌کنار باران دیدی! (۲۵۶)

بسیاری از متمم‌هایی که با «را» به معنی «برای» ساخته می‌شده‌اند، از قدیم‌ترین زمان‌ها در آغاز جمله می‌آمده‌اند و بر مسندالیه مقدم می‌شده‌اند. (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۲۳۶) این گونه کاربرد امروزه منسوخ شده است، اما در شعر صالحی مورد استفاده قرار گرفته است که جابه‌جایی نهاد را به دنبال داشته و جنبه‌ی آرکائیک به شعر او بخشیده است:

اذهان به زنگار نشسته را/ مگر زبان کدام تندر نابهنگام/ خبر از صیحهٔ سوهان و ستاره خواهد آورد/ تا منش به رویای خویش زمزمه کنم!(۲۳۱)

۱-۳ جابه‌جایی قید (آوردن قید پس از فعل): قید می‌تواند در هر کجای جمله قرار بگیرد. در زبان فارسی امروز فعل آخرین جزء جمله است و پس از آن جمله از حیث لفظ و معنی تمام است اما در آثار کهن فارسی، قید گاهی در آخر جمله و پس از فعل می‌آمده است. در شعر گفتار صالحی نیز کاربرد قید بعد از فعل دیده می‌شود.

روز است هنوز و روز رازدار هنوز است هنوز! (۲۸۲)

۱-۴ جابه‌جایی اجزای ترکیبات: جابه‌جایی اجزای ترکیبات وصفی و اضافی که با عنوان ترکیبات مقلوب از آن‌ها یاد می‌شود و از مختصات نظم و نثر قدیم است، در شعر صالحی به کار رفته و به آرکائیک شدن آن کمک کرده است.

ترکیب وصفی مقلوب:

او که صدای آهسته‌ی تو را/ هم از پس پنجره‌هایی دور/ به نزدیک‌تر اشتیاقی مشتعل نشود؟! (۱۸۴)

ترکیب اضافی مقلوب:

آسمان آبی.../ و شهر، تمام شهر/ تا خواب نزدیکِ به صبح نماز... (۳۶۳)

۲- حذف اجزای جمله: یکی ازشیوه‌های کهن‌گرایی نحوی، حذف اجزای جمله به روش قدماست. مهم‌ترین انواع حذف، در متون کهن، حذف فعل، حذف ضمیر و حذف قسمتی از جمله است. صالحی نیز از انواع حذف، به حذف فعل، حذف ضمیر اشاره و حذف قسمتی از جمله توجه بیشتری دارد.

۲-۱ حذف فعل: یکی از شیوه‌های دوره‌ی قدیم و به خصوص دوره‌ی غزنوی و سلجوقی حذف افعال است به قرینه و خودداری از تکرار پیاپی یک فعل. قاعده این است که فعل را در جمله‌ی اول ذکر کنند و در جمله‌های بعد آن را حذف کنند. گاهی فعل را در جمله‌ی آخر می‌آوردند. (بهار، ج۲: ۹۰) این گونه حذف‌ها امروزه متداول نیست و از نشانه‌های کهنه‌گرایی محسوب می‌شود. حذف فعل به شیوه‌ی کهن، در شعر صالحی بسیار پرکاربرد است:

شعر بد، شعر باد، یا شعری در همین حدود/ مثل سال باد، سال بد، یا عکس کسی بر آب‌های پایین‌رود. (۲۳۱) ما سه نفر بودیم/ دست‌هامان بی‌سایه/ سایه‌هامان بر دیوار/ و چشم‌هامان رو به ردپای پرندگانی/ که در اوقات رویاها رفته بودند. (۳۷۱)

- جمله‌ی بی فعل: یکی از ویژگی‌های متون کهن، جمله‌های بی‌فعل است یعنی جمله‌هایی که فعل، بدون قرینه لفظی حذف می‌شود این‌گونه جمله‌ها در زبان فارسی چندین قسم است. یکی از موارد آن جمله‌واره‌های قیدی و حالی است که همه‌ی آن‌ها امروزه منسوخ شده‌است. مانند: « بر یک زانو نشسته و دو دست دراز کرده و گیسوها فروهشته از پس. (فرشیدورد،۱۳۸۲: ۲۱۶) این نوع جمله‌واره‌ی بی‌فعل در شعر صالحی هم دیده می‌شود:

دست‌هامان خالی/ دل‌هامان پر/ گفتگوهامان مثلاً یعنی ما! (۳۳۲) غشیان دیو از دهان کوه/ گریبان دریده به دندان بغض/ سیلاب تشنه پا در رکاب مرگ/ زبان زلزله با اژدهای خفته‌اش در بند (۲۱۷) گونه بر گمان دیوار و/ دیده در انتظار دریا. (۲۲۲)

۲-۲ حذف ضمیر اشاره‌ی «آن» در عبارت «بی‌آن‌که»: این نوع حذف در شعر صالحی بسیار پرکاربرد است و جنبه‌ی آرکائیک شعر او را قوی‌تر کرده است:

رفتیم بی که برگردیم و پشت سر/ لااقل از سرنوشت ستاره و سوسن سراغی بگیریم (۴۳۳) بی که به من بنگرند/ همین‌طور دفتر تازه‌ترین ترانه‌های مرا ورق می‌زنند (۴۶۸) بی که بگویی چرا، می‌گویمت که کوکوی سربریده/ بر دیس مس نخواهد خواند. (۲۸۴)

۲-۳ حذف قسمتی از جمله: در قدیم برای پرهیز از تکرار گاه قسمتی از جمله را حذف می‌کردند. (بهار، ج۲: ۹۱) در شعر صالحی قسمت‌هایی از جمله حذف شده است که موجب ابهام می‌شود. مانند جمله‌ی زیر:

ویرانی دل تو را مفت مزاری/ که از انعکاس آینه بر سنگش/ بالای آسمان مرا آفتابی نیست. (۲۷۲)/ جان تو و جان این **رمهٔ** غریب! (۵۴) چنین که تنهایی دریا، تنهایی من است/ دی مپندار که هیچ پروازی در خواب پرگار...! (۲۱۸)

۳- ساختار کهن حروف

در شعر صالحی حروف به معانی و شکل‌های قدیمی، زیاد دیده می‌شود. گاه حروف به‌کار رفته در معنای کهن و متفاوت با معنای امروزی به کار رفته‌اند، مانند حرف «را» که در زبان معیار امروز، نشانهٔ مفعول است و در شعر صالحی در معانی مختلف به کار رفته. گاه حروفی هستند که در قدیم کاربرد داشته و امروز از دایرهٔ واژگان خارج شده‌اند، مانند «اندر». پیوستن ضمیر متصل به حروف نیز یکی از مشخصه‌های زبان آرکائیک در شعر است که صالحی بسیار آن را به کار برده‌است.

۳-۱ کاربرد را در معانی مختلفی مانند: به، برای، قسم، فک اضافه، زاید و ...

در فارسی قدیم دامنه‌ی کاربرد «را» به عنوان نشانه‌ی مفعول صریح، گسترده بوده است و عمده‌ی کاربرد آن را می‌توان در چهار نقش مفعول متممی، مفعول غیرصریح، مفعول بهره‌ور و مفعول صریح دانست. (دبیرمقدم، همان: ۱۱۶) «را» امروزه فقط نشان مفعول است و دیگر کاربردهای آن منسوخ شده‌اند. اما در شعر صالحی کاربردهای کهن آن را می‌توان دید.

«را» در معنی «به»:

و امروز سال‌مرگ ستاره‌ای‌ست که مرا از تمام تنهایی خویش/ به درگشودن دریچه‌هایی بسیار آموخته بود. (۱۹۱) ... رود را از اعتماد هجرت خویش/ به دوایر دریایی دور وعده می‌دادی(۳۰۸)

«را» در معنی برای، به‌خاطرِ:

کیست که او صدای آهستهٔ تو را/ هم از پس پنجره‌هایی دور/ به نزدیک‌تر اشتیاقی مشتعل نشود!؟ (۱۸۴)

«را» به عنوان حرف قسم:

خدای را ای نیامده از راز رفتنم!/ پس کی آن دقیقهٔ موعود/ مرا به دعوت دریا خواهد برد؟! (۲۹۷)

«را» زائد:

دیروز را دانسته آمدیم/ امروز ندانسته عاشقیم/ و فردا روز را ... (۲۳۸)

«را»ی تملیک و بهره‌وری:

این گونه «را» از قرن هفتم به بعد کم استعمال شده و سپس منسوخ گشته‌است. «را» و فعل «بودن» در این جملات معادل «داشتن» است. (فرشیدورد، همان: ۱۹۴

دوران به‌سر رسیده را دیگر درنگی نیست (۱۸۶) / ای کاش مرا این همه مرارت بودن نبود (۲۱۹)/ هم قرینهٔ اندوه کهنه‌سال**را** مگر علاج هجرتی(۲۸۰)

۳-۲ کاربرد «به» در معانی بر، برای، در و ...: متقدمان از «به»، معانی لطیف استخراج کرده و بر کاربردهای آن افزوده‌اند که بعدها منسوخ شده و استعمال آن تخفیف یافته است. (بهار: ۴۰۴) کاربردهای کهنه‌ی حرف «به» در شعر صالحی نیز دیده می‌شود، که عبارتند از:

باء سببیه: در نمونه‌های زیر حرف «به» در معنی «برای» و «بخاطر» به کار رفته‌اند.

در غیبت جهان/ مرا حدیث حضوری نبود/ که به رؤیت آوازهات/ از شنیدن اشیاء زاده شدم. (۲۸۴) تا کی به دلداری این زخم بی‌پرهیز/ هی از سکوت و صبوری سخن می‌گویید؟ (۲۹۰)

«به» در معنی بر: صالحی در جمله‌ی زیر، «به» را در معنی «بر» به کار برده است.

بی‌قراری من همه از مرگ آن مرغ خانگی‌ست/ که خاموش به دشنهٔ بی‌بسمل عزا گردن نهاده‌ست. (۲۹۴)

«به» در معنی «در»: در نمونه‌های زیر، «به» به جای «در» آمده است و مفهوم ظرفیت دارد.

خدای را ای به لامکان آن واژهٔ عجیب/ کو کرامت این روزگار پلشت/ که پروانه را به پیله و/ نقطه را در خواب پرگار نوشت؟! (۲۹۸) به رؤیای پروانگی پیر می‌شویم و از خواب آن گل سرخ/ عطری از آواز ابریشم نخواهیم شنید! (۳۰۹)

«با»ء معیت: کاربرد «به» در معنی «باء معیت» یکی از کاربردهای کهنه‌ی این حرف است. صالحی، در جمله‌ی زیر، به جای «با رؤیای تشنگی مردن»، «به رؤیای تشنگی مردن» آورده است.

حالا مهم نیست که تشنه به رؤیای آب می‌میریم (۳۳۲)

۳-۳ کاربرد حروف کهن در جمله: استفاده از حروفی که امروزه منسوخ و متروک هستند می‌تواند در آرکائیک کردن شعر مؤثر باشد. صالحی از بعضی از حروف کهنه استفاده کرده که به شعر او وجهه‌ی کهن داده است.

اندر و اندروا: این ادات در حالت قید ظرف و استعلا، پیش و پس اسامی می‌آیند و هرچه متن کهنه‌تر باشد از این حروف در آن بیشتر به کار رفته است. در عصر سامانی تا اواسط قرن پنجم لفظ «در» دیده نمی‌شود [و همه جا «اندر» به کار رفته است] بعدها این لفظ کوتاه شده است و از قرن هفتم به بعد دیگر در شعر و نثر دیده نمی‌شود. (بهار: ۴۲۰) این حرف، در شعر صالحی به کار رفته است. او گاه برای ساختن ترکیبات تازه از آن بهره برده است.

بیگانه با بیع و شراع.../ بیگانه با نام‌آوران خریده‌خور خوداندرچه (۲۲۷) پساپس قفااندرم: تنفس تاریک مردگانی گمنام. (۲۳۰)
تمام چشم‌های جهان مگر/ به تاوان انتظار من از اندروای اندهان/ دریچه بر ورود واژگان بگشایند(۲۹۰

«از پی»: شکل قدیمی‌ترِ «در پی» است و امروزه معمولاً به‌جای «از»، «در» به کار می‌رود. در شعر صالحی به دو صورت کهنه و امروزی دیده می‌شود.

از میان تمامی قبور، تو در پی گوری گمنام/ آهسته در آستین خویش می‌گریستی. (۱۸۲) و من رفتم تا از پی آن پرندهٔ آذرباد/ تنها آشیانهٔ کوچکی/ در اذهان آسمانی بلند برگزینم. (۱۸۵)

«باری»: از حروف کهن است و امروزه کاربرد آن رایج نیست.

باری با این همه، با این همه باید از خواب آن نقطه و/ تخیل این خط بسته بگذرم. (۲۹۹)

کاربرد «هم» به گونهٔ قدمایی در ابتدای جمله:

هم از این روست که خویشتن را دوست می‌دارم./ هم از این روست که تو را دوست می‌دارم. (۱۶۸) من از امشب آسمان/ هم از بدگمانی گذشتهٔ خویش/ چراغی برای برائت این خانه خواهم آورد. (۱۷۴)

-اتصال ضمیر به حرف: یکی از ویژگی‌های زبان کهن چسبیدن ضمیر به حروف اضافه و ربط است که در زبان معیار امروز رایج نیست و کاربرد آن موجب آرکائیک شدن زبان می‌شود. مانند:

موی سپید، کمانهٔ تاری است، کش زخمه‌ای به مضراب نرفته است. (۱۶۱)

۳-۴ کاربرد «الف تفخیم»: یکی دیگر از مختصات سبک قدیم آوردن الف تفخیم و اعجاب است (بهار: ۴۲۶) که استفاده از آن به شعر جنبه‌ی آرکائیک می‌بخشد. این نوع «الف» در شعر صالحی به کار رفته و وجهه‌ی آرکائیک شعرش را قوی کرده است.

نیکا انزوای آفتاب در این کنایت لامحال؟ (۳۰۹) دردا... دهلی نیست تا مراثی عشق را منادی دریا شود. (۱۴۲)دردا دل خراب هر سو راه! (۲۸۵) اکنون شبا برآ ... (۱۵۸) دلا کسوف کفن‌های بسیار من! (۲۱۷)

۳-۵ کاربرد کاف تصغیر

یکی دیگر از نشانه‌های آرکائیک زبان شعر صالحی استفاده از «کاف تصغیر» است. حرف تصغیر در فارسی متعدد است از قبیل: ک، ه، و، ایژه، ایچه، چه و ... که گاه برای تصغیر و گاه برای رحمت و عطوفت به کار می‌رود. در نثر و نظم قدیم کلمات مصغر از هر باب زیادتر از دوران بعد معمول بوده است. (بهار: ۴۳۲) امروزه استعمال «کاف» برای تصغیر محدود شده است و زیاد به کار نمی-رود. اما در شعر صالحی کلمات مصغر بیشتر با «کاف» دیده می‌شود:

چنین که در اواسط واژه و معنا معلقیم/ مگر به روزنکی در حصار بی‌سایه، بی‌دیوار...(۲۰۲) به گمانم فانوسکی بی‌قرار/ در شدآمد تشویش خویش، / با تکلم مکرر رازهاش...(۱۷۷) آی پروانک پری‌زاده در کف دیو (۲۰۳)

۳-۶ قید وحدت «یکی»: استعمال «یکی» به جای «یک»، خواه اسم بعدش یاء تنکیر داشته باشد یا نه، از ویژگی‌های سبک خراسانی و به ویژه دوره‌ی سامانی است. (بهار،ج۲: ۷۶) صالحی از لفظ «یکی» به عنوان «یاء» تنکیر یا و حدت استفاده کرده که موجب آرکائیک شدن شعرش شده است:

رفتیم که انعکاس روشن دریا را/ در آواز یکی قطره جستجو کنیم (۴۳۳) تو از خط ملایم مغازله حتی/ ترنم تنها یکی واژه از نژاد بوسه را نمی‌فهمی (۴۲۳) جهان در جستجوی یکی واژه در آستین گریه بود. (۴۳۲)

۳-۷ جمع بستن با «ان»: استفاده از نشانه‌ی جمع «ان» فارسی، بر سر اسامی معنی و زمان، امروزه رایج نیست و از ویژگی‌های نظم و نثر قدیم است. شعر گفتار صالحی این ویژگی را داراست. او در جمع بستن اسم معنی از این نشانه استفاده کرده است:

تمام چشم‌های جهان مگر/ به تاوان انتظار من از اندروای **اندهان**/ دریچه بر ورود واژگان بگشایند(۲۹۰)

همچنین بر سر اسم زمان، «ان» جمع آورده است. مانند: **سپیدگان**(۲۰۲)/ **روزان**(۳۰۵) و...

۳-۸ حرف تعریف «آن» و «این»: یکی از مختصات بارز نثر و نظم قدیم استعمال «آن» و «این» است که علاوه بر اشاره به دور و نزدیک، در محل موصول و تعریف می‌آمده و در موارد تعریف مانند عهد ذهنی یا وصفی به کار می‌رفته است. (بهار، ج۱: ۳۹۱) این کاربرد که از ویژگی‌های سبک قدیم و زبان کهن دوره‌ی سامانیان و سبک خراسانی است(همان، ج۲: ۷۵)، در شعر صالحی دیده می‌شود و از موارد کهن‌گرایی نحوی شعر او است. در نمونه‌های زیر، ضمیر «این» برای اشاره به دور یا نزدیک به کار نرفته است بلکه بیانگر عهد ذهنی است.

دیگر مجال **این** رجعت نیست!(۵۴)/ در بلندای **این** طارم دراز... (۴۶) هم از **این** دیگر، باز به گونهٔ دیگران بازمی‌آیم. (۶۹)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش برای بررسی آرکائیسم در شعر گفتار صالحی، دفتر یکم از مجموعه اشعار او مورد بررسی قرار دادیم. نتیجه حاکی از این بود که شاعر به دو شیوهٔ کهن‌گرایی واژگانی و نحوی، به شعرش جنبهٔ آرکائیک بخشیده و هنجارگریزی کرده است.

با توجه به این‌که بنیان هر اثر، بر روی پایه‌های قبل از خود نهاده می‌شود و با تأثیرپذیری از اشعار گذشته و عناصر آن‌ها شکل می‌گیرد، می‌توان گفت وجود جنبه‌های آرکائیسم در شعر گفتار صالحی، متأثر از مطالعهٔ آثار گذشتگان است. این تأثیرپذیری هم از لحاظ محتوا و هم از جهت شکل و ساختار قابل توجه است. همان‌طور که می‌دانیم، در اوایل قرن بیستم فرمالیست‌ها، استفاده از عناصر زبان کهن را به عنوان یکی از شگردهای برجسته‌سازی زبان مطرح کردند. صالحی نیز با این‌که در شعر گفتار می‌خواهد به نوعی دیگر، یعنی با نزدیک شدن به زبان محاوره، در شعر هنجارگریزی کند، اما شاید به صورت ناخودآگاه و ناآگاهانه از واژه‌ها و ساختار کهن در شعر استفاده کرده و زبان آرکائیک را در شعر وارد کرده است. برای توجیه این تناقض می‌توان گفت: مطالعه در آثار کلاسیک گذشته موجب رسوخ بافت نحوی و زبان آثار گذشته در ذهن و ضمیر ناخودآگاه او، و بروز آن در اشعارش شده‌است. همچنین بازسرایی‌های او موجب شده است شاعر در کنار واژه‌های سادهٔ روزمره در شعر گفتار، از واژه‌های فاخر و کهن نیز استفاده کند و همین تناقضات موجب آشنایی‌زدایی، ایجاد لذت ادبی و تشخص بخشیدن به شعر او شده‌است.

منابع

۱. بیرانوند، احمد (۱۳۸۹)، شرح حاشیه (بررسی جریان‌های شعر معاصر بعد از نیما)، نشر روزگار، تهران.
۲. داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران.
۳. روشن، حسن (۱۳۸۴)، موسیقی شعر شاملویی، انتشارات سخن گستر، مشهد.
۴. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، چاپ چهارم، انتشارات آگاه، تهران.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، ادوار شعر فارسی، چاپ دوم، انتشارات سخن، تهران.
۶. صالحی، سیدعلی (۱۳۸۴)، مجموعه اشعار، دفتر یکم، چاپ اول، انتشارات نگاه، تهران.
۷. صفوی، کورش (۱۳۷۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات، چاپ اول، انتشارات سرچشمه، تهران.
۸. عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۴)، ساخت‌های کهن‌گرا در شعر اخوان، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۸ (پیاپی ۱۵)، زمستان ۱۳۸۴، صص ۹۹-۱۲۴.
۹. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸)، دستور مفصل امروز، چاپ سوم، انتشارات سخن، تهران.
۱۰. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۲)، تاریخ زبان فارسی، چاپ هفتم، نشر نو، تهران.
۱۱. وحیدیان کامیار، تقی و غلامرضا عمرانی (۱۳۸۳)، دستور زبان فارسی، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران.
۱۲. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲)، جمله و تحول آن در زبان فارسی، چاپ سوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۳. دبیرمقدم، محمد (۱۳۸۴)، پژوهش‌های زبان‌شناختی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۴. لازار، ژیلبر (۱۳۸۴)، شکل گیری زبان فارسی، ترجمه‌ی مهستی بحرینی، تهران: نشر هرمس.
۱۵. بهار، محمدتقی (۱۳۸۸)، سبک شناسی، ۳جلد، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.
۱۶. ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۱)، دستور تاریخی زبان فارسی، چاپ سوم، تهران: سمت.

بررسی مؤلفه‌های سوررئالیسم در شعرسیدعلی صالحی

نوش آفرین کلانتر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

مراد از سوررئالیسم،این مکتب ادبی برجسته سراسر قرن بیستم واقعیتی است که در ضمیر ناخودآگاه ماست و فقط در اوهام و رؤیاها و آثار هنری بروز می‌کند.تأثیر سوررئالیسم را می‌توان به طور مستقیم یا غیرمستقیم و در ابعادی گسترده، بر بسیاری از آثار شعری و منثور معاصر مشاهده کرد.در شعر شاعر معاصر، سید علی صالحی، نگاهی سوررئال دیده می‌شود که خواننده نمی‌تواند از آن تعبیر رئال یا زندگی محض داشته باشد. در این پژوهش، نگارندگان به بررسی اصول و فنون سوررئالیسم و تجلی آن در شعر گفتار صالحی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شعر وی اصول و ویژگی‌های ادبیات سوررئالیستی، از جمله تکیه بر کشف و شهود، طنز، امر شگفت و خارق العاده، نگارش خودکار، اهمیت خواب و رؤیا، توجه به دیوانگی، تصویر سوررئالیستی، تصادف عینی، گسست در متن و اشیاء سوررئالیستی را در خود دارد و به این دلیل می‌توان اغلب اشعار او را سوررئالیستی خواند، با این تفاوت که سوررئالیسم صالحی به عرفان شرقی (اسلامی) نزدیک‌تر است تا ماده‌گرایی سوررئالیسم غربی.

کلیدواژه‌ها: سوررئالیسم، سید علی صالحی، شعر گفتار، رویا

مقدمه

از آنجا که شعر امروز ایران در سایه‌ی کار عظیم نیما و پیروانش خود را از بسیاری قالب‌ها و سنت‌های دست‌وپاگیر آزاد کرد و بیش از هر چه بر عناصر تخیل و تصویر استوار است، انتظار این است که ته رنگ سوررئالیستی قوی‌تری داشته باشد. احمد شاملو تحت تأثیر پل الوار، فدریکو و کارسیا لورکا، در بعضی آثارش به شیوه‌ی سوررئالیستی نزدیک شده است. در شعر سهراب سپهری هم می‌توان نوعی نگارش خودکار به شیوه‌ی شاعران سوررئالیست مشاهده کرد. شاعران مشهور به شاعران موج نو، از نظر بی‌قیدی در فرم شعر و محتوای اشعارشان با شاعران سوررئالیست فرانسه قابل مقایسه هستند. (حسنی، بی‌تا:۵۴۹-۵۴۸) اما برای دانستن این‌که اثری سوررئالیستی است یا نه، باید آن را بر مبنای اصول و قواعد وضع شده‌ی سوررئالیسم بررسی کرد. در این پژوهش تلاش شده است شعر گفتار صالحی با اصول و قواعد سوررئالیسم سنجیده شود تا به این سؤال که آیا شعر صالحی را به دلیل غلبه‌ی بعد رؤیا، می‌توان یک اثر سوررئالیستی تلقی کرد؟پاسخ دهد. نگارندگان با استفاده از روش توصیفی،تحلیلی اصول و شیوه‌های مطرح شده از سوی بانیان مکتب سوررئالیسم را مبنای کار قرار داده و شعر صالحی را بر اساس آن‌ها مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهند.

پیشینه بحث

در زمینه‌ی سوررئالیسم در آثار شاعران و نویسندگان ایرانی پژوهش‌هایی صورت گرفته است. آقای بیرانوند در کتاب شرح حاشیه به بعد سوررئال شعر گفتار صالحی، از منظر رؤیا و رؤیازدگی، اشاره‌ای مختصر کرده‌اند که نگارندگان در این تحقیق از آن بهره گرفته‌اند، اما تا کنون شعر گفتار صالحی از منظر سوررئالیسم و مؤلفه‌های آن،مورد بحث و بررسی قرار نگرفته یا لااقل پژوهش کامل و جامعی در این خصوص صورت نگرفته است.

نظری اجمالی به سوررئالیسم

واژه‌ی سوررئالیسم، که گیوم آپولینز آن را وضع کرد، به معنای فراواقع و فراواقعیت است و مراد از آن، واقعیتی است که در ضمیر ناخودآگاه ماست و فقط در اوهام و رؤیاها و آثار هنری بروز می‌کند. بعد از پیدایش روانکاوی جدید فرویدی، ضمیر ناخودآگاه و دنیای پنهان روح به حوزه‌ی واقعیت افزوده شد. از آنجایی که در هر دوره‌ای ادبیات تحت تأثیر فلسفه‌ی آن دوره است، سوررئالیسم هم محصول روانکاوی جدید قرن بیستم است. سوررئالیسم در یک کلام، برخورد روانی با ادبیات است. به عبارت دیگر، ادبیات به اضافه مسائل روانی. (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۶۹) اصلاً بنیان حرکت سوررئالیسم این عقیده است که جهان رؤیا و جهان واقعی یکی هستند و تکمیل کننده و در امتداد یکدیگر هستند. (میتوز، ۱۳۸۲: ۲۲)

سوررئالیست‌ها از ما می‌خواهند که از دنیای سودجو که سود مادی، یگانه محرک آن است، بگذریم و وارد دنیای شگفتی‌ها و زیبایی‌ها شویم. (سیدحسینی، همان: ۸۱۷) آن‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند، زیرا تنها با رویکرد به عالم وهم، تا آن حدی که عقل بشری سلطهٔ خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسیدکه عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کرد. (همان: ۸۲۴) در دنیای سوررئالیسم، «مفید بودن» مورد بحث نیست» (همان: ۸۱۸)

سوررئالیسم و شعر

سوررئالیسم سبب شده است که شعر قدمی بلند به جلو بردارد. شعر از ادبیات و می‌توان گفت از روی کاغذ به درون زندگی لغزیده است. شعر [ِسوررئال] دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، بلکه خود زندگی و خود روح است. شعر [ِسوررئال] نحوه‌ی ادراک و احساس است، کاربرد حواس و به خصوص حس ششم است، روش شناخت است. برای آندره برتون و پل الوار (نظریه-پردازان سوررئالیسم)، شعر می‌تواند چنین تعریف شود: کوششی برای بازنمایی یا بازگرداندن چیزی که زبان ملفوظ می‌خواهد، از طریق فریادها، اشک‌ها، نوازش‌ها و ... یا مضمون‌ها بیان کند. در این موج لبریز، شخصیت شاعر ناپدید می‌شود و او به صورت انعکاس پیوندهای جهانی و اهتزازهای اسرارآمیز جهان درمی‌آید. (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۸۶۲) پل الوار می‌گوید: توهم، ساده‌دلی، خشم، قصه‌های قدیمی، میز و دوات، مناظر ناشناخته، خاطرات ناگهانی، پیشگویی‌های عواطف، اغتشاش افکار و احساسات و اشیاء، بی‌نظمی منطق تا حد پوچی و ....: این است شعر؛ نه این که با دانشی بیش یا کم و موفقیتی بیش یا کم، حروف صامت و هجاها و کلماتی را که با آهنگ شعر تطبیق می‌کنند، در کنار هم ردیف کنیم. (همان: ۸۵۹) شاعران سوررئالیست اعلام می‌دارند که راز هر آفرینشی اساساً در حالت رؤیا نهفته است و این حالت، آخرین درجه‌ی کمال «سلب غرض و استفاده» را که غایت فعالیت ذهن انسانی است، نشان می‌دهد. به طوری که آراگون نوشته است «الهام عبارت است از آمادگی پذیرفتن واقعیت برتر» یعنی اصیل‌ترین حالات ذهن و قلب انسانی. (همان: ۸۶۰) آندره برتون به شاعران توصیه می‌کند که برای رسیدن به کشف متعالی، به شعر بپردازند. (۸۶۹)

سوررئالیست‌ها برای کشف این واقعیت برتر و پنهان، اصول و فنونی را پایه‌گذاری کرده‌اند و آثاری را که از این اصول پیروی کرده باشد، سوررئالیست می‌دانند. ویژگی‌های اثر سوررئالیستی را می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد: ۱- تکیه بر کشف و شهود ۲- طنز ۳- امر شگفت و خارق العاده ۴- نگارش خودکار ۵- اهمیت خواب و رؤیا ۶- توجه به دیوانگی ۷- تصویر سوررئالیستی ۸- تصادف عینی ۹- گسست در متن ۱۰- اشیاء سوررئالیست. در ذیل بخش ۶ به توضیح هر یک از این ویژگی‌ها پرداخته خواهد شد.

نشانه‌های اندیشه سوررئالیستی در شعر گفتار صالحی

تأثیر سوررئالیسم را می‌توان به طور مستقیم یا غیرمستقیم و در ابعادی گسترده، بر بسیاری از آثار شعری و منثور معاصر مشاهده کرد. این تأثیرات عمده عبارتند از تداعی معانی آزاد، ترتیب غیرمنطقی و غیرحقیقی حوادث، توالی‌های رؤیاگونه و کابوس مانند، ترکیب تصاویر عجیب و غریب و ظاهراً بی‌ربط، ترکیبات دستوری غیرمعمول. (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۸)

در شعرشاعر معاصر، سید علی صالحی،نگاهی سوررئال دیده می‌شود که خواننده نمی‌تواند از آن‌ها تعبیری رئال یا زندگی محض بیابد. زندگی موردنظر شاعر به سادگی از رؤیای او قابل تفکیک نیست و به عبارتی، زندگی او رؤیای اوست و شاید برعکس. اما این به آن معنا نیست که واقعیت‌های زندگی در شعر او تأثیر ندارند. صالحی، خود، معتقد است: شاید سوررئالیسم مولود رؤیا باشد، اما شعر گفتار من، مدعی معنانمایی زندگی و خود زندگی است، زندگی کردن در رؤیا به خاطر عشق به حقیقت. شعر گفتار مولود رؤیا نیست، خود رؤیا است. رؤیایی به وسعت زندگی و رؤیا مولود شعر گفتار است. (بیرانوند، همان: ۳۸۸-۳۸۹)

در شعر صالحی، گاه سطرها نامفهوم می‌شوند و معنا خودش را گم می‌کند. علت این امر را می‌توان افراط در بعد رؤیا و رؤیازدگی دانست که باعث می‌شود شاعر راهی برای ورود دیگران به تخیلش نگذارد و سطرها در عین لطافت کلام گنگ شوند (همان: ۳۸۹)

کفن کرده‌ی تقدیر و تازیانه منم که مدفون حوصله/ سراغ از ودیعه‌ی رفتگان گرفته‌ام/ آیا به تاوان گریه‌های من از تکلم ابر، نامی نیست؟ (صالحی، ۱۳۸۴: ۲۹۱)*

دست‌هامان بنفش هوا **را** می‌گریست و ...(۵۱)دریغا، هم به تماشا مردن من رازی است/ که بی‌دیده، هیچ توفانیش نخواهد گریست. (۱۶۷)

همچنین در شعر او، تعبیری از این سخن آنره برتون که «اندیشه گزاف آلود مرگ خدا، از نظر ما پرت و پلاست» دیده می‌شود: کسی که به دنیا نیامده باشد/ مردنش غیر ممکن است، نمی‌میرد. (۶۳۶)

اما صالحی بر خلاف سوررئالیست‌ها، معتقد است شعر باید با زندگی و واقعیات آن در ارتباط باشد و«وجدان بیدار مردمان باشد.»،«ورنه استعاره و تمثیل و قافیه، شفابخش جان پریشان نیست.»(۹۱)به عقیده او:

شعری باید سرود که آن را همه از بر کنند/ زارعی که در سایه‌سار آسمان‌خراشی متروک/ خواب کودکان مضطربش را می‌بیند/ زنی که از جوادیه تا عباس آباد/ پیاده به نان می‌اندیشد/ ... شعر تقلای محکومی‌است پیش از طلوع تیر خلاص/ ... و سرانجام شعر برای مردم، همین مردم! (۹۲-۹۳)

از مشخصه‌های یک اثر سوررئالیستی آشفتگی زمانی است .به دلیل غلبه‌ی رؤیا و نگارش خودکار، ترتیب زمان رعایت نمی‌شود و شاعر یا نویسنده سوررئالیست در زمان سیر می‌کند و رؤیاهای خود را بدون توجه به زمان بر کاغذ می‌آورد. این ویژگی در برخی از شعرهای صالحی دیده می‌شود و و زمان برای مخاطب ناشناخته و نامفهوم است:

حالا هزار سال تمام است که هرازگاه برمی‌گردم/ پایین‌تر از دره‌ای دور/ رو به ردیف صنوبران سوخته می‌نگرم(۴۱۸)

کفش‌هایم را رفتگری پیر پوشیده است/ جامه‌هایم را کسانی/ که اصلاً اهل این کوچه نبوده‌اند/... حالا من اینجایم/ بالانشین مجلس ملائکی آشنا... (۴۷۹)

یکی دیگر از مشخصه‌های اثر سوررئالیستی، نگرش مثبت به زن است. «به خصوص در رمان سوررئالیستی نقش زن و خصلت-های زنانه، از اهمیتی بارز برخوردار است و در این نوع رمان، با ستایش و گرامی‌داشت چهره‌ی زن روبرو هستیم. داستانی را که فاقد این ویژگی باشد، نمی‌توان رمان سوررئالیستی تلقی کرد.» (قویمی، ۱۳۸۷: ۳۲۵) در شعر گفتار صالحی نیز با چنین نگرشی روبرو می‌شویم و زن ارزشی والا و چهره‌ای معصوم و مظلوم دارد. او هیچ‌وقت با صفات متداول «بی‌وفا و ...» از زن یاد نکرده است که بیانگر نگرش و جهان‌بینی متفاوت اوست.

زن/ عمری زلال در بوسه‌ای طویل/ که باروری دریا را صدساله می‌کند... (۱۲۷)

او مادرم نبود/ خواهر کوچک‌ترم نبود/ محبوب من نبود/ فوران واژه‌ای از دهان خدا بود.(85)

تو قبل از اتفاق این کلمه/ کبوتری بودی/ تو قبل از اتفاق این کبوتر/ زنی بودی/ بال یک رود برهنه، رو به نظر... (۵۹۹)

شعر گفتار را شعری عاشقانه و رمانتیک می‌دانند. این شعر، به سبب تمایل بیشترش به عشق در برابر مرگ و یا به سبب دشواری ورود نگاهی فلسفی، کمتر می‌تواند تک‌گویی‌های پوچ‌گرایانه و بی‌اعتنا به اندوه بشری و فلسفی را عرضه کند. البته ابراز اندیشه‌های غنیمت وقت و دلزدگی‌های خیامی در آن دیده می‌شود. (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۱۶) تسلیمی شعر گفتار صالحی و بسیاری از شاعران توانای آن را در حال و هوای رمانتیک نوین و مدرن تلقی می‌کند. (همان: ۲۱۷) علاوه براین در شعر صالحی نوعی رمانتیسم اجتماعی هم دیده می‌شود که شعر «میدان هروی» از دفتر «سفر بخیر»، نمونه‌ای از آن است.

با وجود این، جنبه‌های رمانتیک شعر صالحی با جنبه‌های سوررئال آن منافاتی ندارد، زیرا سوررئالیسم و رمانتیسم، با وجود اختلافات، رابطه‌ی نزدیکی با هم دارند و سوررئالیست‌ها در طرفداری از تخیل در مقابل عقل‌گرایی و ماده‌گرایی با رمانتیک‌ها هم‌آواز بودند. رمانتیک‌ها تخیل را راه‌گشای انتزاع‌های بزرگ چون خدا، زیبایی و حقیقت می‌دیدند و سوررئالیست‌ها آن را رهاننده از دست منطق دست‌وپاگیر می‌دانستند. (بیگزبی، ۱۳۸۹: ۷۶) بنابراین شعر گفتار صالحی را در عین رمانتیک بودن می‌توان سوررئال دانست. (در حالی که جنبه‌هایی از پست مدرنیسم هم در شعر او دیده می‌شود.)

اصول و فنون سوررئالیسم

پیش از این به فنونی اشاره شد که سوررئالیست‌ها برای رسیدن به واقعیت برتر به کار می‌گرفتند. در ادامه به معرفی هر یک از این روش‌ها پرداخته و نمونه‌های آن را در شعر صالحی نشان خواهیم داد.

تکیه بر کشف و شهود

در دیدگاه سوررئالیست‌ها، خرد قادر نیست همهٔ حقایق را درک کند. بنابراین با اتکا به قدرت شهود، با هرگونه عقلایی کردن هنر، یعنی برتری دادن به عناصر عقلی در برابر عناصر تخیلی، مخالفند. آن‌ها همچنین عشق را می‌پرستند، چون نقطهٔ مقابل خرد است. اما نه چون مولانا که عشق را در حد تزکیهٔ نفس و وسیلهٔ اتصال به خدا می‌داند. (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۸۶-۲۸۷) به عقیدهٔ ایشان، اگر هنرمند، هشیارانه و به نحو عقلانی، اثر خود را به وجود آورده باشد و منطق و اراده، احساسات و غرائزش را تنظیم و هدایت کرده باشد، هنرش فاقد اصالت است. کمال مطلوب آنان، همچنان که سالوادور دالی اظهار می‌کند، چیزی نیست مگر «اکتشاف منظم و مداوم آن‌چه غیرعقلانی است». (همان: ۲۸۸)با این‌که نویسنده‌ی «شرح حاشیه» معتقد است نگاه سوررئال در شعر صالحی، اهل مکاشفه نیست بلکه بیشتر به رؤیا و خیال‌پردازی می‌ماند، صالحی در شعر خود اشاراتی به شهود خود دارد: من/ راز معنی‌ام/ معنای معنوی. (۱۳۱) می‌خواهم این لحظه را بمیرم/ این لحظه را که سرشار از لذت ادراک و علاقه‌ام/ ... از شهود گیاه و گهواره بگویمت. (۱۲۰) نیز در شعر گفتار او مفاهیمی دیده می‌شود که ظن خواننده را در مورد شهود او تقویت می‌کند، زیرا شهود چیزی نیست جز نابود کردن جبر منطقی و قانون علیت:

هم این وقت هوش/ خشت مرده نیز/ دانای دیوار و / آینه است./ به تماشا برآ/ عجیبی نیست. (۴۱)

بشارتی / که جاودانه خواهم شد!/ از نیمه‌ی گیاهی‌ام/ پلکی به موسم علف بیدار می‌شود/ که ماه را به چوگان و/ زمین را به چرخشی معکوس... (۵۰)

چه موسیقی عجیبی می‌آید از سمت آن بالا! (۶۴۸)

یک موسیقی ناشنیده از سمت ستاره‌ها می‌آید/ دل‌انگیز است. (۶۴۶)

سایه‌های بسیار مرا ببینید: درخت، آینه، لبخند، علف، آسمان! (۶۵۰)

حالا به هرچه می‌نگرم/ یا تبسم پرنده می‌بینم یا تکلم اشیا. (۲۶۸)

رؤیا

تجاربی که دربارهٔ عالم خواب به عمل آمده، نشان داده است که فعالیت مغزی انسان، از حالت بیداری بسیار فراتر می‌رود. در اثنای خواب، چه خواب طبیعی و چه خواب مصنوعی، اندیشه ادامه می‌یابد. (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۸۳۷)برتون معتقد است: این حافظهٔ ماست که رؤیا را گسسته جلوه می‌دهد. حال آن‌که برحسب نشانه‌های متعدد، رؤیا پیوسته است و آثاری از سازمان یافتگی دارد...نیز اندیشهٔ بیداری، اغلب از توجیه جلوه‌های خود عاجز است و چون نمی‌توان انتخاب‌ها و کشش‌هایی که آن را تحمل می‌کند، دقیقاً بیان کرد، اغلب به آن نام «تصادف» می‌دهند... در رؤیا توانایی‌های فرد، برخلاف توانایی‌هایی‌های عالم بیداری، بی‌حد و مرز است. پس در ورای عقل آگاه، عقل دیگری وجود دارد که می‌تواند مرزهای معمولی را پشت سر بگذارد... به عقیدهٔ او رؤیا و واقعیت در آینده در نوعی واقعیت مطلق یا همان «واقعیت برتر» حل خواهند شد.(سیدحسینی: ۸۳۸)رؤیا مانند تفکر، یک وسیلهٔ شناخت است و باید با همین عنوان تحلیل شود. به این مفهوم، سوررئالیسم، به فلسفهٔ هندی نزدیک می‌شود.(همان: ۸۴۰)رؤیا را می‌توان نشان‌دهنده‌ی جنبه‌های ناخودآگاه ذهن کسی که خواب می‌بیند، دانست. (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۴۵)

سوررئالیست‌ها برای رؤیا اهمیت فوق‌العاده‌ای قایل هستند. در سایهٔ پژوهش‌های فروید، خواب و رؤیا از یک موضوع غیرطبیعی و نامفهوم به یک امر طبیعی و مفهوم تبدیل شد و می‌توان از آن حقایق بسیاری را دریافت. (ثروت، همان: ۲۸۸) بنابراین سوررئالیست‌ها رؤیا را به عنوان ابزار راهبردی در رسوخ به ضمیر پنهان دانسته و معتقدند نباید آن را امری غیرواقع و دست کم گرفت، زیرا بسیاری از ناشناخته‌های انسانی در رؤیا رخ می‌کند. (همان: ۲۸۹) برتون صریحاً گفته است شاعر باید هنگام سرودن شعر، در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آن گاه قلم به دست بگیرد و آن‌چه رادر ضمیرش می‌گذرد بر روی کاغذ بیاورد. (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۷)

صالحی رؤیا را مولود شعر گفتار می‌داند و در اشعار خود بارها به غلبه‌ی رؤیا در حالت شعر سرودن اشاره کرده است. در من به نیمه شب، هر واژه از ستاره ثمر می‌دهد... (۱۴۶)

من این کلمات را از دهان جبرئیل ربوده‌ام/ من از آوازهای آسمانی تو، در خواب، شاعر شدم. (۶۷۴)

رودها/ همه از سرچشمه‌ی هفت چراغ/ می‌آیند./ این ثانیه/ تعبیر خواب قرون من است... ضریح خضرا در نور است./ و من/ و ملائک/ و این ثانیه/ و این سرود... (۳۶)

اینجا/ تنها اوراد آبی جبرئیل است/ که از هزارتوی خواب‌های من/ می‌گذرد. (۴۵)
اینجا در هر سلول نور/ هزار منظومه‌ی شگفت/ دیوانه می‌دوند. (۵۳)
چه آرامشی/ چه رؤیایی/ ما به بیداری باران/ باز به جانب آسمان بازخواهیم گشت/ آنجا شاعری زیبا/ بر خواب نور/ از تو سخن خواهد گفت. (۶۵۲)
... ملائکی آشنا آمدند/ در میخانه زدند/ کنار کوچه و خلوتِ خانه نشستند/ ... یکی یکی کتاب‌های ممنوعه‌ی ما را برداشتند/ با خود به آسمان بردند. (۶۶۹)

دیوانگی

آندره برتون با توجه به اهمیت تخیل و حقوق آن می‌گوید: دیوانگان تا حد زیادی قربانی تخیل خود هستند به این معنی که تخیل، آنان را به عدم رعایت برخی از مقررات رهبری می‌کند که با خروج از آن‌ها هدف قرار می‌گیرند. به اعتقاد او دیوانگان با اندیشهٔ طبیعی، قطع رابطه کرده‌اند و از امکانات ناشناختهٔ ذهن، حداکثر استفاده را می‌کنند. (سیدحسینی: ۸۴۰) در نظر سوررئالیست‌ها، جنون و آدم مجنون، بهترین نمونهٔ آزادی از تمام قیدهاست. (ثروت، همان: ۲۹۱) بین ویژگی‌های دیوانگی و عالم رؤیا نیز تشابهاتی وجود دارد. به عقیدهٔ فروید، دیوانگان دربارهٔ واقعیت درونی بیش از فرزانگان آگاهی دارند. تخیل در عالم دیوانگی، حاکم مطلق‌العنان است. از همین جهت سوررئالیست‌ها شیفتهٔ نروال بودند به خاطر اثری که در حالت عدم تعادل روانی خلق کرده بود. توجه و تعبیر خاص سوررئالیست‌ها نسبت به اشیاء- که آن را اشیاء سوررئالیستی نامیده‌اند- نیز از همین جا ناشی می‌شود.(همان: ۲۹۲) اما هدف واقعی، آن نیست که انسان عاقل، برای نویسنده شدن باید مجنون گردد، بلکه هدف، استفاده از ویژگی‌های عالم جنون و حالت و نتیجهٔ تخریبی آن است. در نتیجه نویسنده، خود را آن‌گونه که هست، می‌نمایاند و طبق نظر سوررئالیست‌ها می‌تواند فراواقعیت را بهتر نمایش دهد. (ثروت: ۲۹۳)دیوانگی در عین حال می‌تواند شعر باشد. (همان: ۸۴۴) یکی از هدف‌های سوررئالیست‌ها این است که اندیشه، سرانجام در برابر اندیشیدنی تسلیم شود، یعنی ذهن از هرگونه پیشداوری و قرارداد، عاری شود و بگذارد که خودکاری روانی، حامل کشف و شهود، آزادانه سخن بگوید. برتون و الوار معتقدند تجربهٔ بیماران روانی، به زودی جای چکامه، تغزل، حماسه و اشعار سست و بی‌محتوا را خواهد گرفت. (همان: ۸۴۶) ردپای این مؤلفه‌ی سوررئالیستی را در شعر صالحی می‌توان از طریق واژه‌ی «دیوانگی» و نقش مثبت آن دنبال کرد زیرا هر کجا سخن از دیوانه یا دیوانگی است اندیشه‌ای فراواقع، بیان شده و همین، بیانگر نگرش مثبت شاعر به دیوانگی است.

سخن از رعد خفته‌ای است/ فراتر از این رعشه‌ی جنون/ که منش/ مثقالی اگر بر گریبان این سیاره درافکنم/ هزار منظومه از ترازوی جهان/ خواهد گریخت. (۶۷)
جنون مرا ترنمی دیگر است/ لگام دقایق در کف/ جهان را از پیر شدن باز می‌دارم/ تا در این دغدغه‌ی دیرسال/ زخمیان منتظرم، دمی بیاسایند. (۱۵۳)
صالحی نیز مانند شاعران سوررئالیست، رؤیاپردازی دیوانگان را نوعی دست یافتن به واقعیت برتر می‌داند: خشت خامی در چاک آینه/ دیوار دیوانه‌ای کج‌کج/ بر یال ابرینه در ثریا. (۱۰۶)
... هر جرعه، جنونی‌ست/ رکاب‌دار آدمی و پری. (۱۴۹)
یک موسیقی ناشنیده از سمت ستاره‌ها می‌آید/ دل‌انگیز است، اهل دیوانگی است/ دارد آوازم می‌دهد بیا حضرت واژه... (۶۴۶)

نگارش خودکار

تازگی برجستهٔ سوررئالیسم در این است که برتون توانسته است پی ببرد که دائماً در اعماق ضمیر پنهان، گفتاری شکل می‌گیرد که کافی است به آن توجه کنیم تا بتوانیم در هر لحظه آن را ثبت کنیم. در این صورت است که می‌توان پی برد گفتار روزمره حجابی است بر جریان درونی‌ترین و صمیمانه‌ترین اندیشهٔ سرکوب شده. به همین دلیل،در سال ۱۹۲۲ آندره برتون در «ورود مدیوم‌ها» مشخصات اصلی سوررئالیسم را استفاده از سه تکنیک «خودکاری روحی»، «داستان‌های رؤیا» و «تجارب خواب مغناطیسی» معرفی می‌کند. (سیدحسینی: ۸۲۷-۸۲۸)

نگارش خودکار، مواد لازم را برای نوعی روانکاوی خویشتن، فراهم می‌کند. اما تنها کاوش اندیشه و کاوش در خود فرد نیست، بلکه وسیله‌ای است برای کاوش در دنیای آدمی در کلیتش. به عقیدهٔ آندره برتون «پیام خودکار» باید مکان تقارب نهایی ضرورت فردی و ضرورت جمعی باشد. (همان: ۸۳۴-۸۳۵)

«نوشتن خودکار» و ثبت اوهام و رؤیاها، فارغ از تسلط ضمیر خودآگاه، لاجرم نوعی درهم‌ریختگی ذهنی و نفی نظام معقول را در پی دارد، به‌طوری که آثار هنرمند سوررئالیست، وجهه‌ای هزل‌آمیز می‌یابد. برای این کار شاعر یا نویسنده با جدا کردن ذهن خود از دنیای واقعی و بیرونی پیرامونش، خود را به دست جریان ذهن ناخودآگاه می‌سپارد و از این راه به نوعی کشف و شهود انسانی و ورود به دنیاهای فراواقعیت، توفیق می‌یابد. در این حالت، او قلم در دست می‌گیرد و با سرعت، تجربه‌های این کشف وشهود را بر کاغذ می‌آورد. (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۸)روش نگارش خودکار، با اتکاء تداعی معانی آزاد، تنها وسیله‌ای است که می‌تواند رؤیا و توهم و خیال گریزپا را در جایی ثبت کند.(ثروت: ۲۹۳) این که آثار سوررئالیست‌ها، از نظر نگارش نظیر آیین سجاوندی، مراعات دستورزبان و رعایت سایر موارد، دارای اشکال‌های فراوانی است، از اینجا ناشی می‌شود. (ثروت: ۲۹۴) البته در نگارش خودکار هم دست آخر، انتخاب صورت می‌گیرد و بخش‌هایی از پیام را بر جا می‌گذارد که مناسب‌تر از بقیه تشخیص داده شده است. (برتون، ۱۳۸۱: ۹۰)

در شعر گفتار صالحی، نشانه‌هایی از نگارش خودکار می‌توان یافت. به خصوص جاهایی که نظم کلام در هم می‌ریزد و به هم ریختگی مفاهیم و اجزای جمله، مانع از شکل گرفتن مفهوم منسجمی در ذهن خواننده می‌شود.

نه بترسم از چه باید هرچه شما و/ از این همه،/ از پرت روز و از شب حواس/ پیاله بر پیاله/ پریخوان خسته/ در به نشسته از انتظار. (۴۲)

گو که برو/ چه یاد از یاد و/ چه باشِ مرده‌ای در باد/ باداباد! (۱۰۵)

چله‌ی کمانی گشوده از فلس/ از ماهی و از من/ که تا تو باشی و آتش/ نه لن ترانی دریا/ یونس به خواب و ادهم از درد جمجمه/ یا که گونه‌هات کودکانند/ رابعه!/ به رؤیت شب از خواب عارفان. (۱۰۶)

من از هوای تو نشستن که چه با... ؟/ بس حکایت‌ها/ که خواهد ماند/ می‌ماند از به چرا که چه گفتی/ چه شنیدی از این مگر به حکایت...؟/ بیا... های کی به هی/ از ماندن ما به سایه و/ تا نه بخواهد او...! (۶۱۷)

هی از به بود/ از هست هرچه تو راست/ ها پس ترانه‌ای بخوان! (۶۱۸)

«درهم فرو رفتن عبارات در جمله‌ها و بی‌نظمی در ساخت کلام، از ویژگی‌های ادبی سوررئالیسم است». (ثروت، همان: ۲۹۴)

طنز

طنز عبارت است از نوعی بی‌علاقگی به دنیای خارج و فاصله گرفتن با آن به منظور نفی دنیای واقعی. (داد، ۱۳۸۷: ۲۹۸) حقارت و پوچی‌های دنیایی که هستی در آن جریان دارد، در نظر کسی که از دل و جان در آرزوی لایتناهی است، آن دنیا را خنده-دار یا کمیک جلوه می‌دهد. پیش از گشودن راهی تازه، باید ویران کرد و خنده هنوز بهترین سلاح برای از هم گسستن یوغ سالوس و ریاست. (سیدحسینی: ۸۱۳) بنابراین طنز نوعی بی‌علاقگی به واقعیت خارجی را ایجاب می‌کند و دیدگاه کسی است که غوغای جهان را از بالکن خانه‌اش تماشا می‌کند. اما تکیه بر جنبه‌های مضحک و تمسخر همهٔ قراردادها، قهراً به طغیان بر ضد نظام موجود منجر می‌شود. به دنبال کشفیات فروید، طنز، آشکارا، به عنوان دگردیسی روح سرکشی و اطاعت از پیشداوری‌های اجتماعی ظهور می‌کند. طنز نقاب نومیدی است. طنز سبب می‌شود مصرف نیرویی را که درد و رنج به ما تحمیل می‌کند صرفه‌جویی کنیم و از این نظر دارای ارزش متعالی است. (همان: ۸۱۴) طنز رفتار انسان عاصی است. «طنز در ذات خود، نوعی نقد شهودی و نهفتهٔ ساز و کار مغزی قراردادی است. طنز به هر آنچه احاطه‌اش کرده است، نوعی تازگی غریب، با مشخصه‌ای وهم‌انگیزاز عدم، و اهمیتی استهزاآمیز می‌دهد.» (همان: ۸۱۵)

یکی از شیوه‌های نزدیک شدن به لحن گفتار در شعر صالحی، طنز است. در شعر گفتار نوعی طنز ظریف روزمره وجود داردکه از میان دیالوگ‌های عوام گرفته شده و در لابه‌لای سطرها نشسته است. صالحی از این طنز کمک می‌گیرد تا به شعرش صمیمیت بیشتری بدهد. (بیرانوند، همان: ۳۷۸)

دکتر حسن‌لی طنز تلخ و عصبی را یکی از ویژگی‌های شعر دههٔ هفتاد می‌داند. (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۷۶) طنز در شعر صالحی نیز از نوع طنز تلخاست:

یکی کنار کوله‌ای از نی و نایلون می‌میرد/ یکی کنار شومینه‌ی روشنی از ثواب سکوت/ زرشک... بزرگواران بی‌بدیل هلهله/ بن‌لادن شش حرف است/ ملاعمر شش حرف است/ به الفبای ساده‌ی ما دقت کنید/ عدالت اما یک حرف ساده کم می‌آورد... تقسیم یک پاره نان/ این همه چاقوی ضامن‌دار دسته سفید نمی‌خواهد! (۸۳۹)

تو هیچ نیستی امیرزاده‌ی نفت و کلاش/ اگر راست می‌گویی/ به میهنت برگرد/ آنجا گرسنگان بسیاری/ چشم به راه یک پیاله برنج/ رو به قبله‌ی باران گریه می‌کنند/... تو هیچ نیستی برادر بی‌دلیل من/ اگر راست می‌گویی/ دمی رو به گهواره‌ی مردگان هرات/ حوصله کن. (۸۴۹)

همانطور که دکتر شفیعی کدکنی اشاره کرده‌اند تعریف طنز در آثار عرفانی و سوررئالیستی، دو مصداق دارد: تصویری هنری اجتماعی نقیضین و ضدین. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۴۰) در شعر صالحی عبارات متناقض طنزآمیز دیده می‌شود:

سپیده‌ی امشب/ توفان و بیرق است. (۱۱۰)

این به راست رفتنِ رؤیای شما بود/ که کج نشستن کابوس کهن را/ در خواب هیچ کتابی نخواند/ حالا دیگر هیچ کلمه‌ی کوری/ دیدگان بی‌گریه‌ی شما را به دریا نخواهند رساند. (۸۵۱)

عجیب است/ من کی این همه ساکت مرده‌ام/ که حالا زنده‌ام را به خواب گریه می‌برند؟! (۶۳۵)

همچنین صالحی برای انتقاد از نامرادی‌ها و نامردمی‌ها، از شیوه‌های تعریض، استهزا و گاه هزل که گونه‌های بیان طنزآمیز هستند، استفاده کرده است:

سایه‌ها و دیوارها/ آدمیانند،/ لولیده تن به تن/ زالو به بستر زالو. (۱۳۴)

در شهر بی‌چراغ/ چه بی‌راه و خامشند/ مردان مادینه باز/ مردان خبرچین/ مردان خودفروش. (۱۳۵)

تو خویش را اگرت چراغی می‌بود/ این تو و/ این هم/ شب کورچال بی‌دلیل! (۱۳۷)

اسمم را روی سنگ می‌کَنند/ می‌ترسند من از تکرار واژه‌ی باران/ به دریا برگردم/ چقدر خرند! (۶۳۶)

... گور پدر این آدمیان عجیب نزدیک به پرت و پلا! (۶۴۴)

تو را به خدا بگذارید/ هر کسی هرچه دلش خواست/ لااقل به خواب ببیند!(۶۹۱)

با این کفش‌های لنگه به لنگه/ معلوم است/ راه به جایی نخواهیم برد. (۸۴۵)

امر شگفت و جادو

سوررئالیست‌ها کلاً به امور خارق‌العاده و غیرمتعارف توجه داشتند و می‌گفتند جادو، گوشت و خون شعر است. به نظر برتون، هنرمند موظف نیست محاکات کند یا با ریسمان عقل و منطق، دست خود را ببندد. زبان هم نباید کاربردی باشد. مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که «شگفت‌انگیز» را هم در بر بگیرد. (شمیسا، همان: ۱۷۲) سوررئالیسم، با نقد واقعیت، به نهضتی می‌پیوندد که در علوم، پایه‌های جزمیت را متزلزل می‌کند. در قلمرو سوررئالیته، همه چیز غرابت خود را از دست می‌دهد و عجیب‌ترین حوادث، طبیعی جلوه می‌کند. بنابراین سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند، زیرا تنها با رویکرد به عالم وهم تا آن حدی که عقل بشری سلطه‌ی خود را از دست بدهد، می‌توان به آنجا رسید که عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کرد. (سیدحسینی، همان: ۸۲۲-۸۲۴)

امر شگفت در شعر صالحی هواره با رؤیا آمیختگی دارد و رؤیاپردازی در شعرش گاهی به سخن گفتن درباره‌ی امور خارق‌العاده می‌انجامد. مثلاً نشستن فرشته بر دوش شاعر یا شنیدن صدای ملائک و پریان در شعرهای زیر:

گاهی اوقات/ صدای شیون فرشتگانی را/ بر شانه‌هایم شنیده‌ام. (۱۱۹)

از گور «ناظم حکمت»/ گلی با هفت پره‌ی پریشان/ به دیدن من آمده است. (۱۲۵)

یک فوج فرشته بر دوش فاطی نشسته بود. (۱۴۴)

این طرف‌ها هر شب/ پریون دره‌ی انار/ با پیاله‌هاشان پر از خواب آب و/ عیش آسمان می‌آیند می‌روند بالای کوه/ سه‌تار می‌زنند، گریه می‌کنند... (۷۱۱)

... و با شکستن علفی/ در قیام نور،/ باد و باران در برابرم به رکوع می‌ایستند. (۵۶)

بنژامن پره می‌گوید: «باید پذیرفت که مخرج مشترکی، جادوگر، شاعر و دیوانه را با هم متحد می‌ساخت کـه همانـا جـادو بـود. جادو گوشت و خون شعر است.» (سیدحسینی، همان: ۸۲۵) جادو به انسان اجازه می‌دهد که خود را در تماس نزدیک بـا مجموعـهٔ کیهان نگه دارد. به ویژه از این لحاظ اهمیت دارد که عبارت است از خارج شدن ذهن از حدودی که خرد برای آن تعیین کرده‌است تا شعر بتواند شیوهٔ اصلی فعالیت آن باشد، زیرا سرچشمهٔ آن اندیشهٔ جادویی است. این خود شرکت در آزاد ساختن انسان و روابـط او با دنیاست، و نیز شانسی است برای تولد شعری که به گفتهٔ لوتره آمون «همه می‌گویند». (همان: ۸۲۶)جادویی که سوررئالیست-ها می‌خواهند به سراغش بروند، به جای آن‌که رفتاری ارتجاعی شمرده شود، راه‌گشای آینده‌ای نامحدود است. انسان آینـده، انسـان سوررئالیست است. (همان: ۸۲۷)

همان طور که سوررئالیست‌ها شعر را جادو می‌دانند، صالحی نیز از شعر با عنوان جادو یاد کرده و خود را جادوگری می‌داند کـه با استفاده از جادوی شعر، به آینده راه می‌یابد:

جادوگر بزرگ واژگان منم/ که فردا را بر بال فرشته/ خواهی‌ام دید! (۷۷)

در کل، واژه‌ی «جادو» زیاد در شعر او به کار رفته و شاعر به آن نگرشی مثبت دارد تا آنجا که به «جادو» قسم یاد می‌کند:

حاشا مکن ای شوق باکره/ به ولای آن دقیقه‌ی جادو/ میان زادن و مردن، حرفی نیست! (۲۶۳)

بی‌جامه شدن در ابتدای تکلم، و به جادو نشستن در باد... (۱۴۶)

با این همه در نام تو، از تولد جادو/ با این همه بی نام خویش، از تکامل معنا... (۱۴۹)

ما معجزه کرده‌ایم/ که از خواب نان/ به حیرت واژه رسیده‌ایم! (۶۶۱)

تصاویر سوررئالیستی

به نظر سوررئالیست‌ها، تصاویر سوررئالیستی به خودی خود اهمیت دارند و در خدمت توضیح ایـده‌ای نیسـتند. هرچـه اجـزاء تصویر دورتر و بی‌ربط‌تر باشـد، تصـاویر مـؤثرتر و اصـیل‌ترنـد. تصـویر سوررئالیسـتی حاصـل رهـایی و آزادی ذهـن اسـت. تصـویر سوررئالیستی، امری که لزوماً باید فهمیده شود نیست، ترکیب متضادها و متخالف‌هایی است که ربطی به جهان معمـولی و متعـارف ندارند. منطق این تصویرها در ناخودآگاه است. (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۵) همچنین تصویر، از مرکب‌هـای خـوب و راهـوار احسـاس، در شعر گفتار محسوب می‌شود. در شعر صالحی، تصویرها معمولاً به نوعی حس‌آمیزی دچارند و این حس‌آمیزی، تصاویر را از عینیت به سمت ذهنیت سوق می‌دهد. شاعر به وسیله‌ی تتابعات، شروع به ساختن تصویر می‌کند و در پایان این تتابعـات، بـا آوردن کلمـاتی که بار حسی و ذهنی دارند، از ساخته شدن یک تصویر جاندار عینی در ذهن مخاطب جلوگیری می‌کند. (بیرانوند، ۱۳۸۹: ۳۶۹)

«چرا به یادنمی‌آورم/ پیراهنم از خواب میخک و/ تبسم سایه/ غلغل نیلوفر از هجوم هماغوشی،/ و دهانم پر از بوی واژه بود.» (۱۵۵)

از مه/ که نیلگون بگذرم،/ کوکبی به درگاه/ نقره می‌تند میان آب،/ که تا سپیده/ هفت شب از هفت ترانه را/ سرود خواهم کرد. (۴۶)

دیری است که خواب را به کتف ستاره/ چراغ را در انحنای رود می‌بینم. (۴۸)

علف در حضور کبود و/ در گردش سپیده‌ی صبح... (۵۰) وقتی که آمدیم/ سه چهارتا غزل بود که در کتف آینه می‌رفت/ دست‌هامان بنفش هوا را می‌گریست/ و ما از تلاوت آب‌ها گذشته بودیم/ که لفظ لطیف خواب را جارو زدند. (۵۱)

دریایی/ بر پیشانی دل است،/ (دریای خون و قهقهای جغد کبود)/ ... می‌بینم/ در آستانه‌ی آفتاب/ چوپانی سربریده می‌گرید. (۵۶)

اکنون/ تا چشم در چشم شب/ بچرخانم و/ خواب از خیال این قبیله بگیرم... (۷۶)

سگی کهن بر ایوان خیرگی/ هزار چشم برهنه در سم گوسپند/ غلغل حنظل از فریب تماشا. (۱۰۵) کدام شب از گـور تـو/ سـپیده‌ی بی‌کفن/ فوران خواهد زد!؟ (۱۱۶)

سر آن دارم تا گلوی ماه را در این خونابه بشویم. (۱۴۲) بر بال ملائکی برهنه از تغزل تابوت، خواهم آمد. (۱۵۲)

... تنها لبه‌ی تیز چاقوی کهنه‌ای/ کنار پاشویه/ داشت سربه سر ماه سربریده می‌گذاشت. (۹۴۶)

همان طور که می‌دانیم حس‌آمیزی یکی از راه‌های تصویرسازی است. بعضی از حس‌آمیزی‌های صالحی نوعی تصـویر سـوررئال در خود دارند. مثلاً نور شنیدنی نیست و دیدنی است اما صالحی برای آن واژه‌ی «غلغله» که به صدا مربوط است را به کار می‌بـرد و در عین حال ترکیب «غلغله‌ی نور» یک تصویر سوررئالیستی می‌آفریند.

سالی که غلغله‌ی نور/ از بام باغچه‌ی مهتاب/ تا پشت پرده‌سرای زمستان معتدل می‌رفت... برایت دو گوشواره از خوشه‌ی پروین خواهم آورد. (۸۱)

به تصویرهای سوررئالیستی در حس‌آمیزی‌های زیر بنگرید:

سبز/ شیرین‌تر از آبی. (۱۱۸) طعم نازک نماز(۶۷۳)... و صدای شکستن جانت را... (۶۰)

گسست در متن

رؤیاپردازی و نگارش خودکار که از مؤلفه‌های سوررئالیسم هستند موجب عدم انسجام و هماهنگی در متن می‌شوند، به همین دلیل متن‌های سوررئالیستی معمولاً نامنسجم و بدون ارتباط ظاهری به نظر می‌رسند. تصویرهای سوررئالیستی هم، که مانع از درک شفاف و عینی از شعر می‌شوند، مزید بر علت شده و همان طور که دکتر شمیسا اشاره کرده‌است «متون سوررئالیستی به خاطر تصویرهای سوررئالیستی مانند رؤیا از هم گسسته و پراکنده اند». (شمیسا، همان: (۱۷۵) همان طور اشاره شد، شعر گفتار صالحی آکنده از رؤیاهاست و شاعر، اغلب آن‌ها را در حالت رؤیا سروده است. بنابراین طبیعی است که در برخی مواردانسجامش را از دست داده و گسسته و پراکنده به نظر برسد. البته این ویژگی بر شعر صالحی غلبه ندارد، به دلیل آن که انسجام و نبود آن، در کلیت متن قابل مشاهده است و نشان دادن گسست متنی، آوردن یک شعر را به طور کامل ایجاب می‌کند، به آوردن یک دو نمونه-ی کوتاه اکتفا می‌شود:

مردگان را/ در آواز این گل سرخ/ فراخوانده‌ام/ من چه کرده‌ام/ که در فال مبهم این ستاره/ پیر زاده شدم/ به بالای خویش بر شدن/ مقصود محرمانه‌ی هر موجی نیست./ ما/ در/ زادن دریا/ توفان را به ترانه سروده‌ایم. (۷۲)

خیال می‌کنند فهمیده‌اند/ خیلی‌ها رو به گریه آورده‌اند/ ما با روی دیده‌ی دریا نمی‌آوریم/ یک اسب آنجاست/ یک راه/ ماه می‌تابد که خواب است هنوز/ برای رفتن و چند حرف تازه‌ی دیگر/ ببین بر این واژه‌های آلوده به بوی زن، چه رفته است؟!/ سلام عزیزم/ مردم، تمام مردم شهر، امروز/ به جفت قشنگ قناری نگاه می‌کنند/ ماده‌ی غمگین نترس از برف/ مگر من از حرف این و آن ترسیده‌ام/ که تو حالا کز کرده‌ای کنار کوچه؟!/ مؤلف مرده توی سرت بخورد آقا!/ تو که نمی‌فهمی فال گریه از خواب کدام غزل است... چه فراسویی/ چه دختران خوبی... (۶۳۱)

اشیاء سوررئالیستی

یعنی تصاویر عجیب و غریب ذهنی را عینی کردن. اشیاء را به لحاظ منطق در جای خود قرار ندادن. در این آفرینش‌های سوررئالیستی، چیزهایی به وجود می‌آید که در عالم واقع نیست. (شمیسا، همان: ۱۷۲) مانند کتابی که صفحات آن از پشم زبر سیاه بود و آندره برتون آن را در خواب دیده و سپس به آن عینیت داده بود. صالحی در شعرش واژه‌ی «مرگ مذاب» را به کار برده و مرگ شیئی مذاب تصور کرده است: ... آه مرگ مذاب پیاپی! (۱۴۲)

در نمونه‌ی دیگر پریچه‌ای را تصویر کرده است که نیمی از بدنش کبوتر است و نیمی ماه:

پریچه‌ای برهنه بر کمانه‌ی خواب/ نیمی کبوتر و نیمی نشسته‌ی ماه/ هم از حباب و هم ستاره در آب. (۱۰۵)

تصادف عینی

حادثه‌ای یا پدیده‌ای که در اثر، حالت تخیلی و غیر واقعی دارد اما در دنیای واقعی، عینیت می‌یابد. شاید بتوان آن را نشانه‌های شاعرانه‌ای از پیشگویی تلقی کرد و شاید بر همین اساس، نوالیس، انسان متفکر را انسان نهان‌بین (پیشگو) خوانده است. (رک: سیدحسینی، همان: ۸۵۰) تصادف عینی، هر پدیده‌ای است که از طریق اشتیاق به صورت عینی یا نمادین، هیجانی شاعرانه تولید می‌کند. به این ترتیب، خصوصیت «عینی» این تصادف عبارت است از بازتاب ذهنیت ما به صورت اشتیاق در یک واقعیت ملموس. جستجوی چنین پدیده‌هایی از نظر برتون ناشی از فعالیت سوررئالیستی است. (همان: ۸۵۱)تصادف عینی یعنی عینی شدن الهامات و رؤیاها و خیالاتی که در ذهن نویسنده می‌گذرد. در تصادف عینی، انسان منتظر نوعی تجلی یا اشراق است، ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را ترتیب نداده‌ایم. (سیدحسینی، همان: ۹۰۲)

تصادف عینی در شعر صالحی بیشتر به صورت «پیش‌گویی» بروز کرده است و اگر از نوع تصادف‌های عینی سوررئالیست‌ها هم باشد شاعر نشانی از تعبیر شدن آن‌ها در شعر نداده است.

مردمان را بگو/ سوارانی سیاهپوش/ با شمشیرهای برهنه بر سر و/ بی‌غلاف/ بازمی‌آیند،/ و دمی مدید نمی‌رود/ که با کوکبه‌ی تاریک-شان در غبار/ ترانه می‌کُشند و تازیانه می‌زایند/ چه تعبیر مرگ‌آوری دارد این فال کور.../ مردمان را رازی گفته‌ام/ که آیندگان‌شان مگرا! (صالحی، ۱۳۸۴: ۶۲)

باشید/ که در توشه‌ی باد/ صدای بیشه‌ای خواهید شنید/ با پروانه‌هاش، خاموشی‌هاش، خواب‌هاش:/ نیمی شهود جادو/ نیمی پَر عقاب. (۷۱)

چندان که بگذری/ فردا را درخواهی یافت/ که ستارگان را/ یکی یکی می‌نامم و می‌میرم. (۵۵)

در این دقیقه‌ی بینا/ تنها منم/ که بر کلاله‌ی ماه/ آیندگانم به اشاره می‌گذرند. (۷۵)

یکی از همین روزها/ هر وقت دیدی/ مادرمان رفته کمی دورتر، آنجا/ مشغول گردگیری کتاب‌خانه‌ی من است/ باور نکن/ او رفته دارد گریه می‌کند/ ... من به همین دلیل/ دلم می‌خواهد آن‌قدر ببوسمت/ که مرگ یادش برود/ پی کدام کبوتر خسته آمده است. (۶۲۸)

نتیجه‌گیری

نگارندگان پس از مطالعه و بررسی شعر گفتار صالحی بر مبنای اصول و فنون سوررئالیسم، به این نتیجه رسیدند که همه‌ی این فنون در شعر صالحی به کار رفته، منتها برخی از این شیوه‌ها کمتر و برخی بیشتر به کار گرفته شده‌اند. مثلاً کشف وشهود، رؤیا، تصاویر سوررئالیستی و طنز نمود بیشتری یافته و اشیاء سوررئالیستی، امر شگفت و جادو و تصادف عینی کمتر جلوه کرده‌اند. به هر صورت صالحی از این شیوه‌ها در شعر خود بهره برده و می‌توان گفت شعر گفتار صالحی، نمونه‌ی یک شعر سوررئالیستی است. از آنجا که سوررئالیسم عرفانی به معنی نگرش معنوی و غیر مادی به جهان، انسان و خداست و انقلاب علیه فکر و منطق عالم مادی و روی آوردن به شناخت حقیقت برتر است،به نظر نگارندگان،سوررئالیسم در شعر صالحی بیش‌تر با عرفان شرقی (اسلامی) قرابت دارد تا با ماده‌گرایی سوررئالیسم غرب، که می‌تواند تحت تأثیر موقعیت جغرافیایی وفرهنگی شاعر باشد.

منابع

۱- ادونیس (علی احمد سعید) (۱۳۸۰)، خیال و تصوف در سوررئالیسم، ترجمه‌ی حبیب‌الله عباسی، تهران:نشر روزگار.
۲- بیرانوند، احمد (۱۳۸۹)، شرح حاشیه (بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر بعد از نیما)، تهران: روزگار.
۳- بیگزبی، سی. و. ای (۱۳۷۵)، دادا و سوررئالیسم، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران: مرکز.
۴- تسلیمی، علی (۱۳۸۳)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، تهران: اختران.
۵- ثروت، منصور (۱۳۹۰) آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ سوم، تهران: سخن.
۶- داد، سیما (۱۳۸۷)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
۷- سید حسینی، رضا (۱۳۸۵)، مکتب‌های ادبی، چاپ سیزدهم، تهران: نگاه.
۸- شمیسا، سیروس (۱۳۹۱)، مکتب‌های ادبی، چاپ سوم، تهران: قطره.
۹- صالحی، سید علی (۱۳۸۴)، مجموعه اشعار، دفتر اول، تهران، نگاه.
۱۰- میتوز، جی اچ (۱۳۸۲)، آندره برتون، ترجمه‌ی کاوه میرعباسی، تهران: نشر ماهی.
۱۱- وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش‌درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی معاصر، ترجمه‌ی الهه دهنوی، تهران: نشر روزگار.

مقالات

۱۲- حسنی، «سوررئالیسم و ادبیات ایران»، مرکز نشریات الکترونیک http://www.noormags.ir/، تاریخ مراجعه 1392/7/5
۱۳- حیدری، محبوبه، (۱۳۸۷)، «خواب و رؤیا در بوف کور بر مبنای مکتب سوررئالیسم»، نشریه رودکی، شماره۱۲، صص۴-۸.
۱۴- قویمی، مهوش (۱۳۸۷)، «بوف کور و شازده احتجاب دو رمان سوررئالیستی»، مجله‌ی پژوهش‌گاه علوم انسانی، شماره ۵۷، صص ۳۱۷ -۳۳۴.
۱۵- موسوی شیرازی، سیدجمال (۱۳۸۷)، «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر»، پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۵۰، صص ۱۴۷-۱۵۷.

تصویر و نقش آن در انتقال عاطفه و احساس هنری در داستان‌های بیژن نجدی

دکتر علی اکبر کمالی نهاد
دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید باهنر مرکزی
رییس اتحادیهٔ انجمن‌های علمی – آموزشی معلمان زبان و ادبیات فارسی کشور

چکیده

تصویر از ارکان و پایه‌های اولیهٔ کلام ادبی و حاصل انتقال عواطف شاعرانه و کشف قلمروهای تازه است. برای اینکه کلام زیباتر و هنری‌تر افتد، باید شاعر و نویسنده در انتقال احساس و عاطفهٔ خویش موفق باشند. داستان کوتاه یکی از عرصه‌های تجلی احساس هنری است و داستان‌های نجدی از نمونه‌های ارزشمندی هستند که عواطف و احساسات هنری نویسنده درآنها به‌خوبی در قالب تصویرهایی تازه و هنرمندانه عرضه شده‌اند.

هدف این مقاله بررسی تصویر و نقش آن در انتقال احساس و عاطفهٔ هنری در داستان‌های کوتاه بیژن نجدی است که با روش توصیفی بیان شده است. وی از نویسندگانی است که از تصاویر خیال در سطحی گسترده در داستان‌هایش بهره گرفته؛ به‌گونه‌ای که نثر او را شاعرانه و خیال‌انگیز نموده‌اند. تصاویر در داستان‌های نجدی در دو حوزهٔ زبانی و بیانی بررسی شده و در حوزهٔ زبان، سادگی و بی‌پیرایگی، توصیف و کاربرد صفات از مهم‌ترین عوامل تصویرساز و مؤثر در انتقال عواطف بودند. در حوزهٔ بیانی نیز تصاویر تشبیهی با کارکردهای مختلف، کاربردهای گوناگون استعاره‌های مکنیه، حس‌آمیزی و اسنادهای مجازی بیشترین نقش را در تصویرگری‌های نجدی و بروز و ظهور احساسات هنری او داشتند.

کلیدواژه‌ها: تصویر، بیژن نجدی، داستان کوتاه، احساسات شاعرانه، عاطفه.

مقدمه

تصاویر خیالی از مهم‌ترین ابزارهای هنرمندان ادیب در انتقال عواطف و احساسات هنریشان محسوب می‌شوند و برای آنها در کتب متعدد و از نظرگاه‌های گوناگون تعاریف مختلفی ذکر کرده‌اند؛ از تعریف جاحظ بصری، ادیب نامدار عرب در قرن سوم، در کتاب «الحیوان» گرفته تا سخن دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «صور خیال در شعر فارسی». منظور از تصویرپردازی صرفاً ایجاد پایه‌های تشبیهی و خیال‌پردازی در تصویر نیست؛ بلکه هرگونه تجسم‌سازی، وصف، خیال‌پردازی و بیان برجسته‌ای که مخاطب را در فضای خاص قرار بدهد، در حوزهٔ تصویر قرار می‌گیرد.

خیال، عنصر اصلی و سازندهٔ شعر و نوشته‌های هنری است که بدون آن، این آثار مفهوم واقعی خود را از دست خواهند داد. گسترهٔ عالم خیال، میدان مناسبی است برای بلندپروازی‌های ذهن شاعر و نویسنده؛ زیرا آنها را از تنگنای عالم حقیقی رها می‌سازد و می‌توانند با ارائهٔ تصاویر، آزادانه عمق عاطفه، احساس و اندیشه‌های خود را نشان دهند. در واقع صورخیال مجموعه‌ای از تمهیدات هنری در سخنوری هستند که هنرمند به مدد آنها به نقش و نگار می‌پردازد و با این کار موجب برانگیختن عاطفه در مخاطب و تأثیرگذاری بیشتر سخن خود می‌شود. برخی به طور کل ماهیت اصلی شعر و نوشته‌های هنری را بر پایهٔ ارائهٔ تصاویر می‌دانند.

میزان موفقیت یک شاعر و نویسندهٔ هنرمند در تصویرسازی، از یک نظر بستگی به میزان قدرت تداعی‌های آنها دارد و شاعرانی که چشمی تیزبین و محفوظات بیشتری دارند، تصاویر پویاتری ارائه می‌دهند. آنها در عمق پدیده‌ها و طبیعت غور می‌کنند و آن را با چشم تیز بین خود به نظاره می‌نشینند، در لایه‌های آن نفوذ می‌کنند و به اقتضای حالت روحی خود، بین آن با پدیده‌ای دیگر نوعی پیوستگی و ارتباط کشف می‌کنند و با طبع خلاق خود تصویری پویا از این کشف به دست می‌دهند؛ اما باید توجه داشت که هنرمند در طی این مراحل در حالت ناخودآگاهی قرار دارد و حالات روحی و ضمیر ناخودآگاه او تأثیر زیادی در کشف و ایجاد این ارتباط دارند. بر این اساس بررسی دقیق تصاویر شعری هر شاعر و نوشته‌های هنری یک نویسنده، می‌تواند علاوه بر نشان دادن گسترهٔ دایرهٔ خیال و آشکارسازی برخی از تمایلات و انگیزه‌های درونی آنها، معیاری برای تعیین ارزش‌های هنری اثر و نوآوری‌هایشان در عرصهٔ خیال باشد.

این پژوهش به بررسی گونه‌ها وکارکردهای مختلف تصویر در ساخت زبانی و بیانی داستان‌های بیژن نجدی پرداخته و نقش آنها را در انتقال عاطفه و احساس هنری و نزدیک کردن سخن او به ساحت شعر مورد تحلیل قرار می‌دهد.

در زمینهٔ تحلیل داستان‌های بیژن نجدی تحقیقات متعددی انجام گرفته‌اند؛ از جمله «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی از علیرضا صدیقی(فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۸: ۱۶۰ – ۱۴۳)، «دیگران، خوانشی نقادانه از رویکرد بیژن نجدی به انسان» از فرشته رستمی(کاوش‌نامه، ۱۳۹۰: ۲۰۸ – ۱۸۱) و «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» از حمید عبداللهیان(فصل‌نامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزّهرا، ۱۳۸۴: ۱۲۸ – ۱۱۵)؛ اما از نظرگاه خاص این مقاله یعنی بررسی تصویرهای خیال و نقش آنها در انتقال عاطفه و احساس هنری در داستان‌های بیژن نجدی، پژوهش مستقلی انجام نگرفته است.

تعریف تصویر

از تصویر تعاریف مختلفی ارائه شده‌است: «از قدیم‌ترین ادوار شعر فارسی، خیال به معنی تصویر، شبح، سایه و مفاهیم مشابه و نزدیک به این معانی، به کار رفته‌است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۵: ۱۲)

«حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است به وسیلهٔ کلمات در دو نقطهٔ معین.»(براهنی، ج۱، ۱۳۷۱: ۱۱۴)

«سبک ادبی نگرشی احساسی و مخیّل به جهان درون و بیرون است که با زبان احساسی (عاطفی) و مخیّل (تصویر) بیان می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۱)

«تصرّف ذهنی شاعر، در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت، چیزی است که آن را «خیال» یا «تصویر» می‌نامیم و عنصر معنوی شعر، در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیّات مادی و معنوی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲)

«ما خیال را به معنی مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی در شعر به کار می‌بریم و تصویر را با مفهومی اندک وسیع‌تر، که شامل هرگونه بیان برجسته و مشخص باشد، می‌آوریم، اگرچه از انواع مجاز و تشبیه در آن نشانی نباشد؛ مثلاً گاهی آوردن صفت، چنانکه در بسیاری از موارد در شاهنامه دیده می‌شود، بدون کمک از مجاز و تشبیه به خودی خود جنبهٔ تخییلی دارد و همین آوردن صفت است که «تصویر» را به وجود می‌آورد.» (همان: ۱۶)

«لازمهٔ آمدن چیزی به خاطر و نقش بستن ثابت آن در دل این است که بیشتر به چشم برخورد و در عرصهٔ چشم‌ها بیشتر رفت و آمد نماید و حواس در هر وقت و همهٔ اوقات آن را درک بکند.» (جرجانی، ۱۳۷۴: ۹۷)

اما از آنجا که در دوره‌های مختلف شعر و در کلام شاعران مختلف شگردها و شیوه‌های متنوعی در تصویرآفرینی وجود دارند، طبیعتاً ممکن است در روزگاران مختلف تعاریف متفاوتی از تصویر ارائه شود؛ اما تصویر در رایج‌ترین کاربرد آن عبارت است از: « هرگونه تصرف خیالی در زبان»(فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۴)

این تعریف با توجه به نگاه کلی و گستردهٔ آن، بلاغت قدیم و جدید را شامل می‌شود و هم از دیدگاه سنتی و هم از دیدگاه منتقدین جدید پذیرفته است؛ چراکه: « زبان محمل تصویر است و تصویر بویژه نوع هنری آن، اتفاقی است که در زبان رخ می‌دهد. تصویر از هر نوع که باشد؛ ساده یا مرکب، زبانی یا مجازی و خیالی، در قلمرو زبان و به وسیلهٔ عناصر زبان خلق می‌شود. از این رو زبان حامل تصویر و حاوی تجربهٔ خیالی است.»(همان: ۴۶)

اگر بخواهیم نگاه متفاوت‌تری به تصویر داشته باشیم، بهتر است تصویر یک شعر را با تصویر یک نقّاشی مقایسه کنیم. تصویر نقّاشی با تمام زیبایی‌هایش فقط آنچه را که نقّاش کشیده، منتقل می‌کند و همچنین نقاش آنچه را که می‌بیند یا قابلیت جسم‌بخشی دارد، می‌تواند به بیننده منتقل کند؛ امّا تصویری که یک شاعر خلق می‌کند، ممکن است مفاهیم متعددی را به مخاطب منتقل کند و شاعر از اموری که با هیچ ابزاری نمی‌توان آنها را ترسیم کرد، تصاویری بدیع خلق می‌کند؛ مثلاً در این بیت:

ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذّت شرب مدام ما

(حافظ، ۱۳۷۷: ۹۲)

هرکس با هر احساسی آن را بخواند، ممکن است برداشتی متفاوت داشته باشد و بی‌شک هیچ قلم‌مویی این قدرت را ندارد که «بی‌خبری از لذّت شراب مدام»را تصویر کند.

این نکته در داستان نیز آنگاه که نویسنده سعی دارد - علاوه بر رعایت سایر اجزای این نوع نوشته – کلامش را به شعر و سخن هنری نزدیک‌تر نماید، صدق می‌کند و نثر ادبی و هنری داستان‌نویس نیز در صورتی که از تصویر و تخییل برخوردار شود، قدرت انتقال احساس و عاطفهٔ او را بیشتر می‌نماید و نفوذ و تأثیر آن را ارتقا می‌بخشد.

تصویر و ارتباط آن با عاطفه

تصاویر نقشی اساسی و مهم در ایجاد و انتقال عواطف دارند. آنچه که هنرمند تجربه می‌کند، موجب تحریک ذهنی وی می‌شود و « تأثیرات این تحریک در صورتی که بر اثر تحریک تازه‌ای از طرف تصاویر گره خورد و تقویت شود، افزایش و گسترش زیادی خواهد یافت و از طریق همین تصاویر است که اغلب تأثیرات عاطفی ایجاد می‌شود.»(ریچاردز، ۱۳۸۸: ۱۰۶) به تعبیر دیگر تصاویر بر اساس تداعی‌هایی که واژگان و مفاهیم به همراه خود دارند، در ذهن شاعر و خواننده شکل می‌گیرند. شاعر یا نویسنده از قابلیت‌ها و تمهیدات سخن‌پردازی بهره می‌برد تا بتواند عاطفه را منتقل سازد و از این طریق قدرت زبان را در انتقال عاطفه می‌افزاید.

شاعر و نویسنده به دلیل شدت و رقت عاطفه و احساس خویش، برای شکل‌گیری کامل تصویری در ذهن مخاطب و انتقال عاطفه به او، به شیء یا پدیده‌ای از منظرهای مختلف می‌نگرند و در قالب تصاویر، توصیفات مختلف و تداعی‌های متنوع سعی در انتقال آن عاطفه دارند.

برای مثال وقتی نویسنده یا شاعری قصد معرفی موصوفی را دارند، آن را چنانکه خود می‌بینند یا می‌خواهند یا به عبارتی چنانکه در عواطف و احساسات آنها متصور است و با تخیل و تعبیر آنها موافق است، با باریک‌اندیشی و مبالغه و اغراق‌های شعری بیان می‌کنند و معمولاً موصوف با تغییر و تصرفاتی مطابق با ذهنیات و تخیلات آنها در قالب تصاویر تشبیهی، استعاری، کنایی، تلمیحی و ... معرفی می‌شود و گاه اتفاق می‌افتد که این توصیفات و تصویرگری‌ها برای انتقال عاطفه در جهت ترسیم فضاهای شاعرانه و خلق محیطی احساسی و عاطفی قرار می‌گیرند و با ایجاد نوعی اتمسفر، مخاطب را برای دریافت عاطفه آماده می‌کنند و تأثیرگذاری و کارکردهای توصیفات و تصاویر ایجاد شده در این حالات دو چندان شده و بلاغت بیشتری می‌یابند.

البته ناگفته نماند که تصویر تنها راه انتقال عاطفه نیست؛ گاهی نیز عواطف و احساسات ساده و بی‌پیرایه عرضه می‌شوند و حتی گاه آنقدر قوی هستند که نبود تصاویر را نیز در اثر ادبی جبران می‌کنند. اگر جز این بود، باید بسیاری از آثار ناب و مؤثر ادب فارسی را که خالی از تصویر و آرایه‌های ادبی – اما بسیار لطیف و پرمغزند - خشک و خالی از ظرافت و تأثیرگذاری بدانیم و این امر مستلزم چشم پوشی از متون ارزشمند بسیاری در عرصهٔ ادب فارسی بود.

تصویر ادبی و نقش آن در انتقال عاطفه و احساس هنری را می‌توان در شیوه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داد؛ به عبارتی عاطفهٔ هنری در کلام ادیبان با شگردهای هنری ویژه‌ای بروز می‌کند و راه‌های انتقال احساس و عاطفهٔ ادبی متعددند؛ از جمله مهم‌ترین این شگردها که در داستان‌های بیژن نجدی برای ابراز احساس و تخیلات هنری نویسنده به کار گرفته شده‌اند و نثر داستانی او را به شعر نزدیک کرده‌اند، موارد زیر پرکاربردتر بوده‌اند:

تصویرگری در حوزهٔ زبان

اغلب منتقدین نوین بر اهمیت و نقش درجه اوّل زبان در کلام ادبی تأکید دارند و معتقدند: این زبان است که معنا و مفهوم را به مسیر درست هدایت می‌کند. « فالر اصرار داشت که روش‌ها و ابزارهای دانش زبان‌شناسی برای تحلیل مناسب و دقیق متون ادبی ضروری‌اند. » (کیت گرین و جیل لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۵) و یاکوبسون در هم ریختن سازمان بافتهٔ گفتار متداول و انحراف از زبان گفتار روزمرّه را مبنای ادبیات می‌دانست. (ر.ک. ایگلتون، ۱۳۸۶: ۴)

انسان در بسیاری از موارد، از زبان به عنوان وسیله‌ای جهت تعدیل احساسات و عواطف خود استفاده می‌کند. می‌توان از زبان به گونه‌ای استفاده کرد که دارای ظاهری زیبا نیز باشد و این یعنی نقش زیبایی‌آفرینی زبان و آن چنان با دیگر نقش‌های زبان در می‌آمیزد که نمی‌توان مرز مشخصی برایش ارائه کرد.(صفوی، ۱۳۸۴: ۲۳- ۲۰ و ۳۱- ۲۸)

در داستان های نجدی، پیوند دوسویه میان ذهن نویسنده و شکل گیری زبان او وجود دارد؛ یعنی زبان نویسنده معرف ذهنیت اوست. آن چه بیش از هر چیز دیگر در داستان های نجدی حائز اهمیت است، زبان نوشتار اوست و از آنجا که داستان کوتاه

نزدیک‌ترین گونۀ ادبی به شعر است، می‌توان این زبان را زبان شاعرانه پنداشت که در دنیای داستان کوتاه بـه بهتـرین شـکل خـود پیاده شده است و همین کارکرد ادبی توجه خواننده را دقیقاً به ساختمان صوری زبان معطوف می‌کند.

کلمات در ساختار کلی با همدیگر آهنگ خاصی را پدید می‌آورند و با روح معنا و مفهوم جملات همخوانی دارند و توانسته‌اند از طریق زبان، ناب‌ترین و زیباترین تصویرها را خلق کنند و این همان به کار گرفتن شیوه‌ای خاص از زبان است که مبنای ادبی بـودن متون است.

نجدی در نوشته‌هایش، زبان را از اسارت در ساختارهای قراردادی می‌رهاند، وابسته های کلام در نوشته‌های او از طریق افـزودن وابسته‌ها گسترش می‌یابند. او با کمک عناصر معنایی و زیبایی شناختی زبانی گیرا و هنری را بـه خـدمت مـی‌گیـرد و سـاختارهای هنری پدید می‌آورد و به کمک عنصر «زبان» اندیشه و ذهنیات خود را به زیباترین شیوه بیان می‌کند.

کاربرد تکنیک‌های خاص زبانی، هنجارگریزی‌ها، بروز اندیشۀ نویسنده در پوشش‌های زبانی و به طور کلی برجسـتگی « عنصـر زبان» در داستان‌های نجدی جلوۀ خاصی دارد؛ واژه‌ها، ترکیب‌ها و اغلب جملات داستان‌های نجدی، به این دلیل کـه بـین دال‌هـا و مدلول‌ها دلالت مستقیم وجود ندارد، ما را به فراسوی معانی متداول آن‌ها می‌برند و متعاقب آن شیوۀ بیان نیز جلب توجه می‌کنـد و زبان برجستگی می‌یابد و از حالت خودکاری بیرون می‌آید. شاعر یا نویسنده با شیوۀ رفتار خود با واژه‌ها و با استعانت از ذوق، نیـروی تخیل و استعداد و خلاقیت خود می‌تواند واژه‌های غیرشاعرانه و کلمات و اصطلاحات روزمره و دم‌دستی را بـه واژه‌هـایی دلنشـین و شاعرانه تبدیل کند و با همنشین کردن آن‌ها در یک بافت ساختاری، به آن کلمات ارزش و اعتباری ممتاز بخشد.

به عقیده‌ی بنونیسته « ذهنیت در زبان و از طریق زبان ایجاد می‌گردد. » (ر. ک. نوذری، ۱۳۸۸: ۲۹۴) اصلی که هم سوسور و هم پیروان پسا ساختارگرای وی در آن با بنونیسته هم عقیده بودند.

در داستان‌های نجدی، پیوندی دوسویه میان ذهن نویسنده و شکل‌گیری زبان او وجود دارد؛ یعنی زبان نویسـنده معـرّف ذهـن اوست.

در شعر معاصر، هنجارشکنی زبانی نقش برجسته‌ای در ایجاد نوآوری و رستاخیز کلام ایفا می‌کند. واژه‌ها با داشتن دلالـت‌هـای گوناگون معنایی که از طرق مختلف پدید می‌آیند، دارای توان بالقوّه‌ای هستند که ذهن توانمند شاعر یا نویسنده مـی‌توانـد آن‌هـا را در اثر خود به کار گیرد. (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۷۱)

ادبیات با صورت‌های زبانی تجلی می‌یابد؛ به همین دلیل منتقدان صورتگرا تمام توجه خود را روی صورت‌هـای زبـانی متمرکـز می‌کنند. چگونگی کارکرد ادبی یا به عبارتی فنون و صناعات زبانی که در ادبیات بـه کـار مـی‌رونـد و آن را از زبـان روزمـره متمـایز می‌کنند، در کانون توجه صورتگرایان قرار گرفته است.

عناصر زبانی در کارکردهای فراهنجاری به صورتی غیر مألوف در کنار هم می نشینند و مناسـبات بـدیعی را مـی‌آفرینـند و بـه زنجیرۀ کلام کارکردی جدید می‌بخشند و بار معنایی آن را تغییر می‌دهند و باعث رستاخیز زنجیرۀ کلام می‌گردند؛ بـه شـرطی کـه سه عامل زیر در آن رعایت شده باشد: ۱ - بیانگر مفهومی باشد و به عبارت دیگر نقشمند باشد؛ ۲ – جهتمند باشـد؛ یعنـی بیـانگر نظر گوینده باشد؛ ۳ – به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارتی دیگر غایتمند باشد. (صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۴۴)

نجدی برای رسیدن به این رستاخیز کلامی و نقشمندی، جهتمندی و غایتمندی سخنش، در کاربرد زبان دقت ویژه‌ای داشـته است. او بدین نکته توجه داشته که: واژه‌ها با داشتن دلالت‌های گوناگون معنایی که از طریق مجاز، استعاره، نماد و ... پدید مـی‌آیـد، دارای توانایی‌های بالقوه‌ای هستند که ذهن توانمند شاعر یا نویسنده می‌تواند آنها را در اثر خود به کار گیرند و از گردۀ آنها به سـود خود کار بکشند. واژه‌ها در پرده‌های پنهان خویش انرژی‌های شگرفی را فرو فشرده‌اند؛ شاعر توانا کسی است کـه بتوانـد بـا ترفنـدی شایسته هر چه بیشتر این انرژی‌ها را آزاد و کلام خود را رسـتاخیزی کنـد.(حسـن لـی، ۱۳۸۳: ۱۰۳)او خـود را در جایگـاه چنـین شاعری دانسته و توانسته است این استفادۀ هنرمندانه از واژگان را در رسیدن به نوآوری‌ها و تازه‌آفرینـی‌هـای معنـایی – آن هـم در حوزۀ داستان – به کارگیرد. بیشترین استفادۀ تصویری در داستان‌های او در حوزۀ زبانی به شکل‌های زیر بوده‌اند:

سادگی و بی‌پیرایگی

این نوع تصویرگری، تصویرگری خاصی است که در آن در حین سادگی واژگان و اصطلاحات و ابزار کاری هنرمند، گفتن اثری مثل آن دشوار و گاه غیر ممکن است و همان است که با عنوان سهل و ممتنع از آن یاد کرده‌اند و نمونه‌های عالی آن در بوستان سعدی و شاهنامهٔ فردوسی به کار رفته است و فرق اساسی آنها با آثار دیگر، در استفادهٔ اندک یا عدم استفاده از تشبیهات و استعاره‌ها و دیگر عناصر زیباساز سخن است.

از ویژگی‌های یک هنر خوب آن است که مخاطبان بسیار بتوانند از آن بهره‌مند گردند؛ نه اینکه تنها اهل فن و افرادی خاص آن را درک کنند و اگر اثری بخواهد مقبول طبع علاقه‌مندان بسیار باشد، باید زبانی طبیعی، ساده، خیال‌انگیز و مؤثر داشته باشد؛ اما نه آن چنان که پیش پا افتاده و مبتذل گردد؛ بلکه آن‌گونه که در عین سادگی، هرکسی را یارای آوردن چون آن نباشد؛ به عبارتی باید سهل و ممتنع باشد؛ چنان‌که گفته‌اند: «اگر شاعر باشی، جهد کن سخن تو سهل ممتنع باشد. هرچیز از سخن غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرح آن حاجت آید، مگوی که شعر از بهر مردمان گویند؛ نه از بهر خویش.»(عنصرالمعالی، ۱۳۷۹: ۱۴۵)

نکتهٔ قابل تأمل این است که چگونه سادگی و بی‌پیرایگی موجب زیبایی است؟ در این باره گفته‌اند:«یکی از هنرهای شاعران آن است که شاعر به رغم همهٔ قیودی که در پیش دارد، ساختمان جمله و عبارت را چندان به زبان گفتار و زبان نثر نزدیک کند که گویی هیچ قیدی در میان نبوده است. در این مورد لذتی که به شنونده دست می‌دهد، حاصل نتیجهٔ احساس قدرت و مهارتی است که شاعر در تلفیق کلام نشان داده است.» (ناتل خانلری، ۱۳۴۹: ۱۳)

این نکته در ادبیات معاصر و خصوصاً شعر انقلاب بسیار مورد توجه است و سادگی و قابل فهم بودن از خصایص اصلی آن است. در آثار ادبی دورهٔ انقلاب واژه یا اصطلاحی که غیرقابل فهم باشد، یا جمله‌ای که پیچیدگی یا ابهام در آن وجود داشته باشد، به ندرت دیده می‌شود و لغات و اصطلاحات و عباراتی که در آن به کار رفته، همه قابل فهم و ساده هستند و این سادگی، روانی و بی‌پیرایگی از فضاهایی است که در بسیاری از آثار این دوره به چشم می‌خورد؛ به عبارتی روایی کلام و جملات ساده و نثرگونه فضای آثار فراوانی را در این دوره ساخته است.

نجدی آن چه را که احساس می‌کند و در ذهنش اثر می‌گذارد، به تصویر می‌کشد. در داستان‌های نجدی که محصول عواطف و احساسات واقعی او هستند، همواره جلوه‌هایی از صمیمیت، سادگی و یکرنگی را می‌توان احساس کرد.

برخی از تصاویر برساختهٔ ذهن نویسنده نتیجهٔ تأثیر عمیق او از حال و روز مردم بیچاره است و رنگ رنج و اندوه با آن قرین است. می‌توان گفت یکی از محورهای اصلی اندیشه‌های او تأثیرات اجتماعی است؛ اجتماع، مردم و گرفتاری‌ها، ظلم‌ها و بی‌عدالتی‌ها و فاصله‌های طبقاتی، پیوسته خارخار اندیشه‌های اوست؛ بنابراین گاهی تصاویری در جهت بیان رنج و گرفتاری‌های مردم را با بیانی ساده و بی‌پیرایه و در لباسی بی‌نقش و نگار با حس دلسوزی نسبت به آن‌ها خلق می‌کند و همین حس غوطه‌ور شدن در تجربه‌های زندگی و حوادث اجتماعی، سبب می‌شود که اندیشه‌های نویسنده، سطحی و تکراری نباشند.

گاهی هم قصد او بر این است که می‌خواهد چیزی را که هست و یا در حال شکل گرفتن و به وجود آمدن است، زیباتر و در مجال کوتاه‌تر و تنگنای عبارت کمتر تا آنجا که با قالب داستان کوتاه نیز همسویی داشته باشد، توصیف کند. او با ایجاد معانی ضمنی برای برخی واژه‌ها، کلام خویش را فشرده و غنی می‌سازد و با همین واژه‌های مختصر و کلمه‌های ساده که گاه نیز تصاویری مختصر در آنها آمده، مقصود خود را بیان می‌کند:

« بقیه‌ی آن تاریکی را به اتاق بردم. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۳۸)

« باد که آمد، پرده ورم کرد. » (همانجا)

« صبح‌ها کلمات زیادی را می‌دیدم که روی مسواک ما جمع شده‌اند. » (همانجا)

« مادرم شهریورها و یکشنبه‌ها را یکی یکی، پاره می‌کرد و به خیابان می‌ریخت. » (همان: ۳۷)

« دست بزرگش را طوری در بشقاب فرو برد و برنج و قیمه را برداشت که یک ماه پیش بیلش را زده بود به زمین. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۱۷)

« سرش را برگرداند، دیدم نگاهش مثل دست‌های بیل زده پینه برداشته است. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۶)

« صورتش سفیدی تیره شدهٔ همهٔ آدم‌هایی را داشت که صبحانه و ناهارشان را در مزارع برنج می‌خوردند. » (همان: ۴۲)

توصیف

ظاهراً وصف را از نوآوری‌های نویسندگان سبک فنی دانسته‌اند که توسط بیهقی ایجاد شده و چنان است که: «به وسیلهٔ آوردن الفاظ و مصطلحات تازه که در محاورات آن روز مستعمل بوده است و استعمال جمله‌های پی‌درپی مطلب را کاملاً روشن سازد و بیان واقعه را به طریقی بیاراید که خواننده را در برابر آن واقعه قرار دهد و به تمام اجزاء واقعه رهنمونی کند. »(بهار، ۱۳۵۵: ۶۹) در حالی که «وصف از خصوصیات بارز سبک پارسی است که در متون کهن شواهد بسیاری دارد: در گردونهٔ مهر دارندهٔ دشت‌های فراخ، گرزِ زیبای سبک‌پرتاب با صد تیغه موجود است... [این گرز] از فلز زرد ریخته شده از زرّ سخت ساخته شده است. پیروزمندترین سلاحی است آن به سرعت قوهٔ خیال پران به سرعت قوه خیال به سوی سر دیوها پرتاب شود.» (پورداوود، ۱۳۷۷: ۴۹۵)

و در ادب پارسی معاصر نیز دقت در توصیف و بیان جزئیات مناظر از اساسی‌ترین فنون در داستان نویسی است که شباهت زیادی به توصیف در آثار کهن دارد.

توصیف بیش از همهٔ عناصر دیگر در ایجاد فضای شعر نقش دارد؛ برخی توصیف را «به عنوان سکوی پرش برای فضا و حال و هوا می‌دانند.»(نوبل، ۱۳۸۷: ۹۸) با توصیف، شاعر مجموعه‌ای از اوصاف شیء یا پدیده‌ای را در قالب تمهیدات بیانی به دنبال یکدیگر می‌آورد و از پراکندگی تصاویر که موجب تغییر فضای شعر می‌شوند، جلوگیری می‌کند. در خصوص آن گفته‌اند: « تمام آرایش‌های ادبی و تکنیک‌هایی که هنرمند در آفرینش اثر خود از آنها سود می‌جوید، در تحلیل نهایی خود منجر به توصیف می‌شود. »(صرفی، ۱۳۸۴: ۲۸۵)

در ساخت تصاویر شعر و نثرهای شاعرانه، نخستین مرحله شاخص بودن و برجستگی یک یا چند صفت از اوصاف یک پدیده یا شئ در ذهن شاعر و نویسنده است؛ سپس تخیل شاعر و نویسنده با بزرگ‌نمایی و تصور مواردی دیگر، عناصر دیگری را در ذهن آنها تداعی می‌کند. ادیبان در مظاهر خلقت عمیق می‌شوند و آن‌ها را به دقت و ریزبینی به نظاره می‌نشینند و در بطن آنها نفوذ می‌کنند و به اقتضای حالت روحی خود بین آنها با پدیده‌ای دیگر نوعی پیوستگی و ارتباط کشف می‌کنند و با طبع خلاق خود تصویری پویا از این کشف به دست می‌دهند.

توصیف از اجزای شکل دهندهٔ تصویر است؛ هر چند که در آن استعاره و مجاز نباشد. برای شکل‌گیری تصویر باید شاعر و نویسنده اوصاف یک چیز را توصیف نمایند. حوزهٔ توصیف بسیار گسترده‌تر از آرایش‌های کلامی و مصادیق بیان و بدیع و... است و تخیل ادیب می‌تواند آزادانه‌تر به پرواز درآید و در برخی عرصه‌های دیگر از جمله اسنادهای مجازی پدیده‌ای را به پدیدهٔ دیگری نسبت دهد و به بخش‌ها و اجزای یک شیء از منظرهای مختلف نظر کند. می‌توان گفت تنوع و عرصهٔ زمینه‌های تخیل و تصویر در توصیف فراوان است و وصف در ساخت و پویایی شعر و نثرهای ادبی بیشتر اهمیت دارد. توصیف در دل خود می‌تواند از استعاره و تشبیه و مجاز و ... بهره بگیرد.

در بررسی توصیف‌های یک اثر ادبی مواردی را می‌توان مورد بررسی قرار داد؛ از جمله: انواع توصیف‌های زمانی، مکانی، شخصیتی، کنشی و...، توصیف محیط و ارتباط با عاطفهٔ شاعر و نویسنده، ارزش توصیف‌ها، تأثیرگذاری توصیفات، توصیف غالب در یک شعر یا نثر ادیبانه، وصف‌های مؤثرتر در تشکیل فضای اثر و ... که در داستان‌های نجدی نمونه‌های فراوانی از این دست توصیفات را می‌توان نمونه آورد که وی با استفاده از این شیوهٔ زبانی، سعی در بیان احساس و عاطفهٔ ادیبانهٔ خویش داشته است. در زیر چند نمونه از این شیوه را می‌بینیم:

در توصیف پرچین می‌گوید: « زمین پشت پرچین، قدم به قدم روی مستطیلی کنده و به اندازهٔ یک نعش گود شده است.» (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۹)

نیز در توصیف ذهن خود: « ذهنم مثل شیر جوشیده پف می‌کرد، بعد سرد می‌شد، بعد مثل شیر فاسد و بریده شده از هم وامی رفت.» (همان: ۴۰)

گاهی هم در توصیف موضوعات از اسنادهای مجازی و تشخیص بهره می‌گیرد؛ مثلاً آنجا که می‌خواهد دربارهٔ مرگ تیمسار صحبت‌کند، می‌گوید: «دهان تیمسار باز بود و بالش زیر آب زرد و کف، به اندازهٔ نیمرخ و پیشانی مرگ فرو رفته بود. » (همان: ۱۴۸)

صفت

از عناصر دستوری مهم در ساخت فضای تصویری اثر، صفت است.« صفت بیش از واژگان دیگر نشان دهندهٔ عاطفهٔ شاعر است و محملی است که رنج و تحمل روحیات شاعر را می‌تواند بر دوش بکشد؛ زیرا شاعر حس درونی خود را به واژه‌ها می‌بخشد و برخورد عاطفی خود را نسبت به یک شیء یا پدیده نشان می‌دهد. » (دهرامی و عمرانپور، ۱۳۹۲: ۷۳)

آوردن صفت، موجزترین نوع توصیف است که معمولاً توصیف را به ایستایی و جمود می‌کشاند؛ اما اگر شاعر و نویسنده هنرمندانه و با کارکردی بلاغی از این عنصر بهره گیرند، می‌تواند فضا را به خوبی نشان دهد. در اهمیت آن در تصویرگری می‌توان گفت نخستین مرحله در شکل‌گیری تصویر، برجستگی یک یا چند صفت از اوصاف یک پدیده یا شیئی در نگاه شاعر و نویسنده است؛ سپس تخیل شاعر و نویسنده هنرمند با اغراق، عناصر دیگری را در ذهن آنها تداعی می‌کنند.

در میان صفت‌ها، صفت بیانی تأثیر مهمی در ساخت فضاهای ادبی ایفا می‌نماید. اثر ادبی آکنده از تصاویری است که حاصل تجربهٔ یکی از حواس ظاهری ادیب است.

کاربرد صفت در واقع نوعی بازگویی و ابراز احساسات و عواطف شاعر و نویسنده است؛ یعنی کاربرد صفت در اثر ادبی بازتاب انگیزه‌های درونی صاحب اثر است و از ذهن آنها گزارش می‌دهند؛ به عبارتی اگر شاعر و نویسنده بخواهند با آثارشان خواننده را تحریک کنند و او را به سمت هدف مورد نظرشان رهنمون سازند، باید از تصویر استفاده کنند و آنچه به تصویرسازی معنا و مفهوم می‌بخشد و باعث تداعی تصویر در ذهن خواننده می‌شود، استفاده از صفت در تصویرسازی است که به منزلهٔ روح برای کالبدی بی‌جان است و با استفاده از آن است که هنرمند ادیب می‌تواند تصاویر انتزاعی را به خوبی نقاشی کند.

گاهی نیروی تخیّل نویسنده میان دو عنصری که به ظاهر هیچ گونه تناسبی با هم ندارند، ارتباط و پیوند خاصی را ایجاد می‌کند و تصویرهایی فشرده را که حاصل ترکیب‌های وصفی(کلمه + کلمه) می‌باشند، به وجود می‌آورد. با توجه به نوع کلماتی که در داستان‌های نجدی به عنوان صفات به کار رفته‌اند، نظیر: مومیایی، منجمد، یخ‌کرده، سنتّی، خیس، ورم کرده و نشاسته‌ای، در همان ابتدا ذهن درمی یابد که این صفت‌ها، دارای نوعی خاصیت استاتیکی و غیر پویا و منجمد و غیرمتحرک هستند. از طرف دیگر با اضافه کردن موصوف‌هایی مثل خواب، سکوت، درد، خشم و ... به این گونه صفات، این بی‌تحرّکی و انجماد دو چندان می‌شود؛ مثلاً «سکوت» که به معنای بی‌صدایی است، با صفت «یخ کرده» می‌آید که به مثابهٔ تأکیدی است برای موصوف؛ یعنی سکوتی که متوالی است و گویی هیچ‌گاه نمی‌خواهد این سکوت در هم شکسته شود. همچنین ترکیبات زیر نیز چنین معنا و مفهومی را به ذهن متبادر می‌کنند:

خواب‌های مومیایی (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۶)، درد خیس(همان: ۱۴۳)، خشم جنگلی(همان: ۴۳)، لحظهٔ نشاسته‌ای (همان: ۵۶)، چشم‌های منجمد(همان: ۲۴)، دود ورم کرده(نجدی، ۱۳۸۹: ۶۴) و ...

تصویرگری در حوزهٔ بیان:

دید تازهٔ بیژن نجدی به طبیعت، انسان‌ها و اشیای اطرافش به نحو برجسته‌ای با تجربه‌های شخصی او همراه شده و منجر به ایجاد تصاویری گردیده که از ذهنیت متجدد او خبر می‌دهند. او نویسنده‌ای جستجوگر است که در ورای نگاهی که به پیرامونش دارد، به کشف ارتباط‌هایی میان عناصر می‌پردازد که از نظرها پنهان مانده‌اند. در حقیقت ذهن مؤلف برای ساخت تصاویر، دخل و تصرفی در حقیقت امور نکرده، بلکه در پررنگ‌تر نشان دادن زوایای مختلف تصاویری کوشیده که می‌توان گفت مقابل چشم همه حضور دارند؛ اما کمتر به آن‌ها توجه می‌شود. برجسته‌ترین جنبه‌های تشخّص زبانی نجدی که کمال ذهن نویسنده را نشان می‌دهند، اصالت و ابداع تصاویری هستند که نجدی در داستان‌های خود از آن‌ها بهره برده است. اغلب تصاویر داستان‌های نجدی براساس بن‌مایه‌های تشبیهی، اسناد مجازی، حس‌آمیزی و خصوصاً تشخیص بنا شده‌اند که با سود بردن از این ابزارها، تصاویر زیبایی را خلق کرده است. او از مجاورت‌های ناآشنا استفاده می‌کند و بر پایهٔ همین مجاورت‌های میان اشیا است که تشبیه، استعاره و مجاز در داستان‌هایش شکل می‌گیرند.

این نوع تصویرگری‌ها نوعی جذابیت و فردیّت به داستان‌های بیژن نجدی داده‌اند؛ در زیر به برخی از این شیوه‌های تصویرگری در داستان‌های او که در حوزهٔ بیانی شکل گرفته‌اند، اشاره خواهد شد:

۱- تصاویر تشبیهی

نجدی از جمله نویسندگانی است که به جهان پیرامون خود نگاهی تازه دارد و از اندیشه و تولیدات و سرمایه‌های ذهنی خویش بهره می‌گیرد. تشبیهات در داستان‌های نجدی با جهان بیرون و دنیای پیش‌چشم او پیوند دارند. اغلب تشبیهات بر پایهٔ مشاهدات نویسنده و سرشار از روح زندگی هستند؛ به همین دلیل نویسنده زبان را در حد بسیار وسیعی به کار می‌برد.

۱-۱ ویژگی‌های مهم تصاویر تشبیهی در داستان‌های نجدی

از ویژگی‌های بارز تصویرگری‌ها با تشبیه در داستان های نجدی این است که مشبّه و مشبّه به، اغلب واژه‌هایی گوتیک(هراس‌آوار(هستند که سبب می‌شوند فضای کلی داستان گوتیک به نظر برسد. انتخاب این گونه واژگان با احساس و عاطفهٔ نویسنده رابطه‌ای تنگاتنگ دارد؛ چراکه همان طور که بیان داشته‌اند: « عوامل بیرونی زبان مثل شخصیت فردی شاعر به ویژه حالات روحی وی، مخاطبان شعر، گذشتهٔ تاریخی، محیط و زندگی شاعر و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان و برخی از عناصر درون زبان مثل: شگردهای بلاغی و اصول همنشینی و تناسب و سازگاری واژه‌ها از عوامل مؤثر در امر گزینش واژگان می‌باشند. »(عمران پور، ۱۳۸۶: ۱۵۷)

در داستان‌های نجدی نیز حساسیت او نسبت به پدیده و موضوعی خاص، تأثیر زیادی در امر گزینش واژگان داشته است؛ چنان که نجدی مکرراً از واژه‌هایی نظیر: مرگ، خون، درد، تکّه تکّه، پاره پاره، ورقه ورقه و مشتقّات آن‌ها در داستان‌های خویش بهره برده است که صدای گلوله و زندان و قطرهٔ خون‌ها و پارگی و تکه تکه شدن‌های سال‌های میانی ۱۳۷۶- ۱۳۲۰ را بازآفرینی می‌کند.

نکتهٔ قابل توجه این است که از نظر روان شناختی، استخدام چنین واژگانی، حاکی از ریزبینی و خردنگری نویسنده است. او ظریف کاری است که همه چیز را بسیار دقیق و ریز می‌کاود، ژرف‌کاوانه در کنه اشیا فرو می‌رود، سپس نمایی فراگیر از رخداد را برجسته می‌کند. این‌گونه واژه‌ها گویی با روح نویسنده الفتی دیرینه دارند و نشان می‌دهند که در درون نویسنده دردی عمیق، کهنه و التیام نایافتنی نهفته است؛ دردی مثل: درد کشته شدن، مردن، زندانی و شکنجه شدن و تکه تکه شدن. این گونه تألمات درونی آن اندازه بر روح نویسندهٔ حساس تأثیر می‌گذارند که در یکی از تصاویر خود می‌گوید: « در اطاق پایین به اندازهٔ رد شدن جسد یک نوزاد بریده شده ... . » (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۶)

و در جای دیگر می‌گوید: « ... دریایی از خاک که چین‌هایش مثل صورت جنازهٔ یک پیرمرد تکان نمی‌خورد.» (همان: ۱۳۲)

این طرز بیان نویسنده که طرز بیان صادق هدایت در بوف کور را در ذهن تداعی می‌کند، خصوصاً در «داستان‌های ناتمام» لحن و آهنگ غم انگیزی دارد. مرگ در جای جای این اثر، سایه افکنده و فضایی یأس‌آور، هولناک و ملال انگیز خلق کرده است که این طرز فکر و چنین قلمی می‌تواند ناشی از حساسیت و تأثیرپذیری نویسنده ازجنگ‌ها و کشمکش‌های مرزی و محلّی باشد که برای نویسنده به یادگار مانده است؛ به این نمونه‌ها بنگرید:

« این طرف در بزرگ اوین که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک که خونریزی‌اش بند آمده باشد، باز بود.» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷۲)

« انگار جایی از تنم دهان باز کرده و رگ هایم ترکیده است. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۴۵)

« انگار در آسمان تهران زنی قیمه قیمه شده. » (همان: ۲۱)

گاهی برخی تشبیهات تصاویری از زوال پذیری انسان را به نمایش می‌گذارند. نویسنده از آن همه وحشت، ناگهان به نگاه بی‌تفاوتی راجع به مرگ می‌رسد. انسانی که وجودش تنها وزنی بر زمین می‌افزاید و نبود و مرگش تنها، وزنی از روی زمین می‌کاهد. نویسنده از آن همه وحشت، ناگهان به نگاه بی تفاوتی راجع به مرگ می‌رسد. در مثال زیر نجدی مرگ را بسیار نزدیک به بشر احساس می‌کند، او بر این باور است که مرگ همیشه هست؛ مثل هر چیز عادی دیگر یک مفهوم انتزاعی نیست؛ بلکه موجودی است که با جسم و روح، مثل انسان سیگاری روشن می‌کند و در خیابان‌ها قدم می‌زند و حوصله می‌کند و انتظار می‌کشد تا وقتش سر برسد.

« چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند، می‌شود این طور هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید.» (نجدی، ۱۳۸۸: ۳)

« در حالی که مرگ هم چنان غیرقابل لمس و تعیین کنندهٔ سوار بر قاطر، سلانه سلانه می‌آید یا می‌رود. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۴۴)

گاهی نویسنده می‌خواهد با خلق تصاویر زیبا در جامهٔ تشبیه، وجه اشتراکی به دو چیز متباین که از نظر حس تجربهٔ عقلی دور از یکدیگر قرار دارند، بدهد تا خواننده با کشف این رابطهٔ متباین و دور از ذهن که با تأمل و کند وکاو همراه است، به احساس لذّت و شگفتی برسد:

« مادرم مثل آواز هندی نازک شده بود. » (نجدی،۱۳۸۰: ۵۹)

« نگاه آن مثل متّه برقی در صورتم فرومی رفت. » (همان: ۶۸)

« پیشانیم مثل پنجره‌ای که سوراخ سوراخ شده باشد، باد را با زوزه‌های خراشنده می‌مکید. » (همان: ۶۸)

۱-۲ اهداف زیباشناختی در تصاویر تشبیهی

داستان‌های نجدی از حیث تشبیهات گسترده و تفصیلی بسیار غنی است. غرض اصلی در این گونه تصاویر، تأکید و تکمیل کلام می‌باشد. نویسنده عبارت‌های تکمیلی را در پایان سخن به منظور تأکید و مبالغهٔ سخن یا ممانعت از برداشت خلاف مقصود ذکر می‌کند؛ مثلاً در عبارت زیر نویسنده ابتدا صریحاً «مشبّه به» را بیان می‌کند؛ سپس صفت‌هایی مثل: « سیاه و شل»، «بی هدف» را جهت تأکید و افزودن ظرافت تشبیه می‌آورد.

« سیاهی مثل دکمهٔ سیاه و شل یک پیراهن، بی‌هدف تکان می‌خورد. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۳)

« ... و انگشتانش مثل ناخن‌های مرغ سر بریده‌ای از هم باز شده بود. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۸۳)

« آن شب مرتضی با شرمساری کسی که پیشانی دیگران را با لب‌های زغال شده بوسیده باشد، به رختخواب رفت. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۲۶)

نجدی نویسنده‌ای است که قلبش با زندگی و طبیعت می‌تپد، آب و هوا و گیاهان گیلان با طعم باران، طعم ماهی و بوی باغ‌های چای در هوایی که بوی برنج تازه سبز شده را داشت، محتوای داستان‌های نجدی را تحت تأثیرقرار داده و نمایندهٔ روح و شخصیت او در بحث تصویر و سبب خلق تصاویری در داستان‌هایش شد که رنگ و بوی بومی‌گری به وضوح در آنها قابل درک است. او را می‌توان یکی از بهترین نمایندگان طبیعت معرفی کرد؛ عنصر خیال درآثار او اغلب در قلمرو عناصر طبیعت سیر می‌کند؛ عناصری که با انسان و طبیعت جاندار سنجیده می‌شوند. تصاویری که نجدی در داستان هایش ارائه می‌کند، تصاویری دینامیک و پویا هستند. او به جای استعاره از تشبیه بیشتر بهره می‌برد و این تشبیهات به صورت گسترده و تفصیلی ظاهر می‌شوند و ارکان آنها را از زندگی و طبیعت می‌گیرد و حاصل تجربیات نویسنده و رابطهٔ مستقیم او با طبیعت هستند: « فعل» در اغلب این تصاویر تشبیهی ذکر می‌شود. فعل سهم عمده‌ای در حرکت و جنبش یا ایستایی تصاویر دارد. در تشبیهاتی که «فعل» در آنها ذکر می‌شود، پویایی و تحرک نیز بیشتر است.

۱-۳ تصاویر تشبیهی با اصطلاحات ریاضی

عناصر غیرطبیعی در آثار نجدی کمتر به چشم می‌خورد؛ ولی در این میان تأثیرپذیری او از دانش ریاضی بسیار قابل ملاحظه است. کاربرد واژه‌های مختص علم ریاضی در داستان‌های نجدی به لحاظ بلاغی برای ایجاد رابطهٔ مشابهت در ارکان جمله به خدمت گرفته شده و از آنجا که نویسنده خود دبیر ریاضی بوده است، کاربرد این اصطلاحات خاص می‌تواند به عنوان ردپای نویسنده در داستان‌های وی مطرح شود. گاهی یک معنای ضمنی و مجازی را نیز می‌توان از این اصطلاحات دریافت کرد که القاگر مفاهیم و تجربه‌ها و اندیشه‌های شاعر نسبت به یک پدیدهٔ خاص می‌باشد؛ مثلاً آن جا که می‌خواهد دربارهٔ پیری مادرش صحبت کند:

« مادرم دیگر به هیچ زنی شباهت نداشت. او مثل کسر $\frac{۱}{۸}$ از شیب کوه بالا می‌رود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۶۰)

« مادرم با صورتی جدول‌بندی شده جلوجلو می‌رود و روی قاطر مثل کسر $\frac{۱}{۸}$ به نظر می‌رسد. » (همان: ۵۸)

و علاوه بر اینها به شکل ظاهری بی‌حرکت نشستن و قرار گرفتن بر روی چهارپایی را که در حال راه رفتن است، توجه داشته است که از دور مثل کسر $\frac{۱}{۸}$ به نظر می‌رسد. »

و گاهی هم خشکی و خشونت و یکنواختی و جمود شرایط حاکم را با استفاده از این اصطلاحات توصیف می‌کند:

« دقایق دیگری باقی است که در خشونت معادلات و ... منحنی‌ها، باید به اتحادهای مزدوج خیره شوم، به این که چرا پاهای A^2 آن همه باز مانده است و شکم B^2 چه ورمی دارد! ... » (همان: ۷۶)

نوعی انجماد و خشکی وجود روحی حاکم بر فضای داستان است؛ جوانی از لای یک درِ آهنی با دفتر و کتاب هایش خارج می‌شود. آهن، نماد سفتی وسختی است و راوی به ناچار باید به ساعات کسل کننده و ملال‌آور درس زیست شناسی، انگلیسی و خشکی و خشونت ساعات درس ریاضی که به نظر او بسیار بحث‌های بیهوده و بی‌فایده‌ای است، گوش فرادهد. می‌گوید چرا باید به این بحث‌ها و استدلال‌های بی‌فایده دامن بزنم و باید به دنبال چراها باشم و به جای این که به معنا و مفهوم A به توان ۲ دقت کند و این فرمول‌ها را یاد بگیرد، تنها به شکل ظاهری این کلمات توجه می‌کند و شکل نوشتاری دو حرف A و B را در نظر می‌آورد؛ درمثال دیگر می گوید:

« باران مثل یازده، مثل صد و یازده، مثل هزار وصد و یازده، می‌بارید. » (همان: ۴۲)

با توجه به شکل نوشتاری اعداد ۱۱، ۱۱۱و ۱۱۱۱ می‌بینیم که علاوه بر این که شکل ظاهری ریزش قطرات باران را از آسمان به زمین ترسیم می‌کند، نحوهٔ بارش باران ریز و تند، از کم به شدید را نیز القا می‌کند. باران کم کم دارد شدت می‌گیرد و اگر یک‌های دیگر به عدد آخر اضافه شوند، به صورت هاشور در خواهد آمد.

۱- تصاویر استعاری

۲-۱ استعاره‌های مکنیّه

در ذهن این نویسنده، همواره همهٔ اشیا در داستان جان می‌گیرند و نوعی زندگی را در کنار آدم‌های پیرامون خود تجربه می‌کنند. مجاز که نوع شاعرانه و زیبای آن شیوهٔ شخصیت بخشیدن به اشیا است، از شیواترین صورت‌های تصویرگری و بیان خیال شاعرانه و انتقال عاطفه در داستان‌های نجدی است که همواره با نوعی حرکت، حیات و سادگی همراه است. در داستان‌های نجدی تحرک و پویایی حاصل از انتقال عواطف با صورت خیالی استعاره‌های مکنیهٔ تخییلیه که عامل بالندگی و سرزندگی اثر هستند، کلام را به شعر نزدیک کرده است. این نوع تصویرگری خود با شیوه‌های زیر جلوه کرده است:

۲-۱-۱ اتّحاد انسان با طبیعت (تشخیص)

نکتهٔ قابل توجه این است که اهمیت و قدرت صنعت تشخیص در داستان‌های نجدی به گونه‌ای است که با روح نویسنده گره می‌خورد و آن گونه می‌شود که خصوصیات انسان با تمام جنبه‌های دیگر آن مستقیماً به طبیعت منتقل می‌شوند، با طبیعت یکی می‌شوند و طبیعت می‌شود خود انسان. این احساس «اتّحاد» با طبیعت در واقع ناشی از همان صمیمیّتی است که بین نویسنده و جهان وجود دارد. در نمونه‌های زیر صفت و خصوصیت انسانی به طبیعت نسبت داده می‌شود:

« نفس راه بند می‌آید که می‌رسیم. » (همان: ۴۷)

در واقع این نفس راوی است که به خاطر طی مسافت طولانی، بند آمده؛ ولی با تعبیری ادیبانه به «راه» نسبت داده می‌شود.

« آن طرف رودخانه، جنگل آن قدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود.» (همان: ۸۱)

« وقتی درخت‌ها ایستادند، مرتضی گلویش خشک شده بود و داشت نفس نفس می‌زد. » (همان: ۱۲۴)

در واقع این مرتضی بود که ایستاد نه درخت.

« ... و استخوان‌های زانوی چپ مرتضی تکه تکه شد، کمی دورتر دانه‌های برنج درد می‌کشیدند و نمی‌توانستند خاک را پاره کنند و خودشان را از زمین بکشند. » (همان: ۱۸۹)

در تمام این موارد در واقع این مرتضی است که خسته است، ایستاده است و نفس نفس می‌زند و درد می‌کشد. درد او در اثر اصابت گلوله، در قالب تشبیهی مضمر، دردی دانسته شده که یک دانه برنج برای پاره کردن خاک و سر برآوردن از آن می‌کشد.

انسان پنداری از تمهیدات زیباشناختی پربسامد بیژن نجدی است که مایه‌ی پویایی زبان وی گردیده است.

تشخیص در داستان‌های نجدی اغلب با نسبت دادن یک یا چند صفت انسانی به موجودات بی‌جان طبیعی به وجود می‌آید و اغلب این گونه تصاویر به صورت تفصیلی و گسترده و به صورت ساختار جمله‌ای هستند که زیباترین و مؤثرترین این تصویرها هم در تصاویر گسترده دیده می‌شوند. تشخیص گسترده و تفصیلی نه تنها برای اشیای محسوس، بلکه برای امور غیرمحسوس و ذهنی نیز نمونه‌های متعددی دارد:

« اگر اسلحه داشتم، یک گلوله توی مغز این صندلی‌ها شلیک می‌کردم. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۹۲)

« باران دست مرتضی را گرفته بود و او را به سینما می‌برد. » (همان: ۳۱)

« توی تاریکی اول شب که عادت داشت هر روز بعد از غروب بیاید و کوچه را پر کند. » (همان: ۱۱۴)

در نمونه‌ی زیر مرگ در هیئت یک موجود انسانی در می‌آید و قادر به انجام اعمال انسان‌هاست:

« مرگ، همچنان ... سوار بر قاطر، سلانه سلانه می‌آید یا می‌رود. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۴۰)

« چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند؛ می‌شود این طور هم گفت که مرگ سیگاری را روشن می‌کند و آن قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۳)

در این مثال مرگ موجودی است دارای جسم و روح و عاطفه سیگار می‌کشد، راه می‌رود و منتظر می‌ماند.

« گاهی یک لبخند پاورچین پاورچین، از روی لب ما می‌گذرد. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۶)

۲-۱-۲ سیال‌پنداری

یکی از اهداف بیژن نجدی در استفاده از صنعت تشخیص، سیال پنداری است؛ در داستان‌های او در اغلب تشبیهات « آب» به عنوان«مشبّه به» قرار می‌گیرد و یا وجه شبه از آن دریافت می‌شود؛ آن اندازه که رنگ نمادین به خود می‌گیرد. آب کهن الگویی از « تولد، رستاخیز، مرگ، تطهیر، باروری و رشد » است. (گرین، ۱۳۸۰: ۱۶۲) کاربرد واژهٔ «آب» با بسامد بالایی که در داستان‌های نجدی دارد، از موتیف‌های عمده در داستان‌های او به شمار می‌رود.

خصیصهٔ اصلی«آب» شفافیت و زلالی و جاری و سیّال بودن آن است و نویسنده نیز این ویژگی‌های مهم را در نظر دارد. او با القای حس سیّال پنداری «مشبّه» سعی دارد این مفهوم را بیان کند که همه چیز با سرعت در حال گذر است؛ روز و شب، زندگی و در نتیجه عمر آدمی.

« روز مثل آب می‌گذشت / ... / در جاده‌ای که مثل آب فرو می‌رفت / ترن مثل آب می‌گذشت. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۹)

« شب از لای انگشتان ما قطره قطره می‌ریخت. » (همان:۴۳)

« تاریکی شب قطره قطره از یالم می‌ریخت. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۶۹)

« مثل آب می‌رفتم. » (همان: ۳۷)

« آفتاب مثل باران می‌بارد. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۲۱)

« آفتاب مثل آب از کوزه می‌ریخت و آب مثل آب / آب / و آب ... . » (همان: ۲۰)

در دو تشبیه اخیر « آفتاب » به « باران » و « ریختن آب از کوزه » تشبیه شده است و هر دو کارکردی مشابه می‌یابند؛ آفتاب مثل باران می‌بارد و مثل آب از کوزه می‌ریزد. از نظر زیبایی شناسی، متضادها اگر در کنار هم بنشینند، به همدیگر قدرت و جلوهٔ بیشتری می‌دهند تا اینکه تنها بیایند.

از نمونه‌های دیگر که می‌توان وجه شبه زلالی و زیبایی و روشنی و روانی را از آن‌ها دریافت کرد، مثال‌های زیر می‌باشند:

« به ساق پاهای مادرم خیره شدم که مثل آب برهنه بود. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۲۵)

« ملیحه دراز کشیده و صورتش را مثل آب روی بالش ریخت. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

۲-۱-۳ گیاه پنداری:

می‌دانیم کهن الگوهای طبیعی چون درخت، نمایه‌ای از حیات، رشد، فرایند زایش و باززایی و فناپذیری هستند و همچنین جنگل نشان پاکدامنی و زیبایی است. در داستان‌های نجدی تشبیهاتی هستند که با مختصر کنکاش ذهنی متوجه خواهیم شد که مشبّه به آنها، گیاه یا درخت هستند و چون به طور پنهان و مضمر کشف می‌شوند و در همان ابتدا، ذهن مستقیماً متوجهٔ حضور

آنها نمی‌شود، نوعی یگانگی و اتحاد میان دو سوی تشبیه برقرار است و متمایز کردن دو سوی تشبیه در ابتدا دشوار می‌نماید؛ مانند نمونه‌های زیر:

« من آن صورت سبز و گونه‌های گیاه شده، لب‌ها و پیشانی چوبی را دیده بودم. » (همان: ۹۲)

واژه‌های « سبز»، « گیاه» و « چوبی» واژه‌هایی هستند که گیاه و جنگل را در ذهن تداعی می‌کنند. در این مثال ابتدا مشبّه به درختی تشبیه شده، آن گاه اعضای صورتش هر کدام یک ویژگی از آن درخت را به خود اختصاص داده اند.

نمونه‌های دیگر:

« من و مادرم گیاهوار، به طرف آن آبی قد کشیده ... . » (نجدی، ۱۳۸۰: ۷۴)

« از تنم صدای جنگل به گوش می‌رسد. » (همان: ۶۵)

۲-۱-۴ شخصیت بخشی با ترکیب‌ها

در داستان‌های نجدی تصویرهای فشرده (کلمه به کلمه) در بیشتر موارد حاصل ترکیب وصفی هستند؛ یعنی اضافه‌ی موصوف به صفت. با آن که این ترکیب ها در حوزهٔ مفهوم مجاز قرار دارند و استعاره هستند؛ امّا چون یک سوی این ترکیب‌های وصفی به نوعی به انسان مربوط می‌شود، این تصویرها را «تشخیص» محسوب می‌کنیم که آن‌ها را می‌توان به دسته‌های زیر طبقه بندی کرد:

الف- دستهٔ اول ترکیباتی که موصوف آن‌ها امری غیرمحسوس و صفتشان، صفات و اعمال مربوط به انسان می‌باشد.

تاریکی سمج (همان: ۲۹)، تاریکی لخت (همان: ۵۱) و تاریکی قوز کرده (همان: ۴۷)

ب- دستهٔ دوم ترکیباتی که صفت‌های آنها امری غیرمحسوس و موصوف‌هایشان از امور طبیعی و محسوس باشند.

پرنده‌های یائسه(همان: ۵۸)، صندلی صبور (همان: ۸۰)، باران ماتم زده (نجدی، ۱۳۸۸: ۳۱)، زمستان نان بده (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۲۱) و نبض وقیح (همان: ۷۴)

ج - دستهٔ سوم ترکیب‌های اضافی‌ای هستند که در آنها اعضا، حالات و اعمال مربوط به انسان ها وجود دارند و مضاف الیه از امور طبیعی و محسوس به شمار می‌رود:

نعش پاییز (همان: ۱۴۳)، قهقههٔ شلوارها (همان: ۵۱)، استخوان‌های چتر (همان: ۷۱)، نبض خاک (همان: ۷۳) و خشم جنگلی (همان: ۴۳)

واژه‌هایی نظیر نعش، نشاسته، سکوت، پرنده، باران و ... واژه‌های جدیدی نیستند و شاعرانه هم نیستند؛ امّا نویسنده با مهارت و حسن گزینش خود آن‌ها را هم‌نشین می‌کند و توانسته تصاویر زیبا و بدیعی خلق کند و همین عناصر و ویژگی‌ها هستند که جهت اصلی تداعی اندیشگی نویسنده را تعیین می‌کنند.

۲- حس آمیزی

نیروی تخیل، این امکان را به ما می‌دهد که محسوسات یکی از حواس(بینایی، شنوایی، چشایی، بویایی و بساوایی)را به شیوه‌ای غیرطبیعی و غیرحقیقی به حس دیگراسناد دهیم.

«یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعهٔ لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر انتقال می‌دهد که ناقدان اروپایی آن را « synaesthesia » و ما آن را « حس آمیزی » می‌خوانیم . » (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۷۱)

نجدی در داستان‌هایش حس‌های مختلف را به گونه‌ای زیبا و به طوری که رسالت القاگری معنا را به درستی به مخاطب برسانند، در هم آمیخته و به جای یکدیگر برای خلق زیبایی و برانگیختن اعجاب به کار برده است؛ یعنی بر اساس محور همنشینی، جمله‌های بسیار زیادی در داستان‌های نجدی ساخته شده که منجر به خلق یک موقعیت تازهٔ زبانی شده‌اند. در داستان‌های او گاهی وقت‌ها، این دهان نیست که حرف می‌زند؛ بلکه این چشم هست که می‌گوید.

« چشم هایش پر ازکلمه بود. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۲۲)

کسی شنیدن صدا را از چشم انتظار ندارد؛ در وصف اسبی که با طنابی حلق آویز شده بود، می‌گوید:

« از چشم هایش صدای شکستن شیشه به گوش می‌رسد. » (همان: ۴۶)

بسیار اتفاق می‌افتد که حس شنوایی و بینایی را با هم درمی‌آمیزد و از این رهگذر عاطفه و احساس را به شکلی زیبا و با هنرمندی کامل چونان یک شاعر توانمند بر مخاطب عرضه می‌دارد:

« هم مادیان سیاه بود و هم آن گریه صدای سیاهی داشت. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۱۷)

« لب هایم از تشنگی شنیدن یک قطره از صداهایی که فضای بالکن را ترک کرده بود و ... . » (همان: ۵۴)

« یک تشت زیر هرّه بود، پر از صدای باران. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۵۹)

« مادر مرتضی، صدای اذانی را که از مسجد می‌آمد، به مرتضی نشان داد. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۳۹)

« قدم‌هایش را روی صدای قد کشیدن علف‌ها ریخت. » (همان: ۴۰)

« حرفی به تلخی تریاک. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۲۲)

انتقال دادن محسوسات بویایی به حوزهٔ محسوسات چشایی نیز که جزء تصرفات این نویسنده است، بیانگر خلاقیت ذهن نویسنده و ابراز احساسات درونی او است:

« بوی دیگ‌ها که با سنگدلی بی‌رحمانه‌ای تلخ بود، دره را برداشت. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۹)

« مثل بوی شیرین خرما می‌دویدند. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۱)

همین زیبایی احساس و هنرمندی در انتقال عاطفه را در تصاویری که حس چشایی و بینایی یا شنوایی و بساوایی یا بینایی و بساوایی را در هم آمیخته است، می‌شود دید:

« قطعات تلخ و تیز گریه‌ای پنهان، گلویش را پر کرده است. » (همان: ۳۸)

« صدای من به پوست ترکمن چسبیده بود. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۲۲)

« سیاهی چرب و رسوخ کنندهٔ شب مثل متهٔ برقی گوشهٔ چشم‌هایم را سوراخ می‌کرد و لحظهٔ بعد از تاریکی ورم می‌کرد. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۴)

۳- مجاز

در ذهن نویسنده، اشیا دیگر بی‌جان نیستند. واژه‌هایی چون باران، جنگل، خیابان، درخت، صندلی، بالکن، جوراب، رختخواب و ... مبدّل به شخصیت‌هایی می‌شوند که راه می‌روند، می‌گریند، می‌دوند، می‌نشینند و می‌میرند و نویسنده با آن‌ها حرف می‌زند، از زبان آن‌ها شکوه می‌کند، درد می‌کشد، می‌خندد و این یعنی زبان از رفتار طبیعی خود منحرف می‌شود و از سطح آن هم بالاتر می‌رود (فرازبانی)، زبان کاملاً معنا را احاطه می‌کند و این یعنی وحدت واژه و معنا.

« بخش گستردهٔ جادوی تصویری نویسنده در محور افقی نهفته است که با ترکیب داده‌های ذهنی، حس زیبایی شناسی و احساس و عاطفهٔ نویسنده به تکاپو می‌افتد. نجدی در محور افقی بر پایهٔ مجاورت میان اشیا و پدیده‌ها تصاویر را می‌سازد و کنار هم می‌نهد و بر پایه‌ی همین مجاورت چیزها، استعاره و مجاز، در داستان‌های نجدی شکل می‌گیرند.»(رستمی، ۱۳۸۷: ۶۲)

تصاویر تشخیصی در داستان‌های نجدی، برجستگی بارزی دارند و کمتر اسناد مجازی‌ای هست که رنگ تشخیص و جاندار انگاری نداشته باشد:

« مردم داشتند نعش یک بالکن را می‌بردند. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۲۲)

« همین که صبح، نوک‌پا نوک‌پا رسید، دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید. » (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۷)

« آتش کفر می‌گفت. » (همان: ۶۳)

« گاهی یک لبخند، پاورچین پاورچین از روی لب ما می‌گذرد. » (نجدی، ۱۳۸۰: ۵۶)

گاهی اسنادهای مجازی و تشخیص در خدمت توصیف موضوعی هستند و گاهی نیز این گونه اسنادها را برای مبالغه و بزرگ‌نمایی موضوعی به کار می‌گیرد؛ مثلاً زمانی که می‌خواهد خستگی بیش از حد ناشی از مسافت طولانی را بیان کند، به جای این که بگوید آنقدر راه طولانی بود که دیگر نفس‌ها بند آمده بود، از مجاز لغوی و تشخیص استفاده می‌کند و می‌گوید:

« نفس راه بند می‌آید که می‌رسیم. » (همان: ۴۷)

« چشمم همه چیز را چاک می‌داد. » (همان: ۳۹)

« این صدا، آن قدر ناگهانی و خراشنده بود که به نظرم ساعت روی میزی که پشت بر من داشت، وحشت کرده بود و از ترس، اسهال زنگ زدنش بند نمی‌آمد. » (همان: ۴۲)

« باران، دست مرتضی را گرفته بود و او را به سینما می‌برد. (نجدی، ۱۳۸۸: ۳۱)

گاهی اوقات هم شکل ظاهر و حالت معمول و غالب این اشیا را در نظر می‌گیرد و با پیوند زدن به مجاز و تشخیص، تصویری زیبا خلق می‌کند:

«پرده ایستاده بود، رختخواب دراز کشیده بود، صندلی چمباتمه زده بود. »(همان: ۲۷)

« یکی از بالش‌ها به اندازهٔ ساعت‌ها خوابیدن گود رفته بود. » (همان: ۳۴)

جوراب به پا، بالش به خوابیدن، صندلی به نشستن ... ربط دارند؛ ولی با اسناد مجازی و البته با حذف چند واسطه در ذهن شاعر، جوراب راه می‌رود، صندلی می‌نشیند و پرده می‌ایستد؛ یعنی پرده، رختخواب، صندلی و جوراب، مثل انسان‌هایی هستند که می‌ایستند، می‌خوابند، می‌نشینند و راه می‌روند.

« رو به روی آینهٔ بلند، یک صندلی خالی نشسته بود. » (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۵۰)

« از جوراب نازکی که کنار تخت افتاده بود، صدای پای کسی می‌آید. »(همان: ۱۷۱)

این گونه تصاویر با احساس و عاطفهٔ نویسنده پیوند دارند؛ چرا که نویسنده با این‌گونه اسنادها بر خالی بودن اتاق از آدم‌ها و بی‌تحرّکی و بی‌روح بودن خانه تأکید می‌کند؛ چرا که باید در این خانه آدم‌هایی وجود داشتند که می‌خوابیدند، می‌ایستادند و می‌نشستند؛ ولی در واقع چنین نبود و پیوسته خانه بی‌تحرک و بی‌روح بود.

نتیجه‌گیری

تصویر از عناصر اصلی انتقال عاطفه و احساس در کلام ادبی است و داستان‌های بیژن نجدی که نثری ادبی و هنری دارند، از این عنصر بهرهٔ فراوان دارند. او توجه خاصی به ثبت و انتقال احساس خود در قالب تصاویر زیبای ادبی داشته است. او برای این تصویرگری از عناصر و تمهیدات مختلفی بهره برده است؛ گاه با استفاده از تمهیدات زبانی عاطفهٔ خویش را انتقال داده و با کاربرد اصوات و واژگانی که در بر دارندهٔ مفهومی عاطفی هستند، به زیبایی سخن خود افزوده است. زبان او زبانی ادبی، بلکه زبان زندگی معاصر است. در این حوزه گاه سادگی و بی‌پیرایگی سخنش، خود عامل تصویرگری و هنرآفرینی است و گاهی نیز توصیفات زیبا و به‌کارگیری صفات هنری، زبان نثر او را تصویری می‌نمایند و انتقال احساس او را سهولت می‌بخشند.

گاه نیز تصاویر در حوزهٔ بیان محمل انتقال احساس و عاطفهٔ او می‌شوند و تصاویر تشبیهی، استعاری، مجازی و حس‌آمیزی در این حوزه بیشتر مؤثرند. در داستان‌های او اغلب تصاویر تشبیهی نو و بدیع با کارکردهای مختلف، استعاره‌های مکنیه با شیوه‌های گوناگون و حس‌آمیزی و اسنادهای مجازی منتقل کنندهٔ احساس ادبی و عاطفهٔ شاعرانه‌اش او شده‌اند که سبب ایجاز در کلام و پویایی سخن نیز هستند.

تصاویر تشبیهی و استعاری در آثار نجدی، ذهنیات نویسنده را در القای معنا و اندیشه مجسم و ممثل می‌کنند. در اغلب تشبیهات محسوسی که هنجارگریزی و نوآوری‌های معنایی داشته‌اند، هر دو سوی تشبیه از مبصرات و مدرکات حس بینایی هستند. اساس تشبیهات او بر جاندار انگاری به ویژه بر عنصر تشخیص استوار هستند و فعل در اغلب آنها سهم عمده‌ای در حرکت و جنبش یا ایستایی تصاویر دارد.

منابع

۱. ایگلتون، تری(۱۳۸۶)، **نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ اول، تهران: مرکز؛
۲. براهنی، رضا(۱۳۷۱)، **طلا در مس**، ۳ جلد، چاپ اول، تهران: نویسنده؛
۳. بهار، محمدتقی(۱۳۵۵)، **سبک شناسی نثر**، ج۲، چاپ اول، تهران: امیر کبیر؛
۴. پور داوود، ابراهیم(۱۳۷۷)، **گات‌ها**، چاپ اول، تهران: اساطیر؛
۵. جرجانی، عبدالقاهر(۱۳۷۴)، **اسرار البلاغه**، ترجمهٔ جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران؛

۶. حافظ، شمس‌الدین محمد(۱۳۷۷)، **حافظ به سعی سایه**، چاپ هفتم، تهران: کارنامه؛
۷. حسن لی، کاووس(۱۳۸۳)، **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: نشر ثالث؛
۸. دهرامی، مهدی و محمدرضا عمرانپور(۱۳۹۲)، « **نقد و بررسی عاطفه در اشعار نیما یوشیج**»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شمارهٔ بیستم، صص ۸۲ – ۶۵؛
۹. رستمی، فرشته(۱۳۸۷)، « **خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان‌های بیژن نجدی**»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۵، شمارهٔ ۱۹، بهار ۱۳۸۷، صص ۲۸ – ۱۴؛
۱۰. ریچاردز، آیور آرمسترانگ(۱۳۸۸)، **اصول نقد ادبی**، ترجمهٔ سعید حمیدیان، چاپ دوم، تهران: علمی فرهنگی؛
۱۱. شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۸۵)، **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ دهم، تهران: آگاه؛
۱۲. شمیسا، سیروس(۱۳۸۲)، **کلیات سبک‌شناسی**، چاپ نهم، تهران: فردوس؛
۱۳. صرفی، محمدرضا(۱۳۸۴)، « **صحنه‌پردازی در ادبیات داستانی دفاع مقدس**»، نامهٔ پایداری(مقالات اولین کنگرهٔ ادبیات پایداری)، به کوشش احمد امیری خراسانی، چاپ اول، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس، صص ۲۹۹ – ۲۸۱؛
۱۴. صفوی، کوروش(۱۳۸۴)، **نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی**، چاپ اول، تهران: انجمن شاعران؛
۱۵. ـــــ ـــــ(۱۳۸۳)، **از زبان شناسی به ادبیات**، ج ۱، چاپ اول، تهران: نشر چشمه؛
۱۶. علوی مقدم، مهیار(۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، چاپ دوم، تهران: سمت؛
۱۷. عمران‌پور، محمدرضا(۱۳۸۶)، « **اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر**»، نشریهٔ علمی ـ پژوهشی گوهر گویا، شمارهٔ ۸، صص ۱۸۰ – ۱۵۳؛
۱۸. عنصرالمعالی، کیکاووس(۱۳۷۹)، **درس زندگی(گزیدهٔ قابوس‌نامه)**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: علمی؛
۱۹. فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۶)، **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن؛
۲۰. گرین، کیت و لبیهان جیل(۱۳۸۳)، **درسنامهٔ نظریهٔ نقد ادبی**، ترجمهٔ لیلا بهرامی محمدی، مازیار حسین‌زاده و...، چاپ اول، تهران: روزگار؛
۲۱. گرین، ویلفرد(۱۳۸۰)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، ج ۲، چاپ اول، تهران: نیلوفر؛
۲۲. ناتل خانلری، پرویز(۱۳۴۹)، **سخنرانی‌های نخستین کنگرهٔ شعر در ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر؛
۲۳. نجدی، بیژن(۱۳۸۰)، **داستان‌های ناتمام**، چاپ اول، تهران: مرکز؛
۲۴. ـــــ ـــــ(۱۳۸۸)، **دوباره از همان خیابان‌ها**، چاپ ششم، تهران: مرکز؛
۲۵. ـــــ ـــــ(۱۳۸۹)، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز؛
۲۶. نوبل، ویلیام(۱۳۸۷)، **تعلیق و کنش داستانی**، ترجمهٔ مهرنوش طلایی، چاپ اول، اهواز: رسش؛
۲۷. نوذری، حسینعلی(۱۳۸۸)، **صورت‌بندی مدرنیته و پست مدرنیته**، چاپ سوم، تهران: نقش جهان.

پارسی سرای بلند نام پاکستان خوشحال خان ختک

دکتر علی کمیل قزلباش
استادیار دانشگاه اقبال لاهوری، اسلام آباد، پاکستان

تولد

پسر شهباز خان که اسمش به چند دلایلی خوشحال خان گذاشته شد. بزور شمشیر بادشاه عهد خود را خسته و نگران ساخت وبزور قلم خستگان و خفتگان را سرحال و بیدار کرد و به دست اندر کاران زمانه، زمانه ستیزی آموخت و تا چشم از جهان فرو نبسته بود مثل مشعل حیدری افروخته بود. افکارش که پر تو حیدرانه دارد تا امروز تابان و فروزان است.

افضل خان،پسر خوشحال خان قطعه تاریخ تولدخوشحال را این چنین در آورده است.

تاریخ خوشحال خان ختک در ربیع الثانی　　آمد چون در این کهنه رباط فانی
حق گرداناد مرد را خیر رسان　　تاریخش گشت خیر عالمیان

(افضل خان،۲۵۸)

استاد حبیبی مربوط به تولد خوشحال خان می گوید:« در عصر بادشاه مغول جهانگیر (۱۰۳۷-۱۰۱۴.هـ) وقتی شهباز خان ۲۲ ساله بود، در خانه او, در اکوره، ربیع الثانی سال ۱۰۲۲ هـ مطابق با سال ۱۶۱۳.م خوشحال خان متولد شد.» (خوشحال خان، ۱۱،۱۳۱۷)

ازدواج:

نخستین ازدواجش در سن ۱۸ سالگی انجام یافت، و این آخرین روزهای سال ۱۰۴۰.هـ بود، خوشحال در این روزها در تب شدید مبتلا بود، حتی افراد خانواده و اقاربش از زندگی او مایوس شده بودند. بعد از این خوشحال خان چندین ازدواج کرد و کنیزک ها هم داشت، که باعث تسکین مزاج عیش پسند او بود.او در اشعارش در باره ی زندگی خانوادگی اش جابجا تذکر داده است. که گاهی بیانش به سبک عبید زاکانی نزدیک می شود،ولی به این نکته نیز اشاره داشته است که او هیچ وقت خودش را ازدست هوای نفس، به آلودگی و پستی نسپرده بود .خوشحال خان ختک بیشتر از شست پسر و دختر داشت .سی دختر و۳۲ پسرانش زنده بودند

زمان خوشحال:

خوشحال خان ختک در دورانی زندگی می کردکه از چهار جوانب بدامنی، سبقت یا فتن بر یکدیگر و برای زر و زمین کشتن و مال و اسباب دیگران را خوردن وبردن معمول بود. خانم معصومه عصمتی می نویسد:

« در آن زمان که خوشحالخان می زیست در منطقه های پشتون ازیک طرف سیاست های شدید و اذیت کننده گشاده خواهی گورکانیان بود و از جانب دیگر بعلت قدرت خواهی و وسعت خوا هی زمینداران و حاکمان بومی در جامعه باعث تغییراتی شده بود، و به این شکل از یک جانب، ملکان و شیخ ها و خان ها با هم نزدیک می شوند و از جانب دیگر مردم بیچاره و فقیر ولی با همت و دلاور باهم دست به دست می دهند. در این زمان همراه با ظلم و ستم حکمرانان داخلی، ظلم جبر قوتهای خارجی هم نفوذ یافته بود. مردم عادی و زحمت کش و کارگر به طرف بد بختی و نابودی می رفتند. بالاخر گروهای مردمی زیر سالاری خوشحال خان باهم شدند و پرچم آزادی و خود مختاری ملی را بلند کردند، چرا که خوشحال خان معتقد بودند که:

او لسونه که سند و بله وکا　　بادشاهان درته سجود کاندی اختیار

(سیدرسول رسا،ص۱۹،۲۰۰۱)

ترجمه: وقتی مردم با هم یکانکی و اتفاق پیدا کنند/ بادشاهان پیش ایشان سر بسجود خواهند شد.

درگیری خوشحال خان:

مثل که ذکر شد او از سن ۱۳ سالگیدر جنگهای قبیله ای شریک شده بود و تا آواخر عمرش گرفتار همین مشکلات بود. وقتی خوشحال سردار قبیله شد؛ این در گیری ها ادامه داشت و تا دوران شاهجهان، خوشحال همان کار پدرش را ادامه داد؛ یعنی برای مغولها با دیگران مبارزه کرد. ولی وقتی اورنگ زیب عالمگیر با زندانی کردن پدر و کشتن و بد بخت کردن برادرانش تخت نشین شد. و کار کشور کشایی را پیش گرفت، اوضاع تغییر می یافت و روز بروز مخالفتنها بیشتر می شد. شیخ محمد اکرم می نویسد:

« در مخالفین اورنگ زیب فقط مرهتها و سکها نه بودند بلکه او روبرو به مقاومت قبیله های افغان هم شد، زمام رهنمای شورش افغانها دردست خوشحال خان ختک بود (شیخ محمداکرم-۲۶۸،۲۰۰۱)

در آغاز تا چندین سال اورنگ زیب با خوشحال ارتباطی خوبی داشت و خوشحال همچنان نمک خوار و وفادار اورنگ زیب بود. او خودش هم گفته است که خانواده ی او نمک خوار مغولها بود.

در ربیع الاول سال ۱۰۵۹هـ وقتی اورنگ زیب از لاهور به طرف کابل عازم سفر شد، در راه خوشحال با او ملاقات کرد. در این ملاقات انتظام منطقه یوسفزیی ها هم به خوشحال سپرده شد. و به تقاضای او در نیرویش توپخانه را هم اضافه کرد ولی بعدا دار اشکوه انتظام منطقه یوسفزیی ها را از خوشحال خان پس گرفت.

اینجا لازم نمی دانم که در جنگهای که خوشحال شرکت نموده یا در سرکردگی خودش انحام یافته مفصل ذکر کنیم زیرا که با موضوع ما علاقه ی زیادی ندارد.

وقتی مخالفت بین اورنگ زیب ودار شکوه افتاد خوشحال خان، اورنگ زیب را حمایت کردو عموی خودش فیروزخان را برای مبارزه با بهاکون خان؛ که طرف دار دارا بود؛ فرستاد. (خوشحال خان،۳۲،)

دستگیر شدن خوشحال خان:

دیری نگذشته بودکه گردش گردون برای خوشحال خان، سنگ آسیاب گشت و شروع کرد به ساییدن او. روزهای عیش و عشرت، گل و مل، بیاض و گلزار و شغل شکار فراموش شد و این شاعر عاشق و خوش گزران، که با جنگهای هر روزه از شغل شعر و هنر وشکار دور نمی ماند. اسیر نا چاقیهای روزگار گشت. اورنگ زیب که در فکر کشور کشایی و دنبال پخته ساختن پای چوبین بی تمکین حکوت بود. کاری به وفاداری و نمک خواری نداشتو بد بختی پدر و برادر و خویش و درویش را برای ادامه حکومت جایزه و حلال دانست.

با تخت نشینی اورنگ زیب یک فرمان شاهی جاری شد؛ که برای معاف شدن محصول راهداری بود، که علاوه از منطقه های مرزی در کل کشور اجرا شد. که در اصل برای آسوده ساختن مردمنبود بلکه برای کم کردن ناراحتی و خطر شورش مردم بود. و از طرف دیگر از سرداران قبیله های، مثل ختک که خوشحال بود و نفوذ و توان بیشتری داشت، خطری را که در پیش داشت میخواست خاموش کند. اگرچه به این کار در آمد خوشحال کاهش یافت ولی او علیه این اقدام هیچ اظهار ناراحتی یا مخالفت نه کرد و کار وفا داری مغلوها را همچنان ادامه داد. وی به هر حال بهانه ای دستگیری خوشحال خان گشت، که در این کار،پشت صحنه افراد خانواده ی خود خوشحال خان هم بودند. حتی عموهایش. خوشحال خان منظور نظر مهابت خان بود. مهابت خان یکی از امرای دربار صفویه بود که برای استانداری قندهار از جانب حکومت صفویه فرمان یافته بود ولی او با دولت صفویه بی وفایی کرد و قندهار را به شاه جهان سپرد. وقتی مهابت خان از استانداری کابل به دکن فرستاده شدو سید امیر بجای او صوبه دار کابل مقرر شد و عبدالرحیم نایباوشد، ستاره بخت خوشحال هم در گردش افتادو در زنجیر ها بسته به جانب دهلی برده شد و اینسال ۱۶۶۴.م، بود.

وقتی خوشحال دستگیر شد۵۱سال داشت و این همه عمرش دروفاداری دربارمغولی بهدر رفته بود.

« بعدازاسیری وخانه بندی چهارسالو نهماه پادشاه، خوشحال خان را آن زمان آزاد کرد که درمنطقه یوسفزیی ها علیه حکومت مغولی شورش شدید برپابود.» (پریشان ختک،۱۱۲،۱۹۸۸)

مصیبت و سختیها و هجر خوشحال در دهلی در ایام خانه بندی تا سال ۱۰۷۹.هـ دوام یافت ... خوشحال در دهم ماه سوم سال ۱۰۷۹.هـ . باز عالمگیری منصبدار شد. امکان دارد که اجازهی رفتن به میهنش را هم همان وقت یافته باشد

بر خوشحال در زندان چه گذشت از کتاب فراقنامه اش همه روشن می شود، فراقنامه رااو درهمان زندان نوشت، ولی دوران اسارت بر او بسیار سخت گذشت و مثل مسعود سعد سلمان که در حصار نای مثل نی می نالید، خوشحال هم نالیده است.

زه غمژن په عید په جشن خبر نشوم که درست خلک ددهلی ابتهاج کا

(خوشحال،۴۱۷)

ترجمه: من غمزده به عید و جشن خبر نشدم/ اگرچه همه مردم دهلی ابتهاج می کنند.

ولی هیچ قصیده حتی بیتی در تعریف اورنگ زیب با غرض پوزش وآزادی ننوشتهاست، بلکه ازظلم وجبر اورنگزیب برزندانیان سخن گفته است.اورنگ زیب را در بیت هایش مسلمان منافق و سیاستمدار گمراه معرفی کرده است.

که نیت و ته ئی کوری یویزید دیـ که طاعت و ته ئی کوری اهل الله دی

(سیدرسول رسا،۶۹۵،۲۰۰۱)

ترجمه: اگر به نیتش نگاه کنی یک یزید است و اگر به اطاعاتش نظر کنی اهل الله است.

واپسین روزهای خوشحال:

بیننگی پشتونها و پسرانش او را مجبور کرد تا گوشه عافیت بیابد و آخر عمرش را؛ که در سن بیشتر از هفتاد سال بود، به راحتی ولی با خوردن خون جگر بگذاراند. چون پسرش بهرام و دیگران به توطئه مغول دنبال دستگیر کردن و مرگش بودند. مجبورا خوشحال در منطقه یوسفزایی ها می رود و آنجا تا دم مرگ بسر می برد.

«خوشحال در آخر عمر که پیر شد، پیش آفریدی ها رفت، و عزلت را گزید، وقتی سنش به ۷۷سالگی رسید در ۲۸ ربیع الثانی سال ۱۱۰۰.هـ .(۱۶۹۱ .م.) بابسیار ناکامی فوت کرد (افضل خان،۲۸۱)

اشرف خان هجری می گوید:

رفت آن مر دوه شاه ختک
که به خوبی امیر افغان بود
بلکه افغان همه دئتن بوده
اندران او به رتبه ی جان بود
ماه و تاریخ فوت اوجستم
خردم زین قبل سخنرانان بود
روز آدینه از ربیع دوم
بیست و هشتم اوان اذان بود
سال هجران او اگر خواهی
«موطن خیر مجد و احسان بو د[اشرف خان،۱۴۳،۲۰۰۱)

چیزی مهمی که درنگاه اقبال هم ارزش داشت وصیت نامه خوشحال است، که مرا آنجا دفن کنید که سایه ی مغول بر خاک من نیفتد و گرد سواران مغول به قبر من نیاید.» (عبدالحی حبیبی،۱۵۲،۱۳۲۰)

علامه اقبال لاهوری همین وصیت خوشحال را به زبان اردو به شعر در آورده است

شاعر خوشحال

خوشحال خان ختک در یکی از غزلهایش گفته است که شعر گفتن را در سن بیست سالگی آغاز کردوتااواخر عمرش به شعر سرودن ادامه داد. و پختگی شعرش را در شست سالگی می داند.

خوشحال در تمام قالب های شعری مانند غزل, قصیده, مثنوی, رباعی, قطعه, مربع, مخمس, مسدس, معشر, ترکیب بند و ترجیع بند و ... اشعاری را سروده است.

تعداد ابیات اشعار او در قصیده ای که ۵سال قبل از مرگش سروده بود؛ راچهل هزار گفته است. چون دراواخر عمر توجه بیشتری به سرودن شعر داشت شاید تعداد اصلی آن بیشتر باشد.

خوشحال خان ختک اگرچه شاعر پشتو زبان است و از مقامی؛ که در ادبیات جهانی برخورداراست از شعر پشتو یش است. ولی کلیاتش یک بخش مختصری از اشعار فارسی نیز دارد که با وجود شاعر ملی گرا، و رهنمای آزادی خواه و نویسنده متعصب پشتون بودن، علاقهاش به فارسی فراوان بود و آبرو وآبداری شعر پشتوی او نیز به علت مطالعه وآشنایی با شعر و شاعران توانمند فارسی بود.در دیوان پشتوی او بیت هاو موضوعاتی فراوانی است که از همین شعرای جهانی فارسی گرفته شده است و بیشتر کتابهای زیر مطالعه ی ایشان فارسی بوده است.

پژوهشگران بر ۲۵۰ اکتفا نموده اند. مگر برای این تعداد هم دلایلی خاصی در دست نداریم. چرا که خود خوشحال تعداد آثارش را مشخص نکرده-

آثار خوشحال:

آثار شعری خوشحال بدین ترتیبند،

۱:- کلیات- ۲:-باز نامه، ۳:- فراقنامه، ۴:- سواتنامه، ۵:- فضلنامه، ۶:- فالنامه، ۷:-طبنامه، و

نام حق:

کتابی به زبان فارسی که از قرنها در پاکستان و افغانستان و ماورالنهر و منطقه های مختلف هندو حوزه های اسلامی تدریس می شود، پنج کتاب یا پنج گنج است، کتابی نقلیه پنج گنج به نام (نام حق) وجود دارد که توسط مولوی شریف الدین بخاری (۱۷۰۳هـ .ق) به زبان فارسی نوشته شده است و قرنهاست که در بخاری تالیف شده است و مشتمل بر احکام نماز و روزه و غسل و دیکر احکام می باشد. این بخش را خوشحال خان ختک به زبان پشتو منظوم ترجمه کرده است.

اخلاق نامه:

خان علین مکان (خوشحال) در سالهای آخیر کتاب حسین واعظ کاشفی، «اخلاق محسنی» را به زبان پشتو منظوم ترجمه کرده بود که تا هیفده فصل آن را خود به پشتو برگردانده بود و سفارش کرده بود که تا آن را یکی از پسرانش ترجمه کند.

آثار منثور خوشحال خان:

خوشحال خان نه فقط یک شاعر توانای زبان پشتو بود بلکه بنیان گزار نثرنودر این زبان هم بود.اوآثار زیادی بهنثر دارد که متاسفانه همه اش را در دست نداریم و به معرفی همان تعدادی باقی مانده،

دستارنامه:-

این کتاب خوشحال از قرآن احادیث، ضرب الامثال و اشعار می توان گفت که مهم ترین اثر نثر پشتو خان همین است که در زندان رنتهبور در سال ۱۰۷۴ هـ/۱۶۶۵م. نوشته شدهاست - بزرگان ادب فارسی مثل مولوی، حافظ، سعدی، سنایی، جامی، نظامی، فیضی، بیدل، رشید و طواط و... استفاده کرده است.

با این تفاوت که قابوس نامه برای یک نفر ولی دستار نامه برای همه مردم نوشته شده است.

چند فصل دستار نامه با قابوسنامه و سیاستنامه یکسان است و با آثار ابن مقفع، ما وردی، جاحظ و غزالی هم نزدیکی دارد.» (مقدمه ددستارنامی سیرنه)

ولی از موضوعات دستار نامه معلوم می شود که از قابوس نامه، تاثیری زیادی پذیرفته است.

دست آمده:

این کتاب در شرایطی نوشته شد. که خان هیچ کدام از آثار و کتابهای مورد نیاز را در دسترس نداشت و هر چه آورده است از حفظ و حافظه خودش بود.

باز نامه فارسی:

این اثر خوشحال در سال های اخیر کشف شده است. خان این رساله را قبل از بازنامه نوشته است. و در آریشو ملی افغانستان موجود است و با تصحیح هیواد مل در سال ۱۳۶ -ه همراه با مقاله های نامبرده به چاپ رسید...(زلمی هیواد مل ۲۰۹،۱۳۸۰

او در تفصیل متن این رساله می گوید:این رساله فارسی سخنهایی در باب رنگ و ترکیب بازها دارد. و بعد در رابطه با امراض و معالجه و در خصوص آمادگی برای شکار رهنمایی نموده است. محتوای این، پارسی باز نامه با همان دو قصیده ی پشتوی خان که مربوط به بازها است یکسان است.

اگرچه شعر فارسی خوشحال به حد شعر پشتوی او نیست. ولی نظرات مختلفی درباره ی تعداد آثار خوشحال بنظر می آید. ولی بیشتر اشعارش نمایانگر آشنایی کامل او با زبان فارسی می باشد. شاید او به این نتیجه رسیده بود که اگر فقط به زبان فارسی شعر بنویسد مقام و مرتبه ای را نخواهد یافت لذا با کمک شعر فارسی به سروده ی پشتو دست یافته است.

زه خوشحال پشتون چی په پښتو فارسی کښی طاق یم
لا می په پښتو ژ به کښی ژ به در غلیزی

(سیدرسول رسا،۲۰۰۱،۶۵)

ترجمه: من خوشحال پشتون که در پشتو و فارسی یکتا هستم/ در پشتو زبانم بیشتر روان است.

از مطالعه اشعار فارسی خوشحال بابا بنظر می رسد که در آن فرهنگ و هنر همه جانبه ایران وهمچنین فلسفه اخلاق و عرفان و ادب و فنون آن کشور با آب و تاب کامل جلوه گر است خوشحال در شعر فارسی از لب و لهجه مترنم سعدی و حافظ تاثیری زیاده پذیرفته است. (مرتضی جعفری،۱۹۸۰،۵۹)

سبک وی در غزل (فارسی) همان عصاره و چکیده سبک های پیشین است در اشعار دری او، چیزی تازه ونوی که در خور ذکر باشد موجود نیست با این همه آنچه در شعر مورد پسند همه می گردد شیرینی و روانی و موسیقی لطیف و خوش آهنگ اوست.با در سادگی واژگان و زیبای کلام و معنی او را امتیاز خاص بخشیده است ... در انتخاب واژگان هم سبک شاعران سبک عراقی و از حیث معانی نیز لب ریز از چاشنی محبت و شور عشق است. ترکیبات بازاری و میانه، تشبیهات دور از ذهن و استعارات مبالغه آمیز در شعرا و راه ندارد. (گویا اعتمادی،۱۳۴۵،۲۷)

« اگر چه تعداد اشعار فارسی او خیلی کم است ولی اشعار فارسی او در ادب فارسی مقامی را بدست آورده است که دانشمندان با نظر تحسین می نگرند.» (شازیه نذیر،۱۹،)

«بخش عمده ی شعر فارسی او غزلیات است که تحت تاثیر حافظ و سعدی قرار گرفته است، شیرینی، روانی و سادگی خاصه عمده ی او است.» (زلمی هیواد مل ۲۴۷،۱۳۸۰)

نظرات خوشحال شناسان راجع به شعر فارسی او باهم تفاوت دارد، که اینجا ملاحظه فرمودید ولی از نظر بنده درست است که شعر فارسی خوشحال به سطح شعر پشتوی او نیست. یادر برابر شعرای بزرگ فارسی ضعیف است ولی از عوامل عمده ی آن، کار نکردن به زبان فارسی است. اگر او مثل پشتو ابیات زیادی به زبان فارسی می سرود، حتما جایگاهی را می یافت. ولی هنوز هم که شاید بیشتر از ۴۵۰ بیت فارسی نداشته باشد بیت های در او می بینیم که دلیلی است برای قادر الکلامی او، و همان امید و رجا که در پشتو دارد اینجا نیز دیده می شود. اگرچه او زندگی را با مشکلات و سختی ها سپری کرد. ولی همت و حوصله را از دست نداد و همیشه تلقین همت و تلاش وجستجو می کند چرا که در نظر او مرد از دهن شیر هم رزق خود را در می آورد،و نه فقط به همت خودش بلکه تکیه بر لطف خدا دارد و از رحمت او مایوس نیست.

برون بر ببین که جهان بر تو تنگ نیست
تا کی درون گوشه ی خلوت غنوده ای
عفو خدا از جرم من و تو زیادت است
«لاتقنطوا»زآیت قرآن شنوده ای

(کمیل قزلباش،۱۰۱،۱۳۸۵)

خوشحال خان همیشه ایمان به راست گویی داشت.مادر اشعار پشتوی او شاهد راست گویی او درمورد دیگران و خودش نیز می باشیم، حتی اگر چشمه گاهی از راست گویی شخصیت خودش نیز زیر سوال می رفت. او معتقد است که .

راستی را پیشه کن وانگه دم مردی بزن
مرد گر می بود درعالم چو شاه خیبر است

(کمیل قزلباش،۱۱۵،۱۳۸۵)

همت و مردانگی نزد خوشحال اصل کار است. او هیچ وقت دست طمع پیش کسی دراز نمی کند و می گوید:

من غلام همت آن کو طمع را سد ببست
گرچه نان جو ندارد جان من اسکندر است

(کمیل قزلباش،۱۱۲،۱۳۸۵)

یا این بیت که:

شیوه جود و کرم هر کس که دارد حاتم است
آنکه نستاند، نخواهد او ز حاتم بهتر است

(کمیل قزلباش،۱۱۲،۱۳۸۵))

باز یا شهباز که نکته مهم شعر خوشحال است و علامت مردانگی همت و بلند پروازی است.مانند اشعار پشتو در اشعار فارسی هم دیده می شود.

شاهباز است که مر ساعد شه را شاید
گرچه بیهوده بهر گوشه پرید این دل من

(سیدرسول رسا،۷۹۴،۲۰۰۱)

بر فراز نه فلک پرواز ماست
باش تا شهباز ما پروا کند

(سیدرسول رسا،۷۸۹،۲۰۰۱)

در توصیف باز می گوید.

شاه مرغان شکاری باز است
آنکه محبوب شماری باز است
آنکه بر دست شهان دارد جای
بو العجب صنعت باری باز است
دل به مرغان هوانسپاری
ای پسر گربه سپاری باز است

(سیدرسول رسا،۷۸۸،۲۰۰۱)

خوشحال خان مثل شاعران بلند پایه فارسی هیچ وقت با ملا و شیخ و واعظ نساخت. او همیشه شورو مستی عشقو رندی را دوست داشت و با مسلک پیر میکیده هم رنگ بود. او می گوید:

ما را چو دل بعشق نگارینه شد گرو
ای ناصح! این چه درد سری می دهی برو
ما مست ساغر می عشقیم پیش ما
این وعظ و این نصیحت عالم به نیم جو

(سیدرسول رسا،۲۰۰۱،۷۹۴)

با وجود وسعت کام و دل و جمع بتان
زاهد و افسرده دل، درکنج تنهایی غنود
ما زیان عاشقی بگزید، زاهد سود زهد
آن زیان را دوست می دارم ازین بیهوده سود

(سیدرسول رسا،۲۰۰۱،۵۱۲)

یا این ابیات که جنبه بهاری را نیز در خود گنجانیده است.

نوبهار و مه و معشوقه و جام است اینجا
زهدو پرهیز و ورع را چه مقام است اینجا
قصه کوتاه که در مذهب ما ای ساقی
غیر می هر چه بود جمله حرام است اینجا

(خوشحال خان ختک،۵۱۵)

خوشحال خان شاعری است که در دیوان او بیت‌های که از همه بیشتر و زیاد تر دیده می شود، عشقی و اشعار عنایی است. چون پیروی شاعران فارسی‌گویان بود و در زندگی اش آثاری از از تجربیات عشق و محبت دیده می‌شود.

عاشقی چیست غم و درد و بلا را بودن
سالها شد که ز روی تو کشید این دل ما

(نجم الرشید،۷۱)

و در مدح قدو بالا و حسن و زیبایی محبوب، این مرد شمشیر زن این گونه احساساتی دارد.

به پیش قامت دلجویی و پیش زلف شبرنگت
نگارینا درخت سرو سنبل را چه یاد آرم

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۹۱)

لبت مسیح صفت مرده را روان بخشد
عجب طبیب طبیعت شناس هر خویست
اگرچه تیر عد و جانستان بود خوشحال
مرا خدنگ بلا آن دو چشم جادویست

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۷۰)

خوشحال خان به زبان فارسی غزل قصیده و رباعیات هم نوشته است. یک قصیده او که ۲۶ بیت دارد هم از لحاظ تفکر و محتوی و هم از لحاظ هنر شعری قابل ستایش است؛ که به این مطلع آغاز می شود.

چشم ظاهر بین مردم، مردم چشم سر است
عاقلان را در درون چشم، چشم دیگر است

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۱۱۲)

امیر خسرو دهلوی «قصیده بحر الابرار»، جامی هروی قصیده ی «لجۀ الاسرار» امیر علی شیر نوایی قصیده ی «تحفۀ الافکار» و کلیم کاشانی قصیده «نسایم الاسحار» و ابو المعانی بیدل قصیده «سودا و الاعظم»را به همان بحرو وزن سروده بودند. (زلمی یواد مل-۲۴۶،۱۳۸۵)

و چند غزلهای از شعر فارسی خوشحال نیز به بحوری سروده شده است که قبل از ایشان شعرای فارسی گویان معروف سروده بودند. مثل این غزل خوشحال که

هر که در کوچه آن ماه مکانی دارد
کفر محض است اگر میل جنانی دارد

(کمیل قزلباش،۷۱،۱۳۸۵)

به وزن غزل لسان الغیب شیراز است که میگوید

شاهد آن نیست که موی و میانی دارد
بنده طلعت آن باش که آنی دارد

(حافظ،۸۳،۱۳۸۰)

سعدی هم به همین بحر غزلی دارد:

آن شکر خنده که پرنوش دهانی دارد
نه دل من که دل خلق جهانی دارد

(فروغی۱۳۳۶۶،،۲۳۹)

غزلی را حافظ می سراید که:

ما زیاران چشم یاری داشتیم
خود غلط بود آنچه می پنداشتیم

(حافظ،۲۳۹،۱۳۸۰)

به همین بحر غزلی را خوشحال با این مطلع چنین آغاز کرده است

چون نظر بر خال خوبان داشتیم
تخم غم را در دل خود کاشتیم

(کمیل قزلباش،۹۰،۱۳۸۵)

و غزلی را که خوشحال خان به این مطلع آغاز می کند:

نو بهار و می و معشوقه و جام است اینجا
زهد و پرهیز وورع را چه مقام است اینجا

(کمیل قزلباش،۷۰،۱۳۸۵)

به وزن و بحری است که جامی درآن این غزل را سروده است.

طرف باغ و لب جوی و لب بام است اینجا
ساقیا خیز که پرهیز حرام است اینجا

(جامی،۱۳۷۸،۲۳۳)

و به همین بحر، غزلی فیضی هم دارد که می گوید:

این چه مستی است که بی باده و جام است اینجا
باده گر خام بنوشیم حرام است اینجا

(فیضی-۱۷۴،۱۹۶۷)

در این بحر از عرفی و نظیری هم غزلها داریم و غزلی را که خوشحال با شیرینی بسیار سروده است این است که:

به خط نورسید آن نور سیده
به قتل عاشقان خط بر کشیده

(کمیل قزلباش،۱۰۰،۱۳۸۵)

بقول خانم گویا اعتمادی،خاتم الشعرای ادبستان هند واقف بتالوی، به همین بحر دو غزلی را به این مطع ها سروده است

ز چشمم می رمد آن نور دیده
خدا داند که از مردم چه دیده

(واقف،۷۱۱،۱۹۶۲)

مگر گل شب ترا در خواب دیده
که پیش از صبح پیراهن دریده

(واقف،۷۱۲،۱۹۶۲)

خوشحال خان ختک چند غزلی ملمع هم دارد که در آن از فارسی و پشتو استفاده نموده و این علامت قادر الکلامی او می باشد او می گوید:

تاویل قندو نبات و شهد یکجا دیده یی
آری آری آن دهان و آن لبان و آن ویل

(کمیل قزلباش،۱۲۲،۱۳۸۵)

تاویل (تو گفتی) ویل (گفتن) کلمات پشتو است. و بیت دیگری که دکتر جاوید می گوید: بسا موارد شاعر (خوشحال) موفق شده است تا کمال معنی را با جمال لفظ استادانه پیوند و آرایش دهد و عالیترین حال و عواطف بشر را در قالب زیباترین الفاظ به سبک فصیح و دلپذیر عراقی بیان کند. (جاوید،۱۵،۱۳۶۴)

مانند این ابیات:

«کوهی» اگر زمانه فرستد هزار غم
از غم چه غم چو رطل گران را بیافرید

(کمیل قزلباش،۷۰،۱۳۸۵)

«رو هیا» یوسف عهداست نگار تو ولی
نیست آ گه ز درد دل یعقوبی تو

(کمیل قزلباش،۹۷،۱۳۸۵)

با داغ دل چو لاله درین باغ زاده یم
از ماست هر که زاویه در خون کند کسی

(کمیل قزلباش،۱۰۶،۱۳۸۵)

مثل شعرای دیگر، در اشعار دری خوشحال تلمیح هم بنظر می آید که دلیل وسعت مطالعه شاعر است. در بیتی می گوید:

آدم صفت ز روضه رضوان بدر شوم
ما را اگر ز کوی تو بیرون کند کسی

(کمیل قزلباش،۱۲۲،۱۳۸۵)

و از آیات قرآنی هم اقتباس آورده است که ثمره ی آشنایی با عربی خوشحال است.

عفو خدا ز جرم من و تو زیادت است
«لا تقنطو» ز آیت قرآن شنیده ای

(کمیل قزلباش،۱۰۱،۱۳۸۵)

اینجا باید از نظر صور خیال هم به اشعار دری خوشحال یک نگاه بیاندازیم که از چه آرایه ها استفاده نموده.

واج آرایی:

یار من یار ز اغیار نمی داند حیف
قدر یاران وفا دار نمی داند حیف

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۸۸)

تجنیس یا جناس:

چشم ظاهربین مردممردم چشم سر است
عاقلان را در درون چشم چشم دیگر است

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۱۱۲)

مراعات النظیر یا تناسب:

چو «روهی» در حدیث آید نبات و شکر افشاند
درآندم طوطی خوشگوی و بلبل را چه یاد آرم

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۹۱)

حسن تعلیل:

سرو در باغ سر افکنده از آنست که او
قامت راست ترا دیده و خوش اسلوبی تو

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۹۷)

طباق یا تضاد:

مشک سلطان است و من درویش او
مهر شاهان هان بدرو یشان خوش است

(کمیل قزلباش،۱۳۸۵،۶۳)

ارسال المثل:

باران دیده را به ترددهمی دهم
خلقی بگشت باغ و مراپای در گل است

(سید رسول رسا،۲۰۰۱،۷۸۷)

تکرار و تصدیر:

قیمت گوهر نمی داند مگر گوهر شناس
از زبان مرد صاحبدل سخن چون گوهر است

(سید رسول رسا،۲۰۰۱،۸۰۰)

تضاد:

از غم و غصه هر ناکس و کس هیچ نشد
هست از آهن و فولاد پدید این دل من

(سید رسول رسا،۲۰۰۱،۷۹۴)

ایهام:

شاه من تند بران رخش که بس مردم شهر
بهر نظاره ی تو بردرو بام است اینجا

(سید رسول رسا،۲۰۰۱،۷۸۷)

لف و نشر

دلم ربوده آن زلف و حال و ابرویست
چه خوش هلال چه خوش دام و دانه دلجویست

(سید رسول رسا،۷۸۸،۲۰۰۱)

خوشحال خان در شعر پشتو «خوشحال» تخلص می کند. ولی در فارسی «خوشحال» «کوهی» و «روهی» آورده است

چرا خوشحال را پرسی که جونی
مگر از چهره ی او مبرهن نیست

(کمیل قزلباش،۶۹،۱۳۸۵)

بکوی او که ره دارند روهی
ز خیل آن سگان بودی چه بودی

(کمیل قزلباش،۱۰۵،۱۳۸۵)

قتل کوهی را به تیغ غمزه خواهد آن نگار
کاش باشد این کرم اید وستان زانشوخ زود

(کمیل قزلباش،۸۱،۱۳۸۵)

خوشحال به زبان فارسی تاریخهای ولادت و وفات افراد خانه اش را نیز در صورت شعر در آورده است اینجا بطور نمونه قطعه ولادت پسر بزرگش اشرف خان هجری را می آوریم:

به زاو یای مه روزه پاس اول شب
بزاد اشرف و اندر کنار دایه بخفت
چو بود وقت بهار و شگفتن گلها
حساب سال وی آمد بهار «اهل شگفت»

(کمیل قزلباش،۱۳۱،۱۳۸۵)

قبلاً یاد آور شدیم که خوشحال بر خلاف شعر پشتو، شعر فارسی اش بجای حماسه تقریبا همه به عشق و رندی و پند و نصایح و امید و رجا و همت و بلند خیالی مشتمل است. ولی یک رباعی که در آن اظهار تاسف بر همکاری با مغولها است چنین است:

گفتم که مغل شوم به شمشیر زدن
افغان را بس بریدم گردن
آخر نشد همان افغانم
حیف است ز کوشش بی جا کردن

(کمیل قزلباش،۱۱۸،۱۳۸۵)

کتابشناسی

۱. **احوال و آثار و شرح سرودهای خوشحال خان ختک،** پایان نامه کار شناسی ارشد: خانم شازیه نذیر از دانشگاه ملی زبانهای نوین،اسلام آباد (پاکستان).

۲. در کوچه ماه، دکتر علی کمیل قزلباش،قلات پبلشرز، ۲۰۰۶/۱۳۸۵، کویته پاکستان-

۳. **دیوان اشرف خان هجری (فارسی)،** ترتیب و مقدمه، همیش خلیل، اداره علم وفن پاکستان، پیشاور جنوری ۱۹۹۴

۴. **دیوان جامی، جلد اول (فاتحهٔ الشباب) نور الدین عبدالرحمن جامی،** مقدمه و تصحیح: اعلان خان افصح زاد، مرکز مطالعات ایران. چاپ اول ۱۳۷۸ تهران.

۵. **دیوان حافظ،** به اهتمام: جهانگیر منصور، نشر دوران، چاپ ششم، ۱۳۸۰. تهران.

۶. **دیوان واقف، نور الدین واقف لاهوری،** با اهتمام: پرفیسور غلام ربانی عزیز، پنجابی ادبی اکادمی، لاهور، ۱۹۶۲

۷. **رود کوثر،**شیخ محمد اکرام،اداره ثقافت اسلامیه،۲۰۰۱، لاهور

۸. **کلیات سعدی،** مطابق نسخه تصحیح شده: محمدعلی فروغی، ققنوس، زمستان ۱۳۶۶، تهران.

۹. **کلیات فیضی:** مرتبه، ای، دی، ارشد، اداره تحقیقات پاکستان، دانشگاه پنجاب لاهور، چاپ اول ۱۹۶۷

۱۰. **پشتو کا عظیم شاعر خوشحال خان ختک،** پروفیسر نعیم تقوی، وفاقی گورنمنت اردو کالج، کراچی ۱۹۸۱

۱۱. خوشحال خان ختک، مولف: دوست محمد خان کامل مهمند، اداره اشاعت سرحد پیشاور، ۱۹۵۱

۱۲. **ارمغان خوشحال،** مقدمه: سید رسول رسا، یونیورستی بک ایجنسی،پیشاور، دوم ۲۰۰۱

۱۳. **پشتانه شعرا، (جلد اول)،** مولف: عبد الحئی حبیبی، پشتوتولنه کابل، ۱۳۲۰

۱۴. **تاریخ مرصع،** تالیف: افضل خان بن اشرف خان بن خوشحال خان ختک، مقابله تصحیح: ونوتونه: دوست محمد کامل مومند، یونیورستی بک ایجنسی پشاور.

۱۵. **د خوشحال خان ختک کلیات،** (جلد اول) د افغانستان د علومو اکادیمی، کابل، حوت ۱۳۵۹

۱۶. **دیوان خوشحال خان ختک،** (حصه اول، حصه دوم)، ترتیب تدوین: حاجی پردل ختک، اداره ثقافت سرحد، پیشاور.

۱۷. **ننگیالی د زمانی،** سر محقق زلمی هیواد مل د افغانستان د کلتوری و دی تولنه، جرمنی، ۱۳۸۰

۱۸. **سر آب** (جشن سیمین) ویژه نامه ی شعبه اردو، جامعه بلوچستان، کویته، (شماره و سال ندارد)

فرضیه اشتباهات جغرافیایی فردوسی در شاهنامه

(برگرفته از پایان‌نامه با عنوان: باورهای مردم منطقه زیویه و شاهنامه فردوسی)

اسماعیل کوهی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی
دکتر شراره الهامی استاد (استاد راهنما)
دکتر جمال احمدی(مشاور)

چکیده

فاصلهٔ زمانی چند هزارساله بین؛ رویداد حوادث شاهنامه با به تحریر درآوردن آن- توسط فردوسی- باعث اختلافات جغرافیایی در تعیین و ثبت مکان‌ها گردیده است که هدف از این پژوهش یافتن و مشخص نمودن این اختلافات و تعیین مکان واقعی رویداد حوادث شاهنامه فردوسی است.

برای تحقق این منظور؛ تحقیقات میدانی در منطقه‌ی باستانی زیویه کردستان - با توجه به قدمت تاریخی آن- تهیه پرسشنامه و مصاحبه با افراد مطلع و آگاه؛ ازجمله: معدود کارگران حفاری منطقه زیویه که در حفاری‌های تجاری سال‌های ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۷ه.ش جزو شاهدان عینی کشف اسناد تاریخی در منطقه زیویه کردستان بوده و اکنون در قید حیات هستند، استفاده از روش کتابخانه‌ای و تهیه فیش از ۱۷ منبع کتابخانه‌ای و مرجع تاریخی و همچنین بازدید از موزه‌ها و مشاهده آثار باستانی و تاریخی منطقه، روش اجرای تحقیق قرار گرفت.

و درنهایت نتایج این پژوهش در موارد ذیل مورد توجه و قابل تأمل است: جمع‌آوری افسانه‌ها و اعتقادات باستانی مردم منطقه زیویه و مطابقت با شاهنامه فردوسی، اصلاح اشکالات تاریخی منطقه زیویه، اصلاح اشکالات و خطاهای جغرافیایی شاهنامه فردوسی، مطابقت محل رویداد حوادث شاهنامه با اماکن و موقعیت منطقه باستانی زیویه، تعیین دقیق محل سیستان و زابل در دوران باستان، یافتن محل واقعی رویداد حوادث شاهنامه، کشف آثار باستانی کهن، واقعیاتی از تاریخ، جغرافیا، علم، ادبیات، فرهنگ، تمدن، را به‌دنبال خواهد داشت که قابل توجه و استفاده می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: منطقه زیویه، شاهنامه فردوسی، دریای فراخ کرت، سیستان، زابل، اسفندیار، زرتشت

مقدمه

تمدن و فرهنگ زیویه در منطقه‌ای کوهستانی با آب و هوایی معتدل در میان چشمه‌ساران و رودخانه‌های بکر و زیبا، در شمال غربی ایران، در استان کردستان و در جنوب دریاچه ارومیه در میان چهار رودخانه بزرگ و پر آب با عنوان حوزه رودخانه (جغه‌تو) شکل می‌گیرد و با خود بسیاری از منابع شگفت و زیبای تاریخ ایران زمین را رقم می‌زند و به نمایش می‌گذارد که برای درک واقعیت درونی این منابع شگفت و واکاوی آنها باید از نزدیک به آن قدم گذاشت و فرهنگ و تمدن و باورهای آن را جستجو نمود.

وجود غارهای ساخته دست بشر به‌عنوان اولین پناهگاه‌های زندگی بشری در منطقه زیویه، ازجمله: (غار کرفتو)* و (غار کانی میکاییل) که قدمت آن‌ها به هفت هزار سال قبل برمی‌گردد، آدمی را به این اندیشه وامی‌دارد که در کنار شاهنامه فردوسی، مردم منطقه زیویه چه پیشینه تاریخی شگفت‌انگیزی برای گفتن دارند و یا آثار ثبت شده و به‌جامانده از آن‌ها بر روی سنگ‌ها، دست‌نوشته‌ها، قلعه‌ها، گورها، دخمه‌ها، دشت‌ها و اسناد تاریخی موجود در موزه‌ها، چه اسراری با خود به همراه دارند.

برای مردم منطقه زیویه در کنار داستان‌های نقل‌شده از پدرانشان، کشف اسناد و باقی‌مانده آثار در زیر خروارها خاک و مطابق بودن آنها با داستان‌های شاهنامه فردوسی و مصادیق آن، ذهنیات، افسانه‌ها و داستان‌هایی آفریده که با اسناد و دلایل مستند، آثار تاریخی این منطقه را با شاهنامه فردوسی یکی دانسته و اجداد خود را با سند و دلیل به مردمان ذکرشده در شاهنامه و پهلوانان و قهرمانان آن نسبت می‌دهند و سابقه درخشان تاریخی خود را به نمایش می‌گذارند.

مردم پاک‌دل منطقه باستانی زیویه همیشه به این سابقه درخشان بالیده‌اند و بارها و بارها داستان‌هایشان را به گوش انسان‌های بسیاری که از کنارشان بی‌احساس رد شده‌اند رسانیده ولی به خاطر نداشتن امکانات، در کمتر جایی نوایشان پیچیده است و

همچنان درگذر زمان ناشناخته باقی‌مانده‌اند و دل‌گویه‌های پدرانشان که میراثی گران‌بهاست از بین رفته و در جایی به ثبت نرسیده است.

براثر تغییرات و دگرگونی‌های زمانه، بیشتر مواردی که دستخوش تغییر و تحوّل می‌گردند و از بین می‌روند؛ نوشته‌هایی است که نه بر سنگ، گل، لوح، کاغذ و... بلکه بر دل مردمان، سینه‌به‌سینه به‌عنوان بزرگ‌ترین سرمایه‌ی ملت‌ها جای گرفته و نقش بسته-است. این نوشته‌ها به‌مرورزمان دچار تحول و دگرگونی و یا فراموشی گردیده و یا در معرض برخورد با فرهنگ‌های بیگانه جای بر آن‌ها تنگ‌شده و به ورطه‌ی فراموشی سپرده‌شده‌اند. در این تحول و دگرگونی‌ها گاهی محتوی، مفهوم، و زمان و گاهی مکان حوادث دچار تغییرات و دگرگونی‌هایی غیر عمدی شده تا جایی که این تغییرات و دگرگونی‌های غیر عمد به دستان شاعر توس رسیده در شاهنامه ثبت شده و بدون عمد باعث اشتباهاتی جغرافیایی در ثبت محل وقایع شاهنامه گردیده است.

بنابر شواهد و دلایلی؛ مشخص می‌گردد که حوادث و رویدادهای شاهنامه‌ی فردوسی در محلی غیر از آنچه در شاهنامه ذکر گردیده روی داده‌است و به خاطر فاصله زمانی چند هزار ساله بین رویداد و ثبت آن و دگرگونی روزگار، مکان‌ها و حوادث طبیعی و جوی، در محل رویداد حوادث و محل ثبت شده برای آن‌ها در شاهنامه‌ی فردوسی، تفاوت‌های آشکاری وجود دارد.

ایران ازلحاظ جغرافیایی در قبل از تاریخ

دریای فراخ کرت (باقی‌مانده دریای تتیس)

قبل از هر چیز بنا بر ضرورت و اهمیت، لازم است وضعیت جغرافیایی و طبیعی سرزمین ایران در ماقبل از تاریخ و آنچه در شاهنامه با عنوان دوران پیش‌ازتاریخ و اساطیر می‌شناساند، مشخص گردد:

پس از طوفان نوح و خارج شدن بلندی‌های زمین از زیر آب و پراکنده شدن بنی‌حام و بنی‌سام در کرهٔ زمین، یعنی درزمانی که قسمت اعظم اروپا از توده‌های یخ پوشیده بود، مصادف با دوران باستان در ایران، بر اساس و استناد به تاریخ؛ دریای عظیمی هنوز در مناطق کویری و پست ایران‌زمین با عنوان دریای فراخ‌کرت یا فراخ‌کرد – که باقی مانده دریای تتیس از لحاظ زمین شناسی بود - وجود داشت که بیشتر قسمت‌های مرکزی و نقاط کویری ایران‌زمین را در زیر آب فرو برده بود.

در حدود ده هزار سال قبل از میلاد، سرزمین ایران شامل رشته‌کوه‌های البرز، زاگرس و کوه‌های شمال خراسان می‌گردید؛ چون تنها منطقه‌ای از سرزمین ایران بودند که سر از آب بیرون آورده و برای سکونت انسان‌ها امکان‌پذیر بود و این سرزمین‌های بلند شامل کوه‌هایی می‌شد که از شمال به دریای خزر و از جنوب به دریای عمان و خلیج‌فارس -دشت کویر و دشت لوت و بسیاری از قسمت‌های مرکزی ایران نیز در زیر آب بودند و شامل محدوده‌ی دریا می‌گردید - منتهی می‌شدند و زندگی و تمدن و فرهنگ ایرانیان، در این سرزمین کوهستانی جاری بود و عنوان ایران‌زمین فقط به این نواحی اطلاق می‌گردد « تحقیقات زمین-شناسی اخیر نشان داده است درزمانی که قسمت اعظم اروپا از توده‌های یخ پوشیده بود، نجد ایران از دوره‌ی باران – که طی آن حتّی درّه‌های مرتفع در زیر آب قرار داشت – می‌گذشت. بخش مرکزی نجد که امروز بیابان نمکزار بزرگی است در آن زمان دریاچه‌ی وسیع یا دریای داخلی، (دریای فراخ کرت) را، که رودهای بسیار از جبال مرتفع به‌سوی آن سرازیر می‌شده، تشکیل می-داده است، بقایای ماهیان و صدف‌ها که نه‌تنها در بیابان بلکه در دره‌های مرتفع نیز به‌دست‌آمده، وضع طبیعی کشور را آن چنانکه در چند هزار سال پیش‌ازتاریخ مسیحی بوده مجسم می‌سازد» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۹)

پس در حقیقت نجد* ایران مثلثی است بین دو فرورفتگی خلیج‌فارس در جنوب و دریای خزر در شمال شامل: ۱-کوه‌های مغرب یا سلسله جبال زاگرس که از شمال غربی به جنوب شرقی امتداد دارد و دارای ۱۰۰۰ کیلومتر طول و ۲۰۰ کیلومتر عرض می‌باشد ۲- کوه‌های شمال یا سلسله جبال البرز که در امتداد سواحل جنوب دریای خزر کشیده شده و تا انتهای غربی آذربایجان ایران –که دریاچه شور ارومیه* در آن قرار دارد –ادامه می‌یابد، ۳- سرزمین آتروپاتن «آذربایجان بزرگ» که به‌واسطه جاده‌هایی که از طرف شمال غربی، شمال و شمال شرقی به‌طرف آن می‌رود یکی از پرجمعیت‌ترین نقاط ایران بوده است، این ایالت که در شکاف دو رشته‌کوه معروف (زاگرس و البرز) واقع شده است در طی تاریخ شاهد ورود و اقامت آری‌ها، آشوریان، مانناها، مادها، سکاها، پارسیان، کردان، مغولان، ترکان، تاتار و...، در حوالی دریاچه‌ی ارومیه بوده است. ۴- سلسله جبال خراسان در مشرق رشته‌کوه البرز (شرق ایران) که کوه‌های آن زیاد مرتفع نبوده و امواج مهاجمان که از دشت‌های آسیای میانه وارد می‌شدند از این راه به داخل نجد ایران واردشده و مانند آذربایجان چهارراه اقوام بوده است.

از شواهد دیگری که برای این موضوع (وجود دریای عظیم فراخ‌کرت) نقل می‌گردد؛ وجود آب‌های؛ دریاچه شور اورمیه در شمال غربی ایران، دریاچه هامون(جازموریان) در بین سیستان و بلوچستان و کرمان، دریاچه سیستان در نزدیکی زابل، دریاچه‌های نیریز که به بختگان نیز معروف است و مهارلو در پارس، دریاچه قم که به حوض سلطان نیز معروف است در بین تهران و قم و... به‌عنوان آثار باقیمانده از دریای عظیم فراخ‌کرت هستند که در زمان خود دشت‌های کویر لوت و نمک و نقاط کم‌ارتفاع ایران زمین را در زیر آب خود فرو برده و از روزگار باستان از آن دریای عظیم، بر جای مانده‌اند. « فلات ایران دارای چند دریاچه است و علمای معرفت‌الارض آن‌ها را باقی‌مانده دریایی می‌دانند که وقتی قسمت اعظم فلات ایران را در زیر خود داشته... که یکی از آنان در سیستان، دریاچه‌ی هامون می‌باشد.»(پیرنیا ۱۳۸۱،۱۴۹: ۱) همچنین فروکش‌کردن و خشک شدن دریاچه ساوه در زمان تولد حضرت رسول (ص) – به‌عنوان یکی از معجزات تولد پیامبر اسلام (ص) – یکی دیگر از نمونه‌ی دریاچه‌هایی بوده که از باقی‌مانده‌ی دریای فراخ‌کرت بر جای مانده بود و به مرور زمان - حتی تا زمان ظهور اسلام) وجود داشته و- فروکش می‌نموده است.

فسیل‌ها، سنگواره‌ها، بقایای ماهیان و صدف‌ها که در جای جای بیابان و کویر و در دره‌های مرتفع این سرزمین کشف گردیده- است؛ دلیلی آشکار بر وضعیت طبیعی ایران زمین بعد از کم شدن آب دریای تتیس و دریای فراخ کرت در چند هزار سال قبل است.

پس در عهدی که آن را می‌توان در حدود ده هزار سال ق.م. دانست، نقاط پست ایران از طرف جنوب ازجمله: دشت کویر و دشت لوت تا دامنه‌ی کوه‌های البرز و زاگرس که سیستان و بلوچستان و زابل نیز جزو آن می‌باشد، در زیر دریای عظیم فراخ کرت، (فراخ کرد) که ادامه آبهای دریای عمان و خلیج‌فارس بوده قرار داشته و تنها بلندی‌ها و ارتفاعات کوهستانی ایران‌زمین از آب بیرون بوده‌است و سرزمین ایران را تشکیل می‌داده است و خارج شدن این مناطق از زیر آب و کم‌شدن آب دریاها به مرور زمان صورت می‌گیرد و تا زمان ظهور اسلام نیز ادامه داشته و از شواهد آن در شب تولد پیامبراسلام(ص) این است که دریاچه‌ی ساوه می‌خشکد و این مناطق به مرور زمان سر از آب بیرون می‌آورند.

پس می‌توان نتیجه گرفت که در زمانی که حوادث شاهنامه فردوسی روی می‌دهد؛ سیستان و بلوچستان و زابل در زیر آب دریای عظیم فراخ کرت، (فراخ کرد) وجود داشته و محل رویداد این حوادث در شاهنامه فردوسی و خدای‌نامه‌های باقی مانده از زمان باستان، نقاطی از ایران زمین بوده که در آن زمان از آب بیرون بوده و محل سکونت انسان‌ها بوده‌است و تاریخ، روایات، افسانه‌ها و میراث پادشاهان پیشدادی و اسطوره‌ای که در شاهنامه ثبت شده مربوط به همین منطقه –شمال و غرب ایران- است و از همان آغاز، سرزمینی که فقط شامل بلندی‌های رشته‌کوه‌های البرز، زاگرس، (آتروپاتگان «آذربایجان بزرگ») و ارتفاعات شمال شرقی ایران=(کوههای شمال خراسان) است و ایران نامیده می‌شود - و کردستان و زیویه کنونی در کانون این سرزمین قرار داشته- است - سرزمین اسطوره‌ای شاهنامه بوده‌است.

«خطاهای جغرافیایی در شاهنامه اندک نیست و این نشان می‌دهد که فردوسی از چند نوشته گوناگون سود جسته و درست کارانه در این خطاها دستی نبرده است.» (ثاقب فر ۱۳۷۷، ۸۶)

پس پرجمعیت‌ترین نقاط ایران‌زمین در پیش‌ازتاریخ که مرکز فرهنگ و تمدن بوده و از امنیت و آسایش تقریبی نیز برخوردار بوده است منطقه‌ی آذربایجان و حوالی آن است که منطقه‌ی زیویه و افسانه‌های مربوط به آن نیز در این حدّ و مرز واقع‌شده است.

برای اثبات وجود این دریا (دریای فراخ کرت) در عهد باستان، به مثالی از خود شاهنامه‌ی فردوسی، اشاره می‌گردد:

در پادشاهی گرشاسپ زمانی که (زو) – که بی ارتباط با نام زیویه نیست - پادشاه ایران‌زمین می‌میرد و خبر مرگ او به افراسیاب می‌رسد، بلافاصله افراسیاب برای سوءاستفاده از موقعیت ایران و تصاحب آن، لشکری می‌آراید و به‌سوی ایران (خوار و ری) در نزدیکی تهران عازم می‌شود و حرکت و عزم او با کشتی انجام می‌گیرد، درصورتی‌که افراسیاب از کوه‌های خراسان به‌سوی خوار و ری عازم شده باشد، هیچ‌گونه دریایی وجود ندارد که حرکت افراسیاب از آن با کشتی انجام‌شده باشد، مگر اینکه به جای عبور از کوه‌های البرز برای رسیدن به خوار و ری، از دریای فراخ کرت که در آن زمان از دریای عمان و خلیج‌فارس تا دامنه‌های البرز و زاگرس پیش‌آمده است عبور نموده باشد:

خبر شد به ترکان که زو درگذشت — بدان سان که بُد تخت بی شاه گشت
خروشید و بفگند کشتی بر آب — بیامد به خوار ری افراسیاب

(ابیات.۴و۵، ص. ۲۵۷، ج. ۱)

با این توصیف در شاهنامه می‌توان انگاشت که در زمان موردبحث – ایران باستان و پادشاهان اساطیری - دریای عمان و خلیج‌فارس با عنوان دریای عظیم فراخ کرت تا نزدیکی‌های ساوه، خوار، ری، دامنه‌ی رشته‌کوه‌های البرز، زاگرس و کوه‌های شمال خراسان پیش آمده بود و برای عبور از کوه‌های شمال خراسان به طرف خوار و ری به جای عبور از کوه‌های البرز و زاگرس و دور زدن آنها و دور شدن راه - که فرصت افراسیاب را نیز از دست می‌داد - به راحتی با کشتی از دریای فراخ کرت گذشته و در کنار خوار و ری به ساحل رسیده است.

در منابع تاریخی از قبیل: تاریخ هرودت، تاریخ مردوخ از شیخ محمد مردوخ کردستانی، ایران از آغاز تا اسلام از رُمن گیرشمن، تاریخ ماد از دیاکونوف روسی، جغرافیای غرب ایران یا کوه‌های ناشناخته‌ی اوستا از عمادالدین دولتشاهی، شاهنامه‌ی فردوسی و فلسفه تاریخ ایران از مرتضی ثاقب‌فر، ایران باستان (تاریخ مفصل ایران قدیم) از حسن پیرنیا، هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام) از ایدت پرادا و تواریخی که به هر نوعی از سرزمین مادها و سکاها سخن می‌گویند و همچنین تواریخ ایران باستان ثبت‌شده در زمان آشور، کلده، عیلام، مانا، ماد و پارت؛ نامی از سیستان و بلوچستان و زابل وجود ندارد، چون سیستان کنونی در محدوده‌ی سرزمین ایران آن زمان نبوده و همراه با نقاط جنوب شرقی ایران از زیر دریای عظیمی با عنوان دریای فراخ کرت که به دریای عمان و خلیج‌فارس متصل بوده، کم‌کم سر درمی‌آورده و نمایان می‌شدند و تنها سگستان موجود در این نقشه و سرزمین مادها و ایران باستان یک سگستان با عناوین: سکز، ساکز، سکاکز، سگستان و سقز کنونی در جنوب دریاچه‌ی ارومیه بوده است.

عنوان زیویه،(زیبیه)، زابل،(زابان) در پیشینه تاریخ

در نام‌های متفاوتی که از باستان‌شناسان معروف از زیویه نقل می‌گردد؛ نام‌های؛ «ایزی‌بیا، زی‌بیا، اوزی‌بیا و زیبیه » شایان توجّه است.، (دیاکونوف ۱۳۷۱: ۲۵۹)

با این عنوان و نام جدید (زیبیه)؛ عناوین و مسائلی که توسط مردم منطقه و باستان‌شناسان معروف از نام این قلعه مطرح می‌گردید، جلوه واقعی‌تری به خود گرفت، ازجمله:

« زیبیه: متشکّل از زاب بزرگ و زاب کوچک با عنوان (زابان) در اثر کثرت استعمال، تبدیل به زیبیه می‌گردد و در منطقه و آثار باستانی کشور با عنوان زیویه شناخته می‌شود و در اصل زیبیه، زابان و زابل همه یکی بوده و حوادث مهم شاهنامه فردوسی و زادگاه رستم، در غرب ایران‌زمین روی‌داده و زابان همان زابلستان معروف شاهنامه‌ی فردوسی است.»*

« کشور زابل (zabol) نام تحریف‌شده‌ی کشور زابان (zaban) در کنار دریاچه‌ی ارومیه و اطراف آنجا است، چون دو منطقه بوده نام را با الف و نون جمع نامیده‌اند... زیرا کشور زاب (zab) به دو منطقه‌ی زاب علیا و زاب سفلی تقسیم گردیده بود و هر دو بخش را زابان (zaban) که جمع دو زاب است نامیده»(دولتشاهی ۱۳۶۳، ۸۶)

ارتباط قلعه‌ی زیویه با نام (زو) یا (زاب) - پسر طهماسب- یکی دیگر از موارد قابل‌بحث در شاهنامه‌ی فردوسی است:

در شاهنامه فردوسی با کشته شدن نوذر به دست افراسیاب و خالی ماندن تاج‌وتخت پادشاهی ایران، زال پیش‌قدم می‌شود و (زو) فرزند طهماسب از نوادگان فریدون را به تخت شاهی می‌نشاند:

ز تخم فریدون بجستند چند — یکی شاه زیبای تخت بلند
ندیدند جز پور طهماسب زو — که زور کیان داشت و فرهنگ گو

(ابیات ۱۰ -۱۱،ص. ۲۵۴،ج.۱)

این پادشاه به‌سوی سرزمین‌های پارس که تقریباً اوّلین بار است که در شاهنامه فردوسی از آن نام برده‌می‌شود، لشکر می‌راند و در این گیرودار زابلستان را به همراه زال زر در برمی‌گیرند:

سوی پارس لشکر برون راند زو　　کهن بود و لیکن جهان کرد نو
سوی زابلستان بشد زال زر　　جهانی گرفتند یکسر به بر

(ابیات ۳۷ -۳۸،ص.۲۵۵،ج. ۱)

« نام (زو) - پسر طهماسب– یا با عنوان دیگری (زاب)، به‌عنوان یکی از پادشاهان ایران‌زمین، در شاهنامه‌ی فردوسی بر پرده‌ی تاریخ مطرح می‌گردد، « نام (زو) یا (زاب) در اوستا به‌صورت (اوزَوه) (Uzava) و در پهلوی (هوزب) (huzub) بیان می‌شود. (زاب) طهماسب: پارسیان او را (زو) خوانند و (زه) نیز گفته‌اند و بعضی گویند: پسر نوذر بود و حقیقت آن است که پسر طهماسب بن منوچهر بود و اندر تاریخ جریر، چنان است که منوچهر بر این پسر خشم گرفت و از پدر بگریخت، به دور جایی و او را زنی بود از قرابت، نام او مادرک، پس زاب از وی بزاد. چون منوچهر بشنید، از پسر خشنود گشت و او را بازخواند؛ در نبیره منوچهر شکی نیست.» (کزّازی ۱۳۸۷، ۲۶۶: ۲)

نام شهرها و قلعه‌هایی که در شمال غرب ایران واقع شده و با نام این پادشاه – زو یا زاب - می‌توانند در پیوند باشند عبارت‌اند از: اوزیبا، ایزیبیه (شهر زیویه)، (زیبیه)، زاب (رود)، زابان (کشوری بر کرانه زاب کوچک متشکل از زاب علیا و زاب سفلی= همان زیبیه)، زاموآ (سرزمینی با شهرهای زهاب، میاندوآب، سقز، بانه، سنندج و سلیمانیه) - که همگی نیز دوباره در اطراف و حوالی منطقه‌ی زیویه واقع‌شده‌اند-. در زبان‌های غربی ایران واج‌های «م» و «ب» به یکدیگر دگردیس می‌شدند. (بنابراین شاید زاموآ، «زابوآ» نیز خوانده می‌شده‌است)،

حوضه‌ی رودخانه‌ی «جغتو» در کنار قلعه‌ی زیویه یکی از پرجمعیت‌ترین نقاط سرزمین مانناها و مادها و مرکز اقتصادی و بازرگانی کشور ماد بوده است و این منطقه با عنوان «زاموا» در تاریخ ماد شناخته‌شده است، این رودخانه از رودخانه‌های پر آب و دائمی منطقه زیویه در حوالی شهر سقز بوده و در طول تاریخ با خود فرهنگ و تمدن و زندگی را به سرزمین مانناها و مادها هدیه نموده است.

« کرانه‌ی جنوبی دریاچه ارومیه و حوضه رود «جغتو» و رودهایی که به‌موازات آن جاری‌اند در قرن نهم (ق.م) به نام زامواى داخلی موسوم بوده و... بعدها این ناحیه هسته‌ی دولت مانّا را تشکیل داد و از قرن هفتم قبل از میلاد به بعد آن را می‌توان مرکز اقتصادی ماد شمرد. به این معنی که در آغاز مرکز اقتصادی سراسر ماد بوده است.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۸۶)

سرزمین مانناها و نواحی تابع آن با آنچه در آینده ماد نامیده می‌شود از لحاظ جغرافیای و تاریخی یکی است و پادشاه مانناها «ایرانزو» که در شهر (ایزرتو) سقز کنونی حکومت و پادشاهی داشته مطابقت خاصی با نام زو (زاب) و عنوان قلعه‌ی زیویه دارد.

«پادشاهی که در مانّا فرمان می‌راند ایرانزو بوده که در حدود سال ۷۱۸ قبل از میلاد درگذشته است». (دیاکونوف ۱۳۷۱،۱۶۵)

محل واقعی سیستان و زابل شاهنامه‌ی فردوسی

سقز شهر تاریخی (سکاها)(سگستان)

سقز یکی از شهرهای استان کردستان است که در شمال غربی استان و در فاصله ۱۹۸ کیلومتری از مرکز استان- سنندج - واقع شده‌است، از لحاظ موقعیت جغرافیایی حدوداً از شمال به بوکان، از غرب به بانه، از جنوب به دیواندره و از شرق به منطقه‌ی افشار (تکاب) منتهی می‌شود. منطقه‌ی باستانی زیویه از توابع شهرستان سقز است و در فاصله‌ی ۵۴ کیلومتری این شهر در مسیر تکاب واقع شده‌است.

با توجّه به شواهد و اسناد و مدارک و دلایل بسیاری از قبیل: کتیبه‌ی بیستون، حدّ و حدود جغرافیایی سرزمین ایران در دوران باستان و فریدون، نام و عناوین شهرها و قلعه‌های منطقه، محل مهاجرت سکائیان از منطقه قفقاز به کوه‌های البرز و زاگرس و محل سکونت آنان، تصاویر سکائیان بر روی تابوت یافت شده در قلعه زیویه، قبر رستم، جنازه‌ی فرورتیش، قلعه زیویه، محل جغرافیایی کوه البرز، دریاچه ارومیه، حوضه رودخانه جغتو، جنازه‌های تنومند یافت شده در منطقه زیویه، تولد زال و انتقال او به البرز، منابع تاریخی موجود و همچنین ابیات شاهنامه فردوسی و... باور و اعتقاد بر این است که سقز همان سگستان باستان و زیبیه همان زابل شاهنامه است و محلّ داستان‌ها و افسانه‌های شاهنامه فردوسی در شهر «سکز»=(سگستان) سقز و «زابل»=(زابان)، زیویه، در کنار

قپلانتو «کوه قاف، قافلان کوه»=(گیزبل بوندا) در پای البرز«همر برزه»* روی‌داده است و سکاها، سکزی‌ها، از اجداد و خاندان رستم در این منطقه می‌زیسته‌اند.

ورود، حمله، غارت، حکومت و حضور سگاها در جنوب دریاچه‌ی ارومیه و در شمال و غرب ایران‌زمین موردی است که قطعیت داشته و غیرقابل‌انکار است.

هرچند کاوش‌های علمی باستان‌شناسی زیادی در این شهر انجام نگرفته‌است، امّا در مورد تاریخ آن روایت‌های گوناگونی وجود دارد و نظریات مختلفی ابراز شده‌است تا جایی‌که تاریخ ساخت این شهر را به هزاره‌ی هفتم قبل از میلاد نسبت می‌دهند. عدّه‌ای از مورخین با استناد به آثار باستانی «زیویه» معتقدند که این شهر در نخستین اتّحاد ماد با نام «ایزیرتا»=«ایزیرتو» نامیده شده و پایتخت مانا و محل حکومت ایرانزو بوده است و توسّط مادها استحکاماتی در آن ساخته شده‌است که زیویه و آرمائیت «روستای صاحب» و گیزبل بوندا «قپلانتو» از آن جمله هستند. نام امروز این شهر از قوم سکه - سکا - اسکیت - ساکز- سکز به یادگار مانده است.

«سقز نام خویش را از سکاییان یا سکه چنانکه آنان خود را می‌نامیدند، گرفته است. فی‌الواقع همه قراین موجب آن است که معتقد شویم سقز، آنگاه‌که سکاییان در جنوب دریاچه ارومیه، در ناحیه مانای –که تصرف کرده بودند – مستقر شدند، پایتخت ایشان گردید،» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۱۱۰)

از لحاظ تاریخی؛ منطقه‌ی سقز بی‌گمان از کهن‌ترین و باستانی‌ترین مناطق فلات غرب ایران است. آنچه از بیشتر دست‌نوشته-ها و کتب تاریخی برمی‌آید این است که «سکاییان» یا «سکه» آن‌چنان‌که در بیشتر نوشته‌های آشوری نامیده شده، در منطقه‌ی آذربایجان بزرگ سکونت و حکومت و پادشاهی داشته‌اند.

« در زمان پادشاهی پارتاتوا یا پرتوتیس طبق منابع آشوری –به قول هرودتوس –کشور سکائیان شامل بزرگ‌ترین بخش ایالتی بود که بعدها به نام آتروپاتن (آذربایجان فعلی) نامیده شد که مرکز آن در جنوب دریاچه‌ی ارومیه قرار داشت، پادشاه مانای، سلطنت آن را می‌شناخت و به نظر می‌رسید که با مادها نیز روابط حسنه داشته‌اند.» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۹۸)

قدمت و حضور سکائیان در شمال غربی ایران به پیش از ظهور حضرت موسی(ع) به عنوان پیامبر قوم بنی‌اسرائیل می‌رسد به-گونه‌ای که در تورات نیز از قوم سکائیان عناوینی ذکر گردیده‌است.

« سکائیان در سالنامه‌های آشور به نام اشکوزای یاد شده‌اند و عین این نام در تورات هم آمده است.» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۹)

« به علت عدم آشنایی به مناطق کردنشین و درهم و برهم شدن تاریخ کرد، اشتباهاً سیستان (SYSTAN) سگستان (SAGESTAN) نامیده شده، زیرا در فاصله‌ی زمانی شاید چند هزار سال، یک دسته از سگازیها را از غرب به شرق کوچانیده و دسته‌ی مهاجر نام خود را بر سیستان نهاده و سگستان جدیدی بنا نموده باشند، زیرا این دسته از مردم (کرد) که در کنار دریاچه‌ی رضائیه یا ارومیه ساکن بوده در آنجا به نام سگزی نامیده می‌شده ولی درنتیجه‌ی کثرت استعمال و طول مدت‌زمان این واژه تبدیل به واژه‌ی سقزی که تحریف‌شده‌ی واژه‌ی سگزی است گردیده، چون طرز گویش واژه‌ی سوغزی با سقزی یک‌جور بوده، سقز کردستان را سوغد یا سوغذ در ماوراء النهر پنداشته‌اند و رستم را که خود کرد زبان و از نژاد کرد بوده و در منطقه سقز کردستان سکونت داشته یکباره رستم سگزی سیستانی را اهل مشرق ایران پنداشته‌اند و مخصوصاً برای ثابت نمودن این موضوع نام زابلی را مدرک صحت نظریه‌ی خود قرار می‌دهند. خوشبختانه تاریخ گمنام این منطقه پس از چندین هزار سال از زوایای تاریک تاریخ از زیر خروارها گرد و غبار، فرضیه و پندار و عقاید جورواجور به همت دانشمندان و کوشش محققین دیرین‌شناسی کشورهای دیگر بیرون آمده و بانگ برمی‌دارد کشور زابل نام تحریف‌شده‌ی کشور زابان در کنار دریاچه‌ی ارومیه و اطراف آن است. کشور زاب به دو منطقه‌ی زاب علیا و زاب سفلی تقسیم گردیده بود و نام دو منطقه را با الف و نون جمع نامیده و زابان خوانده‌اند و زابانی را زابلی پنداشته‌اند.» (دولتشاهی ۱۳۶۳، ۸۶)

در کتاب ایران از آغاز تا اسلام نوشته‌ی رمن گیرشمن از ابتدای کتاب تا صفحه‌ی ۹۹ باوجوداینکه از تمامی تمدن‌های ایرانی و آغاز آنان در ایران از هزاره‌ی چهارم ق.م. تا هزاره‌ی دوّم ق.م. سخن می‌گوید ولی - با توجه به اینکه از خلیج‌فارس و دریای عمان تا بلندی‌های رشته‌کوه‌های البرز و زاگرس و شمال شرقی ایران در زیر آب است - هیچ نامی از سیستان و زابل کنونی در جنوب شرقی ایران به‌عنوان تمدن و ملّتی به میان نمی‌آورد و پس‌ازآن نیز اگر نامی از سگستان و سگاها به میان می‌آید در آذربایجان و

نزدیکی دریاچه‌ی ارومیه می‌باشد، پس می‌توان نتیجه گرفت که سگستان تاریخی، سگستان جنوب دریاچه‌ی ارومیه (سقز کنونی) بوده است.

دیاکونوف در تاریخ ماد ایزیرتو را همین سقز کنونی می‌داند، سقز در زمان مادها (اسکیت) نام داشته و سپس با یورش سکائیان به قلمرو مادها،- در زمان هوخشتره - به تسخیر سکائیان درآمده و نام آن به «ساکز» یا «سکاکز» تغییر یافته است، سکاها منطقه-ی سقز را برای حکومت بر مادها مورد استفاده قرار داده و ازآنجا حملات تهاجمی خود را که با سرقت همراه بود انجام می‌دادند، به همین دلیل واژه‌ی سقز با سکا «سک‌ها» بی‌ارتباط نیست.

از طرف دیگر با توجّه به آثار کشف شده از آثار باستانی موجود در منطقه‌ی زیویه - که اکنون در موزه‌ی ملّی ایران باستان نگهداری می‌شود - این حقیقت واضح است که هنرمندان بومی و محلّی سکایی در خلق بسیاری از آثار هنری دوره‌ی طلایی عظمت ساکنان زیویه، تأثیرگذار بوده‌اند. از سوی دیگر این امر مؤیّد این واقعیت است که کارگاه‌های هنری در خدمت فرمانروایان سکایی بوده و در آن منطقه وجود داشته‌اند. در این کارگاه‌ها عمدتاً اشیای طلایی ساخته‌وپرداخته می‌شده و نقوش و شیوه‌ی پرداخت این اشیای طلایی نشانه‌ای از تعلّق آن‌ها به افراد صاحب‌منصب سکایی بوده و تأثیر مستقیم سلیقه‌ی ویژه‌ی فرمانروایان سکایی را در خود به نمایش گذاشته و برای هیچ‌کس جای تردید باقی نگذاشته‌اند.(این موضوع توسط خانم ایدت پرادا در کتاب هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام). ترجمه‌ی یوسف مجیدزاده به تفصیل توضیح داده می‌شود.)

در تصاویر حکاکی شده بر روی تابوت جنازه‌ی مومیایی کشف شده در بالای غار زیویه در سال (۱۳۲۵ه.ش.)- که اکنون قطعات آن با نام زیویه در موزه‌ی ملی ایران باستان نگهداری می‌شود – تصاویر افراد مشایعت‌کننده‌ی جنازه و پوشش آنان نمایانگر این است که از قوم سکاییان و مردم ماد بوده و در کنار هم از یک پادشاه و یک تمدن تبعیت می‌نموده‌اند که در مورد پوشش ظاهری و تبعیت افراد همراه کننده حکاکی شده بر روی تابوت زیویه، خانم ایدت پرادا اینچنین می‌نویسد:

« خراج‌گزاران کنده‌شده بر لبه‌ی ظرف (تابوت)، لباس‌هایی خالدار بلندی با لبه‌ی ریشه‌دار پوشیده و روی سرشان کلاه‌های نوک‌داری نهاده‌اند. نوک کلاه‌ها به‌طرف عقب آویزان است. پاهای آن‌ها با چیزی که ممکن است جوراب پشمی باشد پوشانده شده است و کفش‌های آن‌ها نوک‌های کمی به بالا برگشته دارند. فرق‌هایی جزیی در پوشاک این نقوش احتمالاً نشان می‌دهد که در اینجا افراد گوناگونی ارائه‌شده‌اند، امّا در مورد شناسایی آن‌ها می‌توان حدس زد که مادها، سکاها و شاید مردم دیگری نشان داده شده باشند.» (پرادا و دیگران ۲۵۳۷، ۱۷۴)

در بیشتر تصاویر منقش بر روی آثار باستانی بر جای مانده از زمان سکاها و مادها، سکائیان با کلاه‌های نوک‌داربلند که به طرف عقب آویزان است به همراه کفش‌هایی که نوک آنها به طرف بالا برگردانده شده‌است به نمایش گذاشته‌شده‌اند، این مورد در کتیبه‌ی بیستون نیز به صراحت اشاره شده‌است.

نزدیکی سکائیان از لحاظ محل ورود به ایران، مکانی، زبان، آداب‌ورسوم و... به سرزمین مادها بیشتر و منطقی‌تر از نزدیکی به سیستان و زابل در جنوب شرقی ایران و همچنین نزدیکی سیستان به محل سکونت مادها است؛

« سکاها از طرف قفقازیه آمده بودند، یعنی از پشت کوه‌های قفقاز به‌طرف جنوب متوجه شده و از دربند گذشته و به قفقازیه و آذربایجان کنونی حمله کرده‌اند » (پیرنیا ۱۳۸۱، ۱۸۶: ۱) یعنی نزدیک‌ترین مسیر ورود آنان از شمال ایران مواجه‌شدن با مادها و ساکن شدن در این منطقه بوده است.

زبان مردم سکا با زبان مردم ماد یکی بوده است: « در حدود آسیای مقدّم و تمدّن‌ها و فرهنگ‌های اقوامی که با ایشان از حیث زبان قرابت داشتند (مانند مادیها و باختریان و سکائیان) و...به‌حساب آورد». (دیاکونوف ۱۳۷۲، ۲۱۶)

و از طرف دیگر « زبان مادی ایرانی ظاهراً زبان مشترک قبایل ماد بوده و ظهور اسکیت‌ها محتملاً وضع زبان مذکور را بیش‌ازپیش استوار ساخت، زیرا که تقریباً بدون تردید می‌توان گفت که اسکیت‌ها آن زبان را به‌آسانی می‌فهمیدند و بنابراین وسیله-ای برای تفاهم و معاشرت اسکیت‌ها و مادیها نیز بوده است.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۲۵۵)

مادها جنگ‌آوری و نبرد را از سکائیان آموختند؛ « این موضوع کاملاً با گفته‌ی هرودت – مبنی بر اینکه تیراندازی را مادیها از اسکیت‌ها فراگرفته‌اند – مطابقت دارد.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۲۱۶) در برگزاری آئین‌ها و مراسم خاص در کنار هم قرار داشته‌اند،

تصاویر حکاکی شده بر روی تابوت جنازه‌ی یافت شده در قلعه‌ی زیویه – که تصاویر سکاها را در کنار مادها در حین تشییع‌جنازه به نمایش می‌گذارند- مؤید این نظریه است.

آنچه مسلم است حضور و قدرت و حاکمیت سکائیان در منطقه‌ی شمال غرب ایران (کردستان کنونی) از حدود هفت هزار سال قبل از میلاد مسیح تا قرن پنجم پیش از میلاد می‌باشد که آثار و شواهد آن در تاریخ مثبوت است و این موضوع که سکائیان از شمال و از قفقاز وارد ایران شده و در شمال غربی ایران ساکن شده‌اند محرز و آشکار است و مناسبتی برای حضور آنان در داستان‌های شاهنامه در جنوب شرقی ایران‌زمین وجود ندارد و جریان تشکیل سیستان کنونی این گونه روی می‌دهد:

بعد از تمام شدن حوادث، رویدادها و جریانات افسانه‌ای و اسطوره‌ای تاریخ ایران‌زمین و حوادث تاریخی در حدود قرن ششم قبل‌ازمیلاد، پس از شهید شدن زرتشت (پیامبر) در (دینَور) کرمانشاه، تعدادی از سکائیان پیرو زرتشت در سرزمین ایران پراکنده می‌شوند و پس از تحمل ناملایمات بسیار به جنوب شرقی ایران که تازه سر از زیر آب دریای عظیم فراخ کرت درآورده و برای سکونت مهیا است و کمترین سکنه را دارد، کوچ می‌نمایند و در آنجا سیستان کنونی و زابل را تشکیل می‌دهند و در سینه‌ی خود حوادث، رویدادها، خاطرات و داستان‌های دوران کهن و اساطیری را حفظ نموده و به آیندگان منتقل می‌نمایند تا اینکه در قرن چهارم و پنجم ه.ش. فردوسی از روی این دل‌گویه‌ها شروع به سرودن شاهنامه نموده و سیستان و زابل جدید را به‌عنوان سگستان و زابان واقعی معرفی می‌نماید.

« زرتشت پیامبر... مورد پشتیبانی پادشاه گشتاسپ (gashtasp) که پایتخت آن در دژی به نام کنگ شه (kangsah) قرار داشته و امروز کنگره‌شه (kangarsah) می‌گویند و در چند کیلومتری دین‌آور قرار دارد آتشکده‌ی خود را در دژی به نام باکتریا (baktaryya) و باختر (baxtar) یا بالخته (balxtara) که در چند کیلومتری کنگ شه قرار دارد، بنانهاده و شروع به گسترش دین خود نمود، آتشکده‌ی بکتر (baktara) چنان مشهور می‌گردد که مخالفان پیامبر را وادار به تهاجم به آنجا می‌نماید... پس از حمله‌ی دشمنان زرتشت پیامبر در بالخته که در اوستا باخی (BAXY) نامیده شده شهید گردیده است، آتشکده را ویران و پیروان او را قتل‌عام نمودند، جمعی از پیروان او که موفق به فرار گردیده بودند خود را به مشرق ایران امروز رسانیده و در آنجا سکونت نموده و یک دسته از آن‌ها که در پارسینه (PARSINA) زندگی می‌نمودند از مغرب به مشرق مهاجرت نموده و به نام پارت‌ها (PARTA) که پیرو مذهب زرتشت بودند در مشرق زمین ساکن گردیدند...» (دولتشاهی ۱۳۶۳، ۸۸ و ۸۹)

عمادالدین دولتشاهی محلّ سکونت و حکمرانی سکاها را شمال غربی ایران ذکر می‌نماید:

« سگستان یا سگپوتی و به‌طور مسلم سگاها در لرستان و اطراف خرم‌آباد سکونت داشته‌اند که داریوش در سنگ‌نوشته‌ی بیستون نام آن‌ها را برده است» (دولتشاهی ۱۳۶۳، ۸۵)

تقسیم سرزمین ایران بر فرزندان توسط فریدون

حدّ و مرز ایران‌زمین در زمان فریدون و تقسیم آن در بین فرزندانش موردی قابل‌توجه است که حدّ و حدود رویداد حوادث شاهنامه را نمایان نموده و بستر جولان داستان‌ها و افسانه‌های آن را تا حدود زیادی مشخص می‌نماید:

نهفته چو بیرون کشید از نهان — به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور یکی ترک و چین — سوم دشت گردان ایران‌زمین
نخستین به سلم اندرون بنگرید — همه روم و خاور مر او را گزید
بفرمود تا لشکری برکشید — گرازان سوی خاور اندر کشید...
دگر تور را داد توران زمین — و را کرد سالار ترکان و چین..
پس آنگه نیابت به ایرج رسید — مر او را پدر شهر ایران گزید
هم ایران و هم دشت نیزه وران — همان تخت شاهی و تاج سران

(ابیات ۲۹۰ تا ۳۰۰، ص. ۱۰۶، ج.۱)

دشت گُردان ایران‌زمین؛ همان مناطق ایران‌زمین است که در دوران ماقبل تاریخ به‌عنوان پرجمعیت‌ترین و امن‌ترین نقاط کوهستانی شناخته شده و مردم به آنجا اعتماد نموده و در آنجا سکنی گزیده‌اند.

« ایران آن روز که حدود آن از مرز قفقاز تا کناره‌های البرز و مشرق آن از ساوه که در کنار دریای عظیم فراخ‌کرت قرار داشته شروع و تا حدود کوه‌های لرستان و حدّ جنوبی آن از کناره‌ی کبیرکوه و قسمتی از خوزستان که در اوستا به خوزهه موسوم بوده شروع و کناره‌های آن تا قسمت غربی آن که به ارتفاعات زاگرس می‌رسیده قسمت غربی از قفقاز تا ابتدای قصر شیرین بوده است. در تصرف ایران زمان فریدون بوده و فریدون بهترین منطقه که از کناره‌ی البرز کوه و ساوه تا مرز قصر شیرین و حد جنوبی آن از کردستان شروع شده از طریق بیجار و گروس و سقز تا همدان امتداد داشته قسمت ایرج نموده که در جنگ‌های بعدی از کناره‌ی البرز تا ابتدای بیستون که در تصرف کاکه‌وندها بوده به تصرف افراسیاب درآمده بود. قسمت سلم از حدّ غربی دریاچه ارومیه امتداد داشته و قسمت‌های کردنشین ترکیه و عراق تا پشت قصر شیرین را به تصرف سلم داده، دو برادر پس از اتّحاد تا حدود شاه‌آباد غرب را متصرّف شده که در سراب اسلام‌آباد غرب سلم و تور ایرج را می‌کشند، این نقشه از نتیجه‌ی برخوردهای آن‌ها و مندرجات شاهنامه به‌خوبی معلوم است. فقط بعضی‌ها در اسامی محل‌ها دچار اشتباه شده که چون نام قدیمی محل‌ها را نمی‌شناختند تشابه اسمی باعث گمراهی پیشینیان گردیده مخصوصاً واژه هندوستان که به علت شباهت با واژه اندیا (andiya) ساکنین کناره قزل‌اوزن را که به این نام موسوم بوده‌اند هندی تصور کرده و زابان در کناره دریاچه رضائیه را زابل پنداشته زابانی (zabany) را زابلی (zaboly) تصور نموده و سگذی نامی که رستم به آن مشهور گردیده و از تیره‌ی سکاهای کناره‌ی دریاچه‌ی ارومیه بوده که بعداً تبدیل به سقزی شده‌اند و سقزی‌ها که از کناره‌ی رضائیه به داخل ایران کوچ داده شده و در اطراف خرم‌آباد و هرسین سکونت گرفته و به سگاوند یکی از طوایف لرستانی منسوب گردیده‌بودند اشتباهاً به سیستانی یا سگستانی در مشرق ایران معرفی گردیده است. گرچه نام سگستان در قرون بعد به سیستان گفته شده است.» (دولتشاهی ۱۳۶۳، ۱۱۸)

فاصله‌ی چند هزار کیلومتری سیستان کنونی در جنوب شرقی ایران با حدّ و مرز سرزمین پادشاهی فریدون و حوادث شاهنامه، دلیل دیگری برای اثبات سقز به‌عنوان: سیستان=(سگستان) و زابان به‌عنوان: زابل می‌باشد.

سنگسر،سکساران (سکاها)=(سکز) در شاهنامه‌ی فردوسی

سابقه‌ی تاریخی این عنوان به پیش از اسلام و حتی به زمان سلسله‌های پیشدادیان می‌رسد؛ در شاهنامه‌ی فردوسی از سنگسر که همان سکسر = سکسار= سکاها= سکز= است، به‌وضوح سخن به میان می‌آید و در روایات ملّی و حماسه‌های ایران نیز از سکسر، سکساران، سکاها و سکزی چندین بار سخن به میان آمده است و داستان‌ها، برخوردها، نبردها و غارت‌هایی را که در اعصار تاریخی کهن، این قوم بوجود آورده‌اند، در صفحات تاریخ ایران نمایان و آشکار است.

درباره‌ی دلاوری سگساران در شاهنامه‌ی فردوسی بارها سخن به میان آمده است که به مواردی از آن اشاره می‌شود:

هنگامی که که گهارگهانی با رستم درگیر می‌شود، گهارگهانی قصد گرفتن انتقام توران و چین را از رستم دارد و او را سگزی می‌خواند:

همی‌گفت من کین توران و چین ز سگزی بخواهم درین دشت کین

(ب.۶۲۲،ص.۷۷۱، ج. ۳)

عنوان سگزی بر رستم و خاندانش در تمام شاهنامه مشهود است:

در داستان رستم و اسفندیار بارها و بارها رستم و فرزندان و اهلش سگزی خوانده می‌شوند:

زواره به دشنام لب برگشاد همی کرد گفتار ناخوب یاد
برآشفت با سگزی آن نامدار زبان را به دشنام بگشاد خوار

(ابیات ۳۴۶۱ -۳۴۶۴،ص.۱۳۱۶،ج. ۴)

زمانی که بهمن خبر مرگ دو برادرش را نزد اسفندیار می‌برد از خاندان و اطرافیان رستم به سگزی یاد می‌کند؛

بیامد به نزدیک اسفندیار | به‌جایی که بود آتش کارزار
بدو گفت کای نره شیر ژیان | سپاهی به جنگ آمد از سگزیان
دو پور تو نوش‌آذر و مهرنوش | به زاری به سگزی سپردند هوش

(ابیات ۳۴۹۴ -۳۴۹۶،ص.۱۳۱۷،ج. ۴)

و در شنیدن پیغام بهمن، اسفندیار به رستم می‌گوید: دو سگزی (زواره و فرامرز) دو فرزند مرا کشته‌اند:

دو سگزی دو پور مرا کشته‌اند | وز آن خیرگی هم نه برگشته‌اند

(ب.۳۵۰۴،ص.۱۳۱۸،ج. ۴)

یا زمانی که رستم و رخش با کمک سیمرغ از مرگ رسته و به جنگ اسفندیار بازمی‌گردند، اسفندیار رستم را سگزی می‌خواند:

فراموش کردی تو سگزی مگر | کمان یل مرد پرخاشخر

(ب. ۳۷۳۴،ص.۱۳۲۷،ج. ۴)

همچنین در لحظه‌ای که رستم با خدای خود مناجات می‌نماید و می‌خواهد که به بادافره این گناهش (کشتن اسفندیار) نگیرد، دوباره اسفندیار او را سگزی می‌خواند:

بدو گفت کای سگزی بدگمان | نشد سیر جانت زتیر و کمان

(ب. ۳۷۸۱،ص. ۱۳۲۹،ج. ۴)

یا هنگام زاده شدن رستم از مادر، سام به یمن زادن رستم جشن می‌گیرد و کران تا کران از مازندران و سگسار را آذین می-بندد.

به شادی برآمد زدرگاه کوس | بیاراست میدان چو چشم خروس
در آن شهر سگسار و مازندران | بفرمود آذین کران تا کران

(ابیات ۱۷۲۵-۱۷۲۶،ص.۲۱۴،ج. ۱)

هنگامی‌که نوذر بر تخت پادشاهی می‌نشیند و شیوه و راه و روش منوچهر را ترک می‌گوید و مردم علیه او به جوش‌وخروش می‌آیند، از ترس به سام که در سگسار ساکن است نامه می‌نویسد:

بترسید بیدادگر شهریار | فرستاد نامه به سام سوار
به سکسار و مازندران بود سام | نخست از جهان‌آفرین برد نام

(ابیات ۱۱- ۱۲،ص. ۲۲۸،ج. ۱)

در رای زدن و اندیشیدن تورانیان از جنگ با ایران، تورانیان سپاهیان جنگاور خود را برای جنگ با رستم جمع می‌کنند که در میان این جنگاوران زورمند، سگساران نیز مشاهده می‌شوند:

ز بز کوش و سکسار و مازندران | کس آریم با گرزهای گران

(ب. ۲۹۴،ص.۷۵۷،ج. ۳)

اگر فاصله‌ی مکانی سیستان تا مازندران= (جنوب شرقی ایران تا شمال) در نظر گرفته شود، چهار مورد جای سؤال است؛ اول اینکه: در سخن فردوسی در اکثر بیت‌ها – از جمله چند بیت فوق - سگسار و مازندران در کنار هم با (و) ربط قراردارند و انگار این

دو شهر در کنار هم بوده و شهرهای کنونی بین سیستان در جنوب شرقی و مازندران در شمال اصلاً یا به‌حساب نیامده و یا وجود نداشته‌اند، مگر اینکه سیستان کنونی مدنظر نبوده و سگستان=(سقز) کنونی در شمال غربی ایران نزدیک به مازندران مورد نظر بوده است، دوم اینکه: (آن شهر) در ابتدای بیت: (در آن شهر سگسار و مازندران) سگسار و مازندران را یک شهر نامیده است، پس سگسار در شمال‌غربی ایران کنونی(شامل آتروپاتن و سقز) بوده است، سوم اینکه: اگر سیستان و مازندران دو مکان مجزای از هم باشند سگساران کنار دریاچه‌ی ارومیه یعنی: سقز، از لحاظ مکانی به مازندران نزدیک‌تر است تا سگساران،(سیستان کنونی) در جنوب شرقی ایران، چهارم اینکه: در مصراع (بفرمود آذین کران تا کران) اگر کران تا کران ایران‌زمین مدنظر باشد یعنی از شرق تا غرب که با قسمت ایرج از تقسیم فریدون کاملاً مطابقت دارد، پس سیستان کنونی در جنوب شرقی تا شمال ایران، به‌عنوان کران تا کران پذیرفتنی نیست، در کتاب اساطیر ایران اثر دکتر مهرداد بهار در صفحه‌ی ۲۴ به نقل از گزیده‌های زاداسیرم حدود کشور ایران را از کناره‌های دریای (فراخ کرت) شروع کرده و تا دجله شرح می‌دهد و می‌گوید: « فراخ‌کرد به‌سوی نیمروز (جنوب) به کنار البرز فراز ایستاده است... و ارنگ دجله در مغرب تیزرو است که به‌سوی فرود شدن (مغرب) است و به‌سوی خراسان (مشرق) به دو سر جهان بگشتند و به دریا شدند» (بهار ۱۳۵۲، ۲۴) پس کران تا کران در این حدود جغرافیایی از البرز و مازندران در شرق تا کناره‌ی دجله در غرب را شامل می‌گردد که با سخن فردوسی نیز منطبق است و شهر مازندران در شرق و سگسار در غرب و کشور ایران در این میانه واقع گردیده است.

تفاوت حدود جغرافیایی ایران در زمان حیات فردوسی با حدود جغرافیایی ایران‌زمین در زمان باستان، فاصله‌ی زمانی حوادث و اتفاقات تاریخی ایران، چند هزار سال قبل از نوشتن شاهنامه توسط شاعر توس، خشک شدن دریاچه‌ی (فراخ کرت) و نمایان شدن زمین‌های آن از زیر آب، کوچ کردن سکاهای غرب ایران بعد از شهید شدن زرتشت و بنیان نهادن سگستان (سیستان) در شرق ایران در زمین‌های خارج‌شده از زیر آب دریای (فراخ کرت) قبل از ورود اسلام به سرزمین ایران؛ می‌تواند دلیل اشتباهات جغرافیایی توسط فردوسی در شاهنامه باشد.

تشابه شاهنامه فردوسی و منابع تاریخی سقز در عنوان «سکاها»

سگزی، سکایی، سکسر، سکسار، سکاها، سکه، سکا، اسکیت، ساکز، سکز و سگسار عناوینی مشابه از افرادی در شاهنامه‌ی فردوسی و سابقه‌ی تاریخی شهر سقز و اطراف آن می‌باشد که به دلیری، خونریزی، جنگجویی، گرزداری، جنگاوری و... معروف‌اند.

از تشابه جنگاوری و دلاوری سکاها در شاهنامه و منابع تاریخی سقز، می‌توان به مورد ذیل اشاره نمود: هنگامی‌که منوچهر از سام، جریان سگساران را می‌پرسد، در تعریف توانمندی آنان، سام چنین پاسخ می‌دهد:

برفتم بدان شهر دیوان نر چه دیوان که شیران پرخاشخر
از اسپان تازی تگاورترند زگردان ایران دلاورترند
سپاهی که سگسار خوانندشان پلنگان جنگی گمانندشان

(ابیات۱۰۴۵ - ۱۰۴۸، ص.۱۸۶، ج. ۱)

در تعریف سکاها در سقز نیز آمده است: « سواران مهاجم و گروه‌های یغماگر جنگجویی که مانند سیلی از گدازه‌های آتش‌فشان در دامنه‌های جنوبی قفقاز فروریختند...از طریق غارت زندگی می‌گذرانیدند...» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۹۷) همچنین در واقعه‌ی حمله‌ی سکاییان به آسیای صغیر و غارت آن منطقه و تاخت‌وتاز آنان که در کتاب ارمیا باقی‌مانده، این واقعه را با کلمات حُزن‌آور پیش‌بینی می‌کند:

« هلاک‌کننده‌ی امت‌ها... حرکت کرده از مکان خویش درآمده است... اینک او مثل ابر می‌آید و عرابه‌های او مانند گردباد و اسبان او از عقاب تیزروترند. وای بر ما! زیرا که از بین رفته‌ایم...» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۱۰۰)

در به‌کارگیری سکاها در جنگ به‌عنوان مزدور در شاهنامه و منابع تاریخی سقز، مورد مشابه ذیل شایان توجّه است:

سکاها در جنگیدن برای دیگران معروف بوده‌اند: « (فرورتیش) سکاها را برای جنگ با آشوریان به کار گرفت و از سواران آنان علیه جنگ با آشوریان استفاده نمود » (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۲۵۰) و از طرف دیگر با آشوریان نیز هم‌پیمان و متّحد بودند؛

« سکاییان براثر غلبه بر ماد قوی شده و به‌سوی مغرب تاختند. آنان آشور، متّحد سابق خود را رنجانیدند.» (گیرشمن ۱۳۷۲، ۹۹)

در شاهنامه نیز مطرح می‌شود که سکساران در جنگ‌ها به‌عنوان جنگاور و مزدور بکار گرفته می‌شدند:
تورانیان از سپاهیان جنگاور سکساران، گرزداران را برای جنگ با رستم بکار می‌گیرند:

ز بز کوش و سکسار و مازندران کس آریم با گرزهای گران

(ب. ۲۹۴، ص.۷۵۷، ج. ۳)

خاستگاه زرتشت

درباره‌ی خاستگاه زرتشت و محل تولد و ابلاغ رسالت او دو دیدگاه متفاوت در میان تاریخ نویسان وجود دارد:

« دیدگاه اول، جایگاه زرتشت را در ایران باختری و به‌ویژه آذربایجان و پیرامون آن می‌داند. مهم‌ترین هواخواهان آن تا جایی که من دیده‌ام، به‌جز سنت زرتشتی و پژوهندگان پیشین مانند ابوریحان بیرونی، اینان‌اند: پورداود، اشپیگل آلمانی، هرتسفلد آلمانی، ماکوولسکی روسی، هارولدکنت آمریکایی» (ثاقب فر ۱۳۷۷، ۱۰۸)، عمادالدین دولتشاهی، هرودت پدر تاریخ و حتی دیاکونوف که در نتیجه‌گیری خود در مورد زرتشت و مادها درنهایت می‌نویسد:

« باری می‌بینیم که قبیله‌ی مادی مغان نخستین پیروان کیش زرتشت بودند. فقط یک نکته‌ی تاریک می‌ماند که این تغییر را چگونه می‌توان با روایت قدیمی و شایع – که زرتشت از باختر بوده نه از ماد – سازگار ساخت.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۳۴۹) اگر به صورتی ساده به موضوع نگریسته شود و باختر به معنی مغرب ایران نگریسته شود نکته‌ی تاریک رأی و نظر دیاکونوف نیز در مورد ظهور زرتشت در غرب ایران از شک به واقعیت بدل می‌گردد.

محل تولد، رشد و حرکت و ابلاغ رسالت این پیامبر در سه مرحله، در غرب ایران‌زمین با ذکر عناوین مکان‌ها، کوه‌ها، شهرها و...در کتاب اوستا تقریباً غیرقابل‌انکار است؛ چون بیشتر مفسرین اوستا خاستگاه این پیامبر را در کنار دریاچه‌ی ارومیه دانسته و فقط در مسیر حرکت او تفاوت نظرهایی وجود دارد که با استناد به عناوین مکان‌ها، کوه‌ها و شهرها این مسیر حرکت از جنوب دریاچه‌ی ارومیه شروع و پس از طی مسیر به‌سوی سگستان (سقز)، واقع در حدود ۱۲۰ کیلومتری ارومیه، به (زابل)، زیویه=(زابان)، واقع در۵۰ کیلومتری سقز می‌رسد و از آنجا به خوِیانَ=(دیوانَ درینَه)= (دیواندره)، واقع در ۶۰ کیلومتری زیویه رهسپار شده و بعد از آن در اوشنی دَرِنه، آویدر، (آبیدر)، واقع در ۹۰ کیلومتری دیواندره دوباره ابلاغ رسالت می‌نماید و از آنجا به جیحون شهر، کوه هجر، دین‌آور، کنگ شه، باکتر (باختر)، در حدود ۱۵۰ کیلومتری سنندج و سمنگان در حدود ۱۳۰ کیلومتری سنندج در کرمانشاه و... طی طریق نموده و اسامی کوه‌ها، شهرها و قلعه‌های معروف را به ترتیب از دریاچه‌ی ارومیه تا کرمانشاه و اطراف آن یادداشت می‌نماید که در ترجمه‌ی اوستا، پورداود، دولتشاهی و مفسرین اوستا شناس این اسامی را به ترتیب مسیر مشخص و معلوم نموده‌اند و در اوستا مثبوت است.

« در سرزمین ایران باستان در کنار دریاچه‌ی رضائیه امروز و ارومیه‌ی قبلی و دریاچه‌ی چَه چُسِت (Gagoset) باستان، پیامبری ظهور نموده و مدعی بود از طرف خداوند برگزیده گردیده که مردم را به راه راست راهنمایی کند، چون برخلاف آئین ملی و خدایان مورد ستایش آن مردم حرف‌هایی می‌زد جمعی از مردم با او دشمن گردیده و حرف او را قبول نکرده بودند این مردم جزو طوایف ساکن در اطراف دریاچه‌ی ارومیه (urmyyan) بوده‌اند و آن‌ها را در تاریخ به نام (خوِیانَ) (xoyyana) که اسم یکی از طوایف مخالف بوده و (دیوانَ درینَه) (diwanadarena)- که اشتباهاً به دیوان مازندران اشاره شده – از دشمنان پیامبر بوده و با او مخالفت می‌کرده‌اند، پیامبر به‌ناچار مهاجرت نموده و به اطراف کردستان آمده و در روی کوه مشرف بر سنندج به نام (اوشنی دَرِنه) یا (آویدر) (awydar-usydarena) به الهام دوم نبوت رسیده و ازآنجا نیز مهاجرت کرده به کوهستان (هوگر) (hovger) در کنار (جیحون شهر) (jihovnsahr) که در مشرق کردستان و شمال شرقی کرمانشاه است آمده روی آن کوه که امروز به کوه (هُجِر) (hojer) مشهور است سومین الهام نبوت را دریافت و از جانب خداوند دین را برای مردم آورده بود. این منطقه را امروز به نام (دین‌آور)، (dynawar) می‌نامند و (جیحون شهر) (jihonsahr) به (جیحون آباد) (jihonabad) تا امروز باقی‌مانده و نامیده می‌شود به‌طوری‌که در سنت و کتب تاریخ ضبط شده؛ زرتشت پیامبر در آن شهر مورد پشتیبانی پادشاه

گشتاسپ (gastasp) که پایتخت آن در دژی به نام کنگ شه (kangsah) قرار داشته و امروز کنگرشه (kangarsah) می‌گویند و در چند کیلومتری دین‌آور قرار دارد آتشکده‌ی خود را در دژی به نام باکتریا (baktaryya) و باختر (baxtar) یا بالختره (balxtara) که در چند کیلومتری کنگ شه قرار دارد، بنانهاده و شروع به گسترش دین خود نمود، آتشکده‌ی بکتر (baktara) چنان مشهور می‌گردد که مخالفانِ پیامبر را وادار به تهاجم به آنجا می‌نماید... پس از حمله‌ی دشمنان، زرتشت پیامبر در بالختره که در اوستا باخی (BAXY) نامیده شده شهید گردیده است، آتشکده را ویران و پیروان او را قتل‌عام نمودند، جمعی از پیروان او که موفق به فرار گردیده بودند خود را به مشرق ایران امروز رسانیده و در آنجا سکونت نموده و یک دسته از آن‌ها که در پارسینه (PARSINA) زندگی می‌نمودند از مغرب به مشرق مهاجرت نموده و به نام پارت‌ها (PARTA) که پیرو مذهب زرتشت بودند در مشرق زمین ساکن گردیدند...» (دولتشاهی ۱۳۶۳، ۸۸ و ۸۹)

اسفندیار قهرمان زرتشت

نام اسفندیار؛ نام آشنای رایج در بین مردمان منطقه‌ی کردستان و زیویه از روزگاران کهن تا زمان حال است، نامی که پدران برای فرزندان خود انتخاب نموده و از انتخاب آن هدف‌ها دارند، نامی که در داستان‌های سینه‌به‌سینه‌ی پدران برای فرزندانشان افسانه‌ها آفریده، داستان‌ها خلق کرده و چون حکاکی بر سنگ، بر دل‌ها نقش بسته‌است و اسطوره‌هایش در داستان‌های مردمان زیویه جاودانه خواهد ماند.

قلعه‌ی زیویه و آتشکده‌ی معروف آن محل زندگی زرتشتیان و پیروان زرتشت بوده است، این مکان مقدس با دلایل مستند: آثار به‌جامانده از آتشکده‌ی قلعه‌ی زیویه، قبر زرتشتیان منطقه (گورجوله‌که)، آثار درگیری مسلمانان با زرتشتیان منطقه، قبرهای صحابه‌ی مسلمان که به دست زرتشتیان به شهادت رسیده‌اند، خون مسلمان و کافر و ... عبادتگاهی معروف و مربوط به زرتشتیان منطقه بوده است.

در شاهنامه معروف است؛ اسفندیار قهرمان زرتشت و کسی است که دین بهی – زرتشتی – را در جهان گسترش می‌دهد:

بدو گفت پایت به زین اندر آر — همه کشورانت به دین اندر آر
بشد تیغ زن گردکش پور شاه — به گرد همه کشوران با سپاه...
گزارش همی کرد اسفندیار — به فرمان یزدان پروردگار
چو آگه شدند از نکو دین اوی — گرفتند ازو راه و آئین اوی
مر این دین به را بیاراستند — به‌جای بت آتش برافروختند
همه نامه کردند زی شهریار — که ما دین گرفتیم از اسفندیار

(ابیات ۸۴۴ - ۸۵۰،ص.۱۲۰۶، ج.۴)

این قهرمان دین بهی، در میان زرتشتیان منطقه وجود داشته و برای ترویج دین زرتشت تلاش‌ها نموده است و شرایط تعریف شده از او با شرایط جوی، مکانی، تاریخی و ... منطقه سازگاری دارد:

زمستان‌های منطقه‌ی شمال غرب ایران و منطقه‌ی زیویه به خاطر کوهستانی بودن و بارش برف‌های سنگین در منطقه زبانزد است و تقریباً از اواخر مهرماه، سوز سرما همراه با بارش برف سنگین، منطقه را در بر گرفته و تا نزدیکی‌های اردیبهشت برف در منطقه وجود داشته و آب نخواهد شد. این نوع بارش برف سنگین در چندین جای شاهنامه‌ی فردوسی به‌صراحت نام برده می‌شود، ازجمله؛ دررفتن کیخسرو به کوه و ناپدید شدن در برف، همچنین غرقه شدن پهلوانان کیخسرو در میان برف، آشکارا سرزمینی از شاهنامه را نشان می‌دهد که کوهستانی بوده و بارش برف‌های آن سنگین است.

در خوان ششم، گذشتن اسفندیار از برف: آزمونی برای اسفندیار شکل می‌گیرد؛ که شمشیر و تیغ و گرز و کمند و ابزارآلات جنگی به کارش نیامده و چنان برفی باریدن می‌گیرد که به‌اندازه‌ی بلندی یک نیزه با سوز و سرمای شدید زمین را فرامی‌گیرد و اسفندیار و پهلوانانش را زمین‌گیر می‌نماید:

به بالای یک نیزه برف آیدت برخ روزگار شگفت آیدت
بمانی تو با لشکر نامدار به برف ای فرّخ اسفندیار

(ب۱۸۳۲و۱۸۳۳،ص. ۱۲۴۷،ج. ۴)

با توجه به حضور زرتشت در سرزمین مادها و همزمان بودن او با پادشاهان ماد، این پهلوان اسطوره‌ای شاهنامه – اسفندیار - نیز در سرزمین مادها – که منطقه‌ی زیویه نیز جزو آن بوده است - می‌زیسته و در تاریخ مادها آثاری از خود به‌صورت مستند بر جای گذاشته است؛

« به گفته‌ی کستیاس شخصی به نام سپیتامه شوهر آمی‌تیدا دختر ایشتوویگو (آستیاگ) برای جانشینی وی در نظر گرفته شده بوده. ولی سپیتامه، نام خاندانی زراتوشترا (زرتشت) است و... مغی را که در سال ۵۲۲ق.م. حکومت را به دست گرفت «سفنددات» (اسفندیار) می‌خواند و... بدین سبب در روایات مادی (و روایت کستیاس که مأخوذ از روایت مادی است) مرد عاصی به نام اسپنداته – که مانند «سپیتامه» به محفل زراتوشترا منسوب بوده – خوانده شده است.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۳۸۵)

علی‌اکبر دهخدا نیز در معنی اسفندیار و ریشه‌ی این واژه می‌گوید: « در اوستا سپنتوداته و در پهلوی سپنت‌دات مرکب از دو جزء: جزء اول سپنتو به معنی مقدس و جزء دوم داته از مصدر دا به معنی آفریدن، جمعاً یعنی آفریده‌ی (خرد)...» (دهخدا ۱۳۶۵، ۲۳۲۸: ۶)

سپیتامه (زرتشت) در سرزمین مادها شروع به ابلاغ دین خود نموده و اسناد تاریخی آن در کتاب‌ها موجود و آثار آن نیز اکنون در سرزمین تاریخی منطقه‌ی زیویه باقی است، به تبعیت از آن اسفندیار(اسپنداته) پهلوان افسانه‌ای زرتشت و دین بهی (طبق روایت شاهنامه و تواریخ) در سرزمین زرتشتیان (مادها) می‌زیسته و حتّی از خاندان و اقوام پادشاه مادها بوده است:

« کوروش پس از ورود به اکباتانه امر کرد آمی‌تیدا دختر ایشتوویگو (آستیاگ) و شوهر او «سپیتامه» و پسران ایشان – سپیتاک و مهابرن –را شکنجه کنند و پس‌ازآن ایشتوویگو (آستیاگ) خود تسلیم گشت تا نزدیکان خود را از شکنجه برهاند.» (دیاکونوف ۱۳۷۱، ۳۹۰)

حضور اسفندیار در داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی در سرزمین ایران قاعدتاً با چند سند همراه است که دلایل ساکن بودن او در شمال غربی ایران را اثبات می‌نماید؛ اولاً: بر طبق روایات شاهنامه‌ی فردوسی، اسفندیار در نقطه‌ای از سرزمین ایران می‌زیسته که پرجمعیت‌ترین نقطه‌ی ایران بوده است و طبق اسناد تاریخی؛ تنها جایی که چنین شرایطی را دارد؛ نقطه‌ی اتصال رشته‌کوه زاگرس و البرز در شمال غربی ایران است که فریدون به ایرج می‌بخشد و خوش آب و هواترین نقطه‌ی ایران بوده و در تاریخ نیز بعدها آتروپاتن نام گرفته است. دوماً: با استناد به گفته‌های شاهنامه؛ این سرزمین در منطقه‌ی کوهستانی واقع بوده و دارای زمستان‌های سرد و پربرفی بوده است که از مناطق کویری و جنوبی ایران دور بوده است و این سرما و شدت برف را فقط در کوهستان‌های شمال غرب ایران می‌توان یافت. سوماً: با توجه به گفته‌های شاهنامه و مستندات تاریخی و گفته‌های مورخینی چون: هرودت و دیاکونوف، زمان زندگی اسفندیار هم‌زمان با حکومت مادها و گشتاسپ در شمال غربی ایران بوده است. چهارم اینکه: دین زرتشت طبق گفته‌ی بسیاری از صاحب‌نظران ازجمله: هرودت پدر تاریخ، ابوریحان بیرونی، پورداود، اشپیگل آلمانی، هرتسفلد آلمانی، ماکوولسکی روسی، هارولدکنت آمریکایی، عمادالدین دولتشاهی، دیاکونوف روسی، شیخ محمد مردوخ کردستانی و... از جنوب دریاچه ارومیه و در حدود قرن هفتم قبل از میلاد رواج و سرچشمه می‌گیرد، طبق گفته‌ی شاهنامه نیز اسفندیار مروج دین بهی و زرتشتی است و به‌وسیله‌ی زرتشت در آب مقدس رویین‌تن می‌شود، پس از نظر زمانی و مکانی با زرتشت در حوالی جنوبی دریاچه‌ی ارومیه هم‌عصر بوده است.

شواهدی دیگر از حوادث و آثار شاهنامه در شمال غرب ایران (زیویه کردستان)

۱- هفت برج و باروی قلعه‌ی زیویه در میان رودخانه‌های حوضه‌ی (جغتو) و شباهت‌های آن به گنگ دژ و آلانان دژ
۲- خاک سرخ و آبی نشانه‌ی جنگ فریدون و منوچهر با سلم و تور (خون ایرانیان و تورانیان)
۳- کوهستان سنگر (محل داستان جنگ انسان‌ها با دیوان) در منطقه زیویه
۴- قلعه‌ی معروف سنجه دیو، سنجیله، (دیو معروف شاهنامه) در منطقه‌ی زیویه

۵- لانه‌ی سیمرغ در محل زرده محل پرورش زال زر در منطقه‌ی زیویه
۶- آثار باقی‌مانده از شهر سمنگان در منطقه و...

نتیجه‌گیری

خاور میانه در کره‌ی زمین کهن‌ترین محل سکونت بشری به حساب می‌آید و از کشورهای خاور میانه ایران زمین به عنوان محل مهاجرت آری‌ها و قبل از آن محل سکونت ساکنان اصلی ایران، یکی از مهدهای تمدن بشری است. این مهد تمدن بشری از حدود ده هزار سال پیش شامل رشته کوه‌های البرز، زاگرس و کوه‌های شمال خراسان بوده که به علت ارتفاع از سطح دریاها از آب بیرون بوده و نقاط کم‌ارتفاع و پست آن در زیر ادامه‌ی آب دریاهای خلیج فارس و دریای عمان از جنوب با عنوان دریای فراخ کرت (فراخ کرد) و دریای خزر از شمال قرار داشته‌است و خارج شدن این سرزمین‌های کم ارتفاع و فروکش‌کردن آب دریاها=(دریای عظیم فراخ کرت) و نمایان شدن و قابل سکونت گشتن به مرور زمان انجام پذیرفته‌است که بنا بر شواهد مستند تا زمان تولد پیامبر اسلام (ص)، نمود و نشانه‌های خارج شدن از زیر آب و خشک شدن آب‌های آن ادامه می‌یابد. پس تنها محل قابل سکونت در آن زمان؛ رشته‌کوه‌های البرز، زاگرس و کوه‌های شمال خراسان بوده است و اگر به مرور زمان نقاط پست از جمله سیستان و زابل نیز مسکونی شده باشد قدمت و سکونت در آن‌ها به دوران اساطیری و پیش از تاریخ باز نمی‌گردد و مربوط به دوران تاریخی است. پس هر گونه افسانه، روایت، اسطوره، داستان، تاریخ، مستندات و شواهد مربوط به پیش از تاریخ و دوران اساطیری شاهنامه مربوط به محل این سه رشته کوه می‌باشد. در میان این سه رشته کوه نیز بهترین منطقه‌ی خوش آب و هوای ایران که برای حکومت‌ها، پادشاهان و مردم قابل اهمیت بوده نقطه‌ی اتصال رشته‌کوه‌های زاگرس و البرز با عنوان: آتروپاتن، آتروپاتگان=(آذربایجان) است که تقریباً همان ایران سهم ایرج بوده که در زمان فریدون بدو می‌رسد و زیویه‌ی کردستان جزئی از آن است.

از نشانه‌های قدمت منطقه‌ی زیویه؛ وجود غارهای محل سکونت بشری، دخمه‌ها، گورها، کتیبه‌ها، آثار باستانی موجود در موزه-ها و مستندات مکتوب در کتاب‌های تاریخی است که تاریخ سکونت بشر در این منطقه را به حدود هفت هزار سال پیش بازمی-گرداند. قلعه‌ی زیویه با عنوان آلانان دژ و گنگ دژ شاهنامه‌ی فردوسی، مطابقت عناوین و نام‌های پادشاهان شاهنامه‌ی فردوسی با عناوین و نام‌های پادشاهان مانا و ماد، غار باستانی زیویه به عنوان محل سکونت دیوها و دیو سفید، گورستان نوروز بیگ به عنوان گورستان پهلوانان اساطیری شاهنامه، آثار و شواهد جنازه‌ی تنومند و بزرگ رستم (جنازه‌ی غول) یافت شده در قلعه‌ی زیویه، یکه دار(تک درخت) قپلانتو به عنوان تنها شاهد مرگ رستم و شغاد، کوهستان سنگر به عنوان شاهد جنگ دیوان و انسان‌ها، قلعه‌ی سنجه (سنجیله) به عنوان دیو مازندران موجود در شاهنامه، زرده به عنوان محل زندگی سیمرغ و محل پرورش زال در دیواره‌ی محمود کژ، شهر سمنگان در منطقه به عنوان سند و اثری از شاهنامه، شهر سقز به عنوان محل مهاجرت، غارت، سکونت و حکومت سکائیان شاهنامه که از قفقاز آمده بودند، خون مسلمان و کافر (جنگ منوچهر و سلم و تور) و آثار و شواهد آن در زیویه، کوهستانها و قلعه‌های معروف با عناوینی گوناگون از شاهنامه‌ی فردوسی - که در کمتر جایی از ایران تا این حد اماکن و مراکز تاریخی با عناوین شاهنامه نامگذاری گردیده است- تصاویر حکاکی شده بر اشیای یافت شده در منطقه‌ی زیویه و مطابقت آن با داستان‌های شاهنامه‌ی فردوسی، مطابقت پوشش و ظاهر سربازان قلعه‌ی زیویه در تصاویر با پوشش و لباس و ظاهر رستم در شاهنامه، نامگذاری فرزندان اهالی منطقه با نام‌های رایج در شاهنامه‌ی فردوسی و... همه از شواهد و مستنداتی است که رویداد و رخداد حوادث شاهنامه در منطقه‌ی شمال غرب ایران و زیویه‌ی کردستان را به اثبات می‌رساند.

نتایج:

۱- فردوسی، با توجه به فاصله‌ی زمانی بین رخداد حوادث شاهنامه و ثبت آن توسط شاعر طوس، ناخواسته مرتکب اشتباهاتی جغرافیایی در ثبت محل رویدادهای نامه‌ی شاهان ایران شده است.
۲- جستجوهای تاریخی برای یافتن محل حوادث شاهنامه به خاطر آدرس اشتباه موجود در روایات و تاریخ ایران، بیشتر با بن‌بست مواجه شده است.
۳- تاریخ غرب و شمال غرب ایران با شمایل و تصاویر دیگری در اذهان و دید جهانیان نمایان شده و اهمیت و ارزش تاریخی مناطق شمال غرب ایران، کهن‌تر، ریشه دارتر و مستندتر جلوه‌گر می‌گردد.

۴- افسانه‌ها، روایات و اسطوره‌های ایران زمین تصویر حقیقی و واقعی خود را در دوران متمادی و در زوایای خاک نمایان می‌سازد.

پیشنهادها:

۱- جستجو در زوایای جغرافیای جدید شاهنامه، مستنداتی جالب توجه و شگفت با خود به همراه خواهد داشت.

۲- جغرافیای غرب ایران با تازه‌های جدیدی از تاریخ روبرو بوده و هست که باید از دل زمین و ضمیر انسان‌ها کنکاش گردد.

۳- تاریخ ماننا‌ها، مادها و پارت‌ها بی‌ارتباط به تاریخ شاهنامه و نامه‌ی شاهان ایران زمین نیست و باید به استناد ارتباط آنها با همدیگر دست یافت.

منابع

۱- بهار، مهرداد. ۱۳۵۲. اساطیر ایران. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران

۲- پرادا، دایسون و ویلکینسون. اردیبهشت ۲۵۳۷ شاهنشاهی. هنر ایران باستان (تمدن‌های پیش از اسلام). ترجمه یوسف مجیدزاده. تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

۳- پیرنیا، حسن. ۱۳۸۱. ایران باستان، تاریخ مفصل ایران قدیم. تهران: شرکت انتشارات زرین و انتشارات نگارستان. چاپ توکل. چاپ اول. لیتوگرافی اردلان. صحافی تاجیک.

۴- ثاقب‌فر، مرتضی. ۱۳۷۷. شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران. تهران: انتشارات معین و نشر قطره. چاپ مهارت. چاپ اول.

۵- دولتشاهی، عمادالدین. ۱۳۶۳. جغرافیای غرب ایران یا کوه‌های ناشناخته اوستا. تهران: چاپخانه نقش جهان. ناشر نویسنده.

۶- دهخدا، علی‌اکبر. ۱۳۶۵. لغت‌نامه دهخدا. زیر نظر دکتر محمّد معین. دانشگاه تهران. ناشر: مؤسسه لغت‌نامه دهخدا، چاپ سیروس، چاپ افست گلشن.

۷- دیاکونوف روسی، ایگور میخائیلوویچ. ۱۳۴۵. تاریخ ماد. ترجمه کریم کشاورز. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. چاپ عطا. چاپ اول.

۸- زنجانی، محمود. ۱۳۸۰. فرهنگ جامع شاهنامه. تهران: انتشارات عطایی. چاپخانه حیدری. چاپ دوم.

۹- شرفکندی، عبدالرحمن. ۱۳۸۵. هەنبانە بورینە، فرهنگ کردی–فارسی هەژار. تهران: انتشارات سروش (انتشارات صدا و سیما). چاپ پنجم.

۱۰- فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۷۸. شاهنامه فردوسی. تصحیح ژول مُل. (دوره سه جلدی) با مقدمه دکتر محمد امین ریاحی. تهران: انتشارات سخن. چاپخانه مهارت. چاپ ششم.

۱۱- کزّازی، میرجلاالدین. ۱۳۸۷. نامه‌باستان. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت) مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، سازمان چاپ و انتشارات، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،

۱۲- کیخسروی، رشید. ۱۳۶۳. دوران بی‌خبری یا غارت آثار فرهنگی ایرانیان (گنج زیویه و دردنامه روستائیان زیویه). نخستین گزارش. تهران: چاپ ندا. ناشر نویسنده. لیتوگرافی افشار.

۱۳- کیخسروی، رشید. ۱۳۶۹. دوران بی‌خبری. دومین‌گزارش کردستان و نیاکان باستانی کردان، (آرامگاه رستم و ساختمان هگمتانه در آئینه باستان‌شناسی) (منطقه باستانی زیویه و قپلانتو). تهران: انتشارات آفرینش. چاپ نراقی. صحافی نیلوفر. چاپ اول.

۱۴- کیخسروی، رشید. ۱۳۸۸. دوران بی‌خبری سومین‌گزارش درباره تاراج آثار باستانی ایران. تهران: چاپ الجواد. حروف‌نگاری و صفحه‌آرایی آرتامیس. چاپ اول.

۱۵- گیرشمن، رُمن. ۱۳۷۲. ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمّد معین. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی. چاپخانه‌ی شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ نهم.

۱۶- مردوخ کردستانی، شیخ محمّد. ۱۳۷۹. تاریخ مردوخ. تهران: نشر کارنگ. چاپ سازمان فرهنگی سیاحتی کوثر. نوبت چاپ اول.
۱۷- هرودت. ۱۳۸۷. تاریخ هرودت. تلخیص و تنظیم جیمز آلن استوارت اونز. ترجمه به انگلیسی جرج راولینسن. مترجم غلامعلی وحید مازندرانی. ۴۸۵ میلادی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. لیتوگرافی مهران. چاپ و صحافی فاروس ایران

منابع انسانی، راویان تاریخ،(قباله‌های کهن)=(ثبات روایات)

۱- خامه، محمّد رحیم، معروف به صوفی محمّد رحیم، قباله کهن روستای زیویه، متولد ۱۲۸۷،ساکن روستای زیویه،
۲- رشیدی، ملّا محمّدحسین، پیش‌نماز سابق و قباله کهن روستای زیویه، متولّد ۱۳۳۰، دارای دفترخانه ازدواج و طلاق در روستای زیویه،
۳- زارعی، حسین، قباله کهن روستای باشلاق، متولّد ۱۳۳۹، ساکن روستای باشلاق،
۴- قادری، محمّد، معروف به محمّد صوفی عبدالقادر، قباله کهن روستای قپلانتو، متولّد ۱۲۹۰ هجری شمسی، ساکن روستای قپلانتو
۵- محمّدی، مصطفی، معروف به مصطفی لاله، قباله کهن روستای قپلانتو، متولّد ۱۲۹۷ هجری شمسی، ساکن روستای قپلانتو

واکاوی داستان سیاوش در شاهنامه فردوسی
(براساس نظریه ریخت شناسی ولادیمیر پراپ)

فاطمه کهدویی
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی
دکتر محمدرضا نجاریان
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

امروزه نقدهای زیادی وجود دارد که بر کارکردهای ساختاری استوارند. ساختارگرایان همواره به دنبال آن بودند که به الگوهای روایتی مشخص دست پیدا کنند تا بتوانند به وسیله آنها، قصه‌ها و داستان‌ها را مورد بررسی قرار دهند. از بین این ساختارگرایان ادبی اثر ولادیمیر پراپ از اهمیت خاصی برخوردار است؛ او با تجزیه و تحلیل قصه های روسی پریان، نموداری شامل سی و یک خویشکاری ارائه کرد و اعتقاد داشت این شیوه و روش را می توان در مورد سایر قصه های عامیانه و حتی رمان ها به کار برد.

در این مقاله سعی شد تا نمودار خویشکاری‌های پراپ و روش ریخت شناسی او در داستان سیاوش شاهنامه مورد بررسی قرار گیرد تا مشخص شود نظریه پراپ تا چه اندازه بر این داستان منطبق است. نتیجه بررسی و تحلیل این داستان چنین نشان می‌دهد که داستان سیاوش در شاهنامه قابل بررسی با کارکردهای ریخت شناسی پراپ است.

حرکت‌های موجود در این داستان از نظر موضوع و محتوا، بیشتر از نوع حرکت‌های پراپ یعنی «بسط از طریق خویشکاری H-I (جنگ و کشمکش) » هستند و خویشکاری توطئه در این داستان حضور فعال دارد. در برخی قسمتهای داستان بعض کارکردها تکرار شده‌اند که اهمیت حادثه رخ داده شده را نشان میدهد.

کلیدواژه‌ها: نقد، ولادیمیر پراپ، ساختارگرایی، ریخت‌شناسی، شاهنامه، سیاوش

مقدمه

اهمّیّت رویکردهای ساختارگرایانه و ابرساختارگرایانه در مطالعات و نقد ادبی و پژوهش‌های زبان‌شناسی بر کسی پوشیده نیست.. دانشمندان و نویسندگان بی‌شماری در این زمینه به پژوهش پرداخته‌اند. هارلند در کتاب معروف خود به نام "ابرساختگرایی" می‌گوید: «ابرساختگرایان به این باور مشترک و ویژه‌ی قرن بیستمی معتقدند که انسان را باید برحسب جلوه‌های بیرونی زبانش تعریف کرد تا توانایی‌های ذهنی‌اش؛ زیرا افکار چگونه می‌توانند بدون واژه‌ها در ذهن وجود داشته باشند؟ دنیای آنگلوساکسون از دیرباز با این مباحث آشنا بوده است. ادعا می‌شود که انسان دارای روش تفکر منحصر به فردی است اساساً از آن جهت که دارای ابزار منحصر به فردی برای تفکر است؛ امّا برداشت ابرساختگرایانه از این ابزار با برداشت معمول آنگلوساکسونی بسیار متفاوت است(هارلند، ۱۳۸۰: ۲۱).

ژنت* نیز در مقاله‌ی تأثیرگذار خود، "ساختارگرایی و نقادی ادبّی"، به شرح تصوّر لوی- استروس از خرده‌کار می‌پردازد تا به این وسیله تلقی ساختار گرایانه‌ای از کردار منتقد ادبّی را تجسّم بخشد. ژنت می‌گوید: «خرده‌کار، خواه یکی از همان اسطوره-سازان بدوی لوی- استروس باشد و خواه یک منتقد ادبّی غربی، با آرایش بخشیدن به عناصری که پیش از این در موضوعات مطالعاتی وی آرایش یافته‌اند، ساختاری برآمده از یک ساختار قبلی را خلق می‌کند: ساختار حاصل از این بازآرایی با آن ساختار اصیل یکسان نبوده، امّا به واسطه‌ی همان بازآرایی‌اش، همچون توصیف و تشریحی از آن ساختار اصیل ایفای نقش می‌کند. به بیان ساده‌تر، خرده‌کار- منتقد آثار ادبّی را به مضمون‌ها، بن‌مایه‌ها، واژگان کلّیدی، استعارات چشم‌گیر، نقل‌قول‌ها، بایگانه‌ها، و ارجاع‌ها بخش می‌کند»(ژنت: ۱۹۸۲: ۱۶)؛ به عبارت دیگر، او اثر ادبّی اصیل را براساس نقادی ادبّی بازآرایی می‌کند. از این‌رو، منتقد می-تواند رابطه‌ی آن اثر با نظام "مضمون‌ها، بن‌مایه‌ها، و واژگان کلّیدی‌ای" را به نمایش بگذارد که نظام ادبّی سازنده‌ی آن اثر را می-سازند»(همان: ۱۷). در واقع این مضمون مد نظر ژنت، همان تقابل معروف لانگ-پارول در منطق ساختارگرایانه است.

در نگاه نظریّه‌پردازانی چون ژنت، آثار ادبّی، کلّیات اصیل، یکتا و یگانه‌یی نبوده، بلکه تبیین‌ها(گزینش‌ها و آمیزش‌ها)ی خاصّی از یک نظام بسته‌اند. این نظام بسته که قواعد خود را به شدت به شکل‌گیری هرگونه اثر ادبی دیکته می‌کند، در واقع همان مفهوم ساختار در نظریه ساختارگرایی زبان است. اثر ادبّی نمی‌تواند نشانگر رابطه‌ی خود با آن نظام باشد؛ بنابراین کارکرد نقادی این کار را دقیقاً و با بازآرایی اثر با عطف به رابطه‌اش با آن نظام ادبّی بسته (یا همان ساختار) صورت می‌دهد. چنان که ژنت اظهار می‌دارد: «"تولید" ادبّی یک پارول، به مفهوم سوسوری آن، و مجموعه یی از کنش‌های منفرد کمابیش مستقل و پیش‌بینی ناپذیر است؛ امّا "مصرف" این ادبّیات از سوی جامعه یک لانگ است؛ یعنی این که، خوانندگان متمایل به نظم بخشیدن به متون ادبّی در یک نظام منسجم»اند (همان: ۱۸-۱۹). پس، منتقد و مؤلف، هر دو می‌توانند خرده‌کار نامیده شوند، امّا تفاوتی نیز میان آن دو هست. مؤلف عناصر ساختار یا نظام ادبّی بسته را اخذ کرده و آنها را در اثر آرایش داده، رابطه‌ی این اثر با آن نظام را مکتوم می‌کند. و منتقد اثر را اخذ کرده و آن را به نظام بازگردانده، رابطه‌ی میان اثر و نظام را که مؤلف مکتوم داشته، روشن می‌کند. در واقع مولف و منتقد دو روی یک سکه‌اند.

در حوزه داستانهای اساطیری و حماسی، از بهترین روش‌های تحلیل و طبقه‌بندی قصه‌ها و تحلیل و طبقه‌بندی ساختاری را در آثار ولادیمیر پراپ روسی و رولان بارت فرانسوی می‌توان یافت، روش آنها طبقه‌بندی قصه‌ها و تحلیل رمزگانی هر طبقه است. « میتوان گفت که بررسی ساختاری داستان به رغم میراثی که از ارسطو تا به امروز به جا مانده تقریبا از کاری که ولادیمیر پراپ(۱۸۹۵-۱۹۷۰) روی حکایت پریان روسی انجام داد، شروع شده است»(اسکولز، ۱۳۸۳: ۹۱).

پراپ قصه‌ها را مانند یک کل در نظر می‌گیرد و تنها به یکی از عوامل سازنده آن اکتفا نمی‌کند؛ بلکه تمام عوامل را پیش چشم دارد و بر ارتباط بین آنها تاکید می‌کند.

کتاب ریخت‌شناسی قصه های پریان اثر ولادیمیر پراپ، تاثیر شگرفی بر ساختارگرایی شوروی سابق(دهه ۱۹۶۰) و ساختارگرایی فرانسه(دهه ۱۹۵۰) نهاد. لوی استروس در مقاله ساختار و شکل، روش پراپ در دسته بندی حکایتها را روشی آفریننده و مهم نامیده است.

این مقاله برآن است تا با استفاده از روش ریخت‌شناسی پراپ، به بررسی داستان سیاوش در شاهنامه که از دسته داستانهای عشقی و تراژدیک محسوب می‌شود، بپردازد و نمودار خویشکاری‌هایی که پراپ در قصه‌های پریان ارائه کرده را در این داستان بررسی کند.

چیستی روایت

پرسشی اساسی در تحلیل روایت آن است که: آیا عمل روایت هنگامی آغاز می‌شود که نظم جهان به هم بخورد یا لازم افتد که منشأ و ساختار جهان تبیین گردد و هنگامی پایان می‌پذیرد که نیاز یا خواسته‌ی نخستین برطرف گردد؟ همچنین آیا ساختار روایت را به بهترین نحو می‌توان با استفاده از منطق موجّهات تحلیل کرد؟ و پرسش‌هایی از این دست که روایت‌شناسان را به خود مشغول داشته است، بستگی فراوانی دارد به چیستی روایت و برداشت اندیشه‌وران از ماهیّت آن.

ساختن هر روایت مستلزم دو امر است: یکی "نامیدن" درست اشیا و رویدادها (چنانکه واژگان همه جنبه‌های مهمّ واقعیّت تجسّم‌یافته را نشان دهند) و دیگری "نظام بخشیدن" به نامها (مرتّب ساختن واژگان و جمله‌ها در یک پی‌رفت بر پایه رخ دادنشان در زمان) روایت حاصل البتّه باید معنا داشته باشد»(مارتین،۱۳۸۴: ۱۳۲).

می‌توان تصوّر کرد که روایت‌سازی چون فردوسی نیز این دو امر را مدّنظر داشته است و با کیفیّتی کامل در روایت‌های شاهنامه به کار گرفته است. بنابراین «هر روایت را می‌توان از دو دیدگاه مورد بررسی قرار داد: دیدگاه "همزمانی" که اعیان و اشیاء موجود در یک روایت را بدون توالی رخدادها، تجزیّه و تحلیل می‌نماید. و نگاه "در زمانی" که چگونگی آمد و شد و توالی رخدادها را مطمح نظر قرار می‌دهد. چنین نگرشی البتّه از ساختارگرایان نشأت می‌گیرد»(هارلند،۱۳۸۰: ۱۳۶- ۱۱۵ و اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۹-۱۵).

بدین سان می‌توان نتیجه گرفت: «روایت‌های ضعیف دست کم از دو اختلال رنج می‌برند: "اختلال مشابهت" که عارضه‌ای است مربوط به نامیدن و، اختلال مجاورت" که عارضه‌ای است راجع به نظام بخشیدن»(اسکولز،۱۳۸۳: ۴۰). یاکوبسن ضمن شناسایی این دو نوع اختلال، با تمام توان بر "اهمّیّت نقش اساسی" این اختلال دوگانه در کلّیه‌ی تلاش‌های انسانی تأکید می‌کند(آلن:۱۳۸۰). بنابراین « روایت نیز *به مثابه‌ی یک تلاش انسانی*، در معرض چنین تحلیلی قرار دارد. اختلال مشابهت که ماهیّتی همزمانی دارد به

خصلت جانشینی زبان اشارت دارد و اختلال مجاورت که ماهیّتی درزمانی دارد به خصلت همنشینی زبان برمی‌گردد. ساختارگرایان هر گفته (یا روایت) را مجموعه‌ای از روابط جانشینی و همنشینی می‌دانند. مطابق با دیدگاه سوسور، عنصر همنشینی زبان به موقعیّت یک نشانه در هر گفته‌ی معیّن مربوط است که اغلب به صورت محور افقی تصوّر می‌شود که جمله با ترتیب ضروری خود در طول آن گسترده می‌شود. امّا معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطه‌ی آن با گروه‌های واژه‌های معیّنی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند امّا با آن واژه‌ی موجود رابطه‌ای جانشینی دارند»(تودوروف،۱۳۷۷،صص۶۳-۵۵ اسکولز۱۳۸۳، ص ۳۸).

پراپ و ریخت‌شناسی روایت

در ادبیّات، ریخت‌شناسی یا همان شکل‌شناسی عبارت از تحقیق در ساختارهای آثار ادبّی و شناسایی اشکال و گونه‌های آنهاست. هرنوع تقسیم‌بندی در ادبیّات که بتواند آثار ادبّی را براساس مشخصّه‌هایی از یکدیگر ممتاز کند، از مقوله‌ی شکل‌شناسی است»(سرّامی، ۱۳۶۸: ۴)

همانگونه که پیشتر نیز به آن اشاره شد این رویکرد نخستین بار توسط پراپ در زمینه مطالعه قصه‌ها مطرح شد. « یکی از نخستین کاربردهای این اصطلاح در دانش گیاهشناسی بود و منظور از آن، بررسی و شناخت اجزای تشکیل دهنده گیاه و ارتباط آنها با یکدیگر و با کل گیاه، یعنی ساختمان و ساختار گیاه است. پراپ معتقد بود همین روش را می‌توان در مطالعه قصه ها به کار برد»(پراپ، ۱۷:۱۳۸۶).

به بیانی دقیق‌تر در نظم تاریخی، از آغاز دهه‌ی بیست، فرمالیست‌های روسی مسأله‌ی ساختار اثر ادبّی را مطرح کردند. اثر کلاسیکی که در این زمینه وجود دارد "ریخت‌شناسی قصّه‌های عامیانه" (روسی) از پراپ است که در سال ۱۹۲۸(م.) منتشر شد و در سال ۱۹۵۸(م.) به زبان انگلیسی منتشر شد و به زبان‌های دیگر نیز ترجمه شده است. ذکر این تاریخ‌ها از این جهت اهمّیّت دارد که می‌تواند اصالت اندیشه‌ی پراپ را نشان دهد. پراپ با تحلیل محتوای حدود صد قصّه‌ی عامیانه‌ی روسی، به بن‌مایه‌های تکرار شونده‌ی آن‌ها دست یافت. به این صورت:

۱. شاه عقابی به یک قهرمان می‌دهد. عقاب قهرمان را به سرزمین دیگری می‌برد.
۲. پیرمردی اسبی به سوچنکو می‌دهد. اسب سوچنکو را به سرزمین دیگری می‌برد.
۳. جادوگری قایقی به ایوان می‌دهد. قایق ایوان را به سرزمین دیگری می‌برد.
۴. شاه‌دختی انگشتری به ایوان می‌دهـد. از درون انگشتر جوانانـی بیرون می‌آیند که ایوان را به سرزمین دیگری می‌برند.

بین این چهار بن‌مایه خویشاوندی آشکاری وجود دارد: نام شخصیّت‌ها و چیزهایی که به آن‌ها داده می‌شود تغییر می‌کند، امّا کارکرد آن‌ها یکی است. به این ترتیب، کارکردهایی وجود دارند که عناصر ثابت روایت را تشکیل می‌دهند حال آن‌که داستان‌پردازی و موقعیّت‌ها از متغیرهای فرعی هستند»(گیرو، نبوی، ۱۳۸۰: ۱۰۹).

در روایت‌شناسی پراپ متوجّه می‌شویم که روایت براساس عملکردهای اوّلیه‌ی آن استوار شده است. او ۳۱ عملکردی را از یکدیگر جدا می‌کند که برای توصیف کردار در تمامی قصّه‌های تحلیل شده کفایت می‌کنند.

ویژگی های الگوی پراپ

از میان یک کلان الگویی که در بخش پیشین بدان‌ها، اشارت رفت، در این نوشتار الگوی پراپ به عنوان منشا الهام برای ریخت‌شناسی داستان سیاوش به کار گرفته شده است. دلیل این انتخاب روش مفصلی است که پراپ در کتاب مشهور خود آن را تشریح نموده است. پراپ، کارکرد را عنصر بنیادین حکایت می‌داند. کار پراپ از جهاتی، واجد دقّت‌های روش‌شناختی است. وی با تعریف کارکرد، مبنای آشکاری برای تشخیص واحدهای روایت به دست می‌دهد. در این نوشتار نیز عملکردهای موجود در داستان سیاوش مورد شناسایی قرار گرفته‌اند. پراپ علاوه بر این، همه شخصیّت‌های حکایت مورد پژوهش را فهرست کرد و نه برخی از آن-ها را. به این ترتیب پراپ سی و یک کارکرد را معیّن ساخت که همیشه به یک ترتیب رخ می‌دهند هر چند همه آن‌ها در تمامی حکایت‌ها وجود ندارد. در تجزیّه و تحلیل داستان سیاوش نیز، کارکردهای همه شخصیّت‌های اصلی و فرعی، مورد توجّه قرار گرفته-اند.

چنان که برخی از روایت‌شناسان تصریح کرده‌اند، داستان باید حداقل شامل وضعیت آغازین، سپس یک رویداد و سرانجام وضعیت دوّمی باشد که از آن رویداد حاصل شده است و بر عکس وضعیت آغازین است. کسانی که این الگو را به کار می‌گیرند بخش را واحد بنیادین داستان می‌دانند و آن را به رویداد و واکنش یا انگیزش و واکنش تقسیم می‌کنند(پراپ، ۱۳۸۳: ۱۸۸).

خویشکاری

پراپ کوچکترین جزء سازنده قصه‌های پریان را خویشکاری نامید. خویشکاری شخصیتهای قصه، سازه‌های بنیادی قصه هستند و قبل از هر چیز باید آنها را جدا کرد. او پس از تجزیه و تحلیل یکصد قصه از مجموعه قصه‌های روسی به سی و یک خویشکاری دست پیدا کرد. به نظر پراپ در تعریف خویشکاری باید دو نکته را در نظر داشت:

الف) تعریف نباید متکی به شخصیتی باشد که آن خویشکاری را انجام می دهد.

ب) یک عمل را جدا از مکان آن در سیر داستان نمی توان تعریف نمود(ر.ک: پراپ، ۵۲:۱۳۸۶).

« پراپ دریافته بود که اگر بسیاری از قصه‌های عامیانه و پریان روسی بدقت بررسی شود، عملا یک داستان بنیادین و مشابه در تمامی آنها یافته خواهد شد. او می‌کوشد تا نشان دهد چگونه صد قصه مورد بررسی‌اش در واقع اشکال مختلف یک طرح اولیه بنیادین هستند. پراپ با بررسی مجموعه‌ای از صد حکایت با ترکیب بندی مشابه، ساختار یک « شاه حکایت» را بیرون کشید»(اسکولز، ۱۰۲:۱۳۸۳).

حرکت‌های داستان

براساس الگوی پراپ، از لحاظ ریخت‌شناسی می‌توان قصّه را اصطلاحاً بسط و تطوّری دانست که از شرارت یا کمبود و نیاز شرع می‌شود و با گذشت از کارکردهای میانجی به ازدواج یا به خویشکاری‌های دیگری که به عنوان سرانجام و خاتمه به کار گرفته شده است، می‌انجامد. این گونه بسط و تحوّل در قصّه را ما اصطلاحاً حرکت نامیده‌ایم. هر عمل شرارت بار جدید، یا هر کمبود و نیاز جدیدی، حرکت تازه‌ای می‌آفریند. یک قصّه ممکن است چندین حرکت داشته باشد و ما وقتی متنی را تجزیّه و تحلیل می‌کنیم پیش از هر چیز باید تعداد حرکت‌هایی را که قصّه از آن تشکیل شده است معیّن سازیم. ترکیب حرکت‌ها ممکن است به صورت جدول شماره چهار باشد»(مارتین: ۱۳۸۳).

جدول۱. حرکت‌های یک داستان از نگاه پراپ

یک حرکت مستقیماً حرکت دیگری را دنبال می‌کند.
حرکت جدیدی پیش از پایان حرکت اوّل آغاز می‌شود. جریان عملیّات قصّه با حرکتی که داستان دربردارد قطع می‌شود.
ممکن است که یک داستان نیز به نوبه خود قطع شود و در این حال نمودار نسبتاً پیچیده‌ای نتیجه می‌شود.
قصّه ممکن است با دو شرارت همزمان آغاز شود و از این‌دو می‌شود که نخستین پیش از دوّمین فیصله یابد.
دوحرکت ممکن است پایان مشترکی داشته باشند.
گاهی قصّه‌ای دو جستجوگر دارد. قهرمانان در وسط حرکت اوّل از هم جدا می‌شوند. این جدایی معمولا با رسیدن به علامت دوراهی در جاده صورت می‌گیرد.

نقش ویژه

پراپ نقش ویژه را چنین تعریف می‌کند: « کنش یک شخصیت بر اساس اهمیتی که در مسیر کنش‌های حکایت دارد». پراپ بر اساس بررسی یکصد حکایت و قصه‌های کودکان نتیجه گرفت که هرچند افراد و شخصیتهای این قصه‌ها گوناگون و کنش‌های آنان متنوع است؛ اما نقش ویژه‌هایشان محدود و ثابت است.

« پراپ شخصیتهای حاضر در حکایتها را در هفت دسته کلی و اصلی تقسیم کرد: ۱- قهرمان ۲- شاهدخت ۳- بخشنده یل پیشگو ۴- یاوران و دوستان قهرمان ۵- فرستنده که قهرمان را به ماموریت می فرستد. ۶- بدکار و شریر ۷- قهرمان دورغین یا شیاد. بنابراین نقش ویژه‌ها، پاره‌های کنش هستند. مواردی چون طرد شدن، ممنوع کردن، تجاوز یا فریفتن و اطلاع دادن و ... نقش ویژه‌های شخصیتهایند که یکسر مستقل از افرادی که آنها را پیش می‌برند، در ساز و کار حکایت به کار می‌آیند»(احمدی، ۱۳۸۶: ۱۴۵-۱۴۶).

نقد الگوی پراپ

البته در طی سالها کسانی از پراپ و نظریه او نقد کردند و این امر موجب پدید آمدن آثاری نیز شد. از جمله « پراپ تمام بازیگران شخصیتهای قصه‌های پریان را به هفت دسته تقسیم می‌کند؛ اما گرماس معتقد است با یک تقسیم‌بندی عملی‌تر می‌توان این این بازیگران را به شش کنشگر کاهش داد و به همان نتایجی که مورد نظر پراپ است، دست یافت، بدون این که به ساختار قصه لطمه‌ای وارد شود. از دیگر کسانی که بر پراپ ایراد گرفت، کلود برمون بود. اگرچه برمون اساس روش پراپ را درست می‌داند، در توالی این خویشکاریها تغییراتی را الزامی می‌داند. او بر این باور است این توالی که پراپ ارائه داده است، فقط در مورد قصه‌های عامیانه که ساختاری ساده دارند، صادق است و نمی‌توان آن را برای داستانهای پیچیده امروزی استفاده کرد، بلکه داستانهای امروزی نیاز به خویشکاری با توالی مرکب دارند»(اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰).

نظریه پردازان بعد از پراپ از روش او بسیار تاثیر گرفتند.« گرماس روایت‌شناسی را بر پایه ریخت‌شناسی پراپ استوار کرد؛ اما از ژانر خاصی که مورد بحث پراپ بود، فراتر رفت و کوشید تا «دستور زبان» داستان را بیابد. او به جای هفت دسته شخصیتهای پراپ، سه دسته از تقابلهای دوگانه را پیشنهاد داد که بنا به قاعده‌های معناشناسیک شکل میگیرند»[۵] (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

ژرار ژنت و لوی استروس نیز از الگوی پراپ استفاده کرده‌اند؛ چنانکه «لوی استروس بر همین مبنا پژوهشهای اساطیری خویش را سامان داد. هرچند او برخلاف پراپ نه با فرمی زیباشناختی؛ بلکه با فرمی منطقی سر و کار دارد»(ایکولز، ۱۳۸۳: ۱۰۳). ژرار ژنت نیز در راه پراپ گام نهاد؛ او طی مقاله‌ای طولانی عناصر روایت را چنین برمی‌شمرد: ۱- نظم ۲- تداوم روایت ۳-تکرار یا بسامد ۴- حالت یا وجه ۵- آوا و لحن(ر.ک: احمدی ۱۳۸۶: ۳۱۵-۳۱۷).[۷]

«پراپ در بررسی ریخت شناسانه خود فقط قصه‌های جادویی روسی را در نظر داشت؛ ولی نتایج حاصل از بررسی‌های وی را می‌توان به قصه‌های سایر ملل تعمیم داد و این امر در مورد قصه‌های ایرانی نیز صادق است»(حق شناس، ۱۳۸۷: ۳۳).

قصه‌های شاهنامه که جزو قصه‌های ایرانی و دارای محتوای حماسی و اساطیری‌اند، قابل تحلیل براساس نظریه ساختاری پراپ هستند، « داستانهای اساطیری و حماسی به سبب فرم و ساخت ویژه‌هایی که دارند نیازمند آن گونه تحلیل و طبقه بندی ساختاری هستند که بیشتر مورد نظر کسانی چون پراپ، لوی استروس و بارت بوده است. این ساخت ویژه در داستانهای حماسی و اساطیری در واقع همان خصیصه بی زمانی و تکرارپذیری الگوهای اساطیری را موجب می‌شود»(طالبیان، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

سیاوش در شاهنامه فردوسی

داستان بلند سیاوش که طی ۳۷۷۵ بیت روایت می‌شود از داستانهای زیبا و تأثیرگذار شاهنامه است. سیاوش پسرکاووس و خاندان مادری وی از تورانیانند. به سبب رهایی از دسیسه‌های پی درپی سودابه زن کاووس، داوطلبانه به همراهی رستم برای نابودی تورانیان پیمان‌شکن به بلخ می‌رود. پس از نبردی دلاورانه برای جلوگیری از خونریزی و کشتار با قرار دادن شرایطی تورانیان را به صلح می‌خواند. افراسیاب که دلاوریهای سپاه ایران را تجربه کرده بدون چون و چرا شرایط سیاوش را می‌پذیرد. انگیزه دیگر او در تن دادن به صلح خواب ناگواری است که پادشاه تورانی را یکباره در هم می‌ریزد. معبران دربار در تعبیر این خواب، افراسیاب را از جنگ با سیاوش منع می‌کند. جنگ با سیاوش سرنوشتی همچون جنگ با اسفندیار دارد.

در تعبیر خواب به افراسیاب چنین گفته می‌شود: اگر سیاوش تو را شکست دهد، توران نابود خواهد شد و حکومت تو بر باد می‌رود و اگر تو بر سیاوش فایق آیی، کشتن سیاوش، تو و سراسر جهان را به نابودی می‌کشاند. پیشگویی چنین است که مرگ سیاوش برای همگان تلخی به بار می‌آورد»(سیدالشهدایی، ۱۳۸۳: ۱۳۶).

اوّلین قدم برای جدایی پدر و پسر برداشته می‌شود. چراکه سیاوش دارای روحی عرفانی و مخالف جنگ و خونریزی است امّا کاووس شاه این را ناشی از عدم تجربه وی می‌داند:«صلح بین ایران و توران محقّق نمی‌شود؛ زیرا کاووس، صلح را دلیل بر ضعف می‌داند و می‌خواهد تمام اسیران و گروگان‌های تورانی کشته شوند. پادرمیانی رستم نیز کارساز نیست. رستم با حالتی قهرگونه کاووس را ترک می‌کند و سیاوش را نیز در مرز ایران و توران تنها می‌گذارد.

سیاوش نمی‌خواهد فرمان پدر را انجام دهد. پس به دنبال دعوت پیران ویسه سردار خردمند تورانی به سرزمین دشمن پناه می‌برد. افراسیاب از آمدن او استقبال می‌کند و پس از مدّتی فضیلت‌های سیاوش او را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مهر سیاوش سبب می‌گردد تا افراسیاب، همگان را فراموش کند.

سیاوش به پیشنهاد پیران، ابتدا با جریره دختر پیران و پس از مدّتی نیز با فرنگیس دختر بیدار دل افراسیاب ازدواج می‌کند. پس از آن سیاوش تصمیم می‌گیرد در سرزمین توران، شهری بهشت‌آسا بنا کند. پیشگویان به او پیام می‌دهند ساخت این شهر بدیمن است. سیاوش به این پیام توجّهی نمی‌کند و شهر را می‌سازد؛ شهری بی‌مانند در سراسر جهان (سیاوش‌گرد و گنگ‌دژ) و آنگاه حاسدان که کین سیاوش را از آغاز در دل داشتند دست به کار می‌شوند. از دوری افراسیاب و سیاوش و از نبود پیران ویسه استفاده کرده، شاه توران را نسبت به سیاوش بدگمان می‌کنند. خوی اهریمنی افراسیاب سر برمی‌آورد و به گنگ دژ حمله می‌کند. سیاوش که همراه سپاهیان ایرانی است از شهر بیرون آمده با سپاه افراسیاب رو به رو می‌گردد و بدون کمترین مقاومتی خود و سپاهیانش کشته می‌شوند. از فرنگیس، پسری به نام کیخسرو پدید می‌آید تا بعدها کین پدر را از افراسیاب بگیرد و کیخسرو همان کسی است که جهان را از بیداد افراسیاب پاک می‌کند»(همان، ص: ۱۳۷).

فردوسی بارها در داستان سیاوش از رنجی که از زندگی در کشور توران می‌برد را سخن گفته است. او در آنجا محکوم به تحمّل است: «فردوسی در سرایش این داستان، بارها از زبان سیاوش یا دیگر شخصیّت‌های داستان مسأله جبر و تقدیر را مطرح می‌کند سیاوش در لحظاتی که زمان تصمیمی بزرگ است به آسانی خود را تسلیم سرنوشت و خواست یزدان می‌کند. او بیداد افراسیاب را خواست خداوند می‌داند و این بسیار شگفت‌انگیز است:

مرا چرخ گردون اگر بی‌گناه — به دست بدان کرد خواهد تباه

به مری کنون زور و آهنگ نیست — که با کردگار جهان جنگ نیست

(فردوسی: ۲۶۲)

شخصیت اصلی یا قهرمان داستان

شخصیّت سیاوش به فراخور مکان زندگیش بشدّت تغییر می‌کند. او در ایران، شجاع و دلیر است امّا در توران، تسلیم و خاموش. این تسلیم و خاموشی هم ناشی از این است که خود را مهمان و مدیون لطف میزبان می‌داند و هم خاموشی یک پناهنده است. می‌بینیم که در توران هرگاه به پدرش توهین می‌شود، کوچکترین واکنشی نشان نمی‌دهد؛ پدری که با همه بدی‌هایش در حق پسر، باز هم در دل پسر جای دارد و سیاوش، تصویرش را بر دیوارهای کاخ "سیاوش‌گرد یا گنگ دژ" نقاشی کرده است.

او اسبی را که "بهزاد شبرنگ" نام دارد و قرار است کیخسرو در نبردهای کینه‌خواهانه‌اش سوار شود برمی‌گزیند و از اسب می‌خواهد همراهی نیرومند و استوار برای فرزندش باشد (فردوسی: ۲۶۱).

پس چگونه است که فریب گرسیوز را می‌خورد و راه چاره‌ای برای بازگشایی گره‌های نیرنگ او نمی‌یابد؟

مرگ او را چگونه باید تفسیر کرد؟ مرگ او نتیجه تقدیر و سرنوشت است یا بی‌مهری‌های پدرش، کاووس؟ اهریمن خوبی افراسیاب تورانی او را می‌کشد یا حسادت گرسیوز؟ بدون شک مرگ او پهلوانانه نیست، امّا عارفانه هم نیست. می‌توان گفت او می‌میرد تا فضیلت‌ها و ارزش‌هایی چون پاکی، راستی و "وفاداری به عهد" جاودان بماند.

او شاهزاده‌ای پاک‌سرشت، مهربان و راستگو است؛ زندگی را دوست دارد و میل به زندگی در او می‌جوشد با این حال تسلیم مرگ می‌شود. شاهزاده‌ای صلح‌طلب که از کشتن بیزار است، مرگ خود را می‌پذیرد با علم به اینکه مرگ او سبب ریختن خون‌های فراوان در ایران و توران می‌شود. پهلوانی که رسالت خود را به آسانی به دیگری یعنی کیخسرو واگذار می‌کند، نمی‌جنگد و از جنگ بیزار است امّا انتظار دارد دیگران به کین‌خواهی او بجنگد و این تناقضی آشکار در شخصیّت شاهزاده پاک‌سرشت ایرانی است. به زعم نگارنده، کشنده سیاوش نه افراسیاب است نه کاووس و نه تقدیر... کشنده سیاوش، سراینده فرزانه طوس است با پیامی برای تمامی مردم جهان در اعصار مختلف.

فردوسی، سیاوش را با همه فضیلت‌هایش نمی‌پذیرد. سیاوش حتّی اگر پرورده‌ی دست رستم هم باشد، قهرمان آرمانی و دلخواه فردوسی نیست.

فردوسی به دو دلیل عمده سیاوش را نمی‌بخشد و به مرگ محکوم می‌کند، جبر و تقدیر نامی است برای انتقام سراینده طوس از سیاوش.

داستان سیاوش به عنوان نمونه‌ای برجسته از هنرآفرینی فردوسی متنی است با چشم‌اندازهای متنوع، کنش خلاق متن، چندگانگی معنایی و ابهامی را پدید آورده که خواننده در رؤیارویی با آن در تنش حاصل از ابهام و فراوانی معنا قرار می‌گیرد»(همان: ۱۴۱-۱۴۲).

گزارش دسته‌بندی شده داستان سیاوش

شخصیّت‌های منفی

الف- افراسیاب

افراسیاب از جمله شخصیّت‌هایی است که از آغاز حضور در شاهنامه تا پایان از دشمنان بنام ایران و ایرانیان است. او داعیّه‌ی فتح ایران را دارد و به همین منظور به ایران لشگرکشی می‌کند. در این میان با دیدن خوابی ترسناک که طبق تعبیر مؤبدان از شکستی بزرگ خبر می‌دهد، تصمیم به صلح با سپاه ایران به فرماندهی سیاوش می‌گیرد.

سیاوش بعد از مشورت با بزرگان سپاه از جمله رستم، پیمان صلح افراسیاب را با تعیین شروطی می‌پذیرد. یکی از شرطها فرستادن صد گروگان از سوی افراسیاب است .

افراسیاب با پناهندگی سیاوش به توران موافقت می‌کند. دختر او را به همسری او در می‌آورد. شهری در چین را به او می‌بخشد و در نهایت مغلوب نیرنگ‌ها و دروغ‌های گرسیوز شده و دستور قتل سیاوش را صادر می‌کند.

ب- سودابه

سودابه در اوّلین نگاه شیفته‌ی سیاوش می‌شود و تمام تلاش خود را به کار می‌برد تا او را رام خود کند؛ امّا موفق نمی‌شود و تصمیم می‌گیرد از طریق همسر خود کاووس شاه به سیاوش برسد؛ بنابراین از طریق کاووس سیاوش را به شبستان دعوت می‌کند و به او پیشنهاد ازدواج با یکی از دخترانش را می‌دهد. وقتی عدم تمایل سیاوش را می‌بیند، آشکارا به او پیشنهاد رابطه می‌دهد و با مخالفت سیاوش به او تهمت زده و سعی در خائن جلوه‌دادن سیاوش در نظر کاووس شاه دارد. سودابه در این داستان با توطئه‌های پی در پی سعی دارد تا به مقصود خود برسد که ناموفق است.

ج- گرسیوز

گرسیوز از یلان و پهلوانان تورانی است که به دلیل حسادت خود به سیاوش، سعی دارد رابطه سیاوش را با افراسیاب تیره سازد و در این راه موفق است.

شخصیّت‌های مثبت

الف- سیاوش

سیاوش، معصوم‌ترین چهره‌ی آسمانی و شریف شاهنامه فردوسی است. او نمونه‌ای از یک پهلوان وارسته و در عین حال شهریاری دو نژاده است که اصل او از سوی پدر به ایرانیان و از جانب مادر به تورانیان می‌رسد(جعفری، ۱۳۸۷: ۸۱). او پرورش یافته رستم دستان، پهلوان نامی ایران است. سیاوش در کنار تربیّت جنگاوری، نزد مؤبدان از نظر معنوی و روحانی نیز تعلیم می‌دید. او در برابر خواهش‌های نفسانی سودابه تسلیم نشد و بارها مورد دسیسه واقع شد و در نهایت برای خلاصی از توطئه‌های سودابه زمانی که کاووس‌شاه به فرمان شکستن پیمان صلح با افراسیاب را می‌دهد، به کشور توران پناهنده می‌شود. و در عین مظلومیّت جان می‌سپارد.

ب- رستم

رستم در سراسر شاهنامه نماد دوستی، وفاداری، دلاوری و فریادرسی است. او پرورنده‌ی سیاوش است. در جنگ فرمانده‌ی لشگر سیاوش است. مشاور سیاوش است و در آخر کین‌خواه سیاوش است.

ج- فرنگیس

فرنگیس دختر افراسیاب و همسر دوّم سیاوش است. بعد از پناهندگی سیاوش به توران، پیران وزیر باتجربه افراسیاب فرنگیس را برای سیاوش خواستگاری می‌کند و سیاوش بعد از ازدواج با فرنگیس سیاوش‌گرد را بنا می‌کند. او برای فرنگیس مرگ خود و بدنیا آمدن فرزندش خسرو را پیشگویی می‌کند.

د- پیران

پیران وزیر با تجربه افراسیاب، انسانی فکور و مثبت‌اندیش است. او در جای جای این داستان همواره به افراسیاب در تصمیم-گیری کمک فکری می‌دهد. او مایه دلگرمی سیاوش در کشور توران است و دختر خود جریره را به همسری او درمی‌آورد. بعد از کشته‌شدن سیاوش افراسیاب قصد کشتن فرنگیس را دارد؛ امّا پیران فرنگیس را فراری داده و باعث نجات جان او و فرزندش کیخسرو می‌شود.

حرکت‌ها و خویشکاری‌های داستان سیاوش

این قصه دارای یک حرکت است و آن عبارت از این است که « سودابه به سبب عشق آتشینی که به سیاوش دارد و از او اعتنایی نمی بیند با توطئه و دسیسه سیاوش را به کام مرگ می فرستد»

این حرکت از نوع حرکت دوم پراپ است؛ یعنی شرارتی در قصه پدیدار میشود، قهرمان به چاره سازی می پردازد و موفق نمیشود و شرارت شدت می یابد، قهرمان یاری رسان به کمک می آید و شرارت تا حدی التیام می یابد.

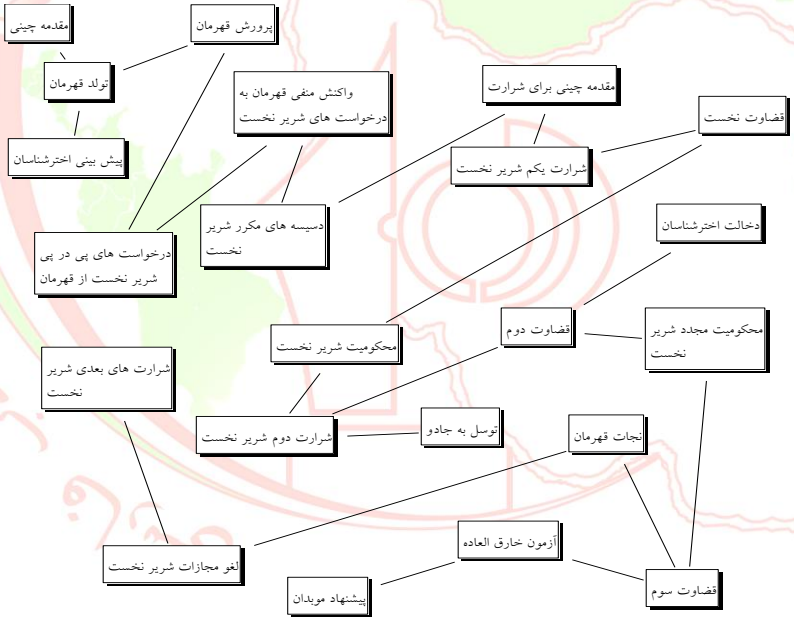
با بررسی و تجزیه و تحلیل قصه سیاوش و سودابه در شاهنامه براساس نظریه پراپ می فهمیم که

۱- حرکتهای موجود در این قصه از نظر موضوع بیشتر اول حرکت‌های پراپ یعنی « بسط از طریق خویشکاری جنگ و کشمکش» هستند و این امر با توجه به این که شاهنامه کتابی حماسی است و در آن نمایندگان خیر و شر همواره رو در روی هم قرار می گیرند، قابل توجیه است.

۲- خویشکاری طلسم یا افسون و جادو وجود دارد و شرور از آن در انجام شرارت های خود استفاده می‌کند.

۳- پراپ تاکید دارد که توالی کارکرد در یک قصه یکسان است و این امر در داستان سیاوش نیز درست است؛ ولی گاهی جابجایی‌هایی نیز دیده می‌شود که طبیعی است.

۴- برخی خویشکاری‌هایی که پراپ از آنها نام برده است(۳۱ مورد) در این قصه پیدا نشد اما خویشکاری‌های جدید مانند ازدواج دوم سیاوش، اهمیت به خواب و رویا و پیش بینی و خبر از آینده مشاهده شد.



نمودار خویشکاری داستان سیاوش

در این بخش، پس از مقدمه چینی، تولد قهرمان اتفاق می‌افتد. پیش بینی ستاره شناسان در مورد آینده قهرمان و سپس پرورش قهرمان به دست یاریگر یکم. با ورود شریر یکم، درخواست‌های مکرر از قهرمان آغاز می‌شود. درخواست‌هایی که با واکنش منفی قهرمان مواجه می‌شود. شریر بعد از ناکامی در ردخواست‌های خود، به دسیسه روی می‌آورد. دسیسه‌هایی که زمینه شرارت وی را فراهم می‌سازد. شریر پس از این مقدمه، شرارت نخست را مرتکب می‌شود. شرارتی که به قضاوت یکم منجر می‌شود. نتیجه

این قضاوت، شکست و رسوایی شریر نخست است. شریر نخست، دوّمین شرارت خود را با توسّل به جادو انجام می‌دهد. که این شرارت به آزمون دوّم می‌انجامد. در این قضاوت، اخترشناسان، حکم به رسوایی شریر نخست می‌دهند. در این جا، مؤبدان دخالت می‌کنند و قضاوت سوّم با یک آزمون خارق‌العاده(عبور از آتش) صورت می‌پذیرد. قهرمان از این آزمون با موفقیت عبور می‌کند و حکم به مجازات شریر نخست داده می‌شود ولی این حکم لغو می‌شود و شرارت‌های شریر نخست ادامه می‌یابد.

نتیجه‌گیری

دراین پژوهش داستان سیاوش بیت به بیت خوانده شد. بعد از مطالعه و یادداشت‌برداری تحلیل داستان شروع شد. پس از ریخت‌شناسی داستان سیاوش و تحلیل آن با تئوری بنیادکاوی، نتایج پژوهش به صورت کارکردهای موجود در داستان و نمودار روندنما، مشخصّ شده‌اند. همان‌گونه که در توضیحات این نمودارها نیز آمده است، علاوه بر کارکردهایی که پراپ مطرح ساخته است، چند کارکرد واضح در این داستان مشاهده می‌شود که در الگوی پراپ اثری از آن‌ها به چشم نمی‌آید.

یکی از کارکردهای اختصاصی این داستان، پیش بینی و خبر از آینده است. کارکرد اختصاصی دیگر، قضاوت‌های مکرر است. کارکرد اختصاصی سوّم، ازدواج‌های مکرر است که زمینه‌ی کامیابی قهرمان و حسادت و شرارت شریر دوّم را فراهم می‌کند.

بنابراین از ریخت‌شناسی داستان سیاوش با شکل‌های گوناگونی که پراپ، کمپبل و راگلان ارائه نموده بودند، می‌توان به این نتیجه رسید که کارکردهای موجود در داستان سیاوش و نحوه‌ی چینش آن‌ها در روایت فردوسی، شباهت زیادی با الگوهای ارائه شده ندارد.

بر اساس نظریّه پراپ، داستان سیاوش مشتمل بر دست کم دو حرکت است. به عبارت دیگر یکی از ویژگی‌های داستان سیاوش، نقش آفرینی دو شریر است که به نحوی به یکدیگر سنخیت‌های جالبی دارند. فردوسی در یک روایت‌پردازی چیره‌دستانه، این دو شریر را از یک نژاد قرارداده است تا بر تمایز خود و دیگری که از دوگانه ایران- توران ناشی می‌شود، تاکید نماید. به عبارت دیگر، داستان سیاوش را می‌توان تجلی یک شرارت واحد (شرارت تورانی) در شکل‌های گوناگون (سودابه‌ای و گرسیوزی-افراسیابی) دانست. نکته‌ای که در الگوی ریخت‌شناسی پراپ نمی توان نظیری برای آن جستجو نمود.

در مجموع با توجّه به همه‌ی مطالب می‌توان به این نکته اشاره نمود که الگوی ریخت‌شناسی پراپ هر چند کارکردهایی از داستان سیاوش را به نحو شایانی در برمی‌گیرد؛ امّا در برابر برخی از کارکردها ساکت است. کارکردهایی که نقش بسیار مهمّی در روند داستان، شکل‌گیری شخصیّت‌ها و صورت‌بندی بخش‌های گوناگون روایت دارد.

پی‌نوشت

۱- قدمت آیین سوگ سیاوش در نوروز نشانگر عمق باور تودهٔ مردم و اهمّیّت این اسطوره نزد ساکنان کشاورز آسیای میانه است .چند نقاشی موجود دربارهٔ نحوهٔ اجرای آیین سیاوشان حاکی از وجود عناصر اصلی و مهمّ چون زنان و موسیقی، حضور خدایان با هاله ای دور سر به نشانهٔ تقدّس و آسمانی بودن این آیین است.

۲- Claud Levi-strauss، در ۱۹۰۸ در بلژیک زاده شد. پدرش نقاش بود. در رشته فلسفه دانشکده حقوق دانشگاه پاریس درس خواند و به مقام استادی جامعه‌شناسی در دانشگاه سان پولو رسید. آثار زیادی دارد مانند چهار کتاب او به نام منطق اساطیر(به نقل از کتاب کلودلوی استروس، اثر ادموند لیچ، مترجم: مرحوم دکتر حمید عنایت).

۳- منظور کتاب ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان است که ترجمه ان به فارسی از فریدون بدره‌ای، انتشارات طوس در دسترس است.

۴- زدر برخی از ترجمه‌ها و کارهای پژوهشی، کلمه Function در انگلیسی به خویشکاری ترجمه شده است که معادل متداوّل‌تر برای این واژه کلمه کاردکرد است و در این نوشتار نیز از همین معادل استفاده می‌شود.

۵- شهری است در توران که به دست سیاوش بنا شده است:

بنا کرد شهری بسان بهشت به هامون گل و سنبل و لاله کشت

این شهر بعد از پس از مرگ سیاوش به ویرانه تبدیل می‌شود.

۶- شهری است در توران، ساخته شده به دست سیاوش (عادل، ۱۳۷۲: صص۲۷۵ و ۴۰۴)

۷- پراپ استاد مردم شناسی دانشگاه لینگراد بود؛ آثارش عبارتند از ریخت شناسی حکایت ۱۹۲۸، سرچشمه تاریخی حکایت ۱۹۴۶، شعر حماسی روسی ۱۹۵۵، جشن های روستایی روسی ۱۹۶۳. (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۴۴).

۸- در این باره نگاه کنید به « ساختار و تاویل متن» بابک احمدی ص ۱۴۷.

۹- Narratology

۱۰- گرماس مفهوم نقش ویژه را یکسر کنار گذاشت و به جای آن از مفهوم پی رفت یاری گرفت(احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۲).

۱۱- در این باره نگاه کنید به « ساختار و تاویل متن» بابک احمدی ص ۱۶۰-۱۶۵.

۱۲- جهت آگاهی بیشتر نگاه کنید به « ساختار و تاویل متن» بابک احمدی ص ۱۶۶-۱۷۱.

۱۳- برای آشنایی بیشتر با نظریات ژرار ژنت نگاه کنید به « ساختار و تاویل متن» بابک احمدی ص ۳۰۸-۳۲۴.

منابع

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ***ساختار و تاویل متن***، چاپ نهم، تهران، مرکز.

۲- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***، چاپ اول، تهران، فردا.

۳- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***، چاپ دوم، تهران، آگه.

۴- پراپ، ولادیمیر، (۱۳۸۶)، ***ریخت‌شناسی قصّه‌های پریان***، ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ دوّم، تهران، انتشارات طوس.

۵- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقادانه-زبانشناختی روایت***، ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

۶- حق‌شناس، علی‌محمد، ***ی‌افته‌های نو در ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی ایران***، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، سال ۵۹ شماره ۱۸۶ ص ۲۷-۳۹.

۷- سیدالشهدایی، رؤیا، (۱۳۸۳)، « خوانشی زیباشناسانه از مرگ در شاهنامه فردوسی(داستان سیاوش)»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، سال اول، شماره ۴، ص ۳۲-۴۵.

۸- طالبیان، یحیی و صرفی، محمدرضا و بصیری، محمدصادق و جعفری، اسدالله، (۱۳۸۶). « جدال خیر و شر درونمایه شاهنامه فردوسی و کهن الگوی روایت»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال چهلم، شماره ۱۵۸، ص ۱۱۶-۱۱۰.

۹- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲). ***شاهنامه براساس چاپ مسکو(دوره چهار جلدی)***، جلد دوم، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ ششم، تهران، قطره.

۱۰- مارتین، والاس، ۱۳۸۲، ***نظریّه‌های روایت***، ترجمه محمد شهبا، انتشارات هرمس، تهران.

۱۱- هارلند، ریچارد، ۱۳۸۰، ***ابرساختگرایی: فلسفه ساختگرایی و پساساختگرایی***، ترجمه فرزان سجودی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، حوزه هنری، تهران

روایات قرآنی و چگونگی تجلی آنها در شعر حافظ

دکتر علی گراوند
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
فرشته ملکی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام(نویسنده مسئول)

چکیده:
هدف این نوشتار بازتاب و تجلی داستان پیامبران و روایات مذهبی است که به اشکال متفاوتی در اشعار حافظ متجلی گردیده است. یکی از دلایل پرداختن به این موضوع این است که تقریبا حافظ به تمام داستانها و روایات مذهبی قبل از خود و قصص قرآن کریم اشراف کامل داشته و با نگاهی متفاوت نسبت به شاعران پیش از خود در مضمون آفرینی از آنها بهره برده است. با توجه به بررسی های به عمل آمده در دیوان حافظ ۳۷ بیت به داستان حضرت آدم، ۸ بیت به داستان حضرت نوح، ۱ بیت به داستان حضرت هود، ۳بیت به داستان شداد و بهشت او، ۲ بیت به داستان حضرت ابراهیم،۱۲بیت به داستان حضرت یوسف و ۱۵ بیت به داستان حضرت موسی پرداخته شده است. نکته اینجاست که حافظ در شعر خود مضمون تازه خیلی کم دارد اما مضامین دیگران را بسیار هنرمندانه و متفاوت به کار گرفته است که از جمله آنها روایات قرآنی است.

کلیدواژه‌ها: حافظ، روایات قرآنی، داستان پیامبران، مضمون آفرینی.

مقدمه:
مفهوم اصطلاحی روایت های دینی، تقریبا بعد از پیامبر و رحلت آن حضرت پیدا شده است، یعنی، بعد از وفات پیامبر، اصحاب پیامبر، مجبور به جمع قرآن و سخنان پیامبر شدند، و چنین کاری به سادگی امکان نداشت. مگر اینکه اقوال صحابه را که از پیغمبر شنیده بودند، گردآورند. پس روایت به طور عام، سخنانی است که راویان به طور مستقیم از پیامبر یا صحابه شنیده اند و به دیگران ابلاغ کرده اند(لغت نامه، ذیل روایه) اما مطلب این است که بدانیم هدف از روایات مذهبی چیست؟ بدون شک هدف از رویات مذهبی در اکثر موارد، بیان عبرت و موعظه است. چنانکه مقصود از ایراد قصه ها در قرآن کریم، ذکر داستان امتهای پیشین و عبرت گرفتن مردمان از آنها و سرگذشتشان می باشد. همه داستانهایی که در قرآن مجید آمده است، در کتابهای پیامبران گذشته، اصل و منشائی دارد. همه محتویات قصه ها عبرت آمیز است و یکایک داستانها با دعوت به توحید آغاز می شود و مقاومت ومجاهدت مردان خدا را نشان می دهد که در برابر قومی لجوج و گمراه قرار گرفته اند. در پایان هر قصه، مردم نادرست و خیانتکار، هلاک می شوند و راست کرداران و اهل یقین رهایی می یابند. پیامبران هر کاری که انجام می دهند در راه خشنودی ایزد یکتاست و مرگ و زندگی آنان در راه ادای وظیفه تبلیغی است که از طرف پروردگار جهانیان به دوش آنها گذاشته شده است. همه پیامبران خیرخواهان دلسوزند که با مردمی آشفته حال و غالبا شکیبایی هر چه تمامتر، انواع بلایا را به جان می خرند تا رهنمون انسانها به سوی حق شوند. مطلب دیگر که در مورد رویات مذهبی به ویژه داستان پیامبران حائز اهمیت است، این است که گاهی مواقع شعرا و مورخین به اشارات قرآن کریم در حدی که بیان شده است، اکتفا نکرده، قصه ها را تفسیر کرده اند. یا اینکه سعی کرده اند این قصه ها را از منابع دیگر نیز نقل کنند. همین امر گاه موجب بروز اختلافاتی در بین روایات قرآن کریم و دیگر منابع و همچنین گفته های شعرا و نویسندگان شده است. باید یادآور شد که اکثر قصه های قرآن، مربوط به دوران پیش از پیامبر اسلام و در واقع مربوط به پیامبران گذشته است.

« غرض از ایراد قصص، حکایت وقایع تاریخی نیست زیرا تاریخ در مقام بیان جزئیات وقایع و تعیین سال و ماه حدوث واقعه هاست. در صورتی که قرآن مجید، صریحا توجه به این گونه تعینات را بی اهمیت شناخته است.»(اردلان جوان،۱۳۷۴: ۱۴۳).

حافظ، از بعضی از پیامبران و قومشان با اشاره ای کوتاه می گذرد و برعکس در مورد گروهی دیگر به همه جوانب زندگی آنها سرمی کشد. ما نیز روش کار حافظ را در پیش خواهیم گرفت و آنجا که حافظ بیشتر عنایت داشته است، کلام را مفصل می آوریم و آنجا که به اشاره گذشته است ما نیز به معرفی اجمال بسنده می کنیم.

۱- آدم و تجلی داستان های او در شعر حافظ:

قبل از اینکه بخواهیم از دیدگاه محققان و سخنانی که پیرامون حضرت آدم گفته اند، سخن به میان آوریم، چند جمله ای در باب عظمت حضرت آدم بیان می کنیم. امروز در هر گوشه دنیا هر کسی حق دارد و حتی مجبور است به پرسش هایی که از دوران خود او برخاسته می شود، جوابهایی پیدا کند. پرسشهایی از قبیل اینکه، انسان چگونه به وجود آمده است؟ نخستین انسان کیست؟ انسان از چه چیز آفریده شده است؟ چرا به این دنیا آمده است؟ آیا میل بازگشت دارد؟ به نظر می رسد سؤالاتی از این قبیل و جوابهایی که کتابهای دینی، تفاسیر، تواریخ و ارباب این فنون می دهند، مجموعا داستان حضرت آدم را شکل می دهد. حال اگر این پرسشها و جوابهای موجود با نیروی تخیل و اندیشه شعرا به ویژه، شاعری همچون حافظ، گره بخورد، باید انتظار ناب ترین مضامین را در پهنه ادبیات فارسی داشته باشیم. کما اینکه این مهم در شعر حافظ مصداق پیدا کرده است و به نظر می رسد حافظ از میان پیامبران، حضرت آدم و داستان هایش را مناسب ترین زمینه، برای ابراز اندیشه های فلسفی، عرفانی و رمز و راز شادی و غم، عشق و حرمان، وصل وهجران، طاعت و عصیان یافته است.

"خواجه شیرازی در اشعار خویش داستان آدم را با همه فراز و فرودها یش، بازسازی کرده و همچون شاهدی آگاه و بینا از آغاز آفرینش آدم با او همراه است"

"تفاوت آشکار جلوه های داستان آدم در دیوان خواجه، در مقایسه با آثار شاعران و نویسندگان دیگر در این است که حافظ به هر یک از رخدادها و حوادث و مضامین موجود در داستان آدم به مدد روح قدسی و باریک اندیشی ویژه خویش جان و جامه ای پوشاند که شنونده و خواننده شعر او با وجود آگاهی بر کار دیگران، هر یک از این موارد را تازه و نو می یابد"(مولایی،۱۳۶۸: ص۵-۴).

۱-۱-آفرینش آدم و بارامانت:

همانطور که در سطور گذشته گفته شد، حافظ به مدد روح بلند و سحر کاملش، مرزهای زمان را در می نوردد. به آغاز آفرینش آدم بر می گردد و شاهد خلقت آدم می شود و سیل شیفتگان شعرش را به تماشای خلقت حضرت آدم فرا می خواندو بخصوص در یکی دو بیت، داستان این آفرینش را که زینت بخش فصول فراوان از کتاب های تاریخ و تفسیر است، به زیبایی بیان می دارد:

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند　　گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(دیوان/ص۷)

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت　　با من راه نشین،باده مستانه زدند

(دیوان/ص۷۷)

آسان بار امانت نتوانست کشید　　قرعه کار به نام من دیوانه زدند

(دیوان/ص۷۸)

به هنگام آفریدن آدم، بین خداوند و فرشتگان، گفت و گویی رخ داده است. فرشتگان در خطاب به خدا گفتند: آیا کسی را که اهل فساد و خونریزی است می آفرینی؟ خداوند پاسخ داد که من به حقیقتی آگاهم که شما آگاه نیستید. "قالوا اتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء...قال انی اعلم ما ل لا تعلمون"(آیه ۲۹/سوره بقره)

حافظ تفاوت انسان و فرشته را در این می داند که انسان حامل بار امانت یعنی عشق است. از نظر حافظ، آنچه موجب آفرینش آدم می شود،قابلیت و استعداد او در پذیرش عشق است.

در ازل، پرتوی حسنت، ز تجلی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(دیوان/ص۶۹)

جلوه ای کرد رخت،دید ملک،عشق نداشت
عین آتش شد از این غیرت و بر آدم زد

(دیوان/ص۶۹)

فرشته، عشق نداند که چیست قصه مخوان
بخواه جام شرابی به خاک آدم ریز

(دیوان/ص۱۳۷)

بر در میخانه عشق ای ملک، تسبیح گوی
کاندر آنجا طینت آدم مخمر می کنند

(دیوان/ص۱۱۹)

۲-۱-سجده فرشتگان بر آدم

پس از آفرینش آدم، خداوند به ملائک دستور می دهد که در برابر آدم، سجده کنند، این سجده یا برای تهنیت آدم است یا برای امتحان فرمانبرداری آنان است. شاید هم بدان سبب است که آدم، امانت بزرگ الهی را پذیرفت؛چیزی که دیگران از پذیرفتن آن سر باز زدند.

ملک در سجده آدم،زمین بوس تو نیت کرد که در حسن تو، لطفی دید بیش از حد انسانی

(دیوان/ص۲۷۳)

۳-۱-آدم و شیطان:

بعد از سجده فرشتگان بر آدم؛ شیطان از این امر سر باز می زدند و دائما در وسوسه آدم است. حافظ نیز این عمل شیطان را با آدم و آدمیان، مد نظر دارد. از دشواری آزمایش، غافل نمی ماند و معتقد است که باید خدا یار شود و اگر نه آدم در دام شیطان خواهد افتاد.

دام سختست مگر یار شود لطف خدا
ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم

(دیوان/ص۱۹۳)

۴-۱-دانه ممنوعه و عصیان آدم:

شرح دانه ممنوعه و عصیان آدم اینگونه در شعر حافظ جلوه پیدا کرده است:

خال مشکین که بدان عارض گندم گونست
سر آن دانه که شد رهزن آدم با اوست

(دیوان/ص۱۰)

از سوی، دیگر حافظ رانده شدن آدم از بهشت را نتیجه تقدیر می داند. از نظر او، ارتکاب خطای همه فرزندان آدم با خطا و عصیان آدم صفی، نه تنها بی رابطه نیست بلکه توجیه پذیر نیز هست.

ما به صد خرمن پندار، زره چون نرویم چون ره آدم خاکی به یکی دانه زدند

(دیوان/ص۱۹۴)

در عیش نقد کوش که چون آبخور نماند آدم بهشت روضه دارالسلام را

(دیوان/ص۸)

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد ما را چگونه زیبد دعوی بی گناهی

(دیوان/ص۲۳۶)

۵-۱-وسوسه عقل و هبوط در این دنیا:

به بیان خواجه شیرازی در بهشت است که اولین بار، عشق و عقل به نبرد با یکدیگر بر می خیزند. آدم و حوا، به وسوسه عقل، تن در می دهند و به این ترتیب، موجب غلبه عقل بر عشق می شوند. جزای این کار رانده شدن از حریم حضرت عشق و رانده شدن از بهشت و گرفتاری در محنت دنیاست.

هشدار که گر وسوسه عقل کنی گوش　　آدم صفت از رضه رضوان به در آیی

(دیوان/ص۱۳۷)

حافظ،رندانه دنیا را در مقابل علم ملکوت شرح می دهد و علت گرفتاریش در دنیا را بیان می دارد.

ما بدین درنه پی حشمت و جاه آمده ایم　　از بد حادثه اینجا به پناه آمده ایم

(دیوان/ص۱۹۸)

سبزه حافظ تو دیدیم و زبستان بهشت　　به طلب کاری این مهر گیاه آمده ایم

(دیوان/ص۱۹۸)

۶-۱-عهد الست:

این عهدی است که خداوند از آدم یا بنی آدم، بر وحدانیت خود گرفته است. عارفان از آنجا که با استدلال رابطه ای ندارند، بدون چند و چون، رخ دادن چنین عهد و پیمانی را در ازل باور دارند. عده ای با تمسک به سوره اعراف،آیه(۱۷۲)که کلمه"الست" در آن آمده است، این را شاهدبر پیمانی می دانند که خداوند از آدم و فرزندان او گرفته است که غیر از او را به خداوندی بر نگزینند.بالاخره، بحث و نظر در باره این پیمان، باعث بروز دیدگاههای مختلف شده است و این مطلب، زمینه را برای ایجاد ترکیبات بسیار زیبا در شعر حافظ مهیا کرده است و در جای جای دیوان حافظ ترکیباتی از قبیل عهدالست، روزالست، می الست، عهد ازل، عهد امانت، صبح ازل و روز اول آمده است که در زیر به آنها اشاره می شود:

مقام عیش میسر نمی شود بی رنج　　بلی به حکم بلا بسته اند عهدالست

(دیوان/ ص۳۶)

عهدالست من، همه با مهر شاه بود　　وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم

(دیوان/ ص۲۸۰)

حقا کزین غمان برسد مژده امان　　گر سالکی به عهد امانت وفا کند

(دیوان/ ص۱۰۵)

گفتی ز سر عهد ازل نکته ای بگوی　　آنگه گویمت که دو پیمانه در کشم

(دیوان/ ص۲۰۴)

برو ای زاهد و بر دردکشان خرده مگیر　　که نداند جز این تحفه به ما روزالست

(دیوان/ ص۳۳)

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست　　که به پیمانه کشی، شهره شدم روزالست

(دیوان/ ص۴۲)

از دم صبح ازل تا آخر شام ابد　　دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود

(دیوان/ص۵۹)

روز اول رفت دینم در سر زلف تو　　تا چه خواهد شد درین سودا، سرانجامم هنوز

(دیوان/ ص۱۳۴)

خرم دل آنکه همچو حافظ　　جامی زمی الست گیرد

(دیوان/ص۱۲۴)

۷-۱- حسرت بازگشت آدم به بهشت:

آدم پس از رانده شدن از بهشت همچون هر عاشق دیگر، سر به شیدایی برمی آورد و گریستنی دراز با درد و سوز آمیخته با نیاز آغاز می کند و با یادنواخت ها و نوازش هایی که در حریم دوست و بر خوان عشق یافته بود، دل خوش می دارد. اما عشق،

پیوسته یاد ایام خوش اول کار را در درون او، بر می افروزد و او را به بازگشت به سوی وطن اصلی برمی انگیزد. حریم دوست از زبان خواجه شیراز، آن گونه توصیف می شود که آتش اشتیاق و پرواز به عالم ملکوت در تهاد یکایک خوانندگان شعرش زبانه می کشد و دنیای دون آنگونه توصیف می گردد که یک لحظه اقامت در آن برای انسان شیفته به عالم ملکوت، همانند قفس و زندان، طاقت فرسا می شود.

طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق　　که در این دامگه حادثه چون افتادم
(دیوان/ ص۱۹۱)

من ملک بودم و فردوس برین جایم بود　　آدم آورد درین دیر خراب آبادم
(دیوان/ ص ۱۹۱)

تا شدم حلقه به گوش در میخانه عشق　　هر دم آید غمی از نو به مبارکبادم
(دیوان/ ص ۱۹۱)

چه گویمت که به میخانه، دوش مست و خراب　　سروش عالم غیبم چه مژده ها دادست
(دیوان/ ص۱۹)

که ای بلند نظر شاهباز سدره نشین　　نشینمن تو نه این کنج محنت آبادست
(دیوان/ ص۱۹)

تراز کنگره عرش می زنند صفیر　　ندانمت که درین دامگه چه افتادست
(دیوان/ ص۱۹)

مجو درستی عهد از جهان سست نهاد　　که این عجوز، عروس هزار دامادست
(دیوان/ ص۱۹)

نشان عهد و وفا نیست در تبسم گل　　بنال بلبل بیدل که جای فریادست
(دیوان/ ص۱۹)

حجاب چهره جان می شود غبار تنم　　خوشا دمی که از آن چهره پرده برفکنم
(دیوان/ ص۱۷۳)

چنین قفس نه سزای چو من خوش الحانیست　　روم به گلشن رضوان که مرغ آن چمنم
(دیوان/ ص۱۷۴)

چگونه طوف کنم در فضای عالم قدس　　که در سراچه ترکیب، تخته بند تنم
(دیوان/ ص۱۷۴)

مطلب آخر درباره نحوه استفاده حافظ از داستان های حضرت آدم، تفاخر حافظ به شعرش می باشد. حافظ از شاعرانی است که به سحر کلام خود واقف است. هر جا که زمینه را متناسب ببیند، این موضوع را تکرار می کند. او دلش می خواهد به سحر بیانش، جاودانگی ای به درازای ازل تا ابد ببخشد؛ بنابراین مرزهای زمان را در می نوردد با آدم همراه می شود؛ در بهشت قرین او می گردد و شعرش را در باغ بهشت، زینت بخش اوراق دفتر گل و نسرین می داند.

شعر حافظ، در زمان آدم، اندر باغ خلد　　دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود
(دیوان/ ص۵۹)

۲- داستان حضرت نوح:

نوح از پیامبران اولوالعزم است که در پنجاه سالگی به پیامبری برگزیده شد. عمر دراز از ویژگیهای نمایان این پیامبر است. عمر او را نهصد و پنجاه سال و حتی افزون از هزار سال گفته اند و عمر نوح، مظهر زندگانی دراز شمرده شده است. نوح اولین پیامبری بود که در زمان وی عذاب نازل گردید. چون نهصد و پنجاه سال قومش را به خدای عزوجل دعوت کرد، هر بار او را کتک زدند و از خود راندند و نوح در مدت این سالیان دراز صبر می کرد. شکیبایی نوح و به کام رسیدن او، یکی از فرازهایی است که سخت مورد

عنایت شعرا قرار گرفته است. نوح از خدا درخواست کرد که احدی از کفار، روی زمین باقی نگذارد و خدا دعای او را اجابت کرد. از دعای حضرت نوح برمی آید که عذاب الهی باید بسیار بزرگ باشد. بالاخره خداوند به نوح دستور داد که درخت ساج بنشاند و پس از رشد کامل کشتی بسازد. کشتی با سه طبقه در خشکی ساخته شد و این کار حضرت نوح نیز از شماتت کافران به دور نبود.
دستور برگرفتن جفتی نر و ماده از هر حیوان صادر شد و نوح این کار را انجام داد. پسر نوح، کنعان، به او ایمان نیاورد و غرق شد. پس از شش ماه، کشتی نوح بر کوه جودی نشست. نوح کلاغ را برای تحقیق فرستاد. کلاغ بر سر لاشه ای نشست و پیام نوح را فراموش کرد. سرانجام کبوتر مأمور شد و مأموریت را با موفقیت انجام داد؛ به پاس این خدمت، نوح، طوق او را اهدا کرد(بلعمی،۱۳۵۳: ۱۳۴-۱۴۰).

دکتر محمد خزایلی در اعلام قرآن می نویسد که " روایات کهن، اغلب نوح را با فریدون یکی دانسته اند"(خزایلی،۱۳۸۶: ۶۲۲) از این گذشته شباهت طوفان نوح و ساختن کشتی با ورجمکرد نیز آشکار است. داستان نوح و ساختن کشتی در ادبیات فارسی، مضامین لطیف و شیرینی پدید آورده است. کشتی نوح اغلب مظهر نجات و رستگاری است. حافظ که با دریایی از دردها و رنجها و ریاکاریها روبرو بوده است، طوفان نوح را به عنوان سمبل رنجهای زیاد و داستان نوح و کشتی او را به عنوان مظهر نجات، مورد عنایت قرار داده است. از نظر حافظ باید در دنیا انسان دست نیاز به سوی مردان خدا دراز کند و به آنها بپیوندد تا مردان خدا، کشتی صفت، انسان را از گرداب بلایا برهانند. خواجه شیراز شکیبایی در برابر مشکلات و به دنبال آن به کام رسیدن را، از داستان حضرت نوح می گیرد:

گرت چه نوح نبی صبر هست در غم طوفان　　بلا بگردد و کام هزار ساله برآید
(دیوان/ ص۶۳)

لنگر حلم تو ای کشتی توفیق کجاست　　که درین بحر کرم، غرق گناه آمده ایم
(دیوان/ ص۱۹۸)

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح　　هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را
(دیوان/ ص۵)

ای دل ار سیل فنا، بنیاد هستی برکند　　چون ترا نوحست کشتیبان ز طوفان غم مخور
(دیوان/ ص۱۳۳)

حافظ از دست مده، دولت این کشتی نوح　　طوفان حوادث ببرد بنیادت
(دیوان/ ص۳۴)

سرشک من که ز طوفان نوح، دست ببرد　　ز لوح سینه، نیارست نقش مهر توشست
(دیوان/ ص۱۶)

از آب دیده صدره طوفان نوح دیدم　　وز لوح سینه، نقشت هرگز نگشت زایل
(دیوان/ ص۱۶۴)

پیش چشم کمتر است از قطره ای　　آن حکایتها که از طوفان کنند
(دیوان/ ص۹۳)

۳- داستان قوم نافرمان عاد و پیامبرشان هود:

قوم عاد به عنوان گروهی ستمکار که مایه عبرت دیگران شدند، در ادب فارسی مشهور می باشند. همچنین پیامبرشان هود که به عنوان پیامبری الهی که از قوم خویش رنجها کشید، در ادبیات فارسی، مورد توجه قرار گرفته است. حافظ شیراز در یک بیت، آنجا که قصد نکوهش دلبستگی به دنیا و شکوه و جلال دنیوی را دارد، از داستان عاد و ثمود یاد کرده است.

ز دست شاهد نازک عذار عیسی دم　　شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود
(دیوان/ ص۱۰۳)

۴- داستان شداد و بهشت او:

شداد فرزند عاد بود که بعد از برادرش شدید به پادشاهی قوم عاد رسید. شداد کافر و نافرمان بود و دعوی خدایی داشت. هود به پیش او رفت و او را به خدای یکتا دعوت کرد. از آنجا که طبیعت بشر است و هیچ کار را بدون چشم داشت منفعت انجام نمی دهد، شداد نیز از هود خواست که اگر دعوت او را بپذیرد، خدا به او چه خواهد داد. هود در جواب، بهشت جاودانه خدا را برای او توصیف کرد و از اینجا شداد مصمم شد، ارم را بنا کند و یکی از نغزترین مضمونها را وارد پهنه گسترده فرهنگ و ادبیات فارسی کند. باری بهشت شداد با فراخواندن مجرب ترین وزرا وافراد کاری و با به کارگیری کلان ترین بودجه و ناب ترین عناصر جهان ساخته شد. گویا محل آن در حدود شام بوده است. خبر ساخته شدن ارم بعد از سیصد و یا به قولی دیگر پانصد سال به شداد رسید. عزم دیدار بهشت خود ساخته کرد، غافل از اینکه، پیک اجل، عنقریب خواهد رسید. بالاخره قبل از اینکه به دیدار بهشت نایل آید، عزراییل جانش را گرفت. گویند در زمان معاویه، شتربانی که به دنبال شتر گمشده اش بود، این بهشت را دید و بعد از آن از چشم همگان پنهان شد(بلعمی،۱۳۵۳: ۱۷۲-۱۶۷).

ولی نه آن سان که ردپایی از خود به جا نگذارد زیرا در جای جای ادبیات فارسی، بعد از گذشت هزاران سال هنوز با همان طراوت و زیبایی از آن یاد می شود. باغ ارم در ادبیات فارسی و در چشم شاعران مظهر تمامیت و مشبه، به زیبایی قرار گرفته و مضامین دقیق و باریکی در ارتباط با آن به وجود آمده است. خواجه شیراز با توجه به شگفتیهای این بهشت که نمونه مصنوع بشر از بهشت آن جهانی است، آن را جز طرف جویبار نمی داند و از نظر او باغ ارم و نخوت شداد، بسی فروتر از یک شیشه می و لب کشت و لب یار است که به آسانی یافته می شود:

معنی آب زندگی و روضه ارم　　جز طرف جویبار و می خوشگوار چیست

(دیوان/ ص۲۵)

مفروش به باغ ارم و نخوت شداد　　یک شیشه می و نوش لبی و لب کشتی

(دیوان/ ص ۲۳۲)

هر وقت از قوم ثمود سخن به میان می آید، به عنوان نمونه قومی که نافرمان شدند و به عذاب الهی دچار شدند از آنها یاد می شود تا مایه عبرت دیگران شود. قوم ثمود تنها یک بار آن هم، همراه با قوم عاد به صورتی کاملا کم فروغ در شعر حافظ آمده است.

ز دست شاهد نازک عذار عیسی دم　　شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود

(دیوان/ ص ۱۰۳)

۶- داستان حضرت ابراهیم و نمرود:

جای بسی تعجب است که داستان های حضرت ابراهیم با همه گستردگی، چندان در شعر حافظ تجلی ندارد و فقط داستان افکنده شدن او بر آتش مورد عنایت قرار گرفته است و از فرازهای دیگر از جمله چگونگی رشد و نمو ابراهیم به دور از آغوش مادر، بت شکنی او، چگونگی پی بردن او به خدای یکتا، مقام ابراهیم، بنای کعبه، قربانی کردن فرزند و زنده کردن مرغان، سخنی به میان نیامده است.

داستان ابراهیم، به عنوان پیامبری پاکباز و بت شکن که با شرک نبرد کرد و زورمندان را به چیزی نگرفت و دینش به صفت حنیف نامبردار گشت، در ادبیات فارسی تجلی یافته است. خواجه در بیت زیر، از خداوند می طلبد که آتشی را که جان اوست سرد گرداند، همچنانکه آتش نمرود را بر خلیل سرد گردانید.

یا رب این آتش که در جان منست　　سرد کن زانسان که کردی بر خلیل

(دیوان/ ص ۱۶۲)

و در بیت زیر، شکفتن لاله ها را در باغ به شعله ور شدن آتش نمرود تشبیه کرده است.

به باغ تازه کن آیین دین زردشتی　　کنون که لاله برافروخت آتش نمرود

(دیوان / ص ۱۰۳)

۷- داستان یوسف و یعقوب:

یکی از دامنه دارترین داستانها که در دیوان خواجه شیراز تجلی گسترده دارد، داستان یوسف است. این داستان را خداوند، احسن القصص نامیده است.

« نحن نقص علیک احسن القصص بما اوحینا الیک هذا القرآن و ان کنت من قبله لمن الغافلین» (آیه ۳، سوره یوسف)

با تولد یوسف، یکی از باشکوهترین روایات داستانی و مذهبی شکل می گیرد. داستان یوسف، دیوار زمان و مکان را، از پیش روی انسان برمی دارد و در واقع این داستان، مصداقی است که حد و مرز نمی شناسد. زیبایی و جمال، بهترین عرصه را برای خودنمایی می یابد؛ حسد و رشک نیز ساکت نمی نشیند و تا آخرین مرزهای فجایع پیش می‌رود. علاقه بیش از حد حضرت یعقوب به یوسف از نظر تربیتی سؤال‌ها برمی انگیزد؛ گروهی وامی دارد که انگیزه محبت بیش از حد یعقوب به یوسف را، خمیر مایه هجران یوسف از پدر بدانند. گروهی برآنند که جمال و کمال و نور انسانیت و معنویت، در جبین حضرت یوسف، شایسته احترام مضاعف پدرش به او بوده و عدالت هم، همین را ایجاب می‌کند و برادران به جای حسد ورزیدن و شعله ور کردن آتش حسد، بایستی به شایستگی های خود افزوده و از طریق رفتار و کردار نیک در نزدیک کردن خود به پدر و برادر سعی می‌کردند این کینه ورزی پنهانی برادران به یوسف، احتیاج به جرقه ای داشت که شعله ور شود و آن خواب دیدن یوسف – اینکه یازده ستاره و ماه و خورشید او را سجده می کنند – بود. پدر یوسف نیز این کینه برادران را درک می‌کرد و از هیچ کوششی برای فرو نشاندن این آتش کینه فروگذار نبود. داستان در این مرحله از سیر خود به انسان می‌گوید که زیبایی و معنویت و کمال به سادگی، خوشبختی را برای انسان به ارمغان نمی آورد. تا اینجا، محاسن حضرت یوسف، او را در گرداب بلایا افکنده است و داستان نشان می‌دهد که برای یوسف شدن، باید از مراحل سخت اندوه و محنت گذشت. یوسف در کودکی، مادر خود را از دست می دهد. چندی بعد برادران غیورش، دامان پدر را بر او تنگ می کنند. چاره اندیشی و تعقل، در جای جای این داستان نمایان است. برادران با دلایل ظاهر فریب از پدر می خواهند که یوسف را همراه خود برده، او را با زیباییهای طبیعت آشنا کنند. پدر به حکم الهی از نیت سوء پسران آگاه است؛ تن در نمی‌دهد ولی با اصرار یوسف، چاره جز تسلیم نمی‌داند. بالاخره یوسف را از پدر جدا کرده در چاهش می افکنند. حکمت الهی، ذهن انسان را در این واقعه متحیر می گرداند که چرا یعقوب از افکنده شدن پسرش به چاه آگاه نمی شود؟ در حالی که از قبل، منتظر چنین فاجعه ای بود. قرار گرفتن کودکی در قعر چاه با آن تاریکی‌های قعر چاه و افکار کودکانه یوسف و جدایی او از دامان گرم و پر مهر و محبت پدرش، نفس را در سینه های انسان های عاطفه دار حبس می کند. امدادهای غیبی از جمله، حضور جبرئیل برای نجات یوسف، در این قسمت داستان نمایان می شود. دست توانای خداوندی، یوسف را در دلو کاروانیان می نهد تا خالق یکی از پر جاذبه ترین داستان های دیگر باشد. یوسف، نرو دیده یعقوب، به تعبیری به قیمتی ناچیز به رئیس کاروانیان فروخته می شود تا یکی از گرم ترین بازارهای فروش را در مصر ایجاد کند. عزیز مصر، یوسف را به بهای زیادی می خرد و ماه کنعان را به خورشید مصر، زلیخا، می سپارد تا او را بپرورد. عوامل برای جولان نفس و انگیزش آتش شهوت، ایجد می شود. زلیخا زیباترین مصر است. شوهری عنین دارد و همنشین مدام یوسف شده است. از طرفی سد محکمی نیز حایل است. او زن حاکم مصر است و زنی شوهردار است. مبارزه عزت نفس و آتش شهوت در وجود زلیخا، هر دم مشتعل تر می شود. آتش عشق را پنهان می دارد ولی آن را برنمی تابد. عنان اختیار را از دست می دهد و یوسف را از ماجرا آگاه می کند. ایمان و عفت و نمک شناسی، یوسف را بر حذر می دارد. مبارزه دامنه دار عشق و عقل شروع می شود. زلیخا دست به تدبیر و چاره اندیشی می زند. یوسف را به کامگاه خود فرا می خواند. یوسف با بال عفت و ایمان و حق شناسی از دست او فرار می کند؛ گریبان جامه اش از پشت پاره می شود تا یکی از تاریخی ترین قضاوت های جنایی شکل بگیرد و عزیز مصر، سالم بودن قسمت جلو جامه و دریدن پشت گردن را دلیلی بر، برون آمدن زلیخا از عصمت بداند. این قسمت از داستان، ماجرای جانکاه سیاوش را که قربانی خودکامگیهای کاووس و شهوت پرستی سودابه شد، به یاد می آورد زلیخا از طرفی با دعوت زنان مصر، ماجرای کارد و ترنج را برای حق جلوه دادن رسوایی خویش ترتیب می دهد و از طرفی دیگر به زندان افکندن یوسف را به عزیز مصر، پیشنهاد می کند تا یوسف وارد زندان شود و ماجرای تعبیر خواب او و ارشاد زندانیان و تبلیغ حکم الهی، یوسف را حاکم مصر می گرداند. روزگار غدار، عرصه زندگی را از شدت قحط سالی بر برادران یوسف تنگ می کند. به توصیه پدر پیر و محزون و نابینا، عازم مصر می شوند. جریان ملاقات پیش می آید. یوسف، برادران را شناخته، در برابر آن همه ناجوانمردی و عداوت آنها به آنها لطف می کند پیراهن یوسف، چشم یعقوب را بینا می سازد. زلیخا ذلیل و رسوا شده به تعبیر مولایی، جوانی و عزت خود را می یابد و زمینه ای فراهم می شود تا در قرن هشتم، شاعری توانا،

سخاوتمندانه از فرازهای متنوع و زیبای داستان های یوسف، مضامین عالی و نغز را بر ادبیات پرآوازه زبان فارسی پیشکش کند و داد سخن را بر عرش اعلی رساند. در تجزیه و تحلیل این داستان به جهت ملزم بودن به پرهیز از اطاله بیش از حد کلام از بسیاری قسمت های داستان یوسف، چشم پوشیدیم و یا اینک به اشاره کوتاه گذشتیم ولی در عین حال سخن قدری طولانی شد. مجوز تطویل تقریبی کلام را از خواجه شیرازی گرفتیم چون به دیده عنایت دو چندان به این داستان نگریسته است(مولایی،۱۳۶۸: ۷۷). حافظ با دیدی جامع گرایانه به همه جوانب این داستان نظر می افکند. در خیال شاعر، عشق ورزی با حسن ارتباط پیدا می کند. آن سان که عادت حافظ است، در بطن داستان یوسف قرار می گیرد. حال که بعد زمان اجازه نمی دهد با بال و پر تخیل به اعماق قرون پرواز می کند و شاهد حسن روزافزون یوسف می شود و آنگونه که یوسف تعبیر خواب می کرد، حافظ پیش بینی می کند که حسن روزافزون یوسف، آتش عشق را در وجود زلیخا شعله ور خواهد ساخت و او را از پرده عصمت بیرون خواهد آورد:

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم　　که عشق،از پرده عصمت، برون آرد زلیخا را

(دیوان/ص۲)

یکی از هنر حافظ، این است که در استفاده از عناصر اسطوره ای، تاریخی و مذهبی از تشبیه استفاده می کند. بدین گونه که عنصر مورد اشاره و تلمیح واقع شده را مشبه به قرار میده و عناصر تاریخی را مشبه و از طریق یک تشبیه رخدادها و عناصر دو زمان بسیار دور را به هم پیوند می دهد و ثابت می کند که بعضی از داستان ها، منحصر به زمان خاصی نمی شود و می توان در هر زمانی مصداقی عینی داشته باشد و از این دو موضوع نیز غافل نمی ماند که چند مضمون و مفهوم را در یک بیت بگنجاند. در بیت های زیر،حال مصیبت بار یعقوب مورد تلمیح قرار گرفته است:

بدین شکسته بیت الحزن که می آرد　　نشان یوسف دل از چه زنخدانش

(دیوان/ص۱۴۶)

یوسف عزیزم رفت ای برادران رحمی　　کز غمش عجب بینم، حال پیر کنعانی

(دیوان/ص۲۶۹)

شنیده ام سخنی خوش که پیر کنعان گفت　　فراق یار نه آن می کند که بتوان گفت

(دیوان/ص۳۶)

قسمتی از داستان یوسف که مبین فروختن یوسف به وسیله برادرانش به رئیس کاروانیان می شود، از چندین جهت توجه حافظ را جلب می نماید. برادر فروشی، معاوضه گوهری همچون یوسف به بهای ناچیز و پایان تلخ این معامله، حافظ را بر آن می دارد که به یوسف فروشان زمان هشدار دهد و آنها را به سرانجام تلخ این کار واقف کند و ارج داشتن کنج قناعت را به آنها گوشزد کند تا فریفته گنج دنیا نشوند:

یار مفروش به دنیا که بسی سود نکرد　　آنکه یوسف به زر ناسره بفروخته بود

(دیوان/ص۷۸)

پیراهن یوسف نیز مورد توجه حافظ قرار گرفته است. حافظ در یک بیت، هم پیراهن خون آلود را که برادران به عنوان سند بیگناهی به یعقوب نشان دادند، مورد توجه قرار می دهد و هم پیراهنی را که موجب بینایی چشم یعقوب شد، مورد عنایت قرار می دهد:

پیراهنی که آید از آن بوی یوسفم　　ترسم برادران غیورش قبا کنند

(دیوان/ص۴۶)

صبر و شکیبایی حضرت یعقوب در فراق فرزند دلبندش، حافظ را بر آن می دارد که به این قسمت از داستان نظر دوخته، شکیبایی در برابر مصائب را، کلید رسیدن به مقصود و مراد بداند:

اینکه پیرانه سرم، صحبت یوسف بنواخت　　اجر صبریست که در کلبه احزان کردم

(دیوان/ص۱۶۸)

در برابر این همه غم و اندوه و برادر فروشی و حسدورزی و ناکامی و خیانت، حافظ پایان این داستان را مد نظر قرار می دهد و فضایی از امیدواری و تغییر اوضاع و شور وشوق را با سحر بیانش، اعلام می دارد:

یوسف گمگشته باز آید به کنعان غم مخور　　کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور

(دیوان/ص۱۳۳)

حافظ مکن اندیشه که آن یوسف مصری　　باز آید و از کلبه اخزان به درآیی

(دیوان/ص۲۳۷)

ماه کنعانی من، مسند مصر آن تو شد　　وقت آن است که بدرود کنی زندانی را

(دیوان/ص۵۸)

گاهی حافظ از عناصر داستان یوسف برای خلق مفاهیم غنایی استفاده می کند؛ مثلا، زنخدان، معشوق را به چاه یوسف تشبیه می کند که هزار عاشق یوسف صفت در آن افتاده:

ببین که سیب زنخدان تو چه می گوید　　هزار یوسف مصری فتاده در چه ماست

(دیوان/ص۲۵)

در منابعی که از یوسف و یعقوب سخن به میان آمده است، هیچ جا به غرور یوسف اشاره نشده است ولی حافظ در بیتی که به دنبال این بحث خواهد آمد، غرور ناشی از سلطنت را به یوسف نسبت می دهد گرچه راز این بیت به درستی نمایان نشده است، به نظر میرسد فقط تلمیح به داستان یوسف مد نظر بوده است و خطاب حافظ در واقع به یکی از ممدوحان و امرای زمان خویش بوده است:

الا ای یوسف مصری که کردت سلطنت مغرور　　پدر را باز پرس، آخر کجا شد، مهر فرزندی

(دیوان/ص۲۵۶)

۸-داستان موسی و تجلی آن در شعر حافظ

"شرح سوانح عمر و رسالت حضرت موسی (ع) بیش از هر پیامبر دیگری در قرآن مجید یاد شده"(خرمشاهی، ۱۳۸۳: ۱۸۶). داستان حضرت موسی، برای مفاهیم چندگانه در اشعار حافظ به کار گرفته است. بخشی از داستان های حضرت موسی برای بیان مضامین وصفی به کار رفته است؛ یعنی، یا در مقام مقایسه آورده می شود و یا اینکه طرف تشبیه قرار می گیرد. ولی بیشتر موارد، حافظ از مضامین داستان های حضرت موسی، برای تقئیت تخیل و اندیشه شاعرانه استفده می کند. حافظ،قصد پرداختن به قصه موسی را ندارد؛ یعنی، به تولد و برخورد فرعون با او اشاره ای ندارد و فقط بخشی از داستان های او را مورد اشاره قرار می دهد. داستان حضرت موسی با شعیب، آتش طور، موسی و فرعون، موسی و سامری، موسی و قارون، در اشعر حافظ تجلی دارد که ما بعد از اشاره به هر داستان به طور اجمال، ابیاتی از حافظ را که در این زمینه است می آوریم. نخست به داستان موسی و شعیب می پردازیم و بعد هدف حافظ از این داستان را در شعرش بیان می کنیم. داستان از این قرار است که موسی بعد از کشتن مرد قبطی از مصر بیرون آمد، وارد شهر مدین شد؛ بر سر چاهی رسید که سنگی بر آن چاه بود وچهل مرد آن را حرکت می داند. چهل نفر نیز دلو آب را می کشیدند. موسی به تنهایی این کار را انجام داد. چون دختران زودتر از حد معمول به خانه رسیدند، حضرت شعیب علت را پرسید: آنها توضیح دادند. حضرت شعیب،موسی را طلب کرد. موسی خسته و درمانده زیر درختی نشست و با خدا راز و نیاز کرد؛ بالاخره به خانه شعیب رفت و با قرار داد هشت یا ده سال چوپانی، داماد شعیب شد. به جایی رسید که دارای گوسفند و زن و فرزند شد و چون مادر و برادرش در مصر زنده بودند و هم اینکه آمادگی لازم برای دعوت فرعون به دست آورده بود، راهی مصر شد. حافظ از اشاره به این داستان، نتیجه ای می گیرد و نتیجه این است که تلاش و خدمت مخلصانه و صمیمانه، موجب رسیدن به مقصود و کامیابی است و حاصل خدمت گزاری به شعیب، ماموریت یافتن برای برانداختن فرعون است:

شبان وادی ایمن، گهی رسد به مراد　　که چند سال به جان، خدمت شعیب کند

(دیوان/ص۱۰۹)

دیگر فرازهای داستان موسی در شعر حافظ، آتش طور است. بعد از اینکه، موسی از پیش شعیب برگشت و عازم مصر شد عصای شعیب، در دست موسی بوده، شعیب اصرار داشت که عصا را بگیرد، زیرا ادعا داشت که عصا متعلق به حضرت آدم است که از

بهشت آورده است. "و وی" را عصاها بود، یکی از آن، او را میراث بود از یعقوب از اسحق از ابراهیم، از پیغامبران گذشته، از آدم علیه السلام چون از بهشت به دنیا افتاد شاخی از مورد بهشت به دست داشت"(نیشابوری، ۱۳۴۸: ۱۶۴) بالاخره این مجادله باعث گم شدن راه گشت. موسی بر کوه طور آتشی دید؛ زن و فرزند را رها کرد و رفت پاره ای آتش بیاورد. همان طور که در داستان ها خوانده ایم، آتش بالای درخت بود. خداوند موسی را صدا زد. گفت: کفش هایت را بیاور. بعضی از نظرات حاکی از این است که کفش ها از پوست خر بود. نظر دیگر این است که برای رعایت ادب چنین گفت. خداوند از عصای موسی نیز سوال کرد و جواب حضرت موسی را در قرآن و در داستان ها خوانده ایم و آغاز معجزه های حضرت موسی یعنی اژدها شدن عصا و درخشیدن دستش بعد از بیرون آوردن از بغلش در اینجا، صورت گرفت. موسی به کوه طور و آوردن آتش را برای روشن کردن شب تیره وادی ایمن، مقدمه این بحث قرار داده است که بدون توفیق و هدایت خداوند، نمی توان راه به جایی برد:

مددی گر به چراغی نکند، آتش طور　　چاره تیره شب وادی ایمن چه کنم

(دیوان/ص۱۴)

لمع البرق من الطور و آنست به　　فلعلی لک آت بشهاب قبس

(دیوان/ص۲۶۴)

حافظ میان داستان به کوه طور رفتن برای آتش و مرحله دیگری که موسی به طور سینا، برای مناجات با خداوند و آوردن شریعت تورات رفت، جمع کرده است. همانطور که می دانیم به راهنمایی جبرئیل به میقات رفت و آنجا چهل روز، روزه بود و از آنجا به طور سینا رفت و خدا موسی را ندا داد. تأثیر سخن خداوند، موسی را بر آن داشت که صاحب سخن را ببیند و ماجرای تجلی خدا و از هم پاشیدن کوه طور و بیهوش افتادن موسی پیش آمد:

با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم　　همچو موسی ارنی گوی به میقات بریم

(دیوان/ص۱۷۷)

حافظ در ابیات تغزلی زیر، چگونه دو داستان فوق الذکر را در ذهن ها تداعی می بخشد و به انسان می آموزد که جلوه توحید را در نوای بلبل و شکفتن گل نیز می توان دید و شنید و فقط چشم بینا و گوش شنوا باید داشت

بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی　　می خواند دوش، ذرس مقامات معنوی

(دیوان/ص۲۴۴)

یعنی بیا که آتش موسی نمود گل　　تا از درخت نکته توحید بشنوی

(دیوان/ص۲۶۴)

از قسمت های دیگر داستان موسی که در دیوان حافظ تجلی دارد، جریان گذشتن موسی و قوم بنی اسرائیل، از رود نیل است و این زمانی است که از سوی خدا فرمان رسید که موسی و قومش از مصر بیرون رود. تدابیری که موسی اندیشید و اینکه قوم موسی تعلل می کردند"پس موسی گفت که چرا در رفتن تقصیر می کنید. ایشان گفتند از بهر آنکه پدران ما، ما را وصیت کرده اند که از مصر بیرون مروید تا گور یوسف باز کنید و تابوت او با خود ببرید، ما تقصیر از بهر آن کنیم"(خانلری، ۱۳۸۳: ۵۲۶). و جای گور را نمی دانستند؛ به راهنمایی پیرزنی پیدا کردند؛ به کنار رود نیل رسیدند و موسی عصای خود را بر آب انداخت. دوازده راه پدیدار شد و به فرمان خدا بادی دمید؛ گل و لای ته رودخانه خشک شد. موسی و قومش گذشتند و فرعون و قبطیان به کنار رود نیل رسیدند. فرعون با مشورت وزیر خود، هامان، خواست از آب عبور کند و غرق شد؛ در حین غرق شدن، توبه او پذیرفته نشد. یک بار این داستان به زیبایی در اشعار حافظ تجلی کرده است.

در نیل غم افتاد و سپهرش با طنز گفت　　قد ندمت و ما ینفع الندم"

(دیوان/ص۱۶۷)

از قسمت های دیگر داستان موسی که به زیبایی، مورد عنایت خواجه شیراز قرار گرفته است، داستان موسی و سامری است.

سامری از کسان موسی بود چون در هنگام کودکی او، فرعون. پسران بنی اسرائیل را در هنگام تولد می کشت مادرش او را به کوه برد تا به دست فرعون کشته نشود. جبرئیل برای تغذیه او، پر خود را بر دهان او می گذاشت. سامری، پاره ای از خاک، از زیر پای جبرئیل برداشت و این خاک گوساله سامری را به بانگ زدن واداشت (همان: ۹۸-۹۹)

سحر بن معجزه، پهلو نزد، دل خوش دار　　سامری کیست که دست از بیضا ببرد
(دیوان/ص۱۱۸)

کرشمه ای کن و بازار ساحری بشکن　　به غمزه رونق و ناموس سامری بکشن
(دیوان/ص۲۱۵)

آخرین بخش را اختصاص به داستان موسی و قارون می دهیم که از نظر تعداد ابیاتی که اشاره به این داستان دارد، گسترده ترین قسمت های داستان موسی در شعر حافظ می باشد. حافظ با اشاره به داستان قارون کوبنده ترین و ظریف ترین اشعار انتقادی را متوجه زراندوزان و شیفتگان به حشمت و جلال دنیوی می کند و سرانجام ناگوار قارون را نکته عبرتی برای قارون صفتان می داندو قارون حقیقی و توانگری واقعی را ره بردن به حسن بی پایان دوست می داند. گاه معشوق و یار به گنج قارون شبیه می شود که دست هر گدایی به آن نمی رسد. اما داستان قارون به طور خلاصه، چنین است.گویند چهار صد درم داشت که چهل مرد پر زور به زحمت می توانستند حمل کنند. قارون این همه مال و پول را که به دست آورده بود، در گرو دانش خود و زیرکی خود می دانست و بسیار گردنکش و متکبر شده بود. اقوال مختلفی درباره جمع این اموال موجود است. گروهی می گویند: که چون خزینه دار فرعون بود، این همه اموال را از خزانه فرعون به دست آورده بود. بعضی ها می گویند، کیمیاگری را از موسی آموخته بود و بدین وسیله با تبدیل آهن و روی و مس به زر، این همه اموال به دست آورد. بالاخره با این همه مال و پول، عزتی را که قارون، خواهانش بود به دست نیاورد و چون عزت و احترام فوق العاده موسی و برادرش هارون را دید، آتش حسادت در درون او زبانه کشید. این حسادت، او را به جایی کشاندکه فاحشه ای را با دادن پول بر آن داشت تا آبروی موسی را ببرد. آن زن در مجلس موسی، پشیمان شد؛ داستان را به موسی باز گفت و موسی در برابر خدا گریه و زاری کرد و از خداوند درخواست کرد تا زمین را در اختیار او قرار بدهد و موسی به زمین فرمان داد و قارون و اموالش را به قعر خود فرو کشید.

چون گل خرده ای داری، خدا را صرف عشرت کن　　که قارون را غلطها داد، سودای زراندوزی
(دیوان/ص۲۵۲)

گنج قارون فرو می رود از قهر هنوز　　خوانده باشی که هم از غیرت درویشان است
(دیوان/ص۶۱)

احوال گنج قارون که ایام دا بر باد　　در گوش دل فروخوان تا زر نهان ندارد
(دیوان/ص۶۱)

من که ره بردم به گنج حسن بی پایان دوست　　صد گدای همچو خود را بعد از این قارون کنم
(دیوان/ص۱۸۱)

ای دل آن دم که خراب از می گلگون باشی　　بی زر و گنج به صد حشمت قارون باشی
(دیوان/ص۳۳)

زبیخودی، طلب یار می کند حافظ　　چون مفسلی که طلبکار گنج قارون است
(دیوان/ص۳)

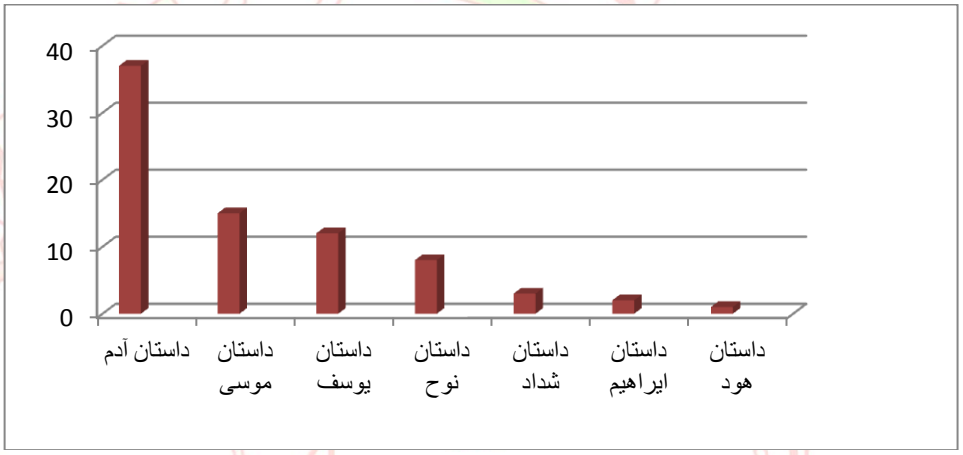
قابل تامل است هرچند که حافظ در اشعار خود به صراحت نامی از پیامبر اکرم نیاورده است ولی بنا بر نظر برخی مفسران، غزل معروف:

ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد　　دل رمیده ما را انیس و مونس شد
(دیوان/ص۹۸)

درباره پیامبر (ص) می باشد که با زیباترین زبان و تشبیه‌ها به وصف پیامبر اکرم (ص) پرداخته است.

نتیجه‌گیری

حافظ، روایات قرآنی را به شیوایی در اشعار خود گنجانده است، گویی این شعرها که او سروده از زبان غیب به زبان او جاری می شده است. تفاسیر و برداشت های متنوعی که او از روایات قرآنی بیان کرده هم نشان دهنده اشراف او بر روایات قرآنی است و هم نشان از ذهن وقاد و توانایی وی در تلفیق آن ها با مضامین مختلف در عرصه شعر می باشد. با توجه به بررسی های به عمل آمده در دیوان حافظ ۳۷ بیت به داستان حضرت آدم، ۸ بیت به داستان حضرت نوح، ۱ بیت به داستان حضرت هود، ۳بیت به داستان شداد و بهشت او، ۲ بیت به داستان حضرت ابراهیم،۱۲بیت به داستان حضرت یوسف و ۱۵ بیت به داستان حضرت موسی پرداخته شده است. نکته اینجاست که حافظ در شعر خود مضمون تازه خیلی کم دارد اما مضامین دیگران را بسیار هنرمندانه و متفاوت به کار گرفته است که از جمله آن ها روایات قرآنی است.



منابع و مآخذ

۱- قرآن کریم
۲- لغت نامه دهخدا
۳- مولایی، محمد سرور.(۱۳۶۸). تجلی اسطوره در شعر حافظ، طوس، تهران.
۴- اردلان جوان، علی.(۱۳۷۴). تجلی شاعرانه اساطیر و روایات تاریخی و مذهبی در اشعار خاقانی، آستان قدس رضوی، مشهد.
۵- بلعمی، محمد بن محمد.(۱۳۵۳). تاریخ بلعمی به تصحیح محمدتقی بهار و محمد پروین گنابادی،تهران
۶- خزائلی، محمد.(۱۳۸۶). اعلام قرآن، چاپ هشتم، امیرکبیر، تهران.
۷- ناتل خانلری، پرویز.(۱۳۶۸). تجلی اسطوره در شعر حافظ، توس، تهران.
۸- خرمشاهی، بهاءالدین.(۱۳۸۳). حافظ نامه، علمی و فرهنگی، تهران.
۹- عتیق نیشابوری، ابوبکر.(۱۳۴۸). تفسیر سورآبادی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران.

مقایسه سبک‌شناشانه ترکیب‌بندهای محتشم کاشانی و صباحی بیدگلی در رثای امام حسین(ع)

دکتر علی گراوند
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه ایلام
معصومه میرناصری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
آمنه حیدری فرد

چکیده
ترکیب‌بند معروف محتشم در رثای شهدای کربلا نام او را به عنوان پدر مرثیه‌سرایی عاشورایی جاودانه کرده و هیچ اثر منظوم عاشورایی به اندازه‌ی آن مورد اقبال قرار نگرفته و همواره سرمشق شاعران ادوار بعد در مرثیه‌سرایی عاشورایی بوده است. از جمله‌ی این مقلدان یکی حاجی سلیمان صباحی بیدگلی است که با سرودن ترکیب‌بندی در چهارده بند از شیوه‌ی محتشم تقلید کرد و بر همه‌ی ترکیب‌بندهایی که به تقلید محتشم ساخته شده، رجحان دارد تا آنجا که بعضی با این ترکیب‌بند، وی را «محتشم ثانی» نامیده‌اند و بعضی هم آن را از نظر استحکام حتی بر سروده‌ی محتشم برتری داده‌اند. لذا این نوشتار بر آن شد که این دو شعر را از جهت سبک‌شناسی بررسی و با هم مقایسه کند و نشان دهد که صباحی تا چه میزان توانسته است از عهده‌ی تقلید محتشم برآید؟ برای این کار دو شعر را با تکیه بر آمار و ارقام از جهات مختلف سبکی، در سطوح ادبی، زبانی، فکری و عاطفی بررسی و مقایسه نمود. در نتیجه‌ی روشن شد که گرچه در بعضی جهات مثل موسیقی و استواری زبان ترکیب‌بند صباحی به ترکیب‌بند محتشم نزدیک شده یا از آن گذشته؛ اما از نظر زبان ساده و امروزی و عمق و گستردگی احساسات و عواطف به پای ترکیب بند محتشم نمی‌رسد و گوی برتری همچنان از آن محتشم است.

کلیدواژه‌ها: محتشم کاشانی، صباحی بیدگلی، ترکیب‌بند، مرثیه، عاشورا، کربلا، امام حسین(ع).

مقدمه

کمال‌الدین علی محتشم کاشانی ملقب به «*شمس الشعرای کاشانی*» شاعر پرآوازه‌ی آغاز سده‌ی دهم هجری به دلیل معتقدات دینی و احساسات شیعی دربار شاهان صفوی، به سرایش اشعار مذهبی روی آورد و پس از چندی به یکی از بزرگترین شعرای ایران در سبک اشعار مذهبی و ذکر مصائب ائمه(ع) بدل گشت و اشعارش در سراسر ایران آوازه‌ی خاصی یافت. به طوری که می‌توان وی را معروفترین شاعر مرثیه‌گوی ایران و نام‌آورترین شاعر مدیحه‌سرای شیعه دانست(نظمی تبریزی: ۵۷۲). محتشم را «**پدر مرثیه‌سرایی عاشورایی**» است. «بدون تردید هیچ اثر منظوم عاشورایی در زبان فارسی به اندازه‌ی دوازده بند محتشم کاشانی مورد اقبال قرار نگرفته است و تأثیر دامنه‌دار این اثر ماندگار را می‌توان در پیشینه‌ی چهار سده‌ی اخیر شعر عاشورایی در زبان فارسی ملاحظه کرد. ترکیب‌بندهای فاخری که به اقتفای دوازده بند محتشم سروده شده نمایانگر این واقعیت است که او به **عنوان قافله‌سالار شعر عاشورایی** در زبان فارسی شناخته شده است»(مجاهد، ۱۳۸۶: ۱۵۵).

مرحوم ذبیح الله صفا در مورد ارزش ترکیب‌بند محتشم می‌نویسد: «اهمیت کار محتشم کاشانی در آن است که ساختن مراثی اهل بیت را که البته سابقه‌ی طولانی پیش از او داشت، با سرودن دوازده بند معروف خود، با اقتفای "هفت بند حسن کاشی" رواجی تازه بخشید. چنان که از میان مرثیه‌های شهیدان کربلا شأنی دیگر و شرف و قبولیتی بالاتر یافت و اگر چند تن از شاعران بعد از او کوشیدند که نظیر آن را بیاورند، لیکن هنوز ترکیب‌بند محتشم بهترین و مؤثرترین آنها شناخته می‌شود»(صفا، ج۵: ۶۲۴). علاوه بر اقتفای حدود ۸۴ شاعر از آن شش شرح به قلم فرهیختگان بنام تا قرن سیزدهم در باره‌ی آن تدوین یافته است(همان: ۱۵۶).

آمده است که محتشم ابتدا در استقبال از هفت بند ملا حسن کاشی ترکیب‌بندی در مرگ پسرش سرود و شبی در عالم رؤیا به خدمت امام علی (ع) رسید و امام از او خواست تا در مصیبت پسرش حسین (ع) مرثیه‌ای بسراید با این مطلع: «**باز این چه شورش است که در خلق عالم است**» و شروع به سرودن آن کرد تا در میانه‌ی آن از ادامه‌ی شعر ناتوان شد و شبی در خواب حضرت صاحب الزمان(عج) ادامه‌ی شعر را به او الهام کرد(واله داغستانی: ۲۰۵۹؛ و دانش‌نامه‌ی شعر عاشورایی، انقلاب حسینی در

شعر شاعران عرب و عجم، محمدزاده: ۸۰۳). این نکته در صورت صحت نشان می‌دهد که شعر محتشم «ملهم از عالم غیب» و به واسطه‌ی تأیید ائمه‌ی معصومین «مؤید من عندالله» است و به همین خاطر است که تأثیر خود را طی قرون و اعصار حفظ کرده و هیچ مرثیه‌ای نمی‌تواند به پای آن برسد. ترکیب‌بند محتشم سرمشق شاعران بعد در مرثیه‌سرایی عاشورایی بوده است که کسی تاکنون نتوانسته است به پایگاه آن نزدیک شود. از جمله‌ی این مقلدان یکی «حاجی سلیمان صباحی بیدگلی» است که با سرودن ترکیب‌بندی در چهارده بند از شیوه‌ی محتشم تقلید کرد و بر همه‌ی ترکیب‌بندهایی که بعد از محتشم به تقلید وی ساخته‌اند، رجحان دارد(زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۳۳ و ۱۵۳).

حاجی سلیمان صباحی بیدگلی در قرن ۱۲ هجری در قریه‌ی بیدگل کاشان متولد شد(وفات در سال ۱۲۱۸). زمان حیات وی دوره‌ی قحط سالی ادبی ایران بود که صباحی به همراه تنی چند از دوستان خود در صدد اصلاح این وضع نابسامان برآمدند (زمانی، ۱۳۸۴: ۱۴). صباحی بیدگلی در میان شاعران عصر بازگشت، رتبه‌ای ممتاز داشت و در سرودن انواع شعر طبع‌آزمایی کرد و در هر صنف سخن به خوبی از عهده برآمده بود(کرمی۱۳۸۲: ۵؛ شیبانی، ۱۳۷۵: ۱۳). «بی گمان آنچه صباحی را جاودانه کرد مرثیه‌ها و مدایحی بود این شاعر بزرگ ولایی در شأن اهل بیت پیامبر (ص) از خود به یادگار نهاد کسانی با این ترکیب‌بند، وی را **محتشم ثانی** نامیدند و کسانی آن را از نظر استحکام حتی بر سروده‌ی محتشم برتری دادند»(موحدی، ۱۳۸۸: ۸۸)

این نوشتار بر آن است که ترکیب‌بندهای محنشم و صباحی را از جهت سبک شناسی با هم مقایسه کند و نشان دهد که صباحی تا چه میزان توانسته است، از عهده‌ی تقلید محتشم برآید؟ نقاط قوت و ضعف هرکدام از ترکیب‌بندها کدام است؟

هدف از این مقایسه و سنجش آن است که جنبه‌های تفوّق و برتری محتشم کاشانی در مرثیه سرایی نشان داده شود. اما باید توجه داشت که بحث و بررسی‌ها پیرامون محتشم و دوازده‌بند او زیاد است و آثار بسیاری بدان پرداخته‌اند و گاه به صورت موردی و محدود آن را با سایر مراثی مثل مرثیه‌ی سید رضی از جهت فکری مقایسه نموده‌اند(لاطف، ۱۳۸۸: ۲۱۲-۱۸۷). این نوشتار بر آن است که آن را با چهارده بند صباحی به صورت گسترده و همه‌جانبه مقایسه کند که در نوع خود کاری تازه است.

شیوه‌ی بررسی و مقایسه هم به همان شیوه‌ای است که دکتر شمیسا در کتب سبک شناسی به کار گرفته و من باب نمونه دو غزل از سعدی و حافظ را با هم مقایسه نموده است(شمیسا، ۱۳۸۴: ۴۳-۲۲۷). علاوه بر آن نگارنده نیز در چند مقاله چندین اثر را با این دیدگاه مقایسه و بررسی نموده است(ر.ک. نبرد نبردها، گراوند، ۱۳۷۹: ۴۱-۳۴ و شیخ و شاه در بوته‌ی نقد، گراوند و شوهانی، ۱۳۹۰: ۴۵-۵۲۴). در این بررسی علاوه بر سه سطح ادبی، فکری و زبانی، به سطح عاطفی هم پرداخته می‌شود که تازگی دارد و سعی می‌شود، با تکیه بر آمار و ارقام و منطق ریاضی دو اثر با هم سنجیده شوند تا استدلال‌ها بیشتر قابل دفاع و استناد باشند.

۱. سطح ادبی

بررسی سطح ادبی مهمترین بخش بررسی شعر است و کلّیّت و تمامیّت ادبی شعر منوط به این بخش است و در آن از قالب، موسیقی و تخیل بحث می‌شود.

۱-۱. قالب: هر دو شعر از جهت «نوع ادبی» مرثیه و از نوع ادب غنایی و از جهت قالب ترکیب‌بند و به صورت « مثنوی- ترکیب»* هستند و بندهای هر دو هم معمولاً ۸ بیتند؛ قالب دو شعر تفاوت‌های اندکی با هم دارند و از جهت قالب مزیتی بر هم ندارند؛ جز این که شعر صباحی کمی طولانیتر است(ترکیب‌بند محتشم ۱۲ بند و ۹۷ بیت و ترکیب‌بند صباحی ۱۴ بند و ۱۱۴ بیت).

۱-۲. موسیقی

موسیقی شعر دارای وجوه گوناگونی است. در اینجا منظور همان وجوهی است که دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «موسیقی شعر» آورده (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳- ۳۹۱) به شرح زیر:

۱-۲-۱. موسیقی بیرونی: منظور از موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است. هر دو ترکیب‌بند در بحر «مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف» (مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن) سروده شده‌اند. این وزن یکی از دو سه وزن پرکاربرد شعر فارسی و به اصطلاح وزنی «جویباری» است که معمولاً هجاهای کوتاه در آنها بیشتر است و یکی از اوزان نرم و روان شعر فارسی است که زیبایی و زلالی خاصی دارند و بسیار مطبوع و دلنشین می‌باشند(همان: ۳۹۵). این وزن بسیار مناسب مضامین اندوه و غم و از جمله مرثیه‌سرایی است؛ لذا اشعار در وزن و بحر مناسبی سروده شده و مزیتی بر هم ندارند.

از لحاظ توانایی شاعران در رعایت وزن و پرهیز از اشکالات و اختیارات وزنی، در هر دو ترکیب‌بند ایراد وزنی خاصی دیده نمی‌شود که آنها را دچار مشکل جدی کند و اختیارات شاعری آنها هم در حد امتداد مصوت‌های کوتاه و حذف همزه است که امری طبیعی است. فقط در چند مورد کوتاه کردن امتداد مصوت‌های بلند دیده می‌شود که چندان رایج نیست؛ اما باز پذیرفتنی است. محتشم ۴ مورد و صباحی ۲ مورد. در ترکیب‌بند صباحی دو بیت تا حدودی دچار اشکال است. یکی در بیت زیر:

گویم‌چه؟ سرگذشت شهیدان‌کـه دسـت چـرخ از خون نوشته بر در و دیوار کربلا

که در اکثر نسخ دیوان و دستنوشته‌ها به صورت زیر آمده:

گویم‌چه **گذشت** سرگذشت شهیدان‌که دست چـرخ از خون نوشته بر در و دیوار کربلا

فقط آقای «میثم نمکی آرانی» در کتابچه‌ای با نام «برگی از دفتر کویر» آن را به صورت صحیح آورده است(نمکی آرانی، ۱۳۷۲: ۵۶) که باز چندان فصیح نیست و از لحاظ زبانی سست است. شاید به خاطر ضعف تألیف جمله، کلمه‌ی «گذشت» افزوده شده است. دیگر در بیت زیر:

دادنـد بـر یزیـد چـو **عـرضِ سـر سـران** پرسید ازین میانه حسین علی کدام؟

که به نظر می‌آید اگر بعد از «عرض» کاما گذاشته شود، فصیح‌تر است؛ اما ایراد وزنی پیدا می‌کند و باید به کسر خوانده شود که چندان فصیح نیست.

۱-۲-۲. موسیقی کناری: منظور از موسیقی کناری عواملی است که در نظام موسیقایی شعر مؤثّرند؛ امّا حضورشان در سراسر بیت ضروری نیست و بیشتر شامل ردیف و قافیه می‌شود. به دو صورت می‌توان با موسیقی کناری برخورد کرد؛ یکی این که ردیف و قافیه را به عنوان دو واحد مجزا در نظر گرفت و جداگانه بررسی نمود. دیگر این که آن دو را به عنوان یک واحد متکرر موسیقایی در پایان شعر به صورت یک جا بررسی کرد که ابتدا این دو جداگانه و سپس به عنوان یک واحد یگانه بررسی می‌گردند.

۱-۲-۲-۱. ردیف: در ترکیب‌بند صباحی با چهارده بند، ۲۸ نوع ردیف می‌توانست در ۱۴۲ محل یا مصرع بیاید که صباحی ۱۴ نوع ردیف را(۵۰ درصد) در ۸۹ محل یا مصرع آورده است(۶۲/۶۸ درصد) که این میزان استفاده از موسیقی ردیف تقریباً انـدک اسـت. در حالی که در ترکیب‌بند محتشم، ۲۴ نوع ردیف می‌توانست در ۱۲۱ محل یا مصرع بیاید که محتشم ۱۸ نوع ردیف را(۷۵ درصـد) در ۱۰۳ محل یا مصرع آورده است(۸۵/۳٪)؛ البته با مقداری تسامح این میزان بیشتر هم می‌شود. گذشته از ایـن محتشـم در بیـتِ ترکیبِ آخرین بند قبل از قافیه هم ردیف آورده است که بدان «حاجب» می‌گویند(کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۱۲۹) کـه خـود نـوعی هنرنمایی و اعنات و لزوم ما لایلزم است و به این وسیله موسیقی کناری شعر را افزوده است:

ترسم تو را دمی که به محشر **بر**آورند از آتش تو دود به محشر **در**آورند

در مجموع می‌توان گفت بسامد ردیف در ترکیب‌بند محتشم بیشتر است و از نظر موسیقیِ ردیف ترکیـب‌بنـد محتشـم هـم از لحاظ کمی و هم از لحاظ کیفی موسیقایی‌تر است.

۱-۲-۲-۲. قـافیـه: میزان و بسامد حروف قافیه در هر دو ترکیب‌بند با توجه به انواع و محل‌های قافیه به شرح جدول زیر است:

تعداد واج	نوع هجا	قوافی					
		محتشم			صباحی		
		تعداد	مجموع	درصد	تعداد	مجموع	درصد
۲	VC	٤	٦	۳۵	۳	۷	۳۵
	$\overline{V}$	۲			٤		
۳	C $\overline{V}$	۱۵	۱٦	٦٦/٦۷	۱۲	۱۳	٤٦/٤۳
	VCC	۱			۰		
	VC+V	۰			۱		
٤	C+V $\overline{V}$	۰	۰	۰	۲	٤	۱٤/۲۹
	VC+VC	۰			۱		
	$\overline{V}$VC+	۰			۱		
۵	C+VC $\overline{V}$	۰	۱	٤/۱۷	۱	۲	۷/۱٤
	$\overline{V}$C+$\overline{V}$	۰			۱		
	C $\overline{V}$+$\overline{V}$	۱			۰		
٦	VC+VCVC	۰	۰	۰	۱	۱	۳/۵۷
۷	C $\overline{V}$ CCVC	۱	۱	٤/۱۷	۰	۰	۰
۸	C $\overline{V}$C+VC $\overline{V}$	۰	۰	۰	۱	۱	۳/۵۷
جمع کل		۲۴		۱۰۰	۲۸		۱۰۰

جدول۱: طرح هجایی قافیه‌های دو ترکیب‌بند به همراه بسامد آنها بر اساس تعداد واج مشترک

طبق جدول تعداد واج‌های مشترک در هر دو ترکیب‌بند بین ۲ تا ۸ واج است و در غالب موارد ۲ یا ۳ واج مشترک در قوافی آمده است(محتشم ۲۲ مورد = ۹۱/۶۷٪ و صباحی ۲۰ مورد = ۷۱/۴۳٪) و بسامد قافیه‌های بیش از ۳ واج اندک است (محتشم ۲ مورد = ۸/۳۳٪ و صباحی ۸ مورد = ۲۸/۵۷٪). بسامد قافیه‌های بیشتر از سه واج در شعر صباحی بیشتر است و این نشان می‌دهد که صباحی توجه بیشتری به موسیقی قافیه داشته است.

نکته‌ی دیگر تنوع طرح‌های هجایی قافیه است. در جدول جمعاً ۱۴ طرح هجایی قافیه آمده که محتشم از ۶ طرح هجایی و صباحی از ۱۱ طرح هجایی استفاده کرده است که نشان دهنده‌ی تنوع طرح‌های هجایی در ترکیب‌بند صباحی است؛ باید توجه داشت از بین این طرح‌ها در ۳ طرح اول محتشم ۲۱ قافیه(۸۷/۵٪) و صباحی ۱۹ قافیه(۶۷/۷۶٪) را آورده است و بیشترین قوافی دارای طرح هجایی «مصوت بلند+صامت» هستند. در سایر طرح‌ها نیز یک یا دو قافیه آمده است.

نکات تعیین‌کننده سبکی در قافیه دو شعر:

۱. گاهی شاعران به علت ناتوانی یا ضرورت‌های دیگر قافیه‌های معیوب می‌آورند که ادبا آنها را نامگذاری و دسته بندی کرده‌اند و شامل تکرار، ایطا، شایگان، اغوا، اکفا و غیره می‌شوند(شمیسا، ۱۳۷۰الف: ۱۰-۱۰۷). از این بین فقط تکرار قافیه و ایطا در هر دو ترکیب‌بند دیده می‌شود. تکرار در ترکیب‌بند محتشم ۵ مورد: **عالم**(۱)*، **زمین**(۵)، **کباب**(۱۱) و **بیداد**(۱۲) و در ترکیب‌بند صباحی ۲ بار دیده می‌شود: **دین**(۵) و **جفا**(۹). هرچند این مقدار تکرار قافیه پذیرفتنی است؛ اما نشان می‌دهد که صباحی بیشتر خود را به صحت قافیه مقید می‌دانسته. علاوه بر تکرار ایطا نیز در قافیه‌ی شعر هر دو شاعر وجود دارد که برعکس بسامد آن در ترکیب‌بند صباحی بیشتر است. صباحی ۴ مورد: **نگون**= **سرنگون**(۱)، **نوحه‌گر**= **جلوه‌گر** و **دگر**= **یکدگر**(۱۱) و **آب**= **سراب**(۱۴) و محتشم در یک مورد: **بزگوار**=**حبابوار**(۷).

۲. شاعران بزرگ گاه دست به نوآوری در قافیه می‌زنند. این کار بیشتر در شعر سنایی و مولانا دیده می‌شود. محتشم نیز یک بار در بند دوم این کار را کرده و با آوردن دو قافیه در بیتِ ترکیب اصطلاحاً ذوقافیتین ساخته است:

آل نبی چو دست تظلّم بر آورند ارکان عرش را به تلاطم در آورند

در ترکیب‌بند صباحی خبری از این ابداعات نیست.

۳. ختم کردن قافیه به مصوتاین امکان را برای شاعر و خواننده فراهم می‌کند که به هر میزان که دوست داشت، کشش صوت را ادامه دهد و موسیقی پایانی را غنا بخشد و ضعف موسیقی را از این رهگذر تا حدودی جبران کند. همچنین امتداد و کشش صوت در پایان ابیات و مصاریع حالت سوگ و ناله را به ذهن متبادر می‌کند و چون اشعار مرثیه هستند، جا دارد، شاعران بیشتر از این امکان استفاده کنند. صباحی از این امکان در ۱۰ مورد(۳۵/۷۱٪) استفاده نموده و قافیه یا مصراع را به مصوت ختم کرده است و با

این کار تا حدودی ضعف موسیقی را جبران نموده که از این موارد در ۴ مورد(بندهای ۲، ۳ و ۴ و بند ترکیب ۱۴) این مصوت در پایان مصرع است؛ مثل:

چون شد بساط آل نبی از زمانه طی آمد بهار گلشن دین را زمان دی(۳)

و در ۶ مورد(بندهای ۲، ۴، ۷، ۸، ۹ و ۱۳) این مصوت در پایان قافیه و پیش از ردیف واقع شده است؛ مثل:

کای بانوی بهشت، بیا حال ما ببین ما را به صد هزار بلا مبتلا ببین (۹)

در ترکیب‌بند محتشم ۶ مورد(۲۵٪) از مصوت در پایان مصراع استفاده شده که ۳ مورد(بندهای ۲، ۳ و ۱۲) در پایان مصراع و ۳ مورد(۲، ۴ و ۱۰) هم در قافیه و پیش از ردیف واقع شده است.

اگر مجموع ردیف و قافیه را یک واحد موسیقایی در نظر بگیریم و با هم تحت عنوان کلی موسیقی کناری بررسی کنیم؛ در آن صورت مجموع اطلاعات موسیقی کناری دو ترکیب‌بند طبق جدول زیر بود:

تعداد واج‌مشترک		۳	٤	٥	٦	۷	۸	۹	۱۱	۱۲	۱۳	۱٤	۱۷	۱۸
محتشم	تعداد	٥	—	۱	۲	۴	۴	۲	۳	—	—	۱	۱	۱
	درصد	۲۰/۸۳	—	۴/۱۷	۸/۳۳	۱۶/۶۷	۱۶/۶۷	۸/۳۳	۱۲/۵	—	—	۴/۱۷	۴/۱۷	۴/۱۷
صباحی	تعداد	۱۰	۲	—	—	۴	۶	۲	۱	۱	۱	۱	—	—
	درصد	۳۵/۷۱	۷/۱۴	—	—	۱۴/۲۹	۲۱/۴۳	۷/۱۴	۳/۵۷	۳/۵۷	۳/۵۷	۳/۵۷	—	—

جدول ۲: تعداد واج‌های مشترک موسیقی کناری دو ترکیب‌بند به همراه بسامد آنها

طبق آنچه در جدول آمده بیشترین موسیقی کناری هر دو شاعر موسیقی ۳ واجی است که کمترین موسیقی ممکن است(محتشم ۵ مورد = ۲۰/۸۳٪ و صباحی ۱۰ مورد = ۳۵/۷٪). اصولاً بیشترین اشعار هر دو شاعر در ۶ طرح اول سروده شده‌اند(محتشم ۱۶ و صباحی ۲۲ مورد) و از آن به بعد در هرکدام معمولاً یک یا دو قافیه و ردیف وجود دارد؛ اما ملاحظه می‌گردد، تعداد اشعار محتشم با موسیقی کناری غنی‌تر به نسب صباحی بیشتر است و آن را تا ۱۸ واج مشترک گسترش داده است.

می‌توان گفت از جهت موسیقی کناری ترکیب‌بند محتشم غنی‌تر است. هرچند صباحی تلاش نموده است، بیشتر از ظرفیت قافیه استفاده کند و ردیف و قافیه را به مصوت ختم کند؛ اما به پای موسیقی کناری ردیف و ابداعات محتشم نمی‌رسد.

۱-۲-۳. موسیقی درونی: منظور از موسیقی درونی آرایه‌های بدیع لفظی، است. بسامد انواع آرایه‌های بدیع لفظی در هر دو شعر به شرح جدول زیر است*:

آرایه	واج‌آرایی	تکرار	سجع	تصدیر	موازنه	ازدواج	جناس	اشتقاق	جمع	فراوانی در بیت
محتشم	۳۵	۳۶	۳۷	۳	۴	۲	۱۱	۵	۱۳۳	۱/۳۷
صباحی	۷۷	۴۵	۴۱	۲	۵	۲	۱۱	۸	۱۹۱	۱/۶۸

جدول ۳: انواع آرایه‌های بدیع لفظی دو ترکیب‌بند به همراه بسامد هریک

ملاحظه می‌گردد، ترکیب‌بند صباحی گرایش بیشتری به آرایه‌های بدیع لفظی دارد(۱/۶۸ آرایه در هر بیت).

۱-۲-۳. موسیقی معنوی: منظور از موسیقی معنوی آرایه‌های بدیع معنوی است. بسامد انواع آرایه‌های بدیع معنوی در هر دو شعر به شرح جدول زیر است:

آرایه	ایهام	تناسب	تضاد	تلمیح	اغراق	ارسال المثل	استثنای منقطع	مذهب کلامی	تنسیق الصفات	حسن تعلیل	جمع کل	فراوانی در بیت
محتشم	۲۳	۷۸	۱۰	۱۷	۵۵	۳	۱	--	۱	۱	۱۹۰	۱/۹۶
صباحی	۳۲	۸۰	۱۹	۱۷	۲۶	۱	۱	۱	--	۲	۱۷۹	۱/۵۷

جدول ٤: انواع آرایه‌های بدیع معنوی دو ترکیب‌بند به همراه بسامد هریک

ملاحظه می‌شود، ترکیب‌بند محتشم گرایش بیشتری به آرایه‌های بدیع معنوی دارد(۱/۹۶ آرایه در هر بیت) در حالی که این گرایش در ترکیب‌بند صباحی به آرایه‌های بدیع لفظی است و ارزش ادبی آرایه‌های بدیع معنوی بیشتر است. اگر هر دو جنبه‌ی بدیعی را با هم در نظر بگیریم، از مجموع آنها شعر صباحی اندکی بدیعی‌تر است(صباحی= ۳/۲۵ آرایه در هر بیت و محتشم= ۳/۲۳).

آرایه‌ای که در مرثیه‌سرایی بیشترین کارکرد و کاربرد را دارد «اغراق» است؛ زیرا مرثیه محل بیان غم و اندوه و اغراق در آن است و از این طریق اندوه شعر هرچه بیشتر می‌شود و شاید یکی از رموز اصلی موفقیت ترکیب‌بند محتشم همین استفاده‌ی گسترده‌تر او از اغراق است(۵۵ مورد یعنی در هر بیت ۰/۵۷ در مقابل ۲۶ مورد صباحی یعنی در هر بیت ۰/۲۳). گذشته از این مبالغه و اغراق بر سه نوع است؛ مبالغه(عقلاً و عادتاً ممکن است)، اغراق(عقلاً ممکن و عادتاً غیر ممکن است) و غلو(عقلاً و عادتاً غیر ممکن است) از این بین غلو از همه هنری‌تر و ادعایی‌تر است و ارزش بیشتری دارد. در شعر محتشم ۱۴ مبالغه(۲۵/۴۶٪)، ۳۲ اغراق(۵۸/۱۸٪) و ۹ غلو(۱۶/۳۶٪) وجود دارد. در حالی که در شعر صباحی ۹ مبالغه(۳۴/۶۲٪)، ۱۳ اغراق(۵۰٪) و ۴ غلو(۱۵/۴۸٪) وجود دارد که نشان می‌دهد با وجود اندکی آرایه گرایش بیشتری به مبالغه دارد.

۱-۳. تخیل

منظور از تخیل همان صور مشهور خیال، یعنی تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است. صور خیال نقش اصلی و اساسی را در کلام ادبی دارند و فصل ممیز شعر از غیر شعر و از جهات گوناگون قابل بررسی هستند؛ اما در اینجا به جهت محدودیت حجم مقاله صور خیال فقط از جهت کمّی بررسی می‌شوند. توضیح این که صور گوناگون خیال از جهت قدرت انگیزانندگی یکسان نیستند؛ مثلاً انواع تشبیه ارزش یکسان ندارند؛ بلکه بعضی ارزشمندتر و هنری‌تر هستند و بعضی دیگر مبتذل و تکراری و فاقد قدرت انگیزانندگی هستند. در اینجا فرصت و امکان طرح گسترده‌ی مباحث آن نیست؛ لذا همه‌ی صور خیال یکسان و دارای ارزش یکسان تلقی می‌شوند. میزان انواع صور خیال دو ترکیب‌بند به شرح زیر است:

	تشبیه	استعاره	کنایه	مجاز	جمع	فراوانی در بیت
محتشم	۴۷	۳۵	۵۲	۱	۱۳۵	۱/۳۹ تصویر
صباحی	۴۱	۵۶	۵۲	۱	۱۵۰	۱/۳۲ تصویر

جدول ۵: انواع صور خیال دو ترکیب‌بند به همراه بسامد هریک

ملاحظه می‌گردد، محتشم گرایش بیشتری به صور خیال دارد؛ یعنی ۱/۳۹ در مقابل ۱/۳۲ تصویر در هر بیت؛ لذا شعر وی تصویری‌تر است. در حالی که پیشتر دیدیم، صباحی به بدیع متمایل‌تر است.

۲. سطح زبانی

سبک‌شناسان به خاطر گستردگی و درازدامنی سطح زبانی معمولاً آن را به سه ریزسطح آوایی، لغوی و نحوی تقسیم و آنها را جداگانه بررسی می‌کنند(شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۴-۲۱۳). اما در اینجا چون هدف مقایسه‌ی دو ترکیب‌بند است، عمده‌ی مباحث قابل مقایسه‌ی آنها که منحصر است در مواردی چون سلامت زبان و پرهیز از ایراد و تعقید، کهنگی زبان، تأثیر زبان عربی، ساخت ترکیبات تازه و طرز جمله‌بندی بررسی و مقایسه می‌شود:

۲-۱. سلامت زبان: منظور از سلامت زبان پرهیز از انواع تعقید و ایرادات دستوری است که زبان را از سلامت و روانی دور می‌کند. این ایرادات یا به دلیل ضعف زبانی یا به دلیل ناتوانی شاعر در سرایش شعر و یا به جهت رعایت وزن و قافیه است. مجموعاً در شعر محتشم با ۹۷ بیت ۱۴ جمله و عبارت سست(در هر ۶/۹۳ بیت یک مورد) به شرح زیر وجود دارد:

ایراد	توضیح
کشتی شکست‌خورده‌ی طوفان کربلا(۲)،	کشتی با سکون آمده که درست آمدن آن به صورت اضافی و با کسر است.
روح‌الامین نهاده به زانو سر حجاب	نقش دستوری حجاب اینجا مبهم است.
آل علی چو شعله‌ی آتش علم زنند(۶)	«علم زدن آتش» رایج و درست نیست. درست علم کشیدن است.
تمام زلزله شد خاک مطمئن(۷)	«خاک مطمئن» ترکیب غیر رایج و سستی است.
گشتند بی‌عماری محمل شتر سوار(۷)	عماری و محمل یکی هستند؛ لذا یکی از آن دو حشو است.
نوعی که عقل گفت قیامت قیام کرد(۷)	درست «به نوعی» است و حرف اضافه به ضرورت شعری حذف شده است.
هرچند بر تن شهدا چشم کار کرد (۷)	در مصرع اول «کار کردن چشم بر تن» فصیح و رایج نیست
هرچند بر تن شهدا چشم کار کرد// بر زخم‌های کاری تیغ و سنان فتاد(۷)	در مصرع دوم «چشم» یا «نگاه» بدون قرینه حذف شده و به کلام لطمه زده است.
شور و نشور واهمه را در گمان فتاد(۸)	ترکیب توجیه پذیر و فصیح و رایج نیست.
رو در مدینه کرد(۸)	حرف اضافه درست فعل رو کردن «به»است.
چون روی در بقیع به زهرا خطاب کرد(۹)	حرف اضافه درست فعل رو کردن «به»است.
این خشک‌لب فتاده‌ی دور از لب فرات(۹)	دو قسمت عبارت چندان پیوند معنایی مناسبی با هم ندارند.
آن سر که بود بر سر دوش نبی(۱۰)	حرف اضافه‌ی رایج «بر» است و واژه «سر» زائد است.
جبریل را ز روی پیامبر حجاب شد(۱۱)	غیر فصیح و نامفهوم است.

اما در شعر صباحی با ۱۱۴ بیت ۱۱ جمله و عبارت نارسا و ضعیف(در هر ۱۰/۳۶ بیت یک مورد) به شرح زیر وجود دارد:

	ایراد	توضیح
۱	کَند امّهات اربعه ز آبای سبعه دل(۱)	برای امهات که جمع جاندار است فعل مفرد آورده است.
۲	گویم‌چه سرگذشت شهیدان (۲)	فصیح «چه گویم» است و در بحث عروض نیز بدان اشاره شد.
۳	یثرب به باد رفت، به تعمیر خاک شام(۳)	رایج «بر باد رفتن» است.
٤	از خاک، خون ناحق یحیی گرفت جوش(۵)	«جوش گرفتن» رایج نیست.
٥	از پشت زین قرار به روی زمین گرفت(۵)	«بر روی زمین» درست است.
٦	اعضای خاک متّصل از هم جدا فتاد(۷)	رایج و فصیح نیست
۷	جمّازه‌های پردگیان از قفا فتاد(۷)	«از قفا افتادن» به معنی «پشت سر آنها افتاد»رایج نیست.
۸	پرده پوش به سر یکدگر شدند(۱۱)	فصیح و رایج نیست.
۹	داد این نشان به پردگیی(۱۲)	«نشان دادن به» به معنی «اشاره کردن» و «نشان دادن»رایج نیست.
۱۰	دادند بر یزید چو عرض سر سران(۱۲)	«عرض» قسمت اسمی فعل مرکب است و کسره اضافه نمی‌پذیرد.
۱۱	مشکل که تر شود لبی از بحر مغفرت(۱۳)	فعل «است» بدون قرینه حذف شده است.

لذا شعر صباحی از نظر زبانی سالم‌تر از شعر محتشم است و کمتر از فصاحت و روانی دور شده است. دلیل این امر هم به زمان و سبک دو شاعر بر می‌گردد. محتشم شاعر قرن دهم و عصر صفوی است که دوران افول و سستی زبان فارسی است. در حالی که صباحی شاعر قرن دوازدهم و دوران بازگشت ادبی است که شاعران به سبک خراسانی و زبان سخته و استوار آن رجوع نموده اند(ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۵: ۹-۲۷۸ و ۷- ۲۹۵ و ۱۶-۳۱۰).

۲-۲. میزان تأثیر زبان عربی: میزان تأثیر زبان عربی و گرایش به زبان عربی از جمله مسائل مهم در سبک شعر است که زیاده‌روی در آن زبان را از طبیعت و روانی خود دور می‌کند. ترکیب‌بند محتشم چیزی حدود ۱۳۹۵ کلمه است* که در آن ۳۷۳ واژه‌ی عربی آمده است(۲۶/۷۴٪) و ترکیب‌بند صباحی ۱۶۵۲ کلمه است که تعداد ۴۳۰ واژه‌ی عربی در آن آمده است(۲۶/۰۳٪). دو شعر از جهت میزان واژه‌های عربی تفاوت چندانی با هم ندارند. فقط واژه‌های عربی محتشم۰/۷۱ درصد بیشتر هستند که چندان تفاوت چشمگیری نیست. این واژه‌ها عموماً از واژه‌های رایج زبان و بیشتر اسامی خاص(محتشم ۶۴ اسم خاص=۱۷/۱۶٪ و صباحی نیز ۷۳ اسم خاص= ۱۶/۹۸٪)، اصطلاحات دینی مستعمل و واژه‌های رایج هستند و بسامد واژه‌های غیر مستعمل یا کمتر استعمال شده اندک است(کلماتی مثل *مشرقین، خیرالنسا، خاک مطمئن، بضعه‌الرسول، محیط(دریا)، مستمعان* و غیره در شعر محتشم و *حَیّ، جمازه، منتظم، خاک متّصل، منکسف، منخسف، ربع، دمن، معجر، خیرالنسا، بوتراب* و غیره در شعر صباحی) که چندان هم دور از استعمال نیستند. علاوه بر لغات به کار رفته، محتشم ۳ جمله‌ی کوتاه عربی را آورده‌است: *هذا حسین*(۸)، *یا ایها الرسول*(۸)،

یا بضعه‌الرسول(۱۰) و محتشم ۴ جمله‌ی عربی را آورده: *یا بُنَی*(۳)، *یا اخا*(۳)، *هذا اخی*(۷)، *یا محمداه*(۷). لذا دو شعر از جهت گرایش به زبان عربی مزیتی چندانی بر هم ندارند.

۲-۳. کهنگی زبان: مسئله‌ی مهم دیگر در تعیین سبک شعر کهنگی زبان است. این موضوع به دو دلیل می‌تواند باشد؛ یکی به خاطر دیرینگی و قدمت عصر شاعر و دیگر کهن‌گرایی یا به اصطلاح آرکائیسم(Archaism). تاریخ زبان فارسی را به سه دوره تقسیم می‌کنند؛ یکی فارسی کهن که سبک‌های خراسانی و عراقی را در بر می‌گیرد(قرن سه تا قرن نهم)، دیگری فارسی میانه که از اواخر قرن نهم شروع می‌شود و تا عصر مشروطه را در بر می‌گیرد و دیگر فارسی جدید که از مشروطه تا به امروز رایج بوده است؛ البته بعضی چون دکتر خانلری قائل به دو دوره برای زبان فارسی هستند و دوره اول آن را دوره‌ی رشد تکوین و تا اوایل قرن هفتم می‌دانند و از آن به بعد را دوره‌ی درسی شدن می‌دانند(شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۵۰). ملاحظه می‌گردد که محتشم در مرز دوره‌ی اول و دوم و صباحی در اواخر دوره‌ی دوم واقع شده‌است و بین وفات آن دو حدوداً ۲۲۲ سال فاصله‌ی زمانی وجود دارد؛ لذا طبیعی است زبان محتشم کهنه‌تر و قدیمی‌تر باشد و زبان صباحی بیشتر به نرم زبانی امروز نزدیک باشد؛ امّا نکته اینجاست که محتشم شاعر عصر صفوی، یعنی عصر ورود زبان عامه‌ی مردم کوچه و بازار به شعر و مردمی شدن زبان شعر است. در واقع این زمان عصر افول و سستی زبان فارسی است(صفا، ج۵: ۴۲-۴۳۶) و صباحی شاعر عصر رجعت ادبی به سبک خراسانی است؛ لذا موارد کهنگی زبان وی علی‌القاعده باید بیشتر باشد. مواردی که نشانه‌ی کهنگی زبان آنهاست، عبارتند از:

الف) استفاده از کلمات قدیمی: منظور کلماتی است که امروزه رایج نیستند یا با معانی مورد استعمال شاعر رایج نیستند. این کلمات یا واژه‌های پهلوی و نزدیک به پهلوی هستند؛ مثل *اندر، ایدون، ایدر، ابا*، همی و غیره یا واژگان فارسی دری هستند که امروزه رایج نیستند یا تغییر معنی داده و با معنی جدیدی به کار می‌روند، مثل *جمله(همه)، کنار(آغوش)*، خرگاه، سودن و غیره(همان: ۹۴-۲۸۱). موارد و نمونه‌های این نوع کاربردها در شعر دو شاعر به شرح جدول زیر است:

محتشم	صباحی
جمله(۱)، کنار(۱)، بستان(۲)، عیوق(۲)، اعدا(۲)، خصم(۲)، سرادق(۳ و ۴)، خرگه(۳)، سیمبوار(۳)، صلا(۴)، صلا(۴)، اخگر(۴)، ذروه(۵)، برین(۵)، جریده(۶)، عماری(۷)، محمل(۷)، نشور(۸)، حریگاه(۸)، هامون(۹)، وحش(۹)، اندر(۱۰)، مستمعان(۱۱)، سوده(۱۲).	خور(۱)، مغفر(۱)، خفتان(۱)، امهات اربعه(۱)، آبای سبعه(۱)، نمود(۱)، آلاید(۱)، تافت(۲)، مهر(۲ و ۸)، ستان(۲)، نوال(۲)، عذار(۳)، نعش(۳)، جُدی(۳)، فقا(۳)، خیمگیان(۶) ، شرار(۶)، کنار(۶)، عذار(۶)، جمازه(۶ و ۷)، صلا(۷)، منکسف(۸)، منخسف(۸)، معجر(۸ و۱۱)، دیدن در...(۸)، شست(۹)، بادیه(۹)، نبند(۹)، ربع(۱۰)، دمن(۱۰)، سموم(۱۰)، نظاره(۱۱)، نشان دادن به...(۱۲)، پردگی(۱۱ و ۱۲)، عرض سپاه(۱۲ و ۱۳)، گفتا(۱۲)، اتام(۱۲)، شکوه(۱۳)، مخفلیان(۱۳).
۲۵ مورد	٤٤ مورد

جدول ٦: کلمات قدیمی دو ترکیب‌بند

ملاحظه می گردد، با این که زبان صباحی بیش از دویست سال از محتشم متأخرتر است؛ اما کلمات کهن آن بیشتر می‌باشد(۴۲ در برابر ۲۵) و دلیل این امر کهنگرایی و بازگشت به سبک قدیم خصوصاً سبک خراسانی است. گذشته از این «واژگانی که محتشم در کربلانامه اختیار می‌کند، کاملاً ساده و عامه‌فهم و در عین حال بسیار تأثیرگذار است»(کارن، ۱۳۸۶: ۸۴).

ب) کاربردهای قدیمی حرف «را»: امروزه حرف «را» فقط نشانه‌ی مفعول است؛ اما «را» در سبک قدیم کاربردهای متنوع و زیادی داشته و از جهات مختلف از جهت سبکی قابل بررسی است(ر. ک. همان: ۲۲-۳۲۰). لذا میزان و نحوه‌ی کاربرد آن نشانه‌ی کهنگی زبان است. مهمترین کاربردهای آن که نشانه‌ی کهنگی زبان است، عبارتند از:

حذف «را»: از جمله کاربردهای حرف «را» در قدیم صرفه‌جویی در آن و به اصطلاح حذف «را» از مفعول است. محتشم از ۵۲ مفعول ۴۲ مفعول را بدون حرف «را» آورده است(۸۰/۷۷٪) در حالی که صباحی از ۶۲ مفعول ۵۴ مورد را بدون «را» آورده است و بیشتر در آوردن آن صرفه‌جویی کرده است(۸۷/۱۰٪).

«را» در معانی قدیم: در قدیم «را» معانی و کاربردهای متنوعی داشته است که موارد آن در هر دو شعر به شرح زیر است. محتشم آن را یک بار به نشانه‌ی دارندگی و صباحی آن را ۸ بار به نشانه‌ی فک اضافه ۲ بار به معنی **برای** و ۱ بار به معنی دارندگی به کار برده است(جمعاً ۱۱ کاربرد قدیمی) و این نیز نشانه‌ی کهنگی زبان صباحی به خاطر بازگشت به سبک خراسانی است.

ج) استفاده از صورت کوتاه کلمات: نکته‌ای که در بحث از کهنگی زبان مطرح می‌شود استفاده از صورت کوتاه‌شده کلمات است که در سبک خراسانی زیاد کاربرد داشته است؛ مثلاً آوردن «ز» به جای «از» یا «گه» به جای «گاه»، «شه» به جای «شاه» و غیره(سبک شناسی شعر پارسی، غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۶- ۴۵). بیشتر این نوع کاربرد در حرف «از» دیده می‌شود که محتشم از ۶۴ مورد، در ۳۲ مورد از «ز» استفاده نموده است(۵۰٪) و صباحی نیز از ۹۶ مورد در ۴۱ مورد از «ز» استفاده نموده است(۴۲/۷٪) سایر موارد صورت مخفف کلمات به شرح جدول زیر است:

محتشم	صباحی
یستان(۲)، برون(۳)، خرگه(۳)، سیه(۳)، نفتادی(۳)، گنه(۶)، وانگه(۷)، فتاد(۸ مورد در بند ۸)، ره(۸)، فتاد(۲ مورد در بند۹)، فشان(۱۰)، هیچگه(۱۲).	شامگه(۱)، شه(۱، ۲ و ۱۲)، فکند(۲)، دگر(۲ و ۱۱)، آنگه(۳، ۶ و ۱۱)، پیرامن(۳)، همرهان(۳)، آگه(۴)، اهرمن(۵ و ۱۰)، فتاد(۸ مورد در بند ۷)، ناگه(۷)، پیرهن(۱۰)، رهگذر(۱۱)، یکدگر(۱۱) ، پیمبر(۱۱)، بوتراب(۱۴).
۸ مورد	۲۹ مورد

جدول ۷: صورت کوتاه کلمات در دو ترکیب‌بند

ملاحظه می‌گردد، با این که زبان صباحی بیش از دویست سال از محتشم متأخرتر است؛ اما صورت مخفف کلمات آن بیشتر می‌باشد(۲۹ در برابر ۱۳) و دلیل این امر نه ماهیت زبان وی بلکه به خاطر کهنگرایی و بازگشت به زبان و سبک قدیم(سبک خراسانی) است.

د) تخفیف مشدد و تشدید مخفف: یعنی آوردن کلمات تشدیددار بدون تشدید و برعکس. این رسم در دوره‌ی اول و سبک خراسانی به وفور دیده می‌شود و نشانه‌ی کهنگی زبان است(شمیسا، ۱۳۸۴: ۷۱-۲۶۸). در هر دو ترکیب‌بند نمونه‌هایی از این کاربرد دیده می‌شود؛ **محتشم** ۲ بار واژه‌ی «صف» را در بند ۶ به صورت مخفف و **صباحی** ۲ بار واژه‌ی «حق» در بندهای ۴ و ۵ و ۱بار واژه‌ی «صف» را در بند ۲ به صورت مخفف به کار برده است و واژه‌ی «امّهات» را در بند ۱ به صورت مشدد به کار برده است که باز نشان‌دهنده‌ی کهنگی زبان صباحی است و دلیل آن هم بازگشت به سبک قدیم است.

هـ) حروف اضافه در معانی قدیم: حروف اضافه در قدیم معانی و کاربردهای متفاوت و مختلفی داشته‌اند؛ یکی از این کاربردها «به» به معنی «در» است(شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۹۸) که در هر دو شعر نمونه‌هایی دارد. محتشم یک بار در بیت سومِ بند دوم و صباحی ۵ بار(۴/۱، ۱۱/۳، ۱۱/۸، ۱۳/۲، ۱۴/۵) آن را در این معنی به کار برده‌اند.

و) جهش ضمیر: از دیگر کاربردهای قدیم جهش ضمیر است؛ یعنی ضمیر متصل به ضرورت شعری از جای خود جابجا شود. نمونه‌های این کاربرد هم در هر دو شعر وجود دارد. در شعر محتشم ۱ بار(۷/۵) «ش» به جای «طناب» به «حور» چسبیده است و در شعر صباحی ۴ مورد(در بیت هفتم بند سوم ۲ بار ضمیر «ت» و در بیت هفتم بند ششم نیز ۲ بار ضمیر «ش») ضمیر جابجا شده است.

ز) کاربرد افعال به جای هم: در سبک قدیم و دوره‌ی اول زبان فارسی کاربرد افعال تثبیت نشده است و افعال به جای هم به کار می‌روند؛ مثلاً به جای مضارع اخباری از مضارع ساده استفاده می‌کنند(همان۱۳۸۴: ۳۳۰) که نمونه‌هایی از آن در هر دو شعر وجود دارد. محتشم ۹ مورد ۸ مورد آن در بند ششم است که «ب» مضارع التزامی را حذف کرده و به صورت مضارع ساده آورده است و ۱ بار هم «شوید» را به جای «می‌شوید»(۶/۸) به کار برده و صباحی ۳ مورد «کشند»(۴/۲)، «کنند»(۴/۲) و «گویند»(۴/۶) را به جای «می‌کشند»، «می‌کنند» و «می‌گویند» به کار برده‌است.

ح) سایر موارد کهنگی زبان: غیر از آنچه آمد، موارد دیگری از کهنگی زبان در هر دو شعر به شرح زیر وجود دارد:

محتشم: استفاده از «ی» استمرار(ر.ک. بهار، ۱۳۸۰: ۳۴۷) ۸ بار در ردیف و حشو ابیات بند سوم، آوردن ضمیر «او» برای اشاره به غیر انسان(همان: ۸-۳۷۷) (۸/۷) و استفاده از «نی‌نی» برای نفی(همان: ۳۴۳) (۱۰/۴).

صباحی: آوردن ۲ مورد، نون نفی فعل جدای از فعل و آوردن آن به صورت قید منفی «نه»(غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۴۰) (۳/۴ و ۱۳/۷).

در مجموع ملاحظه می‌گردد، ۹۹ مورد(۱/۰۲ مورد در هر بیت) از نشانه‌های کهنگی زبان در ترکیب‌بند محتشم و ۱۶۴ مورد(۱/۴۴ مورد در هر بیت) از نشانه‌های کهنگی زبان در ترکیب‌بند صباحی دیده می‌شود که نشان می‌دهد زبان صباحی قدیمی‌تر

و زبان محتشم به زبان امروز نزدیک‌تر است و شاید یکی از دلایل توفیق شعر محتشم در زمان حال هم همین زبان بروزتر آن باشد. دلیل کهنگی زبان صباحی هم همان بازگشت به سبک قدیم و زبان کهن خراسانی است.

۲-۴. ساخت ترکیبات تازه: ساخت ترکیبات تازه نشانه‌ی قدرت و احاطه‌ی شاعر بر زبان است. علی‌الخصوص اگر این ترکیبات تازه دارای جنبه‌های ادبی و زیبایی شناسی و دارای قدرت انگیزانندگی و موسیقایی باشند، باعث تأثیر بیشتر است و کلام را دل‌انگیزتر می‌کند. این نوع ترکیبات در ترکیب‌بند محتشم به طور گسترده‌تری حضور دارند و ترکیب‌بند صباحی از این جهت قابل مقایسه با آن نیست. در ترکیب‌بند محتشم ۴۱ ترکیب تازه آمده در حالی که در ترکیب‌بند صباحی با ۱۷ بیت بیشتر فقط ۱۶ مورد آمده است. فهرست این نوع ترکیبات به شرح زیر است:

محتشم(۴۲ مورد):	صباحی(۱۷ مورد):
رستخیز عظیم، عرش اعظم، قیامت دنیا، عزای اشرف اولاد آدم(۱)، کشتی شکست خورده‌ی طوفان کربلا، در خاک و خون طپیده‌ی میدان کربلا(۲)، خرگه بلندستون، آه جهانسوز اهل بیت(۳)، تیشه‌ی سنیزه، حلق تشنه‌ی خلف مرتضی، دریده گریبان، گشوده مو(۴)، ذروه‌ی عرش برین، عیسیِ گردون‌نشین، وهم غلطکار(۵)، کفن خونچکان(۶)، کوه کوه، خاک مطمئن، چرخ بیقرار، خیل الم(۷)، شور و نشور واهمه، پا کشیدن(۸)، کشته‌ی فتاده به هامون، صید دست و پا زده در خون، ماهی فتاده به دریای خون، غرقه‌ی محیط شهادت، خشک‌لب فتاده‌ی دور از لب فرات، شاه کم سپاه، قلب طپان، شاهِ شهیدِ ناشده‌مدفون(۹)، ورطه‌ی عقوبت اهل جفا، طغیان سیل فتنه و موج بلا، یک نیزه‌اش ز دوش مخالف جدا(۱۰)، بنیاد صبر، خانه‌ی طاقت، حرف سوزناک، نظم گریه‌خیز، ماتمیان(۱۱)، ستم آباد(۱۲).	رایت صف پیکار کربلا، صید وادی خونخوار کربلا(۲)، خار اسیری(۶)، معرکه‌ی کربلا، چرخ منتظم، خاک متّصل، پردگی حجله‌ی بتول(۷)، رفته سر به نیزه‌ی اعدا، مانده بر زمین تن تنها، پر گشاده مرغ همایون، سر بریده از ستم زال روزگار، مهر منکسف، ماه منخسف، لاله‌گون عمامه(۸)، گیر و دار حشر(۱۳)، سایه‌ی علَم بر تراب(۱۴).

صرف ساختن ترکیبات تازه مهم نیست؛ بلکه قدرت انگیزانندگی آن مهم است. چنان که ملاحظه می‌گردد، ترکیبات محتشم بسیار انگیزاننده و احساسی هستند و غم و اندوه شاعر را از واقعه‌ی کربلا به خوبی ترسیم می‌کنند. مثل:

رستخیز عظیم، قیامت دنیا، عزای اشرف اولاد آدم، کشتی شکست خورده‌ی طوفان کربلا، در خاک و خون طپیده‌ی میدان کربلا، آه جهان‌سوز اهل بیت، حلق تشنه‌ی خلف مرتضی، دریده گریبان، گشوده مو، کفن خون‌چکان، خیل الم، شور و نشور واهمه، کشته‌ی فتاده به هامون، صید دست و پا زده در خون، ماهی فتاده به دریای خون، غرقه‌ی محیط شهادت، خشک‌لب فتاده‌ی دور از لب فرات، شاه کم سپاه، شاهِ شهیدِ ناشده‌مدفون، طغیان سیل فتنه، نظم گریه‌خیز.

در حالی که چنین ترکیباتی در شعر صباحی به ندرت دیده می‌شوند؛ مثل:

صید وادی خونخوار کربلا، پردگی حجله‌ی بتول، رفته سر به نیزه‌ی اعدا، مانده بر زمین تن تنها، سر بریده از ستم زال روزگار، لاله-گون عمامه.

۲-۵. طرز جمله بندی: در سبک‌شناسی طرز جمله‌بندی و ایجاز و اختصار یا کوتاهی و بلندی جملات بسیار مهم است. در طرز جمله بندی دو ترکیب‌بند نکته‌ی خاصی دیده نمی‌شود؛ جز این که تعداد جملات صباحی بیشتر است و این نشان می‌دهد که جملات او کوتاه‌ترند و دلیل آن هم همان رجعت ادبی و بازگشت به سبک قدیم است. ترکیب‌بند محتشم دارای ۲۱۶ جمله(هر بیت ۲/۲۳ جمله) و ترکیب‌بند صباحی ۲۸۰ جمله(در هر بیت ۲/۴۶ جمله) وجود دارد.

۳. سطح فکری

در سطح فکری از افکار و اندیشه‌های مطرح در شعر و عمق و غنای آن سخن به میان می‌آید. دو شعر مرثیه‌ی امام حسین(ع) و به دنبال بیان عظمت مصائب اهل بیت در این واقعه هستند و می‌خواهند بگویند که شهدای کربلا با این که افراد بزرگ و عزیزی بودند به فجیع‌ترین و غیر انسانیترین صورت ممکن شهید شدند و مصیبتی بالاتر از آن نیست. به قول خانم «جی رافل کارن» «غم‌بارترین و تراژیکترین حادثه‌ی تمام تاریخ و اعصار» است(کارن، ۱۳۸۶: ۸۶). «ویلیلم هاناوی» (Hanaway،۶۰۸) مرثیه‌ی فارسی را این گونه تعریف می‌کند: «واژه‌ی مرثیه در زبان فارسی در اصل به اشعاری اطلاق می‌شود که به یاد شخص از دست رفته سروده می‌شود. از صفات خوب او ذکر به میان می‌آید و در مرگ او آه و افسوس به راه می‌افتد»(همان: ۷۸). بنابراین در اینجا هم انتظار می‌رود شاعران به توصیف محاسن اشخاص از دست رفته بپردازند و عظمت مصیبت وارده و لحظات سخت و دردآور مرگ آنها را

بیان کنند؛ لذا دو شعر با رویه و سطح حوادث کربلا درگیر هستند و به عمق و درون آن وارد نمی‌شوند و با بیان رویه‌ی آن در صدد آن هستند که حزن و اندوه خواننده را برانگیزند. دیگر به چرایی آن کاری ندارند و به منطق حاکم بر این حرکت امام نیز نمی‌پردازند که چرا با ۷۲ دو تن در مقابل آن همه سپاه ایستاد و زن و بچه‌اش را در معرض این همه مصیبت و اهانت قرار داد. عمده‌ترین اندیشه‌های مطرح در دو شعر عبارتند از:

محتشم	صباحی
ذکر عظمت واقعه‌ی کربلا و شهادت امام حسین(ع) و یارانش با تعابیری که این واقعه‌ی بی‌نظیر برابر قیامت است و همه عالم حتی فرشتگان را داغدار و عزادار کرده غبار مصیبتش تا دامن ذوالجلال رفته و عیسی را در آسمان و سایر انبیا و مقربین را شرمنده و داغدار کرده است. -شناعت عمل کوفیان با حسین(ع) و نجاتدانش که شفیعان محشرند و شهادت امام(ع) و یارانش شهادت علی(ع)، زهرا(س) و امام حسن(ع) را تازه کرده و باعث شکست ارکان دین شده -ذکر عظمت امام حسین(ع) که اشرف اولاد آدم است و جبریل غبار گیسویش را با آب سلسبیل شسته و محبوب پیامبر بوده -تظلم اهل بیت در قیامت و این که انتظام این عمل شنیع را خدا در قیامت می‌گیرد. -بستن آب و تشنگی امام(ع) و یاران و فرزندانش -حرکت از مدینه به کربلا و بعد با اسارت به کوفه رفتن و از آنجا به شام - اشاره به بدن مجروح و پاره پاره‌ی شهدا -بی کسی، غربت، تنها بودن امام حسین(ع) - عزاداری بر شهدا و نوحه‌سرایی زینب(س) در خطاب به پیامبر(ص) و حضرت زهرا(س) -ذکر بدرفتاری و ستم بر اهل بیت و حفظ نکردن احترام اهل بیت پیامبر(ص) -حمله به خیمه‌ها، اسارت اهل حرم، برنیزه کردن سر شهدا، بی‌عماری سوار جمازه شدن اهل بیت.	ذکر عظمت واقعه‌ی کربلا و شهادت امام حسین(ع) و یارانش با تعابیری که این واقعه‌ی بی‌نظیر برابر قیامت است و همه عالم حتی فرشتگان را داغدار و عزادار کرده و سایر قبیا و مقربین را شرمنده و داغدار کرده است و شهادت امام(ع) و یارانش چنان که رحلت پیامبر(ص)، شهادت علی(ع)، امام حسن(ع) حمزه یحیی را تازه کرده و چون ربودن انگشتری سلیمان و ویران شدن کعبه به پای فیل بوده -شناعت عمل کوفیان با حسین(ع) و نجاتدانش که شفیعان محشرند. -ذکر عظمت امام حسین(ع) که محبوب و مخزن علم پیامبر، آفتاب یثرب و بطحا و یوسف زهرا(س) بوده -بستن آب و تشنگی امام(ع) و یاران و فرزندانش -بردن به کوفه و حرکت با اسارت از کوفه به شام و نظاره‌ی مردم و تمسخر اسرا توسط آنها و طمع نجام به اسرا و دربدری و عریانی اهل حرم با سر برهنه -اشاره به بدن مجروح و پاره پاره‌ی شهدا، بی کسی، غربت، تنها بودن امام حسین(ع) و یتیمی طفلان -عزاداری و گریه بر شهدا و نوحه‌سرایی زینب(س) در خطاب به پیامبر(ص) و حضرت زهرا(س) و نجود امام حسین(ع) بر کشتگان -ذکر بدرفتاری و ستم بر اهل بیت و حفظ نکردن احترام اهل بیت پیامبر(ص) -بریدن سر امام و عریان کردن بدن مبارک وی، بی کفنی شهدا، حمله به خیمه‌ها، اسارت اهل حرم، برنیزه کردن سر شهدا، بی‌عماری سوار جمازه شدن -بیماری امام سجاد(ع) و اسارت و به زنجیر کشیدن وی -بردن سر امام(ع) به مجلس یزید و با چوب بر لب و دندان مبارک حضرت زدن و شراب نوشیدن و اعتراض بعضی از اهل مجلس به این کار او -افسوس نخوردن بر واقعه‌ی کربلا و نفرین بر عالم و چرخ و فلک به نجاطر این عمل و این که عالم از لوث این گناه آلوده شده است -ذکر انگیزه‌ی عمل عمر سعد(تمنای ملک ری).

چنان که ملاحظه می‌شود، همه‌ی این موارد با رویه‌ی واقعه در ارتباطند و به عمق فاجعه و چرایی آن که امام(ع) آن را احیای دین جدش اعلام می‌کند، نمی‌پردازند. فقط صباحی به انگیزه‌ی عمل عمر سعد؛ یعنی «تمنای ملک ری» و تثبیت حاکمیت یزید به صورت گذرا اشاره می‌کند. آقای «یوسف لاطف» در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی مقایسه‌ای مرثیه‌ی امام حسین(ع) در دیوان محتشم و شریف رضی» به این موضوع پرداخته و مباحث کلی مطرح در مرثیت این دو شاعر ذکر می‌کند و در پایان می‌نویسد:

«بارزترین تشابه میان محتشم و شریف رضی، نگاه سطحی‌نگر آنها به واقعه‌ی عاشوراست؛ یعنی جز در یک مورد سید رضی به یکی از علت‌های قیام حسین این علی(ع) اشاره می‌کند که همان دعوت به دین جدش بوده است؛ در بقیه‌ی موارد هر دو شاعر به جای این که به بطن حادثه کربلا توجه کنند، دیدگاه خویش را به جنبه‌های بیرونی و صحنه‌های ظاهری این رخداد عظیم متمرکز کرده‌اند. شایان توجه است که توجه محتشم به مقام و منزلت امام حسین(ع) بسیار بیشتر از شریف رضی است»(لاطف، ۱۳۸۸: ۲۱۰).

این وصف بر هر دو ترکیب‌بند حاکم است و تفاوت چشمگیری با هم ندارند، شاید صباحی اندکی بیشتر به مسائل پیرامونی واقعه می‌پردازد و به مسائل بیشتری اشاره می‌کند و اصطلاحاً بیشتر حرف می‌زند؛ اما محتشم بر آن است که عواطف را برانگیزاند و اندوهگین کند و یکی از دلایل موفقیت وی هم همین تکیه بر عواطف به جای افکار و اندیشه‌هاست.

۴. سطح عاطفی

سطح عاطفی از مهمترین سطوح بررسی یک شعر است خصوصاً در اشعار مرثیه آن هم مرثیه‌ی شهدای کربلا که به قول خانم «جی رافل کارن» «غم‌بارترین و تراژیک‌ترین حادثه‌ی تمام تاریخ و اعصار» است(کارن، ۱۳۸۶: ۸۶). در ژانر مرثیه «هدف شعر فقط بیان مهارت شاعرانگی نیست، بلکه برانگیختن تألم در مخاطب است»(همان: ۸۰) و این همان احساسات و عواطف شعر است. منظور از سطح عاطفی احساسات و عواطف نهفته در شعر است؛ یعنی آن احساس و عاطفه‌ای که شعر در خواننده یا شنونده برمی‌انگیزد. سبک‌شناسان با وجود اهمیت بسیار این سطح از پرداختن بدان تن می‌زنند. دلیل آن هم این است که این سطح بسیار فرار است و

به راحتی قابل دریافت و بیان نیست. علاوه بر این محل اختلاف است. لذا محققین کمتر به بررسی این سطح فرار در شعر پرداخته‌اند و به همین دلیل معیارهای آن ناشناخته مانده و در واقع ملاک و سنجه‌ای برای سنجش آن وجود ندارد. این نوشتار بر آن است، در آن بخشِ از آن وارد شود که بیشتر قابل درک و بیان است و بر اساس معیارهای علمی قابل دفاع و سنجش است و امید دارد، اختلاف چندانی برنیانگیزد؛ لذا با توجه به این که دو شعر مرثیه و بیانگر حزن و اندوه هستند، آنها را با توجه به جملات و عبارات، کلمات، هجاها و حروف بیانگر حزن و اندوه بررسی و مقایسه می‌کند.

۴-۱. استفاده از جملات و عبارات حزن‌آلود: جملات محتشم عموماً عاطفی، حزن انگیز و دردآورند و احساس غم و اندوه فراوانی در آنها نهفته است. به عنوان مثال جملات عاطفی آن در بند اول عبارتند از: «شورش در خلق عالم، برخاستن رستخیز عظیم، دمیدن صبح تیره، درهم بودن کار جهان و خلق جهان، طلوع خورشید از مغرب، آشوب در تمامی ذرات عالم بودن، محرم رستخیز عام و قیامت دنیاست، سرهای قدسیان بر زانوی غم بودن، نوحه کردن جن و ملک بر آدمیان در عزای اشرف اولاد آدم.» در حالی که ترکیب‌بند صباحی قابل مقایسه‌ی با آن نیست و جملات و عبارات عاطفی آن در بند اول عبارتند از: «خور چون سر بریده به کنار افق افتاد، از شفق دامن خفتان نیلگون چرخ در خون کشیده شد، چرخ بیحرکت و خاک بی‌سکون شد، خلل به ترکیب کاف و نون فتاد، آماده‌ی قیامت شدن،هلال چون ناخن غمزده‌ای که به خون آلوده یا گوشواره‌ی از گوش کنده شده نمایان شد» که از نظر کمی و کیفی قابل مقایسه نیستند. یا در بندی که با ردیف «حسین توست» در هر دو ترکیب‌بند آمده و گویی به تقلید هم سروده شده‌اند:

محتشم	صباحی
کشته‌ی فتاده به هامون، صید دست و پا زده در خون، نخل تر که از آتش تشنگی دودش به گردون رسیده، ماهی افتاده در دریای خون، زخم از ستاره بیشتر، خشک لب فتاده، دشت از موج خون چیحون شدن، شاه کم سپاه، قالب طپان شاه شهید ناشده مدفون، کباب شدن مرغ هوا و ماهی دریا.	سر به نیزه‌ی اعدا رفتن، تن تنها بر زمین ماندن، آهوی حرم که دامن صحرا را در خون کشیده، مرغ پر گشاده، تیر بیشتر از پر بر اعضا رستن، سر بریده، مهر منکسف،ماه منخسف اشک اهل بیت، معجر کبود ساختن زهرا(س)، گیشو گشودن زینب(س).

علاوه بر این‌ها چنان که خانم کارن در مورد شعر محتشم آورده: «کربلانامه پر است از واژگانی که در ابتدا یا انتهای ابیات آمده و تأثیری نمایشی بر جای می‌گذارد. بندهای سوم، ششم، نهم و دوازدهم ترکیب‌بندهایی دارند که شاعر به واسطه‌ی آنها توجه شنونده را جلب کرده و از این رو، فضای عاطفی را پر رنگتر می‌کند.... این عبارات به مرثیه‌خوان اجازه می‌دهد، مرثیه شنوها را بر سر آنچه در کربلا اتفاق افتاد به تأمل دعوت کند. هر بیت از شنونده می‌خواهد بیندیشد که چه اتفاقی می‌افتاد، اگر خداوند بشریت را در لحظه‌ی شهادت امام حسین(ع) نیست و نابود می‌کرد»(همان: ۸۴). در ترکیب‌بند محتشم علاوه بر ردیف‌هایی مثل «کربلا» و «حسین توست» ابیات بند سوم با تکرار «کاش آن زمان»، ابیات نخست بند ششم با تکرار «ترسم» و بند یازدهم با تکرار «خاموش محتشم» شروع می‌شوند که بسیار عاطفی و تأثیرگذار است و در ترکیب‌بند صباحی فقط در یک مورد آن هم در بند سیزدهم در چند بیت «ترسم» تکرار شده است و قابل مقایسه با کار محتشم نیست.

۴-۲. استفاده از کلمات حزن‌آلود: کلمات از جهت معانی قاموسی و و فراقاموسی یا بار معنایی یکسان نیستند؛ بعضی همانند نوحه، عزا، شورش، در هم، ملال، زار و غیره بیانگر حزن و اندوه و یا دارای بار معنایی حزین هستند که به آنها واژگان «حزن‌آلود» گفته می‌شود. بعضی نیز چون بستان، گل، خنده، رقص، گلاب و غیره شاد هستند و بار معنایی شادمانه‌ای دارند که به آنها واژگان «شاد» گفته می‌شود. علاوه بر این از دیدگاه‌های دیگر نیز می‌توان کلمات را با توجه به بار معنایی آنها دسته‌بندی کرد؛ مثل حماسی، غنایی، طنز، جد و غیره. استفاده‌ی بیشتر از هر دسته از این کلمات جو و فضای کلی شعر را در آن راستا شکل می‌دهد و فضای آن را شاد یا غمگین، حماسی یا غنایی، جدی یا طنز و غیره می‌کند. با احصائی که نگارندگان داشتند در ترکیب‌بند محتشم از مجموع ۱۳۹۵ کلمه، ۲۴۹ کلمه‌ی حزن‌آلود(۱۷/۸۵٪) و صباحی از مجموع ۱۶۵۲ کلمه، ۲۹۱ کلمه‌ی حزن‌آلود(۱۷/۶۲٪) با بار معنایی غم و اندوه آورده است. با این که کلمات حزن‌آلود محتشم اندکی بیشترند(۲۳/.٪) و جو کلی شعر او نیز اندکی حزن‌آلودتر است؛ اما دو شعر از این جهت تفاوت چندانی با هم ندارند.

۴-۳. استفاده از هجاهای حزن‌آلود و غمگنانه: گاه هجاها نیز بیانگر حزن و اندوه هستند. مثلاً اگر پایان کلمه‌ای به «ـاه» یا «وای» ختم شود و بسامد تکرار آن نیز زیاد باشد، اندوه نهفته در شعر را بهتر نشان می‌دهد. بسامد این نوع هجاها در دو شعر به شرح زیر است:

	ـاه	ـوه	ـای	های	تعداد	فراوانی
محتشم	۱۵	۵	۹	٤	۳۳	۲/۷۵
صباحی	۲۰	۰	۱٤	٤	۳۸	۲/۷۱

جدول ۸: میزان و بسامد هجاهای حزن‌آلود دو ترکیب‌بند

دو شعر از این جهت تفاوت چندانی با هم ندارند.

۴-۴. استفاده از حروف حزن‌آلود و غمگنانه: حروف نیز در القای احساسات مختلف نقش‌های یک‌سانی ندارند. اخیراً سایت خبری «تابناک» اقدام به اعلام خبری در این خصوص نمود که مشروح آن به شرح زیر است:

«دانشمندان به تازگی دریافته‌اند نه تنها واژگان بلکه حروف نیز می‌توانند در روابط اجتماعی اثری قدرتمند روی افراد داشته باشند. به گزارش ایسنا، بر اساس تحقیقات جدید محققان آلمانی، بیان حروف صدادار به طور خاص می‌تواند بر احساس اشخاص اثرگذار باشد. حین آزمایشات؟ انجام‌شده، محققان عواطف شرکت‌کنندگان را با ارزیابی تغییرات موجود در عضلات صورت مرتبط با لبخندزدن و اخم‌کردن رهگیری کردند و مثبت‌ترین حرف را «ای» و منفی‌ترین حرف را «او» یافتند. تیمی علمی به رهبری پروفسور «رالف رومر» و پروفسور «مارتین گرایس» نشان داد، بیان حروف صدادار به صورت نظام‌مند بر احساسات افراد اثرگذار است. در این پروژه، محققان به دنبال آن بودند که معانی واژگان تا چه حد با صدای آنها مرتبط بود. تیم علمی به ویژه به دنبال این موضوع بود که آیا این حروف صدادار در واژگانی وجود دارند که از لحاظ اثر عاطفی مثبت یا منفی هستند.

در نخستین آزمایش، از سوژه‌ها خواسته شد کلیپ‌هایی کارتونی را نگاه کنند تا در حال و هوای منفی یا مثبت قرار گیرند. سپس به آنها گفته شد خودشان ۱۰ واژه مصنوعی را خلق کرده و آنها را با صدای بلند ادا کنند. محققان دریافتند این واژه‌های مصنوعی زمانی که فرد در حالت مثبت است، بیشتر حاوی «ای» بودند تا «او». آزمایش دوم برای تعیین این موضوع طراحی شد که آیا کیفیت عاطفی مختلف این دو حرف صدادار را می‌توان به حرکات عضله صورت مرتبط با بیان آنها رهگیری کرد یا خیر. از شرکت‌کنندگان خواسته شد، حرف «ای» (که عضله zygomaticus مرتبط با لبخندزدن را منقبض می‌کند) و حرف «او» (عضله اخم‌کننده‌ی orbicularis oris) را در هر ثانیه که کارتون‌ها را نگاه می‌کردند، ادا کنند.

در پایان مشخص شد سوژه‌های آزمایشگاهی که حروف «ای» را تولید کردند، در مقایسه با افرادی که حرف «او» را ادا کردند، کارتون‌ها برایشان سرگرم‌کننده‌تر بود. محققان نتیجه گرفتند، تمایل برای ادای حرف «ای» که در واژگان دارای بار مثبت رخ می‌دهد و همچنین برای ادای حرف «او» که در واژگان دارای بار منفی رخ می‌دهد، در بسیاری از زبان‌ها به استفاده از عضلات صورت مرتبط است. جزئیات این مطالعه در مجله انجمن روانشناسی آمریکا به نام Emotion منتشر شد»(سایت تابناک، ۱۳۹۳/۴/۱۰ به آدرس: http://www.tabnak.ir/fa/news/412552/).

با شمارش و بسامدگیری حروف «ا»، «و» و «ی» دو ترکیب‌بند نتایج زیر به دست آمد:

	کل واجها	مصوت «ا»		مصوت «و»		مصوت «ی»	
		تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
محتشم	٤٨١٤	٤٥٠	۹/۳۵	۱۲۳	۲/۵٦	۳٦۳	۷/۵٤
صباحی	۵۵٤۱	۵٦۰	۱۰/۱۱	۱۰۹	۱/۹۷	٤۵٦	۸/۲۳

جدول ۹: میزان و بسامد مصوت‌های بلند در دو ترکیب‌بند

دو شعر از این جهت تفاوت معناداری با هم دارند و محتشم بیشتر از واج حزین «و» و کمتر از واج شاد «ی» استفاده کرده و همین کلام او را حزن‌انگیز کرده است. در مجموع می‌توان گفت شعر محتشم بسیار عاطفی و احساسی است و به جای تکیه بر اندیشه‌ها و افکار به فکر تهییج احساسات عواطف است و دلیل ماندگاری و تفوق آن هم در همین نکته نهفته است.

بیان نتایج

ترکیب‌بندی صباحی بیدگلی به تقلید ترکیب‌بند محتشم در رثای شهدای کربلا سروده شده که بر همه‌ی ترکیب‌بندهایی که بعد از محتشم به تقلید وی ساخته‌اند، رجحان دارد. در این بررسی روشن شد که گرچه در بعضی جهات مثل موسیقی و زبان سخته و استوار، ترکیب‌بند صباحی به ترکیب‌بند محتشم نزدیک شده اما از جهت تخیل و زبان ساده و امروزی و خصوصاً احساسات و عواطف به پای آن نمی‌رسد.

در سطح ادبی؛ هر دو شعر از جهت قالب مزیتی جز کمی طولانی‌تر بودن شعر صباحی بر هم نداشتند و هر دو در وزنی مناسب مضامین غمگنانه سروده شده‌اند و از لحاظ توانایی شاعران در رعایت وزن و پرهیز از اشکالات و اختیارات وزنی فقط صباحی برخلاف محتشم اندکی دچار ایراد وزنی شده و در تنگنا قرار گرفته است. در مجموع موسیقی کناری ترکیب‌بند محتشم غنی‌تر است. در حوزه‌ی موسیقی درونی و معنوی(بدیع)، ترکیب‌بند صباحی گرایش بیشتری به آرایه‌های بدیع لفظی و ترکیب‌بند محتشم گرایش بیشتری به آرایه‌های بدیع معنوی دارد که ارزش ادبی آرایه‌های بدیع معنوی بیشتر است و در مجموع شعر صباحی اندکی بدیعی‌تر است. در این بین استفاده‌ی بسیار محتشم از آرایه‌ی اغراق آن هم از نوع غلو و اغراق باعث ایجاد اندوه بیشتر در شعر شده و یکی از رموز اصلی موفقیت محتشم همین است. در حوزه‌ی تخیل و صور خیال ترکیب‌بند محتشم بیشتر مخیل و تصویری‌تر است و گرایش وی به تشبیه است. در حالی که صباحی گرایش بیشتری به استعاره دارد و تشبیه برای توصیف کارکرد بیشتر و تأثیر بسزاتری دارد.

در سطح زبانی؛ شعر صباحی از نظر زبانی سالم‌تر از شعر محتشم است و کمتر دچار ایراد زبانی و به تبع کمتر از فصاحت و روانی دور شده است. دلیل این امر هم آن است که محتشم شاعر دوران افول و سستی زبان فارسی است. در حالی که صباحی شاعر دوران بازگشت به سبک خراسانی و زبان سخته و استوار آن است؛ لذا زبان صباحی قدیمی‌تر و زبان محتشم به زبان امروز و حتی زبان مردم کوچه و بازار نزدیک‌تر است و شاید یکی از دلایل توفیق شعر محتشم همین زبان بروزتر آن باشد. در عین حال ترکیبات تازه با بار عاطفی بالا در ترکیب‌بند محتشم به طور گسترده‌تری حضور دارند. از نظر جمله بندی تعداد جملات ترکیب‌بند صباحی بیشتر و جملات او کوتاه‌تر و کلام وی موجزتر است. دلیل آن هم همان بازگشت به سبک قدیم است.

در سطح فکری؛ دو شعر با رویه و سطح حوادث درگیر هستند و به عمق و درون آنها وارد نمی‌شوند و با بیان رویه‌ی حوادث در صدد هستند که حزن و اندوه خواننده را برانگیزند و به چرایی حوادث و منطق حاکم بر حرکت امام(ع) نمی‌پردازند. فقط صباحی به انگیزه‌ی عمل عمر سعد(تمنای ملک ری) به صورت گذرا اشاره می‌کند. همچنین صباحی اندکی بیشتر به مسائل پیرامونی واقعه می‌پردازد و از مسائل بیشتری سخن می‌گوید؛ اما محتشم بر آن است که عواطف را برانگیزاند و اندوهگین کند و یکی از دلایل موفقیت وی هم همین تکیه بر عواطف به جای افکار و اندیشه‌هاست.

در سطح عاطفی؛ ترکیب‌بند محتشم بسیار عاطفی‌تر و احساسی‌تر است و به جای تکیه بر اندیشه‌ها و افکار به فکر تهییج احساسات و عواطف است و دلیل اصلی ماندگاری و تفوق ترکیب‌بند محتشم هم همین است.

منابع و مآخذ:

۱. بهار، محمدتقی(۱۳۳۷)، سبک شناسیت، تهران، امیرکبیر، چاپ دوم.
۲. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۴)، سیری در شعر فارسی، تهران، سخن، چاپ چهارم.
۳. زمانی، داریوش(۱۳۸۴)، *شاعران دوره‌ی بازگشت*، «رشد آموزش ادب فارسی»، دوره هشتم، شماره‌ی دوم.
۴. شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۷۰)، موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ سوم.
۵. شمیسا، سیروس(۱۳۷۰ الف)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران، فردوس، چاپ ششم.
۶. ـــــــــــــ(۱۳۷۰ ب)، انواع ادبی، تهران، باغ آینه.
۷. ـــــــــــــ(۱۳۷۵)، سبک شناسی شعر؛ تهران، فردوس.
۸. ـــــــــــــ(۱۳۸۴)، کلیات سبک‌شناسی، تهران، میترا، ویرایش دوم.
۹. شیبانی، فتح الله(۱۳۷۵)، *رجعت ادبی*، «مجله‌ی دانشگاه تهران»، شمارسوم، دوره پنجم.
۱۰. صفا، ذبیح الله(۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۵ بخش اول، تهران، فردوس، چاپ دهم.

۱۱. غلام‌رضایی، محمد(۱۳۸۷)، سبک‌شناسی شعر پارسی(از رودکی تا شاملو)، تهران، جامی، چاپ سوم.
۱۲. کارن، جی رافل(۱۳۸۶)، *اشعار پر آب چشم(ژانر مرثیه، شکل و محتوای کربلانامه‌ی محتشم کاشانی)*، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی، «کتاب ماه ادبیات»، شماره‌ی ۱۰، صص ۸۷-۷۶.
۱۳. کاشفی سبزواری، حسین(۱۳۶۹)، بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار، تهران، مرکز.
۱۴. کرمی، احمد(۱۳۸۲)، *بازگشت ادبی*، «ادبستان»، شماره‌ی ۴۳، دوره‌ی چهارم.
۱۵. گراوند، علی(۱۳۷۹)، نبرد نبردها(مقایسه‌ی سبک‌شناسانه‌ی نبرد رستم و اشکبوس شاهنامه با نبرد علی علیه سلام با عمرو بن عبدود از حمله حیدری)، «رشد آموزش زبان فارسی»، وزارت آموزش و پرورش، سال پانزدهم، شماره‌ی ۵۵، صص۴۱-۳۴.
۱۶. گراوند، علی و علیرضا شوهانی(۱۳۹۰)، *شیخ و شاه در بوته‌ی نقد(مقایسه‌ی سبک‌شناسانه‌ی غزل از شیخ آذری با شاه نعمت الله ولی)*، «*موج دریای معرفت*»، مجموعه مقالات همایش بین المللی شیخ آذری، به کوششسید مهدی شجاعی و یوسفعلی یوسف نژاد اسفراین، دانشگاه پیام نور، صص۴۵-۵۲۴.
۱۷. لاطف، یوسف(۱۳۸۸)، *بررسی مقایسه‌ای مرثیه‌ی امام حسین(ع) در دیوان محتشم و شریف رضی*، «مطالعات ادبیات تطبیقی»، سال سوم، شماره۱۱، صص ۲۱۲-۱۸۷.
۱۸. مجاهد، محمدعلی(۱۳۸۶)، کاروان شعر عاشورا، قم، زمزم هدایت.
۱۹. محتشم کاشانی،کمال الدین علی ابن احمد(۱۳۷۰)، دیوان محتشم کاشانی، محتشم تصحیح و مقدمه‌ی مهرعلی گرکانی، تهران، سنایی، چاپ سوم.
۲۰. _____(۱۳۸۲)، دیوان محتشم کاشانی، با تصحیح و مقدمه‌ی اکبر بهداروند، تهران، نگاه، چاپ دوم.
۲۱. _____ (۱۳۸۲)، هفت دیوان با تصحیح و مقدمه‌ی عبدالحسین نوایی و مهدی صدری، تهران، مرکز نشر میراث مکتوب.
۲۲. محمدزاده، مرضیه(۱۳۸۶)، دانشنامه‌ی شعر عاشورایی انقلاب حسینی در شعر شاعران عرب و عجم، جلد دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشاراتوزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲۳. موحدی، عبدالله(۱۳۸۸)، صباحی بیدگلی پیشاهنگ نام‌آور دوره‌ی بازگشت ادبی، «پژوهش‌نامه‌ی کاشان، شماره‌ی ۶، صص ۹۴-۵۱.
۲۴. نظمی تبریزی(۱۳۷۸)، دویست سخنور فارسی، تهران، سروش.
۲۵. واله داغستانی، علیقلی(۱۳۸۴)، تذکره‌ی ریاض الشعرا، تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، تهران، اساطیر.
۲۶. سایت تابناک(۱۳۹۳/۴/۱۰)، به آدرس: http://www.tabnak.ir/fa/news/412552

پی نوشت‌ها:

*- ترکیب‌بند شامل تعدادی غزل یا قصیده است که بیت‌هایی در حد فاصل آنها تکرار می‌شود که این ابیات مکرر در فواصل بندها می‌توانند با هم، از جهت نظام قافیه همانند غزل، قصیده و مثنوی باشند که در آن صورت «غزل-ترکیب»، «قصیده- ترکیب» یا «مثنوی- ترکیب» و غیره به وجود می‌آید(انواع ادبی، شمیسا، ۱۳۷۰ب: ۳۵۰).

*- شماره‌هایی که از این به بعد داخل پرانتز می‌آید، نشانه‌ی شماره‌ی بند در ترکیب‌بند است و اگر علاوه بر شماره‌ی بند شماره‌ی بیت هم مورد نظر باشد، آن دو با ممیز(/) از هم جدا می شوند و عدد سمت راست شماره‌ی بیت و عدد سمت راست شماره‌ی بند است. مثلاً (۲/۳) یعنی بیت سوم از بند دوم.

*- ایراد بجایی که اینجا ممکن است مطرح شود، این است که چرا هیچ اشاره‌ای به این آرایه‌ها در متن وجود ندارد و در فحوای کلام حتی نمونه‌هایی از آن نیامده است. صحت و سقم این آمارها در گرو چیست؟ باید توجه داشت این نوشتار یک مقاله‌ی محدود است که محدودیت آن اجازه‌ی چنین کاری را به نگارندگان نمی‌داد و اگر نمونه آورده می‌شد، مقاله به صورت یک کتاب درمی‌آمد نه یک مقاله‌ی کوتاه، لذا چاره‌ای جز اعتماد به نویسنده و آمارهای ارائه شده نیست.

*- شمارش کلمات بر اساس شمارش برنامه‌ی ***ورد*** رایانه است و شامل انواع کلمات یعنی اسم و فعل و حرف می‌شود و اگر دقیق و دستی شمارش شود، شاید بسامد اندکی متفاوت باشد؛ اما به جهت وجود این مسئله در هر دو شعر و کمی آن قابل اعتنا نیست.

بررسی تطبیقی شعر کودک در زبان فارسی و عربی

جواد گرجامی
استادیار دانشگاه محقق اردبیلی (عهده دار مقاله)
عادل آزاددل
استادیار دانشگاه محقق اردبیلی
علی علیزاده
کارشناسی رشته زبان و ادبیات عربی

چکیده
شعر کودک یکی از گونه های ادبی است که همواره در گستره ادبیات هر زبانی از جایگاه ویژه ای برخودار است. این نوع متن شعری همانند دیگر پدیده های ادبی دارای مؤلفه های ساختاری تعریف شده ای است که آن را از دیگر نمونه های شعری همچون شعر بزرگسال متمایز ساخته است. در این میان موسیقی آهنگین و جذاب در کنار عاطفه سرشار و پربار و خیال رنگارنگ به همراه مضامین و درون مایه های آموزشی عوامل و عناصر مهمی هستند که در نهایت گفتمان کلی شعر کودک را شکل می دهند. پژوهش حاضر سعی بر آن دارد تا با تحلیل و واکاوی عناصر یادشده در شعر کودک در دو زبان فارسی و عربی در نهایت به نقد و بررسی این نوع شعر در دو زبان بپردازد. این مهم با اتخاذ رویکرد تحلیلی – توصیفی و با استناد به مطالعات کتابخانه ای در چارچوب نمونه های تطبیقی از شعر کودک فارسی و عربی تحقق می یابد.
کلیدواژه‌ها: شعر کودک فارسی و عربی، موسیقی، صور خیال، مضامین آموزشی

مقدمه
شعر کلامی است لطیف، موزون و آهنگین که بشر به وسیله آن احساسات، عواطف، هیجانات و تأثرات درونی خود را ابراز می دارد و به خود آرامش می بخشد (حجازی، ۱۳۷۷: ۱۸۳) . شعر کودک یکی از انواع مختلف شعری است که همچون شعر بزرگسال دارای عناصر شعری (ادبی) و هنری متعددی چون: موسیقی، خیال، عاطفه و دیگر آرایه های (زیبایی های) هنری است . در این میان آنچه شعر کودک را از دیگر انواع شعری متمایز و برجسته ساخته است نحوه به کارگیری و کاربست عناصر شعری یادشده در آن می باشد . دنیای کودک با آن فطرت صادقانه و تخیلات شیرین کودکانه دنیایی است پر از کنجکاوی ها و پرسش های فراوان، پرسش هایی که برای پاسخ دادن به آنها شعر کودکانه با آن زبان ساده و آهنگین خود ابزار مناسبی به نظر می رسد . نگاهی کوتاه به جایگاه ادبی شعر کودک در زبان فارسی و عربی و بررسی عناصر ساختاری آن در دو زبان خود گویای این امر می باشد . با توجه به نقش و جایگاه شعر کودک در شکل گیری شخصیت کودک ضرورت پرداختن به بحث شعر کودک در زبان فارسی و عربی آشکار می شود . در این راستا اهدافی نیز وجو دارند که مقاله حاضر در پی رسیدن به آنها می باشد . بررسی تطبیقی مؤلفه های ساختاری شعر کودک در دو زبان فارسی و عربی و پرداختن به مشترکات دو زبان در این راستا از اهداف مهم این پژوهش به شمار می آید .

بی شک نگارش مقاله ای با رویکرد پژوهشی مستلزم عبور از گذرگاه سؤالات و فرضیات فراوانی است که پاسخ گویی به این سؤالات و روشن ساختن فرضیات اصل مهمی است که نگارندگان آن را دنبال می کنند . در راستای موضوع و در جهت رسیدن به اهداف اشاره شده سؤالات زیر مطرح است:

۱ . شعر کودک چیست و انواع شعر کودک در زبان فارسی و عربی کدامند ؟
۲ . چه مؤلفه های ساختاری مشترک میان شعر کودکانه فارسی و عربی وجود دارد ؟

و فرضیه های مطروحه در ارتباط با موضوع پژوهش نیز عبارت است از:

۱ . می توان گفت شعر کودک نیز همانند شعر بزرگسال یک متن هنری و ادبی است که در کنار دیگر گونه های شعری همه عناصر شاعرانگی و ادبیت را دربر گرفته و دارای انواع گوناگونی چون لالایی ها، ترانه های کودکانه و .... در دو زبان فارسی و عربی است .

۲ . زبان ساده و قابل فهم، موسیقی آهنگین و جذاب در کنار تصاویر شعریِ اغلب حسی (عینی) و قابل درک و احساس (عاطفه) صادقانه را می توان از جمله مؤلفه‌های ساختاری میان شعر کودکانه فارسی و عربی به شمار آورد .

از جمله پژوهش‌هایی که در ارتباط با شعر کودک در دو زبان های فارسی و عربی به نگارش درآمده است می توان به نمونه های زیر اشاره کرد:

- « نظریه های نقد شعر کودک و نوجوان » به قلم دکتر پروین سلاجقه که توسط انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان به چاپ رسیده است .
- « شعر کودک از آغاز تا امروز » تألیف سید مصطفی موسوی گرمارودی که توسط انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی چاپ شده است .
- « شعر کودک در ایران» اثر محمود کیانوش که به همت انتشارات آگاه به چاپ رسیده است .
- « قصائد الأطفال فی سوریا » تألیف محمد قرانیا که توسط اتحاد الکتاب العرب چاپ گردیده است .
- « دیوان الطفل العربی »(قصائد الأطفال) تألیف أحمد سویلم که در انتشارات دارالثقافهٔ به چاپ رسیده است .

این پژوهش در راستای رسیدن به اهداف و پاسخ گویی به سوالات و اثبات فرضیات، با اتخاذ رویکرد تحلیلی – توصیفی و همچنین با استناد به مطالعات عمیق کتابخانه ای در جستاری هر چند کوتاه در صدد ترسیم تصویری شفاف از ماهیت شعر کودک و روشن ساختن افق ناپیدای اشعار کودکانه در دو زبان عربی و فارسی است . از این رو امید می رود تا با اتخاذ رویکرد صحیح پژوهشی از عهده آن برآید .

تعریف شعر کودک

در ارتباط با شعر کودک و تعریف آن دیدگاه های متفاوتی وجود دارد. برخی شعر کودک را یک حقیقت مستقل از دیگر گونه های ادبی به شمار آورده و می گویند: « شعر کودک کلامی است موزون و زیبا، چه از حیث ترکیب اصوات و کلمات و چه از حیث مضمون . شعر کودک بر پایه موسیقی اصوات و کلمات بنا می شود و وسیله ای است برای بازی، حرکت و آواز کودک » (علی پور، ۱۳۷۹: ۳۶) . در این میان بسیاری از اندیشمندان و نظریه پردازانی نیز هستند که شعر کودک را جدای از دیگر گونه های شعری نمی دانند و برای شعر کودک به عنوان یک حقیقت مستقل ادبی بهایی نمی دهند. موراگ استایلز از جمله این دانشمندان به شمار می آید . وی در سرآغاز مقاله پژوهشی خود با عنوان « شعر برای کودکان » می نویسد: می توانم بگویم چیزی به نام شعر کودک وجود ندارد اما اشعار فراوانی در مورد کودکان موجود است . بسیاری از بهترین اشعاری که تاکنون سروده شده است، درباره دوران کودکی است که در بیشتر آنها شاعران در جستجوی فراز و نشیب های جذاب دوران کودکی و نوجوانی خود هستند . به طور کلی بخش عظیمی از اشعار مذکور اصلاً برای کودکان سروده نشده است، اما شعری است که بزرگترها فکر می کنند برای آنها سودمند است و گردآورندگان مجموعه اشعار حامیان این طرز تفکرند » (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۲۷) . ولی حقیقت امر آن است که شعر کودک یک حقیقت شعری و ادبی است و همچون سایر گونه های شعر دارای عناصر و مؤلفه های شعر سازی چون: موسیقی، ایماژ و دیگر ابزارهای زیبایی بخش متن شعری می باشد . در این میان کمیت و کیفیت بهره گیری از عناصر یاد شده در کنار نحوه کارکرد آنها، شعر کودک را از دیگر نمونه های شعری متمایز ساخته است .

انواع شعر کودک

بی شک اشعار کودکانه نیز همانند دیگر گونه های شعری دارای اشکال مختلف و قالب های متنوع می باشد . این اشعار تقریباً در تمامی کشورها کم و بیش یکسان هستند . وجود پیوندگاه های مشترک فرهنگی میان زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات عربی باعث شده تا هر یک از انواع شعر کودکانه به موازات یکدیگر در گستره ادبیات هر دو زبان حضور یابند . در این بخش سعی شده است تا به طور کلی به انواع بارز اشعار کودکانه در ادبیات معاصرفارسی و عربی بپردازیم:

لالایی ها

شاید بتوان گفت اولین و ابتدایی ترین قالب های شعر کودک همان « لالایی ها » یا « نغمات النوم » می باشند . این اشعار عامیانه و فولکلور که بنا بر عقیده ببرخی قدمتی برابر با آغاز تاریخ بشری دارند، جزو برجسته ترین گونه های شعر کودک به شمار می آیند (گرمارودی، ۱۳۸۶: ۲۳) . در حقیقت لالایی ها اشعاری بودند که مادران در کنار گهواره فرزند برای خواب کردن او می

خواندند. با جستاری در ساختار لالایی ها می توان دریافت که لالایی بیش از آنکه شعر باشد نغمه و آهنگ و ترانه است (پولادی، ۱۳۸۴: ۲۸۸) .در این لالایی ها که اغلب به زبان ساده و کودکانه و با موسیقی خاصی بیان می شد، دوستداری کودک، امید و آرزوی مادرانه، نگرانی های زندگی و عقاید مذهبی خطوط اصلی و مضامین لالایی ها را دربرمی گرفتند (گرمارودی، ۳۱) . در زیر نمونه ای از لالایی های کودکانه به زبان فارسی و عربی آمده است:

لالا لالا، گل شب بوی مادر
گل زیبا گل خوشبوی مادر
لالا لالا، گل صحرای من
تو هستی همدم تنهایی من (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۴۲۵)

****

نِـم یـا صغیری الآن نِم
عـن بیتنا غـاب الألـم
إن یسـألـوا عـنّـا فقل:
الآن عصفوری استحمّ
نِـم یا حبیبی الآن نِـم (نادر، ۲۰۰۲: ۹۲)

با اندکی تأمل در لالایی های عربی و فارسی می‌توان به بسامد بالای کلید واژه لالایی ها که در قالب تکواژ یا همخوان « لالا» در فارسی و « نِم » در عربی نمود پیدا کرده است، پی برد . امری که بیش از هر چیز دیگر لالایی ها را متمایز و برجسته ساخته است

اشعار روایتی

اشعار روایتی اشعاری هستند که در آنها روایت داستان ها با استفاده از زبان شعر بیان شده است(پولادی، ۱۳۸۴: ۲۸۹). این اشعار یک کنش داستانی زنجیروار و به هم پیوسته ای را روایت می کند که بیشتر در قالب های نثری به چشم می خورد. شعر جوجه و کلاغ از یمینی شریف با ساختار روایتی که دارد، تداعی گر داستان ها و قصه های کودکانه است:

حسن می رفت از نزدیک باغی — پرید از روی دیوارش کلاغی
کـلاغـی پـرسیـاه و تـیـز مـنقار — زرنگ و ماهر و تردست بسیار
بـه منقـار سیـاهش بـود چیـزی — سفـیـد و چیـزک بـسیار ریزی
شنید آواز جانسوزی از آن چیز — ز پشت آتن کلاغک شد روان تیز(محمدی، قایینی، ۱۳۸۴: ۷۱۷)

***

و مـرّ بـالـروض صـبـیّ أحمـق — تـبـدو عـلـیـه هـیـئـۀ الأسـرار
یـحـمـل فـی یـدیـه بـنـدقـیـۀ — قـد صنـعـت للقتل و الإضرار
صوّبـهـا ظلـمـاً إلـی العشّ الذی — یـمـوج بـالصـغـار و الکـبـار
و أطلق النار التی فرّقت العصفور — ظـلـمـاً دونـمـا إنـذار
فانتفـض العـصفـور ثم خـمدت — أنـفـاسـه فـی لـحـظۀ احتضار
و صـاحـت الأسـرۀ تبـکـی ربّها — تشـکـو الفـتـی للواحد القهار
(منذر، ۱۹۹۹: ۴۶)

چیستان

یکی دگر از قالب های شعر کودکانه اشعاری هستند که در قالب « چیستان » بیان می شوند . موسوی گرمارودی به نقل از مرحوم جلال الدین در تعریف چیستان آورده است: « لغز که در اصطلاح ادبای فارسی آن را چیستان (چیست آن) نیز می‌گویند، در ریشه اصلی لغوی به معنی پیچیدگی، پوشیدگی و کژفری است و در اصطلاح آن است که از چیزی صریح نام نبرند، اما اوصاف آن را چنان برشمارند که شنونده روشن طبع صاحب ذوق از شنیدن آن اوصاف پی به مقصود گوینده ببرد . این صنعت اگر با شیوایی الفاظ و ابتکار معانی توأم شده باشد، پیش اهل ادب بسیار مهم و گران مقدار و میدان هنرنمایی شعرای بزرگوار است (گرمارودی،

۱۳۸۶: ۴۴) . در ذیل نمونه هایی از اشعار کودکانه فارسی و عربی را که در قالب چیستان ها ارئه شده است، مورد بررسی قرار می دهیم:

پایین سنگ و بالا سنگ
بالاش دو لوله تنگ
بالاش دو شمع روشن
بالاش کمون هندی
بالاش سریر هامون
بالاش بازار ریسمون (گرمارودی، ۱۳۸۶، ۴۳)

قابل ذکر است که در چیستان فوق چهره آدمی مدنظر است .

محبوبهٔ مدوّرهٔ منفوخهٔ مکوّرهٔ
ثیابها من جلد لا تشتکی من برد
فی جوفها هواء و لیس فیه ماء
نضربها فتهرب لکنها لاتغضب
تنساب فی المیدان فی أرجل الفتیان
تنثنی کالسمکهٔ فترتمی فی الشبکهٔ
أسرع و قل لی إسمها إن کنت قد عرفتها
(اسماعیل صینی، ۱۳۸۹: ۲۳۷)

در این چیستان عربی نیز توپ جواب چیستان می باشد .

با اندکی تأمل در این چیستان‌ها می‌توان دریافت که در این گونه اشعار کودکانه که بستر مناسبی برای به کارگیری برخی آرایه‌های ادبی همچون: تشبیهات، استعارات و کنایات است، هدف گستراندن دامنه تخیلات و تصاویر کودکانه در کنار آموختن روش صحیح تفکر و تعقل می‌باشد .

ساختار زبان در شعر کودک

بدون شک زبان شعری یکی از مهمترین و برجسته ترین مؤلفه‌های متن شعری به شمار می آید. البته این زبان شعری با زبات نُرم و هنجاری که روزانه در گفتگوها و ارتباطات روزمره به آن صحبت می کنیم متفاوت است. دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب « موسیقی شعر» جوهر شعر را در شکستن هنجار منطقی زبان می‌داند (کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴). حقیقت این است که این هنجارگریزی در زبان حاکم بر متن شعری نقطه تمایز آن با متن غیر شعری محسوب می شود. این مهم (فرآیند مذکور) با به کارگیری ابزارهای آفرینش شعر تحقق می یابد . کوروش صفوی در کتاب «از زبان شناسی به ادبیات» برجسته سازی ادبی را به همراه انواع مختلف آن همچون: قاعده افزایی و قاعده کاهی در حوزه های مختلف زبانی را یکی از ابزارهای شکل گیری زبان شعری می داند (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۲: صص ۵ و ۶) . در این میان شعر کودک نیز به عنوان یک گونه شعری از این امر مستثنی نمی باشد . دکتر پروین سلاجقه در کتاب « نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان » به انواع هنجارگریزی های موجود در شعر کودک و کارکرد زیبایی شناسی آن پرداخته است (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۳۲۷). اما آنچه در بررسی زبان شعر کودک بیش از هر چیز دیگر مهم می باشد، نحوه ارائه زبان شاعرانه و کاربست آن در شعر کودک است. با این توضیح که همه ابزارهای آفرینش متن شعری همچون: انواع هنجارگریزی ها، برجسته سازی‌ها، واقعیت گریزی‌ها، ایماژها و ... در شعر کودک مشاهده می شود . البته به کارگیری ابزارهای یاد شده در چارچوب مشخصی است که برای کودک قابل فهم باشد . بنابراین با توجه به آنچه گفته شد می توان نتیجه گرفت که سادگی زبان یکی از ویژگی‌ها و امتیازات برجسته در شعر کودک می باشد. البته نباید این سادگی در نهایت به شعریت شعر لطمه ای برساند . از این رو گفته می شود زبانی که در شعر کودک به کار گرفته می شود می تواند هم زبان معیار باشد و هم زبان شکسته و محاوره (موسویان، ۱۳۹۱: ۸۷) . در دو شعر فارسی و عربی زیر سادگی زبان را می توان در ابزارهای زیبایی آفرین کودکانه آن مشاهده کرد:

حـــلـزون آمـده بـــاز
مـی زند بـوسه بـر آب
حـــــلـــزون مـی بـیـنـد
عکس خود را در آب

(گرمارودی، ۱۳۸۶: ۸۷)

ما أجمل الزهور ما أجمل الزهور
تـراقـص الطیور و تـنـشـر العطور
تعیش فی الحقول تعیش فـی مرح

(الدیری، ۱۹۹۸: ۱۵)

همانطور که در اشعار بالا شاهد هستیم شاعر با آفرینش ترکیب های اسنادی « می زند بوسه بر آب » و « تراقص الطیور » به نوعی به هنجاگریزی واژگانی رسیده است . اما آنچه در این میان مسلم است اینکه این هنجارگریزی از دامنه و گستره خیال گودکانه فراتر نرفته است .

موسیقی در شعر کودک

بی شک موسیقی شعر یکی از مؤلفه های ساختاری و جدایی ناپذیر آن به شمار می آید . اهمیت این ابزار زیبایی بخش در شعر تا آنجاست که برخی موجودیت و هستی شعر را در گرو آن می دانند (صفوی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۹۵) . در این میان اهمیت عنصر یاد شده زمانی دوچندان می شود که به نقش و جایگاه آن در شعر کودک بپردازیم . در این راستا گفته می شود اولین عنصری که موجب گرایش کودک به شعر می شود عنصر موسیقی است (علی پور، ۱۳۷۹: ۴۷) . حقیقت امر آن است که مخاطبی چون کودک که با تمامی ساختارهای زبان و پیچیدگی های آن ناآشناست، به کمک همین موسیقی است که می تواند با کلام ارتباط برقرار کرده و در نهایت به فهم آن برسد . محمود کیانوش در باب اهمیت موسیقی در شعر کودک می نویسد: « کودک زیبایی کلام را در موسیقی بازمی یابد . کودک معانی را با موسیقی می آموزد . هنگامی که سخن گفتن را در حد معانی قابل ادراک جهان خود آموخت، بیش تر به سخنی می گراید که سرشار از موسیقی و زیبایی باشد (کیانوش، ۱۳۷۹: ۱۵) . با نگاهی به اشعار کودکانه فارسی و عربی می توان گونه های مختلفی از موسیقی شعر را در نمونه های یاد شده مشاهده کرد . از موسیقی عروضی گرفته تا موسیقی شعر نو و .... .

اما آنچه در این میان بیش از هر چیز دیگر مورد توجه قرار می گیرد کیفیت و چگونگی کاربست گونه های موسیقایی یاد شده می باشد .به عنوان مثال در بحث موسیقی کلاسیک (عروضی) تغییراتی صورت می گیرد تا با زبان کودکانه همخوانی کامل داشته باشد . در بحث موسیقی بیرونی استفاده از وزن هایی با ضربآهنگ تند و آهنگین (شاد) همچون بحر رجز و هزج نمونه این امر می باشد (علی پور، ۱۳۷۹: ۶۱) . در بحث موسیقی کناری یا قافیه نیز با توجه به نقش و کارکرد آن در تثبیت و تقویت مفهوم در ذهن کودک، شاهد حضور پررنگ و گسترده تر این عنصر موسیقایی در شعر کودک هستیم . چرا که همانطور که گفته می شود اهمیت قافیه برای کودک تا جایی است که کودک پیش از این که وزن شعر را بشناسد و برایش اهمیتی داشته باشد، به موسیقی قافیه توجه دارد (همان، ۶۷) . در اشعار فارسی و عربی زیر این امر به خوبی نمایان است:

کبوتر جان بیا با من صفایی گفت و گو کن
هوایی در گلو انداز بقو بق بق بقویی کن (کیانوش، ۱۳۷۰: ۱۲۰)

***

صباح الخیر یا أمّی صباح الخیر یا أبتی
صباح الخیر من قلبی تردّد لحنها شفتی (قرانیا، ۲۰۰۳: ۳۱۴)

همان طور که گفته شد در اشعار یاد شده موسیقی به کار رفته در متن شعری شناسه ای کودکانه به شعر بخشیده است . با این توضیح که موسیقی بیرونی آن اشعار در بحر شعری « هزج » سروده شده است، وزنی که بنا به گفته عبدالرزاق جعفر به کودک در کشف مفهوم شعر کمک می کند، به طوری که کودک با شعر گفتن و آواز خوانی یا با بازی و حرکت کردن با آن همراه می شود .

امری که در نهایت باعث تحکیم ارتباط میان کودک و شعر از نقطه نظر معرفت شناختی و زیبایی شناختی می شود (أبو هیف، ۲۰۰۱: ۱۶) . در بحث موسیقی کناری (قافیه) اشعار مذکور نیز، نکته قابل ذکر اینکه همانگونه که در اشعار دیده می شود شاعر همواره به قافیه پایبند بوده و بنا به دلایل مختلف همچون ضرورت های شعری و اختیارات شاعری از آن چشم پوشی نکرده است . در بحث شعر نو (نیمایی) کودک نیز مسأله به همین منوال است . با این توضیح که آنچه در شعر نیمایی مورد توجه قرار می گیرد عمدتاً حرکت نوآورانه ای است که در سطح (بافت) موسیقایی شعر صورت می گیرد . بدین ترتیب با توجه به آزادی های شکل گرفته در این بخش از یک سو کمیت و کیفیت تفعله های شعری تغییر یافته و از سوی دیگر التزام موجود در به کارگیری موسیقی کناری (قافیه) از بین رفته است . اما حقیقت امر آن است که با توجه به آنچه پیرامون ویژگی ساختاری شعر نو (نیمایی) گفته شد، چنین ساختاری موسیقایی نمی تواند الگو و قالب چندان مناسبی برای شعر کودک باشد، نکته ای که منوچهر علی پور در کتاب « پژوهشی در شعر کودک » بدان اشاره کرده و بر این باور است که شعر نو (نیمایی) به خاطر عدم موسیقی منظم شعری، آن زیبایی و طراوت موجود در شعر کودک را ندارد (علی پور، ۱۳۷۹: ۱۷۵) . از این رو به منظور کاربست هر چه بهتر و بیشتر شعر نو (نیمایی) در ادبیات کودک تغییرات و اصلاحات قابل توجهی در این گونه شعری به وجود آمده است . از جمله آن تغییرات می توان به آفرینش نوعی موسیقی درونی در شعر کودکانه اشاره کرد .در تعریف موسیقی درونی آمده است: « موسیقی درونی عبارت است از موسیقی برخاسته از چارچوب فکری قصیده که جولانگاه تجربه های روحی و عاطفی شعری است و در نهایت در قالب گونه ای بی شماری از معانی و مفاهیم شعری با روابط دو سویه و تنگاتنگ نمود پیدا می کند » (رضایی، گرجامی، ۱۳۹۰: ۳۲) . با توجه به این تعریف می توان گفت که موسیقی درونی شکل گرفته در بافت (لایه)معنایی شعر بوده و به نوعی نقطه مقابل موسیقی بیرونی به شمار می آید . با دقت در اشعار کودکانه فارسی و عربی ذیل می توان به حضور این نوع موسیقی در ساختار موسیایی شعر پی برد:

هر کسی در خانه خود
در کنار خانواده
شاد یا غمگین نشسته
گوش و چشم و لب گشاده (علی پور، ۱۳۷۹: ۱۰۱)

***

كثيرةٌ هي السفن
السفن الصغيرة
و السفن الكبيرة
تطوف في الأنهار
و تعبر البحار
و تنقل الصغار و الكبار (الصفدی، ۱۹۹۷: ۱۹)

در هر دو شعر هم نشینی کلمات متضاد مشخص شده به همراه بار معنایی متفاوت و ناهگون برخاسته از آنها در نهایت به آفرینش موسیقی معنوی (درونی) شعر انجامیده است، چرا که یکی از شگردهای موسیقی آفرین در شعر کودک برخی از صنایع و آرایه های معنوی همچون تضاد می باشد (علی پور، ۱۳۷۹: ۱۰۰) . از دیگر تغییرات به وجود آمده در شعر نو کودکانه بهره گیری از تکنیک تکرار به عنوان یک عنصر موسیقی ساز در شعر کودک می باشد، چرا که تکرار عاملی است در جهت موسیقایی تر کردن شعر کودک و تقویت زبان آن . البته شایان ذکر است که تکرار دارای انواع و اشکال متفاوتی همچون: تکرار حرف، تکرار اسم، و تکرار عبارت است که هر کدام به نوبه خود دارای کارکرد موسیقایی ویژه ای می باشد. در اشعار کودکانه زیر شاهد هستیم که چگونه این مهم در نهایت به آهنگین کردن اشعار نیمایی کمک کرده است:

اسب چوبی
اسب چوبی
با تو می رفتم سفرها

اسب چوبی
اسب چوبی
با تو طی کردم همه کوه و کمرها (علی پور، ۱۳۷۹: ۹۱)
***
أول اسم ردّدت: ماما
أول لفظ أجبت: ماما
ولأول مخلوق صلیّت: ماما
یا ربِّ إحفظ لی: ماما (قرانیا، ۲۰۰۳: ۲۶۵)

با اندکی تأمل در اشعار فارسی و عربی فوق می توان به نقش و جایگاه تکرار به عنوان یک مؤلفه موسیقایی پی برد، مؤلفه ای که در نهایت به تثبیت مفهوم شعر و غنای موسیقایی آن کمک می‌کند. البته شایان ذکر است که مؤلفه های موسیقایی شعر کودک صرفاً در موارد یاد شده محدود نمی شود . دکتر پروین سلاجقه در کتاب « نظریه های نقد شعر کودک و نوجوان» از گونه های موسیقایی دیگر در شعر کودک مثل سه پاره، چهار پاره و حتی شعر سپید سخن به میان می آورد (سلاجقه، ۱۳۸۷: ۴۵۴-۴۶۴) . ولی حقیقت امر آن است که نمی‌توان در نهایت شعر کودک را در یک یا چند چارچوب موسیقایی محدود کرد، چرا که هر گونه موسیقایی که به جذب مخاطب (کودک) در اشعار کودکانه بیانجامد و به انتقال مفهوم و درن مایه شعر(اندیشه شعر) کمک کند، می تواند جایگاه و بستر مناسبی برای خلق و آفرینش شعر کودکانه باشد .

صور خیال (ایماژ) در شعر کودک

صور خیال (ایماژ) عناصری هستند که باعث تصویرپردازی و ایجاد تخیل در آثار ادبی می شوند. دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «صور خیال در شعر فارسی» از ابزارهای بلغی چون تشبیه، استعاره، اغراق و مبالغه، تشخیص، حس آمیزی، پارادوکس و غیره را به عنوان عناصر سازنده صور خیال (ایماژ) در شعر یاد کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱-۲۸۷) . اصولاً شعر بودن هر شعر را صور خیال نشان می دهد. از سوی دیگر با توجه به اینکه پایه و اساس دنیای کودک را تخیل شکل می دهد، لذا در شعر کودک صور خیال نقش فراوانی می تواند داشته باشد چرا که تخیل کودک حتی برتر از تخیل بزرگسال است، هم ذات پنداری های کودک با عروسک ها و اسباب بازی هایش نمونه بارز این امر می باشد . در این میان بهره گیری از صور خیال (ایماژ) در شعر کودک می تواند به پرورش خیال کودکانه کمک کند . ابزارهای مختلفی به آفرینش صور خیال در شعر کودک کمک می کنند که از آن میان می توان به تشبیه، استعاره، حس آمیزی، تشخیص و ... اشاره کرد (علی پور، ۱۳۷۹: ۱۱۵) . البته ذکر این نکته ضروری است که حضور این عنصر شعری در شعر کودک همچون شعر بزرگسال امری ضروری و بدیهی است . در این میان نکته حائز اهمیت نحوه به کارگیری عناصر مذکور و کیفیت و کمیت پردازش آنها می باشد. با این توضیح که ذهن کودک به دلیل عدم بلوغ عقلی و فکری در تحلیل بسیاری از ابزار های (عناصر) شعری پیچیده و مبهم (چند لایه) ناتوان است، از این رو در سرودن شعر کودک تأکید در به کارگیری عناصر شعری در سطوح ابتدایی و اولیه آن می باشد. به عنوان مثال در عنصر ایماژ آفرینی مانند تشبیه در میان انبوه گونه های تشبیه از ساده ترین و قابل فهم ترین نوع آن یعنی تشبیه حسی استفاده می شود. در دو شعر زیر این نکته کاملاً قابل مشاهده است:

از افق صبحدم سپیده دمید
آسمان همچون نقره گشت سفید (گرمارودی، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

در شعر فوق کاربست تشبیه حسی با وجه شبه سریع و قابل فهم زبان شعر را کودکانه و آسان ساخته است .

***
من بعید
لم یزل وجه الشهید
کالضحی یأتی ... (یاسین، ۱۹۹۹: ۵۹)

در این شعر عربی نیز تشبیه سیمای شهید به نور تشبیهی حسی، آشنا و قابل فهم می باشد . در این میان اشاره به این نکته ضروری است که نمونه های ذکر شده هرگز به منزله عدم حضور دیگر عناصر ایماژ آفرین با ساختارهای گوناگون در شعر کودک نیست، اما آنچه مسلم است اینکه کودک به فراخور دنیای خود زبانی را می طلبد که ساده، جذاب و خیال انگیز باشد .

مضامین شعر کودک

در حیقت مضمون و درون مایه شعر جایگاهی است برای شکل گیری ژرف ساخت و ساختار درونی آن . شعر کودک به فراخور مضامین و درون مایه های متعددی که به همراه دارد، جهت گیری ها و سویه های مختلفی به خود دیده است . محمود کیا منش در کتاب خود « شعر کودک در ایران » مضامین شعر کودک را در نمایی کلی به مضامین توصیفی، مضامین تمثیلی و مضامین رفتاری و آموزشی تقسیم کرده است (کیانوش، ۱۳۷۹: ۱۰۴) . البته شعر کودک در کنار این مضامین حاوی موضوعات دینی و اجتماعی نیز است . ولی حقیقت امر آن است که برای کودکی که با ذهن کنجکاو و پرسش گر خود به دنبال پاسخ سؤال‌های بی شماری است، نمی توان موضوع و مضمون را محدود ساخت . از این رو می توان گفت همه موضوعاتی که به نوعی با کودک و دنیای او مرتبط است می تواند بستری برای سرودن شعر کودک باشد . با این وجود به منظور آشنایی هر چه بهتر با فضای موضوعی شعر کودک به مضامین اخلاقی و تربیتی نهفته در آن می پردازیم . در مضامین اخلاقی و تربیتی که اغلب جنبه آموزشی دارند نکته هایی با همان مضامین در شعر وجود دارد. با توجه به پایه ریزی شخصیت فرد در دوران کودکی و اهمیت مسئله تعلیم و تربیت در این دوران، نقش اشعار کودکانه با مضامین آموزشی، اخلاقی و تربیتی امری ضروری و بدیهی به نظر می رسد . در این بخش نمونه هایی از شعر کودک را که با اهداف آموزشی و تربیتی و اخلا قی سروده شده است، می آوریم:

وقتی میاد زلزله مهم ترین کار اینه
دنبال جایی باشی که در امان بمانی
کنار مبل و میزی یا ماشین بزرگی (رضوان پناه، ۱۳۸۹: ۴)

***

إشارةُ حمراء ... قِف
إشارةُ خضراء ... سِر
أساعد الشيخ الكبير
لكي يسير أو يمرّ (سویلم، ۲۰۰۳: ۱۲)

همانطور که در اشعار بالا دیده می شود، آموزش نکات ایمنی به کودکان به هنگام حوادث غیرمترقبه و همچنین آموزش مقررات راهنمایی و رانندگی و کمک به دیگران مهم ترین پیام های این اشعار می باشند .

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر سعی بر آن داشت تا با رویکرد تطبیقی به بررسی شعر کودک و مهم ترین مؤلفه های ساختاری آن در زبان فارسی و عربی بپردازد . از این رهگذر نتایجی حاصل شد که برخی از آنها عبارتند از:

۱ . از آن جا که در اشعار کودکانه مخاطبان کودک هستند، از این رو شعر کودک در زبان فارسی و عربی دارای یک ساختار شعری می باشند .

۲ . لالایی ها، ترانه های کودکانه، اشعار روایتی و چیستان ها انواع عمده اشعار کودکانه در زبان فارسی و عربی هستند .

۳ . کاربست (کارکرد) مؤلفه های ساختاری شعر کودک با شعر بزرگسال کاملاً متفاوت است .

۴ . در این مؤلفه هایی چون زبان شعری، موسیقی، تصویر شعری، عاطفه و درون مایه شعری ویژگی کودکانه به خود می گیرد .

۵ . بدین ترتیب در شعر کودک زبان شعر ساده و در عین حال شاعرانه است، موسیقی در شعر کودک آهنگین و جذاب است، تصاویر شعری عموماً حسی (عینی) و قابل درک هستند، شعر کودک سرشار از عاطفه و احساس صادقانه است و درونمایه آن در مسیر مسایلی همچون آموزشی و تربیتی و اخلاقی که برای کودک مهم و قابل توجه است، حرکت می کند .

فهرست منابع

الف: کتاب‌ها

۱ . أبو هیف، عبدا... (۲۰۰۱)، التنمیهٔ الثقافیهٔ للطفل العربی، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

۲ . اسماعیل صینی، محمود (۱۳۸۹)، العربیهٔ للناشئین، مجلد ۵ و۶، تهران، دارالثقلین .

۳ . پولادی، کمال (۱۳۸۴)، بنیادهای ادبیات کودک، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجانان .

۴ . حجازی، بنفشه (۱۳۷۷)، ادبیات کودکان و نوجوانان، ویژگی ها و جنبه ها، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان .

۵ . الدیری، أسعد (۱۹۹۸)، أغنیات للبراعم الواعدهٔ، شعر الأطفال، دمشق، منشورات إتحاد الکتاب العرب .

۶ . رضوان پناه، زهرا (۱۳۸۹)، وقتی زلزله میاد، تهران، سازمان امداد و نجات جمعیت هلال احمر جمهوری اسلامی ایران .

۷ . سلاجقه، پروین (۱۳۸۵)، از این باغ شرقی، نظریه های نقد شعر کودک و نوجوان، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان .

۸ . سویلم، أحمد (۲۰۰۳)، دیوان الطفل العربی (قصائد الأطفال)، القاهرهٔ، الدار الثقافیهٔ للنشر .

۹ . شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، تهران، انتشارات آگاه .

۱۰ . الصفدی، بیان (۱۹۹۷)، تحیی الشجرهٔ (شعر الأطفال)، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

۱۱ . صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، از زبان شناسی به ادبیات، ج ۲، تهران، سوره مهر .

۱۲ . عباس یاسین، ابراهیم (۱۹۹۹)، أغنیات لعرس الطفولهٔ، شعر الأطفال، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

۱۳ . علی پور، منوچهر (۱۳۷۹)، پژوهشی در شعر کودک، تهران، انتشارات تیرگان .

۱۴ . قرانیا، محمد (۲۰۰۳)، قصائد الأطفال فی سوریهٔ، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

۱۵ . کیانوش، محمود (۱۳۷۹)، شعر کودک در ایران، نقد و بررسی، چاپ سوم، تهران، مؤسسه انتشارات آگاه .

۱۶ . محمدی، محمد هادی و زهره قایینی (۱۳۸۴)، تاریخ ادبیات کودکان ایران، ج ۶، تهران، مؤسسه پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان (چیستا)

۱۷ . منذر لطفی، محمد (۱۹۹۹)، أغنیات الفصول الأربعهٔ (أناشید للأطفال)، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

۱۸ . موسوی گرمارودی، سیدمصطفی (۱۳۸۶)، شعر کودک از آغاز تا امروز، چاپ دوم، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی .

۱۹ . نادر، موفق (۲۰۰۲)، أغنیات بطعم اللیمون (شعر الأطفال)، دمشق، اتحاد الکتاب العرب .

ب: مجلات

۲۰ . رضایی غلامعباس و جواد گرجامی، بررسی ساختار موسیقایی شعر سپید عربی، مجله ادب عربی، شماره ۲، سال ۳، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، پاییز ۱۳۹۰ .

۲۱ . موسویان، أنیسه، ماهنامه تخصصی اطلاع رسانی و نقد و بررسی کودک و نوجوان، شماره هشتم، تهران، خرداد ۱۳۹۱ .

روایت‌شناسی داستان عزاداران بیل

(با تکیه بر الگوی روایی گریماس)

جواد گل آرا
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد خوی
هانیه جباربلر
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد خوی

چکیده
در روایت‌شناسی نیز همانند مقوله زبان، نخستین نظریه‌های روایت‌شناسی از میان فرمالیست‌های روسیه سر برآورد. عمده تلاش روایت‌شناسان تنظیم یک ساختار روایتی جهانی است که به وسیله آن هم بتوان به ساختار و روایت قصه‌های عامیانه پرداخت و هم ساختار روایتی داستان‌های پیچیده همچون رمان‌های پست مدرن را بررسی کرد. در این مسیر نگارنده نخست نظریه روایت‌شناسی گریماس را توضیح داده است سپس با تمسّک به نظریّهٔ ساختارشناسی گریماس به شناسایی مشارکین داستان عزاداران بیل پرداخته است و آنها را با کنشگرهای گریماس مطابقت داده است.

کلیدواژه‌ها: روایت‌شناسی، گریماس، عزاداران بیل و غلامحسین ساعدی.

مقدمه:

روایت:

روایت‌شناسی (narratology) «مجموعه‌ای از احکام کلی درباره‌ی ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت (داستان‌گویی) و ساختار پیرنگ است.» (مکاریک، ۱۳۸۴،۱۴۹)

«عرصه روایت از یک طرف به اسطوره و از طرف دیگر به رمان مدرن می‌رسد، ضمن آن‌که عرصه‌ای بسیار عالی برای بررسی ساختارگرایان است.» (اسکولز، ۱۳۷۹،۹۱)

روایت‌شناسی بیش از همه در نقد داستان به کار می‌رود و حوزه پیشروی آن در نقد شعر به مراتب کمتر از داستان است.

پیشینه تاریخی علم روایت‌شناسی

از دوران باستان تا قرن حاضر دغدغه‌ی ذهنی بسیاری از اندیشمندان و نظریه‌پردازان ادبی این است که آیا انسان‌ها با وجود داشتن تفاوت‌های ظاهری گوناگون باهم وجوه و مشخصه‌های مشترکی دارند؟ در پاسخ به این سؤال باید اذعان کرد که در دهه‌ی شصت قرن بیستم با پا گرفتن نظریه‌ی جهانی‌ها(universal) که در آن نظریاتی قابل بحث و بررسی است که مقررات و قوانین آن نظریات قابل تعمیم به انواع مختلف موجود آن نوع در جهان می‌باشد، است. دوباره این اندیشه که آیا می‌توان برای ژانرهای ادبی مختلف یک نوع دستور زبان واحد جهانی خلق کرد، ذهن اندیشمندان و نظریه‌پردازان ادبیات را به خود مشغول کرد. در این مسیر نظریه جهانی چامسکی تأثیر به سزا و شایانی بر نظریه‌پردازان داشت.

چامسکی عقیده داشت « که زبان‌های مختلف، علیرغم تفاوت ظاهری، دارای قواعد دستوری مشترکی است که برای همه زبان‌های دنیا صادق است.» (اخوت، ۱۳۷۱،۱۴)

فرمالیست‌های روسیه سهم بسزایی در شکل‌گیری نظریات روایت‌شناسی به عهده دارند. پس شناخت نسبی مکتب فرمالیسم ضروری به نظر می‌رسد. «فرمالیسم به عنوان یک مکتب نظری، در قرن نوزدهم میلادی که اروپائیان مطالعه‌ی ساختار روایی ادبیات شفاهی را شروع کرده بودند ریشه گرفت. این جنبش در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ م با نظریه کسانی چون وسلوفسکی، اشکلوفسکی[1]، ولکوف، نیکیفوروف، اسکافتیمف و پراپ در روسیه به ثمر رسید؛ گرچه در کشورهای دیگر نیز گرایش‌هایی در این زمینه دیده می‌شد.» (خدیش ۱۳۸۷، ۴۱)

همان‌طور که از نام مکتب فرمالیسم آشکار است فرمالیست‌ها تنها به فرم و شکل یک اثر ادبی اهمیت می‌دادند و بر جنبه‌های صناعتی و تکنیکی اثر تاکید داشتند. آنان متن ادبی را فارغ از هر گونه مناسبات تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و روانی مطالعه و بررسی می‌کردند. نظریه‌پردازان فرمالیسم خواستار این اصل بودند که با توجه تام و کامل به شکل اثر ادبی و بررسی آن به

یک سلسله قواعد و قوانین منطقی دست یابند که به وسیله‌ی آن بتوانند ساختار سازمان‌یافته یک اثر را از ورای جملات و شکل ظاهری آن تدوین کنند. فرمالیست‌ها بر این اساس «دست به تدوین نوعی نظریه ادبی زدند که به قابلیت تکنیکی و مهارت حرفه‌ای نویسنده توجه می‌کرد.» (سلدن، ۱۳۸۴، ۴۶)

در راستای این هدف« یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌های روس توجه به اشکال از یادرفته و کمتر شناخته شده و حتی می‌توان گفت تحقیرشده ادبی، بود. آنان آثار مهمی در زمینه‌ی شناخت این اشکال و به گونه‌ای خاص درباره حکایت‌های کودکان، قصه‌های فولکلوریک و هنرهای مردمی روس و اسلاو منتشر کردند.» (احمدی، ۱۳۸۵، ۱۴۴)

ولادیمر پراپ نخستین کسی است که برای قصه‌ها و افسانه‌های جادویی روس یک الگوی مشخص روایی تنظیم کرد. پس می‌توان نتیجه گرفت «همچون مقوله زبان، نخستین نظریه‌های روایتی از روسیه و جنبش موسوم به فرمالیست‌های روس در ابتدای قرن بیستم سر بر آوردند.» (وبستر، ۱۳۸۰، ۷۹)

گریماس:

آلژیرداس ژولین گرماس، در ۱۹۱۷، در لیتوانی به دنیا آمد. او نخست، در ۱۹۳۶، برای خواندن حقوق در دانشگاه گرنوبل به فرانسه رفت. در همان زمان به مطالعه فرهنگ قرون وسطی گرایش یافت. پس از گرفتن لیسانس ادبیات در ۱۹۳۹ به پژوهش درباره گویش فرانسوی-پروانسی پرداخت. در سال ۱۹۴۸ رساله‌اش را با عنوان مد روز ۱۸۳۰ نوشت. (لجت، ۱۳۷۷، ۲۲۶)

گریماس پایه‌گذار مکتب نشانه‌شناسی پاریس، بعد از ولادیمیر پراپ که به بررسی ریخت‌شناسی قصه‌ها و افسانه‌های گریماس روسیه پرداخت، از جمله کسانی بود که بر ساختار روایت‌ها تکیه کرد و کوشید عناصر سازنده روایت‌ها را توصیف کند.

گریماس یافته‌های پراپ را پیش روی خود قرار داد و با تکیه بر آن‌ها از ژانر خاص مورد بحث پراپ که همان قصه‌های عامیانه بود فراتر رفت و تلاش کرد تا یک طبقه‌بندی کلی از ساختار روایت بر داستان پیدا کند و یک دستور زبان جهانی برای داستان بیابد.

از نظر گریماس که کار را بر اساس زبان‌شناسی سوسور و یاکوبسن آغاز کرده، دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود. تقابل-های هجران و وصال، قهر و آشتی، بالا و پایین و سفید و سیاه در رابطه باهم معنا و مفهوم می‌یابند. از دیدگاه گریماس هیچ وصلی بدون هجران نیست و وصل در ارتباط و حضور با هجران است که معنا می‌یابد. بنابراین معنا به واسطه تقابل و تناقض‌هایی که میان دو واحد معنایی قائل می‌شویم شکل می‌گیرد.

گریماس مفهوم پی‌رفت را جایگزین کارکرد پراپ کرد و از نقش ویژه با عنوان مشارک یاد کرد. فهرست پی‌رفت‌های گریماس حاصل جستجوی عمیق وی درباره حوزه کنش یا همان ۳۱ کارکرد پراپ است.[۲] او نخست آن‌ها را به ۲۰ کارکرد تقلیل می‌دهد و سپس آن‌ها را در سه ساختار جمع می‌کند. هر پی‌رفت روایی به طور قطع شامل دو مشارک متقابل است. گریماس از سه پی‌رفت اصلی همچون " سه قاعده نحوی" نام می برد. این سه پی‌رفت عبارتند از:

الف) اجرایی: Performative (آزمون‌ها و مبارزه‌ها)

ب) میثاقی: contractual (بستن و شکستن پیمان‌ها)

ج) انفصالی: Disjunctional (رفتن و بازگشتن‌ها)

در تمامی داستان‌ها یا از وضعیتی مثبت و متعادل به وضعیتی منفی و نامتعادل حرکت می‌کنیم و یا بالعکس از یک حالت نا متعادل به سوی یک حالت متعادل سیر می‌کنیم.

«گریماس یک سطح تفکر پیش زبانی را فرض می‌کند که در آن به تقابل‌های ابتدایی شکل انسان گونه داده می‌شود که به واسطه آن تقابل‌ها به منطقی یا مفهومی ناب به مشارکینی در یک موقعیت جدلی بدل می‌شوند. موقعیتی که وقتی مجال توسعه زمانی را پیدا می‌کند به یک قصه بدل می‌شود. اگر به این مشارکین ویژگی‌های فردیت بخش داده شود به کنشگر یا به عبارت دیگر شخصیت تبدیل می‌شوند.» (اسکولز، ۱۳۷۹، ۱۴۷)

البته ضروری به نظر می‌رسد که درباره لفظ مشارک توضیح داده شود. بدین معنا که مشارک هم شخصیت را شامل می‌شود و هم کنشگر را. اگر به مشارکین جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی یا مذهبی داده شود مشارکین تبدیل به کنشگر می‌شوند، اما اگر به مشارکین جنبه‌های انسانی و فردیت بخش داده شود تبدیل به شخصیت می‌شوند. به عنوان نمونه ممکن است در یک داستان عامل بازدارنده عرف و جبر جامعه باشد نه یک شخصیت خاص و شناخته شده.

گریماس به پیروی از پراپ که شخصیت‌های یک روایت را به هفت دسته تقسیم بندی کرده بود[۳]، فهرست مشارکین خود را در سه دسته به صورت تقابل‌های دو سویه قرار دارد.

فاعل- مفعول دهنده – گیرنده یاری دهنده - مخالف (تولان، ۱۳۸۳، ۸۲)

بنیادی‌ترین جفت‌های متقابل مشارکین در هر روایت فاعل و مفعول هستند. فاعل که همان قهرمان اصلی داستان و همیشه به دنبال شیء مورد جستجو و مطلوب است. به عنوان مثال شخصی را در نظر بگیرید که تصمیم می‌گیرد مسافتی را در یک ساعت معین طی بکند. در اینجا دوچرخه سوار به عنوان قهرمان و شخصیت اصلی است. مفعول همان شیء ارزشی و مورد جستجو است که ممکن است این شیء یک مفهوم انتزاعی باشد مانند مفهوم رهایی و آزادی و در مثال یاد شده رسیدن به هدف و موفقیت مفعول می‌باشد.

فرستنده: عامل یا نیروی تحریک‌کننده است که قهرمان را مجبور می‌سازد برای دست یافتن به شیء ارزشی اقدام کند.

مخالف: به شخصیت یا کنشگرهایی اطلاق می‌شود که همچون عامل بازدارنده از رسیدن قهرمان به شیء ارزشی جلوگیری و ممانعت می‌کند. در مثال یاد شده هوای نامساعد، جاده ناهموار و یا تصادف در مسیر و خراب شدن دوچرخه عامل بازدارنده و حریف محسوب می‌شود.

شکل زیر الگوی کنشگرها نامیده می‌شود. ترتیب جای گرفتن کنشگرها و جهت پیکان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است.

عزاداران بیل

مجموعه داستان عزاداران بیل نوشتهٔ غلامحسین ساعدی[۴] « از سال ۱۳۴۳ که به چاپ رسید تا سال ۱۳۵۶ دوازده بار تجدید چاپ شد با بیش از پنجاه هزار خواننده و این یک رکورد عجیب برای داستان کوتاه است.» (مجابی، ۱۳۷۸، ۲۸) اکنون نیز با وجود این‌که گذر زمان بر بسیاری از داستان‌های اقلیمی سال ۴۰ تا ۵۰ گرد فراموشی پاشیده عزاداران بیل هم‌چنان اثری پرخواننده و پدید آورندهٔ یک جریان ادبی خاص است. بسیاری از مشخّصه‌های هنری و درون‌مایه‌های موجود در این مجموعه، با سایر مجموعه-های مشابه مثل ترس و لرز، واهمه‌های بی‌نام و نشان و گور و گهواره مشترک است. بر همین اساس است که یکی از منتقدان می-گوید: «می‌شود گفت که عزادارن بیل، کلیدی‌ترین کار ساعدی است. تمام آثار بعدی ساعدی به گونه‌ای دنبالهٔ عزادارن بیل است.» (اسدی، ۱۳۸۱، ۳۰)

«عزاداران بیل یکی از آثار اصلی ساعدی است که خصایص ادبیّات سترون و رئالیسم وهم‌آلود او در داستان‌های مختلف آن ظاهر گردیده است. روستای بیل که داستان‌های «عزاداران بیل» مربوط به آنجاست، مکانی تمثیلی همچون « ماکاندو» در آثار مارکز است؛ و تمام ویژگی‌های جهان داستان‌های ساعدی را در خود دارد. آنچه بر این روستا حاکم است مرگ و وحشت و فقر و فجایع ناشناخته و نیاز و گریز و هراس و حسّی از تعلیق است. جهان ساعدی جهانی ترس زده و اسیر اضطراب و هول و هراس است و این هراس ویرانگر، در «عزاداران بیل» کاملاً خودنمایی می‌کند.» (زرشناس، ۱۳۸۷: ۴۰- ۳۹)

خلاصهٔ داستان قصهٔ اوّل

مادر رمضان به سختی مریض می‌شود و رو به موت است. کدخدا می‌ترسد پیرزن بمیرد و مشدی رمضان از غصّهٔ مرگ مادر کاری دست خود بدهد. پس همان شب پیرزن را به شهر می‌برد. در راه بیل تا جادّهٔ صدای زنگوله‌هایی دور و نزدیک می‌شود و کدخدا احساس می‌کند مرگ پیرزن حتمی است. کدخدا و اسلام تصمیم می‌گیرند که اگر ننهٔ رمضان بمیرد، دختر مشدبابا را به عقد مشدرمضان در بیاورند تا پسر در غم مرگ مادر خود از بین نرود. ننهٔ رمضان می‌میرد و کدخدا دور از چشم رمضان که مادرش را خیلی دوست دارد کارها را رو به راه می‌کند و با دوز و کلک بسیار زنش را در قبرستان لاله‌زار دفن می‌کند و به رمضان می‌گوید مادر را به بیمارستان سپرده تا خوب شود ولی رمضان حاضر به بازگشت به ده نیست و می‌گوید: « باید صبر کنم با ننه‌ام بیایم.» دربان بیمارستان دلش برای رمضان می‌سوزد و تعهّد می‌کند که او را یک هفته نزد خود نگاه دارد و بعد او را به ده بفرستد. امّا از غصّهٔ مادر دق می‌کند و می‌میرد.

مشارکین داستان

فاعل	کدخدا فاعل داستان است.

مفعول	کدخدا می‌خواهد همسرش زنده بماند تا به واسطهٔ زنده ماندن همسرش پسرشان، رمضان، از دست نرود. چون رمضان بیش از اندازه به مادر خود وابسته است. به همین علّت کدخدا می‌ترسد که پس از مرگ مادرش رمضان بلایی به سر خود بیاورد.
فرستنده	حسّ پدرانهٔ کدخدا فرستندهٔ داستان محسوب می‌شود.کدخدا سعی دارد که پسرش را از این مخمصه رهایی بخشد.
گیرنده	ذینفع ماجرا مشدرمضان است. رمضان «یک جوان روستایی از لحاظ فرهنگی و فکری عقب مانده است که در دنیای گرفتار خویش تنها به مادرش اتّکا دارد.رمضان مادر بیمارش را به بیمارستان شهر می‌آورد، او نگران مرگ مادر خویش است پس دنیایش به نوعی با رایحهٔ مرگ آغشته، صدای مبهم زنگوله‌ها او را تعقیب می‌کنند.» (مجابی،۱۳۷۸، ۴۸۷-۴۸۶)به همین علّت در پایان داستان مرگ که در مقام مخالف است ذینفع ماجرا می‌شود.
مخالف	مخالف داستان مرگ است که با صدای زنگوله در داستان نمود پیدا می‌کند. مرگ، زندگی خانوادهٔ کدخدا را تهدید می‌کند
موافق	مشداسلام، دختر مشدبابا و در کل اهالی بیل، همه خواستار زنده ماندن پیرزن و سالم برگشتن مشدرمضان هستند. برای همین، اسلام تصمیم می‌گیرد که اگر ننه رمضان بمیرد، دختر مشدبابا را به عقد مشدرمضان در بیاورند تا پسر در غم مرگ مادر خود از بین نرود.

خلاصهٔ داستان قصّهٔ دوّم

آخوند بیل می‌میرد. کدخدا دو نفر را به سیدآباد نزد حاج شیخ می‌فرستد که بیاید و نماز مرده را بخواند ولی مشدی بابا می‌گوید که در این ده نیز بیماری آمده است و روزی چند نفر می‌میرند که باید آن‌ها را به خاک بسپارند و حاج شیخ نمی‌تواند به بیل بیاید. ولی بیلی‌ها به اصرار، حاج شیخ را پیدا کرده و به بیل می‌آورند. حاج شیخ خود نیز مریض است و پس کفن و دفن آقا می‌میرد. آقا پسری به نام آقا نصیر دارد. آقانصیر عاشق دخترخاله‌اش است و دخترخاله نیز مریض است و در بیمارستان بستری است. هنگام مرگ پدر بیلی‌ها هر چه به آقانصیر اصرار می‌کنند که در سوگواری پدر حاضر شود او حاضر به آمدن نمی‌شود و فقط برای دختر خاله‌اش گریه و بی‌تابی می‌کرد. بیلی‌ها به خاله‌اش، زن میرابراهیم، متوسّل می‌شوند و زن میر ابراهیم قول می‌دهد که اوّل نصیر را به شهر ببرد تا دخترخاله‌اش را ملاقات کند و سپس برگردد و در مراسم مرگ پدر شرکت کند.

مشارکین داستان

فاعل	مردم بیل همگی فاعل داستان محسوب می‌شوند.
مفعول	آوردن آخوند از سیدآباد برای اقامهٔ نماز برای میّت وهمچنین سعی در آوردن پسر آقا در مراسم تدفین پدرش چون پسر آقا هیچ علاقه‌ای به شرکت در تشییع جنازهٔ پدر خود ندارد و عاشق دخترخاله مریض خود شده است.
فرستنده	اعتقادات مذهبی آمیخته به خرافات و جهل و فقر فرهنگی فرستندهٔ داستان است.

گیرنده	خرافه‌پرستان بیل ذینفع ماجرا هستند.
مخالف	پسرآقا که آقانصیر نام دارد او عاشق دخترخاله‌اش شده است و نمی‌خواهد به چیز دیگری غیر از عشق به دختر خاله‌اش فکر کند. او حاضر نیست در مراسم خاکسپاری پدرش حضور داشته باشد. همراه آقانصیر در راه مخالفت با مردم بیل، خاله‌اش است که با عنوان زن میرابراهیم در داستان یاد می‌شود. او دوست ندارد فرزند خواهرش برسر مرده حاضر شود چون می‌ترسد خواهرزاده‌اش از مرده بترسد و مریض شود.
موافق	فقر فرهنگی و اعتقاد به مرده‌پرستی موافق و یاری‌دهندهٔ فاعل‌های داستان است

خلاصهٔ داستان قصّهٔ سوّم

ننه فاطمه یکی از پیرزن‌های بیل، پشت‌بام نشسته بود و به سیاهی که به سوی بیل می‌آمد نگاه می‌کرد. سپس باد سیاه چرکینی را دید که چیزی سفید مثل کفن را با خود می‌آورد. بیلی‌ها به خاتون‌آباد می‌روند تا خوراکی به دست آورند ولی همه دست‌خالی برمی‌گردند و جز مقدار کمی سیب‌زمینی چیز دیگری عایدشان نمی‌شود. مشدی‌جبّار یک مرغ کشته با خود آورده است و آن را به خواهرش مشدی ریحان می‌دهد و می‌گوید شب هم می‌خواهد به پوروس برود و گوسفندان دزدیده شده‌اش را به دست آورد. مشدی ریحان به برادرش می‌گوید تنها نرود و حسنی را هم با خود ببرد. بین مشدی ریحان و حسنی سر و سرّی است. حسنی و مشدی جبّار برای دزدی به پوروس می‌روند. مشدی ریحان با سرمه‌دان و آیینه جلو فانوس می‌نشیند و به چشم‌هایش سرمه می‌کشد. حسنی و مشدی جبّار با مرغی که دزدیده‌اند باز می‌گردند و مشدی ریحان و حسنی شب را با هم می‌خوابند. نیمه-های شب مشدی جبّار با سر و صدای عزاداری بیلی‌ها از خواب بلند می‌شود و آن دو را با هم می‌بیند، داد و فریاد می‌کند و آن دو نصف شب بیل را به مقصد شهر ترک می‌کنند.

مشارکین داستان

فاعل	مشدی جبّار و حسنی فاعل‌های داستان هستند. قحطی همه جا را فرا گرفته است و در بیل چیزی برای خوردن پیدا نمی‌شود. مشد جبّار تصمیم دارد که به پوروس برود وگوسفندهایی را که پوروسی‌ها از او دزدیدند، پس بگیرد. حسنی نیز برای سدّ جوع خانوادهٔ خود و مشدی ریحان همیشه از پوروس دزدی می‌کند. آن دو با هم تصمیم می‌گیرند که نصف شب برای دزدی به پوروس بروند.
مفعول	یافتن گوسفندها و باز پس گرفتن آن‌ها از پوروسی‌ها برای مشدجبّار مهم‌ترین امر است و شیء ارزشی که حسنی نیز به دنبال آن است یافتن مرغ برای رفع گرسنگی است و نیز کام گرفتن از مشدی ریحان.
فرستنده	قحطی و نداری فرستندهٔ مشدی جبّار و حسنی به سوی شیء ارزشی است. البتّه فرستندهٔ حسنی به سوی غذا و دزدی هوس اوست.
گیرنده	در این داستان مشدی جبّار، حسنی و مشدریحان هر کدام به نوعی ذینفع محسوب می‌شوند. مشدی جبّار خواستار پس گرفتن گوسفندان خود هست. حسنی هم خواهان مرغ است و هم خواهان برطرف کردن نیازهای جنسی‌اش می‌باشد. مشدی ریحان نیز هم غذا را طالب است و هم همسری حسنی را.
مخالف	مشدی ریحان با کارهای هر دو فاعل موافق است و آن‌ها را به دزدی ترغیب می‌کند
موافق	پسر مشدصفر از عمل دزدی حسنی و مشدی جبّار آگاه می‌شود و همهٔ اهالی بیل را از نقشهٔ آن‌ها آگاه می-کند تا آبروی آن‌ها را ببرد.

خلاصهٔ داستان قصهٔ چهارم

زن مشدی حسن کنار استخر نشسته و گریه می‌کند. او با گریه به اسلام می‌گوید: گاو مشدی حسن تلف شده است، چطور این خبر را می‌توان به مشدی حسن داد؟ او در دنیا فقط صاحب همین گاو است و اگر از موضوع باخبر شود ممکن است کاری دست خودش بدهد. مرگ گاو را از او پنهان می‌کنند و وقتی اسلام واقعیّت را به مشدی حسن در میان می‌گذارد، مشدی حسن نمی‌خواهد مرگ گاو را باور کند. فقدان گاو ضربهٔ روحی بزرگی به مشدی حسن وارد می‌کند و او دچار دگرگونی می‌شود .او بر بالای پشت‌بام می‌رود و از طویلهٔ خالی در برابر پوروسی‌های دزد مراقبت می‌کند و پس از مدّت‌ها سکوت دیوانه می‌شود. به طویله می‌رود و کاه و علف می‌خورد و مثل گاو نعره می‌کشد.

روایت‌شناسی داستان

فاعل	مشدحسن فاعل داستان است. او صاحب یک گاو است که تمام اهالی بیل از دلبستگی ووابستگی شدید مش حسن به این گاو آگاه هستند.
مفعول	گاو، مفعول و شیء ارزشی است که مش حسن علاقهٔ وافر به آن دارد.
فرستنده	فقدان گاو وعلاقه وهمبستگی شدید مشدحسن به گاو باعث به حرکت در آمدن فاعل داستان است.
گیرنده	مشدحسن گیرندهٔ داستان است
مخالف	مخالف اصلی کارهای مشدحسن، مشد اسلام است. او واقعیّت رامبنی بر اینکه گاو مرده است با مشد حسن در جریان می‌گذارد.
موافق	کسی از اهالی روستای بیل خواستار این نیست که مشدحسن تبدیل به گاو شود.

خلاصهٔ داستان قصهٔ پنجم

عبّاس هنگامی که از سر زمین کشاورزی برمی‌گشت با یک سگ پیر روبرو می‌شود. سگ با التماس چشمانش را به عبّاس می‌دوزد. او هر چه قدر سعی می‌کند سگ را از خود دور کند مؤفّق نمی‌شود.شخصی به او می‌گوید که سگ مال میرحمزهٔ خاتون-آبادی است و چون پیر شده است او را نمی‌خواهد و سگ دنبال صاحب می‌گردد. عبّاس سگ را به بیل می‌برد. ورود سگ به بیل با مخالفت بیلی‌ها روبرو می‌شود. آن‌ها از عبّاس می‌خواهند که سگ را رها کند. ولی سگ از عبّاس جدا نمی‌شود بنابراین عبّاس بدون توجّه به سخنان بیلی‌ها سگ را نگه می‌دارد. او سگ را می‌شوید و از غذای خود به او می‌خوراند. بیلی‌ها تصمیم می‌گیرند سگ را از بین ببرند به همین علّت مهمانی‌ای ترتیب می‌دهند و عبّاس را به مهمانی دعوت می‌کنند. پسر مشدجعفر به خانهٔ عبّاس می‌رود و سگ را با تبر به دو نیم می‌کند.

مشارکین داستان

فاعل	عبّاس یکی از پسرهای روستای بیل است. او هنگامی که از سرزمین بر می‌گردد، با یک سگ برخورد می‌کند. یکی از اهالی خاتون‌آباد به او توضیح می‌دهد که صاحب سگ، میر حمزه است و چون سگ دیگر پیر شده است او را نمی‌خواهد. در نتیجه سگ دنبال صاحب می‌گردد و اکنون از تو می‌خواهد که صاحبش شوی.
مفعول	سگ خاتون آبادی مفعول داستان است. عبّاس می‌خواهد سگ را علی‌رغم تمام مخالفت‌ها نزد خود نگه دارد.

فرستنده	حسّ ترحّم نسبت به سگ را می‌توان فرستنده دانست. البتّه می‌توان اثبات خویشتن به دیگران را نیز فرستنده و محرّک عبّاس دانست.بدین معنی که عبّاس با نگه داشتن سگ در منزل خود می‌خواهد که خود را به مردم بیل ثابت کند.
گیرنده	شخصی که در این ماجرا سود می‌برد سگ خاتون آبادی است.
مخالف	تمام اهالی بیل با ماندن سگ در بیل مخالف هستند. آن‌ها پس از آن‌که بارها از عبّاس می‌خواهند که سگ را از روستا بیرون کند و با مخالفت عبّاس مواجه می‌شوند در نتیجه تصمیم می‌گیرند سگ را بکشند.بیلی‌ها طی نقشه‌ای عبّاس را به مهمانی دعوت می‌کنند تا او را سرگرم کنند و هنگام شام خوردن پسر مشد صفر با تبر سگ را به دو نیم قسمت می‌کند و سگ زوزه‌ای می‌کشد که تمامی اهل بیل می‌شنوند.
موافق	کدخدا واسلام موافق کار عبّاس بودند، آن‌ها هنگامی که متوجّه شدند عبّاس به طور حتم می‌خواهد از سگ نگهداری کند با عمل او مخالفت نکردند.

خلاصهٔ داستان قصهٔ ششم

مشدی‌جبّار هنگام برگشت از شهر، در راه روستا به صندوق عجیب و غریبی برمی‌خورد. او وقتی به روستا می‌رسد اهالی را از این ماجرا باخبر می‌کند. اسلام به اتّفاق چند نفر سوار گاری شده و به سوی این موجود عجیب می‌روند. آن‌ها وقتی صندوق را می‌بینند با ترس و تعجّب آن را ورانداز می‌کنند تا اینکه اسلام می‌گوید این یک ضریح مقدّس است و متعلّق به یکی از آقاهاست. آن‌ها با زحمت فراوان صندوق را به بیل می‌آورند و در عرض یک روز برای آن یک امامزاده درست می‌کنند. پس از اتمام ساخت مکان مناسب برای ضریح آن را در جای خود قرار می‌دهند و شروع به عزاداری می‌کنند. روز بعد یک کامیون آمریکایی برای پیدا کردن یک رادار بزرگ رادیویی به بیل می‌رسد. امریکایی‌هاصندوق را در مکان مخصوص امامزاده پیدا می‌کنند و امامزاده را خراب کرده و صندوق را با خود می‌برند. بیلی‌ها در سوگ ضریح از دست رفته به عزا می‌نشینند.

مشارکین داستان

فاعل	اهالی روستای بیل فاعل داستان هستند. مشد جبّار هنگام برگشت از شهر بایک موجود عجیب و غریب برخورد می‌کند وهنگامی که از آن موجود برای روستائیان تعریف می‌کند آن‌ها تصمیم می‌گیرند که آن رابرای خود بیاورند.
مفعول	چیز عجیب وغریب که به شکل صندوق فلزی است. این موجود عجیب رادار رادیویی است که از یک کامیون باری امریکایی‌ها در راه بیل افتاده است.
فرستنده	جهل و نادانی بیلی‌ها، آن‌ها را به سوی هدفی بیهوده و عبث می‌کشاند.
گیرنده	عقاید مذهبی آمیخته به خرافات اهالی روستای بیل ذینفع داستان است. آن‌ها صاحب یک زیارتگاه بزرگ می‌شوند که می‌توانند مریض‌های خود را در آنجا دخیل ببندند واز ضریح شفا بگیرند وبه ضریح جدید خود افتخار بکنند.

مخالف	در راه دست یافتن به شیء ارزشی عقاید مذهبی آمیخته وخرافات وجهل همراه بیلی‌هاست.
موافق	امریکایی‌ها مخالف خرافه‌پرستی اهالی بیل هستند و صندوق فلزی را از آن‌ها پس گرفتند.

خلاصهٔ داستان قصّهٔ هفتم

موسرخه پسر جوانی است که به طور ناگهانی و بدون هیچ علّتی به بیماری جوع‌الکلب[۵] مبتلا می‌شود و هر چه می‌خورد سیر نمی‌شود. او همچون بلایی گریبان بیل را می‌گیرد. بیلی‌ها هر چه به دستشان می‌آید به موسرخه می‌دهند تا بخورد. بیلی‌ها موسرخه را در آسیابی در خارج از روستا زندانی می‌کنند و مقداری غذا برایش می‌گذارند تا مدّتی از شرّ او رها شوند. موسرخه همان شب تمام غذاها را می‌بلعد و در را می‌شکند و به بیل باز می‌گردد. آن‌ها او را سوار گاری اسلام می‌کنند و در روستاهای مجاور رهایش می‌کنند. موسرخه مدّتی در روستاهای اطراف می‌ماند. پس از گذشت زمانی بیلی‌ها با یک حیوان عجیب و وحشتناک روبرو می‌شوند که گندم‌ها را در مزارع می‌خورد. پسر مشدی جبّار حیوان را می‌کشد ولی حیوان که همان موسرخه است نمی‌میرد. آن‌ها حیوان را از بیل دور می‌کنند و اهالی روستاهای دیگر نیز او را به بیل باز می‌گردانند. پس از مدّتی از فاضلاب شهر حیوان پشمالو و وحشتناکی بیرون می‌آید و تن خود را در خیابان‌ها به این طرف و آن طرف می‌کشاند.

مشارکین داستان

فاعل	موسرخه پسر جوانی از اهالی بیل است. او دچار یک بیماری ناشناخته می‌شود و هر چه را که به دستش می‌آید، می‌خورد و سیر نمی شود موسرخه بدون هیچ دلیلی دچار این بیماری می شود.
مفعول	یافتن غذا و خوردن آن اصلی‌ترین و مهم‌ترین انگیزهٔ موسرخه است.
فرستنده	بیماری و در نتیجه گرسنگی مفرط موسرخه را وادار می‌کند برای دست یافتن به غذا و سیر کردن شکم خود به هر جا سر بزند.
گیرنده	ذینفع داستان موسرخه است.
مخالف	تمامی اهالی بیل مخالف موسرخه هستند و سعی می‌کنند که او را از بیل دور کنند و مردم روستاهای دیگر نیز از او وحشت می‌کنند و از اینکه حیوان عجیب و غریب، وارد روستای آن‌ها شده و هر چه را که به دستش می‌رسد، می‌خورد نگران هستند. واو را از روستای خود دور می‌کنند. چندی از اهالی بیل همچون مشدی صفر قصد کشتن او را می‌کنند که اسلام و کدخدا مانع از کشتن او می‌شوند. و تصمیم می‌گیرند او را در اطراف روستاهای دیگر رها سازند امّا پس از مدّتی حیوانی عجیب و غریبی را می‌بینند که به مزارع هجوم آورده و ساقه‌های گندم‌ها را می‌خورد. مشدی صفر با سنگ بزرگی بر سر او می‌کوبد تابمیرد آن‌ها فکر می‌کنند که حیوان (موسرخه) مرده است ولی او پس از چندی در روستای دیگر دیده می‌شود.
موافق	هیچ کس موافق عمل موسرخه نیست.

خلاصهٔ داستان قصّهٔ هشتم

در سیّدآباد عروسی هست. صاحب عروسی دو جوان را دنبال اسلام می‌فرستد تا با ساز خود مجلس آن‌ها را گرم کند. دو جوان به بیل می‌آیند و از اسلام دعوت می‌کنند که سه روز در سیّدآباد بماند. اسلام موافقت می‌کند. پسرمشدی صفر نیز با آنان

همراه می‌شود. اسلام پس از رسیدن شروع به ساز زدن و آواز خواندن می‌کند. او هنگامی که خسته می‌شود به اتّفاق صاحب مجلس در اتاقی مشغول می‌نوشی می‌شوند. پسر مشدی صفر و دو جوان سیّدآبادی اسلام را زیر نظر می‌گیرند. شب هنگام زنی به نام رقیه از اسلام می‌خواهد که اسب‌های مریضش را معاینه کند. آن دو از پشت‌بام به طویله می‌روند و اسلام دهان اسب‌ها را که زالو چسبیده بود، معاینه می‌کند. پسرمشد صفر و دو جوان سیّدآبادی آن دو را تعقیب می‌کنند و هنگامی که آن دو را در پشت‌بام با هم می‌بینند با خنده فرار می‌کنند. اسلام دیگر در سیّدآباد نمی‌ماند و زود به بیل برمی‌گردد. او وقتی به بیل می‌رسد با رفتار سرد مردم روبرو می‌شود و متوجّه می‌شود مردم از هرزگی او در سیّدآباد حرف می‌زنند. او برای اعتراض از کار مردم، خانهٔ خود را گل می‌گیرد و به شهر می‌رود و در خیابان‌های شهر ساز می‌زند و گدایی می‌کند.

مشارکین داستان

فاعل	مشدی اسلام فاعل داستان است. «مغز متفکّر ده «اسلام» است. او صاحب تنها گاری و تنها وسیلهٔ نقلیهٔ روستاست. اسلام از مال دنیا و قوم و خویش یک گاری و سازی و بزی دارد. حتّی کدخدا روی حرف او حرفی نمی‌گوید.» (مهدی‌پور عمرانی،۱۳۸۱، ۱۰۵-۱۰۴) او هم مدّاح و هم خوانندهٔ روستا است. او در عزاداری‌ها مداح روستا است و در عروسی‌ها ساز می‌زند. در این داستان او به یک عروسی در روستای سیّدآباد دعوت شده است تا در آنجا ساز بزند و آواز بخواند که دو جوان سید آبادی و پسر مشد صفردسیسه می‌کنند و قصد ریختن آبروی او را می‌کنند.
مفعول	حفظ آبرو شیء ارزشی داستان به شمار می‌رود. مشدی اسلام وقتی آگاه می‌شود که پسر مشدی صفر و دو جوان سید آبادی قصد از بین بردن آبروی او را دارند از سیّدآباد به طرف بیل خارج می‌شود. آبرو برای مشد اسلام که یک عمر با عزت و احترام زیسته است، امر خیلی مهمّی می‌باشد و برای باز پس گرفتن آن سعی خود را می‌کند.
فرستنده	آبرومندی و زندگی با عزّت فرستندهٔ مشدی اسلام به شهر می‌شود.
گیرنده	ذینفع ماجرا مشدی اسلام است. اوست که می‌خواهد از آبرو و اعتبار و حیثیّت خود دفاع کند.
مخالف	دو جوان سیّدآبادی و پسر مشدی صفر کسانی هستند که آبروی مشدی اسلام را می‌برند و علاوه بر آن‌ها تمام اهالی بیل به غیر از کدخدا کار نکردهٔ اسلام را باور می‌کنند.
موافق	کدخدا تنها کسی است که حرف‌های مردم را دربارهٔ مشدی اسلام باور نمی‌کند.

پی‌نوشت:

۱-آغاز یا نخستین نمود صورتگرایی روسی، در رساله ویکتور اشکلوفسکی به نام رستاخیز واژه‌ها که در سال ۱۹۱۴م. منتشر گردید مشاهده می‌شود . ر.ک: امامی، ۱۳۷۷، ص ۱۴۸

۲-ر.ک: ولادیمیر پراپ، ۱۳۶۸، صص ۹۷- ۵۲ یا ر.ک: ناظمیان، ۱۳۸۹، صص ۹۷- ۹۶

۳- پراپ شخصیت‌های داستان را در قالب هفت نوع شخصیت تقسیم‌بندیکرده است ۱-شخص خبیث ۲- بخشنده ۳- یاریگر ۴- شخص مورد جستجو ۵-اعزام‌کننده ۶- قهرمان ۷- قهرمان دروغین. ر.ک: ولادیمیر پراپ، ۱۳۶۸، صص ۵۳-۴۹، ۱۶۲-۱۶۱.

۴- غلام‌حسین ساعدی در ۱۳ دی ۱۳۱۴ در تبریز متولّد شد و در ۲ آذر سال ۱۳۶۴ بر اثر خونریزی داخلی در پاریس در بیمارستان سن آنتوان درگذشت. و در ۸ آذر در قطعهٔ هشتاد و پنج گورستان پرلاشز در نزدیکی آرامگاه «صادق هدایت» به خاک سپرده شد.

۵- جوع الکلب: جوع کلبی یا گرسنگی سگ، حالتی است که در انسان پیدا شود وهرچه غذا بخورد باز احساس گرسنگی کند، اشتهای بیش از حد که گاه در اثر ضایعهٔ مغزی یا مرض قند یا پسیکوز پیدا می شود. (فرهنگ عمید)

نتیجه‌گیری:

الگوی روایت‌شناسی گریماس، تحلیلی ساختاری بر اساس روش‌های علمی و دقیق است که می‌توان آن را بر روی داستان‌های ادبیات ایران نیز اعمال کرد. داستان عزاداران بیل نیز که- به نظر بسیاری از منتقدان آثار ساعدی، شاهکار ذهن خلاق او و در واقع اوج آفرینش‌های ادبی‌اش تلقّی می‌شود.- از نظر میزان قابلیت تطبیق و تحلیل با الگوی روایی پیشنهادی گریماس در میزان بالایی قرار دارد نگارنده در این مقاله مشارکین تمام داستان‌های عزادران بیل را در نمودارهایی نشان داده است.

منابع و مآخذ

فرهنگ عمید
اَحمدی، بابک، ساختار و تأویلِ متن، تهران، مرکز،چاپ هشتم،۱۳۸۵.
اسدی، کورش، چهره‌های قرن بیستمی: غلامحسین ساعدی، تهران، نشر قصّه، ۱۳۸۱.
اسکولز، رابرت، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات، فرزانه طاهری، تهران،آگاه، چاپ دوّم،۱۳۷۹
اخوّت، احمد، دستور زبان داستان، تهران، نشرفردا، چاپ اوّل،1371.
خادمی، نرگس، مه‌دخت پورخالقی چترودی، تحلیل معنا-ساختاری دو حکایت از تاریخ بیهقی با تکیه بر الگوی کنشگر گریماس، جستارهای ادبی،۱۳۸۸، شماره۱۶۶، ۶۷-۴۷.
خدیش، پگاه، ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
زرشناس، شهریار، جستارهایی در ادبیّات داستانی معاصر، تهران، انتشارات کانون اندیشه جوان،چاپ اوّل،۱۳۸۷.
غلامحسین ساعدی، عزاداران بیل، تهران، نگاه،چاپ اوّل،۱۳۸۸.
سلدن، رامان، راهنمای نظریّهٔ ادبی معاصر، عبّاس مخبر، تهران، طرح نو، ۱۳۸۴.
لجت، جان، پنجاه متفکّر معاصر از ساختارگرایی تا پسامدرنیته، محسن حکیمی، تهران، خجسته،۱۳۷۷.
مجابی، جواد، شناخت‌نامه غلام‌حسین ساعدی، تهران، نشر آتیه، ۱۳۷۸.
مکاریک، ایرنا، دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر، مهران مهاجر، محمّد نبوی، تهران، آگه،۱۳۸۴.
مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله، غلامحسین ساعدی: نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های نویسندگان بزرگ معاصر، تهران، روزگار، ۱۳۸۱.
میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی،چهار جلدی، تهران، نشر چشمه، ۱۳۷۷.
وبستر، راجر، پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریهٔ ادبی، شاپور جورکش، چشمه، تهران، ۱۳۸۰.

سنجش روش شناختی فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی و فرهنگ سخن

تمنا گل بابایی اصل
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات تهران

چکیده

زبان همچون کودکی متولد شده، از زمانی که پا به عرصه وجود می‌گذارد، در حال تحول و تکامل است. واژه‌ها و عبارات گوناگونی متولّد می‌شوند و یا دچار دگرگونی‌های جزئی و کلّی می‌گردند، بسیاری از آن‌ها در زبان‌های گوناگون به کار می‌روند و گاهی نیز در یک زبان امّا در دو خطّ متفاوت مشاهده می‌شوند. با توجّه به این موضوع تدوین فرهنگ لغات براساس اصول علمی برای اهل هر زبان ضروری است.

موضوع اصلی این نوشتار معرّفی چند جانبه و مقایسه دو فرهنگ لغت یعنی «فرهنگ بزرگ سخن» و «فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی»، یکی از دیار ایران زمین و دیگری از دیار تاجیکستان است. در واژه نامه تفسیری زبان تاجیکی از فرهنگ‌های معتبر و طراز اول کشور ایران، از جمله فرهنگ بزرگ سخن استفاده شده است. این امر در جهت ایجاد رایزنی‌های علمی بین این دو کشور همزبان و بالارفتن سطح اطلاعات درباره‌ی کاربرد واژه‌ها و اصطلاحات زبان فارسی در سرزمین تاجیکستان مفید است.

نگارنده با استفاده از روش مطالعاتی و تطبیقی به بررسی چند جانبه و بیان ویژگی‌های مهم دو فرهنگ مقایسه آن دو به همراه ذکر شباهت‌ها و تفاوت‌های اساسی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ نگاری، فارسی در تاجیکستان، فرهنگ تفسیری تاجیکی، فرهنگ بزرگ سخن.

مقدّمه

زبان مهم ترین عامل برای انتقال فرهنگ یک سرزمین در سرزمینی دیگر است چرا که قلب همه‌ی ارتباط‌هاست. یکی از مهم ترین زیر مجموعه‌های مهم زبان بحث واژگان و عبارات و اصطلاحات است که در بسیاری از آن‌ها نیاز به توضیح و تفسیر بیشتری برای فهم معنای آن احساس می‌شود که می‌توان این نیاز اساسی را با استفاده از نوعی کتاب‌های مرجع یعنی فرهنگ واژگان برطرف کرد. چرا که «امروزه در این دوران پرشتاب تحوّلات علمی نیاز به تدوین فرهنگ‌های مفید و بررسی فرهنگ‌ها مبرم‌تر از هر زمان دیگری است» (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۲۶۱).

نکته‌ای که می‌توان در این جا به آن اشاره کرد این است که لغت نامه‌ها علاوه بر معنای اولیه و ثانویه‌ی واژه‌ها در بسیاری از موارد به فرهنگ هر سرزمین نیز اشاره‌هایی دارد. وجود هر لغت نامه نشان فرهنگ و دانش و ادب و هنر و زبان و علوم و تاریخ آن مرز و بوم است و واژگان و اصطلاحات مربوط به همه‌ی این موضوعات را می‌تواند در خود به همراه داشته باشد.

واژه‌ی «فرهنگ» از پیشوند «فر» به علاوه‌ی واژه‌ی «هنگ» از ریشه‌ی «ثنگ» اوستایی به معنای «کشیدن» تشکیل شده است، در معنی تعلیم و تربیت و علم و دانش و ادب. ترکیب‌های زیادی در زبان فارسی با واژه‌ی فرهنگ ساخته شده که یکی از آن‌ها «فرهنگ نامه» است. فرهنگ نامه اسمی است مرکب به معنای نامه یا کتابی که در آن دانش و فرهنگ و حکمت باشد. علاوه بر آن کتاب لغت و قاموس هم معنا می‌دهد. (لغت نامه‌ی دهخدا ذیل واژه‌ی فرهنگ) که در همین معنای اخیر از نظر دکتر انوری «یک عنصر مدنی است» (دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۳).

با توجه به مطالب ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت، برای مثال در زبان فارسی «از ویژگی‌های فرهنگ نگاری فارسی وابستگی زبان به فرهنگ *پردامنه و دیرپای ایرانی است» (مقدمه‌ی فرهنگ سخن، ۱۳۸۱: ۱۳). در رابطه با این موضوع «اصطلاحی قابل توجه با عنوان "فرهنگ فرهنگ"* موجود است» که اشاره به همین مطلب دارد (موسسه لغت نامه دهخدا، ۱۳۹۰: ۲۴۹).

از آن جا که چاپ و انتشار هیچ کتابی بی فایده نیست، فرهنگ نامه نیز به عنوان کتاب مرجع از این امر مستثنی نمی باشد. از جمله فواید تدوین فرهنگ این است که «می‌توان واژه‌های جدیدی را که در هر سرزمین ساخته می‌شود و کاربرد دارد در میان مردم کشور و حتّی فراتر از مرزهای یک سرزمین ترویج داد و با تحوّلات واژه‌ها و زبان و عبارات آشنا شد؛ همچنین این امر در

معیارسازی زبان نقشی بسزا دارد و انتقال آن یکی از سیاست‌های فرهنگی در گسترش زبان است» (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۶۱) به ویژه زبان فارسی که زبان مشترک ایران و تاجیکستان بوده و موجب پیوند هرچه بیشتر این دو کشور و مناسبات فرهنگی میان آنان می‌شود. علاوه بر این موارد «تعداد فراوان آن موجب غنای هر زبان می‌شود و می‌توان واژگان را در مقابل مفاهیم خارجی یافت و از به کار بردن واژه‌های بیگانه خودداری کرد» (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۶۱).

در این مقاله مسئله‌ی اصلی معرّفی دو فرهنگ به ویژه معرّفی «فرهنگ تفسیری تاجیکی» و بیان برخی ویژگی‌های این دو فرهنگ است زیرا شرح تمامی ویژگی‌های آن دو با تنوع زیادی که دارد در حوصله‌ی این مختصر نمی گنجد امّا سعی در نشان دادن ویژگی‌های مهم و اساسی دو فرهنگ است که در شناخت بیشتر آن دو یاریگر باشد. درباره‌ی فرهنگ سخن مقالات و نوشتارهایی موجود است که به ویژگی‌های این فرهنگ ارزشمند اشاره شده، حال یا از نظر نگارنده‌ی آن مقاله و یا به شکل گفتگو با سر ویراستار «حسن انوری». در برخی تارنماها ویژگی‌های فرهنگ تفسیری تاجیکی نیز آمده، به ویژه در همان سال‌های انتشار آن امّا نوشتاری به صورت مقاله در این موضوع یافت نشد.

یکی از ویژگی‌های فرهنگ تفسیری تاجیکی که به آن اشاره خواهد شد، استفاده از تجربه‌ی فرهنگ نویسی ایران است؛ بنابراین معرّفی این فرهنگ به ایرانیان از اهمیّت قابل توجهی برخوردار است، امّا نکته‌ی قابل توجهی که لازم است در همین جا ذکر گردد اهمیّت برگردان و بازنویسی فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی به خطّ فارسی است. نکته‌ی مهمّی که درباره‌ی اهمیّت برگردان «فرهنگ با تاجیکی» ذکر شده در مورد فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی نیز صدق می‌کند، از جمله این که «مردم ایران تاجیکان را بهتر بشناسند و هم برای خویشتن شناسی تاجیکان فرارود اهمیّت دارد» (جان‌شکوری، ۱۹۶۹/ ۱۳۸۴: ۳۰) . علاوه بر این معنای برخی واژه‌ها ممکن است میان فارسی ادبی ایران و تاجیکستان متفاوت و یا برخی از واژگان رایج در تاجیکستان برای ایرانی‌ها نامأنوس باشد، بنابراین این موضوع نیز اهمیّت برگردان را دوچندان می‌کند.

جدایی در امر خطّ نیز که به آن اشاره خواهد شد بین این دو کشور هم زبان «سدّی در مناسبات فرهنگی شمرده می‌شود» (قریبی، ۱۳۸۸: ۱۰)، زیرا به طور یقین «خطّ در تأمین و حفظ پیوستگی فرهنگی نقش اساسی دارد» (قریبی، ۱۳۸۸: ۸) بنابراین با چاپ فارسی این فرهنگ می‌توان این سد را شکست و این پیوستگی را بیشتر حفظ کرد.

فرهنگ نگاری

«فرهنگ یا واژه نامه سیاهه یا صورتی است – عموماً – الفبایی از لغات یک زبان به انضمام اطلاعات لازم هریک از آن لغات شامل تلفظ، ریشه، معنا، مترادفات، املا و ... که در حقیقت بیانگر و توصیف کننده‌ی آن لغات است» (مرادی، ۱۳۷۴: ۱۲۵) چرا که «فرهنگ لغات به مثابه‌ی کلیدی است برای گشودن قفل زبان». (ضیا، ۱۳۸۷) و گنجینه‌ای است بی بها از واژگان. همان گونه که اشاره شد وجود فرهنگ‌های لغت بسیار دارای اهمیّت است زیرا «هرچه دامنه‌ی آموزش وسیع‌تر شود احتیاج مردم به کتاب لغت بیشتر می‌شود» (عمید، ۱۳۵۴: ۸) . حال به تبع آن فرهنگ نگاری نیز به عنوان یک فعالیت حرفه‌ای و علمی «اصول و مبانی نظری و عالی تدوین فرهنگ است» (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۵۹).

«در این باره که نخستین فرهنگ زبان فارسی در چه زمان و توسط چه کسی تألیف شده و چه کیفیتی داشته است سند قطعی در دست نیست. برخی به استناد ضبط حاجی خلیفه در «کشف الظنون» کتاب «تاج المصادر» را به رودکی نسبت داده و آن را نخستین کتاب لغت فارسی دانسته‌اند، امّا سعید نفیسی این نسبت را صحیح ندانسته است. برخی رساله‌ی «ابوحفض سغدی» را به عنوان نخستین کتاب لغت فارسی نام برده‌اند و برخی به استناد سفرنامه‌ی ناصر خسرو دفتر قطران را نخستین کتاب لغت فارسی دانسته‌اند.

عجالتاً قدیمی ترین کتاب که در زمینه‌ی فرهنگ نویسی است لغت نامه‌ی اسدی طوسی است» (ستوده، ۱۳۸۷: ص ۳۳) همچنین ظاهراً این «نخستین بار است که واژه‌ی "لغت نامه" برای کتاب لغت یا فرهنگ به کار برده می‌شود در "لغت فرس" و نخستین فرهنگ فارسی با شرح فارسی نیز که بعد از دوره‌ی مغول در ایران تألیف شده «صحاح الفرس» است تألیف «شمس الدین محمد هندوشاه نخجوانی مشهور به شمس منشی»(مرادی، ۱۳۷۴: ۱۳۲) . نکته‌ی مهم دیگر این است که «به طور کلی یکی از ویژگی‌های مهم فرهنگ‌های اولیه این است که مثال‌ها تنها از نظم بوده تا این که "رای تیک چند" مؤلف "بهار عجم" این ساختار

را در لغت نامه‌ها شکست و از آن زمان به بعد آوردن مثال و شاهد از متون نثر نیز رایج گشت» (جان شکوری، ۱۹۶۹ / ۱۳۸۴: ۳۵) .

فرهنگ نگاری در تاجیکستان

به استناد متن پیشگفتار فرهنگ تفسیری تاجیکی «تاریخچه‌ی فرهنگ نگاری به پیش از اسلام باز می‌گردد. در دوره‌ی پس از اسلام محققان دوره‌ی نوین تاریخ زبان، فرهنگ نگاری را به دو مرحله تقسیم بندی می‌کنند: نخست مرحله‌ی فرهنگ نگاری منطقه‌ی خراسان و دوره‌ی لغت سازی در سرزمین هندوستان و سپس فرهنگ نگاری زبان معاصر؛ و در همین مرحله است که در فرهنگ نگاری تاجیکی – فارسی تحوّلات عمیقی رخ داد» (نظرزاده و دیگران، ۲۰۱۰: ۱۳ و ۱۴) . به عبارتی «زمانی که فارسی دری یا فارسی نو* در نواحی گوناگون ایران آن زمان از جمله تاجیکستان گسترش یافت نیاز به فراهم آوردن یک فرهنگ فارسی بود. پس از جدایی مرزها و به استقلال رسیدن تاجیکستان ضرورت تدوین فرهنگ نویسی در این کشور نیز از سال ۱۹۲۰ احساس شد و این احساس نیاز یکی از دلایل مهم در جهت تدوین این نوع کتاب مرجع بوده که در هر سرزمینی و هر دوره‌ای قابل مشاهده است» (جان شکوری، ۱۹۶۹ / ۱۳۸۴: پیشگفتار)، زیرا این دهکده‌ی جهانی روز به روز کوچک‌تر و در مقابل دایره‌ی لغات بزرگ‌تر می‌گردد. پس از استقلال تاجیکستان نخستین گام در جهت ساخت یک فرهنگ تفسیری برای زبان ادبی تاجیک بوده است. این کار از جانب "صدرالدین عینی" پایه گذار ادبیات نوین و بزرگ ترین ادبی معاصر تاجیک با نام "لغت نیم تفصیلی تاجیکی" صورت پذیرفت. درست زمانی که "نسل کهنه سواد تاجیک دریافت که خانه‌ی زبان نیاکانش رو به ویرانی نهاده است و تلاش جدی برای نگهبانی از زبان آغاز شد» (نوایی، ۱۳۸۵)

با تأسیس آکادمی علوم تاجیکستان و دو بخش شدن آن به دو انستیتو تاریخ و زبان و ادبیات به نام رودکی در سال ۱۹۵۱ که یکی از اهداف آن تدوین یک فرهنگ جامع تفسیری بود "فرهنگ زبان تاجیکی" در سال ۱۹۶۹ در مسکو فراهم آمد. این برگردان به کوشش "محسن شجاعی" در دو جلد به چاپ رسیده است. این اثر یادی است از اصل و ریشه‌ی مردم تاجیک که به گفته‌ی «محمد جان شکوری»، آنان تشنه‌ی زبان خود هستند و می‌خواهند به اصل خود بازگردند» (جان شکوری، ۱۹۶۹، ۱۳۸۴: ۱۹) . به راستی این گونه است، به قول مولانا جلال الدین که:

«هر کسی کو دور ماند از اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش »

به تدریج فرهنگ نویسی در کشور تاجیکستان رواج پیدا کرد که این موضوع را می‌توان در چند دلیل زیر خلاصه کرد:

تبدیل خطّ تاجیکان از لاتین به سیریلیک در سال ۱۹۴۰، پیوند با میراث گرانبهای نوشتاری و گفتاری هزار ساله‌ی تاجیکان به دلیل سیاست ساده سازی زبان به معنای وارد کردن واژگان محلی زبان به زبان رسمی که موجب دورافتادگی مردم تاجیک از اصالت زبانی شد و واژه‌های ناب پارسی در حد مراکز علمی و پژوهشی محدود شد و وارد شدن واژه‌های جدید از فارسی ایران و افغانستان به زبان فارسی آسیای میانه و حتی بالعکس و راه یافتن برخی واژه‌ها از زبان فارسی میانه به فارسی ایران و افغانستان به دلیل گسترش ارتباطات بین این کشورها پس از استقلال تاجیکستان در سال ۱۹۹۱ (ضیاء ۱۳۷۸) .

پس از فرهنگ تمام فرهنگ نامه‌های به چاپ رسیده در کشور تاجیکستان و فرهنگ تفسیری تاجیکی که مورد نظر این مقاله است و چاپ آن در سال ۲۰۱۲ میلادی، فرهنگی در کشور تاجیکستان به چاپ رسید با نام "فرهنگ دارا" در سال ۲۰۱۳ میلادی. این واژه نامه «بیش از پنج هزار واژه و اصطلاح دارد، به قلم ادیب و شاعر مشهور تاجیک "دارا نجات" که از معدود لغت نامه‌هایی است که حاصل تلاش فردی می‌باشد و در آن واژگان اصیل تاجیکی به ویژه در عرصه‌ی شعر گردآوری شده و مؤلف از آثار شاعران و نویسندگان معاصر ایرانی نیز شاهد و مثال‌هایی استخراج کرده است» (نجات، ۲۰۱۳: ۸-۶) . برخلاف فرهنگ تفسیری تاجیکی که فاقد شاهد می‌باشد. نکته مهم این جاست که در این فرهنگ اخیر تاجیکی از واژه نامه‌های ایرانی چون "فرهنگ بزرگ سخن"، "فرهنگ فشردهٔ سخن" و "فرهنگ تفسیری تاجیکی" که موضوع این نوشتار است بهره برده شده است و همچون فرهنگ تفسیری تاجیکی «واژگانی چون ریز فیلم، ریزبرگه، بالابر و... که از جانب فرهنگستان زبان و ادب فارسی جمهوری اسلامی ایران پیشنهاد شده‌اند» (نجات، پیشگفتار، شماره ۹) آورده شده است.

دو هدف اصلی از جانب این فرهنگ همانند اهداف فرهنگ لغت‌های دیگر تاجیکی «معرفی واژگان خاص و متمایز تاجیکی برای سایر فارسی زبانان عالم و هدف دوم نوعی سهم دیگری تاجیکان از فرآیند همگون سازی گفتار و نوشتار در حوزه فارسی

زبانان و پدید آوردن یک پیکره مشترک واژگان تاجیکی و فارسی و مساعدت به روند جهانی شدن زبان بزرگ فارسی محسوب می‌شود» (نجات،۲۰۱۳: یادداشت مؤلف) که به طور قطع این هدف پایانی هدفی است متعالی که به طور کل می‌توان آن را در مورد فرهنگ‌ها و فرهنگ نویسی‌ها تعمیم داد.

پس از ذکر تاریخچه‌ی کوتاهی از فرهنگ نویسی در ایران و تاجیکستان لازم است نکاتی درباره‌ی خود این موضوع مهم بیان شود. یکی از مسائل مهم در امر فرهنگ نویسی «بحث "گزینش واژه‌ها" است، زیرا هر زبانی بالقوه یا بالفعل دارای واژگان بی شمار است از این رو فرهنگ نویس ناگزیر است برای تدوین فرهنگ به گزینش بپردازد» (مقدمه سخن، ۱۳۸۱: ۲۵) به ویژه زبان فارسی که زبانی ترکیب‌پذیر است و در هر زمان امکان ساخت یک واژه‌ی جدید در آن وجود دارد.

با توجه به دایره‌ی وسیع واژگان که به آن اشاره شد و هر روز در حال رشد است کار گزینش واژگان براساس اصول خاصی صورت می‌گیرد. رعایت این اصول بسیار دارای اهمیّت است زیرا فرهنگ لغت‌ها کتاب‌هایی مهم در قفسه‌ی کتابخانه‌ها است و هرکس از هر قشری و با هر سطح تحصیلاتی از آن بهره می‌جوید. در عین حال باید به این نکته نیز توجه داشت که با رعایت تمامی اصول علمی در کار فرهنگ نویسی، این کار از خطا و اشتباه نیز مبرّا نیست . نظرزاده نیز درباره‌ی فرهنگ تفسیری تاجیکی درست همین نظر را دارند، به همین دلیل می‌توان گفت که «همیشه چشمداشت هر نویسنده جلب ستایش است ولی دلخوشی فرهنگ نویس گریز از سرزنش است و تازه آنان که از این پاداش منفی نصیب دارند انگشت شمارند» (معین، ۱۳۸۶ به نقل از فرهنگ و جلدی حییم: ۵) به همین دلیل می‌توان به جرأت مدّعی شد که «فرهنگ نگاری کار پرخطری است که هر قدر مجهز به نظریه‌های درست باشد خالی از کاستی نخواهد بود».(انوری، ۱۳۸۱: ۱۵) .

از نظر نگارنده با توجه به تمامی مطالب ذکر شده علاوه بر مواردی که در مقدمه ذکر شد می‌توان برای فرهنگ نویسی فواید دیگری قائل شد. از جمله علاقه مند شدن کاربران این نوع کتاب مرجع به زبان شناسی و ریشه شناسی واژگان و آشنایی با اجزای تشکیل دهنده‌ی واژگان. می‌توان با استفاده از فرهنگ‌های لغت با ارزش‌های اهل آن زبان و تا حدودی اجتماع و فرهنگ آن جامعه آشنا شد، با توجه به پیشرفت ارتباطات امور فرهنگی و کارهای فرهنگی نیز این موضوع یکی از مسائل مهم در جامعه است، چرا که «امروز روز پیدا کردن همدیگر است. ایرانی باید ایرانی را پیدا کند و این پیدا کردن کار فرهنگی می‌خواهد» (انوری، بی تا: ۱۴۸) و به طور قطع فرهنگ نویسی یکی از همین کارهای فرهنگی است. علاوه بر این‌ها وارد کردن واژگان روز و زنده‌ی خلق در فرهنگ لغات بسیار برای مردم یک جامعه جالب و لذت بخش است، زمانی که لغت‌های ساده‌ای را که خود به کار می‌برند در فرهنگ لغت مشاهده می‌کنند و یا نسل قدیمی‌تر واژگان به کار رفته در زبان رایج در میان جوانان را یافته و به معنای آن پی می‌برند؛ همه این موارد موجب کاربردی‌تر شدن فرهنگ لغات در میان مردم جامعه و به تبع آن بالارفتن سطح سواد و اطلاعات عمومی و زبانی خواهد شد.

به عقیده‌ی نگارنده روش‌های سودمندی در جهت افزایش اعتبار کار فرهنگ نگاری و پیشرفت در این زمینه می‌تواند صورت پذیرد از جمله، ایجاد رشته‌های مستقل در دانشگاه‌ها با عنوان "فرهنگ نگاری" یا "نقد فرهنگ" در سطح کارشناسی ارشد و یا ایجاد گرایش‌هایی با این عنوان در سطح تحصیلات تکمیلی در کنار گرایش‌های موجود در رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی، به ویژه که با گرایش زبان شناسی نیز در ارتباط است و یا حتی جای دادن این موضوع در میان واحدهای درسی و تشویق دانشجویان در سطح تحصیلات تکمیلی در جهت اجرای پژوهش‌های تحقیقی بیشتر در رابطه با این موضوع.

ایجاد فرهنگ الکترونیک به صورت لوح فشرده و یا نرم افزارهایی با این موضوع می‌تواند درباره‌ی فرهنگ سخن و انواع فرهنگ‌های منتشر شده‌ی آن، هرکدام با عنوانی مستقل در ایران و محدوده‌ی کشورهای همسایه و کشورهای دیگر و فرهنگ تفسیری تاجیکی در محدوده‌ی کشور ایران و افغانستان صورت پذیرد. این طرح با توجه به رشد فناوری و بهره وری بیش از پیش مردم از نرم افزارها در گوشی های تلفن همراه خود بسیار در ترویج زبان و بالا بردن فرهنگ مردم در استفاده از فرهنگ لغات تأثیرگذار است. از این طریق می‌توان سریع‌تر و آسان‌تر نیز فرهنگ‌ها را روزآمد کرد؛ البته با توجه به نظر دکتر انوری این نکته را نیز باید در نظر داشت که «شاید امروزه با توجه به گسترش اطلاع رسانی و شبکه‌های رایانه‌ای به جای کتاب‌های مرجع بگوییم ابزار مرجع ولی به هر حال مایه‌ی اولیه ابزار مرجع کتاب‌های مرجع است» (مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی به نقل از انوری، ۱۳۹۳)،

بنابراین کتاب‌های مرجع در جایگاه خود دارای اهمیّت والایی هستند امّا این راه‌ها می‌تواند با توجه به شرایط امروزی کمک کننده‌تر باشد.

فارسی در تاجیکستان

«زبان فارسی مهم و شایسته‌ی دوست داشتن است. روزی زبان بین المللی بوده و از هندوستان تا آسیای صغیر و بالکان را زیر سیطره داشته است، دیگر آن که به این زبان آثاری پدید آمده که از شاهکارهای ادبیات جهانی است» (مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی به نقل از انوری، ۱۳۹۳) .حال همین زبان دوست داشتنی و مهم که "با شهد ناب خود دل آب می‌کند" (یوسفی، به نقل از عبید رجب) در کشور تاجیکستان تغییر نام داده و امروزه به زبان "تاجیکی" مشهور است. «در سال ۱۹۲۸ حکومت شوراهای تاجیکستان فارسی را به تاجیکی تغییر داد و مجلس تاجیکستان در سال ۱۹۹۹ نام قانونی زبان این کشور را تاجیکی اعلام کرد» (قریبی، ۱۳۸۸: ۹) .

با همه این تفاسیر نباید این موضوع را فراموش کرد که «زبان تاجیکی یعنی گونه تاجیکی زبان فارسی، یعنی فارسی فرارودی که جزو لهجه‌های شمال شرقی ایران و در ردیف لهجه‌های خراسانی می‌باشد» (سجادیه، بی تا: ۷۰۵) امّا در حال حاضر «در این زبان وام واژه‌هایی از زبان روسی و ازبکی وارد شده و تعبیراتی را به کار می‌برند که در زبان فارسی معیار کاربرد ندارد» مانند واژه‌ی "خفاش" که "کورشب پرک" یا "کورشاپرک" گفته می‌شود (قریبی، ۱۳۸۸: ۷) و همین موضوع یکی از ایرادهای زبان تاجیکی است که بین پارسی کنونی و میراث‌های باستانی تاجیکی و کتبی که امروز در تاجیکستان نگاشته می‌شود پرده‌ی بزرگی کشیده» (سجادیه، بی تا: ۷۰۴) .

خطّ تاجیکی نیز خطی است از نوع «خطی که چشم رودکی بیگانه است از دیدنش» (سجادیه، بی تا: ۷۰۶) . درست است که تفاوت خطّ مانعی است در برابر ارتباط فرهنگی بیشتر و آسان‌تر این دو کشور هم زبان امّا باید به خاطر داشت هنوز ریشه پابرجاست و نباید گذاشت موانع ظاهری تیشه بر این ریشه زند، ریشه ایرانی بودن است و تاجیک هم قومی ایرانی. مگر نه این است که قرن‌ها پیش "ابوالفضل بیهقی" در تاریخ خود واژه‌ی "تاجیک" را در مقابل "ترک" و در معنای ایرانی به کار برده است؟ یعنی قوم ایرانی نه زبان ایرانی زیرا «در اکثر جاها که واژه‌ی ترک ذکر شده کلمه تاجیک نیز آمده است و این خود نشان می‌دهد که کلمه تاجیک متعلق به قوم است نه زبان"(علوی، ۱۳۷۱: ۵۹۶) .

البته درباره موضوع خطّ تاجیکی و تغییر آن به اصل خود فعالیت‌های مفیدی انجام شده امّا متأسفانه هیچ کدام کافی نبوده و یا موانعی بر سر راه ایجاد شده است از جمله این که در پایان دهه‌ی ۱۹۸۰ روشنفکران تاجیک، نهادی را با نام "بنیاد زبان" راه‌اندازی کردند و روند پاکسازی و اصلاح کلمه و واژه‌های راهبردی را آغاز کردند امّا جنگ‌های داخلی سال‌های ۱۹۹۲ تا ۱۹۹۷ برنامه را به هم زد. اکنون نیز در شبکه‌های اجتماعی گروه‌هایی در پی اصلاح زبان هستند امّا این کار برای رفع مشکلات زبان کافی نیست. صاحب نظران بازگشت به الفبای فارسی را راه یگانه‌ی این مشکل می‌دانند که می‌تواند با برنامه ریزی چندین ساله قابل اجرا باشد. در سال‌های اخیر نیز منتقدان توهمی را در میان مردم تاجیک ایجاد کرده‌اند مبنی بر این که "بازگشت به خطّ نیاکان، بازگشت به عقب است" و این موضوع موجب سست شدن انگیزه مردم در این زمینه شده است؛ امّا تنها یکی از موضوعاتی که می‌توان در ردّ این چنین تصور و توهمی بیان کرد این است که در سال ۲۰۱۴ میلادی موسسه بین المللی "تامسون رویترز" نام ۱۸ پژوهشگر ایرانی و فارسی زبان را که مقاله‌های خود را در مجلّات معتبر جهان منتشر کرده‌اند را معرفی کرد و این نشان می‌دهد بازگشت به خطّ فارسی جهش به سوی آینده‌ای روشن است نه بازگشت به عقب (کاملزاده، تاجیک مدیا، ۱۳۹۳).

فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی

در این بخش به مهم ترین ویژگی‌های فرهنگ تفسیری تاجیکی، جهت آشنایی با این واژه نامه اشاره می‌شود امّا پیش از هر چیز بهتر است درباره‌ی واژه‌ی "تفسیری" که در عنوان این فرهنگ جای دارد توضیحی کوتاه داده شود. معانی متفاوتی از فرهنگ تفسیری شده است از جمله: «فرهنگ تفسیری فرهنگی است که پیوسته معلومات تازه‌ی فراوانی را که با رسانه‌های مختلف اخباری وارد می‌گردد را در بردارد» (عمید، ۱۳۵۴: ۱۶) و یا «فرهنگی است که در آن کلمه‌ی موجود در زبان از جهت معنا همه طرفه شرح و ایضاح داده شده باشد». (برجیان: ۱۸) همچنین می‌توان تفسیری را در معنای «فرهنگ تعریف دار تک زبانه مانند فرهنگ فارسی

معین دانست» (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۳۸) حال همه‌ی این موارد می‌تواند درباره‌ی این فرهنگ تفسیری صدق کند و حتّی می‌تواند فرهنگ سخن را که مدّ نظر این مقاله است در بر گیرد.

فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی، فرهنگی است عمومی، در دو جلد و دارای بیش از ۸۰ هزار واژه و اصطلاح فارسی و ضمیمه‌ی مفتاح واژه‌های عربی در انتهای آن. این اثر زیر نظر "سیف الدین نظرزاده"، "احمدجان سنگین اف"، "سید کریم اف" و "مینورا حسن سلطان" تهیه و تألیف شده و از سوی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان و پژوهشگاه زبان و ادبیات به نام رودکی صورت پذیرفته است.

این فرهنگ برای اولین بار در سال ۲۰۰۷ میلادی به چاپ رسید و به دلیل استقبال مخاطبان با ویرایش جدید در سال ۲۰۱۰ به چاپ دوم خود دست یافت. «از سال ۲۰۰۹ به بعد هم به تهیّه‌ی "فرهنگ مکمّل زبان تاجیکی" یا "فرهنگ جامع" ۶ جلدی پرداخته شده و واژه‌هایی که لازم است از این فرهنگ در جلد اول فرهنگ مکمل زبان تاجیکی ذکر شود وارد شده است» (نظرزاده، کلید زبان جدید آنلاین ۱۳۸۷) . در فرهنگ مزبور واژگان به هر دو خطّ سیریلیک و فارسی نوشته شده و تعریفشان تنها به خط سیریلیک آمده است. خطّ سیریلیک همان خطی است که پیش از این نیز با عنوان خطّ تاجیکی به آن اشاره شد و در این بخش توضیح کامل‌تر آن بیان می‌گردد.

الفبای سیریلیک یا کریل یا آبوکا (КИРИЛЛА) الفبایی است تابع قواعد فونتیک که در اصل از الفبای یونانی گرفته شده است. نام آن منسوب به قدیس "سیریل" (نام یک روحانی) می‌باشد. این خطّ رفته رفته خطّ اسلاوها شد و سپس روس‌ها و کشورهای تحت تسلّط آن همچون تاجیکستان نیز این خطّ را پذیرفتند و سیریلیک الفبای زبان روسی گشت (پهلوانو البدیو برگردان اکبری پور، آنلاین ۱۳۸۹) . به طور کل مردم تاجیکستان طی صد سال اخیر سه شیوه در کتابت زبان خود داشته‌اند: پیش از انقلاب اکتبر (خطّ فارسی)، تا مدّتی پس از انقلاب اکتبر (الفبای لاتین) و سرانجام خطّ سیریلیک (قریبی، ۱۳۸۸: ۸) همین موضوع تغییر خطّ «دستاویزی شد برای تغییر نام زبان از فارسی به تاجیکی» که در بخش فارسی در تاجیکستان به آن اشاره شد. (برجیان،بی تا: ۱۷۹).

در رابطه با آموزش اولیه‌ی این خطّ علاوه بر کتاب "دستور خطّ پارسی تاجیکی" به کوشش "حسن قریبی" که فرهنگستان زبان و ادب فارسی آن را چاپ کرده است، برنامه‌ای با عنوان "تاف" (ترجمه‌ی فارسی به تاجیکی و تاجیکی به فارسی) موجود است که آقای "امینی" دانشجوی برتر ایرانی آن را تهیه کرده است و با بهره گیری از آن می‌توان به راحتی متن‌ها را به یکدیگر تبدیل کرد. (امینی، فرهنگ نغز، بی تا)

پیش از بیان ویژگی‌های گوناگون فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی از حیث واژگان و مدخل‌ها دستوری و نحوی و... در این جا لازم است به دو ویژگی بسیار مهم این فرهنگ اشاره شود نخست این که: «زبان تاجیکی در طول سه ده ساله (سی سال) اخیر از واژه‌ها و افاده‌های دری افغانستان و فارسی ایران فراوان استفاده برده و ترکیب لغوی خویش را غنی و احتیاجات پدیده‌های نوین را تأمین ساخته عیناً همین گونه نیازمندی در زبان دری و فارسی نیز موجود است و فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی برای هم زبانانمان چنین شرایطی را فراهم آورده است. (...) به غیر از واژه و ترکیب‌های زبان معیار در فرهنگ یک تعداد واحدهای لغوی از **زبان زنده خلق** که از لحاظ ساخت زیبا و از جهت افاده‌ی معنا بی نقصان‌اند و در اکثر آثار شاعران و نویسندگان استفاده شده‌اند جایگاه خود را یافته‌اند. این عمل برای از نو کردن کلمه‌های ناب و اصیل تاجیکی و مورد استفاده قرار گرفتن آن‌ها در آینده نقش مهم خواهد داشت». (فرهنگستان زبان و ادب فارسی، به نقل از نظرزاده) دیگر ویژگی مهم این فرهنگ از حیث **مأخذ و سرچشمه‌ی اصلی** آن است که بر فرهنگ زبان حاضره‌ی تاجیکی (فرهنگ ماقبل فرهنگ مورد نظر این مقاله) تکیه شده است. علاوه بر آن از فرهنگ‌هایی که در ایران و افغانستان چاپ شده استفاده شده مخصوصاً فرهنگ اخیری که در ایران چاپ شده به نام فرهنگ بزرگ سخن و اکثر فرهنگ‌های تفسیری امروزی که در ایران چاپ شده بودند از جمله لغت نامه‌ی دهخدا، فرهنگ عمید و معین. (نظرزاده، کلید زبان جدید آنلاین، ۱۳۸۷). البته این موضوع در پیشگفتار فرهنگ نیز ذکر شده که علاوه بر این واژه نامه‌ها از «فرهنگ نفیسی یا فرنودسار نیز نام برده شده است». (نظرزاده و دیگران، ۲۰۱۲: ۱۴) این ویژگی نیز بسیار دارای اهمیّت است که ترجیح داده شد در ابتدا ذکر گردد چرا که از فرهنگ مدّ نظر این نوشتار نیز در این فرهنگ بهره‌ی ویژه‌ای برده شده است و این

بهره گیری گویای این مطلب است که این فرهنگ اخیر معاصر ایرانی در آن سوی مرزهای ایران امروز برای هم زبانان ما سودمند است. این مطلب به طور مستقیم در پیشگفتار فرهنگ تفسیری تاجیکی آمده که نظر مؤلفان را نیز کاملاً محسوس بیان می‌کند و ترجیح داده شده در این جا نقل مستقیم شود.

«به طوری که می‌بینیم طی سده‌ی بیست (xx) قدم‌های جدی‌ای در فرهنگ نویسی ایران برداشته شده ولی پیشرفت‌های علمی و فرهنگی سال‌های اخیر ضرورت تهیه و تدوین یک فرهنگ جامع زبان فارسی مطابق با نیازمندی‌های روز را به میان آورده از این رو "انتشارات سخن" کار تألیف و چاپ یک فرهنگ معتبر را با نام "فرهنگ بزرگ سخن" آغاز نمود. طی سال‌های ۱۹۹۵ تا ۲۰۰۳ در هشت جلد از چاپ درآمد. فرهنگ مذکور به‌طور کل مطابق با ذوق و فهم طبقه‌ی میانه‌ی باسوادان ایرانی و همچنین دیگر خوانندگان کشورهای مهم زبان تهیه و تدوین شده است تا که هم احتیاجات کسانی که به متن‌های معاصر و واژه‌های ناآشنای زبان گفتار روزمره بر می‌خورند و هم نیاز آنانی که با متن‌ها و آثار کهن سر و کار دارند برآورده تواند». (نظرزاده و دیگران: ۱۵)

پس از ذکر دو ویژگی مهم فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی در این بخش به ویژگی‌هایی اشراه می‌شود که در پیشگفتار این فرهنگ ذکر شده است و از میان آن‌ها باز هم مهم ترین آن‌ها از نظر نگارنده بیان می‌گردد. به عبارتی در این بخش به ویژگی‌های این فرهنگ ارزشمند از حیث **واژگان** پرداخته می‌شود یعنی کلمه‌ها و عباراتی که به دلایلی در این فرهنگ ذکر شده‌اند. سپس نظر پروفسور نظرزاده نیز در مورد ویژگی‌های واژگانی این فرهنگ ذکر می‌گردد.

مقدار واژه و تعبیرات کتابی و تاریخی که در آثار ادبیات کلاسیک، تاریخی و علمی استفاده می‌شود و حالا قسم زیادی از آن‌ها از احیا می‌شوند در فرهنگ آمده است، همچنین کلماتی که دچار حادثه‌های گوناگون آوایی، املایی و لغوی شده‌اند مانند "اکنون" که شکل دیگر "کنون" است و در زبان ادبی و گفت‌وگوی تاریخی استفاده می‌شد، در فرهنگ آمده و علاوه بر آن به شکل اصلی آن‌ها اشاره شده است، واژگان نوساخت چون "چرخ بال" و برخی کلمات لهجه‌ای مانند "کشتل" در معنای یقه و کلمات تقلیدی مانند بلغ بلغ که در زبان فارسی به آن‌ها نام آوا یا اسم صوت می گویند آمده است، همچنین کلمات اقتباس از عربی ذکر شده امّا کلمات معّرب شرح داده نشده بلکه به اصل تاجیکی خود حواله (ارجاع) داده شده است مانند فرسخ که معرّب فرسنگ است (نظرزاده و دیگران: ۲۰۱۲، پیشگفتار، ش ۸) .

یک ویژگی مهم این فرهنگ از جهت واژگان که در نظر پروفسور نظرزاده «با سنّت فرهنگ نویسی معاصر جهان جوابگو می‌باشد این است که نمونه‌ها فقط در شکل عباره‌ها آمده است» (نظرزاده، کلید زبان جدید آنلاین، ۱۳۸۷) به این معنا که واژه‌ها و ترکیب‌ها «به طور فشرده و بدون آوردن نمونه‌ها از آثار شاعران و ادیبان این دوره» است(فرهنگستان زبان و ادب فارسی، به نقل از نظرزاده) . همچنین نکته‌ی بسیار مهمی که پروفسور نظرزاده به آن اشاره کرده‌اند و در ابتدای این بخش به آن اشاره شد امّا به دلیل اهمیّت بالای این موضوع به گونه‌ای دیگر به آن پرداخته می‌شود این است که در این فرهنگ «کلمه‌های خاص تاجیکی امروزی از قرن بیستم تا امروز وارد شده است. همچنین کلمه‌ها و اصطلاحات خاص سیر استعمال (بسامد) زبان تاجیکی امروز که هم در زبان فارسی رایج است و هم در زبان دری در این فرهنگ آمده است» (نظرزاده، کلید زبان جدید آنلاین، ۱۳۸۷) و پیش از فرهنگ دارا که به آن اشاره شد در هیچ فرهنگی این موضوع انعکاس نیافته بود یعنی «استفاده از کلمات و ترکیبات زبان تاجیکی معاصر». (نظرزاده، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بی تا) از نظر نگارنده این موضوع در مورد یک فرهنگ لغت به ویژه در عصر امروز که عصر ارتباطات است و همه‌ی امور به روز، دارای اهمیّت فراوانی است.

در این بخش به ویژگی‌های مهم فرهنگ تفسیری تاجیکی از جهت **"ساخت مدخل‌ها"** اشاره می‌شود، به طور قطع یکی از مهم ترین بخش‌های ساخت هر فرهنگ مدخل‌ها و شیوه‌ی ذکر آن‌ها است، زیرا این مدخل‌ها و یا همان سرواژه‌ها است که به واژه نامه‌ها هویّت بخشیده است.

در این فرهنگ ابتدا اصل واژه به ترتیب حروف الفبا و با حروف بزرگ سیاه کریل چاپ شده‌اند، سپس معادل واژه یا ترکیب با حروف الفبای فارسی ذکر گردیده و پس از آن نشانه‌ی ریشه شناسی آن بر سر واژه‌های غیر تاجیکی و بعد از آن رشته‌ی کاربردی کلمه تنها با نشانه‌ی اختصاری (اختصاره) و در انتها نیز معناها همراه با مترادف یا مترادف‌ها و مثال‌ها آمده است. کلمه‌های متشابه در مدخل جداگانه آمده و با اعداد رومی جدا شده‌اند. بن (اساس) فعل نیز تنها در صورتی که با کلمه‌ی دیگری هم شکل باشد ذکر شده است مانند واژه‌ی "افراز": ۱- اساس زمان حاضر از افراختن ۲- جزء پسین کلمه‌های مرکب در معنای بلند بالا: سرافراز، قد

افراز و سپس افراز در مراحلی دیگر در معنای بلندی: افراز قلّه‌ها که «شرح و معنای مدخل‌ها نیز به زبان ادب امروزی تاجیکی است امّا تا حدّ امکان از واژه‌های کم استعمال و یا متروک در جامعه‌ی امروزی تاجیکستان خودداری شده است» (نظرزاده و دیگران، ۲۰۱۲: ۶) .

به طور کلی از دیگر موضوعات مهم در یک فرهنگ مبحث »**هویّت دستوری و مقوله‌ی نحوه واژگان**" است. "یکی از ضعف‌های عمده و مورد انتقاد اغلب فرهنگ‌ها دادن اطلاعات معنایی است تا اطلاعات دستوری" (هاشمی میناباد، ۱۳۸۶: ۲۷) امّا خوشبختانه این ضعف دراین فرهنگ کم رنگ‌تر جلوه می‌کند زیرا تنها اسم‌ها، صفت‌ها، ظرف‌ها و فعل‌ها در شکل مصدریشان و با توضیحات دستوری همراه با مثال‌هایی شرح داده شده‌اند که در بخش مدخل‌ها به آن اشاره شد این امر بسیار مفید است زیرا «بی قاعدگی‌های احتمالی میان ستاک‌های حال و گذشته‌ی افعال نشان داده می‌شود مانند واژه‌ی "افراز" که به صورت بن (اساس) زمان حاضر (حال) از افراختن و جزء پسین کلمه‌های مرکب به معنای بلند بالا چون سرافراز و قد افراز است.(قطره، ۱۳۸۶: ۹۱) . در بخش نحوی، واژگانی با عنوان "اسم‌های فعلی" آمده که در رشته زبان فارسی به آن‌ها "اسم مصدر" گفته می‌شود، همچون واژه‌ی "دَمِش" در معنای وزش و وزیدن و همچنین ورم و بلند شدن. دلیل این نام گذاری تاجیکان را شاید بتوان این گونه توضیح داد که «تعریف اصلی مصدر نیز اسمی است که مفهوم اصلی فعل در آن مندرج است امّا به دلیل نداشتن زمان و شخص اسم است نه فعل» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۷۶: ج ۲، ۱۰۴).

فرهنگ مزبور از عیوبی چون خطّ ریز و کیفیت بد کاغذ مبرّا است. مسئله‌ی کیفیت کاغذ علی رغم این که در ظاهر کم اهمیّت جلوه می‌کند امّا بسیار موضوع مهمی است زیرا این نوع کتاب مرجع به طور مداوم استفاده می‌شود و «یکی از سؤالاتی که در هنگام خرید فرهنگ باید پرسید » همین است . (هاشمی میناباد، به نقل از دایره المعارف زبان کمبریج، ۱۳۸۶: ۸۷) در عین حال برخی بر این عقیده هستند که خطاهای املایی در این فرهنگ بسیار است امّا نظرزاده معتقد است که، «به این عقیده که در این فرهنگ خطاها خیلی زیاد رفته من راضی شده نمی توانم، اشتباهات، بیشتر و در حدّ ۹۰ درصد اشتباهات کامپیوتری است. همهٔ فرهنگ‌ها این خطاها را دارند یعنی این ناگزیر است» (نظرزاده، کلید زبان جدید آنلاین، ۱۳۸۷) و بخش آخر همان نظری است که به آن در بخش‌های پیشین به آن اشاره شد.

فرهنگ بزرگ سخن

پس از معّرفی فرهنگ لغتی از دیار تاجیکستان و ذکر مهم ترین ویژگی‌های آن در این بخش به معّرفی واژه نامه‌ای از کشور ایران همراه با ویژگی‌های مهم آن پرداخته می‌شود.

فرهنگ بزرگ سخن فرهنگی یک زبانه، عمومی و مفصّل است با ترتیب الفبایی و همراه با شیوه نامه که در هشت سال متمادی در ۸ مجلد تدوین و در بیست و یکمین دوره‌ی کتاب سال در حوزه‌ی "زبان فارسی" برگزیده شده است. این «فرهنگ لغت دارای ۷۶ هزار مدخل اصلی و ۳۹ هزار مدخل فرعی است» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۱) سر واژه‌ها نیز با حروف سیاه درج شده و مدخل‌های همسان با اعداد فارسی شماره گذاری شده‌اند. فرهنگ سخن زیر نظر"حسن انوری" عضو پیوسته‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی و استاد مسلّم زبان و ادبیات فارسی به همراه دیگر همکاران صورت گرفته است.

«رسم نکو دارد و اسم **حسن** خوی و خصالش حسن‌اندر حسن

علم و هنر آمده نامی ز وی نام **سخن** گشته گرامی ز وی»

این دو بیت، اشعاری ست از شادروان "امیر الشعراء نادری" که در مقدمه‌ی فرهنگ عمید درباره‌ی "حسن عمید" آورده شده است. نگارنده ضمن اقتباس از این ابیات اشاره‌ای به "حسن انوری" و "فرهنگ سخن او نیز دارد.

این واژه نامه دارای دو ویرایش اصلی است: ویرایش بزرگ (فرهنگ بزرگ) در هشت جلد که به آن اشاره شد و ویرایش کوچک (فرهنگ فشرده) در دو جلد. فرهنگ فشرده تلخیصی است از فرهنگ بزرگ و هدف از این کار بهره وری کسانی است که به فرهنگ بزرگ دسترسی ندارند و یا به دنبال مستندات نیستند. می‌توان گفت که این موضوع امری مفید در کنار تبدیل فرهنگ به لوح فشرده باشد که اصالت خود را به شکل کتاب مرجع حفظ کرده امّا در حجمی کمتر.

پس از آن نیز سومین فرهنگ از سلسله فرهنگ‌های سخن با عنوان "فرهنگ رور سخن" چاپ و منتشر شد که فقط شامل واژگان روز فارسی است. کسانی که در روزنامه‌ها و کتاب‌های روز و رسانه‌های صوتی و تصویری به واژه‌ای نا آشنا برمی‌خورد آن را در این فرهنگ خواهند یافت» (انتشارات سخن، ۱۳۹۳).

این فرهنگ در میان سلسله فرهنگ‌های سخن و پس از فرهنگ بزرگ سخن دارای اهمیّت بالایی است زیرا یادآور مهم ترین ویژگی فرهنگ تفسیری تاجیکی است که در آن واژه‌های معاصر و روز از زبان زنده‌ی خلق آورده شده است. به عبارتی این فرهنگ لغت کاملاً فرهنگ به روز و کارآمد در عصر امروزی است زیرا در کنار تعبیرات روز و برابری‌های علمی جدید و مفاهیم پربسامد واژه‌های دخیل عربی، فرانسوی، انگلیسی، آلمانی، یونانی و روسی با بسامد بالا در زبان فارسی را شامل می‌شود . (انوری و دیگران، ۱۳۸۳: ۱۳)

واژه‌هایی چون "تابلو" در کنار معناهای دیگر به معنی امروزی آن یعنی انگشت نما بودن نیز اشاره شده است و یا "عمداً" در معنای هرگز و محال بودن و یا واژه‌ی انگلیسی "میتینگ" که برابر فارسی‌ای ندارد و یا "بال‌گرد" که واژه‌ی نوساخت فرهنگستان است و در اطلاعات مقابل واژه به آن اشاره شده است.

فرهنگ بزرگ سخن «محدود شده به حوزه‌ی پایتخت است به همین دلیل اصطلاحات شهرستان‌ها و اصطلاحات فارسی‌ای که در افغانستان و تاجیکستان رواج دارد در آن آورده نشده و تنها به زبان معیار در ایران توجه شده است» (هیئت تحریریه، به نقل از انوری، ۱۳۸۳: ۱۱) بنا براین هدف از انتشار این فرهنگ لغت «برآوردن نیاز طبقه‌ی متوسط کتاب خوان و آنان که در متون و گفتارهای روز به واژه‌ای نا آشنا بر می‌خورند و برآوردن نیاز کسانی که متون کهن را مطالعه می‌کنند» می‌باشد (انوری، ۱۳۸۱: یادداشت سرویراستار)

بنابراین به مهم ترین ویژگی فرهنگ سخن از حیث **واژگان** اشاره گردید. در ادامه نیز می‌توان گفت که به طور کلی گرایش بیشتر فرهنگ سخن به زبان امروز است حتی در ویرایش بزرگ و پیش از فرهنگ روز سخن و «از میان واژه‌های مصّوب فرهنگستان سوم واژه‌های بخش عمومی در آن آورده شده است» (انوری و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۵) .

پس از بحث واژگان در این جا به دو ویژگی خاص فرهنگ بزرگ اشاره می‌گردد. نخست این که اساس کار این فرهنگ برپایه‌ی مثال‌ها و شواهد یا همان مستندات واژه‌ها است آن هم با تکیه بر متون نثر و معاصر(هیئت تحریریه به نقل از انوری، ۱۳۸۳: ۱۲) «آن هم آثار منثوری که ناظر به طبیعت زبان است نه نویسندگانی که خودشان لغت ساخته‌اند مثل دولت آبادی» (انوری، ۱۳۸۳: ۱۲) البته باز هم بین این دو مورد تأکید بیشتر بر روی شواهد است زیرا از نظر سرویراستار فرهنگ، حسن انوری «وجه تمایز فرهنگ سخن از سایر فرهنگ‌ها این است که مبتنی بر شاهد است چه برای لغات روز و چه برای لغات گذشته زیرا زمانی که لغاتی شاهد ندارند معلوم نیست که به کار رفته یا نرفته باشند یا حتّی واژه تعریف شده باشد» (هیئت تحریریه، به نقل از انوری، ۱۳۸۳: ۱۱) .

ویژگی منحصر به فرد دیگر فرهنگ سخن **"مصوّر بودن"** آن است که از اصول فرهنگ نگاری جدید است. این ویژگی از این جهت دارای اهمیّت زیادی است که نخست گاهی «خواننده را از مراجعه به تعریف بی نیاز می‌کند» (پیشگفتار، ۱۳۸۱: ۴۹) و دوم این که «این فرهنگ شاید در زبان فارسی نخستین فرهنگ باشد که دارای تصویر اختصاصی است یعنی به همّت ناشر و به وسیله‌ی نقّاش جوان آقای "جمشید جعفرزاده" تهیه شده و از جایی گرفته نشده است"(هیئت تحریریه، به نقل از انوری، ۱۳۸۳: ۷۸) .

پس ازاین دو ویژگی مهم به موضوع **"مدخل و ساخت آن"** در فرهنگ بزرگ سخن اشاره می‌شود. در این واژه نامه پس از اطلاعات زبانی واژه‌ای چون "شفاخانه"، واژه‌ی مترادف آن یعنی "بیمارستان" آورده شده که در زبان فارسی معیار ایران رایج‌تر از واژه‌های مترادف دیگر است. پس از آن شاهدی از نظم و نثر آورده شده است. نکته‌ی دیگر در مورد مدخل‌های این فرهنگ این است که اکثر اسم‌ها و صفت‌های مصدرهای مرکب به صورت مدخل‌های فرعی و جداگانه ذکر شده است. برای مثال واژه‌ی "آرام" به صورت مدخل‌های فرعی "آرام بردن"، "آرام دادن"، "آرام داشتن"، "آرام کردن"، "آرام گرفتن" و ترکیب‌های دیگر ذکر شده است. اگر بخواهیم به صورت اجمالی به مبنای تعیین و انتخاب مدخل‌ها در این فرهنگ اشاره شود می‌توان گفت که براساس فرمول «اصول + شمّ زبانی + تجربیات شخصی» صورت گرفته است . (ملکان، ۱۳۸۱: ۱۸)

"هویّت دستوری" نیز که موضوع مهمی در هر واژه نامه است، در فرهنگ سخن تنها با نشانه‌های اختصاری ذکر شده امّا به ازای آن هویت‌های دستوری مندرج متنّوع می‌باشد. «ملاک چگونگی هویّت دستوری واژگان نیز کاربرد آن‌ها در زبان بوده. برای مثال واژه‌ی "تسلیم" در عربی مصدر است و در فارسی اسم مصدر امّا در جمله‌ی "من تسلیم هستم" هویّت وصفی پیدا کرده و صفت ذکر شده است"(پیشگفتار، ۱۳۸۳: ۳۷) .

شباهت‌های بین فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی و فرهنگ بزرگ سخن

هر دو این فرهنگ‌ها فرهنگی یک زبانه، عمومی، تفسیری، با ترتیب حروف الفبایی و محصول کار گروهی است.

گرایش هر دو فرهنگ به زبان امروز است و توجه بیشتری به واژگان و ترکیب‌های معاصر زبان دارند.

در هر دو فرهنگ به واژه‌های مصّوب فرهنگستان زبان وادب فارسی ایران توجه شده است.

در هر دو این فرهنگ‌ها "ریشه شناسی" واژگان به صورت اجمالی و تها با نشانه‌ی اختصاری ذکر شده است.

روش گردآوری مدخل‌ها در هر دو فرهنگ به روش سنتی برگه نویسی براساس نشریات و مطبوعات و کتب درسی و تحقیق میدانی و اسناد گوناگون است.

پس از چاپ هر دو فرهنگ، فرهنگ‌های جدیدی با عنوانی دیگر منتشر شده که در آن‌ها واژگان جدیدی اضافه شده و اشتباهات اصلاح گردیده، ذیل فرهنگ سخن و فرهنگ مکمل زبان تاجیکی که البته این اثر تنها یک جلد از ۶ جلد آن منتشر شده است.

در هر دو فرهنگ به جنبه‌ی بیانی، اخلاقی، اجتماعی و تاریخی کاربرد واژگان توجه شده است.

حوزه‌ها و موضوعات مشترکی در میان دو فرهنگ وجود دارد از جمله: ادبی، دینی، دام پروری (چارواداری یا چارپاداری)، فرهنگ عوام (فولکلور)، پزشکی و. . . .

تفاوت‌های بین فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی و فرهنگ بزرگ سخن

فرهنگ سخن محدود به حوزه‌ی پایتخت و واژگان داخل ایران است و اصطلاحات تاجیکستان در آن آورده نشده امّا در فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی واژگان فارسی معیار در ایران و حتی واژگان معادل سازی شده‌ی فرهنگستان ذکر شده است.

هدف از انتشار فرهنگ سخن برآوردن نیاز طبقه‌ی متوسط از متون روز و متون کهن می‌باشد امّا هدف فرهنگ تفسیری تاجیکی بیان تغییرات واژگان زبان و کلمات نوساخت در زمان خود با شرح و تفسیر است و شاید به همین دلیل دارای شاهد از متون مشهور نیست.

فرهنگ سخن برخلاف فرهنگ تفسیری تاجیکی دارای آوانگاری و جدول آن می‌باشد.

فرهنگ بزرگ سخن برخلاف فرهنگ تفسیری تاجیکی مصوّر است.

در فرهنگ بزرگ سخن مصدرهای مرکب به صورت مدخل‌های فرعی آمده امّا در فرهنگ تفسیری تاجیکی مصدرها در پی یکدیگر و با تکرار مصدر ذکر شده است.

در فرهنگ تفسیری تاجیکی برخلاف فرهنگ سخن هویّت دستوری واژگان با شرح آمده است.

در فرهنگ بزرگ سخن ۱۸ نماد همراه با جدول آن به کار رفته امّا در فرهنگ تفسیری تاجیکی تنها نماد رامب (◊) به کار برده شده است.

فرهنگ بزرگ سخن دارای ۲ کتابنامه است امّا فرهنگ تفسیری تاجیکی به دلیل نداشتن شواهد از متون مشهور کتابنامه ندارد.

با آن که "سیریلیک نیز دارای الفبای واکه نگار است" (جان شکوری، ۱۳۸۴: ۴۲) امّا در فرهنگ تفسیر تاجیکی برخلاف فرهنگ سخن حرف و مصوت و صامت و واکه‌های مرکب از یکدیگر جدا نشده و تنها حروف الفبای آن در یک جدول آمده است.

همان گونه که اشاره شد علاوه بر واژگان زبان معیار در فرهنگ تفسیری زبان تاجیکی تعدادی واحدهای لغوی از زبان زنده‌ی خلق آمده است که این عمل برای از نو کردن کلمه‌های ناب و اصیل تاجیکی و مورد استفاده قرار گرفتن آن‌ها در آینده نقش مهم خواهد داشت. همچنین برخی از واژه‌هایی که تاجیک‌ها امروزه در زبان خود به کار می‌برند امّا شاید از نظر ما ایرانی‌ها واژه‌های

منسوخ و کهنه‌ای هستند ذکر شده است. به عبارتی رابطه‌ی تاریخی آن‌ها با واژگان اصیل‌تر قطع نشده امّا در فرهنگ بزرگ سخن این گونه واژگان حذف گردیده است.

نتیجه گیری

علم "فرهنگ نویسی" یا "فرهنگ نگاری" در عین حال که دارای سابقه‌ای دیرینه است امّا می‌تواند رشته‌ای مدرن و مستقل در حوزه‌ی علم زبان و ادبیات و به ویژه زبان شناسی باشد. امروزه تدوین و چاپ و انتشار فرهنگ لغات با توجه به ارتباط بیشتر بین کشورهای مختلف و استفاده‌ی مردم از زبان‌های گوناگون و به تبع آن نیاز آن‌ها به واژه‌ها و اصطلاحات گوناگون و تحوّلات سریع و به روز زبان که امر ضروری است و داشتن فرهنگ لغت‌های گوناگون حال به صورت کتاب و نرم افزار و لوح فشرده امری مهم تلّقی می‌شود؛ به ویژه که فرهنگ لغات هستند بر مثال‌ها و شواهد است، بنابراین منبعی موثق به شمار می‌آید. همچنین به دلیل سرعت تبادل اطلاعات در هر امری فرهنگ لغات می‌تواند در کوتاه ترین زمان و فشرده ترین حالت‌ها را از اطلاعات تجریدی چون املا، ریشه، تلفظ، معانی و ... بی نیاز کند.

به طور یقین دو فرهنگ مورد نظر در این مقاله که به ذکر مهم ترین ویژگی‌های آن دو و بیان تفاوت‌ها و شباهت‌های مهم‌تر آن‌ها پرداخته شده از موارد‌ی که در بالا اشاره شد مستثنی نیستند؛ به ویژه که زبان این دو فرهنگ در ظاهر از یکدیگر جدا است امّا اصل یکی است با دو خطّ متفاوت که آن هم با توجه به امکانات گوناگون علمی و پیشرفت فناوری اطلاعات و انتشار برگردآن‌ها و بازنویسی‌ها می‌تواند قابل جبران باشد. به امید روزی که تاجیکان از جهت خطّ نیز به اصل خود بازگردند و یا برگردان فارسی فرهنگ تفسیری تاجیکی نیز همانند "فرهنگ فارسی تاجیکی" در قفسه‌ی کتابخانه‌های سرزمینمان مشاهده شود.

این دو فرهنگ هر کدام در جای خود جایگاه و ارزش خاص خود را دارند و هدف از این نوشتار نیز برتری دادن هیچ کدام بر دیگری نبوده است. این دو فرهنگ از جهاتی شباهت‌هایی به یکدیگر داشته و دارای زنده ترین و پرکاربردترین واژگان فارسی در ایران و تاجیکستان می‌باشند البته این موضوع در فرهنگ روز سخن نسبت به فرهنگ بزرگ و فشرده سخن پررنگ‌تر است. یکی از موضوعات مهم در این امر تأثیرپذیری تاجیکستان از ریشه و اصل خود و توجه به واژگان کاربردی در ایران است. تفاوت‌هایی نیز در میان این دو فرهنگ دیده می‌شود که این موضوع در میان بسیاری از واژه نامه‌ها امری طبیعی است چرا که در کنار قواعد و اصول خاص علمی فرهنگ نویسی تفاوت‌های کیفی و کمی در بین آن‌ها مشاهده می‌شود.

چاپ چنین فرهنگ لغاتی یکی از پل‌های ارتباطی بین این دو کشور هم زبان است و زبان فارسی نیز در هر جایی و با هر نامی که باشد حتی با خطّی از جنس دیگر، همواره فارسی است و فارسی خواهد ماند و به آن خواهیم بالید.

منابع

۱. انوری، حسن (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن، ۸ ج: مصدر، تهران: سخن
۲. انوری، حسن (۱۳۸۳).فرهنگ روز سخن، تهران: سخن
۳. انوری، حسن، « زبان فارسی فرارودی (تاجیکی)»، مجله آینه میراث، صص ۱۴۱-۱۵۷
۴. انوری و گیوی (۱۳۷۶). دستور زبان فارسی ۲، تهران:
۵. برجیان، حبیب، « فرهنگ نویسی در تاجیکستان »، مجله ایرانشناسی، سال ۱۱.
۶. جان شکوری، محمد (۱۳۸۴) . ولادیمرگابرانف، رحیم‌هاشم، ناصر جان معصومی، فرهنگ فارسی تاجیکی، ۲ ج، ترجمه و تصحیح محسن شجاعی، تهران: فرهنگ معاصر
۷. دارا، نجات (۲۰۱۳). فرهنگ دارا، تاجیکستان
۸. ستوده، غلامرضا (۱۳۸۷) . مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
۹. سجادیه، « زبان فارسی در تاجیکستان»، مجله وحید، سال ۶، ش، صص ۷۰۲-۷۰۶
۱۰. عمید، حسن (۱۳۵۴). فرهنگ عمید، تهران: سازمان انتشارات جاویدان

۱۱. قریبی، حسن (۱۳۸۸). دستور خطّ پارسی تاجیکی، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
۱۲. مرادی، نورالله (۱۳۷۴). مرجع شناسی، تهران: فرهنگ معاصر
۱۳. معین، محمد (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی، ۱ ج، تهران: سرایش
۱۴. نظرزاده، سیف الدین، احمدجان سنگین اف، سیدکریم اف، میرزاحسن سلطان (۲۰۱۰) . فرهنگ تفسیر زبان تاجیکی، ۲ ج، دوشنبه، نشر دوم.
۱۵. هاشمی میناباد، حسن (۱۳۸۶). مجموع مقالات فرهنگ نگاری، دفتر دوم، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، نشر آثار.
۱۶. هیئت تحریریه (۱۳۸۳). « از کتاب درسی تا فرهنگ سخن» گفتگو با دکتر حسن انوری، مجله رشد زبان و ادب فارسی، ش ۷۱.

منابع الکترونیک:

۱. امینی، تارنمای شخصی. <http://farhangenaghz. persianblog.ir>
۲. مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، تارنمای تخصصی، به نقل از دکتر حسن انوری (۱۳۹۳) http://www.cgie.org.ir
۳. ضیا، سهراب، (۱۳۸۷) تارنمای کلید زبان جدید آنلاین، http://www.jadidonline.com
۴. نظرزاده، سیف الله (صدا) (۱۳۸۷) .تارنمای کلید زبان جدید آنلاین، "نظری به رشد و تکامل فرهنگ نگاری تاجیک (فارسی)"
۵. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، تارنمای تخصصی، مقاله‌ای از سیف الله نظرزاده با نام <http://www.Persian acdemy.ir>
۶. نوایی، البرز (فرهنگ واژگان فارسی تاجیکی) (۱۳۸۵) .تارنمای شبکه اینترنتی آفتاب، http://www.aftabir.com/articles/view/art-culture/Literature-verse
۷. کاملزاده، احمدشاه. (۱۳۹۳). تارنمای "تاجیکان پایگاه سیاسی و فرهنگی برای عدالت و آزادی" http://www.tajikmedia.com/index/php/1390
۸. انتشارات سخن، تارنمای تخصصی http://www.Sokhanpub.com
۹. پایگاه مجلّات تخصصی نور (نورمگز)، تارنمای تخصصی http://www.noormags.ir
۱۰. فتحی، حبیب (۱۳۸۹). تارنمای طرقبه آنلاین، تاجیکی نیوز منبع: "دستور تصویری زبان روسی" "پهلوانوا، لبدیوا" برگردان اکبری پور http://www.torghabeonline.com/news>detail

ترک اولی‌ها در شعر پنج شاعر بزرگ مدح گستر قرن پنجم و ششم

احمد گلی
دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
فاطمه معنوی
دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

در میان همه ادیان و ملل شخصیت های بزرگ مذهبی و دینی از جایگاه والایی برخوردار بوده‌اند و هر گونه بی احترامی نسبت به این شخصیت‌ها باعث رنجش خاطر و گاه عکس العمل های شدید از سوی پیروان آنها گردیده‌است؛ اما گاه هنجارشکنی هایی از سوی بعضی از افراد و جوامع بنابه اغراض و اهداف مختلف انجام گرفته و می‌گیرد. از جمله افرادی که در حوزه ادبیات دست به چنین هنجار شکنی زده‌اند، شعرا به ویژه شاعران مدح‌گستر بوده‌اند که جاه و مرتبه ممدوح خود را هم‌سنگ با مقام پیامبران و بزرگان دینی قرار داده‌اند و خصوصیات بارز این شخصیت‌ها را با مقام ناچیز ممدوحانشان سنجیده‌اند.

در این مجال اندک سعی شده‌است تا بعضی از مدایحی که در آنها شاعرای شاخص مداح ـ عصر غزنوی و سلجوقی- به (ترک ادب شرعی) دست زده‌اند، پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: ترک ادب شرعی، تابو، انوری، عنصری، فرخی سیستانی، منوچهری، امیرمعزی

مقدمه

انسان در جهت رسیدن به کمال همیشه در تلاش است و جایگاهی که در آن قرار دارد او را ارضا نمی‌کند از این رو در پی رسیدن به افق های برتر می‌باشد. پادشاهان نیز برای ماندگار ساختن نام خود به عنوان بزرگترین فاتحان و جنگاوران تاریخ « مبالغ هنگفتی را برای شکوهمند ساختن دربار خود و بر انگیختن انگیزه در سخنوران هزینه کرده اند. زیرا خوب می‌دانستند که این کار به خودی خود برای جایگیر ساختن آوازه و قدرت آنها کمک خواهد کرد. بدین سان بزرگترین ادب و هنرپروران زبان پارسی ... پدید آمده، آوازه یافتند »(ریپکا،۱۳۸۳: ۲۵-۳۲۴ تصرف) و رفته‌رفته بازار ستایشگری امراء و پادشاهان رونق گرفته و به اوج گرائیده است تا جائیکه دربار پادشاهان سامانی، غزنوی و سلجوقی پر از قصیده سرایانی شده که ذوق و قریحه‌ی خود را در ستایش پادشاهان به کارگرفتنه‌اند. شعرایی که هر کدام سعی می‌کردند در مدح و ستایش ممدوح گوی سبقت را از یکدیگر بربایند و منظور نظر ممدوح خود واقع شوند.« معمولا هر شاعر مداح وظیفه و راتبه ای داشت و در برابر آن مؤظف بود پادشاه را در اعیاد و ایام رسمی و فتوحات و غیره مدح و تهنیت گوید و پیداست که با هر مدحی ممکن بود صلات جدید نیز دریافت دارد. صلات وزراء و امراء بزرگ هم عواید تازه ای را برای شاعران ترتیب می داد. .»(صفا،۱۳۸۴: ۱۰۰)

در تاریخ بیهقی آمده‌است که سلطان مسعود در یکی از مجالس بزم خود:« آنچه شعرا را بخشید اندازه نبود چنانکه در یک شب علوی زینبی را ... یک پیل‌وار درم بخشید و فرمود تا صلت گران را بر پیل نهادند و به خانه‌ی علوی بردند... هزار دینار و ده‌هزار درم کم و بیش را خود اندازه نبود که چند بخشیدی شعرا را ...».(بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۴۸)

در واقع شاعران با انگیزه های مختلف از جمله: کسب ثروت و مقام و مواردی از این دست به مدیحه سرایی روی آورده اند. ما شاعران بسیاری چون فرخی، منوچهری، عنصری، امیر معزی و انوری و ... را داشته‌ایم که از بزرگان شعر و ادب بوده‌اند و اشعارشان بسیار استوار و شیواست اما برای کسب برگ کاغذی، جام شرابی، شهرت و مقامی و حتی چهار پایی آبروی خود را برده-اند و سلاطین بزرگ را هم‌پایه‌ی بزرگان دین و حتی فراتر از آنها دانسته و اعمال ستمگرانه آنان را ستوده‌اند به گونه ای که با خواندن شعر این شاعران سیمای جامعه‌ی استبدادی آن روزگار در نظرمان ترسیم می‌شود. اما نباید چنین تصور کرد که « انگیزه‌ی شاعری این دسته فقط پستی طبیعت آنان بوده و مدیحه سرایی یکسره تملق و چاپلوسی است. می‌دانیم که شعر و ادب جزء صنایع ظریفه است و در ردیف نقاشی و مجسمه سازی و موسیقی به شمار می‌رود نیز معلوم است که در ادوار گذشته جز سلاطین و امراء و بزرگان خریدار صنایع مستظرفه ـ که صرفا جنبه‌ی تجملی داشته و از لحاظ زندگی مادی مؤثر نمی‌افتاده نبوده است و شاعر نیز

مانند بسیاری از هنرمندان دیگر برای حفظ صنعت و هنر خویش ناچار بود که آن را به خریدارش عرضه کند. علاوه بر این مردم عادی غالباً به واسطهٔ گرفتاری‌های زندگانی مادی و شاید تنگی معیشت نه ارزش واقعی هنرها و صنایع ظریفه را درک می‌کردند و نه وضع آنها چنین امری را ایجاب می‌کرد.» (یوسفی، ۱۳۴۱: ۴۱-۴۰)

این شاعران برای هنرنمایی‌های خود از ابزاهای بلاغی از جمله تشبیه، استعاره و علی الخصوص اغراق کمک گرفته‌اند، در واقع اغراق دستمایه ای در دست شعرای مداح بود تا هم از طریق اغراق در مدح از یک سو ممدوح خود را خشنود ساخته و از سوی دیگر بر مال و جاه خود بیفزایند از جملهٔ سخنورانی که از طریق ستایش های خود ثروت هنگفت گردآورده عنصری می‌باشد که شعرای پس از وی همواره به مال و ثروت او مثل زده اند. چنانکه خاقانی در شعری با تعریض به عنصری چنین گوید:

به دور کرم بخشش نیـــک دیـد　　ز محمود کشور ستان عنصـــری
به ده بیت صد بدره و برده یافت　　زیک فتح هندوســـتان عنصـــری
شـــــنیدم که از نقره زد دیگدان　　ز زر ساخت آلات خوان عنصری

در واقع شاعر مدیحه سرا در عصری می‌زیست که « مبالغه و اغراق و غلو در شعر نمایش قدرت و استعداد و سخن‌سرایی اوست و او برای نشان دادن این توانایی ناگزیر از تشبیهات و استعارات شیرین و شگفت آور است.» (قنبری،۱۳۸۵: ۲۴-۲۳) از این روست که بسیاری از سخن‌سنجان «شعر بدون مبالغه و اغراق را خالی از لطف ادبی می‌دانند. حتی برخی مبالغه را ملاک و معیار زبان ادبی و وسیله طبع آزمایی شعرا می‌دانند. به طوری که معتقدند هرچه مبالغه و اغراق یک شعر بیشتر باشد ارزش و اعتبار ادبی آن بیشتر است و از همانجا این جمله مثل شده است که: « احسن الشعر اکذبه».(خان محمدی، ۱۳۸۴: ۸۹) اما برخی نیز دیدگاه مثبتی نسبت به اغراق ندارند از جمله منفلوطی معتقد است: «برای ناپدید کردن حقیقت و حکمروایی دروغ چیزی بالاتر از اغراق و مبالغه در ستایش یا نکوهش اشیاء و اشخاص نیست در اینجاست که حقیقت صورت حقیقی خود را ازدست می‌دهد و برای همیشه ناپدید و معدوم می گردد.»(تنکابنی، ۱۳۲۸: ۱)

استعاره نیز که از سویی با مجاز و از سوی دیگر با تشبیه پیوند دارد همچون اغراق از پرکاربردترین ابزار زبانی است که شعرا در تصویرگری های خود به آن دست یازیده اند. « شاعر در پروازی به بلندی های دست نیافتنی توجه به توالی منطقی اندیشه را از دست می دهد ... و در ذهن شرقی که پیوسته خیال بر منطق برتری دارد یکی از وظیفه‌های استعاره آفرینش جهانی نیرو یافته از گزافه گویی است که پیوسته برای خواننده از دیدگاه زیبایی شناختی دریافتنی باشد.(ریپکا، ۱۳۸۳: ۱۷۴) در واقع شاعران با استفاده از صنعت‌های مختلف بلاغی به این سخن ساختارگرایان روسی که « شعر رستاخیز کلمات است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰: ۵) جامهٔ عمل پوشانده و رستاخیزی در زبان ادبی به وجود می‌آورند و باعث می‌شوند که سخن سخنوران را مورد بررسی و تأمل موشکافانه قرار دهیم.

بحث دین ستیزی شاعران مداح علاوه بر شرایط سیاسی – فرهنگی جامعه استبدادی آن روزگار از منظر چالش بین مقدسات و امور نامقدس نیز قابل بررسی است. دکتر یعقوبی با اشاره به این نکته که «از میان ممنوعیت ها فقط ممنوعیت دینی- مذهبی است که به تابو نزدیک می‌نماید. » (یعقوبی، ۹۹:۱۳۸۶) ترک ادب شرعی توسط شاعران مداح را نوعی تابو شکنی معرفی می‌کند. برای ما « تابو به دومعنای متضاد دلالت می‌کند از یک طرف مفهوم «مقدس»، « مختص» و از طرف دیگر مفهوم «اضطراب انگیز»، «خطرناک»، «ممنوع» و « پلید» را می‌رساند ... و تابو اساساً در منع‌ها و قیود تجلی می‌کند. اصطلاح ترس مقدس خودمان در بیشتر موارد همان معنی تابو را می‌رساند.» (فروید،۲۷:۱۳۹۰) در میان اقوام ابتدایی و روزگار حکمروایی اساطیر، پادشاهان از قداست بالایی برخوردار بودند حتی مقام الوهیت نیز داشته اند؛ در اساطیر ایران باستان نیز پادشاهان دارای «فره شاهی»، -این موهبت ایزدی- بوده‌اند. در واقع رفتار اقوام بدوی نسبت به سرکردگان، پادشاهان و پیشوایان دینی خود با دوقاعده‌کلی و اساسی مشخص می‌شود و آن دو بیش از آنکه متعارض باشند مکمل یکدیگرند. « باید خود را از آنها مصون نگه داشت و باید آنها راصیانت کرد.» در دنیای پر رمز و راز اساطیر پادشاهان‌حامل نیروی جادویی، اسرار آمیز و خطرناکی هستند و سبب مرگ یا نابودی کسی می‌گردند. (فروید،۴۷:۱۳۹۰ باتصرف) آثار ادبی که در آن‌ها می‌توان رگه‌هایی گوناگونی از باورهای اساطیری و کهن ملت‌ها را دید پر است از اشارات گوناگون به اسرار و رموز مرتبط با آیین‌ها و باورهایی از این دست. به عنوان مثال، نمونه‌ای از قدرت اسرارامیز و تابویی پادشاه را در مرزبان نامه در در داستان خره ماه می بینیم که وی ندانسته خدمتی که شایستهٔ پادشاهی چون بهرام باشد را

نکرد و باعث تغیر خاطر سلطان شد تا اینکه به او خبر از قطع ماده‌ی گوسفندان دادند:« امروز گوسفندان از آنچه معتاد بود شیر کمتر داده‌اند... دختر با او گفت ممکن است امروز پادشاه ما را نیت با رعیت بگشته است و حسن نظر منقطع گردانیده که در قطع ماده‌ی شیر گوسفندان تأثیر می‌کند.»(مرزبان نامه،۱۳۸۷، ۶۶)

موضوع قداست پادشاه فقط منحصر به دوران اساطیر نمانده و در دوره‌های مختلف به شکل‌های گوناگون خود را نشان داده-است. در دوره اسلامی نیز شخصیت تابویی پادشاهان در آثار تاریخی و ادبی بازمانده از دوره‌های مختلف حکمروایی سلاطین بازتاب یافته‌است و شواهد بسیاری از نظم و نثر را در رابطه با این مسئله در دسترس می‌باشد. نویسندگان و شعرا به ویژه شعرایی که چندان عرق مذهبی دینی نداشته‌اند همواره سعی در جهت تقدس دادن به شخصیت پادشاهان بوده‌اند و آیه‌ی«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّـهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنكُمْ ... ﴿نساء/۵۹﴾ » دستاویزی در دست بسیاری از ادیبان و شاعران گردیده است که اولی الامر را به پادشاه تعبیر کنند و لزوم فرمانبرداری از پادشاهان را برای قشرهای مختلف جامعه متذکر شوند و یا حدیث معروف « السلطان ظل الله فی الارض یأوی الیه کل مظلوم» (فروزانفر،۱۳۷۰:۱۱۶)دلیلی دیگر برای این مدعا می‌باشد.« ولی تابوی بزرگان چنانند که شاید نتوان آنها را ناشی از لزوم محافظت و صیانت افراد در برابر آنها دانست در اینجا در کنار تابو و برقرار کردن تشریفات درباری یک ضرورت دیگر نیز دخالت داشته و آن حفظ خود صاحبان امتیاز در برابر خطرات احتمالی بوده‌است. ضرورت صیانت پادشاهان در برابر خطرات احتمالی ناشی از نقش خطیری است که وی در زندگی اتباع خویش دارد. به معنی دقیق کلمه اوست که گردش جهان را تنظیم می‌کند . امت او نه تنها باران و آفتاب را، سبب روئیدن اثمار زمین هستند، به او مدیونند بلکه باد که کشتی را به ساحل می‌برد و زمینی که آدمیان بر آن گام می‌نهند نیز از وی دارند.»(فروید،۱۳۹۰:۴۷)به عنوان مثال در قرآن در مورد طلوع و غروب خورشید چنین می خوانیم:

قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّـهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّـهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ (۲/ ۲۵۸)

انوری طلوع خورشید را به ممدوح خود نسبت داده و چنین آورده است:

روشـــــــــــن به تو گشـــــــت شغل گیتی شارق زتو گشـــــــــــــت شمس غارب

(انوری، ق ۱۵، ب۱۴: ص ۳۵)

یا فرخی در مدح امیر یوسف بن ناصر الدین نیز با دادن اوصاف الهی به وی می‌گوید:

از طـــــــبع و حلم اوست هوا و زمین مگر ورنه چـــــــرا هوا سبک است و زمین گران

(فرخی، ق ۱۴۹، ب ۲: ص ۲۹۷)

« گفته‌اند زمانه در دل پادشاه نگرد تاخود او را چگونه بیند به هر آنچه او را میل باشد مایل گردد.» اذا تغیر السلطان تغیر الزمان» (مرزبان نامه۱۳۸۷: ۵۸)

شعر شاعران مداح مملو از ابیاتی از این دست است و در بررسی حاضر سعی شده‌است تا ترک شرعیات در شعر پنج شاعر بزرگ مداح دوره‌ی غزنوی و سلجوقی به طور اجمالی و جامع پرداخته شود. ذکر این نکته لازم است که ما فقط به یک بعد از شعر این شاعران بزرگ نظر داشته‌ایم و در خصوص اینکه شاعران مذکور از سرآمدان بزرگ ادب پارسی بوده و آثارشان همچون برگ های زرینی در تاریخ ادبی ایران می‌درخشد، حرفی نیست.

شعرای دربار غزنوی

پادشاهان غزنوی که بعد از سامانیان به قدرت می‌رسند همانند آنان به جذب شعرا در دربارشان مبادرت ورزیده و شعرای بزرگی چون عنصری، منوچهری و فرخی را در دربار خود جمع می‌کنند. وجود این شعرا در دربار برای پادشاهان بیشتر جنبه تبلیغاتی داشت و شعرای درباری کار رسانه‌های جمعی امروزی را بر عهده داشتند. در واقع: « شاعران درباری کارشان دو چیز بوده است: یکی تا حدی ایفای وظیفه‌ی روزنامه نگار امروزی و ـ به وجه صمیمی تر –تکالیف همنشین موافق و حریف بزم و سخن‌چین و ریزه‌خوارخوان نعمت.» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۲: ۹۵) و از آنجایی که پادشاهان ترک به ماندگار ساختن نام خود در تاریخ علاقه‌ی وافر داشتند بزرگترین قصیده سرایان ادب فارسی را برای این کار به خدمت گرفته و ثروت کلانی را به پای این دین فروشان ریختند. این شاعران وقاحت و بی شرمی در وصف پادشاهانی چون محمود یا سنجر به جایی رساندند که نه‌تنها این ممدوحان را در مقام تشبیه و اغراق مانند بزرگان دینی و گاه فراتر از آنان دانسته‌اند بلکه پا را فراتر گذاشته پایه‌ی آنها را تا مقام الوهیت بالا بردند؛

در حالی که سخن از خالق بزرگ هستی، آفریدگار زمین و زمان، مالک لایزال در کلام نمی‌گنجد و کلمات از توصیف ذات و صفات الهی عاجزند و بنده در برابر ایزد منان جز فرود آوردن سر تسلیم و گفتن هو « احسن الخالقین» سخن دیگری نمی‌تواند به زبان بیاورد. اما گاه شعرا از طریق مجاز و استعاره برای ستودن ممدوح و بال و پردادن به شخصیت نداشته‌ی آنها حتی از دادن افعال و صفات الهی به آنها دریغ نورزیده‌اند و سخنانی را به زبان آورده اند که بسیار شرم آور است و این سوال را در ذهن خوانندگان اشعارشان به‌وجود می‌آورد که آیا جاه و منصب ناپایدار دنیوی ارزش چنین کارهایی را داشته یا نه؟ اما طیف شعرای مداح به چنین اعمالی دست یازیده‌اند.

عنصری

ابوالقاسم حسن بن احمد عنصری بلخی از بزرگترین سخنوران و قصیده سرایان ادب فارسی در دوره‌ی غزنویان می‌باشد. مدایح او در ستایش محمود نه تنها در روزگار وی بلکه در روزگار بعد ازخود نیز زبانزد شعرا در اعصار مختلف بوده است. تاجایی که شاعران پس از وی که با کساد رونق بازار مدیحه سرایی و قطع صلات امیران و سلاطین عصر خود مواجه بودند از ثروت کلانی که وی در دربار محمود کسب کرده بود با حسرت یاد می‌کنند. استاد فروزانفر درباره‌ی وی چنین آورده است: «عنصری بزرگترین استاد قصیده‌پرداز و مدح سرای قرن پنجم بلکه زبان پارسی است و تاکنون بدین پایه و مایه در جزالت لفظ و رشاقت سبک هیچ یک از از شاعران قصیده سرا با کثرت و عده و توجه به معارضه نتوانسته‌اند قصیده ای انشاء کنند».(فروزانفر،۱۳۵۰: ۱۱۲) ولی با این وجود وی « مدیحه پردازی معتدل بوده و شعرش از مبالغه‌های شاعران دوره‌ی بعد عاری است».(غلامرضایی،۱۳۸۱:۸۱) اینک نمونه هایی از هنجار شکنی های وی :

عنصری بهار را نعمت ممدوح دانسته و چنین گوید:

بهار نعمت خداوند خسرو عجم است که بوستان شد از او طبع و خاطر شعرا

(عنصری، ق ۱، ب ۱۱: ص۱)

یا در قران و تفکر دینی جز خداوند را واقف بر اسرار نمی‌دانیم چنان که در سوره بقره می‌خوانیم:

یعْلَمُ ما فِی‌السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ یعْلَمُ ماتُسِرُّونَ وَ ماتُعْلِنُونَ وَاللَّهُ عَلِیمٌ بِذاتِ الصُّدُور(۷/۲)

عنصری در مدح محمود چنین گوید:

جهان دانی و سر خلق گویی بر اندیشه تویی واقف بر اسرار

(عنصری، ق ۱۳، ب ۴۷۴: ص ۴۰)

و دیگر از او

از آنکه در همه هستی همی بود موجود مدیح او به چه ماند به حجت یزدان

(عنصری،ق ۵۵، ب ۲۳۱۰: ص ۲۳۸)

وی در دعا برای ممدوح با اشاره به ماجرای سرد شدن آتش نمرود بر حضرت ابراهیم غلبه‌ی ممدوح را بر مشکلات خواستار است و می‌گوید اگر مداح تودر آتش باشد تو همچون خدا که آتش بر ابراهیم گلستان کرد آتش را برای او گلستان می‌کنی :

گر چو ابراهیم در آذر بود مداح تو چون دعای مستجاب آتش بر او ریحان کنی

(عنصری، ق ۲۸۷، ب ۲۷۲۱: ص۲۸۷)

یا در خطاب به ممدوح با اشاره به داستان حضرت سلیمان او را از حضرت سلیمان برتر دانسته و این چنین می‌گوید:

سلیمان باد را گر بسته کردی بزیر تخت وقت ارتحالا

امیر اندر سفر هم بسته دارد سر باد وزان اندر دوالا

(عنصری،ق۲، ب ۷۱: ص ۵)

دیگر از او:

گر سلیمان پیش از این از رای دیوان را ببست رایش از پیغمبری و انگشتری بودی جری

هرچه در ایام دیوی بود بسته شد ز تو نه تو را پیغمبری بایست و نه انگشتری

(عنصری، ق ۷۰، ب ۲۷۹۳-۲۷۹۲: ص ۳۴۶)

یا معجزه حضرت مسیح را در برابر کارهای ممدوح بسیار ناچیز دانسته و این چنین نظم کرده است:

چنان خـــــبر که شنیدم ز معجزات مسیح　　عیانش در تو همی بـــــــینم ای شه ابطال
اگر بدعوت او مـــــــرده زنده کرد خدای　　خرد به حـــــجت تو رسته شد زبند ضلال

(عنصری،ق ۶۳، ۱۸۶۲: ص ۸۴)

شاعران با توجه به دلیری و جنگاوری حضرت علی ایشان را به عنوان مشبه به دلاوری در مورد ممدوحان به کار برده‌اندو حتی گاه ممدوح را فراتر از وی توصیف می‌کند، به عنوان مثال عنصری در وصف محمود می‌گوید:

به مـــولتان شد و در ره دویست قلعه گشاد　　که هر یکی را صـــد بند بود چون خیبر
به ســـــند و ناحیت هند شهریار آن کرد　　کـــجا به مردم خیبیر نکرده بود حیدر

(عنصری، ق ۳۴، ب ۶۸و۱۴۶۶: ص ۱۳۳)

عنصری با وجود اینکه اهل‌تسنن بود، از امام‌مهدی وعدالت‌گستری ایشان برای اغراق در عدالت وادگری نداشته‌ی ممدوح خود استفاده کرده و در مدح سبکتکین چنین می‌گوید:

کـــــرام الکـــاتبیـــــــن اش اگر ببینند　　که بنـــویســـــــد به روز داد داور
یکـی گـــوید که مـــــــهدی گشت پیدا　　یکی گویـــــــــد نبی الله اکـــــبر

(عنصری،ق ۱۵، ب ۹۸-۵۹۷: ص ۴۹)

فرخی سیستانی

ابوالحسن علی بن جولوق از شاعران بزرگ مدیحه سرای اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم و از نامدارترین مداحان دربار غزنوی می‌باشد که « سخنانش درمیان قصیده گویان به سادگی و روانی و استحکام و متانت ممتاز است وی در استفاده از افکار و احساسات عادی و بیان آن به زبان ساده‌ی روشن و روان چندان مهارت به کار برده که از این حیث گاه همانند سعدی شاعر بزرگ دو قرن و نیم بعداز خود است»(صفا، ۱۲۶:۱۳۸۴) اما وی نیز مانند سایر شاعران هم قطار خود در دربار، استعداد و قریحه سرشارش را صرف مدح امیران و پادشاهان کرده است. مسئله ای که با توجه به شرایط سیاسی و ادبی حاکم بر آن دوره اجتناب ناپذیر بوده او «در مدایح خود گاه مبالغه های فراوانی کرده است و این شیوه ای است که سایر شاعران هم عصر او معمولا از آن پرهیز کرده اند.» (غلامرضایی،۸۵:۱۳۸۱) نیز با مطالعه دیوان وی « نوعی تظاهر به دین داری و تعصب مذهبی دیده می‌شود . ظاهرا این تظاهر به دینداری و تعصب مذهبی برای خوش آمد خاطر محمود غزنوی و تأیید سیاست های او در شعرش راه یافته زیرا مکررا ممدوح را به برانداختن قرمطیان و بدمذهبان تشویق کرده است.»(غلامرضایی،۸۴:۱۳۸۱) تا جایی که وی قتل عام مردم ری توسط ممدوح را ستوده و خوی قتال وی را « خوی انبیاء» خوانده است:

تهنـــــیت گیـــــــتی گویم تو را　　زانکه همه گیـــــــــتی چون ری تو راست
خانه‌ی بی دینـــــان گیـــــــری همه　　راســـــــت خوی تو چو خـــــوی انبیاست

یا بی شرمی را تا آنجا ادامه می‌دهد و در ستایش محمود میگوید:

پـــیامبران را زان بیش معجـــــــزه نبود　　شاه دارد و این سخـــــــت روشن است و عیان

(فرخی، ق ۱۲۷، ب ۶: ۲۵۰)

یا در اغراق وصف ممدوح را تا آنجا بالا می‌برد که می‌گوید:

در هستی خدای گروهـــــی گـمـــان کنند　　واندر سخـــــــاوت تو نکردست کـــس گمان

(فرخی، ق ۱۴۹، ب ۴: ص ۲۹۷)

فرخی این شاعر غلام باره عصیان دربرابر امر ممدوح را کافری دانسته و می‌گوید:

هر کـه تـــــو را عصـــــــــیان آرد پدید　　کافـــــــــــر گردد اگر از اولیـــــــــاست

(فرخی، ق۱۰، ب ۵: ص ۱۸)

او وقاحت را در ستایش محمود تا جایی می‌رساند که می‌گوید:

طاعت تو چون نماز است و هر آن کس کز نماز　　سر به یکسو تافت او را کرد باید سنگـــــسار

وی درتوصیف جنگاوری ممدوح چنین می آورد:

به روز معـــــــرکه با دشمن خدای علی　　به ذوالفقار نکـــــــرد آنچه او کند به قصب

(فرخی، ق ۹، ب ۱۲: ص۱۷)

منوچهری دامغانی

ابوالنجم احمد بن قوص بن احمد منوچهری دامغانی صاحب لغز معروف«شمع» از شاعران به نام دوره‌ی اول غزنوی است وی در دربار غزنویان چنان « دستگاه و مرتبتی یافت که محسود اقران شد.» (صفا،۱۳۸۴:۱۳۳)

هرچند وی شاعری درباری بوده ولی با توجه به عمر کوتاهی که داشته نسبت به شعرایی همچون عنصری و فرخی در مرتبه دون تری قرار دارد و آنچه در شعر وی به نحو بارز خود را نشان داده توصیف طبیعت و شراب بوده است.با این وجود نمی توان مدایح وی را نادیده گرفته و از کنار آنها به سادگی رد شد.

منوچهری در مدح سلطان محمود عاصیان امر ممدوح را همچون عصیان دیوان در برابر خدای دانسته و آورده است:

دیو است آن کس که هست عاصی در امر اوی　　دیو در امر خدای عاصـــــــی باشد؟ نعم

(منوچهری، ق۲۹، ب ۱۷: ص ۶۰)

آن گونه که از مطالعه‌ی تاریخ برمی‌آید با وجود تمام تلاش‌های شعرا که در جهت خوش نام کردن ممدوحان به کار بسته‌اند بازهم نتوانسته اند چهره سفاک آنها را در پس پرده‌ی تشبیهات و استعارات و غلوهای خود پنهان کنند و تاریخ گواه چهره‌ی واقعی این ظالمان و سوداگران می باشد. این پادشاهان به روایت تاریخ نه تنها دیندار نبوده اند بلکه گاه عملا و آشکارا اعمال منافی دین نیز انجام می داده‌اند و شعرا نیز با نهایت بی شرمی اعمال آنها را مورد تحسین قرار می‌دادند. دکتر غلامحسین یوسفی در مقدمه‌ی خود بر دیوان فرخی سیستانی چنین می نویسد: « محمود با همه‌ی‌دینداری و تظاهر به دین از شراب نوشیدن و برپا داشتن بزم های مشهور خود داری نداشت.» (یوسفی، ۱۳۴۱: ۲۷۶) اما می‌بینیم شاعری چون منوچهری درجه‌ی نبوت نیز به وی داده و جبرائیل را آموزگار وی دانسته و می‌گوید:

خسرو عـــادل که هست آموزگارش جبرائیل　　کرده رب العـــــالمینش اختیـــــار و بختیـــــار

این نکردش اختیـــــــار الا به حـــق و راستی　　وآن نبودش جز به خیر و جز به عدل آموزگار

(منوچهری، ق ۱۶، ب ۱۵ و۱۴: ص۲۸)

مدح گویان دربار سلجوقی

پادشاهان و امراء سلجوقی نیز همچون غزنویان شعرای درباری را برای مدح و ستایش خود و ماندگاری نامشان به خدمت گرفته‌اند. این شاعران نیز همان رویه‌ی شاعران پیش خود را ادامه داده‌اند. در واقع «روزگار سلجوقیان عصر رواج شگفت آور شعر ستایش است. شعر ستایش هیچ‌گاه رونق دوره‌ی سلاطین سلجوقی را تجربه نکرده‌است لیکن در قرن‌های بعد شعر ستایش آمیزه‌ای از تغزل و تشبیب توأمان موعظه و حکمت و عرفان است و از صورت مدیحه‌ی محض خارج می‌شود.» (قنبری، ۱۳۸۵: ۲۶)هرمان اته نیز در تاریخ ادبی ایران با اشاره به گسترش شعر مدحی در روزگار سلاجه چنین بیان می کند: «رونق بازار مدیحه سرایی در سده‌ی دوازدهم میلادی و اوج آن در زمان سنجر و دربارهای کوچک امیران، که به علت رقابت های متقابل به ناچار علاقمند به تبلیغات بوده‌اند نشانه‌ی نظر مساعد نسبت به شاعران است. خودکامگی، فقدان کارهای برجسته، دسیسه‌های درباری و ثروتی که از توده‌های وسیع گرفته می‌شد از یک سو و کاسه لیسی‌هاو مداهنه‌ها ناگفتنی از سوی دیگر از عواملی بود که زمینه‌ی بسیار مساعدی برای نشو و نمای قصاید ستایش‌آمیز مهیا می‌ساخت.(همان: ۲۷) از شعرای بزرگ مدح‌گستر دربار سلجوقی می‌توان به شخصیت شعرایی چون انوری و امیرمعزی اشاره کرد.

امیر معزی

امیر الشعرا ابوعبدالله محمد بن عبدالملک معزی معروف به « امیر معزی» از شاعران بنام و از بزرگترین قصیده‌سرایان مدح گستر در ادب پارسی می باشد که در طول عمر خود امراء و پادشاهان سلجوقی را ستوده است. تذکره نویسانی چون عوفی درباره مرتبه شاعری وی آورده‌اند که: « مقام و مرتبه این شاعر در خدمت ملکشاه مانند عنصری در نزد محمود و کار او در خدمت این سلطان به جایی رسید که هیچ کس را از شاعران، به جز رودکی و عنصری در خدمت سلاطین این مرتبه حاصل نشده بود.» (صفا، ۱۳۸۴: ۲۶۱) هرچند وی در زمینه های مختلف پیشرفت هایی داشته و در مضامین مختلفی چون وعظ و حکمت طبع آزمایی کرده است اما شهرت عمده وی در زمینه قصیده سرایی بوده که در آن « افکار کاملا تازه‌ای نسبت به پیشینیان دارد و این درجه ابتکار و علاقه او را به آوردن مضامین و مطالب بدیع می‌رساند.(همان) با این وجود او نیز چون همه شاعران مداح قریحه سرشار خود را در خدمت دربار قرار داده است. در ذیل به مواردی که وی در آن به ترک ادب شرعی دست یازیده اشاره می‌گردد.

امیرمعزی یک این همانی با اشاره با حضرت مهدی (ع) چنین گوید:

گر راست خواهد کردن مهدی همه جهان مهدی تویی و راست جهان در زمان توست

(امیر معزی، ق ۶۴، ب ۱: ص ۲۶۳)

و

گر در زمان مهدی ایمـــــن شود جهان امروز ایمـــــــــن است جهان در زمان تو

(امیرمعزی، ق ۴۲۸، ب ۱۹: ص ۵۹۱)

امیر معزی در قصیده‌ای در مدح سلطان ملکشاه او را پادشاهی نامیده که جهان از ابتدای خلقت منتظر عدالت گستری اوست:

اندر آن وقتی که ایـــــزد شخص آدم آفرید این جهان فرمان عدلش را همی کرد انتظار

(امیرمعزی، ق ۲۰۱، ب ۱۹، ص ۲۷۸)

در واقع شاعرانی چون امیرمعزی از عدالت گستری پادشاهانی حرف می‌زنند که تاریخ گواه بزرگترین جنایات آنها را در حق مردم ایران است.

یا در قصیده در ستایش ممدوح او را همپایه‌ی پیامبر (ص) دانسته و گوید:

از طین چون تویی آمد و چون احمد مرسل بر مرکز نور است شرف جوهر طین را

(امیرمعزی، ق ۴، ب ۱۹: ص ۶)

یا با اشاره به داستان حضرت آدم علیه‌السلام می‌گوید:

گر آدم از هنـــــرش داشتی به خلد خبر برو نکردی ابلیس کید خویش روا

(امیرمعزی، ق ۱۸، ب ۵: ص ۲۸)

در جای دیگر با تقدم ممدوح بر حضرت آدم آورده:

سایه‌ی یزدان ملک سلطان که از تأیید بخت پیش از آدم کرد عالم عدل او را اختیار

(امیرمعزی، ق ۲۰۹، ب ۳: ص ۲۹۰)

و

گر نور تو پیداشدی از گوهـــــــــر آدم ابلیـــــس بگفتی که به از نار بود طین

(امیرمعزی، ق ۳۲۴، ب۱۵: ص ۴۵۳)

انوری

اوحدالدین محمد بن محمد انوری ابیوردی ملقب به «حجه الحق » بزرگترین شاعر بلامنازع سبک بینابین خراسانی و عراقی است. او از همان آغاز جوانی به دربار سلطان سنجر راه یافت و مورد احترام وی قرار گرفت تا جایی که سلطان برای ملاقات او به منزلش می رفت. «انوری که از پرتو ضمیر او جهان فضایل منیر بود و ...فضایل افاضل در پیش او قطری از بحری و نظم ثریا در پیش نظم و نثر او از سوره سطری ...».(عوفی، ۱۳۶۰: ۶۱۲) «طبعی قوی و اندیشه ای مقتدر و مهارتی وافر در آوردن معانی دقیق و مشکل در کلام روان و نزدیک به لهجه تخاطب زبان داشت و بزرگترین وجه اهمیت او همین...استفاده از زبان محاوره در شعر است

. ... او بدین ترتیب تمام رسوم پیشینیان در شعر را درنوشت و طریقه تازه ای در آن ابداع کرد که علاوه بر مبتنی بودن بر زبان تخاطب، با رعایت سادگی و بی پیرایگی کلام وآمیزش آن با لغات عربی وافر ...افکار دقیق و تشبیهات و استعارات بسیار همراه است». (صفا،۲۸۹:۱۳۸۴) دکتر شفیعی کدکنی با اشاره به قصاید مدحی انوری چنین می‌گوید: « بر روی هم قصاید مدحی انوری، اوج ستایشگری درباری است و اوج شناور شدن مدیح در شعر فارسی و از این نکته می‌توان پی برد که جامعه‌ی ایرانی عصر سلجوقی در متمرکزترین دوران استبداد خویش به‌سر می‌برده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۲: ۹۴)

همانطور که گفته شد شاعران عصر سلجوقی نیز راه پیشینیان خود را ادامه دادند و مقام ممدوحان خود را با اغراق های گزاف تا مقام خدایی و سنجش با پیامبران و اولیاء الهی بالابرده اند از جمله انوری در توصیف ممدوح ذکر او را قرین ذکر پرودگار دانسته و چنین به نظم کشیده است:

ذکـــــــــــر تو با ذکر گردگار کنم راست نام تو را نام گردگار قرین اســــــــت

(انوری، ق۳۶، ب ۱۱: ص ۸۸)

در سوره بقره آیات ۱۱۰ و ۱۲۷ در خصوص صفات بصیر و سمیع خداوند می خوانیم:

اللَّـهَ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ(۱۱۰/۲)

إِنَّكَ أَنتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ (۱۲۷/۲)

انوری در توصیف ممدوح چنین گوید:

اقـــــــوال خرد بشـــنود و راز بـــــبند زین روی یقین شد که سمیع است و بصیر است

(انوری، ق ۳۰،ب۵: ص ۷۱)

و دیگر:

مباد جســـــــــــم تو خالی زجانت از پی آن که جـــــان ز جان تو دارد هر آنکه جانور است

(انوری، ق۲۵، ب ۴: ص ۶۰)

انوری در مقایسه ای که بین ممدوحان خود و انبیاء و بزرگان دین دارد ابیات فراوانی دارد که در ذیل به بعضی از آنها اشاره می‌گردد. او با ادعای هم سانی و این همانی ممدوح را سلیمان و دشمنان او را موران ضعیف دانسته است و چنین به نظم کشیده است:

تـو ســـــلیمـانی واین طایفه مـوران ضـــعیف همـه از خـــانه بـــرون و هـمه از دانه بری

ظـاهـــــر و بـاطن ایشان همـه پای مـــــلخ است چـه شـود گر سـر پای ملخی در گذری

(انوری، ق۱۸۹، ب۱۰و۹، ص ۴۶۸)

یا با اشاره به حضرت مسیح(ع) و موسی (ع)چنین می‌گوید:

مشـــــــــکلی کان کلـــــــــیم حل نکند سخـــــــره‌ی دست و آســـــــتین تو باد

معـــــــــجزی کان مســـــــیح پی نبرد راه تحـــــــــصیل آن رهـــــین تو باد

(انوری، ق ۵۱، ب ۳و۴: ص ۱۱۷)

دیگر از او:

به کلـــــک و رای در ملـــــک آن کنی تو که در عـــمر آن نکرده است از کف و دم

به اعجـــــاز عـــــصا موسی عمران به ایـــــــجاب دعا عیســـــــــی مریم

(انوری، ق ۱۲۸، ب ۵و ۶: ص ۳۳۱)

و در مدح نظام الملک که از دشمنان سرسخت رافضیان بوده و جنایات زیادی را در حق آنها روا داشته است، این چنین به نظم کشیده:

زهی دســـــــت تو بر ســـــر آفرینش وجود تو ســـــــردفتر آفرینـــــش

قـــــضا خطبه‌ها کرده در ملک و ملت به نام تو بر مـــــــــنبر آفرینـــــش

چـــــهل سال مشـــــاطه‌ی کون کرده رســـــــوم تو را زیـــــور آفرینش

اگر فضـــــــــله‌ی گوهـــــر تو نبودی　　حـــــــقیرآمدی گوهـــــــــر آفرینش

(انوری، ق ۱۰۳، ب ۴-۱: ص ۲۶۴)

و در فتح ناصرالدین ابوالفتح شکوه و هیبت ممدوح را همپایه نبی مکرم اسلام دانسته و آورده است:

شکوه مصـــــــــطفویت آخر از طریق نفاذ　　ز طاق هاش در فکـــــــند لات و عزی را

(انوری، ق ۱، ب ۶: ص ۳)

و دیگر:

مـــــــــــحمد آنکه به اقبال او دهد سوگند　　روان پاک محـــــــــمد به ایزد متعال

(انوری، ق ۱۱۱، ب ۴: ص ۲۸۰)

و در جای دیگر ممدوح را مهدی و شمنان وی را دجال دانسته و می‌گوید:

تو آدمـــــــی و همه دشمنان تو ابلیس　　تو مهدیی و همه حاســـــــــدان تو دجال

(انوری، ق ۱۱۳، ب ۱۳: ص ۲۸۵)

موارد ذکر شده در بالا قطره ای بود از دریای مدایح شاعران درباری که باتوجه به مجال اندک مقاله حاضر به ذکر شعرای شاخص مدیحه سرا چون انوری ابیوردی، عنصری غزنوی، منوچهری دامغانی و فرخی سیستانی بسنده شد.

از قرن ششم به بعد با توجه به گرایشاتی که به عرفان و تصوف دیده می‌شود رفته رفته شعر درباری رنگ می‌بازد و با توجه به عدم رغبت پادشاهان به شعر و شاعری و از رونق افتادن بازار کسب و کار شاعران دیگر از آن صلات و بخشش‌های پادشاهان و امراء خبری نمی‌شود در نتیجه شعرا از برون گرایی و پرداختن به جلوه های ظاهری زندگی و کامروایی‌ها و خوشی‌های آن به درون گرایی سوق پیدا می‌کند و به غزل سرایی که بهترین قالب برای بیان حالات درونی است، روی آورده و از پرداختن به قصیده سرایی که بهترین قالب برای مدح است روی‌گردان می‌شوند. تااینکه در دوران بازگشت ادبی با توجه به شرایط سیاسی اجتماعی دوره قاجار قصاید مدحی رونق می‌گیرد اما هرگز به رونق و روایی خود در روزگار سلجوقیان نمی‌رسد.

نتیجه‌گیری

بنابر آثار مختلف باقی مانده از اعصار گذشته بویژه روزگار اساطیر شاهد ترسیم چهره‌ی مقدس و تابویی در پادشاهان می‌باشیم که به انحای مختلف در آثار تاریخی- ادبی بازمانده از گذشته بازتاب یافته است. بنابراین می‌توان گفت که ما در شعر شعرای مداح به طور اعم با دو نوع تابوی مقدس مواجهیم یک تابوی مقدس در معنای اساطیری و کهن و دیگری تابوی مذهبی- دینی که شاعران مداح این دو تابو را در تضاد و تقابل با یکدیگرآورده‌اند و تابوی پادشاهان را مسلط ساخته‌اند و نیز با تأملی اجمالی که در دیوان این پنج شاعر بزرگ انجام شد، متوجه می‌شویم که این این شاعران ستایشگر بخوبی توانسته اند با به کارگیری استعاره و با جامه‌ی عمل پوشاندن به ادعای این همانی و یکسانی این آرایه ادبی و به‌ویژه با استفاده از عنصر اغراق به شخصیت ممدوحان خود که امرای خرده پایی بیش نبوده‌اند بال و پر داده و نام این عیاشان میگسار که از بام تا شام به خوشگذارانی و سفاکی پرداخته اندرا جاودانه سازند و قریحه و استعداد بکر خود را صرف ستایش ممدوحانی کند که لایق چنین ستایش‌هایی نبوده‌اند.

منابع

۱- *قران کریم*
۲- امیرمعزی، محمد بن عبدالملک(۱۳۸۵)، *دیوان*، مصحح محمد رضا قنبری، تهران، زوار.
۳- انوری، علی بن محمد،(۱۳۷۶)، *دیوان*، (۲ج)، مصحح محمد تقی مدرس رضوی،تهران: بنگاه ترجمه ونشر کتاب، ۱۳۷۶.
۴- بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین، (۱۳۸۳)، *تاریخ بیهقی*، به تصحیح دکتر علی اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی،انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد،چاپ چهارم،
۵- دهخدا،علی اکبر،(۱۳۷۳)، *لغتنامه*،موسسه انتشارات وچاپ دانشگاه تهران،چاپ اول از دوره جدید

۶- خان‌محمدی، محمد حسین، (۱۳۸۴)، *بدیع –آرایه‌های سخن-* انتشارات مهر امیرالمومنین
۷- ریپکا، یان،(۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیات ایران*، مترجم: ابوالقاسم سری، نشر سخن
۸- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۰)، *موسیقی شعر*،تهران، آگاه
۹- ----------،(۱۳۶۹)، *مفلس کیمیافروش*، تهران، نشربهمن
۱۰- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۷)، *معانی و بیان*، تهران، انتشارات فردوس
۱۱- صفا، ذبیح‌الله،(۱۳۸۴)، *تاریخ ادبیات ایران*، جلد اول(خلاصه‌ی جلد اول و دوم)،تهران، ققنوس
۱۲- عنصری، محمد، (۱۳۶۲)،*دیوان*،مقدمه و مصحح سید محمد دبیرسیاقی، تهران، چاپخانه احمدی، ۱۳۶۳
۱۳- عوفی، محمد، (۱۳۶۰)،*لباب الالباب*، تصحیح سعید نفیسی، تهران
۱۴- غلامرضایی، محمد،(۱۳۸۱)، *سبک شناسی شعر فارسی*، تهران، انتشارات جامی
۱۵- فرخی سیستانی، (۱۳۴۹)، *دیوان*، مصحح محمد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات زوار
۱۶- فروزانفر، بدیع الزمان،(۱۳۷۰)، *احادیث مثنوی*،تهران، انتشارات امیرکبیر
۱۷- ----------،(۱۳۵۰)، *سخن و سخنوران*، تهران، انتشارات خوارزمی
۱۸- فروید،زیگموند،(۱۳۹۰)، *تابو و توتم*،ترجمه محمد علی خنجی، انشارات الکترونیکی کتابخانه طهوری،۱۳۹۰.
۱۹- منوچهری، ابونجم احمد بن قوص،(۱۳۴۷)،*دیوان*،مصحح محمد دبیرسیاقی،تهران،زوار
۲۰- ورامینی، سعدالدین،(۱۳۸۷)،*مرزبان نامه*، مصحح خلیل خطیب رهبر، تهران، نشر صفی علیشاه
۲۱- یوسفی، غلامحسین،(۱۳۴۱)، *فرخی سیستانی- بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او*ـ تهران، انتشارات کتابفروشی باستان

مقاله

۱- تنکابنی، سید عبدالقادر،(۱۳۲۸)، *اغراق و مبالغه گویی ازدیدگاه منفلوطی (ترجمه)*، *نشریه اطلاع رسانی و کتابداری«آیین اسلام»*، شماره ۲۴۰
۲- یعقوبی، پارسا،(۱۳۸۶)، آشنایی با تابوشکنی ادبی و سیر آن در ادبیات کلاسیک فارسی، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*،شماره ۱۸۳

جلوه‌های فرهنگ عامیانهٔ مردم جنوب در آثار صادق چوبک

شهربانو گودرزی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده:
فرهنگ عامیانه همواره سرچشمهٔ غنی برای هنرمندان جهان بوده‌است؛ آن‌ها بسیاری از الهامات هنری خود را از این مؤلفه گرفته‌اند. اکثر داستان‌سرایان و شاعران ایران نیز با تأثیرپذیری از فرهنگ مردمی زیستگاه خود و بازتاب این شاخصه‌های فرهنگی در بطن داستان‌ها و آثار هنری به اعتلای فرهنگ عامیانهٔ خود کمک شایانی کرده‌اند. نویسندگان جنوب ایران با توجه به تأثیرپذیری از فرهنگ و محیط این سامان بسیاری از عناصر فرهنگی مردم این منطقه را در آثار خود بازتاب داده‌اند؛ از جملهٔ این نویسندگان صادق چوبک است. او در فضای داستانهایش تحت‌تأثیر فرهنگ و گویش جنوب ایران به‌ویژه بوشهر و شیراز بوده و به گونه‌ای ملموس به بازتاب عناصر بومی این مناطق پرداخته‌است. در این نوشته می‌کوشیم تا گوشه‌هایی از عناصر فرهنگ عامیانهٔ مناطق جنوب را در آثار صادق چوبک نشان دهیم.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ عامیانه، صادق چوبک، مردم جنوب

مقدمه

فرهنگ عامیانه یا فرهنگ مردمی با ویژگی‌هایی چون سادگی، صداقت و واقع‌گرایی بستری مناسب برای تجلی واقعیت‌های جامعه و احساسات نهفتهٔ مردم عادی و عامی است.

فرهنگ عامه را معادل واژهٔ انگلیسی «فولکلور» (Folklore) دانسته‌اند که نخستین‌بار توسط یک باستان‌شناس انگلیسی‌تبار با نام مستعار آمبروز مورتن«AmbroseMerton» وضع شد. فولکلور که به معنی دانش عوام، فلسفهٔ عوام، آداب و رسوم و اعتقادات عامه است از دو جزء فولک (folk) یعنی توده، عامه و خَلق و لُر(lore) یعنی دانش، آگاهی، معلومات، حکمت و... تشکیل شده است. (بیهقی،۱۷:۱۳۶۷) بنابراین فولکلور در زبان و باور عامیانه و طبق تعاریف مردم‌شناسان و نظریه‌پردازان، شامل عناصری چون آداب و رسوم مردم، عقاید و باورهای عامیانه، ادبیات عامیانه و شفاهی، جشن‌ها، گویش‌ها و لهجه‌ها، بازی‌های محلی، طب سنتی، مشاغل و پیشه‌ها، اماکن و معماری سنتی است.

سرزمین پهناور ایران محل زندگی گروه‌های اجتماعی بسیار متنوع با آداب و رسوم و عقاید گوناگون و متفاوت است؛ از قبایل چادرنشین و روستاییان گرفته تا شهرنشینان، هریک دارای فرهنگ مخصوص به خود هستند. این آداب و رسوم مردمی از دیرباز مورد توجه بوده و کسانی مانند نقالان و راویان قصه‌ها یا هنرمندان در پی شناخت و حفظ آن، سعی در ضبط و انتقال فرهنگ عامه می‌کردند، ولی استفاده از ادبیات مردمی و فرهنگ عوام در نزد شاعران و نویسندگان کلاسیک در بیشتر دوره‌ها پسندیده نبوده‌است؛ هرچند در آثار هنرمندانی چون عطار، سعدی، سنایی بویژه مولوی توجه به فرهنگ عوام در قالب استفاده از ضرب‌المثل‌ها، داستان‌های عامیانه و کنایات رایج مردمی صورت می‌گرفته است؛ ولی توجه جدی به فرهنگ مردمی و بازتاب ویژهٔ آن در آثار ادبی از جمله ادبیات داستانی بعد از مشروطه و در پی تحولات اجتماعی در ایران شروع شد و بیشتر داستان‌نویسان معاصر به عناصر فرهنگ مردمی و بازتاب آن در آثار خود گرایش پیدا کردند؛ از جملهٔ این نویسندگان، داستان‌سرایان مناطق جنوبی هستند که به صورتی کاملاً ملموس به بازتاب عناصر فرهنگ مردم جنوب در فضای داستان‌هایشان پرداخته‌اند.

صادق چوبک

صادق چوبک به عنوان یکی از نویسندگان معاصر ایران از نخستین پیروان صادق هدایت و پیشگامان مؤثر در شیوهٔ جدید نویسندگی ایران محسوب می‌شود. زبان آثارش آکنده از واژه‌های محاوره‌ای مردم کوچه و بازار است. فضای داستان‌هایش نیز در جنوب کشور (بوشهر و شیراز) می‌گذرد.

او در سال ۱۲۹۵ش. در بوشهر به دنیا آمد؛ پدرش تاجر بود. تحصیلات ابتدایی خود را در دبستان‌های بوشهر و شیراز گذراند و از کالج آمریکایی تهران دیپلم ادبی گرفت، سپس برای کار به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و در دبیرستان شرافت خرمشهر به

تدریس پرداخت. دو مجموعهٔ داستان‌های اولیه‌اش *خیمه‌شب‌بازی* (۱۳۲۴) و *انتری که لوطیش مرده بود* (۱۳۲۸)، از لحاظ توصیف فضا، نمایش روحیات و روابط شخصیت‌ها با یکدیگر، ازکتاب‌های تأثیرگذار ادبیات معاصر به شمار می‌آیند. چوبک دستهٔ دوم آثارش را بعد از چند سال خاموشی با رمان *تنگسیر* (۱۳۴۲) آغاز کرد. *وی* در ادامه مجموعهٔ *روز اول قبر* (۱۳۴۴) را نوشت و در سال ۱۳۴۵رمان متفاوت *سنگ صبور* را به شیوهٔ تک‌گویی درونی چاپ کرد. چوبک در سال ۱۳۷۷ش. وفات یافت. (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۵)

توصیف بیش از حد زشتی‌ها و پلشتی‌ها و نگاه بی‌طرفانهٔ چوبک نسبت به فضا و قهرمانان و اتفاقات داستان‌هایش او را در نظر بسیاری نویسنده‌ای ناتورالیسم جلوه می‌دهد، به طوری که او را می‌توان ماهرترین نویسندهٔ نسل پیش، در عرصهٔ به تصویر درآوردنِ زشتی و پلشتی زندگی مردم فرودست به شمار آورد. (روزبه، ۱۳۸۱: ۷۰) چوبک را پیرو هدایت دانسته‌اند ولی در نثر پختهٔ او چنان اصالتی دیده می‌شود که نمی‌توان او را صرفاً دنباله رو شمرد. او در استفاده از زبان عامیانه و مردم کوچه و بازار و کاربرد کلمات محاوره‌ای از کسانی چون جمالزاده و هدایت سرمشق می‌گیرد، اما در بسیاری از موارد از آن‌ها پیشی گرفته است. «زبان چوبک، زبانی است تند و بی‌پروا، دقیق در توصیف جزئیات وقایع، و بهره‌مند از گنجینهٔ لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه که در بطن حیات و زندگی مردم می‌گذرد» (میرعابدینی،۱۳۷۷: ۱۵۹) در واقع چوبک گفتار و لحن محاوره‌ای داستان‌نویسی ایران را به اوج غنا رساند.

مکتب داستان نویسی جنوب

همانطور که هر نویسنده‌ای با تأثیرپذیری از فرهنگ، جهان‌بینی، انگاره‌های ذهنی و تجربه‌های فردی خود، سبکی شخصی ایجاد می‌کند. اقلیم‌ها نیز به دلیل برخورداری از حوزه‌های نسبتاً مجزای طبیعی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و تاریخی؛ یعنی محرک‌های اثرگذار بیرونی که همواره در یک اقلیم وجود دارد، به طور ویژه‌ای بر آثار نویسندگان آن منطقه اثر می‌گذارد و ایجاد سبک منطقه‌ای و اقلیمی می‌کند؛ عواملی چون نحوهٔ زندگی عموم مردم، مؤلفه‌های فرهنگی؛ شامل زبان، گویش، عادات و معتقدات، پیشینهٔ قومی و تاریخی، خاستگاه طبقاتی و... بر شیوهٔ نگارش نویسندگان هر اقلیم مؤثر است.

برخی از مکتب‌های منطقه‌ای از این قرارند: ۱. سبک/ مکتب آذربایجان، با نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی و صمد بهرنگی و رضا براهنی، ۲. سبک/ مکتب اصفهان، با کسانی چون بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، ۳. سبک/ مکتب خراسان با داستان‌نویسانی چون محمود کیانوش و محمود دولت‌آبادی ۴. مکتب شمال با داستان‌نویسانی مانند نادر ابراهیمی، ابراهیم رهبر و مجید دانش آراسته ۵. مکتب غرب، با علی‌اشرف درویشیان و منصور یاقوتی ۶. مکتب مرکز با جمال میرصادقی، اسماعیل فصیح و تقی مدرسی و ۷. مکتب جنوب با نویسندگانی همچون احمدمحمود، صادق چوبک، امین فقیری، نسیم خاکسار و.. شناخته می‌شوند. (شیری، ۱۳۸۷: ۱۲)

جنوب ایران از مناطقی چون؛ فارس، خوزستان، بوشهر، تمام حاشیه‌های خلیج‌فارس و دریای عمان تشکیل شده‌است. از جمله این نواحی جنوبی، شیراز است که مرکزیت آن در مسائل اقتصادی، فرهنگی و هنری همچنین مجاورت جغرافیایی آن با استان بوشهر باعث شد نویسندگانی مانند صادق چوبک، منیرو روانی‌پور و رسول‌پرویزی، مدتی از عمر خود را برای تحصیل یا کار در آنجا بگذرانند. بنابراین مکتب داستان‌نویسی جنوب در گسترهٔ وسیع خود نویسندگان بزرگی چون احمد محمود، صادق چوبک، سیمین دانشور، منیرو روانی‌پور، نسیم خاکسار، امین فقیری، رسول‌پرویزی و بسیاری از نویسندگان دیگر را جای داده است که در پیشبرد و تحول ادبیات داستانی ایران، از مهره‌های تأثیرگذار بوده‌اند. این نویسندگان با استفاده از ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی و تاریخی و حتی سیاسی اقلیم خود در بسیاری از موارد آثاری خلق کرده‌اند که از پیرنگ بومی و صبغهٔ محلی برخوردار است. «صبغهٔ محلی در ادبیات به معنی گنجانیدن خصوصیات ناحیه‌ای خاص در روایت است، که با غرابت ویژگی خود سبب جالب‌تر شدن آن می‌شود. صبغهٔ محلی به‌طورکلی تأثیری بر چگونگی پیرنگ داستان ندارد، بلکه صرفاً توصیف خصوصیات بومی، طرز لباس پوشیدن و آداب و رسومی را در برمی‌گیرد که با کیفیتی برجسته و غریب ارائه می‌شود». (داد، ۱۳۷۱: ۱۹۹) ادبیاتِ جنوب به خاطر پاره‌ای عوامل سیاسی، اجتماعی و تاریخی، برجستگی ویژه‌ای در زمینهٔ ادبیات اقلیمی بویژه داستان و رمان دارد؛ چندان که می‌توان گفت: «مهمترین دستاورد ادبیات اقلیمی حاصل تلاش‌های نویسندگان جنوبی است. آنان داستان‌هایی بر زمینهٔ فرهنگ و طبیعت متنوع جنوب نوشته‌اند و ماجراپردازی را با مسائل اجتماعی در آمیخته‌اند.» (میرعابدینی،۱۳۷۷: ۵۶۱)

در آثار اکثر نویسندگان جنوب به کارگیری عناصر طبیعت جنوب، مؤلفه‌های بومی و فرهنگی، شیوه‌های معاشرت و معیشت، آداب و رسوم، به کارگیری گویش و لهجهٔ جنوبی و وصف غرابتِ زندگیِ مردمی با باورهای بدوی و جادویی کاملاً مشهود است که به ادبیات داستانی این منطقه رنگ و بوی اقلیمی و فولکلوریک داده‌است. این شاخصه‌ها از عناصر قوام‌بخش ادبیات جنوب محسوب می‌شوند.

چنانکه قبلاً نیز گفته شد از جمله نویسندگان مکتب/سبک جنوب صادق چوبک است که با تأثیر پذیری از عناصر فرهنگ عامیانه مردم جنوب (هرچند بعضی از این آداب بین برخی نقاط ایران با اندک تفاوتی مشترک است.) چون استفاده از دعا و طلسم، نظر قربانی و خشت بستن، نذر کردن و... به آثار خود رنگ و لعابی فولکلوریک بخشیده است؛ چنانکه او «توصیف‌کنندهٔ زندگی مردم جنوب ایران (بوشهر و شیراز) است. بسیاری از رویدادهای داستان‌هایش در جنوب ایران اتفاق می‌افتد و قهرمانانش نیز جنوبی‌اند، از این لحاظ به ویلیام فاکنر که در ادبیات معاصر آمریکا به داستانسرای جنوب معروف است شباهت بسیار دارد» (باباسالار، ۱۳۸۵: ۱۳۹). چوبک فرهنگ مردم بوشهر را با عناصری چون واژگان محلی، بازی‌های محلی، غذاهای محلی، نحوهٔ پوشش زنان و مردان این منطقه در رمان «تنگسیر» و داستان «چراغ آخر» از مجموعهٔ *چراغ آخر* به گونه‌ای ملموس بازتاب می‌دهد؛ «در تنگسیر به واسطهٔ معرفت کامل به محیط داستان و اشخاص سرگذشت و رعایت بسیاری نکات دیگر توانسته است اوضاعی پدید آورد که خواننده خود را در بوشهر، در کنار مردمان آن دیار، با آن سر و شکل و لباس خاص و در همان احوال احساس کند» (یوسفی، ۱۳۵۶: ۴۱۲). و در رمان «سنگ صبور» کاملاً به بازتاب لهجه و فرهنگ مردم شیراز پرداخته است. هرچند احتمال ناخودآگاه بودن این تأثیرپذیری نیز هست؛ ولی گواه صدقی است برای تأثیر زیستگاه و عناصر فرهنگ اقلیمی بر این نویسنده. بنابراین چوبک در آثار خود مجموعهٔ پررنگی از اصطلاحات و واژگان محلی و لهجه‌ای فراهم آورده‌است. چوبک «راه بیان هرچه «واقعی‌ترِ» زندگی عامّه را در بازسازی زبان آنها می‌داند. تنگسیر بر اساس لهجه و فرهنگ محلی بوشهر نوشته شده و زبانِ بخش‌هایی از *سنگ صبور* زبان مردم کوچه و بازار است. در داستان‌های کوتاه *کفترباز* نیز تلاش نویسنده صرف تقلید دقیق زبان عامّه می‌شود.» (میر عابدینی، ۱۳۷۷: ۴۴۳)

واژگان محلی

چوبک از اصطلاحات محلی مناطق جنوبی در هرچه ملموس‌تر کردن فضای داستان‌هایش کمک گرفته‌است. «چوبک در ضبط و ثبت نثر محاوره‌ای و شکسته که مردم کوچه و بازار با آن حرف می‌زنند -و مردم جنوب بیشتر- مجموعه‌ای از نحوهٔ گفتار عامه و گونه‌ای از نثر پر مشقت - چه از نظر گویش و چه از حیث نوشتار- فراهم آورده‌است» (پور عمرانی، ۱۳۷۸: ۲۲) اصطلاحات محلی بوشهر چون وِنگه [صدای ملایم و یکنواخت]، پِشِنگ [قطرات و ترشح آب که به اطراف پاشد]، کِر [پنهان کردن]، لِجمار [لاغر، ضعیف]، وَرزا [گاو نر] و... یا به کار گرفتن لهجهٔ بوشهری چون توسون [تابستان]، بُوا [بابا]، بید [بود]، ایموم [امام]، مین [مو] و... از این جمله هستند.

- حالا که دریا خوبه. میگن بعضی وختا دیوونه میشه. اگه **توّسون** بود آدم پس می‌اُفتاد. من یه سالی تو توّسون اومدم بوشهر که برم کربلا تو همون بوشهر آزار مِراق گرفتم.

(«چراغ آخر»، *چراغ‌آخر*، ص ۱۹)

- صدای کشدار و شکوه‌آمیز آتشخانه کشتی تو گوشش **وِنگه**[1] می‌داد. خورخور جانخراش جوان بلوچی که درست بالای سر او رو زمین خوابیده بود آزارش می‌داد.

(همان، ص ۶۸)

- راسو مثل قناری‌ها نبود که وقتیکه به آنها آب و دانه می‌داد بی‌معنی و احمقانه به دور خودشان هی چرخ بخورند و از روی نافهمی و حق‌ناشناسی پرهایشان را توی فنجان بشویند و با حالت عصبانی‌کننده‌ای این‌طرف و آن‌طرف وَرجه وُرجه کنند و به طرف او آب **پِشِنگ** بزنند.

(«مردی در قفس»، *خیمه شب بازی*، ص۱۰۰)

- چقده آدم زیر این خاکا خوابیده؟ **بُوایِ** بُوایِ بُوام و نَنیه ننیه ننیه ننم، همشون زیرِ خاکند...چرا اینا بایس پولای من را بخورن؟

(*تنگسیر*، ص۳۲)

- ... یه فانوس نفت می کنی با یه کُلوک ماهی شور و یه خرده نون و... برمی‌داری می‌بری تو بَلَم. اونجا یه چنبره بندِ «کَمبار»[۲] تو بَلَم هسّ. همه چیزات را زیرش **کِر** می‌کنی.

(*همان*، ص۶۶)

- برگشت بره عرش و خدا رو خبر بده که چه دسّه گلی به آب داده. وختی تو گونی نگاه کرد دید یه دونه شیطون **لِجمار** مُردنی ته گونی مونده.

(*همان*، ص ۱۶۳)

- حالا با این **ورزای** یاغی دستش بسته شده بود و هیچ‌کس نتوانسته بود او را بگیرد و همه از او می‌ترسیدند و چشم امید همه به محمد بود که برود و گاو را بگیرد. (*تنگسیر*، ص ۱۸)

- زبون بسّه، دخترکو، بسکی نومتو برد سر زبونش **مین** درآورد. وختی ری خشت بید، عوضی که نوم دوازّه ایموم بگه همش نوم تو، تو دهنش بید.

(«چرا دریاطوفانی شد»، *انتری که لوطیش مرده بود*، ص۳۷)

-... قد یک گاومیش بود، گُنده و سفید با شاخ‌های راست و **مُل**[۳] گُنده برآمده...

(تنگسیر، ص ۱۹)

چوبک رمان *سنگ صبور* را در بسیاری موارد به لهجهٔ شیراز نگاشته است و دیالوگ‌های شخصیت‌ها را به همین لهجه به همراه اصطلاحات آن نوشته است؛ اصطلاحاتی چون گاسم [شاید، ممکنه]، حالو [حالا]، وردارن [بردارن] واز [باز]، اووختا [آن موقع‌ها] یا لَگور[پسر، فرزند پسر] و....

- **گاسَم** ثواب‌کار باشه که این همه آدم اومدن **وردارنش**. کسی چه میدونه. آشیخ محمود میگه نمازش ترک نشده بود. **حالو** اگه ثواب‌کار باشه جنازه‌ش سبک میره...

(*سنگ صبور*، ص ۲۳۶-۲۳۷)

- بمیرم برای گوهر. وختی دماغ بچه خون اومد. مردم تو حرم بلند بلند صلوات فرستادن... **اووخ** تو صحن همه دورش گرفتن. همه داد می‌زدن «واسیه چی چی بچه حرومزاده رو بردی پابوس آقا که مشتت **واز** بشه؟»

(*سنگ صبور*، ص۹۷)

- **اووَختا** از خونیه حاجی مسلم واسمون گوشت قربونی می‌آوردن ماه حاجیون بود. شبای عید قربون بره‌ها رو که خریده بودن می‌آوردن **می‌بسّن** تو حیاط جلوشون پوسه هندونه می‌ریختن...

(*سنگ صبور*، ص۹۳)

- آخرش خدا رسواش کرد. تا رفت تو حرم، هنوز دسّش به قلف امام - قربونش برم- نرسیده بود، که جفت لوله‌های دماغ **لگورش** مثه فَفاره خون ترکوند.

(*سنگ صبور*، ص ۳۰)

بازی های محلی

بازی‌های محلی و سنتی، به عنوان رفتارهای فرهنگی و اجتماعی، بستری مناسب برای شناخت فرهنگ جامعه به شمار می‌آیند و با توجه به اوضاع اقلیمی، اجتماعی و فرهنگی در مناطق متفاوت، مختلف هستند. بازی‌های محلی و بومی به آن دسته از ورزش‌هایی گفته می‌شود؛ که «در ارتباط با فرهنگِ یک تیرهٔ خاص است و دقیقاً مایه از فرهنگ قومی مردم گرفته است.» (حسن‌پور، ۱۳۸۷: ۱۷) این بازی‌ها در اکثر نقاط ایران بین گروهای سنی مختلف وجود دارد. برخی از آن‌ها خاستگاه اقلیمی دارند

و ویژهٔ منطقه‌ای خاصّند و برخی نیز در اکثر نقاط ایران مشترک هستند. در ادامه به برخی از بازی‌های محلی بوشهر از جمله «لوت بازی»، «گُل بگیر شده»، «خرمن چن من؟» و «تنگسیه» که در آثار چوبک بازتاب دارد اشاره می‌شود (توضیحات در پی‌نوشت).

- یادش آمد که چقدر کنار این دریا بازی کرده و از آن ماهی گرفته بود. چقدر «لوت»[۴] و «گُل بگیر شدّه»[۵] و «خِرمن چَن مَن»[۶] بازی کرده بود.

(«چراغ آخر»، چراغ...، ص ۱۲)

- من داشتم تو کوچه خودمان با چند تا بچه دیگر «تنگسیه»[۷] بازی می‌کردم. تو سوک دیوار آب ریختم و گِل سفتی درست کرده بودیم و در آن چوب‌های کوتاهی که «تنگسیه» نام داشت فرو می‌کردیم.

(تنگسیر، ص ۸۷)

اماکن سنتی و معماری

معماری و بافت خانه‌های یک منطقه یا استان، از جمله عواملی هستند که می‌توان با بررسی آن‌ها به فرهنگ مردمی در آن ناحیه پی برد. این شاخصهٔ فرهنگی، سندی معتبر برای مطالعات جامعه‌شناسان در شناخت ویژگی‌های فرهنگی مردم یک منطقه محسوب می‌شود «یک امر کلی که تقریباً در رابطه با کلیهٔ ساختارهای سنتی ایران صدق می‌کند، همگونی آن‌ها و محیط مسکونی با عوامل اقلیمی است. این مطلب را در سواحل دریای خزر، کرانه‌های خلیج فارس و دریای عمان، دامنه‌های مرتفع و حاشیهٔ کویر مرکزی می‌توان به وضوح مشاهده نمود. بافت شهری، فرمِ بنا و نوع مصالح در هریک از این مناطق، در تطبیق کامل با شرایط اقلیمی است». (قبادیان، ۱۳۷۷: ۲۱)

معماری بوشهر، بافتی سنتی و قدیمی دارد و با الهام از معماری اسپانیایی و ایتالیا شکل‌گرفته است؛ خانه‌ها، راهروها، اتاق‌های پنجدری، بالاخانه‌ها با سقف‌های بلند، درها و پنجره‌های هلالی، درهای چوبی از چوب ساج، ستون محکم استوار از سنگ و گچ و ساروج و آب‌انبارهای زیرزمینیِ ساخته‌شده از ساروج و آهک، قدمت دویست‌سالهٔ خود را حفظ کرده است. (حمیدی، ۱۳۸۰: ۱۶۷) عناصر دیگری چون کپر، لوکه و اُرسی که در گذشته کاربرد بیشتری داشته‌اند، از جمله موارد مربوط به نحوهٔ ساختمان و معیشت زندگی مردمان این سامان است.

آب‌انبار

- جلوش **آب انباری** که یک درخت بابل گُنده روش چتر زده بود پیدا شد. بچه‌ها زیر بابل جمع بودند. ده، دوازده تا آدمیزاد سوخته و نیمه‌عریان زیر بابل پخش و پرا بودند.

(تنگسیر، ص ۳۷)

اُرسی

ارسی؛ قسمی در که عمودی باز شود. دری از اتاق که درگاه آن رو به صحن باشد و دارای چارچوبی که این در جوف آن حرکت کرده و بالا وپایین رود. (لغت‌نامهٔ‌دهخدا، ج۲: ص۱۵۶۶) این نوع در، در ساختمان‌های جنوب به ویژه بوشهر و شیراز وجود داشته است.

- وقتی که زنده بود، صبح‌ها که در همین **ارسی** بیدار می‌شدند، سودابه راجع به یک‌یک نقش‌ها از او چیزهایی می‌پرسید و با هم خنده و شوخی می‌کردند.

(«مردی درقفس»، خیمه...، ص ۱۰)

لوکه

لوکه در جنوب بنا به خاستگاه اقلیمی آن بویژه در تابستان کاربرد دارد؛ تخت یا عریشه‌ای است بلند که بر روی چهار یا شش پایهٔ چوبی بنا می‌شود و به طور دسته‌جمعی روی آن استراحت می‌کنند، غذا می‌خورند یا می‌خوابند و با پله یا نردبانی از آن بالا می‌روند و حصار و دیواری ندارد. (حمیدی، ۱۳۸۰: ۵۷۷)

- پهلوی خانه، **لوکهٔ** بلندی رو شش تا چندل کلفت با بوریا و پیشِ نخل (= برگ درخت نخل) خود را از تو ماسه‌های نرم بیرون کشیده بود و یک نردبان هم به آن لم داده‌بود.

(تنگسیر، ص۳۴)

- خانه‌های سنگی و **عریش**ها و **لوکه**هایی که از پیش نخل و بوریا ساخته شده بود، رو ماسه‌های داغ، کنار هم نشسته بودند و باد گرم تو گوششان پچ‌پچ می‌کرد.

(تنگسیر، ص ۲۹)

اتاق پنج دری

در استان بوشهر به ویژه بافت قدیمی‌تر آن بیشتر ساختمان‌ها دارای پنجره‌های زیاد و بلند هستند مثلاً در یک اتاق نشیمن که اصولاً در طبقهٔ دوم قرار می‌گیرد ممکن است بخاطر گرمای هوا و تعدیل کردن آن، چندین پنجره نصب کنند.

- اتاق مجلسی آقا، تو همین حیاط بیرونی بود و پشت سر آن اندرون بود. هیکل دوزخی محمد تو آستانهٔ اتاق **پنج‌دری** نمایان شد. شیخ بالای **پنج‌دری** نشسته بود.

(تنگسیر، ص ۸۳)

کَپر

در گذشته درصد نسبتاً زیادی از روستائیان در استان‌های جنوبی کشور در این نوع سرپناه زندگی می‌کردند که با برگ یا پیشِ نخل ساخته می‌شد. این کپرها از نظر اقتصادی و اقلیمی بخاطر ایجاد سایه و تهویهٔ هوا که درآن به‌راحتی صورت می‌گرفت مناسب این مناطق بود.

- بیا زبون بسّه خیلی له‌له می‌زنی. بریم خونیه ما یه خرده نون و آب بخور حالت جا بیاد. اصلاً بیا دم **کَپر** ما بمون. هرچی داریم با هم می‌خوریم.

(تنگسیر، ص۳۳)

کاربرد سنگ گَسّار در ساخت بنا

سنگ گسار؛ سنگ‌های سخت و به هم پیوستهٔ تیره‌رنگ و لبه‌تیز دریایی که در کنار ساحل دیده می‌شوند و در ساختمان خانه‌های قدیمی بوشهر به کار می‌رفته‌اند. (احمدی ریشهری، ۱۳۸۰: ۳۶۸)

- خانه محمد از سنگ‌های گَسّار که گوش‌ماهی بی‌شمار، رو تکه‌اش نقش بسته بود، درست شده‌بود... سقف خانه با چندل‌های سرخ کلفت و بوریا ساخته شده بود و بام آن گل‌اندود بود. در آن سامان این خانه یک خانهٔ اعیانی حساب می‌شد. برای اینکه بیشتر خانه‌ها از پیشِ نخل و بوریا بودند.

(تنگسیر، ص ۳۳)

پوشش و لباس مردم جنوب به ویژه بوشهر

نحوهٔ پوشش مردم هر منطقه یکی از مؤلفه‌های فرهنگی آن سامان محسوب می‌شود که با توجه به شرایط اقلیمی چون گرمی و سردی هوا، موقعیت جغرافیایی، شرایط اقتصادی متغیر است. مردم جنوب به ویژه بوشهر نیز با توجه به شرایط اقلیمی، بندری بودن و ارتباط با کشورهای عربی خلیج فارس پوشش خاصی دارند مثلاً استفاده از چادر عبایی و خلخال در زنان جنوب که از کشورهای عربی به این سامان آمده‌است.

عبای بوشهری

- سید کنار پلکانی که به طبقهٔ زیرین کشتی می‌رفت خوابیده بود. یک عبای نازک بوشهری کشیده بود و خورجینش را زیر شانه و سر و گردنش گذارده بود. عمامهٔ آشفته‌اش کنارش بود.

(«چراغ آخر»، چراغ...، ص ۶۹)

چادر عبایی و قبا

- دار و ندارت که فقط چهار عباسی با همین چادر عبائی و قبای چاک خورده. نه انگشتری، نه گلوبندی، نه چیزی.

(سنگ صبور، ص ۲۷۹)

خِفتی

خِفتی؛ نوعی شلوار زنانه در لیراوی، حیات داوود و روستاهای دشتی که بالای آن گشاد است و پائین آن به وسیلهٔ کش یا فستو (نوار مخصوص) تنگ می‌شود و مچ پا را می‌گیرد. (حمیدی، ۱۳۸۰: ۲۸۴)

- زن عربی حریر سبز و خِفتی اطلسی آسمانی تنش بود و مچ‌های دستش پر از النگو بود و یک جفت خلخال کلفت سنگین طلا رو قوزک پایش لم داده بودند.

(*تنگسیر*، ص ۱۶۵)

خَلخال

از جمله زیورآلات زنان جنوب می‌توان از خلخال نام برد. خلخال؛ حلقه‌ای توپر یا توخالی است از جنس سیم یا زر یا آهن که زنان به عنوان زینت بر قوزک پای خود می‌اندازند و در حقیقت النگوی پاست. (چوبک، ۱۳۴۸: ۱۹۶)

- زن عربی حریر سبز و خفتی اطلسی آسمانی تنش بود و مچ‌های دستش پر از النگو بود و یک جفت خلخال کلفت سنگین طلا رو قوزک پایش لم داده بودند.

(*تنگسیر*، ص ۱۶۵)

غذای‌های محلی

- چپق و سیگار و غلیان و باسلق و جوز و قند و ماهی **موتو**[۸] و خرما و انجیر خشک بود که پیاپی به هم تعارف می‌کردند.

(«چراغ آخر»، *چراغ*...، ص ۱۲)

- برم چندتا **پَکورا**[۹] بخرم بخورم. **پکورا** چقده خوبه با آرد نخود و فلفل درس میکنن.

(«چراغ آخر»، *چراغ*...، ص۱۵)

- شام را چند ماهی **گُواف**[۱۰] داغ با رطب پر شهد، از نخل‌های خودش خورده بود و حالا داشت تنباکوی اعلای برازجونی را دود می‌کرد، که دید ناگهان لرزشی، به اندام لوکه افتاد و در دم، سر و کله محمد از بالای نردبان پیدا شد.

(*تنگسیر*، ص ۴۹)

دعا، طلسم

مناسکی مانند استفاده از طلسم و اشیاء جادویی که ریشه‌ای خرافی دارند، از قدیم در جوامع وجود داشته‌است و عده‌ای برای رفع مشکلات خود دست به دامن این اشیاء و رسوم جادویی می‌شدند.

طلسم کلمه‌ای است که منشاء آن دارای تعبیری یونانی از یک واژهٔ عبری است و اختصاص به شیئی دارد که انسان آن را با خود حمل می‌کند تا از گزند نیروهای فوق طبیعی در امان بماند، هرچند این شیء می‌تواند دارای یک کارکرد ثانویهٔ تزئینی نیز باشد. (پانوف، ۱۳۸۴: ۲۹۶)

- خیلی چیزا میگه که من درست حالیم نمیشه. میگه تنتُ خال می‌کوبه و با خال، طلسم میاندازه تو سینت که تا چش دختر بت بیفته یک دل نه صد دل عاشقت بشه.

(«هفت‌خط»، *روز اول قبر*، ص۱۹)

- اینم می‌خواسم بگم که بدونی من دعاها و طلسمات باطل‌السحرِ خیلی مؤثرِ دیگه هم دارم... اگه هوو سرت اومده، اگه شوورتو بسّن، اگه بچه‌دار نمی‌شی، اگه زبون مادرشوهر سرت درازه، اگه سیاهی واست کردن، دعای باطل‌السحرش پیشه منه.

(«چراغ آخر»، *چراغ آخر*، ص۴۳)

- دیگه اینقده اذیتم می‌کردن که جونمُ به لبم رسونده بودن. اینقده جادو و جنبل و سیاهی واسم کردن و خاک قبرسون و پیه‌گرگ و گُراز و آب مردشورخونه و استخونای مرده تو دسّ و بالم کرده بودن، که دیگه از جونم سیر شده بودم.

(*سنگ صبور*، ص ۶۷)

برای محافظت از بچه در مقابل چشم بد و حوادث ناگهانی، از قدیم آداب و رسوم سنتی وجود داشته‌است که برخی ریشهٔ مذهبی دارند چون استفاده از چل بسم‌الله، چهارقل و یا استفاده از شی خاص و طلسم، مانند نظر قربانی، ببین و بترک و....

- خودم کَلّیهٔ (= کَلّهٔ) سحر رفتم خونیه قمر، گفتم زود پاشو بیا که گوهرخانم داره باد میخوره. با دسّ خودم واسش خشت بسّم. رختکاش آوردم، نظر قربونی[۱۱] و چل بسم‌الله[۱۲] و ببین و بِترِک[۱۳] و چش باباقوری و دندون گرگ... واسش بندکردم و حاضر و آماده گذوشته بودم که بندازم گردنش. کاچی واسش پختم، نیل آوردم خودم رو دیوار چپ و راس کشیدم.

(سنگ صبور، ص ۹۴)

نذر شمع

شمع و چراغ از لوازم همیشگی آیین‌های نذر و دعای مردم ایران است... مردم، برای حاجت‌خواهی در زیارتگاهها و سقاخانه‌ها شمع روشن می‌کنند و برای امامزاده‌ها شمعدان و چراغ نذر می‌کنند و حتی در پای برخی درختان که مقدس است برای طلب حاجت یا ادای نذر، شمع یا چراغ می‌افروزند. (افشاری، ۱۳۸۴: ۱۴۲)

- خدا خودش رحم کنه. می‌خواد چه کار کنه؟ خیلی وخت بود به اینا کاری نداشت. خدایا، یه دَسّه شعم نذر امامزاده می‌کنم. معلوم نیس چه خیالی تو سرشه.

(تنگسیر، ص ۶۱)

- گفتم تا زوده، برم یه دسه شمعی که نذر کرده بودم روشن کنم که نذرم باطل نشه...

(سنگ صبور، ص ۱۱۶)

- حالا من دوازده نفر تو این جمع می‌خوام که دوازده تا چراغ ناقابل نذر دوازده امام بکنه.

(«چراغ آخر»، *چراغ آخر*، ۲۹)

اعتقادات و باورهای عامیانه

باورداشت‌های مردمی نیز همانند آداب و مناسک دارای خاستگاه‌های طبیعی، اجتماعی، تاریخی، مذهبی و خرافی هستند. پنداشت‌هایی چون اعتقاد به طالع، بخت، بدشگون و بدقدم بودن چیزی یا کسی، و باورداشت‌های مربوط موجودات ماوراءالطبیعه همراه با رگه‌های خرافات در جوامع وجود دارند.

خُرافات جمع خُرافه به معنی حکایت‌های شب و در تداول فارسی یعنی سخنان پریشان و نامربوط یا سخنان بیهوده و موهومات. «خرافهٔ» نام مردی پری زده بوده‌است. او آنچه از پریان می‌دید نقل می‌کرد. مردم سخن او را باور نداشتند و در مورد سخنانش می‌گفتند: «هذا حدیثٌ خُرافهٔ و هی حدیث مُستَملح کِذب». (لغت نامهٔ دهخدا، ج۷، ص ۹۶۴۰)

خون دماغ شدن در صحن امامزاده و اماکن مقدس

مردم جنوب در قدیم اعتقاد داشتند که اگر کسی در صحن یا پای ضریح امامزاده یا اماکن طَیّبه خون‌دماغ بشود، حرامزاده است. این باور، از جملهٔ باورداشت‌های خرافی است که در برخی از مناطق جنوبی مثل بوشهر و شیراز وجود داشته است؛ اکنون این باور بسیار کمرنگ شده و تا حدودی از بین رفته‌است. صادق چوبک رمان سنگ صبور خود را بر اساس این باور خرافی نوشته است؛ رسول پرویزی نیز به عنوان یکی از نویسندگان خطهٔ جنوب و استان بوشهر به این باور خرافی در مجموعه داستانی «لولی سرمست»[۱۴] اشاره کرده است. «چوبک نویسنده‌ای است که فسادهای جامعه را بی‌پرده و بی‌هیچ کتمان بیان می‌کند... وی زندگی مردم کوچک و ستمدیده را ترسیم می‌کند؛ و اعماق جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات را می‌کاود و تصویری زشت و ترسناک از آن می‌سازد.» (درویش، ۱۳۹۰: ۷۷)

- آخرش خدا رسواش کرد. تا رفت تو حرم، هنوز دسّش به قلف امام - قربونش برم- نرسیده بود، که جفت لوله‌های دماغ لگورش مثه فَفاره خون ترکوند. همه مردم فهمیدن کاکل زری تخم حرومه.

(سنگ صبور، ص ۳۰)

- بمیرم برای گوهر. وختی دماغ بچه خون اومد. مردم تو حرم بلند بلند صلوات فرستادن... اووخ تو صحن همه دورش گرفتن. همه داد می‌زدن «واسیه چی چی بچه حرومزاده رو بردی پابوس آقا که مشتت واز بشه؟»

(سنگ صبور، ص۹۷)

تقدس درختان (کُنار مهنا[۱۵])

کُنار (یا سدر) در بیابان‌های منطقهٔ جنوب به فراوانی وجود دارد. به اعتقاد مردم منطقه، این درخت محل اسکان جن و اهلِ اونا (مردم جنوب به اجنه، اهل اونا نیز می‌گویند) است، از این جهت در باورهای عامیانه، محترم داشته شده است. به درخت کُنار، مثل امامزاده دخیل می‌بستند و نذر می‌کردند. (جهازی، ۱۳۸۱: ۴۹)

- کُنارِ مُهنا گَردگرفته و سوخته و خاموش با برگ‌های ریز و تیغ‌های خنجری‌اش، برزخ و خشمگین کنار جاده نشسته بود. همه می‌دانستند این درخت نظرکرده است و هر کس از پهلوی آن می‌گذشت، چه روز و چه شب، بسم‌اللهی زیرلب می‌گفت و آهسته رد می‌شد. این کُنار خانهٔ اجنه و پریان بود و خیلی از مردم بوشهر قسم می‌خوردند که عروسی و عزای پریان را در میان شاخه‌های آن به چشم دیده‌اند.

(*تنگسیر*، ص ۱۶)

- همچنان که خوابیده بود از پایین به دخیل‌ها و لته‌های رنگ و وارنگی که به شاخه‌های درخت بسته بودند نگاهی کرد. کندهٔ سوخته طاقچه مانند درخت و شمع‌های اشک‌ریختهٔ تو سری‌خوردهٔ آن، تو سرش جان گرفت. آنجا را خیلی دیده بود و توش شمع روشن کرده بود.

(تنگسیر، ص ۲۰)

مایه کیسه

در باور عامه همواره نسبت به کسانی که خسیس و ناخن خشک‌اند، اعتقادات عامیانه‌ای وجود داشته مانند اینکه از آدم خسیس که پول بگیرند باید آن را مایهٔ کیسه کرد تا همیشه پولدار باشند. (هدایت، ۱۳۴۲: ۵۹)

- بچه‌های حاجی می‌گفتند این عیدی برای مایه کیسه خوب است که حاجی ناخن‌خشک بود و غیر از این عیدی سالی یکروز و یک اشرفی، نم پس نمی‌داد.

(«روز اول قبر»، *روز...*، ص ۱۰۵)

بختک

عوام، بختک را که تجسّم کابوس است، عفریته یا ماده دیوی ناپیدا یا جنّی سهمناک می‌پندارند که پیکرش از قیر است. این موجود نامرئی، در تاریکی شب همچون سیاهی یا سایه بر خفتگان، بویژه جوانان نمایان می‌شود و آنان را چندان می‌فشارد که نفسشان می‌گیرد و از حرکت باز می‌مانند و زبانشان بند میآید. (هدایت، ۱۳۷۸: ۹۷)

- اما گلویش از هم باز نمی‌شد و مانند آدم‌هایی که تو خواب بختک روشان افتاده باشد هیچ‌کاری از دستش ساخته نبود.

(«دسته گل»، *روز اول قبر*، ص ۵۹)

- مثل اینکه تو خواب بختک روش افتاده بود و هرچه می‌خواست داد بزند، نمی‌توانست و توانایی هیچ‌کاری را نداشت و خون توی رگ‌هایش خشک شده بود.د (*تنگسیر*، ص۸۴)

غولک

غولک می‌تواند خود را به هر شکلی درآورد، شبیه به جن است و برای مقابله با آن باید از شیء آهنی مثل سوزن یا میخ استفاده شود و یا برای ترساندن و دور کردن آن اصطلاحِ آهن و میخ را مدام بر زبان بیاورند. (جهازی، ۱۳۸۱: ۴۸)

- آخه همش که به دل و جیگرِ تنها نیس؛ زور بازو هم لازمه. اونَم جنگیدن با وَرزای بحرینی که یه گَز مُل داره و مثل غولک می‌مونه.

(*تنگسیر*، ص۲۶)

نتیجه‌گیری:

نویسندگان مکتب داستان‌نویسی جنوب تحت تأثیر شرایط خاص اقلیمی، تاریخی و سیاسی همواره با فقر و رنج مردم همراه بوده‌اند و با گرایشی رئالیستی یا واقعگرایانه، به بازتاب مشکلات مردم جنوب و توصیف عناصر اقلیمی، فرهنگی، آداب و رسوم و باورهای‌مردم پرداختند. چوبک به عنوان یکی از نویسندگان صاحب سبک معاصر ایران و مکتب داستان نویسی جنوب، از نخستین

پیروان صادق هدایت و دارای نثری ساده، عامیانه و محاوره‌ای است. زبان داستان‌های وی آکنده از واژه‌هایی است که در محاورهٔ مردم کوچه و بازار رد و بدل می‌شود. فضای آثار چوبک در جنوب کشور (بوشهر و شیراز) می‌گذرد. او قهرمانان خود را از میان مردم عادی و اغلب محروم و تهی‌دست انتخاب کرده‌است و از زبان، آداب و رسوم، عقاید و باورهای عامیانهٔ مردم جنوب به ویژه زادگاهش، بوشهر بهره برده است. چوبک همچنین با استفاده از عناصری چون ویژگی‌های ساختاری و معماری بومی، واژگان محلی، غذاهای محلی، بازی‌های محلی و... به داستان‌های خود وجه‌ای اقلیمی و بومی بخشیده‌است.

پی نوشت:

۱. صدای ملایم و یکنواخت که از چرخش چرخ، گوگ یا اجسام مدور ایجاد شود، پیچیدن صدا در گوش و سر و کلهٔ آدمی، صدای وزوز در گوش... (حمیدی، ۱۳۸۰: ۶۶۳)

۲. کَمبار یا کَمبال؛ طناب کُلفت و محکم (احمدی ریشهری، ۱۳۸۰: ۳۵۷)

۳. کوهان گاو و شتر، برآمدگی و برجستگی استخوان پشت انسان، پشت گردن گاو. (همان، ص۳۸۸)

۴. لوت، یک شلاقِ پارچه‌ای است که در بازی محلیِ «لوت‌بازی» به کار می‌رود. (ر.ک به حمیدی،۱۳۸۰: ۵۷۶)

۵. بازی در میدان بزرگ محل در دو گروه با یک توپ ربنی [rebeni] و چند عدد چوب محکم به طول یک متر صورت می-گیرد. (ر.ک به هاشمی تنگستانی، ۱۳۵۶: ۱۳۳)

۶. از بازی‌های مخصوص تابستان که روی خاک نرم صورت می‌گیرد؛ دو نفر سرگروه (اوسا) می‌شوند، بازیکنان انتخاب شده به دو گروه (بِیله) تقسیم می‌شوند و هر گروه از ده نفر تجاوز نمی‌کند (ر.ک به هاشمی تنگستانی، ۱۳۵۶: ۱۴۶)

۷. (تِنگِسه) همان دِرات است که از وسایلِ بازی بچه‌هاست. (ر.ک به حمیدی، ۱۳۸۰: ۲۱۴)

۸. ماهی کوچک خشک‌کرده‌ای که اندازهٔ آن به ۶ تا ۷ سانتیمتر می‌رسد و طبقهٔ پایین جامعه با آن قلیه درست می‌کنند و گاهی به صورت خام‌خام خورده می‌شود. (احمدی ریشهری، ص۳۹۰)

۹. خوراکی هندی که با آرد نخود و سبزی و فلفل و سیر درست می‌شود. (چوبک، ۱۳۸۴: ۱۹۲)

۱۰. ماهی کوچکی در دریای فارس به اندازه دست و انگشتان که بر پوست آن خرما مالند در تنور پزند و خورند (همان، ص ۲۰۷)

۱۱. نظر قربانی به چشم گوسفندی می‌گویند که روز عید قربانی خشک می‌کنند برای دفع چشم زخم. (هدایت، ۱۳۴۲: ۸۰)

۱۲. تعویذی برنجین یا از جنس دیگر که بر آن بسم‌الله یا آیات قرآن و خطوط و علاماتی نویسند و برگردن طفل کنند برای دفع مضرت چشم بد. (دهخدا، ج ۶، ۸۲۲۱)

۱۳. مهره‌ای بود رنگارنگ و همانند چشم باباقوری، آن را داخل طلا یا نقره، کار می‌گذاشتند و زیر لچک بچه می‌دوختند. باورشان این بود که اگر چشم‌زخمی به بچه برسد، این مهره در هم می‌شکند و خرد و خاکشیر می‌شود. (کتیرایی، ۱۳۷۸: ۳۹)

۱۴. ر.ک به رسول پرویزی، «لولی سرمست»، انتشارات پرستو، ۱۳۵۲، ص ۸۱.

۱۵. کنار مُهنا از درختان مورد احترام مردم بوشهر است که هنوز هم در این استان وجود دارد.

۱۶. خارک گُل دُمباز: خارَکی که قسمتی از آن رطب شده باشد و بسیار مطبوع است. (حمیدی،۱۳۸۰: ۳۲۸)

منابع

۱. احمدی ریشهری، عبدالحسین، (۱۳۸۰) *سنگستان*، شیراز: نوید شیراز.

۲. افشاری، مهران، (۱۳۸۴)، *تازه به تازه نو به نو*، تهران: چشمه.

۳. بیهقی، حسینعلی، (۱۳۶۷)، *پژوهش و بررسی فرهنگ عامه*، مشهد: آستان قدس رضوی.

۴. پانوف، میشل و پرن میشل، (۱۳۸۴) *فرهنگ مردم‌شناسی*، ترجمهٔ عسکری خانقاه، تهران: ویس.

۵. پور عمرانی، روح الله مهدی، (۱۳۷۸) *گزیدهٔ داستان‌های کوتاه صادق چوبک*، تهران: نشر روزگار.

۶. جهازی، ناهید، (۱۳۸۱)، *افسانه‌های جنوب (بوشهر)*، با مقدمه منوچهر آتشی، تهران: مدبر.
۷. چوبک، صادق، (۱۳۴۴)، *انتری که لوطیش مرده بود*، تهران: کتاب‌های جیبی.
۸. _____، (۱۳۸۴) *تنگسیر*، تهران: نگاه.
۹. _____، (۱۳۵۲)، *چراغ آخر*، تهران: جاویدان.
۱۰. _____، (۱۳۲۴)، *خیمه شب بازی*، تهران: جاویدان.
۱۱. _____، (۱۳۴۴)، *روز اول قبر*، *تهران*: جاویدان.
۱۲. _____، (۱۳۵۲)، *سنگ صبور*، تهران: جاویدان.
۱۳. حسن‌پور، غلامحسین، (۱۳۸۷)، *ورزش‌های بومی، محلی، سنتی*، تهران: بامدادکتاب.
۱۴. حمیدی، سید جعفر، (۱۳۸۰)، *فرهنگ نامه بوشهر*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۵. داد، سیما، (۱۳۷۱)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: مروارید.
۱۶. درویش، مجید، (۱۳۹۰)، *چوبک و ناتورالیست*، قم: نورالسجاد.
۱۷. رنگچی، غلامحسین، (۱۳۷۲) *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی*، تهران: مطالعات فرهنگی.
۱۸. روزبه، محمدرضا، (۱۳۸۱)، *ادبیات معاصر ایران* (نثر)، چ سوم، تهران: روزگار.
۱۹. شیری، قهرمان، (۱۳۸۷)، *مکتب‌های داستان نویسی در ایران*، تهران: انتشارات چشمه.
۲۰. دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۳)، *لغت‌نامهٔ دهخدا*، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، دانشگاه تهران.
۲۱. قبادیان، وحید، (۱۳۷۷)، *بررسی اقلیمی ابنیهٔ سنتی ایران*، تهران: دانشگاه تهران.
۲۲. کتیرایی، محمود، (۱۳۷۸)، *از خشت تا خشت*، تهران: نشر ثالث.
۲۳. میرعابدینی، حسن، (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.
۲۴. _____، (۱۳۸۶) *فرهنگ داستان‌نویسان ایران*، تهران: چشمه.
۲۵. هاشمی تنگستانی، جلال، (۱۳۵۶)، *بازی‌های محلی استان بوشهر*، بوشهر: فرهنگ و هنر بوشهر.
۲۶. هدایت، صادق، (۱۳۷۸)، *فرهنگ عامیانهٔ مردم ایران*، تهران: چشمه.
۲۷. _____، (۱۳۴۲)، *نیرنگستان*، تهران: امیرکبیر.
۲۸. یوسفی، غلامحسین، برگ‌هایی در آغوش باد، (۱۳۵۶)، تهران.
۲۹. باباسالار، اصغر، «صادق چوبک و نقد آثار وی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش ۱۷۷، ۱۳۸۵، صص ۱۳۳-۱۵۱.

بررسی تطبیقی زبان، اندیشه و عاطفه دو شاعر مقاومت

(طاهره صفار زاده و محمود درویش)

فاطمه گوشه نشین
استادیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه پیام نور
سید عالیه حسین زاده علوی
دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی پیام نور

چکیده

ادبیات مقاومت ادبیاتی است که آزموده‌های مبارزاتی یک نسل مقاوم و مبارز را که برای رهایی سرزمین، دین، فرهنگ و سنت‌های خود از چنگال تجاوزگران به حریم ارزش‌های ملّی و انسانی به پا خاسته است، در قالب شعر، نمایش، داستان و ... به تصویر می‌کشد. هم زمانی آغاز جنگ تحمیلی در ایرانبا ظهور شاعران توانمندی چون دکتر طاهره صفارزاده و حضور او در محافل دانشگاهی و سیاسی به عنوان نظریه پردازی محقق، باعث حرکت آفرینی و نوگرایی در نسل جوان شد .او با اشعار برجسته و فخیم خود برای نسل آینده، ادبیات مقاومت را رنگ و جلای دیگری بخشید. در فلسطین نیز در پایان نیمه اول قرن بیستم با اشغال کشور فلسطین، محمود درویش از کودکی رنج آوارگی، تبعید، زندان و دوری از وطن را تجربه نمود.او به خوبیتوانست تاثیر این درد عمیق را در اشعار و واژگانش آشکار سازد. پژوهش حاضر با نگاهی گذرا به زندگینامه و فعالیت‌های سیاسی و فرهنگی ادبی این دو شاعر بزرگ با روش توصیفی- تحلیلی و با بررسی تطبیقی عناصر شعری از قبیل زبان، بیان اندیشه و عاطفه در شعر این دو شاعر می پردازد.بدیهی است که سبک این دو نویسنده به دلیل اختلافات فکری، زبانی و جنسیتی سبکشان متفاوت است.اما بن‌مایه‌های اندیشه و مؤلفه‌های پایداری در هر دو یکسان است و در زبان و نوع عاطفه تا حدودی با یکدیگر اختلاف دارند.

کلیدواژه‌ها: مقاومت، صفارزاده، درویش، زبان، عاطفه، اندیشه

مقدمه

در حیطه انسانی و حتی حیوانات کنش و واکنش‌هایی وجود دارد که ضرورت پایداری و مقاومت را ملتزم و در باور و اعتقاد انسان توجیه پذیر و متعهد می‌سازد. حیثیت، شرف، دفاع از ناموس، دفاع از سرزمین، دفاع از هویت و ارزش‌های ملّی و دینی چیزی نیست که بتوان در برابر آن سکوت کرد و خود را به خاکمذلّت کشاند و در برابر تهاجمات بیگانه قد خم کرد و ذلّت ابدی را پذیرفت. حوادث و پیشامدهای ناگواری چون قتل، غارت، جنگ، خونریزی، شهادت، ... از اولین زمینه‌های شکوفایی ادبیات مقاومت است. دکتر محمدرضا سنگری در مقاله ادبیات پایداری و مقاومت تعریفی علمی کاربردی ای ارائه می‌دهد: « از نظرگاه علمی، ادبیات پایداری به مجموعه آثاری اطلاق می‌شود که از زشتی‌ها و پلشتی‌ها بیداد داخلی یا تجاوزگر بیرونی در همه حوزه‌های سیاسی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، با بیانی هنری (ادیبانه) سخن بگوید » (کمری؛ ۱۳۸۰؛ ۴۳). در ادبیات قدیم، مدح، هجا، دفاع از سرزمین و این نوع ستایش‌ها در اشعار شاعرانی چون فردوسی، خاقانی، کسایی مروزی، ملک الشعرای بهار، فرخی یزدی و ... دیده می شود. اما « مقاومت و پایداری به لحاظ نظری، در ردیف معانی دهگانه شعر، نظیر مدح، هجا، مرثیه، غزل، که قدما در شعر مطرح می‌کردند وجود نداشته است » (شمیسا، ۱۳۷۶، ۳۶).

در ایران طاهره صفارزاده و در فلسطین محمود درویش از جمله کسانی هستند که با آثار ماندگار خود هویت ملّی و ارزش‌های وطنی و دینی جوانان مرز و بوم را نیرو و تحرکی دوباره بخشیده اند . این دو با متأثر شدن از جنگ و ظلم، با سلاح قلم و اندیشه عدالت خواه خود، نسبت به مسائل عصر خود بی تفاوت نبوده و سلاح قلم را چون تیری زهرآلود بر جان دشمن فرود آوردند.آنان هوشمندانه به آفرینش شعر دست زدند و پرچم مقاومت و ایثار را آزادانه و با افتخار بالا بردند و چونان شهیدان از تهدید و نکوهش دشمنان ترسی به دل راه ندادند و با جرأت و شهامت از آرمان‌های انقلاب و وطنشان دفاع کردند.

«برای نخستین بار نویسنده معاصر فلسطینی « غسّان کنفی » مجموعه‌ای از شعرها و داستان‌های شاعران و نویسندگان معاصر فلسطینی را « ادبیات مقاومت فلسطین » نام نهاد. بدین ترتیب اصطلاح « ادبیات مقاومت » یا « مقاومهٔ » در بین شاعران و

نویسندگان عرب و بعد در جهان رایج شد.» (فاطمه مدرسی و زهرا خجسته مقال: ۱۳۹۲: ۳۶۴).آیینه وند در باب ادبیات مقاومت با بیانی رسا چنین بیان می‌دارد: « در دوره‌های بعد، خاصّه در دوران معاصر، شاعران متعهد انقلاب اسلامی به سرودن اشعاری در زمینه ادبیات مقاومت پرداختند. ادبیات مقاومت صدای مقاومتی است که هرگز خاموش نمی‌شود و پایانی نمی‌شناسد و تعبیری است که هیچ‌گاه از مردم فاصله نمی‌گیرد، اگرچه شمشیرها و سرنیزه‌ها را رها کرده باشند ».(آیینه وند، ۱۳۷۰، ۳۴) پژوهش حاضر با هدف معرفی این دو شخصیت به عنوان چهره‌های شاخص برتر در ادبیات پایداری درصدد است به بررسی اشعار مقاومت این دو شاعر از لحاظ زبان، اندیشه و عاطفه بپردازد. تا بدین وسیله چراغی بر روشنایی راه پژوهشگران و علاقه‌مندان ادبیات پایداری به طور عام و یا ادبیات مقاومت ایران و فلسطین به طور خاص باشد. پژوهش حاضر می‌تواند گامی موثر در ادبیات تطبیقی و مقایسه‌ای به حساب آید. « برخی تطبیقگران معاصر آمریکایی، ادبیات تطبیقی را ادبیات اختلاف و تفاوت در مفهوم وسیع آن می‌پندارند » (نظری مقدم، ۱۳۸۹: ۲۳۴).زیرا در مکاتب مختلف ادبیات تطبیقی شرط اساسی تفاوت زبان است. در مورد پیشینه پژوهش لازم به ذکر است که در مورد زندگی شعر و اندیشه محمود درویش کتاب‌ها و مقالات مختلف و پایان‌نامه‌هایی به نگارش درآمده است مانند دو کتاب "ثلاثون عاماً مع الشعر و الشعرا" (۲۰۰۵)، « محمود درویش،۱۹۷۳ » اثر رجاء نقّاش و« بنیهٔ القصیدهٔ فی شعر محمود درویش، ۲۰۰۲ » اثر ناصر علی و پایان نامه‌هایی چون « التکرار فی شعر درویش »، "بن مایه‌های ادبیات پایداری محمود درویش" و همچنین مقالاتی در مورد طاهره صفارزاده به چاپ رسیده است مانند « اکبری و خلیلی (۱۳۸۹) در مقاله بررسی اشعار طاهره صفارزاده از دیدگاه فکری » عبدالملکیان (۱۳۸۶) در مقاله راه دشوار، راه روشن، بررسی محتوایی اشعار او و میرزایی در سال (۱۳۷۷) در مقاله ارتفاع عقیده نگاهی به تفکر شهادت در شعر صفارزاده. اما در مورد بررسی تطبیقی این دو شاعر مقاومت تا آنجا که نگارنده گان اطلاع دارند،هیچ پژوهشی صورت نگرفته است.

زندگینامه دو شاعر

۱- زندگی طاهره صفارزاده

دکتر طاهره صفارزاده شاعر، نویسنده، نظریه پرداز، محقق، مترجم و استاد دانشگاه، روز ۲۷ آبان ۱۳۱۵ در سیرجان کرمان به دنیا آمد. پدر و مادرش را در پنج سالگی از دست دارد و تحت تکفل مادربزرگ خود که چشم پزشک و شاعر بود قرار گرفت. او نظریه « شعر طنین » را که از گونه‌های شعر مقاومت دینی در قالب نو به شمار می‌آید به جامعه ادبی کشور معرفی کرد. مدرک MFA (استاد هنرهای زیبا) را که پایه دکتری برای تدریس نظری و عملی ادبیات و هنر در دانشگاه‌های آمریکاست از دانشگاه آیووا دریافت کرد. « رهگذر مهتاب »، « طنین دلتا »، « سدّ و بازوان »، « مردان منحنی »، « سفر پنجم »، « بیعت با بیداری » و « دیدار با صبح » مجموعه آثار شعری اوست که بین سال‌های ۳۶ تا ۶۶ سروده است. (زرقانی، ۱۳۸۳، ۶۷۰-۶۷۱). وی نخستین عرضه کننده اصولی برای ترجمه به عنوان علم در جهان، بنیان‌گذار نقد عملی تجربه در دانشگاه‌های ایران است. عضو بنیان‌گذار کمیته ترجمه آسیا، مترجم قرآن کریم، نهج البلاغه، ... و استاد نمونه (۱۳۷۱)، خادم القرآن (۱۳۸۰) و شاعر برگزیده بخش شعر نو در نخستین جشنواره بین المللی فجر (۱۳۸۵) است. علاوه بر تألیف و ترجمه مقالات و مصاحبه‌های علمی، ادبی، دینی، اجتماعی از طاهره صفارزاده یک مجموعه داستان، دوازده مجموعه شعر، چهار گزیده اشعار منتشر شده است. وی در ۴ آبان ۱۳۸۷ برابر با ۲۵ شوال ۱۴۲۹ (سالروز شهادت امام جعفر صادق) در تهران درگذشت.

۲- زندگی محمود درویش

محمود سمیر درویش، ملقب به مجنون التّراب، شاعر مقاومت در ۱۳ مارس ۱۹۴۱ میلادی (۱۳۲۰ ه.ش) در روستای « بروة » نزدیک شهر عکّا در خانواده‌ای پرجمعیت دارای ۸ فرزند (۳ دختر و ۵ پسر) به دنیا آمد. تحصیلات دوره دبیرستان را در روستای « کفر یاسیف » ادامه می‌دهد و در این مرحله از زندگی‌اش به حزب کمونیست می‌پیوندد . عهده دار چندین منصب می‌شود. آخرین آن‌ها، عضویت در کمیته اجرایی سازمان آزادی بخش فلسطین بود. به روزنامه نگاری روی آورد و با مجلّات « الاتّحاد »، « الجدید »، « الکرمل »، « الفجر »، « ..... الفلسطینیهٔ » همکاری کرد. (النّقاش، ۱۹۷۲: ۱۰۹،۱۱۶). از آغاز جوانی به فعالیت سیاسی پرداخت و به سبب عقاید و فعالیت‌های سیاسی خود بارها به زندان یا اقامت اجباری در خانه‌ای محکوم شد. پس از ترک فلسطین در ۱۹۷۱

و استقرار در بیروت شاعر برتر مقاومت شناخته شد و آوازه جهانی یافت (اسوار، ۱۳۸۱، ص۶۴۹). وی در محافل سیاسی و ادبی حضوری موفق داشته و جوایز متعددی را به خودش اختصاص داده است از جمله:

جایزه تاج طلایی از جشنواره بین المللی شعر مقدونیه در ۲۰۰۷ م، جایزه لوتوس از اتحادیه نویسندگان آفریقا و آسیا در سال ۱۹۶۹، جایزه صلح لنین به سال ۱۹۸۳ م، نشان عالی ادبیات هنر فرانسه به سال ۱۹۹۳، جایزه ناظم حکمت در ۲۰۰۳ م، جایزه جشنواره جهانی استروگا در سال ۲۰۰۷ م از جمله جوایز وی می باشد « نخستین ویژگی چکامه‌های درویش پیکار با رژیم نژاد پرست و مخالفت با لطمه دستاوردهای منفی و مثبت آن است. ویژگی دوم اینکه او بی تزویر در شعرش زندگی می‌کند» (لشکری، ۱۳۶۶، ص۴۶۴). تأثیر عمیق او در دنیای سیاست بر کسی پوشیده نیست. بیانیه استقلال فلسطین که در سال ۱۹۸۸ م در الجزایر اعلام شد، توسط محمود درویش به نگارش درآمد و نیز خطابه تاریخی یاسر عرفات را در مجمع عمومی سازمان ملل به سال ۱۹۷۴ م، محمود درویش برای او نوشته بود. این نطق از بهترین خطابه‌های سیاسی تاریخی سازمان ملل بود که در اوج درگیری‌های ملت فلسطین با اشغالگران صهیونیست با این کلمات به فریاد ملت مظلوم فلسطین مبدل شد.« می‌آیم، شاخه‌ای زیتون به دستی و تفنگی در دست دیگرم، مگذارید شاخه زیتون از دست بیفکنم »(روزنامه ایران، شماره ۵۴۷۱، ۹۲/۷/۴،ص۱۶)

وی ۵۵ سال از زندگی‌اش را وقف شعر پایداری سرزمینش نمود و ۲۰ مجموعه شعر، چند اثر ارزشمند در زمینه نثر به اضافه چندین مقاله دارد.

تألیفات محمود درویش در نثر عبارتند از:

- یادداشت‌های حزن عادی (یومیّات الحزن العادّی)
- اندکی درباره وطن (عن الوطن)
- بدرود ای جنگ، بدرود ای صلح (وادعاً ایها الحرب وادعاً ایها السّلم)
- رهگذران در کلامی گذرا (عابرون فی کلام عابر)

تمام اشعار محمود درویش به جز « گنجشکان بی‌بال » و دیوان اخیرش « وضعیت محاصره » در کتابی ۳ جلدی تحت عنوان « دیوان محمود درویش » گردآوری شده و مؤسسه چاپ و نشر بغداد در سال ۲۰۰۰ م آن را منتشر ساخته است. محمود درویش سرانجام، نهم ماه اوت سال ۲۰۰۸ م (۱۳۸۷ ه.ش) در سن ۶۷ سالگی در پی سومین عمل جراحی قلب باز در یکی از بیمارستان‌های شهر هوستون ایالت تگزاس آمریکا درگذشت.

از آنجا که شعر مقوله ای ذهنی و حاصل خلاقیت ذهن شاعر است،خوانندگان متعدد می توانندِ برداشت های متفاوتی از آن داشته باشند.به عبارت دیگر شعر متنی باز است که هر خواننده ای فراخور اندیشه واطلاعات خود در دریافت معنا ومفهوم آن، معنایی متفاوت و حتّی متفایر با دیگر خواننده استنباط می نماید.از طرفی دیگر هر شاعری از عناصر شعری به گونه‌ای یکسان استفاده نمی‌کند. به عنوان مثال احتمال دارد که یک شاعر از عنصر رنگ عاطفه و خیال بیشتری در اشعارش استفاده کند و یا شاعر دیگر عنصر اندیشه اش بر بافت تخیل شعری‌اش غلبه داشته باشد. با عنایت به این مسئله در ادامه این بحث به بررسی تطبیقی برخی از عناصر شعری در اشعار طاهره صفارزاده و محمود درویش پرداخته می‌شود.

زبان و بیان شعری

« زبان میدانی مهم برای مواجهه افراد و طبقات اجتماعی غالب و فرودست است. زبان نماد کلیدی هویت‌های شخصی و سیاسی و ابزار تعریف یا بازتعریف هویت به واسطه زبان‌های مورد استفاده، است ».(ساسانی: ۱۳۸۴، ۳۱۸)

۱- زبان و بیان طاهره صفارزاده

صفارزاده با شعری که به سمت زبان پیچیده استعاری برود، موافق نیست.سفرهای او به آمریکا و تجربه عینی برخی امور و خواندن اثرهای جدید و نو باعث شده او راحت‌تر اشعار خود را بیان نماید و از لحن خطابی دراشعارکمتر استفاده نماید. آشنایی و زندگی کردن با شاعران خارجی در محیط دانشگاهی آمریکا و برخورد با افرادی که عقده جنسیت و ملیت نداشتند تحول شعری و تأثیر غریبی بر او گذاشت.

« برای من آنچه می‌خواهم بگویم در درجه اول اهمیت قرار دارد. نیما می‌گوید باید دید شاعر چه یافته. زبان، وزن، کلمه هم واسطه‌اند. سعی من یافتن اصلی‌ترین قالب‌هاست با رام کردن کلمات روزمره در شعر و نتیجه یکی کردن زبان شعری و زبان به

عنوان وسیله و این در حقیقت بسیار مشکل‌تر از ردیف کردن کلمات مهجور ادبی است و جرات می‌خواهد » (صفارزاده به نقل از:محمد حقوقی: ۱۳۵۰، ۴۶۹) زبان اشعار صفارزاده متداول و محاوره‌ای است اما اغلب با خمیرمایه‌ای از طنز در هم آمیخته شده است. فهم شعر او اگرچه به ظاهر ساده است اما در دقت و فهم آن به مشکلاتی برمیخوریم.

دوست من رئیس شده است
دوست دوست من رئیس شده است
دوست دوست دوست من رئیس شده است

(صفارزاده: ۱۳۸۷، ۳۷۷)

و یا

اینان که پیشاپیش ما می‌روند به دنبال زمزم هستند
من هم لیوان پلاستیکی‌ام را آماده کرده‌ام
شاید قسمتی داشته باشم

(همان، ۹۸)

در شعرهای" طنین در دلتا" شعر او دارای زبان مشخصی است و اثر پذیری یا تقلیدی از شاعران دیگر در اشعار اودیده نمی شود. در شعرهای دفتر دوم که حالات شورانگیزی را دربر دارد، شاعر بر اساس اندیشه اش، نوع بروز مبارزه اش را بیان مستقیم می داند « اما من متوجه زندگی شده بودم و حس می‌کردم که آن نوع زبان گنجایش راحت حرف زدن و آوردن تجربه و فرهنگ امروزی را ندارد » (یاحقی: ۱۳۵۰، ۴۶۱).

صفارزاده از آرایه‌های تشبیه و استعاره (نه استعاره‌های دور از ذهن) دربیان مقاصد و اهداف سیاسی خود استفاده می کند. او زبان را ابزاری برای ندای درونی و ستایش عدالت خواهی و نکوهش ظلم و جور می داند. زبان او زبانی است رسا، کوبنده، پرصلابت، با خمیرمایه‌های طنز. این شیوه زبانی وی بعلاوه اطلاعات علمی، سیاسی و فرهیختگی و دانش وی باعث شده که فهم برخی از اشعار او برای عوام قابل درک نباشد.او اندیشه و معنا را بر زبان و لفظ ترجیح می دهد و اولویت را به معنی می دهد نه لفظ و آریه زبانی. در مباحثی که با محمد حقوقی داشته،وی علت شیفتگی خود را به نیما زبان و شیوه بیان اشعار وی نمی‌داند بلکه شیفته نگرش نیما است که حاصل تجربه فردی وی است. لذا ضرورت زمانی تحول ممکن بود این در هم شکستن قالب‌ها را به وجود آورد ولی اندیشه‌ها نو نیمایی بود که لبّ مطلب را ادا کرده است. صفارزاده کلام و زبان خود را تیز و برنده می داند که بنیاد جهل و نادانی را ویران می کند. وی فخر و عزت خود را در سرودن شعر می داند و خود را ملزم به سرودن شعر و خواندن آن می داند.

کلام تیز/کلام برنده/کلام جهل انداز/کلام خواب شکن/بیداری‌ام از/ اتّصال می‌آید/ در زیر تازیانه حق/ همیشه می‌خواندم/ سلام بر یگانگی الله/ سلام بر سیادت ثارالله.(صفارزاده.۱۳۸۵، ۱۱۶)

در جریان انقلاب، شاعر، شعری می‌گوید که خواننده را تشجیع می‌کند و تا حدی شعارگونه است. در دوران بعد از انقلاب در ثبت حرکت‌ها و یادآوری هدف و آرمان انقلاب همّت می‌گمارد. در این مرحله توجه ویژه ای به سازندگی وطن دارد. اگرچه در همه حال، شعر برای مردم است، ولی خود را فریب ندهیم اکثریت مردم معارف را درک نمی‌کنند، باید ساده‌ترین زبان را به کار گرفت، اما ساده‌ترین زبان شعاری‌ترین نیست (رفیعی،۱۳۸۶: ۲۷۸)زبان و بیان حکیمانه،روح حماسی در اشعارش همراه با واژگان مذهبی، اعتراض و صلابت جدی بی پروا و صریح از جمله ویژگی های اشعار او می باشد. حرکت و پویایی و زبان تشخیص در اشعارش نمود ویژه‌ای دارد.

من روبه روی که هستم سرودخوان
پیوند ما سلول مرده‌ای است
که دست بلیغ آب آن را خواهد شست
و من تمیزتر و تنهاتر خواهم شد.

(صفارزاده: ۱۳۸۷، ۱۷۴)

درباره زبان و شیوه بیان شاعران این دوره باید گفت که از نوع بیان بزرگان قدیم گرفته شده بود و هرچند که شاعران این دوره در انتقال زبان و بیان شعر نو به قالب‌های سنتی موفق عمل کردند و توانستند تحولی در این مسیر ایجاد کنند، لیکن به دلیل تغییر ساختار اجتماعی و سیاسی و فرهنگی جامعه و توجه به واقعیت‌های مورد توجه در این دوره، همچنین ایجاد فضای تصویری تازه براساس وقایع، حوادث و جریانات گوناگون جنگ و کشیده شدن مذهب و باورهای اعتقادی مردم به بطن جامعه سبب شد تا شاعران دریابند که دیگر برای تصویر واقعیت‌های مذکور نیازی نیست که از صور گوناگون خیال برای تأثیرگذاری و القای معانی ذهنی استفاده کنند. (قاسمی: ۱۳۸۴، ۳۲۴).

۲- زبان محمود درویش

زبان شعری درویش آزاد می‌باشد و هیچ انگیزه‌ای برای به کارگیری کلمات نادر به خاطر ضرورت قافیه وجود ندارد که به عنصر داخلی قصیده ضربه بزند (بیضون، ۱۹۹۱: ۸۵). در بیان محکم، صریح و گاهی اوقات نیشدار او در می‌یابیم که به هر چه بی عدالتی و نقض قوانین جامعه است، سر سوزنی سر تسلیم ندارد. درویش از قالب‌های پیچیده نمادین و رمزی در اشعارش استفاده می‌کند اما چون شعر را صاحب رسالتی می‌داند که لازمه‌اش پیوند با توده مردم است زبانی ساده و قابل فهم را برمی‌گزیند.

قصائدنا، بلا لونٍ
بلاطَعمٍ ..... بلا صوتٍ
اذا لم تحمِل المصباحَ من بیت الی بیتٍ
و ان لم یَفهَمِ البُسَطا معانیها
فَأُولی ان نَذرَیها
و نخلُدُ نحن ..... لِلّصَمتِ

(دیوان. ج ۱: ۲۸)

(قصیده‌های ما بی رنگ و بی مزه و بی صدا هستند؛ زمانی که چراغی را از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر نبرد و اگر معانی آن قابل فهم نباشد، سزاوار است آن را واگذاریم و برای همیشه سکوت اختیار کنیم.) بهترین نمونه دفتر گنجشکان بی‌بال اوست که در ۱۹ سالگی در ۱۹۶۰ انتشار یافت. اشعار این دفتر بر پایه تجربه‌ای محدود و آهنگی تند و واژگانی پرطنین استوار شده است.

احمد الزعتر (فدائی): یا احمد العربیُّ / لم اغسل دَمی من جنز اعدائی (دیوان، ج۱: ۶۱۴). قصاید احمدالزعتر، بیروت و مدیح الظل العالی ۰۱۹۸۳) متعلق به مرحله دوم شعر درویشند. این قصاید از نوع ادب دراماتیک است و به تجرید و رمز گرایش دارد. (خوری، ۱۹۸۶: ۱۲۵). ویژگی سبکی این اشعار، وفور استعاره‌های نادر، تشبیهات نو و ضرباهنگ حاصل از تکرار و ترادف و تضاد است. (بخاریان، ۱۳۸۸: ۲۰۵). در شعر « الهی الهی، لماذا تخلّیت عنّی، لماذا تزوجّتَ مریم ». (دیوان: ۸۱)« بیان شکوائیه و اعتراضی است که چرا خداوند فلسطین را ترک کرده و با مریم (اسرائیل) ازدواج نموده است. مقصود ظهور جبرئیل بر حضرت مریم به صورت آدمی است که تناسخ تمثلی گویند ». (شمیسا، ۱۳۷۵: ۵۴۱)

او در بیشتر اشعارش از نماد و اسطوره استفاده می‌کند. به عنوان مثال « اقول للغربان/ لا تنهشی/ فَرُبَّما ارجع للدار (می‌گفتم ای زاغان/ بس بادتان شیون/ شاید که برگردم به خانه خویش) (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۵۹). او در بیان رسالت شعر در قصیده‌ای می‌گوید:

لو کانت هذی الاشعار
إزمیلاً فی قبضة کادح
قنبلة فی کف مکافح
لو کانت هذی الاشعار!
لو کانت هذی الکلمات
محراثاً بین یَدَی فلّاح
و قمیصاً ..... او باباً ..... او مفتاح!
لو کانت هذی الکلمات

(دیوان.ج ۱، ۲۸)

(کاش این اشعار، چکش و ابزار سنگ تراشی در دستان زحمت کشی، یا بمبی در دستان مبارزی، یا گاوآهنی در دستان کشاورزی بودند و ای کاش این واژگان، پیراهنی، دری، کلیدی و یا هر چیز دیگری بودند.)

از آنجا که بافت جنگ و پایداری،ادبیات خاص خود را با بافتی رسا و تند می‌طلبد، لذا در اشعار محمود درویش و طاهره صفارزاده واژگان حماسی، محکم و جدی همراه با لحن اعتراض، شکوائیه، انتقاد با بی‌پروایی وجسارت موج می‌زند. اما فهم کلیاشعار صفارزاده به دلیل احاطه علمی و آگاهی وی بر مکاتب ادبی غرب، تسلط بر زبان انگلیسی، حضور در جامعه غرب و نقش برجسته او در علم و دانش به عنوان نظریه پرداز، محقق، استاد دانشگاه در مقایسه با اشعار محمود درویش اندکی از قابل فهم بودن اشعار وی برای خوانندگان عام کاسته است.البته این امر حاکی از روح بلند و اندیشه والای اوست. در اشعارهر دو شاعر نمونه‌هایی از اسلوب‌های خطابی -که خاص ادبیات پایداری است-مشاهده می‌شود. هر دو شاعر از زبان به عنوان وسیله‌ای برای نیل به عدالت‌خواهی، مبارزه با ستم، تشجیع جوانان استفاده نموده اند.

اندیشه

در طی روزگار انسان ها از زبان برای انتقال پیام ها، اندیشه ها و عواطف خود بهره برده اند و از ادبیات که زبان برتر است به عنوان وسیله ای برای انتقال بهتر و موثرتر اندیشه خود استفاده کرده اند.در ادبیات،هر اندیشه ای که در قالب مناسب خویش ریخته شود ماندگارتر خواهد بود.

۱- اندیشه طاهره صفارزاده

از نظر دکتر صفارزاده شعری که بیش از حد به لفظ و آهنگ توجه شود حتما خلأ اندیشه و احساس دارد. عنصر اصلی در شعر او اندیشه است. « ای برادر تو همه اندیشه‌ای »حرف مولوی است. البته اندیشه را نباید از حس جدا ببینیم. در انسان متعالی حس و اندیشه بسیار به هم نزدیک‌اند و برهم تأثیر می‌گذارند و گاه یکی می‌شوند. یعنی آدم متعالی نسبت به مبتذل، احساساتی و هیجان زده نمی‌شود. به عبارت دیگر اندیشه‌اش دخالت می‌کند » (صفارزاده.۱۳۸۷: ۴۸۸)

در سفر عاشقانه‌ها گرایش او به مذهب تشیع آشکارتر می‌شود و این از خصلت ضد ظلم و ضد سازش و عدالت‌خواهی او ناشی می‌شود. مجموعه نیایش‌ها در فرهنگ تشیع، حافظ و نگهبان مرزهای اقتدار و شجاعت ملی هستند و نمی‌گذارند و نخواهند گذاشت که هجوم مشکلات و حمله ناملایمات، پرچین‌های زیبای شجاعت و اقتدار ملی را بشکنند و زمینه‌های نفوذ ضعف، شکنندگی و از هم پاشیدگی را در جغرافیای روحی ملت فراهم آورند. (واحد. ۱۳۷۵: ۶۲) از مولفه‌های پایداری جدال تاریخی حق و باطل و غلبه یقینی حق بر ظلم، در اشعار شاعران بازتاب ویژه‌ای دارد. صفارزاده تنها قدرت حقیقی را خدای یکتا می‌داند:

در منتهای صبر و ستیز/ باید دانست که در مقام قادر یکتا/ قدرت وجود ندارد/یگانه ابرقدرت اوست/ سوداگر جنگ افزار/ قدّاره بندهای غاصب وطن و مال/ مستکبرند نه قدرتمند

(صفارزاده.۱۳۸۵: ۶۵)

یا درشعری دیگر به قدرت لایزال الهی اشاره می کند:

باید یقین بورزیم / که ماندگار مطلق /در هر دو سوی میز بی نهایت هستی /همان اراده یکتاست /تصمیم/در اراده خالق /ودر خرد خالق است

(صفارزاده.۱۳۸۷: ۳۱۵)

اندیشه‌های الهام گرفته از مفاهیم قرآنی و احادیث، نوع تفکر شیعی و اعتقادی راسخ را در اشعارش نمایان می‌کند. او وعده الهی را حق می‌داند و با استناد به آیه ۱۷ سوره محمد « والذین اهتدوا زادهم هدی و اتاهم تقواهُم » اشاره می‌کند که خداوند بر هدایت و تقوای انسان‌های حق طلب می‌افزاید.

و هر که با باطل بیعت می کند/یقین می دانم که صادقانه امت توست/ وامت تو آمده است/ ومی گوید/ بیگانه باید برود/ وحق همیشه بماند.(صفارزاده.۱۳۸۷: ۲۱۰) اندیشه های او در باب فاطمه الزهرا، امام زمان، امام خمینی، شهادت، نبرد حق و باطل، ... می باشد.او اندیشه ها و احساسات را با بیانی زیبا و رسا در اشعارش بیان می دارد.

او یا در شعر خداسالاری او می گوید :

حق وحقوق من/ همچون فلسطین/ اشغال گشته / با دست همدستها/ اسیر غضب شده افسوس/ دست وجدانها/ در خوب مانده است

(همان. صفحه ۴۳۱)

۲- اندیشه محمود درویش

محمود درویش با تاثیر پذیری از اندیشه های مارکسیست وناسیونالیست و الهام از مضامین و نماد های دینی، وطن را چون محبوبه و معشوقی می داند.حول محور اندیشه های او عشق به وطن است.

« نام فلسطین بزرگ‌ترین اندیشه در شعرش به شمار می‌رود. او با گرایش‌های ناسیونالیستی، التزام به وطن و مقاومت در برابر اشغالگران بن‌مایه اصلی شعر اوست. خاک وطن چون دلبری است با نام‌های گوناگون برای رسیدن به این دلبر اگر مرزهای واقعیت بسته باشد، از روزنه خیال وارد می‌شود. از این روست که شعر، فلسطین و زندگی در شخص درویش و هنر او یکی شده‌اند به گونه‌ای که نمی‌توان پیوندهای آن را از هم گسست ». (رسول نژاد و زارعی: ۱۳۹۱: ۶۹).

آه یا جرحی المکابر/ وطنی لیس حقیبه/

و انا لستُ سافر/

انّنی لست مسافرٌ/

انّنی العاشق و الارض حبیبهٔ

(درویش:۱۹۸۹،ج ۱: ۱۶۸)

(آه ای زخم سرکش و تسلیم ناپذیر من/ وطن من کیف دستی نیست (که بتوانم آن را با خود به هر جایی ببرم)/ نه من به هیچ وجه مسافر نیستم (هرگز وطن را ترک نمی‌کنم)/ و من مسافر نیستم (که بشود هرجایی بروم)/ عاشق منم و سرزمین معشوقه‌ام است)

احسان عبّاس- پژوهشگر عرب- وحدت یافتن معشوق و سرزمین در شعر محمود درویش را پدیدآورنده گونه‌ای رمانتیسم نو می‌داند که پیش‌تر از این در شعر عربی امکان تحقّق نداشته است. به بیان او محمود درویش میان حزن تراژیک و صلابت حماسی جمع می‌کند و پیوند می‌زند. (عباس، ۲۰۰۱: ۵۵). محمود درویش با حضور در فعالیت سیاسی و داشتن نوعی تفکر مارکسیستی از مفاهیم و متون و شخصیت مذهبی در اندیشه‌های شعری‌اش به نحوی خوب بهره گرفته است. به عنوان مثال وی به زیبایی با اقتباس از قرآن، داستان حضرت یوسف (ع) را در راستای اندیشه شعری‌اش قرار داده و در چند قصیده « انا یوسفُ یا ابی » یوسف را نماد فلسطین و برادرانش را نماد کشورهای عربی قرار داده است. (رستم پور؛ ۱۳۸۳: ۳۰). او با گرایش و تأثیرپذیری از اندیشه‌های مارکسیستی و ناسیونالیستی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم با پرستش انسان و زمین و تأثیرپذیری از ادبیات روسیه نقش انسان و رنگ و حضور و علاقه شدید خود را به زمین با واژگان نمادین اعلام می‌داشت. در شعر جاندار « عاشقی از فلسطین » وطن، مادر، محبوب، آزادی و طبیعت با هم درآمیخته است. گاه بوی عبودیت غیرخدا (محبوبه) می‌آید: عیونک شوکةٌ فی القلب توجعنی، و اعبُدُها و احمیها من الریح (ج۱، ۷۹). محبوبه او فلسطین است که تنها و بدون عاشق در بند است. « مضمون پیوند عاشقانه با زمین در شعر شاعران پیش از درویش چون عبدالرحیم محمود ابراهیم طوقان نیز دیده می‌شود » (جبرا، ۱۹۸۲: ۱۶۳). نخستین شعر درویش در ۲۳ سالگی که در اوایل دهه ۶۰ سرود هویت و غیرت ملّی او را یادآور می‌سازد. بطاقه هویه (کارت شناسایی). خطاب به یک منشی اسرائیلی که از شنیدن واژه عرب بیزار است. طنز شعر بسیار قوی است و اشعار ابراهیم طوقان را به یاد می‌آورد. (سلیمان، ۱۳۷۶: ۲۱۵).

عاطفه

احساس و عاطفه در شعر از اهمیت والایی بر خوردار است اما در اشعار شاعران مقاومت عاطفه را آن گونه که در شعر غنایی می بینیم کمتر می توان جست وجو کرد و یا شاعران اندکی فراخور روحیه و شخصیت خود از آن استفاده می کنند. وقتی احساس شاعر همراه و همسو با جامعه است، او تجسم عاطفه عصر خویش و زبان صریح نسل و جامعه خود تلقی می شود. شاعر درونمایه

شعر خویش را از تجربیات درونی و دریافت های بیرونی می یابد و به مدد توانمندی خویش در مضمون یابی و آفرینندگی، آن را می پروراند و عرضه می کند.

۱- عاطفه صفارزاده

با توجه به غلبه عنصر اندیشه در اشعار صفارزاده و بافت و مولفه‌های ادبیات پایداری و شخصیت دینی، فکری، فرهنگی شاعر، عنصر خیال در اشعار دکتر صفارزاده کمتر به چشم می‌خورد. معناگرایی رئالیسم، اندیشه والا و ذکر اخباری مباحث تاریخی و اعتقادی و روشنفکرانه در قالب اشعارش نمایان است. در اشعارش صور خیال تشبیه حداقل بیشترین کاربرد را دارد و استعاره‌ها دور از ذهن نیستند. اما هرازگاهی عنصر خیال را در اشعارش می بینیم مثل شعر"بال آفتابی":

بال کبوتر همسایه/همپای آفتاب/از پشت شیشه می‌گذرد/
و می‌نشیند/بر سطح ساده خامش /و بی نقش فرد (صفار زاده ۱۴۵:۱۳۸۷)

و یا در بیشتر شعرهای « رهگذر مهتاب » حال و هوای احساسی دارد و در قالب چارپاره پیوند عاطفه و عرفان در شعر او وجود دارد. ستودن رزمندگان به داشتن باورهای دینی از دیگر شاخصه‌های شعر انقلاب و همچنین دفاع مقدس در حوزه توصیف حماسه آفرینان می‌باشد. توصیفی که هرچند شاعرانه و عاطفی است اما قرین معرفت و شناختی عمیق و قابل درک است. این پیوند عاطفه و عرفان البته تصنعی نیست بلکه تعادل موجود این دو عنصر (عاطفه و عرفان) چنان است که زمینه‌های عاطفی آن را از حوزه عرفان و درک معرفت جاری، دور نکرده است). (محدثی تهرانی؛ ۱۳۸۸: ۱۲۹-۱۲۸).اما در کل جنسیت زنانه او تأثیر چندانی بر نوع خیال شعر او نگذاشته است. به گفته صفارزاده سنت‌شکنی در اشعار او باعث شده که اشعارش بافت تغزلی و قراردادی شعر قدیم را نداشته باشد. در آن اظهار دلتنگی برای گل و گیاه و پرنده نیست. حرکت و انرژی در اشعار او بیشتر با منطق و زبان خاص خود او همراه می باشد از آن نوع که با معنا و مفهوم شرقی توامان است

۲- عاطفه محمود درویش

شعر وجدانی و تجربی شاعر فلسطینی که به صدق عاطفه، وفا و تحمل درد متمایز می‌شود، شعری است که به مادر، دوست، کودک، درد، رنج و مانند این‌ها اختصاص دارد. این شعر با التزام وطنی نیز پیوند دارد (عطوات؛ ۱۹۸۸: ۵۲۴). درویش طی رنج‌ها و تبعیدهایی که داشته این رنج‌ها در اشعارش با بیانی عاطفی و واقعی، صداقت هنری خود را بیان می‌نماید. از دیدگاه « رجاء نقاش » عنصر عاطفه در شعر درویش بسیار چشمگیر است زیرا با عناصر طبیعت چون: باران، نسیم، ستارگان آسمان، گل‌ها ... کاملاً درآمیخته است. محمود درویش شاعر حاصلخیزی، سرسبزی، و عاطفه عمیق است.او برخوردار از قلبی بزرگ و دیدگاه‌های انسانی است که سرشار از عشق به دیگران است. او شاعری است که نسبت به ملت و خانواده‌اش بسیار مهربان است و نهایت تلاشش این است که برادری و اخوت از هم گسسته را گرد آورد.(النّقاش؛ ۱۹۷۲: ۳۰۹).

در دهه ۶۰ درویش تحت تأثیر رمانتیسم حاکم بر جامعه ادبی، اشعارش را با عناصر طبیعت آمیخته و بیشترین استفاده و بهره را از عاطفه و احساس شاعرانه برده است. گل‌ها و گیاهان بیشترین سهم واژگانیرا در اشعار وی به خود اختصاص داده اند. گندم (القمح)، میخک (القرنفل)، یاسمن (الیاسمین) گل‌های زنبق (الزنبق)و...نکته مهم در اشعارش ارتباط گل‌ها با واژگان حماسی و عاطفی است که وی از هیچ کدام غافل نبوده است. واژگان حماسی از قبیل آتش، خون، قبر، زخم در کنار ارتباط با گل‌ها و اجزای آن. لکنّ زَهَرَ النّار یأبی اَن یُعرَضَ للشّتا: (۱: ۵۹) اما شکوفه آتش اجازه نمی‌دهد که در معرض زمستان قرار داده شود.

بنفشه: مرَّت امامَ البنفسج والبُندقیه خمسُ بناتٍ. (شعر زمین). نمادگرایی این گل بر تعداد گلبرگ‌ها مبتنی است که پنج عددند و این عدد یکی از نمادهای انسان است. در طبقه روحانی و جنگجو، حکم قربانی و یا حتی حکم خود قربانگری و زندگی دوباره را دارد.(شوالیه؛ ۱۳۷۹: ج ۲۵۲، ۲).

در اشعار درویش نه تنها گل‌ها و گیاهان نمادین هستند بلکه اغلب از نام حیوانات و پرندگان در قالب نمادین و رمز استفاده کرد. از جمله: اسب (الحصان)، بز (الماعز)، چکاوک (قُبَّرة)، پلیکان (البَجَع)، ...

به عنوان مثال « اسب: والقمم اللولَبیّه بَسطها الخیل سجادةً لِصَلاةِ السریعه/ بینَ الرّماحِ و بین دَمی (شعر زمین): قله‌های پیچان مخروطی را اسبان می‌گسترند چون جانمازی برای نماز پرشتاب/ میان نیزه‌ها و خون من. مقصود صعود جوان مبارز عرب است به رویاهایش » (نجاریان؛ ۱۳۸۸: ۲۱۷).

استفاده درویش از انواع اصوات در طبیعت زیاد است همین امر حضور عاطفه را در اشعارش پررنگ‌تر کرده است. نغمه مرغان، صدای گلوله، شیهه اسب، بسامد واژگانی چون هدیل (خواندن،بغ بغو کردن کبوتر)، خریر (شرشر آب)، زفیر (آواز، فریاد)، صریر (صدای قلم)، فحیح (فش فش کردن مار).

برعکس آن‌چه که در اشعار محمود درویش دریافت می‌کنیم « عمق و ناگهانی حادثه به حدی است که شاعر مجالی برای پرداخت تخیل تصویرهای شعر خود نداردو شعارزدگی و کم‌رنگ بودن عاطفه و تخیل در شعر این دوره سبب کاهش ارزش ادبی آن شده است » (حسن قاسمی؛ ۱۳۸۴: ۳۱۸)

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر که به بررسی تطبیقی عناصر شعری از قبیل زبان اندیشه خیال دو شاعر بزرگ مقاومت، صفارزاده و محمود درویش پرداخته شده است، چنین نتیجه گیری می شود که این دو شاعر با وجود اختلاف جنسیتی و بعد مسافت و تفاوت فرهنگی، سیاسی اشتراکاتی داشته‌اند.از جمله اینکه بن‌مایه‌های ادب پایداری در هر دو مشترک بوده و مفهوم وطن، مبارزه خواهی، نکوهش ظلم با لحن حماسی در هر دو مشترک می باشد. اما در زمینه‌های زبانی تفاوت‌ها و اشتراکاتی دارند. بعد عاطفه و خیال در محمود درویش پررنگ‌تر می باشد. زبان و بیان هر دو شاعر در پی اهدافی مشخص و در راستای ادب پایداری نقش موثری در پیشرفت و ماندگار شدن ادبیات مقاومت داشته و خواهد داشت.

منابع

۱- آیینه‌وند، صادق (۱۳۷۰). ادبیات مقاومت، کیهان فرهنگی، شماره ۷۹.
۲- اسوار، مولی (۱۳۸۱). پیشگامان شعر عرب، تهران، سخن.
۳- اصفهانی، محمدعلی (۱۳۵۴). پیوست‌های کتاب حرکت و دیروز، عنوان شعر پالاینده، شعر سازنده.
۴- بوتول، گاستون (۱۳۷۴). جامعه شناسی جنگ، ترجمه هوشنگ فرخجسته، تهران، انتشارات علمی فرهنگی.
۵- بیضمون، حیدرتوفیق، ۱۹۹۱/۰۱۴۱۱ م، محمود درویش شاعرالارض المحتمله، دارالکتب العلمیه، بیروت- لبنان، الطبعه الاولی.
۶- جبرا، ابراهیم جبرا (۱۹۸۲). النار و الجوهر، بیروت، الموسسه العربیه للدراسات و النشر.
۷- حجا، میشال (۱۹۹۹). اعلام الشعر العربی الحدیث، بیروت دارالعوده.
۸- حقوقی. محمد (۱۳۵۰). ویژگی‌های شعر طنین گفت و گو با محمد حقوقی مجله فردوسی شمار ,۱۰۳۰
۹- خوری، الیاس (۱۹۸۶). دراسات فی نقدالشعر، بیروت، مؤسسه الابحاث العربیه.
۱۰- درویش، محمود (۱۹۸۹). دیوان. بیروت دارالعوده.
۱۱- رجاء، النقاش (۱۳۷۹). محمود درویش شاعر الارض المحتله، بیروت، چاپ سوم.
۱۲- رفیعی، محمدعلی (۱۳۸۶). بیدارگری در علم و هنر شناخت نامه طاهره صفارزاده، تهران، انتشارات هنر بیداری، جلد اول.
۱۳- ساسانی. فرهاد. (۱۳۸۴) گفتمان جنگ در رسانه‌ها و زبان ادبیات با نگاهی به نوشته‌های جنگ نخست. تهران. سوره مهر دفتر ادبیات و هنر مقاومت.
۱۴- سلیمان، خالدا. (۱۳۷۶) فلسطین و شعر معاصر عرب، ترجمه باقری و ... تهران، نشر چشمه.
۱۵- شفیعی کدکنی (۱۳۸۰) محمدرضا، شعر معاصر عرب، انتشارات سخن.
۱۶- شکری، غالی (۱۳۶۶)، ادب مقاومت، تهران، نشر نو.
۱۷- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) انواع ادبی، تهران، فردوس.
۱۸- شوالیه، ژان و ... (۱۳۷۹) فرهنگ نمادها، ۴ جلد ترجمه سودابه فضایلی، تهران، جیحون.
۱۹- صفارزاده، طاهره (۱۳۸۶) بیعت با بیداری، تهران، نشر هنر بیداری، چاپ چهارم.
۲۰- صفارزاده، طاهره(۱۳۸۵)، دیدار با صبح. تهران، انتشارات پارس کتاب، چاپ سوم.

۲۱-صفارزاده، طاهره(۱۳۸۷)،طنین بیداری، تهران، انتشارات تکا، چاپ اول.
۲۲- عطوات، عبدالله (۱۴۱۹)، الاتجاهات الوطنیه فی الشعر الفلسطینی المعاصر، بیروت، دارالافاق.
۲۳- قاسمی، حسن (۱۳۸۴). صور خیال در شعر مقاومت، فرهنگ گستر، چاپ دوم.
۲۴- کمری، علی‌رضا، نام آورد، (۱۳۸۰) دفتر اول (۲ مقاله درباره ادبیات تاریخ و فرهنگ دفاع مقدس جنگ ایران و عراق) حوزه هنری.
۲۵- محدثی تهرانی. زهرا (۱۳۸۸). شعر آیینی و تأثیر انقلاب اسلامی بر آن، ناشر مجتمع فرهنگی عاشورا.
۲۶- واحد، سینا (۱۳۷۵)، شخصیت ملی و دفاع مقدس، تهران: حوزه هنر، چاپ اول.

مقالات:

۲۷- رستم پور ملکی، رقیه، ۱۳۸۴. «التناص القرآنی فی شعر محمود درویش» مجله انجمن عربی، تهران،شماره۳.
۲۸-رسول نژاد، عبدالله،و زارعی، شایسته: بررسی تطبیقی زبان وبیان، اندیشه وعاطفه در شعر مقاومت نصرالله مردانی و محمود درویش، نشریه ادبیات تطبیقی، سال چهارم، شماره۷.
۲۹- مدرسی، فاطمه و خجسته مقال (۱۳۹۲) جلوه‌های مقاومت و پایداری در اشعار طاهره صفارزاده، نشریه ادبیات پایداری سال پنجم، شماره نهم.
۳۰- نجاریان. محمدرضا (۱۳۸۸). بن‌مایه‌های ادبیات پایداری در شعر محمود درویش. نشریه ادبیات پایداری، سال اول، شماره اول.
۳۱- نظری مقدم، هادی، ۱۳۸۹، «ادبیات تطبیقی: تعریف در زمینه های پژوهش» نشریهٔ ادبیات تطبیقی، دور جدید، شماره ۲

بررسی پیرنگ در «رمان دارالمجانین» سید محمدعلی جمالزاده

علی لاغر فیروزجائی
استادیار دانشگاه پیام نور مرکز رودسر
طیبه پورموسی
دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

پیرنگ یکی از عناصر داستان است که چارچوب داستان را با تکیه بر روابط علی و معلولی به طور مرتبط و فشرده بر اساس منطق سببیّت، برای خواننده، مشخص می کند و از سه بخش: آغاز، میانه و پایان تشکیل می شود .پیرنگ به دو نوع باز و بسته تقسیم می شود . پیرنگ باز، پیرنگی است که در آن، نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی و قراردادی داستان غلبه دارد و نتیجه گیری داستان را بر عهدۀ خواننده می گذارد . پیرنگ بسته، پیرنگی است که از کیفیتی پیچیده برخوردار باشد و نظم ساختگی حوادث بر نظم طبیعی آن برتری داشته باشد.

«جمالزاده » پدر داستان نویسی کوتاه درایران، به خوبی از این عنصر در رمان دار المجانین بهره برده است وی در این اثر از هر دو شیوه پیرنگ باز و بسته استفاده کرده است که این مقاله به بررسی عنصر پیرنگ و کارکردهای آن در رمان دارالمجانین می پردازد.

کلیدواژه‌ها: پیرنگ، دارالمجانین، سید محمد علی جمالزاده.

مقدمه

محمد علی جمالزاده در سال ۱۳۰۹ قمری در شهر اصفهان متولد شد و در سال ۱۳۷۶شمسی در ژنو چهره در نقاب خاک کشید. غالباً اهمیت جمالزاده را در تاریخ ادبیات معاصر ایران از ناحیه پیشگامی و رهبری ادبی در داستان نویسی برشمرده اند. آن گونه که مقدمه او بر کتاب «یکی بود یکی نبود » به منزلۀ مانیفیست ادبی است که به مکتب جدید نویسندگی در ایران رسمیت بخشیده است .(دهباشی، ۱۳۷۸: ۷).

جمالزاده آثار متعددی دارد، اولین اثر معروف وی "یکی بود و یکی نبود " و دومین شاهکار او دارالمجانین است. در این مقاله قصد داریم به بررسی عنصر پیرنگ در رمان دارالمجانین بپردازیم. تا ارزش و اهمیت این عنصر را در این داستان به خوانندگان نشان دهیم.

تعریف پیرنگ

"پیرنگ، نقل حوادث داستان است، اما نقلی که در آن حفظ سببیّت یا وجود رابطه علّی، اهمیت خاصی دارد . پیرنگ، نقشه، طرح، الگو یا شبکه استدلالی حوادث است و چون و چرایی حوادث را در داستان نشان می دهد، به عبارت دیگر، پیرنگ، حوادث را در داستان چنان تنظیم و ترکیب می کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند . از این نظر پیرنگ تنها ترتیب و توالی حوادث نیست، بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است." (یونسی، ۱۳۸۴: ۴۴)

"پیرنگ، به نظمی گفته می‌شود که نویسنده به رویدادهای داستان می‌دهد تا به نتیجه‌ای که دلخواه اوست، دست یابد"(ایرانی، ۱۳۶۴: ۴۲۰).

خلاصه داستان

دارالمجانین سرگذشت مرد جوانی به نام محمود است که عاشق دختر عمویش می شود .ولی عموی «خسیس»دختر مانع وصال آنها می شود، نزدیک ترین دوست محمود که رحیم نام دارد و در واقع برادر شیری اوست آن چنان وسوسه ریاضیات و اعداد را به سر دارد که از واقعیات به دور می افتد وکارش به تیمارستان می کشد محمود که به خاطر دیدن رحیم، به تیمارستان می ورد با ساکنان آنجا آشنا می شود و علاقۀ خصوصی به رفتار و کردار جوانی به نام «هدایتعلی» ملقب به «مسیو» پیدا می کند این شخص که نوشته های زیادی دارد خود را بوف کور می نامد، به قدری محمود را تحت تاثیر قرار می دهد که محمود با پای خود

به دارالمجانین می رود و با دیوانگان هم پیاله می شود تا اینکه روزی عموی محمود می میرد، و ورق بر می گردد و دختر عمو توسط نامه ای محمود را دعوت به ازدواج می کند، ولی محمود درهای تیمارستان را چون درهای یک زندان بسته می بیند.

بررسی پیرنگ در رمان دارالمجانین

با شروع داستان قدم به دورانی می گذاریم که بیماری وبا، مانند بختک گلوگیر ثلث جمعیت ایران شده بود . شخصیت اصلی رمان «محمود » در همان دوران چشم به جهان گشود .

«مادرم در همان موقع زایمان وبا گرفته، آمدن من همان بود و رفتن او همان، همه گفتند قدم بچه نحس بود و حالا که خودمانیم چندان بی حق هم نبودند»(جمال زاده، ۱۳۵۶: ۹).

در همان ابتدای داستان خواننده در می یابد که با داستانی غم انگیز روبه روست و از شادی و خوشبختی در آن خبری نیست و کوله بار غم در آن موج می زند .

در واقع در آغاز داستان ذهن مخاطب با یک چالش روبه رو می شود و این حادثه شروع گره افکنی داستان است که فرزند تازه متولد شده، چگونه بزرگ می‌شود ؟چه اتفاقاتی برای او می افتد ؟ چگونه کمبود بی مادری را متحمل می شود؟ و چه روزهای سختی را در پیش رو دارد؟ و این گره چگونه و به دست چه کسی باز می شود؟ با سوالات مطرح شده در ذهن، و حس نوع دوستی، خواننده را بر آن می دارد که با اشتیاق بیشتر به خواندن داستانش ادامه دهد تا آنکه به نقل از شخصیت اصلی متوجه می‌شویم که پدری مهربان مانند چراغی در زندگی او سو سو می‌کند «خوشبختانه پدری مهربانی داشتم که از مستوفیان بنام بود و چون دستش به دهنش می رسید، هر طور بود مرا بزرگ کرد و در آموزش و پرورشم کوتاهی ننمود و چون می ترسید که اگر مرا به مدرسه بگذارد با معاشرت اطفال بی پدر و مادر اخلاقم خراب شود و معلم سر خانه برایم آورد» (همان، ۹).

خواننده با ادامه داستان که مانند چیدمان پازل است، تا حدودی به آرامش می رسد. اما با یک جرقه، که تنها از دست نویسنده ای توانا و چیره دست بر می آید، گرهٔ دیگری در داستان بوجود می آید که آن گره، این بار با مرگ پدر شروع می شود، خانه ایی که بعد از مرگ پدر و با قمار بازی های شبانهٔ او به گرو می رود: «متاسفانه این شب نشینی ها و خصوصاً قمار بازی آس و گنجفه چنان زیر دندان پدرم مزه کرد که رفته رفته دیگر تقریبا تمام شب های هفته را با حریفان تازه ای که پیدا کرده بود در بیرون منزل می گذرانید و حتی گاهی برای خواب هم به خانه خود بر نمی گشت . بدتر از همه، آنکه از کار اداره هم سرخورده بود و از قراری که می گفتند اغلب روزها را هم به قمار مشغول بود . عاقبت هم همین قمار خانهٔ او را خراب کرد و وقتی به خود آمد که آه در بساط نماند و حتی خانهٔ نشیمانمان هم به گرو رفته بود » (همان،۱۸).

خواننده در ادامه داستان با چالش دیگری روبه رو می گردد و دچار هول و ولا (تعلیق) می شود، که پایان کار این جوان با از دست دادن پدر و خانه چه خواهد شد ؟ آیا سرپناهی برای زندگی پیدا خواهد کرد؟ آیا مشکلات این جوان با این وضعیت بحرانی به پایان خواهد رسید ؟ این بار خواننده با حرص و ولع بیشتری رمان را دنبال می کند تا از سر کنجکاوی بتواند به پرسش های که در ذهنش مطرح شده، پاسخ دهد . که در قسمت دوم داستان از نامه ای که پدر برای برادر خود، (عموی راوی) می نویسد، مطلع می شویم .«برادرم در مدت حیاتم تقدیر نخواست که ما دو برادر، زیاد با هم معاشر و محشور باشیم و چون اخلاقمان هم درست جور نمی آمد و آبمان در یک جو نمی رفت، لابد صلاح هم در همان بوده در این ساعت که چشم می بندم، فرزندم محمود را، که تنها چیزی که در این عالم برایم مانده به تو می سپارم و چون جوان نجیب و با عاطفه ایست، امیدوارم با هم بسازید و سعادتمند باشید و با همین آرزو از این دنیا می روم .» (همان،۱۹).

ذهن خواننده با خواندن این نامه توسط پدر محمود (راوی) اندکی از هول و ولائی که در آن قرار گرفته بود، آرامش می یابد. آنچه که طرح داستان را پیش می برد گره افکنی های فرعی این رمان می باشد که ما را به گره افکنی ناب می‌رساند. زمانی محمود به خانه عمو می رود، مخاطب می اندیشد که با رفتن محمود و دیدن عمویش، به نقطهٔ بحرانی و اوج داستان رسیده است. متاسفانه، زمانی که خواننده با این خیال خود را تسکین می دهد، نویسنده با تبحری تمام، که نمایانگر هوش و ذکاوت اوست، مشکلات و جر و بحثها و حوادثی را که در زندگی روزمرهٔ شخصی که ممکن است اتفاق بیافتد، بازگو می‌کند، به طوری که خواننده حس می کند که با واقعیت مواجه است نه با یک داستان و در ادامه ماجرا درست به زمانی می رسیم که راوی با عموی خود بر سر

مسائل مادی و دنیوی به بحث و گفتگو می پردازد و این قدر این بحث شدت می یابد که راوی دچار کشمکش می شود به گفته راوی اگر سرو کله دختر عمویش پیدا نمی شد ممکن بود به کشمکش فیزیکی منجر شود .

در بخش سوم داستان خواننده بیشتر به داستان علاقه پیدا می کند . چون مخاطب متوجه عشق نهانی و درونی، محمود نسبت به دختر عمویش می شود برای مثال به قسمتی از آن اشاره می کنیم .

«با طلوع آفتاب، آفتاب روی دختر عمو، حالم دفعهٔ به کلی تغییر یافت و چنان پنداشتم که در جهنم بودم و دروازهٔ بهشت برویم گشوده گردید» (همان، ۳۲).

«خون مانند قلع مذاب در رگهایم می دوید و تن و جانم را می سوزاند . روی سنگ حوض نشستم و پاهای برهنه را در پاشویه نهاده، دست ها را تا آرنج در آب فرو بردم و آنقدر همانجا نشستم تا التهاب درونیم اندکی تسکین یافت . آنگاه به اتاق خودم رفتم و مانند لاشهٔ بیجانی بروی رختخواب افتادم و از شدت خستگی و ناتوانی طولی نکشید که بخواب رفتم . » (همان، ۳۵).

خواننده با مطالعهٔ متن و حوادثی که به وقوع پیوسته، و با رابطه علت و معلولی که در داستان به وجود آمده است و روح داستان را تشکیل می دهد در می یابد که محمود دچار نوعی کشمکش درونی شده است که می توان از آن به کشمکش عاطفی تعبیر کرد که شخصیت اصلی داستان را به گونه ایی در شرایط متفاوت نسبت به شروع داستان قرار می دهد .

با عشق محمود (راوی) خواننده در خیال خود، به این نتیجه مثبت می رسد، که شاید این عشق بتواند او را از تمام این گره افکنی های کوچک رها سازد و سرنوشت و آیندهٔ راوی مشخص شود. آیا محمود با این عشق پاکی که نسبت به دختر عموی خود پیدا کرده است مسیر زندگی خود را با پایانی خوش خواهد ساخت؟!

نویسنده باز خواننده را دچار هول و ولای نسبی می سازد و شک و انتظار مخاطب را، دو چندان می کند . و این از ویژگی های بارز یک نویسنده توانا است که به فنون و شیوه نوشتن آگاهی دارد و با نوشته های خود خواننده را مجذوب داستان هایش می کند و خواننده با ذوق و لذت سرشاری با داستان پیش می رود تا به نتیجهٔ مطلوب خود دست یابد، زیرا تکلیف خواننده رمان با خود مشخص نیست و همچنان در تعلیق مانده که آیا محمود به عشق خود خواهد رسید ؟ یا سرانجام این عشق ناکجا باد است ؟!

به نظر نگارنده این نشانگر خلاقیت نویسنده است . هنر یک هنرمند داستان نویس است که به طور معما گونه به توصیف داستانش می پردازد و ذهن مخاطب را درگیر پاسخ پرسشهای طرح شده اش می کند.خواننده در هر بخش از داستان، با طرح داستان، جلو می رود و طرح و داستان آن چنان با هم آمیخته شده اند که تفکیک ناپذیر به نظر می رسند . محمود (راوی) در بخش ششم داستان از سوز و گداز عشق به کشمکش درونی می افتد، زیرا درون شخصیت داستان (راوی) از عشق بلقیس در تلاطم است و برای دیدن بلقیس بی طاقت می شود، و به بهانه عیادت به خانهٔ حاج عمو می رود .

« ولی افسوس و هزار افسوس که معلوم شد حاجی عمو دیشب عرق کرده است و تبش قطع شده و به حمام رفته است . به شنیدن این خبر شئامت اثر گوئی هماندم تب کردم . فهمیدم که از آن پس ملاقات من و بلقیس از جمله محالات است (همان، ۶۰ـ ۶۱).

«شقیقه ام مثل دنگ برنج کوبی بنای زدن را گذاشت، عرق سردی بر تن و بدنم نشست و پایم سست شده و سرم گیج رفت و دیگر تاب ایستادن نیاورده هر طور بود خود را به اطاقم رسانده بیهوش بر زمین افتادم » (همان، ۶۱).

«افتادن همان بود و از حال رفتن همان . وقتی چشم باز کردم که دیدم بلقیس کاسه دوا در دست در بالینم نشسته و گیس سفید در پائین رختخواب دولا شده مشغول شستن پاهایم است ».

«معلوم شد که سه روز و چهار شب تمام است که از زور تب و لرز یک دقیقه بخود نیامد . تمام شب را در بحران و هذیان گذراندم و حتی طبیب ترسیده بود که دیگر بلند نشوم و ایکاش بلند نشده بودم» (همان، ۶۱).

و نقطه بحرانی داستان درست زمانی آغاز می شود که محمود با بلقیس روبه رو می شود و ابراز عشق می کند . پس از این خواننده به نقطه اوج داستان می اندیشد که بلقیس هم، به محمود همین حس را دارد؟

این داستان به عنوان یک داستان خوب و جذاب با گسترش طرح، که هر چه پیش تر می رود، سرگرم کنندگی و غافلگیری اش در رابطه قوی ای که بین شخصیت‌ها با خواننده برقرار می کند، لذت بیشتری را فراهم می کند.

وقتی در داستان با مخالفت عموی محمود، که با عشق محمود نسبت به دخترش سر ناسازگاری دارد روبه رو می شویم که مخفیانه او را برای شخص دیگری نامزد کرده است اینجا نقطه بحران داستان است که اساس و شالوده پیرنگ را می‌سازد که آیا بلقیس به اصرار پدر، به این ازدواج تن می‌دهد؟ آیا محمد پس از فهمیدن این جریان، علاقه اش را به بلقیس فراموش می کند و به راحتی با این موضوع کنار می آید یا این عشق او را در خود غرق می کند ؟

این امر خواننده را در هول و ولایی نگه می دارد. عاقبت در بخش هشتم داستان منجر به دربه دری محمود می گردد. با نامه ایی عاشقانه، از بلقیس خداحافظی می کند و از این جاست که تازه در مصیبتها به رویش باز می شود و دفتر زندگیش دوباره ورق می خورد .

« گیس سفید کاغذ را زیر چادر نماز گرفته و رفت و من به اطاق خود برگشتم و بلافاصله دست به کار جمع و جور اسباب و خرت و پرتی که داشتم گردیدم. دارو ندارم در سه بقچه جا گرفت و ساعت سه و چهار از شب رفته بود که خسته و وامانده وارد رختخواب شدم که استراحتی کنم . فردا صبح زود رفع شر خود را بنمایم» (همان، ۷۳).

هنوز چشمم به هم نرفته بود که در اطاق به شدت باز شد و شخصی خر خر کنان وارد گردید. از جا جستم و لامپ را که حسب المعمول پایین کشیده بودم بالا کشیدم و چشم به حاج عمو افتاده که مانند غول با چشمهای از حدقه درآمده کاغذی در دست،در وسط اطاق ایستاده بود . بزودی قصه برایم شروع شد و معلوم گردید که شست ایشان، از موضوع کاغذ نوشتن من به بلقیس خبر دار گردیده و چون بلقیس کاغذ را مخفی کرده بود و نمی خواسته نشان بدهد، حاج عمو با تیغهٔ قند شکن مخصوص دخترش را در هم شکسته و کاغذ را درآورده و پیراهن عثمان قرار داده است » (همان، ۷۴).

"خیلی حرفهای درشت و بسیار سرزنشها و شکایتها و گله مندیها و حتی فحش و ناسزا و دشنام در میان ما رد و بدل شد ولی همین قدر بس که در همان نیمه شب به عجله لباس پوشیدم و بقچه ها را به کول گرفتم و از خانه بیرون آمدم"(همان، ۱۴).

با توجه به این متن، پس از آن خواننده، همیشه در هول و ولایی ناگهانی نسبت به سرنوشت محمود، این که بعد از این جدایی و رفتن از خانهٔ حاج عمو، چه اتفاقی برایش می افتد؟!

در واقع این تعلیق ایجاد شده، به خاطر این گره افکنی تازه ایی است که خواننده با آن روبه رو شده است . بخاطر عشق پاک محمود که تازه با او معنی زندگی را می فهمید، و با او عشق را شناخته بود و دنیای خود را با وجود او زیبا می دید.

در بخش هشتم، حوادث و وقایع تازه داستان که در شرف تکوین است . خود نمایی می کند و خواننده را مشتاق تر از قبل به ادامه داستان نشان می دهد و هیجان درونی او را در بر می انگیزد . برای مثال به قسمت هایی از داستان می پردازیم.

محمود به خانه دوستش همایون که طبیب بیماری های روانی است، می رود .

«گفتم برادر اگرچه می دانم اهل دم و دود نیستی ولی یک امشبه را اگر بتوانی به جای تخته دو سه گیلاس عرق مرد افکن به من برسانی ثواب بزرگی کرده ای . گفت این حرفها چیست که بگوشم می رسد. تو مرد عرق نبودی . گفتم، رفیق روزگار انسان را مرد خیلی کارها می کند» (همان، ۷۵).

ما در این رمان، شاهده گره افکنی های زیادی هستیم، که باعث دگرگونی درونی و تغییر رفتار شخصیت اصلی داستان می گردد و خط اصلی پیرنگ را دگرگون می کند، دیوانگی رحیم دوست و برادر جانی محمود بر اثر جنون ریاضیات او را به مرحله اسف باری می کشاند . با بردن همایون نزد رحیم و با صحبتهایی که، بین آنها رد و بدل می شود . مهر دیوانگی بر پیشانی رحیم خورد و به کمک همایون او را به دارالمجانین بردند . و بعد از آن هم پای محمود به دارالمجانین باز می شود .

« من از یک طرف به حکم علاقه ای که شخصاً به رحیم داشتم و از طرف دیگر به قصد تسلیت خاطر کسانش علاوه برهفته ای دوبار که ایام عیادت معمولی بود . هر طور بود به کمک دکتر همایون، اجازه به دست آوردم که روزهای دیگر هم بتوانم از رحیم دیدن نمایم و از این رو اغلب وقت و بی وقت در دارالمجانین پلاس بودم» (همان، ۱۰۷).

خواننده هر ورق از داستان را می خواند، بیشتر متوجه دست بی رحم طبیعت و گره های ناخواسته در زندگی می شود و خواننده وقتی به اواسط داستان می رسد، هول و لای بیشتری نسبت به زندگی راوی پیدا می کند . و همچنان، در تعلیق می ماند که محمود، چگونه از چنگال این همه غصه و غم رهایی خواهد یافت .

«چندی پس از آن یک روز در اطاق رحیم بودم ناگهان جناب مسیو با همان جبه مرحوم خان سر زده وارد شد و سری فرود آورده خود را مؤدبانه معرفی کرد و پس از قدری عذرخواهی بی مقدمه گفت: چون شنیده ام که در تمام این دارالمجانین فقط شما دو نفر با این عقلای نادان بی عقل و تمیزی که به اسم، طبیب و پرستار و مدیر و منقش و ناظم، شب و روز جان ما بدبختها را به عنوان اینکه، عقلمان مثل عقل آنها سر جای خود نیست به لبمان می رسانند تفاوت دارید. آمده ام قدری با با شما، درد و دل کنم بلکه کمی دلم باز شود» (همان، ۱۲۰).

در مورد شخصیت هدایتعلی، سخن بسیار است، که در بررسی شخصیت پردازی، به آن اشاره خواهد شد .

آشنایی محمود (راوی) با مسیو، گره افکنی نابی را در رمان ایجاد می کند .

و این از توانایی نویسنده است که از گره افکنی غافل نمی ماند. زیرا بدون گره افکنی کشمکش بی اثر باقی می ماند . نویسنده با نظارت برگره افکنی به طور تدریجی شدت داستان خود را زیاد می کند، تا مخاطب تاثیر کامل اوج را دریابد.

زمانی که مسیو با محمود آشنا می‌شود قوطی سربسته ایی را به عنوان هدیهٔ ناقابل به محمود می دهد و محمود در می یابد که محتویات قوطی نجاست انسانی است یا در جای دیگری از داستان وقتی که شاه باجی خانم، خبر از تدارک ازدواج بلقیس با شخص دیگری را به محمود می دهد. محمود با طبیعت و سرنوشت ناسازگار می شود. زیرا همه حوادث دست در دست هم داده اند تا از این طریق در سرنوشت و افکار راوی (محمود) دگرگونی ایجاد شود و این دگرگونی، باعث تغییرات وضعی و روحی او و اندیشه اش می شود .

از دست دادن پدر و مادر، دیوانگی رحیم، جنون همایون به دریا، ازدواج بلقیس، که عشق راوی می باشد و گره هایی که در زندگی شخصیت اصلی (راوی) ایجاد می شود و او را به ستوه می آورد، باید حاصل ترکیب دقیق طرح و گسترش داستان و حوادث باشد که هر چه با متن داستان پیش می رویم به گسترش و طرح آن پی می بریم .

گفت و گوی هدایتعلی «مسیو» با راوی که پیرنگ داستان را می سازد محمود را تشویق می کند که خود را به دیوانگی بزند و در دارالمجانین مقیم شود .در این قسمت از داستان، خواننده در تعلیق می ماند که آیا واقعاً هدایتعلی دیوانه بوده است ؟ یا خود را به دیوانگی زده است ؟ و بعد هم با دادن آن نجاست انسانی به محمود خواسته که دیوانگی خود را ثابت کند ؟

به نظر نگارنده هدایتعلی با این عمل خودش صرفاً می خواست دیوانه بودن خودش را علنی سازد. راوی که خود را آدم بی عرضه ای می بیند و جرأت خودکشی هم نداشته است . عاقبت تحت تاثیر حرفهای هدایتعلی قرار می گیرد و خود را مانند یک صید به دامی که این صیاد شیاد، برای او پهن کرده است گرفتار می سازد . نقطه بحرانی و شگفت آوری که وجود دارد این است که یک آدم عاقل دست به چنین کاری می زند و با خواندن کتاب «فلج کلی» که از کتابهای دوستش همایون است به چم و خم این کار وارد می شود . آن چنان که در ادامه داستان خود می گوید «گاهی اوقات عقل را در جنون باید جست ... این کلام را به حال خود بسیار مناسب یافته و به فال نیکو و میارک گرفتم چه دردسر بدهم دوروز و دو شب از اطاقم بیرون نیامدم تا کتاب را به پایان رساندم . احتیاط را از دست نداده یادداشتها را به خطی چنان در هم و برهم و ناخوانا نوشتم که اگر احیاناً بدست غیر بیفتد کسی نتواند از آن سر در آورد» (همان، ۱۸۱).

در لابه لای بیان خاطرات از منولوگ های محمود که حدیث نفس اوست مشخص می شود که بین دو راهی عقل و جنون گیر کرده است و این خواننده را کنجکاو می سازد تا هر چه سریعتر به آخر داستان برسد و از سرنوشت محمود آگاهی یابد خواننده همچنان در شک و دودلی می ماندکه آیا او خود را به دیوانگی خواهد زد ؟با اندیشهٔ غلط و افکار پوچ و بیهوده، این تصمیم آنی را خواهد گرفت یا راه درست را انتخاب خواهد کرد ؟ خواننده با این سئوالات در ذهن خود به دنبال پاسخ صحیح می گردد که با اشتیاق بیشتر داستان را دنبال می کند سرانجام از این تعلیق بیرون می آید و از این به بعد با شخصیت اصلی داستان که دچار شخصیت پویایی است، ش مواجه می شود .

راوی خود با دستان خویش، خود را گرفتار گرگهای زمانه می کند . با نوشتن دو نامه برای مدیر دارالمجانین و آقا میرزا عبدالحمید، دیوانگی خود را برای آنان اثبات می کند . و عاقبت در فصل دوم داستان او را به دارالمجانین می فرستند . خواننده گمان می‌کند که از تعلیق به نقطه اوج و پایانی داستان نزدیک شده است . نقطه اوج داستان آنجایی ست که مدیر دارالمجانین

چشمش به محمود می افتد و او را در یکی از اتاقهای دارالمجانین جای می دهد و همانطور که راوی می گوید: نزدیک یک سال از آن تاریخ می گذرد و هنوز همانجا به طور دلخواه مقضی المرام به دعاگوئی دوستان مسرور و مشغولم » (همان، ۱۹۴).

نویسنده با مهارت و تبحری که در نوشتن داشته است با گره افکنی های متناوب، حول و ولاهای بی شمار در خواننده ایجاد می کند . خواننده نقطه پایانی داستان را با دیوانگی محمود، راضی بودن او به وضعیتی که پیش آورده، تفوق جنون بر عقل، فراموش کردن تمام حوادث زندگی اش، راضی بودن از مکان دارالمجانین، آشنا شدن با دنیای دیوانگان و دوستان دیوانه، و از همه مهم تر فراموش کردن تنها عشق خود می بیند خواننده گمان می کند که تمام گره های داستان با به ظاهر دیوانه شدن و ماندن راوی در دارالمجانین، گشوده شده است و به پایان داستان رسیده است اما باز هم نویسنده توانمند همچنان با هنرمندی خواننده را در حول و ولا نسبت به پایان داستان نگه می دارد تا به قسمتی از رمان می رسیم که نامه دختر عموی محمود، توسط یکی از نوکرهای حاج عمو، به دست محمود می رسد .

« بی مقدمه و پوست کنده خبر وفات ناگهانی پدرش را می‌داد و نوشته بود چون آقا میرزا هم چندی مریض و علیل و در خانهٔ خود بستری است. در این موقع سخت بیکس تنها و بیچاره مانده‌ام و تمام امید و دلگرمی بسته به شما یکنفر است» (همان، ۲۳۷).

موقعیت میانی در داستان با مرگ عمو آغاز می‌شود که هر یک از رخداد های موقعیت میانی دارای نیروی اخلالگر می‌باشد که همان مدیر و طبیب دارالمجانین است .

خواننده هم چنان بعد از خواندن این مطلب با خود می گوید، آیا محمود می تواند دیوانه نبودن خود را برای همگان (به خصوص طبیب و مدیر دارالمجانین) ثابت کند؟ آیا مدیر دارالمجانین باور خواهد کرد که محمود به طور تصنعی خود را، به دیوانگی زده بود؟ آیا محمود از این گره ایی که با دستان خود به وجود آورده است و تا دیروز این گره را به فال نیک می دید و امروز برایش حکم گره طناب دار را دارد، خلاصی خواهد یافت؟ خواننده با این پرسش های طرح شده در ذهن با این کشمکش فکری در تلاطم می ماند، که سرانجام چه خواهد شد و باز این بار، با حرص و ولع تمام تر داستان را دنبال می کند تا به نقطه اوج و نهایی برسد، که در میان آسمان و زمین معلق نماند .

راوی گفتگوهایی، با مدیر و طبیب دارالمجانین می کند تا ثابت کند که دیوانه نیست . خواننده را همچنان دچار آشفتگی ذهنی و روحی می کندکه عاقبت این جوان چه خواهد شد ؟ آیا کسی به دیوانه نبودن او شهادت خواهد داد؟ در هر فصل از داستان که ماجرا به یکدیگر پیوند خورده است به خواننده کمک می کند که بتواند حوادث را با شخصیت اصلی داستان لمس کند و پا به پای او پیش رود و این فرایند یک داستان با پیرنگی قوی می باشد که تمام عناصر سازنده یک پیرنگ را داراست و نظم زمانی رمان پیرنگ خطی را پدید می آورد زیرا رخداد ها پشت سر هم روایت می شوند و فاصله زمانی ندارند .

نقطه بحرانی داستان با دیدن طبیب شروع می شود آیا طبیب برچسب دیوانگی را از پیشانی محمود، خواهد کند ؟ همانگونه که خود راوی در داستان به آن اشاره می کند .

«گفتگوی من و دکتر مدتی به همین لحن و همین طرز در میان بود عاقبت حوصله ام سر رفت، کفرم بالا آمد، فریاد برآوردم که مگر حرف حق به گوش شما، فرو نمی رود هر چه می گویم نر می گوئید بدوش، آخر تا به کی باید تکرار نمایم که دیوانه نیستم و هرگز نبوده ام و هیچ علتی ندارد یک دقیقه بیشتر در این هولفدانی بمانم» (همان، ۲۵۳).

هر بحرانی در تئوری و تا حد زیادی در عمل باید سطح احساس داستان را به مرحله عالی تری برکشند. چندان که، خواننده پا به پای پیشرفت داستان، رغبت و هیجان بیشتری بیاید تا داستان به اوج برسد، بحران این داستان هم باید خواننده را به پایان داستان نزدیک کند .

اما در ادامه رمان کم کم متوجه می شویم که دیگر رهایی از دارالمجانین، امکان پذیر نیست .

راوی با دیدن هدایتعلی و وعده وعیدش برای نجات او، به خواننده داستان احساس خوبی می دهد زیرا خواننده هم بدنبال گره گشایی داستان و در پایان هم یک نتیجه منطقی و فرجام خوش برای راوی داستان است .

یکی از زیبائیهای داستان، احساس همدردی و همدلی خواننده با شخصیت اصلی داستان است که به نظر نگارنده در این داستان وجود دارد .

با تمام این چالش‌ها، خواننده در بخش یازدهم از طریق راوی متوجه دادخواهی می شود که محمود آن را تنظیم می کند، تا از طریق همان دادخواهی که توسط مسیو باید به بیرون از دارالمجانین برده شود این عریضهٔ دادخواهی باز هول و ولای دیگری است که در خواننده به وجود می آید که آیا این دادخواهی نتیجه‌ای خواهد داد ؟ آیا شخصیت اصلی داستان از این اسارت رها خواهد شد؟ اما در ادامه داستان، که به پایان داستان نزدیک می شود باز با یک چالش عظیم روبه رو می شویم و آن مسموم شدن هدایتعلی توسط قارچ های سمی هست .

« دو سه ماه از واقعه مسموم شدن هدایتعلی می گذرد و هنوز نتوانسته ام خبر درستی از حال او بدست بیاورم . شاه باجی خانم هم پس از وفات شوهرش علیل و بستری شده است" (همان، ۲۸۱).

از لحاظ انواع پیرنگ می‌توان این داستان را جزء داستانی دانست که دارای پیرنگ باز است . و چندین نتیجه نهایی برای پایان داستان در نظر گرفت .

خواننده مختار هست که با قوهٔ تخیل خود پایانی غم انگیز و یا شاد برای داستان، در نظر بگیرد . پایان شاد داستان این گونه می شود که عریضه دادخواهی محمود توسط شاه باجی خانم یا دختر عموی راوی به بیرون برده شود . و عاقل بودن راوی برای همگان روشن گردد. و اما پایان غم انگیز این است که عریضه دادخواهی محمود همچنان در دستان محمود تا هنگامی که مرگ او، در دارالمجانین فرا برسد باقی مانده باشد به نظر نگارنده پایان این داستان را از تجزیه و تحلیلی که انجام داده شده و با مقدمه ای که در اول دیباچه آمده است عریضه دادخواهی توسط پیرزن به بازار آورده شد می توان غم انگیز دانست. زیرا تنها با مرگ محمود می توانست عریضه اش توسط غیر به بازار برای فروش با کتابهای دیگر برده شود .

و برخلاف نظری که خانم یگانه مهر در مقالهٔ نقدی بر دارالمجانین کرده اند که نویسنده «طرح مشخصی از داستان در ذهن نداشته و باری به هر جهتی هر چه به ذهنشان می رسیده می نوشته . به طور کلی دارالمجانین عرصه ای شده است تا نویسنده دیدگاهها و نظراتشان درباره عقل و جنون، مال اندوزی، صرف و نحو زبان و خودکشی یا خاطراتی که با مرحوم هدایت داشته بنویسد»(یگانه مهر، ۱۳۸۸: ۵).

نظر نگارنده این است که طرح داستان کاملاً مشخص هست بیانگر مشکلات اجتماعی در روزمره‌ای است که در جامعه حکم فرما بوده و خواهد بود . حال این مشکلات، ممکن است، عشق نافرجام، خرافه پرستی، فقر، بیکاری، و تفوق جنون بر عقل باشد و اتفاقات و طرح داستان ذهنی نبوده است بلکه اتفاقاتی بوده که راوی خود شاهد آنها بوده و بر اساس واقعیت آنها را نوشته است .

نتیجه‌گیری

پیرنگ در داستان «دارالمجانین» جمالزاده به صورت کامل بیان شده است و این پیرنگ کامل خواننده را وادار به تعقیب ماجرا می کند پیرنگ در این رمان پیرنگ باز است و چون نتیجه گیری محتوم وجود ندارد، نویسنده خود را به کنار می کشد تا فکر خواننده را به چالش بکشد در این رمان از ساختار پیرنگ به خوبی استفاده شده است. گره افکنی های متناوب، شامل خصوصیت ها، شخصیت ها، جزئیات و موقعیت هایی است که خط اصلی پیرنگ این رمان را دگرگون می کند و باعث می شود که کشمکش بی اثر باقی نماند و درست مورد قبول خواننده قرار گیرد و نسبت به شخصیت اصلی احساس همدردی و همفکری پیدا کند . تعلیق در این داستان باعث تمایل خواننده به حدس آینده داستان می شود و پیرنگ خطی آن خواننده را ترغیب می کند تا به آسانی به انتهای داستان برسد و دچار سردرگمی نگردد.

منابع

۱. ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴). داستان، تعاریف، ابزار و عناصر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۲. جمالزاده، سید محمد علی، (۱۳۵۶). دارالمجانین، تهران: انتشارات کانون معرفت.
۳. خسروی، ابوتراب (۱۳۸۸). حاشیه ای بر مبانی داستان، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
۴. دهباشی، علی، (۱۳۷۷). یاد محمد علی جمال زاده، چاپ اول، تهران: نشر ثالث.
۵. رسول زاده، حسین، (۱۳۸۳). خوانش رمان، چهار امکان بنیادین روایت، تهران: انتشارات حکمت.
۶. غلام، محمد، (۱۳۸۱). رمان تاریخی (سیر و نقد و تحلیل رمانهای تاریخی فارسی ۱۲۸۴ -۱۳۳۲)، تهران: نشرچشمه.

۷. فورستر، ای.ام. (۱۳۵۲). جنبه های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۸. مستور، مصطفی، (۱۳۷۹). مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز.
۹. میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). عناصر داستان، چاپ سوم،تهران: انتشارات سخن.
۱۰. میرصادقی،جمال و میمنت،(۱۳۸۸). واژه نامه هنر داستان نویسی،چاپ دوم،تهران:انتشارات کتاب مهناز.
۱۱. یگانه مهر، سلماز، مقاله نقدی بر دارالمجانین solmaz yrganeh mehr. Blogfa.com/post-6.aspx
۱۲. یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴). هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه.

بررسی روند آفرینش و پردازش شخصیت ها

(در رمان «پنجره و هنگامه» فهیمه رحیمی)

علی لاغر فیروزجائی
استادیار دانشگاه پیام نور مرکز رودسر
محسن مرادی زاده
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

رمان مهم ترین و معروف ترین شکل تبلور یافتهٔ ادبی عصر ماست. شخصیت هم مهمترین و تا حدودی اصلی ترین عنصر داستانی است. در این مقاله ضمن معرفی مختصر فهیمه رحیمی به عنوان یکی از نویسندگان رمان عامه پسند و تعریف شخصیت و شاخصه های مربوط به آن، دو رمان از فهیمه رحیمی را با عنوان پنجره و هنگامه از لحاظ انواع شخصیت و شیوه های شخصیت پردازی مورد بررسی و تحلیل قرار می دهیم و در می یابیم که رحیمی با گذشت زمان در روند داستان‌نویسی و شخصیت پردازی خود تغییراتی را به وجود می آورد و رفته رفته از تعداد شخصیت ها و پردازش مفصل و مشروح آنها می کاهد و بیشتر به چهارچوب داستان خود توجه می کند.

کلیدواژه‌ها: شخصیت، شخصیت پردازی، رمان، فهیمه رحیمی، رمان های عامه پسند.

مقدمه

فهیمه رحیمی، بانوی رمان نویس ایرانی در سال ۱۳۳۱ در تهران متولد شد. نخستین فعالیت ادبی جدی اش در سن ۹ سالگی و با نوشتن قطعهٔ ادبی «دلم برای پروانه می سوزد» اتفاق افتاد. رحیمی در جوانی تجربهٔ خبرنگاری هم داشت و به صورت ناپیوسته خبرنگار ورزشی بوده است. اما در همین حین از زندگی خصوصی زنان شکست خورده نیز گزارش تهیه می کرده است و احتمالاً این گزارش ها، بعدها به صورت منبع الهام او برای نگارش آثار داستانی اش در آمده اند. رحیمی هم در دانشگاه و هم در حوزهٔ علمیه تحصیل کرده است. در دانشگاه در رشتهٔ ادبیات فارسی تحصیل می‌کرده است که آن را نیمه کاره رها کرده است. پس از دانشگاه سه سال در حوزهٔ علمیهٔ آب منگل (مشایخی) تحصیل کرده است که آن را هم به دلیل نقل مکان و مهاجرت به کرج رها کرده است. در کرج به حلقهٔ ادبی «پروین اعتصامی» وارد می شود. در همان جا رئیس این حلقهٔ ادبی، یعنی «محمود اقبالی» دست نوشته های او را می خواند و وی را به بازنویسی و چاپ آنها تشویق می کرد. رحیمی اولین کتابش را در سال ۱۳۶۹ و با عنوان «بازگشت به خوشبختی» به چاپ رساند و پس از آن ۲۷ رمان دیگر نیز نوشت. بسیاری از رمان های رحیمی به چاپ های بالاتر از ده رسیده اند. خود او در میان آثارش «اتوبوس» را بیش از سایرین می پسندید و به آن علاقه داشت.

رحیمی اغلب سوژه ها و شخصیت های داستانی اش را از واقعیت و رخدادهای واقعی می‌گرفت و برای سوژه یابی به دادگستری هم مراجعه می کرد و گاهی نیز از برخی از دوستانش که مشاوربودند کمک می گرفت. فهیمه رحیمی بیشترین طیف مخاطب را در بین نوجوانان و جوانان و به ویژه خانم ها داشت. وی نقش به سزائی در بین مخاطبان خود ایفا کرده است؛ اول سوق دادن بسیاری از آدم های جامعه به کتاب خوانی و دوم علاقمند کردن تعدادی از آنها به نوشتن داستان و انتخاب مسیر داستان نویسی. بسیاری از منتقدین با سبک نگارش وی مخالفت می کردند و عناوین ناشایستی به وی می دادند. البته یکی از روزنامه ها به دلیل پرکاری وی، لقب «دنیل استیل» ایران را به او داده بود. وی سرانجام صبح روز ۲۸ خرداد ۱۳۹۲ در بیمارستان مهر تهران از دنیا رفت.

رمان و عناصر داستان

رمان مهم ترین و معروف ترین شکل تبلور یافتهٔ ادبی عصر ماست که تحقیق و تفحص در ساختار و محتوای آن از اهمیت بسیار زیادی برخوردار است. مخاطب با بررسی و تحلیل داستانی که در طی رمان اتفاق می افتد می تواند پیام هایی که در لایه های زیرین آن وجود دارد را دریافت کند.

هر داستان و رمان دارای چندین عنصر است که در مورد کمیت و کیفیت آنها بین صاحب نظران عرصهٔ ادبیات اتفاق نظر وجود ندارد و هر کدام برای خود عناصر مختلفی را عنوان کرده اند. برجسته ترین عناصر سازندهٔ داستان عبارتند از: طرح، درونمایه، زمینه، حادثه، لحن، فضا، صحنه، زاویهٔ دید، سبک، حقیقت مانندی و شخصیت. عناصر داستان با هم شبکهٔ در هم تنیده ای به وجود می آورند. «هر شخصیت داستانی به محض آفریده شدن نیاز به زمان و مکان دارد. شخصیت بدون زمان و مکان معنی ندارد. بنابراین هیچ کدام از عناصر داستان را نمی توان از دیگری جدا کرد و به طور مجزا به آن نگریست.» (عبداللهیان، ۴۱۴:۱۳۸۱)

شخصیت

آنچه که بین اکثر نویسندگان و استادان ادبیات مورد قبول است آن است که شخصیت مهمترین و تا حدودی اصلی ترین عنصر داستانی است و یکی از آن مواردی است که نمی توان تعریف جامع و مانعی از آن به مخاطب ارائه داد. اما در اینجا سعی شده است تا کامل ترین و بهترین تعریف دربارهٔ این واژه بیان شود. «اشخاص ساخته شده ای (مخلوقی) را که در داستان، نمایشنامه و فیلم نامه ظاهر می شوند، شخصیت می نامند. مخلوق ذهن نویسنده ممکن است همیشه انسان نباشد و حیوان و شیء و چیز دیگری را نیز شامل شود. خلق چنین شخصیت هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان یا نمایشنامه و فیلم نامه و ... تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می کنند، شخصیت پردازی می خوانند.» (میرصادقی، ۲۹۹:۱۳۷۶ب)

۱- انواع شخصیت

شخصیت انواع گوناگونی دارد و از دیدگاه نویسندگان و منتقدان مختلف دسته بندی ها و طبقه بندی های گوناگونی می توان برای آن قائل بود. در ادامه معرفی کوتاهی از انواع شخصیت که در متون مختلف یافت می شوند ارائه خواهد شد. شخصیت اصلی، شخصیتی است که در محور داستان کوتاه یا رمان قرار می گیرد و توجه ما را به خود جلب می کند. یکی از اشتباهاتی که گاهی نویسندگان می کنند و منتقدان هم تشخیص نمی دهند این است که فکر می کنند، کسی که حضور فیزیکی بیشتری در داستان دارد، شخصیت اصلی است. (حجوانی، ۷۷:۱۳۸۰) در صورتی که ممکن است شخصیت اصلی فقط در چند صفحه یا فصل از داستان حاضر باشد و در بخش های بسیاری از داستان دیده نشود و غایب باشد. شخصیت هایی را که در کنار شخصیت اصلی، در مقام دوم، سوم و... هستند و اصولاً نسبت به شخصیت اصلی در داستان اهمیت کمتری دارند شخصیت فرعی می‌نامند و اینها شخصیت اصلی را برای رسیدن به هدفش یاری می دهند. منظور از شخصیت‌های ساده نیز افرادی هستند که تنها با یکی از وجوه انسانی خود در داستان حضور می‌یابند. شخصیتی که تنها شناخت مخاطب از او ترسو بودن یا خرافی بودن یا مغرور بودنِ اوست، شخصیتی ساده است. در مقابل اگر شخصیتی با تمامی وجوه خود در داستان حضور پیدا کند شخصیتی جامع خواهد یافت. معمولاً وجود هر دوی این شخصیت ها در داستان ضروری است. (مستور، ۳۵:۱۳۸۷-۳۴)

«شخصیت مسطح شخصیتی است که حول و حوش یک اندیشه یا مشخصه ساخته شده باشد. اما شخصیت مدور به واسطهٔ پیچیدگی و توانایی اش در بر انگیختن تعجب ما به شیوه ای قانع کننده تعریف می شود. به عبارت دیگر شخصیت مدور شخصیتی است پیچیده و چند بُعدی، در حالی که شخصیت مسطح شخصیتی است هموار و صاف.» (بورنوف، ۲۰۰:۱۳۷۸) «شخصیت ایستا هم شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. یه عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر کند، تأثیر کمی باشد.» (میرصادقی ها، ۱۷۶:۱۳۷۷) «شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه ای از شخصیت او، عقاید و جهان بینی او یا خصلت و خصوصیت شخصیتی او دگرگون شود.» (میرصادقی، ۱۳۷۶الف:۹۵-۹۳) شخصیت نوعی یا تیپ نشان دهندهٔ خصوصیات گروه یا طبقه ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می کند. این شخصیت نمونه ای است برای امثال خود. (همان:۱۰۱) شخصیت های قالبی، شخصیت هایی هستند که به صورت نسخه بدل یا کلیشهٔ شخصیت های دیگری باشند و از خود هیچ تشخصی ندارند و بی هویت هستند. شخصیت های قراردادی افراد شناخته شده ای هستند که مرتباً در نمایشنامه ها و داستان ها ظاهر می شوند و خصوصیتی سنتی و جاافتاده دارند. این شخصیت ها به شخصیت های قالبی خیلی نزدیکند و گاه تشخیص این دو از هم دشوار است. (همان:۱۰۱-۹۹) شخصیت همراز شخصیت فرعی در داستان و نمایشنامه است که شخصیت اصلی به او اعتماد می کند و با او اسرار مگو را در میان می گذارد. (همان:۷۰) شخصیتی که رویاروی شخصیت اصلی قرار می گیرد و تحقق اهدافش را به تأخیر می‌اندازد و یا به کلی منتفی می کند شخصیت مخالف نام دارد. شخصیت های تمثیلی، شخصیت های جانشین شونده

هستند. به این معنا که شخصیت یا شخصیت هایی جانشین فکر و خلق و خو و صفتی می‌شوند. (همان:۱۰۴) «شخصیت نمادین هم کسی است که حاصل جمع اعمال و گفتارش خواننده را به چیزی بیشتر از خودش راهنمایی کند و نویسنده را قادر می سازد مفاهیم اخلاقی یا کیفیت های روحی را به قالب عمل درآورد.» (همان:۱۰۷) شخصیت هایی را که بیشتر برای ایجاد حال و هوا یا واقع نمایی حوادث و صحنه ها در داستان حضور یافته اند، شخصیت های پس زمینه یا سیاهی لشکر می نامند. (بارونیان، ۳۱۰:۱۳۸۷) شخصیت های تصادفی صحنه را واقعی می کنند و تصاویری از حال و هوای صحنه به دست می دهند. ممکن است شخصیت های تصادفی یک بار بیشتر در صحنه ظاهر نشوند و نقششان آنقدر جزئی باشد که اساساً ارزش نام گذاری نداشته باشند، اما وجودشان ضروری است. (بیشاپ، ۱۴۸:۱۳۶۹)

شخصیت پردازی از عوامل مهمی است که روح قصه را می سازد و اگر نویسنده بتواند به خوبی از عهدهٔ این کار برآید می توان از موفقیت آن داستان سخن گفت. آثار بزرگ جهان ادبیات، مقبولیت و پذیرش خود را مرهون شخصیت پردازی خوب می دانند. (بی نیاز، ۷۶:۱۳۹۱) نویسنده باید در شخصیت پردازی علائق شخصی خود را کنار گذاشته و شخصیت ها را آن چنان که هستند نشان دهد و به هیچ یک از آنها دلبستگی بیش از حد نداشته باشد و همچنین نسبت به هیچ یک از آنها تنفر در وجود خود راه ندهد و منصف باشد. (ایرانی، ۱۹۰:۱۳۶۴-۱۸۹) شخصیت پردازی جایگاه ویژه ای در داستان نویسی دارد و «اصلاً معروف است که بدون شخصیت پردازی، داستانی وجود ندارد.» (آژند، ۱۱:۱۳۷۴)

۱-۱ شیوه های شخصیت پردازی

شیوه های شخصیت پردازی در داستان متعدد است. برای یک شخصیت پردازی خوب و مطلوب، نویسنده باید متناسب با نوع ساختمان داستانش شخصیت پردازی کند. «نویسنده ممکن است برای شخصیت پردازی در داستان از سه شیوه استفاده کند. اول، ارائهٔ صریح شخصیت ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم. دوم، ارائهٔ شخصیت ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. سوم، ارائهٔ درون شخصیت، بی تعبیر و تفسیر. به این ترتیب که با نمایش عمل ها و کشمکش های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیرمستقیم شخصیت را می‌شناسد. این روش رمان های جریان سیال ذهن را به وجود آورده است.» (میرصادقی، ۱۳۷۶الف:۹۲-۸۷) برای شخصیت پردازی غیرمستقیم از چند شیوه استفاده می شود که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

۱- شخصیت پردازی از طریق اعمال و رفتار؛ ۲- شخصیت پردازی از طریق گفتگو؛ ۳- شخصیت پردازی از طریق نام؛ ۴- شخصیت پردازی از طریق قیافهٔ ظاهری؛ ۵- شخصیت پردازی از طریق محیط؛ ۶- شخصیت پردازی از طریق توصیف؛ ۷- شخصیت پردازی از طریق جریان سیال ذهن که شیوهٔ جدیدی است که در آن زمان و مکان واقعی در هم ریخته می‌شود و زمان اثر گاه در گذشته و گاه در آینده است. در این شیوه نیز سیر توالی زمان و مکان در هم ریخته می‌شود و به خاطر همین خیلی از ابعاد شخصیت پردازی تغییر پیدا می کند .

روند شخصیت پردازی در رمان های رحیمی

در این مقاله قصد داریم روند داستان نویسی و خلق و پردازش شخصیت ها در آثار فهیمه رحیمی را مورد بررسی قرار دهیم. به همین علت از بین آثار متعدد این نویسندهٔ پرکار دو رمان وی با نام های پنجره و هنگامه را انتخاب کرده و به نحوهٔ آفرینش و پردازش شخصیت ها در این دو رمان می پردازیم و تغییراتی که وی در طی سال های نویسندگی اش در خلق شخصیت ها و سبک داستان‌نویسی خود به وجود آورده را مورد بررسی قرار می دهیم.

شخصیت پردازی در رمان پنجره

این کتاب که از آثار مشهور و پرطرفدار فهیمه رحیمی محسوب می‌شود نخستین بار در سال ۱۳۷۹ به چاپ رسید و داستان دختری به نام مینا را حکایت می کند که در مسیر زندگی خود دچار دگرگونی ها و مسائل عاطفی فراوانی می شود. تعداد شخصیت ها در این رمان بسیار زیاد است به طوری که غیر از دو شخصیت اصلی آن یعنی مینا افشار و کاوه قدسی، بیست و هفت شخصیت فرعی و نمایشی در داستان حضور دارند که اغلب آنها بیشتر در جهت پر کردن صحنه آورده شده اند و به ندرت تغییری در روند داستان ایجاد می کنند و بیشتر دو شخصیت اصلی بار روایت داستان را به دوش می کشند. البته در بخش هایی از رمان شخصیت هایی همچون سامان ادیبی، یهدا و فانی باعث اتفاقات تأثیرگذاری در داستان می شوند که تا حدودی در تغییر روند داستان و وجوه شخصیتی مینا و کاوه نقش دارند، اما این اثر آن قدر زیاد نیست که بتوان این شخصیت‌ها را شخصیت های محوری و مهم داستان

تلقی کرد. طبق دسته بندی های شخصیت که در صفحات پیشین آورده شده است در این رمان رحیمی چهار نوع شخصیت یافت می شود. شخصیت ساده یا جامع، شخصیت ایستا یا پویا، شخصیت نوعی یا تیپ و شخصیت همراز؛ که هر کدام از شخصیت ها به نوبهٔ خود در زیرمجموعهٔ یکی از این دسته بندی ها قرار می گیرند. برای مثال شخصیت اصلی داستان یعنی مینا افشار، شخصیتی جامع است. اما شخصیت اصلی دیگر داستان یعنی کاوه قدسی، شخصیتی است که بین ساده و جامع بودن در رفت و آمد است. در بخش هایی از رمان او را شخصیتی ساده در می یابیم و گاهی نیز با دو یا چند وجه خود در داستان حاضر می شود. گاهی هم حضورش در داستان پررنگ و نمودار است و گاه نیز چندان به چشم نمی آید. سامان نیز شخصیتی جامع و چند وجهی دارد که در قسمت های مختلف رمان وجوه متفاوتی از وی ارائه می‌شود. اما گاهی فقط یک شخصیت فرعی نمایشی است که برای بهتر نشان دادن دو شخصیت اصلی آورده می شود و گاهی هم به شخصیتی چند وجهی تبدیل می شود. به جز دو شخصیت اصلی داستان و همچنین شخصیت سامان، باقی اشخاص شخصیت هایی ساده، تک بُعدی و در اغلب موارد نمایشی دارند که برای پیشبرد داستان در خدمت نویسنده هستند. همچنین اگر بخواهیم شخصیت‌های این رمان را در وهلهٔ دوم طبقه بندی کنیم می توانیم بگوئیم که شخصیت مینا افشار، شخصیتی پویا و متحرک است. چرا که در اوایل رمان مینا نگاهی پوچ گرایانه به دنیا و زندگی دارد و همه چیز را تحت تأثیر مرگ می داند. نزدیکی روح فانی به مینا و رفتار بد او با مینا هنگامی که با کاوه به تندی برخورد می کرد، باعث شده بود روحیات مینا عوض شود و به زندگی تعلق خاطر پیدا کند و از مرگ و نیستی روی برگرداند. اما زمانی که می بیند کاوه با یهدا ازدواج می کند مجددا افکار قدیمی اش به سراغ او می آیند و او را تحت تأثیر قرار می دهند. سپس با ملاقات صالح، مینا دوباره به زندگی لبخند می زند و شوق ادامهٔ آن را می یابد. همین امر نشان دهندهٔ آن است که با یک شخصیت پویا مواجه هستیم که پس از آن که تلنگری به وی زده می شود از روحیات و افکار پوچ خویش دست بر می دارد و به زندگی امیدوارتر می شود. کاوه که دیگر شخصیت اصلی رمان است، شخصیتی ایستاست که در تمام طول داستان تغییر چندانی نمی کند و به یک سبک و روش به زندگی خود ادامه می دهد و در برابر اتفاقاتی که برایش می افتد به گونه ای منفعلانه برخورد می کند و هیچ عکس‌العملی در جهت ممانعت از وقوع اتفاقات ناخواسته از او نمی بینیم. غیر از دو شخصیت اول که بررسی شد بقیهٔ شخصیت های این رمان ایستا هستند و در تمام طول داستان به یک شکل ظاهر می شوند و هیچ یک آن چنان که شایستهٔ یک شخصیت پویا است، تغییر و تحولی از خود نشان نمی‌دهند.

در ادامه به شخصیت ها از حیث تیپ بودن می پردازیم و تیپ هایی که در این رمان آمده اند را مورد مطالعه قرار می دهیم. یکی از آن شخصیت های نوعی یا تیپ، کاوه است که با سخنان خود سعی بر آن دارد تا نگاه پوچ گرایانهٔ مینا به دنیا را عوض کند. در بخش هایی از داستان او را همچون یک تیپ می بینیم که مثل تمام مردان و به خصوص مردان ایرانی از این که می بیند مرد دیگری راجع به کسی که او دوستش دارد حرف می زند و از او تعریف و تمجید می کند، ناراحت می شود و دچار عذاب می گردد و این خصوصیتی است که در بخش هایی از رمان از وی یک تیپ می سازد. یک شخصیت تیپیکال مرد شرقی سنتی. آقای افشار نیز یک پدر تیپیکال سنتی و اهل نماز است. شخصیتی ساده که نمایندهٔ اکثر پدران ایرانی است. شخصیت دیگری که به شکل یک تیپ ارائه شده است، مادربزرگ ورده است. یک مادربزرگ تیپیکال که بسیار مهربان و رئوف است و همیشه مواظب نوه‌هایش است. علی آقا رفتگر محلهٔ قدیمی خانوادهٔ افشار نیز یک شخصیت نوعی یا تیپ است که نمایندهٔ شخصیت های همسان خود است و خصوصیات مشترک آنها همچون رازداری، قدیمی بودن و مهربانی و عطوفت را به نمایش می گذارد. بابای مدرسه ای که مینا در آن درس می خواند نیز یک شخصیت نوعی یا به عبارت بهتر یک تیپ است که همان خصوصیاتی را دارد که بقیهٔ شخصیت های این شکلی دارند.

آن گونه که در صفحات پیشین خواندیم یکی از انواع شخصیت ها، شخصیت همراز است و شخصیت هایی که در طول داستان با شخصیت های اصلی صحبت می کنند و با آنها همدلی می کنند به این نام موصوف می شوند. حال تعدادی از این شخصیت ها که در رمان پنجره دیده می شوند را از نظر خواهیم گذراند. مرسده خواهر مینا که در طول داستان چندین بار با او همصحبت می شود. همچنین او از شخصیت های همراز مادرش نیز محسوب می شود. شخصیت های شیده، صالح و خالهٔ مینا هم از شخصیت های فرعی و همراز قصه هستند که در دوران آشفتگی روحی مینا به او کمک می کنند تا شکست های زندگی اش را فراموش کند.

شیوه های شخصیت پردازی در رمان پنجره

از شیوه های معمول شخصیت پردازی در رمان ها، فهیمه رحیمی از هر دو شیوۀ مستقیم و غیرمستقیم بهره برده است که در بین آنها شخصیت پردازی از طریق گفتگو جایگاه ویژه ای دارد و نشان می دهد که رحیمی بیشتر علاقه به این دارد که شخصیت ها خودشان معرف خود باشند و خواننده از لابلای گفتگوهائی که دو یا چند شخصیت با یکدیگر دارند آنها را بشناسد. اگر در بین صفحات رمان پنجره به دنبال مثال هایی برای این روش شخصیت پردازی باشیم مطمئناً با انبوهی از مکالمات و گفتگوهای دو یا چند نفره روبرو خواهیم شد که در آن شخصیت ها خود را به مخاطب معرفی کرده اند. برای مثال در فصل دهم داستان دو شخصیت کاوه و مینا با یکدیگر گفتگویی انجام می دهند و اطلاعاتی راجع به یکدیگر به مخاطب می دهند و در آن کاوه به مینا می‌گوید: «من یک انسان جدی هستم، پس چرا طالب معاشرت با افراد شوخ نیستم و دلم کسی را می خواهد که به زندگی کاملاً جدی نگاه می‌کند؟» در ادامۀ این گفتگو و پس از آنکه کاوه خود را انسانی جدی و خشک معرفی می کند، مینا نیز به کاوه می گوید: «من نمی دانم که جدی هستم یا شوخ طبع. تنها این را می دانم که هر دو مورد را می‌پسندم. یعنی گاهی دوست دارم که جدی به مسأله ای نگاه کنم و گاهی هم با شوخی... من حتی برای افرادی که لیاقت احترام را ندارند هم احترام قائل می شوم.» (رحیمی، ۱۳۹۲:۱۰۴-۱۰۳)

شیوۀ دیگری که رحیمی بیشترین سهم شخصیت پردازی هایش را به آن اختصاص داده است شیوۀ شخصیت پردازی مستقیم است. البته مثال هایی که در این شیوه یافت می شوند هرگز به گستردگی شیوۀ شخصیت پردازی از طریق گفتگو نیستند. مثلا در فصل بیست و هشتم رمان، راوی اطلاعاتی دربارۀ خود به خواننده ارائه می دهد که او را در شناخت هر چه بیشتر شخصیت اصلی یاری می دهد و مخاطب را متوجه شخصیت چند وجهی وی می گرداند و می گوید: «دمدمی مزاج بودن، خصلت زشتی است که متأسفانه من بدان دچارم. یک لحظه آرام و صبورم و دقیقه ای دیگر شلوغ و پرتحرک. دقیقه ای منطقی فکر می کنم و لحظه ای دیگر دستخوش احساس می شوم و فکرهای گوناگون می کنم. اگر چه سعی می کنم در رابطه با دیگران این را در خود سرکوب کنم، اما اعمالی که غالباً از من سر می زند، به خوبی این تضاد را نشان می دهد. هرگاه سعی کرده ام ساکت و وزین باشم موجبی پیش آمده که به دختری شلوغ تبدیل شده ام و آنجا که لازم است پرتحرک باشم، ساکت و خمود می شوم و به تماشای دیگران می نشینم. به قول مادر، من هنوز شخصیت واقعی خود را پیدا نکرده ام و بین دو شخصیت سرگردان هستم.» (همان: ۳۱۲)

سومین شیوه که رحیمی در این رمان از آن استفاده کرده است شخصیت پردازی از طریق قیافۀ ظاهری است. اساسا توصیف ظاهر یک شخصیت می تواند مخاطب را در شناخت هر چه بهتر وجوه گوناگون آن شخصیت یاری کند. کمتر نویسنده ای یافت می شود که این فرصت عالی برای شخصیت پردازی را از دست بدهد. برای مثال در آخرین صفحه از نخستین فصل رمان راوی داستان در مورد شباهت خود و خواهرش سخن می گوید و می خوانیم: «شباهت فوق العادۀ من و مرسده به یکدیگر همیشه موجب شگفتی دیگران می شود. به طوری که اگر خال کنار لب من نباشد، تشخیص ما از یکدیگر مشکل می شود. اما اگر شباهت ظاهر را کنار بگذاریم فرق بین من و او کاملاً آشکار می شود. او دختری است مهربان و خونگرم و در برابر مشکلات مقاوم، اما من فکر می کنم این طور نباشم.» (همان:۱۴) شیوۀ دیگری که نویسنده برای معرفی شخصیت هایش در این رمان از آن بهره برده است شخصت پردازی از طریق اعمال و رفتار است. اما در تمامی رمان پنجره کمتر می بینیم که نویسنده از این روش استفاده کرده باشد و فقط در دو مورد از این شیوه استفاده کرده است. مثلا اولین مورد آن در فصل اول و در جایی که مینا وارد محلۀ جدیدشان شده است اتفاق می افتد. راوی داستان که همان شخصیت مینا است می گوید: «سرم را از پنجره بیرون دادم. پرسیدند چرا این کار را می‌کنی؟ گفتم می خواهم ببینم بوی محله مان را می دهد یا نه؟» (همان:۱۱) و نویسنده بدین وسیله ما را با روحیات حساس و شاعرانۀ مینا آشنا می کند. آخرین روش کاربردی در رمان پنجره برای شخصیت پردازی، توصیف است که این شیوه هم از روش های کم کاربرد است. مثلا در اواخر فصل چهارم و زمانی که مینا می خواهد راجع به شخصیت کاوه صحبت کند او را این چنین توصیف می‌کند: «[کاوه] مرد پرجذبه ای است و انسان را می ترساند.» (همان:۳۹-۳۸)

شخصیت پردازی در رمان هنگامه

رمان هنگامه یکی از دو رمانی است که رحیمی آن را در ادامۀ یک رمان دیگر نوشته است. مجموعه داستان زخم خوردگان تقدیر شامل سه قصه بود که یکی از آنها هنگامه نام داشت و رحیمی برای آنکه سرنوشت بهتری برای شخصیت اصلی داستانش رقم بزند او را وارد رمان جدید خود کرده است و اتفاقات جدیدتری برای وی رقم زده است. این رمان نخستین بار در سال ۱۳۸۰ به

چاپ رسید و داستان زنی به نام هنگامه است که پس از جدایی از همسرش و با گذشت چندین سال مجدداً به سوی او باز می گردد و سعی دارد تا او را از مشکلاتی که در آن گرفتار است نجات دهد. بر خلاف رمان پنجره که تعداد شخصیت ها در آن بسیار زیاد بود در اینجا اما با سه شخصیت به نام های هنگامه، پرویز و مانیان روبرو هستیم که جزءِ شخصیت های اصلی محسوب می شوند و شخصیت‌های فرعی آن بالغ بر بیست و یک نفر هستند، رحیمی بیشتر به دنبال آن بوده است که چهارچوب قصه را مستحکم تر کند و به همین خاطر از تعداد شخصیت هایش کاسته است تا بیش از حد خود را درگیر آنها و پرداخت جنبه های مختلف شخصیتشان نکند و صحنهٔ داستانش را شلوغ نکند. بر خلاف سایر رمان های رحیمی در این رمان با تنوع شخصیتی کمتری روبرو هستیم و آن گونه که در رمان های دیگر رحیمی شخصیت های گوناگون از طبقات مختلف اجتماعی یافت می شدند، در این رمان اما شخصیت ها اغلب یکدست و از یک طبقه هستند و از این نظر تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. البته آنچه که واضح است این است که همچون رمان پنجره و سایر رمان های رحیمی توجه به شخصیت ها و ارائهٔ خصوصیات و ویژگی های مختلف آنها به مخاطب جایگاه خاصی در روند کاری این نویسنده دارد. در این رمان رحیمی نیز با چند گونهٔ شخصیت روبرو هستیم که اکثر شخصیت های رمان هنگامه را می توانیم در زیرمجموعهٔ آنها قرار دهیم. مثلا اگر بخواهیم سه شخصیت اصلی داستان را از لحاظ ساده و جامع بودن بررسی کنیم می توان گفت که نخستین شخصیت اصلی داستان یعنی هنگامه و شخصیت دیگر یعنی آقای مانیان شخصیت هایی ساده و یک وجهی دارند که در تمام طول داستان در فکر نجات نظام دشتی و بازگرداندن او به زندگی هستند. شخصیت دیگر یعنی پرویز نظام دشتی اما شخصیتی جامع و چند وجهی است که در بخش های مختلف رمان چهره های مختلف او را می بینیم و در قسمت هایی از رمان به شکل شخصیتی مجنون و دیوانه حاضر می شود و با گذشت زمان سیمای انسانی سالم و هوشمند را از خود نشان می دهد. بقیهٔ شخصیت های فرعی حاضر در رمان هم شخصیت هایی ساده و تک بعدی هستند که برای پیشبرد اهداف داستان و همچنین پر کردن فضا و صحنهٔ قصه حاضر می شوند. در مرحلهٔ دوم می توان اشخاص این داستان را از دیدگاه ایستا و پویا بودن مورد مداقه قرار داد. بر این اساس شخصیت های هنگامه و آقای مانیان شخصیت هایی ایستا و بی تحرک هستند که در تمام طول داستان بدون کوچک ترین تغییری به کار خود ادامه می دهند و در انتهای رمان همان چیزی هستند که در ابتدا دیده بودیم. اما شخصیت نظام دشتی برعکس آنها عمل می کند و به دلیل اتفاقاتی که برایش می افتد تغییراتی در وی رخ می دهد و به این ترتیب شخصیتی پویا را به نمایش می گذارد. اما از این سه شخصیت اصلی که بگذریم به سراغ شخصیت های فرعی می رویم که اکثر آنها هم شخصیت‌هائی ایستا و بدون تغییر هستند. البته در یک مورد می توان استثنا قائل شد و آن شخصیت منوچهر است که در اواخر رمان به قصد کشتن هنگامه و نظام آنها را تعقیب می کند. این شخصیت در ابتدا به شکل انسانی شرور و خلافکار به مخاطب نشان داده می شود اما وقتی توسط اهالی ویلا و مأموران دستگیر می شود تغییر رویه می دهد و به انسانی سالم و درستکار بدل می شود و در شرکت نظام دشتی مشغول به کار می شود. همین ایجاد تغییر در رفتار منوچهر او را به شخصیتی پویا و متحرک تبدیل می کند. چرا که آنچه در ابتدا از وی می بینیم با آنچه که در انتهای داستان از او نشان داده می شود متفاوت است و او به سمت مثبت بودن گام بر می دارد.

در این رمان رحیمی، برخلاف سایر داستان هایش با شخصیت نوعی یا تیپ خاصی روبرو نیستیم و می توان گفت که نویسنده چندان علاقه ای به خلق شخصیت های نوعی در این داستان ندارد و به فکر تیپ سازی نیست که البته کاملا منطقی و عقلانی است. چرا که در بندهای پیشین همین مقاله گفتیم که رحیمی از تعداد شخصیت هایش در این رمان کاسته است و بیشتر به طرح و روند داستان توجه کرده است. اما همچون رمان پنجره در این رمان هم می توان شخصیت های همرازی را پیدا کرد. نخست شخصیت خانم ناظمی است که مدیر شیرخوارگاهی است که هنگامه در آن مشغول به کار است. در اوایل رمان می بینیم که این دو شخصیت چندین بار در کنار هم حاضر شده اند و با یکدیگر همصحبت شده اند و هنگامه راز دل خود را با او در میان گذاشته است. در ادامهٔ داستان شخصیت دیگری نیز وارد می شود که با شخصیت اصلی یعنی هنگامه، همصحبت می‌شود و حرف های او را می شنود و آن شخصیت همان آقای مانیان وکیل هنگامه است که برای او در حکم یک پدر است و بسیار به وی نزدیک است.

شیوه های شخصیت پردازی در رمان هنگامه

در این رمان هم رحیمی از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم در پردازش شخصیت هایش بهره برده است. اما آنچه که در نگاه نخست به وضوح به چشم می آید آن است که به همان دلیل کاهش تعداد شخصیت ها نویسنده چندان به مسألهٔ شخصیت پردازی

به شکل مفصل و گسترده توجه نکرده است و شخصیت های اصلی و فرعی را با عباراتی کوتاه و موجز به مخاطب معرفی کرده است. همچون رمان های دیگر رحیمی و به ویژه رمان پنجره او در این رمان هم از شیوهٔ شخصیت پردازی غیرمستقیم از طریق گفتگو بسیار استفاده کرده است و می توان گفت که این شیوه از محبوب ترین روش های کاربردی وی است و در اینجا هم نویسنده علاقه دارد تا شخصیت ها خودشان باعث شناخت یکدیگر شوند. برای مثال در همان ابتدای رمان و در فصل اول مدیر شیرخوارگاه گفتگویی با هنگامه دارد که در آن به شایستگی و کارآمدی هنگامه اشاره می کند و خطاب به او می گوید: «تو در خیلی امور لیاقت خود را آزموده و آن را به کار انداخته ای. این بار هم مثل گذشته خودت مرکز دایره هستی و این تو هستی که باید دیگران را به گرد خود بگردانی! من تو را زنی فروتن، با استقلال رأی و فکر می شناسم که به خاطر صفای روحی که در وجودت هست درد را شناخته و با نرم دلی فوق العاده‌ات در رفع و التیام آنها کوشیده‌ای!» (رحیمی، ۷:۱۳۹۱) از شیوه های محبوب دیگر رحیمی می توان به شیوهٔ شخصیت پردازی از طریق قیافهٔ ظاهری اشاره کرد. در فصل پنجم وقتی که هنگامه به دیدار نظام که در بیمارستان بستری بود می رود، نویسنده مرد هم اتاقی او را بدین شکل توصیف می کند: «مردی با صورت پیر و موهایی کم و نحیف بر جای نشسته بود...» و در ادامهٔ آن نظام را این طور توصیف می کند: «موهایش هنوز پرپشت بود، اما تارهای سفیدی در آن موهای سیاه نمودار بود. صورتش باریک و استخوانی بود. اندام بلند نظام نحیف تر از سابق می نمود و به نظرش رسید که او قوز در آورده و خم شده است.» (همان:۸۸) سومین شیوهٔ مورد نظر رحیمی در این رمان برای ارائهٔ شخصیت ها شیوهٔ مستقیم است و نویسنده در آن بدون هیچ وسیله و ابزاری به توصیف شخصیت هایش می پردازد. برای مثال در اواخر فصل ششم راوی به رابطهٔ نزدیک نظام دشتی و مادرش اشاره می کند و می گوید: «نظام همیشه وقتی در بدترین شرایط قرار می گرفت به دیدار مادر می رفت و با بازگویی مشکلاتش نزد او خود را سبک می کرد و از راهنمایی او سود می جست. پس از فوت مادر هم هنوز بر عادت خود ماندگار بود و به خانهٔ او می رفت و در حالی که به صندلی خالی او نگاه می کرد گوئی خود او را می بیند. غم های خود را بیرون می ریخت و سپس با آرامش به خانهٔ خود باز می گشت.» (همان:۱۲۹- ۱۲۸) دو شیوهٔ شخصیت پردازی از طریق توصیف و از طریق اعمال و رفتار شیوه های دیگر مورد پسند رحیمی هستند. مثلا در اواخر فصل اول نویسنده دربارهٔ هنگامه و سخنانش این چنین می نویسد: «هنگامه متوجه نبود که با سخنش و ابراز واژهٔ پدر چگونه تمام درهای مهر را به روی مانیان باز کرد و چگونه آبشاری از لطف و عطوفت در قلب پیرمرد که هرگز معنی واژهٔ پدر را درک نکرده روانه ساخت.» (همان:۲۳) اما در سرتاسر رمان هنگامه فقط یک مثال می توان پیدا کرد که در آن نویسنده از طریق اعمال و رفتار یک شخصیت او را به مخاطب معرفی کرده است و آن در اواسط فصل نهم است؛ جائی که نویسنده برای نشان دادن روحیهٔ شاعرانهٔ هنگامه و این که او چقدر به شعر و خصوصاً اشعار فروغ علاقه دارد، این گونه می نویسد: «بی اراده به سوی دیوان شعر فروغ رفت و آن را از داخل چمدانش بیرون کشید. دفتر را به سینه فشرد گوئی که عزیزی را به آغوش کشیده است، دلش کمی آرام گرفت و با خواندن شعر گریز و درد مهار اشک را رها نمود و ... .» (همان:۲۱۱) و همان گونه که می بینیم شخصیت هنگامه با خواندن اشعار فروغ آرامش پیدا می کند و نویسنده به خوبی این امر را با عمل و رفتار او نشان می دهد.

نتیجه‌گیری

همان گونه که ملاحظه کردیم این گونه به نظر می رسد که رحیمی با گذشت زمان و افزودن تجربیاتش در نویسندگی سعی بر آن داشته است تا تعداد شخصیت های داستانش را کمتر کند تا مخاطب با شخصیت های محدودتری روبرو باشد و دچار سردرگمی و ناتوانی در یادآوری آنها و ویژگی هایشان نشود. در رمان پنجره با دو شخصیت اصلی و بیست و هفت شخصیت فرعی روبرو هستیم که اکثر آنها بیشتر جنبهٔ تزئینی و نمایشی دارند و به جز چند مورد انگشت شمار تأثیری در روند داستان ندارند. اما در رمان هنگامه تعداد شخصیت های فرعی کمتر شده است و نویسنده بیشتر به شخصیت های اصلی و داستان زندگی آنها توجه دارد. همچنین باید این نکته را در نظر داشت که محبوب ترین شیوهٔ شخصیت پردازی که رحیمی در هر دو رمان پنجره و هنگامه از آن سود جسته است شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از طریق گفتگو بوده است و این نشان دهندهٔ این مسأله است که نویسنده بیشتر مایل است که شخصیت ها خودشان یکدیگر را معرفی کنند و خود نویسنده کمتر در داستان دیده شود و اکثر بار شخصیت پردازی بر عهدهٔ خود شخصیت هاست.

منابع

۱-آژند، یعقوب (۱۳۷۴)، عناصر داستان، شماره ۳۴، نشریۀ ادبیات داستانی، تهران.
۲- ایرانی، ناصر (۱۳۶۴)، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر، تهران: انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
۳- بارونیان، حسن (۱۳۸۷)، شخصیت پردازی در داستان های کوتاه دفاع مقدس، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدس.
۴- بورنوف، رولان و رئال اوئله (۱۳۷۸)، جهان رمان (ترجمه نازیلا خلخالی)، تهران: نشر مرکز.
۵- بیشاپ، لئونارد (۱۳۶۹)، تأملی دیگر در باب داستان (ترجمه محسن سلیمانی)، چاپ پنجم، تهران: انتشارات حوزۀ هنری تبلیغات اسلامی.
۶- بی نیاز، فتح الله (۱۳۹۱)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، چاپ چهارم، تهران: نشر فراز.
۷- حجوانی، مهدی (۱۳۸۰)، شخصیت پردازی در ادبیات داستانی (گزارش دهمین نشست نقد آثار ادبی)، کتاب ماه کودک و نوجوان، تهران.
۸- خانمحمدی، محمد حسین و شریفی، فردین (۱۳۸۸)، بررسی عناصر داستانی در «مرد» اثر محمود دولت آبادی، شماره ۱۳، فصلنامۀ ادبیات فارسی، تهران.
۹-دستغیب، سید عبدالعلی (۱۳۸۴)، شخصیت پردازی در داستان، شماره ۲۳۳، نشریۀ کیهان فرهنگی، تهران.
۱۰- رحیمی، فهیمه (۱۳۹۲)، پنجره، چاپ بیست و دوم، تهران: انتشارات پگاه.
۱۱- رحیمی، فهیمه (۱۳۹۱)، هنگامه، چاپ نهم، تهران: انتشارات پگاه.
۱۲- سلیمانی، محسن (۱۳۶۹)، رمان چیست؟، چاپ دوم، تهران: نشر نی.
۱۳- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱)، داستان و شخصیت‌پردازی در داستان، مجلۀ دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، تهران.
۱۴- مستور، مصطفی (۱۳۸۷)، مبانی داستان کوتاه، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
۱۵- میرصادقی، جمال (۱۳۷۵)، داستان و ادبیات، تهران: مؤسسه انتشارات نگاه.
۱۶- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶الف)، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران: نشر سخن.
۱۷- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶ب)، ادبیات داستانی: قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان، چاپ سوم، تهران: نشر سخن.
۱۸- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت (ذوالقدر) (۱۳۷۷)، واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران: نشر مهناز.
۱۹- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷)، صد سال داستان نویسی ایران، تهران: نشر چشمه.

تحلیل ساختار روایت خسرو شیرین نظامی و فردوسی

(بر اساس نظریه گریماس)

زهرا لرستانی
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه

چکیده

روایت شناسی یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه ادبیات است که در قرن بیستم بسیار مورد توجه قرار گرفت. روایت شناسی به آزمون بُعدی می‌پردازد که منتقدان نوآمریکایی تقریباً یکسره آن را نادیده می‌گیرند: بُعد روابط همنشینی. گریماس به عنوان یک روایت شناس، در تلاش برای تقلیل کنشهای استاندارد ارائه شده توسط پراپ است. گریماس از دو جنبه روایت را بررسی می‌کند؛ شخصیت‌ها و کنش‌ها. در بررسی روایت، دستوری خاص کاملاً شبیه دستور زبان، درنظر می‌گیرد. هر یک از شخصیت‌ها نقشهایی برعهده دارند و کنشهای آنها فعلهای جمله‌هایی است که می‌سازند.در تاریخ ادبیات فارسی روایت‌های زیادی با عنوان خسروشیرین وجود دارد که می‌توان گفت هنرمندانه‌ترین این روایت‌ها از آن نظامی گنجوی است.نظامی یکی از پنج گنج خود را با این نام به این داستان عاشقانه ایرانی اختصاص داده‌است. فردوسی برخلاف نظامی، توجه ویژه‌ای به این داستان ندارد. او در ضمن حماسه عظیم خود به این داستان به شکلی کوتاه و گذرا می‌پردازد، آن هم برای شرح جزئیات پادشاهی خسرو پرویز. با بررسی این دو روایت درمی‌یابیم که روایت‌ها همچنان‌که از نظر روساخت متفاوتند، ژرف ساخت‌های متفاوتی نیز دارند.

کلیدواژه‌ها: گریماس، روایت، نظامی، فردوسی، خسرو و شیرین

روایت شناسی

روایت شناسی یکی از مهم‌ترین مباحث در حوزه ادبیات است که در قرن بیستم بسیار مورد توجه قرار گرفت. برخی از صاحبنظران نظیر والاس مارتین، نظریه روایت را جایگزین نظریه رمان می‌دانند.(مارتین،۱۳۸۶: ۵)در تعریف این علم گفته شده:«روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی درباره ژانرهای روایی، نظام‌های حاکم بر روایت(داستان‌گویی) و ساختار و پیرنگ است.»(مک کاریک،۱۳۸۸: ۱۴۹)

هرچند روایت موضوعی است که در متون ادبی همواره مورد توجه بوده است، در قرن بیستم بیشتر به آن پرداخته اند.«مهمترین تطور نظریه روایت در سالهای پس از دهه ۱۹۶۰ است؛یعنی کاربرد آن در مطالعه تاریخ،زندگینامه نویسی، زندگینامه خودنوشت و رونکاوی»(مارتین،۱۳۶۸: ۲)این دوران همزمان است با رواج روایت شناسی ساختاری؛ روایت شناسی به سه دوره تقسیم شده است:«دوره پیش ساختارگرایی(۱۹۶۰)دوره ساختارگرایی(۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دوره پسا ساختارگرایی»(مک کاریک،۱۳۸۸:۱۴۹) بنابراین می‌توان گفت ساختارگرایی تحول عظیمی در روایت شناسی پدید آورد. به شکلی که در بسیاری از کتب ادبی این دو مبحث در کنار هم بررسی می‌شوند.

«روایت شناسی به آزمون بُعدی می‌پردازد که منتقدان نوآمریکایی تقریباً یکسره آن را نادیده می‌گیرند: بُعد روابط همنشینی. بارت می گوید، روایت یک جمله بلند است، همان‌طور که هر جمله قطعی، به نحوی طرح کلی اولیه یک روایت کوتاه است. بر اساس این قیاس، پرداخت کلی قصه از قواعد معینی پیروی می‌کند، درست همان‌گونه که پرداخت جمله از قواعد نحوی پیروی می‌کند.»(هالند،۱۳۸۱: ۳۶۱)با این نگرش شاهدیم بسیاری از روایت‌شناسان به دنبال یافتن قواعد کلی روایت هستند به عبارت دیگر در جستجوی یافتن دستور زبان روایت. برای مثال پراپ درصدد است ساختار اصلی و یگانه قصه‌های پریان را بیابد، او معتقد است همه قصه‌ها از یک ساختار زیرین مشترک برخوردارند. در واقع آنچه موجب تمایز میان آنها می‌شود، ساختار رویین آنهاست. پراپ تا حدودی به آن ساختار یگانه دست می‌یابد.او سی و یک نقش متفاوت در میان تمام روایت‌ها شناسایی می‌کند و معتقد است این سی و یک نقش در تمام قصه‌های پریان روسی وجود دارد.پراپ در آغاز سخن خود توجه مارا به این نکته جلب می‌کند که هر تعداد شخصیتهای داستان می‌توانند یک کنش معین انجام دهند. این موضوع بررسی داستان را بر حسب کارکرد شخصیتهای گوناگون ممکن می‌سازد.«پراپ اظهار می‌دارد که فقط تعداد محدودی کارکرد یافت می‌شود(۳۱ مورد) و توالی کارکردهایی که در

قصه‌های جن و پری دیده می‌شود همواره یکسان است. تمامی چنین داستانهایی، ساختاری همانند دارند.»(به نقل از آسابرگ، ۱۳۸۰: ۳۸)«تزوتان تودوروف نیز می‌کوشد تحلیل دستوری مشابهی از کتاب دکامرون اثر بوکاچیو به دست دهد.»(به نقل از ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۴) از سوی دیگر لویی اشتراوس همین شیوه را برای یافتن ساختارهای یکسان در اسطوره‌ها به کار می‌برد. گریماس هم به عنوان یک روایت شناس، در تلاش برای تقلیل کنشهای استاندارد ارائه شده توسط پراپ است.

گریماس

آلگیرداس جولیوس گریماس(Algirdas Julius Gremas) در سال ۱۹۱۷ در روسیه به دنیا آمد.پدر و مادر او لیتوانیایی بودند و پس از استقلال لیتوانی در سال۱۹۱۸ به کشور خود بازگشتند. پس از آنکه گریماس تحصیلات ابتدایی و دانشگاهی خود را در لیتوانی به پایان رساند برای ادامه تحصیل به فرانسه رفت. اولین مقاله گریماس با عنوان «سروانتس و دون کیشوتش» در سال ۱۹۴۳ به زبان لیتوانیایی چاپ شد. بعدها او مطالعاتش را در حوزه زبان شناسی و روایت شناسی ادامه داد و مقالاتی به زبانهای لیتوانیایی و فرانسوی نوشت که مجموع آنها نظرات او را در حوزه روایت شناسی و نشانه شناسی آشکار می‌کند. در نهایت به نظریه نسبتاً پیچیده‌ای در معناشناسی ساختاری رسید.

گریماس اعتقاد دارد که داستان‌ها با همه تفاوت‌های‌شان از یک گرامر تبعیت می‌کنند ساختار روایت بسیار شبیه گرامراست و کار ما کشف این گرامر.گریماس همچنین به تبع سایر نشانه‌شناسان در مطالعات خود تقابل‌های دوگانه را مورد بررسی قرار می‌دهد زیرا واحدهای معناشناسی براساس تقابل‌هایی مثل تاریکی و روشنایی و خیر و شر هستند.

نظریات گریماس شکل تعدیل یافته نظریات پروپ است که جنبه‌های کلی‌تری از روایت و ساختار داستان را عنوان می‌کنند.همچنین قوانین گریماس فرمول‌هایی جهان‌شمول را بیان می‌کند که بسیار کلی‌تر هستند که از داستان‌های عامیانه فراتر می‌روند و ساختار تمامی نوع ادبیات داستانی را شامل می‌شوند.

(ساداتی، سید شهاب الدین، ۵)

گریماس از دو جنبه روایت را بررسی می‌کند؛ شخصیت‌ها و کنش‌ها. در بررسی روایت، دستوری خاص کاملاً شبیه دستور زبان درنظر می‌گیرد.هر یک از شخصیت‌ها نقشهایی برعهده دارند و کنشهای آنها فعلهای جمله‌هایی است که می‌سازند .«در روایت شناسی گریماس مفهوم عنصر روایی جایگاه مهمی دارد.عنصر روایی مانند فاعل در دستور زبان روایت،می‌تواند یک شخص یا چیز باشد. به این ترتیب موجب می‌شود که نقش کنشگران آزاد یا شخصیت‌هادر روایت کاهش یابد. گریماس می‌تواند نوعی دستور زبان ژرف را به وجود آورد در نتیجه روایت را کاملا در چارچوب دستگاه اصطلاح‌شناختی زبان شناختی قرار دهد.»(مک کاریک، ۱۳۸۸: ۱۷۸)در نظریه گریماس در ساختار روایت همواره این تقابل‌ها وجود دارد:

فاعل در برابر مفعول

فرستنده دربرابر دریافت کننده

یاری دهنده دربرابر مخالف

فاعل/ مفعول به رابطه میان فاعل اسمی و مفعول اسمی در جمله شباهت دارد؛ این قانون کلی را می توان در مورد تمام روایت‌ها به کار برد. به این ترتیب در هر روایت ما با مفعول، دریافت کننده و دهنده و یاریگر و مانع مواجهیم. همچنان که در یک جمله ممکن است با نقش‌های مختلف مواجه باشیم. نقشهایی که در تمام جملات یکسانند و تنها واژه‌هایی که در آن نقشها را به عهده می‌گیرند با هم متفاوت هستند.

چنان که مشخص است تعداد کنش‌ها و شخصیت‌ها در این نظریه نسبت به نظریه پراپ محدودتر وکلی تراست.گریماس در «ساختار معنایی» نمونه گسترده و برجسته دیگری برای روایت ارائه می‌دهد، درحالیکه پراپ بر یک شکل ادبی واحد تأکید داشت. گریماس قصد داشت با تحلیل معنایی جمله، به یک دستور زبان جهانی روایت دست یابد. گریماس به جای هفت محدوده کنش پراپ، سه جفت تضاد دوگانه به کار می‌بردکه شامل شش نقش می‌شود؛ فاعل/مفعول، فرستنده/دریافت کننده، یاری دهنده/ مخالف یا رقیب. این جفت‌ها سه انگاره بنیادین را توصیف می کند که شاید در تمام روایت‌ها تجلی دارند:

۱-آرزو،جستجو یا هدف(فاعل/مفعول)
۲-ایجاد ارتباط(فرستنده/دریافت کننده)
۳-حمایت یا ایجاد مانع(یاری دهنده/فرد مخالف،مانع یا دشمن)

«گریماس معتقد است هر داستان از تعدادی پی‌رفت(توالی رخدادها به لحاظ زمانی)تشکیل شده است والبته برای پی‌رفت‌ها سه قاعده اصلی در نظر گرفته است:

الف- اجرایی ب- قراردادی ج-انفصالی(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۲)

در ساختار قراردادی، روایت‌ها ممکن است یکی از دو حالت زیر را به خود بگیرند:

قرارداد(ممنوعیت)----------نقض قرارداد----------مجازات

فقدان قرارداد(بی نظمی)----------تثبیت قرارداد(نظم)

مربع گریماس

گریماس میان روساخت‌ها و ژرف ساخت‌ها تمایز قائل شد. او از مربع نشانه‌ای برای توصیف ژرف ساخت‌ها و نظامی که برای این عناصر روایی تعیین کرده بود، استفاده کرد. در این مدل شخصیت‌ها بر اساس کارکردی که در روایت دارند، طبقه‌بندی می‌شوند.«شخصیت اصلی در راه دستیابی به هدف خاصی است. با مقاومت حریف روبه رو می‌شود و از یاریگری کمک می‌گیرد. یک قدرت راسخ(فرستنده) او را به مأموریت گسیل می‌دارد. این روال یک دریافتگر(گیرنده) هم دارد.»(مک کاریک،۱۳۸۸: ۱۵۲)

«مربع نشانه‌شناسیک با بهره گیری از عدم توازن میان دو شکل مخالف دوتایی، مفاهیم ایستای دوتایی را به حرکت درمی‌آورد.»(ایگلتون،۱۳۸۰: ۳۶۷)«از نظر گریماس که کار را بر اساس زبانشناسی سوسور و یاکوبسن آغاز کرده، دلالت با تقابل‌های دوتایی شروع می‌شود.پایین/بالا، چپ/راست، تاریک/ روشن و... براساس تقابلی که با هم دارند در ارتباط با یکدیگر تعریف می‌شوند.»(خادمی،۱۳۸۸: ۴۸)

اگر به عنوان مثال یک روایت با زندگی آغاز شود، در مرحله بعد به جایی می‌رسد میان مرگ و زندگی، به نام «نه زندگی»، که زندگی نیست اما مرگ هم نیست. مرحله بعدی روایت اگر مرگ باشد در ادامه «نه مرگ» قرار می گیرد. «نه مرگ» و «نه زندگی»، در واقع شکلی از مرگ و زندگی هستند اما خود مرگ و زندگی نیستند. او این ارتباطات را به شکل یک مربع تقسیم می‌کند.

مرگ نه مرگ

نه زندگی زندگی

به این ترتیب همچنان که مرگ و زندگی در مقابل هم هستند، «نه مرگ» و «نه زندگی» هم در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند اما میان مرگ و «نه زندگی» از یک سو وزندگی و «نه مرگ» از سوی دیگرتقابلی وجود ندارد. تنها در ارتباط با هم قرار دارند. هر روایت وقتی کامل است که در ساختار آن، مربع کامل شود.گریماس معتقد است تمام روایت‌ها چنین مربعی را در خود دارند.

کنش‌ها و کنشگرها

مرحله‌های دستوری عمل گریماس به تدریج از دستور منطقی به سوی دستور روایی پیش می‌روند.(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۶۷)بخش دیگری از نظریه گریماس به کنشگرها و کنشها اشاره دارد.کنش‌ها و کنشگرها نقش عمده‌ای در نظریه گریماس ایفا می‌کنند. گریماس ارتباط آنها را به این شکل ترسیم می‌کند:

گیرنده----------مفعول----------دهنده

مخالف یا مانع----------فاعل----------یاریگر

او معتقد است در هر روایت می‌توان این دستور العمل را اجرا کرد، به این ترتیب چارچوب روایت مشخص می‌شود، مثال خود گریماس چنین است:

رؤیاهای آینده----------پادشاهی----------خاطرات گذشته پادشاه

ترس‌ها----------قهرمان----------امیدها

به این ترتیب پادشاه با تکیه برگذشته، به قهرمان وعده پادشاهی در آینده می‌دهد و قهرمان با کمک یاری‌دهنده‌ها از سدها و موانع می‌گذرد و درنهایت به اُبژه دلخواه-که می تواندپادشاهی باشد-می‌رسد. این یک نمونه است و در روایت‌های مختلف می‌توان

عناصر مختلف را در این چارچوب جایگزین کرد. حال بر مبنای این نظریه روایت‌شناسی به بررسی و مقایسه دو روایت خسرو وشیرین از دو راوی بزرگ ادبیات ایران می‌پردازیم. دز زمینه روایت پژوهش‌های فراوانی در ایران و خارج از ایران صورت گرفته است.در مورد نظریه گریماس و کاربرد آن در بررسی آثار ادبی تحقیقات کمی در ایران انجام شده است.از جمله منابع معدودی که در اختیار نگارنده بود، مقالهنرگس خادمی و مهدخت پورخاقی چتر رودی(۱۳۸۸)با عنوان «تحلیلمعناساختاریدوحکایتاز*تاریخبیهقی*باتکیهبرالگویکنشگرهایگریماس»است.همچنین مقاله «تحلیل حکایتهای تعلیمی تذکره الاولیا برپایه الگوی روایی گریماس» نوشته فاطمه مدرسی،اسماعیل شفق و امید یاسینی که در مجله پژوهشنامه ادب تعلیمی به چاپ رسیده است.مقاله دیگری به قلم علیرضا نبی لو در همین زمینه در مجله کاوش نامه زبان و ادب فارسی به چاپ رسیده است باعنوان «بررسی روایی داستان کودکان بر مبنای نظریه گریماس» و مقاله «روایت شناسی داستان حسن کچل از سه دیدگاه» نوشته سید شهاب الدین ساداتی.و البته مقالات فراوان دیگری که در این زمینه نوشته شده است.

خسرو شیرین

«داستان خسرو وشیرین از جمله داستان‌های عهد ساسانی است که در کتاب‌هایی از قبیل المحاسن و الاخبار جاحظ بصری و غرر اخبار ملوک الفرس ثعالبی آمده است.»(صفا، ۱۳۷۷: ۱۶) در تاریخ ادبیات فارسی روایت‌های زیادی با عنوان خسروشیرین وجود دارد که می‌توان گفت هنرمندانه‌ترین این روایت‌ها از آن نظامی گنجه‌ای است.نظامی یکی از پنج گنج خود را با این نام به این داستان عاشقانه ایرانی اختصاص داده‌است. به شکل هنرمندانه‌ای این داستان را پرداخته و شاهکاری در ادب فارسی به وجود آورده که بعدها بسیار مورد تقلید و توجه قرار گرفته است. اما بسیاری از محققان ادبیات فارسی معتقدند هیچ یک از مقلدان نظامی نتوانسته است اثری همسنگ خسرو وشیرین او پدید آورد.

از دیگر روایت‌های خسرو وشیرین، روایت فردوسی است. فردوسی برخلاف نظامی توجه ویژه‌ای به این داستان ندارد. او در ضمن حماسه عظیم خود به این داستان به شکلی کوتاه و گذرا می‌پردازد، آن هم برای شرح جزئیات پادشاهی خسرو پرویز. این روایت تنها یک روایت فرعی در دل روایت اصلی‌تر پادشاهی خسروپرویز است.از آنجا که این دو شاعر از بزرگان ادب فارسی هستند و نیز هرکدام به گونه‌ای متفاوت به این روایت پرداخته‌اند، در این مقاله ساختار این دو روایت بر اساس نظر گریماس مقایسه می‌شود تا وجوه اختلاف و تشابه آنها بر اساس روایت‌شناسی گریماس آشکار گردد و از طرفی مشخص گردد که شکل بیان یک روایت تا چه اندازه می‌تواند در ساختار زیرین آن مؤثر باشد؟

روایت نظامی

روایت خسرو و شیرین نظامی پس از مقدمات رایج منظومه های فارسی، با این بیت آغاز می گردد:

چنین گفت آن سخنگوی کهن‌زاد　　که بودش داستانهای کهن یاد

(نظامی،۱۳۸۵: ۱۲۳)

همانگونه که گفته شد نظامی توجه ویژه‌ای به روایت خسرو وشیرین داشته است.از این رو این روایت را به شکلی مبسوط و گسترده عرضه می‌کند.نظامی داستان را با تولد خسرو آغاز می‌کند:

جهان افروز هرمز داد می‌کرد　　به داد خود جهان آباد می‌کرد
....به چندین نذر و قربانش خداوند　　نرینه داد فرزندی چه فرزند
.....پدر در خسروی دیده تمامش　　نهاده خسرو پرویز نامش

(نظامی،همان: ۱۲۳)

پس از آن زمینه آشنایی خسرو وشیرین با یک اتفاق یا روایت جانبی فراهم می‌آید: خسرو به شکار می‌رود و باغ دهقانان را خراب می‌کند به همین دلیل پدرش او را مجازات می‌کند:

تنی چند از گرانجانان که دانی　　خبر بردند سوی شه نهانی
که خسرو دوش بی‌رسمی نموده است　　ز شاهنشه نمی ترسد چه سود است
ملک گفتا نمی‌دانم گناهش　　بگفتند آنچه بیداد است راهش

سمندش کشتزار سبز را خورد غلامش غوره دهقان تبه کرد
شب از درویش بستد جای تنگش به نامحرم رسید آواز چنگش
....ملک فرمود تا خنجر کشیدند تکاور مرکبش را پی بریدند
غلامش را به صاحب غوره دادند گلابی را به خاک شوره داند
در آن خانه که بود آن روز رختش به صاحبخانه بخشیدند تختش
پس آنگه ناخن چنگی شکستند زروی چنگ ابریشم گسستند

(نظامی،همان: ۱۲۶)

پس از آن خسرو خوابی می‌بیند که بی‌ارتباط با روایت اصلی نیست. این خواب به عنوان یک نشانه او را به سوی شیرین هدایت می‌کند:

نیای خویشتن را دید در خواب که گفت ای تازه خورشید جهانتاب
اگر شد چار مولای عزیزت بشارت می‌دهم بر چار چیزت
یکی چون تلخی آن غوره خوردی وزآن تلخی ترشرویی نکردی
دلآرامی تو را دربر نشیند کزو شیرین‌تری دوران نبیند
دوم چون مرکبت را پی بریدند وزآن برخاطرت گردی ندیدند
به شبرنگی رسی شبدیز نامش که صرصر درنیابد گرد گامش
سیم چون شه به دهقان داد تختت وزآن تندی نشد شوریده بختت
به دست آری چنان شاهانه تختی که باشد راست چون زرین درختی
چهارم چون صبوری کردی آغاز درآن پرده که مطرب گشت بی‌ساز
نواسازی دهندت باربد نام که هر یادش گوارد زهر را جام
به جای سنگ خواهی یافتن زر به جای چار مهره چار گوهر

(نظامی،همان: ۱۲۸)

از این به بعد شاپور به عنوان شخصیت یاریگر وارد صحنه می‌شود:

ندیمی خاص بودش نام شاپور جهان گشته، ز مغرب تا لهاوور

(نظامی،همان: ۱۲۸)

او شیرین را که شاهزاده ارمنی است، به خسرو معرفی می‌کند:

بسی گشتم در این خرگاه شش طاق شگفتی‌ها بسی دیدم در آفاق
از آن سوی کهستان منزلی چند که باشد فرضه دریای دربند
زنی فرمانده است از نسل شاهان شده جوش سپاهش تا سپاهان
.....در این زندانسرای پیچ در پیچ برادرزاده‌ای دارد دگر هیچ
پریدختی پری بگذار ماهی به زیر مقنعه صاحب کلاهی

(نظامی،همان: ۱۲۹)

خسرو به شیرین دل می‌بندد و شاپور را مأمور یافتن شیرین و آوردنش به دربار خسرو می‌کند:

بدو گفت ای به کارآمد وفادار به کار آیم کنون از دست شد کار
چو بنیادی بدین خوبی نهادی تمامش کن که مردی اوستادی

(نظامی،همان: ۱۳۲)

شاپور به همین منظور، تصویری از خسرو می‌کشد و سه بار به شکل مخفیانه و با نقشه‌های مختلف، بر سر راه شیرین قرار می دهد:

خجسته کاغذی بگرفت دردست بعینه صورت خسرو بروبست
برآن صورت چو صنعت کرد لختی بدوسانید بر ساق درختی
وزآنجا چون پری شد ناپدیدار رسیدند آن پریرویان پری‌وار
...در آن شیرین لبان رخسار شیرین چو ماهی بود گرد ماه پروین
به یاد مهربانان عیش می‌کرد گهی می داد باده گاه می‌خورد
چو خودبین شد که دارد صورت ماه برآن صورت فتادش چشم ناگاه
به خوبان گفت کان صورت بیارید که کرده‌ست این رقم پنهان مدارید
بیاوردند صورت پیش دلبند بدان صورت فروشد ساعتی چند
نه دل می داد از او دل برگرفتن نه می‌شایستش اندربرگرفتن

(نظامی،همان: ۱۳۵)

درنهایت زمانی که اشتیاق شیرین را برای یافتن راز تصویرها می‌بیند، خود را به شیرین می‌نماید و خسرو را به او معرفی می‌کند. شیرین که دلباخته خسرو شده‌است به بهانه شکار از ارمن (محل زندگی خودش) به مداین(محل زندگی خسرو) می‌گریزد:

بت لشگر شکن بر پشت شبدیز سواری تند بود و مرکبی تیز
چو مرکب گرم کرد از پیش یاران برون افتاد از آن همتک سواران
گمان بردند کاسبش سرکشیده‌است ندانستند کاو سر درکشیده‌ست
بسی چون سایه دنبالش دویدند زسایه درگذر گردش ندیدند

(نظامی،همان: ۱۴۴)

از سوی دیگر خسرو به ارمن به طلب شیرین می‌رود. در بین راه آن دو به شکل اتفاقی نزدیک چشمه‌ای با هم ملاقات می‌کنند اما بدون آنکه یکدیگر را بشناسند، از هم جدا می‌شوند:

قضا را اسپشان در راه شد سست درآن منزل که آن مه موی می‌شست

(نظامی،همان: ۱۴۸)

وقتی شیرین به حرمسرای خسرو می‌رسد درمی‌یابد که خسرو رفته است. اهل کاخ هم که از آمدن شیرین به کاخ ناراضی هستند، در یک منطقه بد آب و هوا برای او قصری می‌سازند و او را به آنجا می‌فرستند. خسرو هم به ارمن می‌رسد، شاپور و بانوی ارمن(عمه شیرین) را می‌بیند، اما با رسیدن خبر کشته شدن پدرش به مداین بازمی‌گردد. از سوی دیگر شاپور شیرین را به ارمن بازمی‌گرداند و خسرو هم از دست بهرام(رقیبش در سلطنت) می‌گریزد. در شکار گاه دوباره خسرو و شیرین یکدیگر را می‌بینند اما شیرین از خسرو پرهیز می کند و در نتیجه خسرو دلگیر می‌شود:

دل از شیرین غبارانگیز کرده به عزم روم رفتن تیز کرده

(نظامی،همان: ۱۸۷)

او به پادشاه روم پناهنده می‌شود و با مریم دختر قیصر ازدواج می‌کند:

چو قیصر دید کامد بردرش بخت بدو تسلیم کرد آن تاج و آن تخت
چنان در کیش عیسی شد بدو شاد که دخت خویش مریم را بدو داد

(نظامی،همان:۱۸۸)

خسرو با کمک قیصر به جنگ بهرام می‌رود:

سپاهی داد قیصر بی‌شمارش به زر چون زر مهیا کرد کارش

(نظامی، همان: ۱۸۸)

خسرو، بهرام را شکست می‌دهد و به تخت پادشاهی می‌نشیند:

چو سر بر کرد ماه از اوج ماهی مه پرویز شد در اوج شاهی

(نظامی،همان:۱۹۰)

مهین بانو هم می‌میرد و شیرین پادشاه ارمن می‌شود:

چو بر شیرین مقرر گشت شاهی　　فروغ ملک بر مه شد ز ماهی

(نظامی، همان:۱۹۷)

خسرو از مریم می‌خواهد اجازه دهد شیرین را به مداین بیاورد، اما مریم به او اجازه نمی‌دهد:

جوابش داد مریم کای جهانگیر　　شکوهت چون کواکب آسمان گیر
چراغ عالمت بر در نهاده　　فلک بر خط حکمت سر نهاده
تو را بی رنج حلوایی چنین نرم　　برنج سرد را تا کی کنی گرم
اگر حلوای تر شد نام شیرین　　نخواهد شد کنون از کام شیرین

(نظامی، همان: ۲۰۵)

خسرو پافشاری می‌کند و از طرفی از طریق شاپور با شیرین در ارتباط است:

سوی خسرو شدی پیوسته شاپور　　به صد حیلت پیامی داد از دور
جوابش هم نهانی بازبردی　　ز غمخواری به خونخواری سپردی

(نظامی،همان: ۲۰۶)

در ارمن فرهاد معمار عاشق شیرین می‌شود و آن دو با هم ملاقات می‌کنند. خسرو خبردار می‌شود و با فرهاد دیدار می کند و پس از این دیدار نقشه قتل فرهاد را می‌کشد.او کسی را اجیر می‌کند تا خبر مرگ شیرین را به فرهاد بدهد و فرهاد نیز از شدت اندوه خود را می کشد، سپس خسرو تسلیتی برای شیرین می‌فرستد. مریم هم با نقشه شیرین به قتل می‌رسد و او هم برای خسرو پیام تسلیت می‌فرستد. خسرو برای فراموش کردن عشق شیرین به اصفهان می‌رود و با شکر اصفهانی آشنا می‌شود و ازدواج می کند اما باز هم نمی‌تواند عشق شیرین را فراموش کند. در نهایت وقتی همه نقشه‌ها بی نتیجه می‌ماند، آن دو با هم ملاقات می کنند و مناظره‌ای بینشان روی می‌دهد. خسرو ناامید باز می‌گردد این بار شیرین در پی او می‌رود و آن دو پیامشان را از طریق نوازندگان به هم می‌رسانند. پس از مناظره‌ای طولانی و جذاب، ناراحتی برطرف می‌شود و آن دو با هم ازدواج می‌کنند. در پایان داستان خسرو کشته می‌شود:

چو دزد خانه بر کالا همی جست　　سریر شاه را بالا همی جست
به بالین شه آمد تیغ در مشت　　جگرگاهش درید و شمع را کشت

(نظامی،۱۳۸۵: ۳۲۱)

و شیرین بر جنازه او خود را می‌کشد:

بدان آیین که دید آن زخم را ریش　　همانجا دشنه‌ای زد بر تن خویش
به خون گرم شست آن خوابگه را　　جراحت تازه کرد اندام شه را

(نظامی،همان:۳۲۴)

روایت فردوسی

برخلاف نظامی، فردوسی داستان را خیلی خلاصه روایت می‌کند. روایت او با این ابیات شروع می شود:

چو پرویز ناباک بود و جوان　　پدر زنده و پور چون پهلوان
ورا در زمین دوست شیرین بدی　　بروبر چو روشن جهان بین بدی
پسندش نبودی جزو در جهان　　ز خوبان وز دختران مهان
ز شیرین جدا بود یک روزگار　　بدانگه که بد در جهان شهریار
بگرد جهان در، بی‌آرام بود　　که کارش همه رزم بهرام بود
چو خسرو بپردخت چندی به مهر　　شب و روز گریان بدی خوب چهر

(فردوسی،۱۳۸۱: ۱۳۰۲)

اشاره‌ای به چگونگی آشنایی آنها نمی‌شود یا از اولین دیدار آنها سخنی به میان نمی‌آید. در واقع ابیات، بیشتربه شرح شکوه خسرو و توصیف همراهان او می‌پردازد، چرا که خسرو پادشاه است و در یک حماسه باید مرکز توجه قرار گیرد. در واقع داستان خسرو و شیرین یک داستان فرعی به حساب می‌آیدکه در جریان روایت داستان پادشاهی خسرو به آن اشاره می‌شود.
شیرین در شکارگاه به یاد ایام قدیم خود را به خسرو می‌نمایاند:

چو بشنید شیرین که آمد سپاه — به پیش سپاه آن جهاندار شاه
یکی زرد پیراهن مشکبوی — بپوشید و گلنارگون کرد روی
یکی از برش سرخ دیبای روم — همه پیکرش گوهرو زر بوم
بسر بر نهاد افسر خسروی — نگارش همه پیکر پهلوی
از ایوان خسرو برآمد به بام — به روز جوانی نبد شادکام
همی بود تا خسرو آنجا رسید — سرشکش ز مژگان به رخ برچکید

(فردوسی،همان:۱۳۰۳)

خسرو هم او را به حرمسرا می‌برد. اهل کاخ با این انتخاب خسرو مخالفند:

چو آگاهی آمد ز خسرو به راه — به نزد بزرگان و نزد سپاه
که شیرین به مشکوی خسرو شدست — کهن بوده کار جهان نو شدست
همه شهر زان کار غمگین شدند — پر اندیشه و درد و نفرین شدند

(فردوسی، همان: ۱۳۰۴)

خسرو در پاسخ به مخالفان، دستور می دهد در حضور بزرگان تشتی خون را به ترتیب در ظرف‌های مختلف بریزند و از این آزمون نتیجه می‌گیرد با جابه‌جا شدن ظرف‌ها، خون تغییری نمی‌کند و در نتیجه با ازدواج خسرو و شیرین به اصالت خانواده سلطنتی آسیبی نمی‌رسد.از سوی دیگر شیرین، مریم را می‌کشد تا بانوی اصلی کاخ شود.:

زمریم همی بود شیرین بدرد — همیشه ز رشکش دو رخساره زرد
بفرجام شیرین ورا زهر داد — شد آن نامور دخت قیصرنژاد
چو سالی برآمد که مریم بمرد — شبستان زرین به شیرین سپرد

(فردوسی،همان: ۱۳۰۵)

در پایان با مرگ خسرو، شیرویه، پسر خسرو، به شیرین دل می‌بندد اما شیرین او را به سه شرط می‌پذیرد؛ شیرویه درمورد اموال شیرین ادعایی نداشته باشد، دارایی او را به او برگرداند و دخمه خسرو را بر شیرین بگشاید. شیرویه می‌پذیرد و شیرین بر گور خسرو زهر می‌نوشد و خود را می‌کشد:

بشد چهر بر چهر خسرو نهاد — گذشته سخن‌ها براو کرد یاد
هم آنگاه زهر هلال بخورد — ز شیرین روانش برآورد گرد
نشسته بر شاه پوشیده روی — به تن بر یکی جامه کافور بوی
به دیوار پشتش نهاد و بمرد — بمرد و ز گیتی نشانش ببرد

(فردوسی، همان: ۱۳۳۷)

مقایسه روایت‌ها

بر اساس نظر گریماس روایت نظامی با «نه رابطه« آغاز می شود. چرا که در ابتدا خسرو و شیرین یکدیگر را نمی‌شناسند و خوابی که خسرو می‌بیند زمینه آشنایی آنها را با هم فراهم می‌کند. پس از آن با ارائه طرح خسرو به شیرین و معرفی شیرین به خسرو توسط شاپور، خسرو و شیرین وارد مرحله بعد می‌شوند. آن دو در جستجوی هم هستند از هم خبر دارند اما از هم دور و جدا هستند بنابراین این حالت را می‌توان «جدایی» خواند. در نهایت آن دو پس از طی مشقاتی به هم می‌رسند و این حالت «رابطه»

است. در پایان مرگ پیش می‌آید که شکلی از جدایی است اما جدایی هم نیستهر دو مرده‌اند و از یک دیدگاه می توان گفت با هم هستند و از دیدی دیگر جدا، پس می‌توان به آن «نه جدایی» گفت. بنابراین مربع این روایت به این شکل است:

نه رابطه ---------- > جدایی

نه جدایی<----------رابطه

از نظر نوع پی رفت‌ها باید گفت در این روایت هفت پی‌رفت عمده وجود دارد:

۱-پی‌رفت قراردادی(خراب کردن باغ توسط خسرو)

۲-پی رفت قرار دادی(خواب خسرو)

۳-پی‌رفت اجرایی(جستجوی شیرین)

۴-پی‌رفت انفصالی(رفت و آمدهای خسرو وشیرین)

۵-پی‌رفت اجرایی(مناظره‌های شیرین و خسرو)

۶-پی رفت قراردادی(پیمان میان شیرین و شیرویه)

۷-پی رفت انفصالی(مرگ خسرو و شیرین)

درمورد کنش‌ها و کنشگرها در روایت نظامی می‌توان گفت که این روایت در هشت موقعیت اصلی رخ می‌دهد.

موقعیت اول:

خسرو خوابی می‌بیند و در پی آن خواب با کمک شاپور به دنبال شیرین می‌رود:

گیرنده(خسرو) فرستنده(خواب)

کنشگر(خسرو)

بازدارنده(درباریان) شی ارزشی(شیرین) یاری دهنده(شاپور)

موقعیت دوم:

شاپور تصویر خسرو را به شیرین نشان می‌دهد تا او را مشتاق دیدار خسرو کند:

گیرنده(خسرو) فرستنده(خسرو)

کنشگر(شاپور)

بازدارنده(ندارد) شی ارزشی (شیرین) یاری‌دهنده(طرح خسرو)

موقعیت سوم:

شیرین شیفته خسرو می‌شود و به طلب او به مداین می‌رود، از سوی دیگر خسرو به طلب شیرین به ارمن می‌رود اما به دلیل مرگ پدر ناچار می‌شود برگردد:

گیرنده:(شیرین) فرستنده(عشق)

کنشگر(شیرین)

بازدارنده(درباریان خسرو) شی ارزشی(خسرو) یاری‌دهنده(ندارد)

و در مقابل:

گیرنده(خسرو) فرستنده(عشق)

کنشگر(خسرو)

بازدارنده(مرگ پدر) شی ارزشی(شیرین) یاریگر(ندارد)

موقعیت چهارم:

خسرو برای گرفتن سلطنت از بهرام به قیصر پناه می‌برد با دخترش مریم ازدواج می‌کند و با کمک او بهرام را شکست می‌دهد و به سلطنت می‌رسد:

گیرنده(خسرو) فرستنده(قدرت طلبی)
کنشگر(خسرو)
بازدارنده(بهرام) شی ارزشی(سلطنت) یاریگر(قیصر)

موقعیت پنجم:

خسرو می‌خواهد شیرین را به دربار بیاورد، اما مریم مانع او می‌شود، خسرو به کمک شاپور شیرین را به قصر دعوت می کند:

گیرنده(خسرو) فرستنده(عشق)
کنشگر(خسرو)
بازدارنده(مریم) شی ارزشی(شیرین) یاریگر(شاپور)

موقعیت ششم:

خسرو نقشه قتل فرهاد را می‌کشد، به این ترتیب که قاصدی به سوی فرهاد می‌فرستد و به او می‌گوید که شیرین مرده است و فرهاد خودکشی می‌کند:

گیرنده(خسرو) فرستنده(حسادت)
کنشگر(خسرو)
بازدارنده(ندارد) شی ارزشی(قتل فرهاد) یاریگر(قاصد)

موقعیت هفتم:

شیرین با کمک درباریان نقشه قتل مریم را می کشد:

گیرنده:(شیرین) فرستنده(حسادت)
کنشگر(شیرین)
بازدارنده(ندارد) شی ارزشی (قتل مریم) یاریگر(درباریان)

موقعیت هشتم:

خسرو می‌میرد و شیرین بر مزار او خود را می‌کشد:

گیرنده(شیرین) فرستنده(مرگ خسرو)
کنشگر(شیرین)
بازدارنده(ندارد) شی ارزشی(مرگ) یاریگر(ندارد)

روایت فردوسی با اشاره‌ای گذرا به رابطه آغاز می‌شود؛ یعنی براساس روایت فردوسی می‌دانیم که خسرو و شیرین رابطه داشته‌اند اما از آنجا که خود روایت ذکر جدایی آنها شروع می‌شود پس اولین مرحله «جدایی» است.در شکار گاه دوباره یکدیگر را می‌بینند و خسرو شیرین را به دربار می‌آورد. ابتدا درباریان با حضور شیرین مخالفت می‌کنند و آنها را از هم دور نگه می‌دارند؛ «نه رابطه».پس از آزمون خون که خسرو در حضور درباریان انجام می دهد آنها به وصل شیرین و خسرو رضایت می‌دهند و آن دو دوباره در شرایط «رابطه» قرار می‌گیرند.در نهایت با مرگ آنها در حالت «نه جدایی» قرار می‌دهد آن دو با هم می‌میرند پس جدا نیستند و درعین حال با هم نیستند.پس مربع گریماس در روایت فردوسی به این شکل رسم می‌شود:

جدایی---------- >نه رابطه

نه جدایی ----------><رابطه

این روایت پنج پی رفت اصلی دارد:

۱-پی رفت اجرایی(ملاقات شیرین با خسرو در شکارگاه)
۲-پی رفت اجرایی(آزمون خون)
۳-پی رفت قراردادی(قتل مریم و فرهاد)
۴-پی رفت قراردادی(معامله شیرین با شیرویه)

۵-پی رفت انفصالی(مرگ شیرین)

هم چنین این روایت پنج موقعیت اصلی دارد:

موقعیت اول:

شیرین در شکارگاه به ملاقات خسرو می‌رود و عشق گذشته را یادآور می‌شود:

گیرنده(شیرین) فرستنده(عشق)

کنشگر(شیرین)

بازدارنده(ندارد) شی ارزشی(خسرو) یاریگر(ندارد)

موقعیت دوم:

خسرو، شیرین را به دربار می برد اما با مخالفت درباریان مواجه می‌شود، خسرو به وسیله آزمون خون درباریان را راضی می‌کند:

گیرنده(خسرو) فرستنده(عشق)

کنشگر(خسرو)

بازدارنده (درباریان) شی ارزشی(شیرین) یاریگر (آزمون خون)

موقعیت سوم:

شیرین برای اینکه بانوی اصلی دربار شود مریم را می‌کشد:

گیرنده (شیرین) فرستنده(قدرت طلبی)

کنشگر(شیرین)

بازدارنده(ندارد) شی ارزشی (قتل مریم) یاریگر(ندارد)

موقعیت چهارم:

پس از مرگ خسرو، شیرویه از شیرین خواستگاری می‌کند . شیرین برای ازدواج با شیرویه سه شرط قرار می‌دهد:

گیرنده(شیرویه) فرستنده(عشق)

کنشگر(شیرویه)

بازدارنده(شرطهای شیرین) شی ارزشی(شیرین) یاریگر(ندارد)

موقعیت پنجم:

شیرین بر جنازه خسرو خودکشی می‌کند:

گیرنده(شیرین) فرستنده(دلتنگی برای خسرو)

کنشگر(شیرین)

بازدارنده(شیرویه) شی ارزشی(مرگ) یاریگر(زهر)

نتیجه‌گیری

هر دو روایت یک مربع کامل تشکیل می‌دهند، اما ساختار مربع‌ها متفاوت است.روایت نظامی با «نه رابطه» آغاز می شود و به «نه جدایی» می‌انجامد.روایت فردوسی با «جدایی»شروع می‌شود و به «نه جدایی» می‌انجامد.در روایت نظامی بر اساس مربع گریماس تقابل جدایی/نه جدایی، نه رابطه/رابطه شکل می‌گیردکه در واقع متفاوت با نظر گریماس است چرا که همانطور که گفته شد نه رابطه/نه جدایی، جدایی/رابطه، تقابل دارند.روایت نظامی از هفت پی‌رفت اصلی شکل گرفته؛ شامل سه پی‌رفت قراردادی، دوپی رفت انفصالی و دو پی‌رفت اجرایی. روایت فردوسی از پنج پی‌رفت اصلی شکل گرفته شامل دو پی‌رفت اجرایی، دو پی رفت قراردادی و یک پی رفت انفصالی. پس در هردو روایت، هر سه شکل پی رفت که در نظریه گریماس به آنها اشاره شده، وجود دارد. از نظر ژرف ساخت، هشت موقعیت اصلی در روایت نظامی وجود دارد و پنج موقعیت اصلی در روایت فردوسی. با بررسی این موقعیت‌ها درمی‌یابیم که روایت‌ها همچنان‌که از نظر روساخت متفاوتند، ژرف ساخت‌های متفاوتی نیز دارند.

منابع

۱- احمدی،بابک(۱۳۸۰)ساختار و تأویل متن،نشر مرکز
۲- ایگلتون،تری(۱۳۸۰)نظریه ادبی،عباس مخبر،نشر مرکز
۳- آسابرگر،آرتور(۱۳۸۰)روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره، محمدرضا برزگر، انتشارات سروش
۴- خادمی، نرگس و مهدخت پورخاقی چترودی(۱۳۸۸)«تحلیل معناساختاری دوحکایت از *تاریخ بیهقی* با تکیه بر الگوی کنشگرهای گریماس» جستارهای ادبی، شماره۱۶۶
۵- ساداتی،سید شهاب الدین(۱۳۸۷)روایت شناسی داستان حسن کچل از سه دیدگاه ولادیمیرپراپ، جولیوس گریماس و تزوتان تودوروف، گلستانه، شماره ۹۶، صفحه ۵۷ تا ۶۱
۶- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۸۱)شاهنامه، نشر قطره
۷- صفا، ذبیح الله(۱۳۷۷)تاریخ ادبیات فارسی، ققنوس
۸- مارتین، والاس(۱۳۶۸)نظریه‌های روایت، محمد شهبا، هرمس
۹- مک کاریک، ایرنا(۱۳۸۸)دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، آگه
۱۰- نظامی، نظام الدین الیاس(۱۳۸۵)خمسه، هرمس

بررسی و تحلیل داستان « خوشبوتر ازگلاب»

(شکوه قاسم نیا اثر منتخب اولین همایش رضوی)

سودابه لطفی نژاد جلالی
دبیر - کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

چکیده:

بدون شک ترویج فرهنگ رضوی و شناخت اخلاق و منش زندگی امام رضا(ع) در نسل کودک و نوجوان امری ضروری است. زیرا تبیین این فرهنگ در جامعه سبب رشد اخلاقی و فرهنگی می‌شود.

کتاب «خوشبوتر ازگلاب» از جمله آثاری است که شناخت و معرفت دینی کودکان را نسبت به امام(ع) افزایش می‌دهد. لذا پژوهشگر می‌کوشد تا ضمن برجسته نمودن ویژگی‌های آن امام همام، کارکردهای دینی – تربیتی آن را با استفاده از روش تحلیل محتوا بیان و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که او به عنوان یکی از پیشوایان دین تجسم اعلای «عمل» است امامی‌که با بازداشتن خود از ستم به دیگران، انجام واجب وترک گناه و مهار خشم خویش توانست مفهوم عدل را به خوبی به کودک بشناساند.

در بخش عناصرداستانی استفاده از زبان معیار و ساده امروزی، بیان لحن صمیمی و کودکانه، شروع مناسب، محدود بودن وایستایی شخصیّت ها، متفاوت بودن صحنهٔ داستان‌ها، غلبه توصیف بر دیالوگ، بیان موضوعات مذهبی و دینی و .... باعث گردید تا این کتاب به عنوان اثری جذّاب مورد توجّه مخاطبین کودک قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: امام رضا (ع)و عدل او، طرح، شخصیّت و شخصیّت پردازی.

مقدمه

۱۴۸ سال بعد از هجرت پیامبر گرامی (ص) از مکه به مدینه فرزندی از صلب پاک امامان معصوم(ع) به دنیا آمد که پدربزرگِ او امام صادق(ع) دیدن و زیارتش را آرزو می‌کرد. امامی که بارگاه نورانیش در کشور ایران قرار دارد . لذا به شکرانه‌ی این نعمت الهی برما فرض است تا ظرف وجودی خود و کودکان این مرز وبوم را از معرفت آن حضرت پرنمائیم زیرا همانگونه که می دانیم مکتب تشیع، مکتب عشق‌و دلداگی است به همین جهت تقویت شناخت ومعرفت خاندان نبوی امری لازم وضروری است . لذا جادارد تا با معرفی جامع وکامل امام رضا(ع) به کودکان فهم ومعرفت دینی آنان را نسبت به امام ومکتب ائمه هدی تقویت نمائیم.

کتاب «خوشبوتر ازگلاب» از جمله آثار منتخب در اولین همایش الکترونیکی رضوی است که برای کودکان دبستانی نوشته شده است و به بخشی از زندگی امام رضا(ع) وچگونگی زندگی او از ورود نجمه به خاندان امام موسی(ع) تا ازدواج او باامام وتولدامام رضا(ع) تارفتن اوبه مرو و ولایتعهدی‌امام و...سرانجام به چگونگی شهادت آن امام اشاره دارد.

نگارنده با جست وجویی که انجام داده، پژوهشی در مورد این کتاب وکارکردهای دینی وتربیتی آن نیافته است لذا این پژوهش را انجام داده است .

پرسش های اصلی این تحقیق عبارتند از :

۱- عنوان این کتاب برگرفته از چیست؟

۲- مهمترین کارکردهای دینی وتربیتی این کتاب چیست؟

۳- مهمترین نقاط ضعف وقوت عناصر داستانی از جمله طرح، شخصیت، صحنه و... کدامند؟

وسؤالهای فرعی نیز عبارتند از:۱- چرا امام موسی(ع) نام فرزندش را رضا نهاد؟ ۲-خورشید در این کتاب در چه معناهایی به کار رفته است؟ ۳- عدل امام یعنی چه ؟وآیا کودک مفهوم عدل را با خواندن کتاب دریافت می‌کند؟۴ - رضا به چه معناست؟ ۵-آیا نویسنده در طرح داستانی یکدست عمل کرده است ؟۶- شخصیت های داستانی از نوع ایستا هستند یا پویا ؟۷- شیوه‌ی شخصیت پردازی در کتاب چگونه است؟ ۸- لحن نویسنده در هنگام نگارش چگونه لحنی است ؟و...

این مقاله برای پاسخ دادن به سؤال‌های مطرح شده وبا توجه به عنوان کتاب ابتدا به بررسی وتحلیل می‌پردازد وپس از بیان کارکردهای دینی وتربیتی با بررسی عناصرداستانی نقاط ضعف وقوت آنها رابیان ودر پایان با ارائه نمودارها تحلیل نهایی آنها رابیان می‌کند.

بررسی وتحلیل

مصطفی مستور در ویژه نامه «هنردینی» می‌نویسد: « هر اثر ادبی که مخاطب را به سوی آن چه که مورد توجّه ادیان و مذاهب است سوق دهد ادبیّات مذهبی محسوب می شود.»(دانشمند، ۱۳۸۸: ۷۷) در واقع« ادبیات دینی به هر اثر شکوهمند و ممتازی اطلاق می‌شود که در آن عامل تخیّل دخیل باشد، در ضمن با دنیای واقعی نیز ارتباط معنی‌داری داشته باشد و مسائل مورد توجّه ادیان و مذاهب را محقق سازد. این نوع ادبی در برگیرنده همهٔ انواع آثار خلاّقهٔ شکوهمند و عالی برای کودکان است.چه شعر وچه نثر، چه قصه و داستان کوتاه و چه سایر انواع ادبی که برای کودکان به نگارش می‌آید. »(همان: ۷۹) حال با توجّه به‌تعاریف فوق و موضع داستان می‌توان این اثر را جزو داستان‌های دینی کودکان محسوب کرد .

عنوان این کتاب برگرفته از سخن امام موسی (ع) می‌باشد که در اولین دیدار پس از تولد فرزندش « او را بوسید و بویید وگفت: «زیباتر از آفتاب است، خوشبوتر از گلاب است.»(همان: ۷) همچنین تکرار واژه «آفتاب» در معانی مختلف بر زیبایی این متن می افزاید به گونه ای که این واژه دارای معانی مختلف زیر می باشد .

۱- آفتاب «امام به خورشید نگاه کرد و گفت: «مگر نمی‌بینی ؟آفتاب دارد غروب می کند.»(همان:۴۵)

۲- خدا و میدان نزدیکی به خدا « خوش به حالت کبوتر ! کاش من هم مثل تو بال داشتم، پرواز می‌کردم وتا خورشید می رفتم.» (همان: ۹)

۳- امام «رضا خورشید خانهٔ من است.»(همان: ۸) یا «مثل پرنده ای بود که به سوی خورشید می‌پرد.» (همان: ۲۷)

۴- نویسنده با تشبیه تفضیلی که به بکار می رود امام را برتر از آفتاب می داند « زیباتر از آفتاب است، خوشبوتر از گلاب است.» (همان: ۷)

ازطرفی یکی از مسائلی که در اسلام عملاً آموزش داده می شود معرّفی الگوهای برتر و چگونگی راه و روش زندگی آن‌هاست. در این داستان تعلیمی که دارای رویکردی دینی ـ تربیتی است به بخشی از زندگی امام رضا (ع) و چگونگی زندگی او از ورود نجمه به خاندان امام موسی (ع) تا ازدواج او با امام(ع) وتولد امام رضا (ع) و... پرداخته می‌شود.

رضایی که مورد رضای خداست وهمچون خورشیدی در تارک آسمان علم ودین می‌درخشد .او همان‌گونه که امام موسی(ع) می‌گوید: «هدیه‌ای از جانب خداست»، هدیه‌ای که سبب خشنودی دل‌ها می‌گردد . بله رضا همچون نام خود خورشیدی است‌که عدل او فراگیر است؛او تسلیم محض خداست ودر هر حالی سر به بندگی او می‌نهد آن‌گونه که خود می‌گوید: «خدایا به هر چه تو بخواهی‌من راضی‌ام.»(قاسم نیا، ۱۳۸۶: ۴۹) یا در پاسخ به سؤال یاسر « آقاجان شما که می‌دانستید انار سمی است چرا خوردید؟ امام گفت:« چون می‌دانستم که عمرم در این دنیا تمام شده . خواست خدایم این بود، ومن همیشه به رضایت او راضی‌ام یاسر.»(همان:۷۰)

او به عنوان یکی از پیشوایان دین تجسم اعلای عمل است اودر هنگام وداع از مدینه به زیارت پیامبر می‌رود و پس از آن همچون کبوتری عاشق به سمت کعبه پرواز می‌کند وبا خدای خود راز نیاز می‌کند . زیرا دعا «نزدیکترین حالت انسان به خداوند و ارتباط قوی انسان با منبع قدرت وعلم بی نهایت است.» (بقره: ۱۸۶) به گونه ای که علامه مجلسی می گوید: «الدعاء مُخ العِبادة » (مجلسی، ۱۴۰۳: ۳۰۰) بله دعا اسلحهٔ مؤمن است، لذا امام (ع) بیشترین بهره را از دعا می‌برد. راز ونیاز او در کوچه پس کوچه-های مدینه با خدای خویش وبیان این سخنان که «خدایا به هر چه تو بخواهی من راضی ام.» (قاسم نیا، ۱۳۸۶: ۴۹) به کودک می-آموزد که در هر حال باید خدا را شکر گفت وسپاس گذار او بود زیرا به گفته حضرت مولانا «شکر نممت نعمتت افزون کند /کفر نمت از کفت بیرون کند.» بله این سیره امام به کودک می‌آموزد هر کسی که در طول زندگی بر محور اصول وارزشهای دینی حرکت کند وخدا را در همه حال اطاعت کند و محبّت اهل بیت(ع)راحفظ کند همواره مورد تکریم واحترام است . اما آنانی که تنها به منافع شخصی خود فکر می‌کنند وارزشهای دینی واسلامی را زیر پا می گذارند، آنان مأمون صفتانی هستند که در صدد نابودی

اهل بیت(ع) بر می‌آیند و پیوسته منفور و مطرود روزگارند. به گونه‌ای که «یاسر خادم » از زبان آن حضرت نقل کرده است که در بخشی از سخنان خود به برادر ش زید می‌گوید: «به خدا کسی به آنچه نزد خدای عزیز وجلیل است نمی‌رسد؛ مگر با طاعت وبندگی او. توگمانت براین است که با عصیان به خدا [ومقامات نزد او] می‌رسی، بسیار گمان بد برده ای.» (مجلسی، ۱۴۰۳:ج ۲۱۷/۴۹-۲۱۸) بله کشف ابعاد وجودی امام رضا(ع) از جمله وظایف ماست تا آن را به گونه ای زیبا وجذاب به کودکان بشناسانیم .که در اینجا به نمونه هایی از آنها اشاره خواهیم کرد.

نویسنده با آوردن داستان« درس تازه » وطرح واژگانی چون «ظلم و ظالم» به کودک مفهوم عدل و راستی، صداقت ویکرنگی را می‌آموزد. او می‌آموزد که در مقابل هر ظلمی عدلیست. آن‌گونه که عباس برادر امام با ساختن لانهٔ گنجشک‌ها مفهوم«عدل» را زبان امام (ع) آموخت. به عبارت دیگر، عدل وظلم هر چیز برحسب خود آن است.هم چنین می تواند تأیید خوبی برای مفهوم «برابری» در لفظ عدل باشد که نقطه مقابل آن « ظلم» است . به گفتهٔ راغب اصفهانی « ظلم» نزد اهل لغت وبیشتر دانشمندان به معنای «الظلم وضع کل شئ فی غیر المختص به » می‌باشد (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۸۷) بنابراین ظلم هنگامی تحقق می‌یابد که هر چیزی درجای مناسب خود قرار نگرفته باشد . مثل ننشستن بردگان سر سفره درداستان «روی فرش گل» و« عدل» یعنی نگاه یکسان به تمامی بندگان به گونه‌ای که منظور از عدالت امام «نهادن امام هر چیزی رابه جای خود وانجام دادن هر کاری را به وجه شایستهٔ آن»(همان) واین هنگامی تحقق می‌یابد که امام هر کاری رادر جای خود انجام دهد هرحرفی رادر جای خود بزند واز هرگونه خطا و اشتباهی به دور باشد چه در کودکی وچه دربزرگسالی که« دراصطلاح کلام به آن عصمت گفته می‌شود.» (همان:۸۷)

شایان ذکر است که عدالت امام در قسمتهای مختلف این کتاب جلوهای گوناگونی پیدا می‌کند به گونه ای که امام رضا(ع)گاه « با بازداشتن خود از ستم به مردمان و دفع ظلم دیگران به قدر امکان خویش» (همان:۸۷) (عدالت اجتماعی)سعی در جذب دل‌ها داشته است مثل داستان (مسافر عزیز) که امام عملاً با بوسیدن صورت یاسر مفهوم برادری، دوستی ومحبت را به او آموخت. گاه نیز «انجام واجب وترک گناه»است .(همان) به گونه‌ای که با انجام اعمال عبادی وخواندن نماز سر وقت به کودک فعل واجب و ترک گناه را عملًا آموزش می‌دهد .(چشمهٔ کوچک) یا با استمداد از خدا خشم خویش را مهارمی‌کند. (صبح روز عید) زیراخشونت و تندی نابه‌جا پیامدهایی جز تباهی به همراه ندارد و خوش خلقی مایه برکت و آرامش دلهاست. همان گونه که در این داستان رحمت امام بر غضبش سبقت داشته و مانع به وجودآمدن اتفاقات ناگوار می‌شود. طبیعی است که این شیوهٔ برخورد می‌تواند زمینهٔ تکوین نگرش‌های جدید را فراهم کند زیرا امامان(ع) از روحی بزرگ و قوی برخوردارند و از آنجایی که کمال انسانی در داشتن روح بزرگ و قوی است امام رضا(ع) نیزبه عنوان یکی از ائمه دارای بزرگ‌ترین و قوی‌ترین روح هاست لذا می‌تواند به اقتضای واسطه‌گری خویش و به اذن و فرمان خداوند قدرت تصرّف در عالم آفرینش را داشته باشد به همین جهت خداوند کریم هر جایی که بنابر مصالح خویش کاری راجایز دانست با الهام برقلب امام (ع) اوآن کار را انجام خواهد داد.

کودک با خواندن این ۲۱داستان تعلیمی به کارکردهای دینی – تربیتی زیر دست می یابد که عبارتند از :

۱. شناساندن شخصیّت امام رضا(ع)؛
۲. چگونگی برخورد با قضایا؛
۳. شناخت و آگاهی کامل نسبت به حوادث؛
۴. واقع بین بودن؛
۵. راستگویی و صداقت؛
۶. انتخاب نام نیکو برای فرزند،
۷. داشتن گذشت و ایثار در زندگی؛
۸. دادن مسئولیت به فرزندان از کودکی،
۹. محبت به فرزند واحترام متقابل به والدین؛
۱۰. فراهم کردن و نشان دادن راه های شناخت خدا به مخاطب؛
۱۱. برانگیختن حس غریزی «خداجویی» در کودک و نوجوان؛

۱۲. آماده کردن مخاطب برای رو به رو شدن با مسائل گوناگون زندگی؛
۱۳. نمایش چگونگی محبّت ورزیدن به همنوع و برقراری ارتباط سالم؛
۱۴. فراهم کردن شرایط تجربه های معنوی و معرفت دینی از طریق نمایش اعمال برای کودک؛
۱۵. نفی خشونت و شناسایی عوامل خشونت زا از طریق نداشتن رفتارهای خشونت آمیز نسبت به دیگران؛
۱۶. آموختن علم ودانش، مبارزه با ظلم وظلم ستیزی، دوست داشتن پرندگان، احترام به زیر دستان، رهایی از اسارت و دوست داشتن آزادی وآزادگی و... .

بررسی عناصرداستانی

درونمایه یا مضمون (Theme):

« درونمایه هر داستان اندیشه نهفته ای است که پیرنگ، شخصیت ها و صحنه پردازی را به هم پیوند می‌زند و به کلیتی معنا دار تبدیل می کند.» (نورتون، ۱۱۷:۱۳۸۲) درونمایه با واژه هایی چون محتوا و مضمون تعریف می‌شود. بخشی تفکر برانگیز که مایه های اندیشه هر نویسنده را تشکیل می‌دهد. در واقع درونمایه فکر اصلی و مسلط در آثار ادبی است به گونه‌ای که تعیین کننده عناصر داستانی و هماهنگ کننده عناصر با موضوع است.(لطفی نژاد، ۱۳۹۰: ۷۰)

در بررسی درونمایه می‌توان گفت که هر نویسنده‌ای با نگاه خاص خود به موضوع می پردازد بنابراین درونمایه را می‌توان تفسیر دوباره موضوع به وسیله نویسنده دانست که سبب آشنایی کودک با مفاهیم نامأنوس و شناخت بیشتر محیط زندگی می‌گردد و موجب آشنایی زیبا شناختی او با پدیده ها می‌شود. به همین جهت برای شناخت زیباشناختی داستان‌های نوشته شده باید جنبه های موضوعی درونمایه را بشناسیم.(همان:۷۱-۷۳) جوزف شیپلی درونمایه را این گونه تعریف می‌کند درونمایه عبارت است از:« جوهر بیان، عمل،حرکت زیربنایی،یاموضوع کلی که داستان تصویری از آنهاست.(میرصادقی، ۱۷۵:۱۳۸۸)

درونمایه ممکن است از راه شخصیت یا گفتار نویسنده به مخاطب منتقل شود. در ادبیّات کودکان اصولاً رفتار و گفتار شخصیت ها زمینه ساز شکل گرفتن درونمایه می شود به همین جهت بسیاری از نویسندگان در آثار خود از بیان صریح درونمایه های داستانی پرهیز می‌کنند زیرا معتقدند که هرچه درونمایه ظریف‌تر و غیرصریح تر بیان شود تأثیر آن برخواننده بیشتر خواهد بود. آن ها معمولاً درونمایه ها را در افکار و تخیلات شخصیت‌های داستانی می‌گنجانند تا خواننده از طریق خوانش متن به تغییر افکار تخیلات و احساسات نویسنده و تعبیر موضوع بپردازد.

درونمایه تمامی داستان ها بیان مسایل مذهبی ودینی وچگونگی برخورد امام با دوستان ودشمنان اوست . بیشتر اوقات از برخورد خوبی‌ها و بدی‌ها، غلبه بر دشمنان، کمک به همنوعان، نکوهش جهل، ستایش آگاهی، آموزش صبر وپذیرفتن سخنان بزرگان، همکاری با هم، ایثار وگذشت، تواضع وفروتنی، ستایش خوش خلقی، مساوات وبرابری، نکوهش بدخلقی و... سرچشمه می‌گیرد. که بیشتر آنها مروّج فضایل اخلاقی و معنوی در کودک هستند .

لحن:

لحن تمامی داستان ها با توجه به رویدادها وحوادث موجود گاه عادی، گاه ادبی، گاه احساسی، گاه غمگین وگاه نیز صمیمی است. به عنوان مثال:

«صدای چک چک باران گوش نجمه راپرکرد.» (همان:۶) لحن عادی

«به خانه ی ماخوش آمدی پسرم! » (همان:۷) لحن عاطفی

«پرسید رضا جان، چرا ناراحتی چیزی شده؟»/ رضا گفت: «من امروز درس پدر را نفهمیدم.» (همان:۱۱) لحن غمگین

گفت:«بلند شو عزیزکم،باید برویم، پدرت منتظر است.»(همان:۲۸) لحن صمیمی و عاطفی

« مرگ برهارون ظالم!» (همان:۱۷) لحن عصبی واحساسی

طرح – پیرنگ (plot)

بررسی طرح های داستانی نشان می دهد که هم داستان «یعنی نقل رشته ای از حوادث بر حسب توالی زمان ترتیب یافته‌اند .» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۱۸) وهم طرح آن « یعنی نقل حوادثی که با تکیه برروابط علی ومعلولی بر اساس زمان تنظیم شده اند.» (همان) حوادث در تمامی داستان‌ها یکی پس از دیگری در امتداد زمان به وقوع پیوسته‌اند. تمامی داستان ها با توصیفی روایی آغاز ودر ادامه با ترکیبی از توصیف وگاه حادثه همراه هستند. توصیف نجمه در بازار برده فروشان، خرید نجمه توسط امام موسی (ع)، ازدواج امام با او وبه دنیا آوردن امام رضا (ع)، دوران کودکی، بزرگسالی و... مجموع حوادثی است که یکی پس از دیگری رخ می-دهد تا مخاطب هر چه بیشتر با زندگی امام و وشخصیت اصلی او آشنا شده وارتباط برقرار نماید .

در تمامی داستان‌ها یک وضعیت پایدار آغازینی وجود دارد که امکان دگرگونی را در خود می پروراند سپس عامل یا عواملی باعث می‌شودکه این وضعیت پایدار به هم بخورد(فرایند پایدار نخستین)وحادثه ای شکل بگیرد (وضعیت ناپایدار میانی) وپس از عبور رخداد وضعیت جدیدی که محصول رخداد پیش آمده است حاکم می‌شود (فرایند پایدار فرجامین) وضعیت تازه‌ای که دیگر وضعیت آغازین داستان نیست. زیرا شخصیت‌های داستان حوادثی را پشت سر گذاشته اند واین حوادث نتایج مطلوب یا نامطلوبی را برایشان به همراه داشته است .به عنوان مثال در داستان «لالایی باران» وضعیت نجمه در بازار برده فروشان وخرید او توسط امام (وضعیت پایدار آغازینی است که امکان دگرگونی را در خود دارد) ازدواج او با امام موسی(ع) وآزادشدن او(حادثه یاهمان فرایند ناپایدار میانی است.) تولد امام رضا(ع) (وضعیت پایدار فرجامین) در داستان است که حاکم می شود.

یا در داستان «صبح روز عید» نزدیک شدن عید فطرودرخواست مأمون از امام برای رفتن به نمازگاه وخواندن نمازعید (وضعیت پایدار آغازینی است که امکان دگرگونی را در خود دارد).حرکت امام ازمنزل با پای پیاده وجمع شدن مردم و رفتن با او به سمت نمازگاه و دادن شعار الله اکبر، مات ماندن مأموران ازسادگی وبی آلایشی امام، فرستادن تکبیرهای پی درپی، همراهی مأموران با امام و با خبر شدن مأمون از وضعیت به وجود آمده (حادثه یاهمان فرایند ناپایدار میانی است.) وسرانجام ترس مأمون ازحوادث موجود باعث می شود تا دستور دهد که اورا از نمازگاه برگردانند.(فرایندپایدارفرجامین)وضعیت جدیدی است که باتوجه به حوادث رخداده در داستان پیش می‌آید .

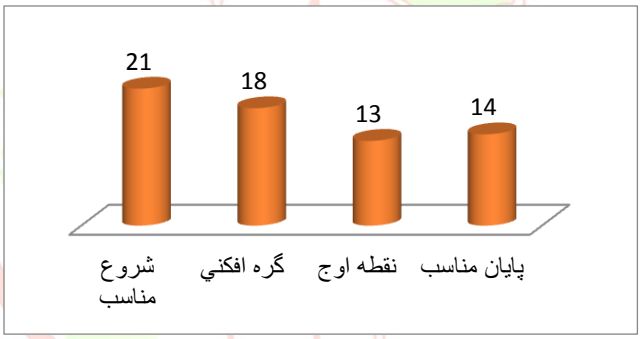
درکل باید گفت در تمامی داستانها وضعیت پایدار آغازین وجود دارد اما این وضعیت در بعضی از داستان‌ها بسیار سریع به ناپایداری می‌رسد .(لالایی باران) وگاه نیز برعکس با توجه حجم کم دیر به ناپایداری می رسد. (چشمهٔ کوچک) گاه نیز حادثه (فرایند ناپایدار میانی) رخ نمی‌دهد. (پرندهٔ باران) گاه نیز نقطعه اوج وپایان داستان بسیار به هم نزدیک وتقریبا یکیست .(مهمانهای ناخوانده ومسافر عزیز) لذا می‌توان گفت که نویسنده در این فرایند سه گانه یکدست عمل نکرده است .

جدول معیار ارزیابی متون داستانی(۱)

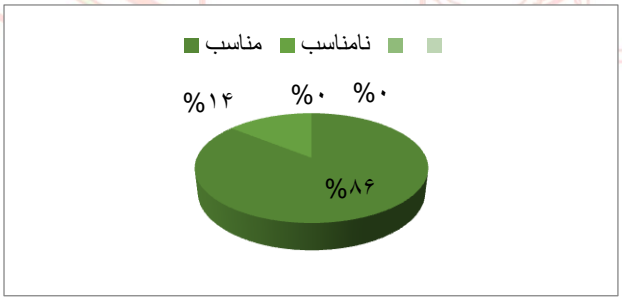
	داستان	طرح				شخصیّت پردازی و نوع آن				راوی	
		شروع مناسب	گره‌افکنی	نقطه اوج	پایان مناسب	غلبه برتوصیف	غلبه‌بر دیالوگ	ایستا	پویا	اول شخص	سوم شخص
۱	لالایی باران	•	•	•	•	•		•			•
۲	خورشید خانه	•	•		•	•		•			•
۳	درس تازه	•	•		•		•	•	•		•
۴	به جای پدر	•	•		•		•	•			•
۵	نامه ها	•	•	•	•	•		•			•
۶	پرندهٔ باران	•		•		•		•			•
۷	مهمانهای ناخوانده	•	•	•		•		•			•

۸	به سوی خورشید	•	•	•	•	•		•			•
۹	مسافر عزیز	•			•			•		•	•
۱۰	مثل شبنم	•	•	•	•	•		•			•
۱۱	درخت آرزوها	•	•	•	•	•		•			•
۱۲	چشمهٔ کوچک	•	•	•	•	•		•			•
۱۳	روی فرش گل	•	•	•	•	•		•			•
۱۴	مهمانی بزرگ	•	•	•	•	•		•			•
۱۵	خانه ی امید	•	•		•			•			•
۱۶	صبح روز عید	•	•	•	•	•		•		•	•
۱۷	نقشهٔ بد	•	•				•	•			•
۱۸	ماه پشت ابر	•	•		•			•			•
۱۹	جشن زیر پنجره	•	•	•	•	•		•			•
۲۰	انار تلخ	•	•	•	•			•			•
۲۱	ماه نبود اما...	•		•	•	•		•			•

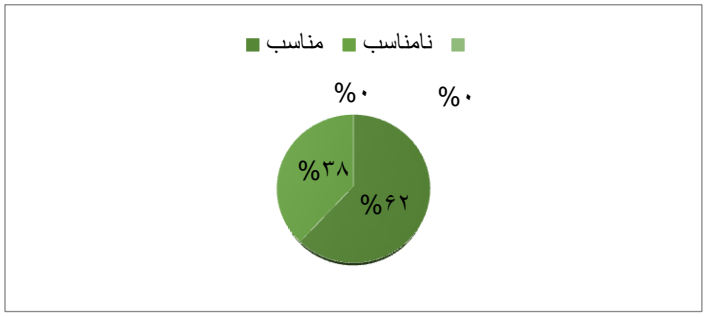
بررسی وضعیت طرح در ۲۱داستان



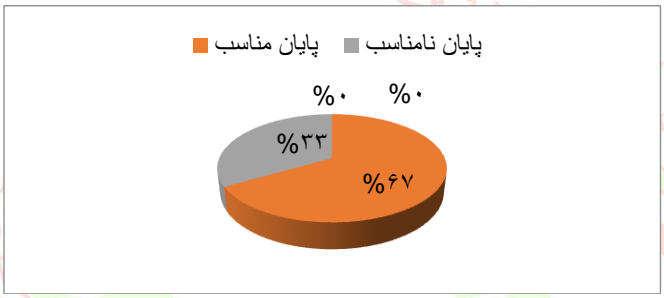
درصد وضعیّت گره افکنی مناسب



درصد وضعیّت اوج مناسب



درصد وضعیّت پایان مناسب



تحلیل طرح درداستان های بررسی شده

بررسی طرح در۲۱ اثر نشان می دهد که نویسنده درچگونگی شروع بسیار مؤفق بوده اند زیرا ۱۰۰ ٪ آثار از شروع مناسبی برخورداراست. بیش از۸۶ ٪ آثارنوشته شده ازگره افکنی مناسبی برخوردارند وتنها ۱۴٪گره افکنی مناسبی ندارند که در نوع خود نشان مؤفقیّت نویسنده دراین عرصه می‌باشد، ۶۲٪ آثار نوشته شده دارای نقطهٔ اوج مناسبی هستند اما در زمینه پایان مناسب تنها۶۷٪ آثار نوشته شده دارای پایان مناسبی هستند و این می‌تواند تاحدودی بیانگر ضعف نویسنده در زمینه چگونگی پردازش و به پایان رساندن داستان ها در هنگام بازگویی آنها باشد .

بررسی شخصیّت وشخصیّت پردازی

یکی از مؤثرترین عناصرادبی در هرداستان شخصیّت است. شخصّیت دریک اثر روایی یا نمایشی، کسی است با ویژگی‌های ذاتی واخلاقی خاص خود که این ویژگی‌ها ازطریق گفتار و رفتار او نمود پیدا می‌کند. شخصیّت در اصطلاح به کسی گفته می‌شود که ساخته وپرداخته ذهن خلاّق نویسنده است. بازیگرِاصلی داستانی است که گاه شبیه آدم ها وحیوانات واقعی است و با اعمال وگفتاری که ازآنها سرمی زند کیفیت روحی‌واخلاقی خود را بروز می‌دهد. «درادبیات کودک شخصیّت ها مدار ذهنیت ها ودر نتیجه محورتمامی رویدادها هستند.» (خسرونژاد، ۱۳۸۷: ۵۵۷) همچنین به مثابه سخنگویانی هستند که با بیان اعتقادات و باورهای خویش ویا نمایش الگوهای اخلاقی در ذهنیت بخشی کودکان نقش به سزایی دارند.

در داستان‌های کودکان شخصیّت وشخصیّت پردازی به دلیل ماندگاری در ذهن کودک از اهمیّت ویژه‌ای برخورداراست به همین جهت منتقدان ادبی شخصیّت‌ها را از دیدگاه های مختلفی مورد تقسیم بندی قرار داده‌اند. شخصیّت هایی که گاه تنها به جنبه‌ای خاص ازخصایل روحی و روانی او توجّه می شود. و گاه به طور کامل مورد توجه قرار می‌گیرند.

در هرصورت بررسی شخصیّت و شخصیّت پردازی در تمامی داستان‌ها جوانب مختلفی دارد که به‌بعضی از آن ها پرداخته می شود .در تمامی داستانها شخصیت اول داستان(به استثنای یک داستان) امام رضا(ع) می باشد وشخصیت های فرعی اصولاً مأمورها،

سربازها، مردم، پیرها، جوانها، مردان، زنان، مسافرها و... هستند که به صورت یک تیپ به مخاطب معرفی می‌شوند. نویسنده در هنگام نگارش داستان از شیوه های مختلفی چون توصیف وگفت وگو استفاده می کند تابه شکلی صحیح ومتناسب باسن مخاطبین موضوعات ومضامین خود را به کودک انتقال دهد و می‌توان گفت که در این راه تاحدودی موفق عمل کرده است. به عنوان نمونه «دستهای رضا را می بوسید ومی گفت: «این دستها را می بوسم، چون به تشنه ها وگرسنه‌ها آب وغذا خواهد داد.»(قاسم نیا، ۱۳۸۶: ۸) یا «رضا بالهای سفید کبوتر را ناز کرد وگفت: فهمیدی کبوتر قشنگ؟ فهمیدی ظلم یعنی چه وظالم چه کسی است؟»(همان:۱۲)

استفاده به جا از واژگان، تصویرسازی مناسب وملموس، آمیختن توصیف وگفت‌وگو در کنار هم باعث می‌شود تا شخصیت اصلی داستان به همراه کنش هایی که از او سر می‌زند برای خواننده ملموس، جذاب وخواندنی باشد.

شخصیت امام (ع) در کل این داستان‌ها شخصیتی خلاق، زنده وپویاست که در رویارویی با مشکلات وچیره شدن بر آنها پیروز مندانه سربلند کرده و به خود وخدای خود افتخار می کند .بیانگر شخصیتی با تجربه، کار آمد وموفقی است که همه می‌توانند به او اعتماد کنند ودر مقابل، مأمون ویاران او شخصیت‌هایی غافل، حریص، حسود، هراسناک و بی ایمانند که به نتیجه اعمال خود خواهند رسید .

بسیاری از شخصیت های فرعی داستان به مانند قصه های کهن نام ندارند و به صورت‌های مختلف زیر(تیپیک) به مخاطب معرفی می شوند.

- در قالب یک گروه یا جمعی مثل:مردم، شاگردها، پیرها، جوان ها، بچه ها؛
- بایک صفت شغلی مثل:مأمورها، سربازها،

از طرفی شخصیت های موجود در این داستان‌ها از نوع شخصیت های ایستا می باشند به استثنای (عباس در درس تازه)، (یاسر در مسافر عزیز)، (مأمورهای مأمون در صبح روز عید) یعنی همانی هستند که در آغاز داستان بوده‌اند وحوادث و رخدادها تأثیری بر آن‌ها نگذاشته است . نویسنده در هنگام شخصیت پردازی از توصیف ودیالوگ توأمان استفاده کرده است، اما توصیف در کل کتاب بر گفت وگو پیشی گرفته است واصولا مخاطب داستان را با راوی دنبال می‌کند تا گفت وگوی بین شخصیت‌ها، اوبرای ایجاد موقعیت دلخواه خود شخصیت‌ها را آنچنان توصیف می‌کند که مخاطب آن محیط عاطفی را به خوبی درک می‌کند وخود رابه جای آنها قرارمی‌دهد. به عنوان مثال:«امام با اهل خانه خداحافظی‌کرد. وجواد رابوسید .زیر گوشش گفت:«به اندازهٔ ستاره های آسمان دوستت دارم.»(همان: ۲۹)یا نویسنده در توصیف امام (ع)پس از زندانی شدن امام موسی (ع) می‌نویسد .«از همان روز که پدر را به زندان بردند، رضا لحاف و زیلوی کهنه اش را به زیر زمین خانه برد. و شبها در آن زیر زمین تاریک ونمناک می‌خوابید و به پدر فکر می‌کرد . نمی خواست وقتی پدر در تاریکی است او در روشنی بماند. می‌خواست درد و رنج پدر را حس کند و بفهمد.» (همان:۱۶)

امام در کل این کتاب به عنوان الگویی برتر ورهبری آگاه است که با برقراری ارتباطی سالم سعی در شکستن هنجارهای عادی خویش دارد او با بیان این سخنان که« ای یاسر تو برادر منی» مفهوم برادری و دوستی را به یاسر و دیگران فهماند ویا در داستان « درخت آرزوها» با رفتن به خانه پیرزن فقیری که سالها کسی در خانه اش را نزده بود به یاران خویش مفهوم مساوات وبرابری را فهماند .کودک با خواندن این داستان می آموزد که فقیر وغنی در درگاه خداوند یکسانند.

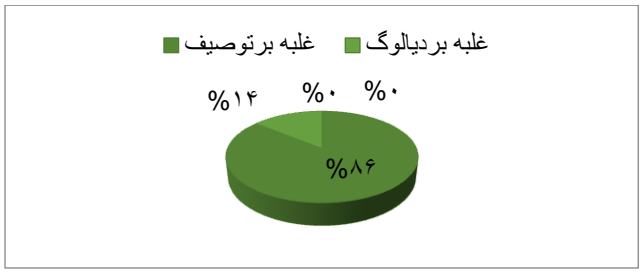
واژه ها درهنگام توصیف وگفت وگو بسیار صمیمی است به گونه‌ای که که مخاطب را جذب خود می‌کند . نویسنده رفتن امام از خانه پیرزن را اینگونه توصیف می‌کند .« امام با مهربانی نگاهش کرد و گفت: «خانه‌ات همیشه روشن باشد .تو دیگر هیچ وقت تنها نمی مانی .»(همان:۴۲) چرا که او مورد پسند امام و خدای امام قرار گرفته بود به همین جهت نامش را «پسندیده» نهادند تا بعد از آن نیز مورد پسند دوستان امام قرار گیرد. ویا در جایی دیگر در توصیف پسندیده می‌نویسد « پیرزن مثل ابرهای بهاری اشک می ریخت شاید که حرفهای امام را نمی شنید .اونمی دانست که آن حرفها راست راست است .خبرنداشت که سال بعد، درختش سبز می‌شود، عطر شکوفه هایش خانه را پر می کند، مردم دسته دسته به دیدنش می‌آیند . نمی‌دانست که هر کس آرزویی دارد به آن درخت می‌گوید، وآن درخت، درخت آرزوها خواهد شد .» (همان:۴۳) این شیوه ی بیان قاسم نیا باعث می‌شود تا مخاطب به این حقیقت که حضور مهمان نعمتی است ازجانب خدا حال چه برسد به مهمانی عزیزی چون امام رضا(ع) که مایهٔ

برکت، رأفت ورحمت است . مهمانی که آثار حضور و قدومش سالیان سال خواهد ماند . پیرزن دراین داستان نماد انسانی است که مورد قبول خدا وامامش قرار گرفته است به همین جهت او را پسندیده نام نهادند . « امام از قاطر پیاده آمد .به طرف مردم برگشت وگفت: «دلم می خواست که به خانهٔ هریک از شماها بیایم وپیش شما بمانم . اما خداخواسته که مهمان این مادر خوبم بشوم . من را ببخشید وراضی باشید.» (همان:۴۰) بله امام با زبانی صمیمی ودر عین به دست آوردن تمامی دلها به خواست خدا گردن نهاده وتسلیم محض خدا می شود .کودک به زیبایی این امر را درک می‌کند . ودر مقابل امامی رئوف در کل کتاب با مأمونی برخورد می کنیم که درطول تاریخ به مانند او کم نیند وتنها به خود فکر می کنند وبس. مأمون در این کتاب هرچند به صورت موقتی به هدف خود می رسد اما از آنجا که ظلم هیچگاه پایدار نیست وحق سرانجام پیروز امام پیروز این میدان است .

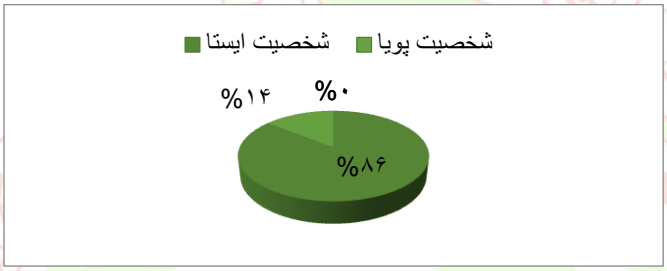
جدول معیار ارزیابی انواع شخصیت ها(۲)

شماره	نام داستان	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	تیپ
۱	لالایی باران	نجمه، امام موسی وامام رضا(ع)	مادر امام موسی (ع	-
۲	خورشید خانه	امام موسی وامام رضا(ع)	نجمه	-
۳	درس تازه	نجمه وامام رضا(ع)	پرنده	معلم وشاگردها
۴	به جای پدر	نجمه وامام رضا(ع)	هارون	شاگردها،سربازها ومأمورها
۵	نامه ها	نجمه، امام موسی وامام رضا(ع)	هارون	مأمورها
۶	پرندهٔ باران	امام رضا(ع)، مأمون وفضل	هارون، امین ونجم	بچه ها،مرده،پیرها جوان ها، مردهاومأمورها
۷	مهمانهای‌ناخوان	امام رضا(ع) وجواد(ع)	فضل وموفق	مأمورها
۸	به سوی خورشب	جواد(ع) وموفق	-	-
۹	مسافر عزیز	امام رضا(ع) و جواد	موفق	پاروزنها،مسافرها
۱۰	مثل شبنم	امام رضا(ع) ویاسر	رئیس کاروان، پزشک	مسافرها
۱۱	درخت آرزوها	امام رضا(ع)،یاسر وپسندیده	رئیس کاروان	پیرزن،دوستان امام
۱۲	چشمهٔ کوچک	امام رضا(ع) ویاسر	رئیس کاروان	مسافرها
۱۳	روی فرش گل	امام رضا(ع) ومأمون	فضل، یاسر	سربازها،بچه هاوخدمتکارها
۱۴	مهمانی بزرگ	امام رضا(ع) ومأمون	فضل	سربازها،خدمتکارها
۱۵	خانه ی امید	امام رضا(ع) ومأمون	-	دوستان ودشمنان ام
۱۶	صبح روز عید	امام رضا(ع) ومأمون	فضل	مأمورها
۱۷	نقشهٔ بد	مأمون وامام رضا(ع)	یاسر	دوستان، مردم
۱۸	ماه پشت ابر	مأمون وامام رضا(ع)	فضل ویاسر وجواد	مأمورها، مسافرهاوخدمتکار
۱۹	جشن زیر پنجره	مأمون وامام رضا(ع)	یاسر وجواد	مردم،
۲۰	انار تلخ	مأمون وامام رضا(ع)	یاسر	خدمتکار
۲۱	ماه نبود اما...	مأمون وامام رضا(ع)	یاسر	مردم

درصد شخصیّت پردازی وا نواع آن



درصد وضعیّت شخصیت های ایستا وپویا در داستان های بررسی شده



تحلیل شخصیّت پردازی درداستان های بررسی شده

بررسی‌ها نشان می دهد که ۸۶٪ آثاربررسی شده دارای شخصّیت‌های ایستا هستند واین شاید به دلیل ویژگی ساختاری داستان کوتاه وبیان آموزه‌ها به صورت غیرمستقیم به مخاطبین کودک انجام می‌گیرد.۱۴٪ دیگر آثار دارای شخصّیت‌های پویا هستند یعنی روند حوادث به گونه‌ای است که باعث تحول در شخصّیت می‌شود که این امربه نوبه خود در داستان باعث آموزش ذهن و روان کودک شده و او را برای زندگی آینده بارورمی کند.

از دیدگاه دیگر بررسی‌ها نشان می دهد که غلبه معرفی شخصیّت‌ها ۸۶ ٪ برپایه توصیف و۱۴٪ دیگر برپایه دیالوگ بنا نهاده شده است که نویسنده در آن کوشیده است تا با استفاده ازگفت وگودرمیان شخصیّت‌ها آن‌ها را به مخاطبان خود بشناساند که در نوع خود ازتوصیف مستقیم بسیارمؤثرتراست.

صحنه داستان (Setting)

«صحنه داستان»زمان ومحل وقوع داستان است به عبارت دیگر زمینه وموقعیت مکانی و زمانی‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را در آن بازی می کنند.(مستور،۱۳۷۹: ۴۶-۴۷) داستان های کودک معمولاً بر اساس یک خط سیر زمانی روایت می شوند به این صورت که از یک نقطه آغاز و در نقطه ای پایان می یابند.« بیشتر داستان های کودک زمان مشخص اما غیرتاریخی دارند، این حکم در مورد داستان های تصویری بیشتر صادق است.» (محمدی، ۱۳۷۸: ۹۵)

بسیاری ازاطلاعاتی که در خلال داستان ها به دست می‌آوریم می‌تواند از طریق صحنه پردازی به ما منتقل شود.به عبارت دیگر صحنه پردازی در بعضی ازداستان ها می‌تواند اطلاعات لازم و مورد نیاز برای نتیجه گیری واستنباط دراختیار ما قرار دهد.

در کتاب خوشبوتر ازگلاب به دلیل آنکه اصل داستان ها برگرفته از قصص و حکایات کهن هستند نویسنده از زمان ومکان به عنوان بستری برای رخ دادن رویدادهای داستانی استفاده می‌کند. نویسندگان امروزی برخلاف گذشته می‌کوشند تا با استفاده از واژه ها و توصیف صحنه، وقوع رویدادهای داستان و شخصیّت ها را در ذهن خواننده ترسیم کنند. « از طرفی از آنجایی که توصیف ابزاری اساسی برای تصویری کردن و کوششی برای مجسم کردن صحنه ای ازجهان خارج است نویسنده می‌کوشد تا با استفاده از واژگانی آن را به شکل هنری به مخاطب ارائه دهد .ارائه تصاویر زیبا در کنار توصیف وگفت وگو باعث می‌شود تا کودک تصورات مختلفی از یک صحنه در ذهن خود داشته باشد اما هنگامی که این داستان ها تصویری می‌شوند این ذهنیت وتصورات در

ذهن محدود می شود چون مکان و زمان داستان با تصاویر مشخص می شود و این امر در درک بهتر داستان به کودک کمک می کند.»(لطفی نژاد، ۱۳۹۰: ۹۰-۹۱) « اما باید به خاطر داشت که این تصاویر باید منفک باشد و همه صحنه های داستان را به تصویر نکشد تا ذهن کودک فعال شود و همه چیز آماده در اختیار کودک قرار نگیرد. » (خلیلی، ۲۱۴:۱۳۸۹)

صحنه در داستان های کودکان سنین پایین اصولاً با وصف مستقیم و ساده و جدا از متن داستان به خواننده منتقل می شود اما در کودکان دبستانی(پایان دبستان) اصولاً به طور مستقیم همراه با کنش داستان صورت می گیرد .که گاه آمیخته به نقل و گفت وگو است در واقع صحنهٔ داستان همراه با نقل مستقیم در کنار گفت و گو توصیف می‌شود. به عنوان مثال حضور گفت وگو در کنار توصیف در داستان « مهمانهای ناخوانده» به طور محسوسی مشاهده می‌شود. صحنه آغازین داستان با توصیف آغاز می‌شود « صدای در خانه بلند شد . خدمتکار امام رضا(ع) که اسمش «موفق» بود رفت تا در را باز کند. جواد به طرف پنجره دوید تا ببیند چه کسی پشت در است. چند لحظه بعد، به اوخبرداد: «بابا مهمان آمده .غریبه هستند. وای، چه لباسهایی پوشیده اند ! لباسهایشان چه برقی می‌زند!»در همان موقع موفق به اتاق آمد وگفت: «آقا مهمان دارید ازخراسان آمده‌اند. می‌گویندار طرف مأمون برایتان پیغام آورده اند.» (قاسم نیا، ۱۳۸۷: ۲۲)همانگونه که می بینید نویسنده در این داستان می‌کوشد تا با یاری گرفتن از واژه ها و شرح و توصیف صحنه و با بهره بردن از روش های گوناگون صحنه وقوع حادثه ها را در ذهن خواننده ترسیم کند ویا در داستان « مهمانهای ناخوانده» قاسم نیا صحنه قدم زدن امام(ع) در مدینه و وداع با پیامبر را این گونه توصیف می‌کند. «غروب بود که امام ازخانه بیرون رفت.آن شب امام به خانه برنگشت .اوتا صبح در کوچه های مدینه قدم زد. می‌خواست با مدینه خداحافظی کند. می-دانست که دیگر به آن شهر برنخواهد گشت... آن شب امام تا صبح با در ودیوار ودرختها وکوچه های مدینه حرف زد. نزدیک سحربه مسجد پیغمبر رفت . نماز را در مسجد خواند. بعدبه کنار قبرپیغمبرآمد. روی زمین زانو زد، سرش را روی خاک پاک پیغمبر گذاشت. آنرا بوسید وگریه کرد. با پیغمبرحرف زد، از اوخداحافظی کرد و پسرش، جواد را به اوسپرد.»(همان: ۲۴)

نتیجه گیری

ازمطالب بیان شده می‌توان نتیجه گرفت که مکتب تشیع، مکتب عشق ودلداگی است به همین جهت تقویت شناخت ومعرفت خاندان نبوی امری ضروری است . لذا جا دارد تا با معرفی امام رضا(ع) و چگونگی راه و روش زندگی‌او فهم و معرفت دینی کودکان را نسبت به آن امام همام افزایش دهیم .

بررسی‌ها نشان می‌دهدکه عنوان این کتاب برگرفته از سخن امام موسی(ع) می باشد. همچنین واژه «آفتاب» در معانی مختلف زیر به کار برده شده است .۱- خورشید؛۲- خدا و میدان نزدیکی به خدا، ۳- امام؛ ۴- با تشبیه تفضیلی که به بکار می رود امام را برتر از آفتاب می داند.

هم چنین عدالت امام در قسمتهای مختلف این کتاب جلوهای گوناگونی پیدا می‌کند که عبارتند از:۱- بازداشتن خود از ستم به مردمان و دفع ظلم دیگران به قدر امکان خویش۲- انجام واجب وترک گناه ۳- استمداد از خدا با مهارخشم خویش واینکه خشونت و تندی نابه‌جا پیامدهایی جز تباهی به همراه ندارد و خوش خلقی مایه برکت و آرامش دلهاست.

کودک با خواندن این کتاب به مفاهیمی چون ظلم وعدل، واقع بینی، راستگویی و صداقت؛ ایثار، داشتن احساس مسئولیت از کودکی، آماده شدن با مسائل گوناگون زندگی؛ احترام به زیر دستان؛ چگونگی محبّت ورزیدن به همنوع و برقراری ارتباط سالم پی می‌برد.

در قسمت تحلیل عناصر داستانی بررسی طرح در۲۱ اثر نشان می‌دهد که نویسنده درچگونگی شروع بسیار مؤفق بوده است زیرا۱۰۰٪آثار از شروع مناسبی برخورداراست. بیش از۸۶ ٪ آثارنوشته شده ازگره افکنی مناسبی برخوردارند وتنها ۱۴٪گره افکنی مناسبی ندارند که در نوع خود نشان مؤفقیّت نویسنده دراین عرصه می باشد، ۶۲٪ آثار نوشته شده دارای نقطهٔ اوج مناسبی هستند اما در زمینه پایان مناسب تنها۶۷٪ آثار نوشته شده دارای پایان مناسبی هستند و این می‌تواند تاحدودی بیانگر ضعف نویسنده در زمینه چگونگی پردازش و به پایان رساندن داستان ها در هنگام بازگویی آنها باشد ..

در بخش شخصیّت پردازی بررسی‌ها نشان می‌دهد که ۸۶٪ آثاربررسی شده دارای شخصیّت های ایستا هستند واین شاید به دلیل ویژگی ساختاری داستان کوتاه وبیان آموزه ها به صورت غیرمستقیم به مخاطبین کودک انجام می گیرد.۱۴٪ دیگرآثار دارای

شخصیّت‌های پویا هستند یعنی روند حوادث به گونه‌ای است که باعث تحول درشخصیّت می‌شود که این امربه نوبه خود در داستان باعث آموزش ذهن وروان کودک شده و او را برای زندگی آینده بارو می‌کند. از دیدگاه دیگر بررسی‌ها نشان می‌دهد که در معرفی شخصیّت‌ها ۸۶٪ برپایه توصیف و۱۴٪ دیگر بر پایه دیالوگ بنا نهاده شده است که نویسنده درآن کوشیده است تا با استفاده ازگفت وگودرمیان شخصیّت‌ها آن‌ها را به مخاطبان خود بشناساند که در نوع خود ازتوصیف مستقیم بسیارمؤثرتراست.

درونمایه تمامی داستان‌ها بیان مسایل مذهبی ودینی وچگونگی برخورد امام با دوستان ودشمنان اوست . بیشتر اوقات از برخورد خوبی‌ها و بدی‌ها، کمک به همنوعان، نکوهش جهل، ستایش آگاهی، ایثار وگذشت، تواضع وفروتنی، ستایش خوش خلقی، مساوات وبرابری، سرچشمه می‌گیرد که بیشتر آنها مروّج فضایل اخلاقی و معنوی در کودک هستند .

لحن تمامی داستان‌ها با توجّه به حوادث و رویدادها و فضای داستانی گاه عادی، گاه ادبی، گاه احساسی، گاه غمگین وگاه نیز صمیمی است. هم چنین صحنه داستان‌ها گاه آمیخته به نقل وگفت وگو است به گونه ای که نویسنده می‌کوشد تا با یاری گرفتن از واژه ها، شرح و توصیف صحنه و با بهره بردن از روش های گوناگون صحنه وقوع حادثه ها را در ذهن خواننده ترسیم کند.

و در پایان یادآوری می‌شود در دورانی که دنیای غرب از هرسوی در صدد نابودی اسلام است؛ ضرورت پدید آمدن آثار دینی برای مخاطبین کودک و نوجوان امری ضروری و حیاتی است. آثاری که بتواند کودکان ونوجوانان ایرانی را با فرهنگ اصیل ودینی آشنا نماید و از زوایای مختلف آموزش‌های لازم را به آنان بدهد تا به آسانی بتوانند با تمسک به خدا و گذشته افتخار آمیز خویش و اسلام ناب محمدی در مقابل هجوم بیگانگان ایستادگی کنند. باشد که با پژوهش و بررسی کم و کاستی ها روشن وجبران گردد و راهی نو درپیش روی آینده سازان جامعهٔ فردا گذاشته شود.

منابع

۱- *قرآن مجید*.(۱۳۸۷). ترجمه آیت الله العظمی مکارم شیرازی، چاپ اول، قم: مؤسسه فرهنگی هنری مشعر.

۲- خسرو نژاد، مرتضی .(۱۳۸۷). *دیگر خوانی های ناگزیر*: رویکرد های نقد و نظریه ادبیات کودک با مقدمه ای از پیتر هانت، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۳- خلیلی جهانتیغ، مریم و صغری رحیمی.(۱۳۸۹). « *بررسی و مقایسه عنصر صحنه و ابعاد زمانی در داستان کودک و بزرگسال*»، *مجموعه مقالات ششمین همایش بین المللی انجمن زبان و ادب فارسی*، صص ۲۱۱ ـ ۲۲۱.

۴- دانشمند، مرتضی .(۱۳۸۹). «*آیا ادبیات دینی کودکان تنها تعلیمی و موعظه است؟* » *روشنان*، نشریه تخصصی ادبیات کودک و نوجوان، دفتر دهم، صص ۷۲ ـ ۸۷، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵- صادقی، حسن .(۱۳۸۹) .« *عدالت امام ازدیدگاه امام رضا(ع)*»، *معرفت*، سال نوزدهم، ش ۱۵۸، صص ۸۵-۹۸ .

۶- صدوق، محمدبن علی .(۱۳۷۸ق). *عیون أخبار الرضا*، ج ۲، تهران: نشر جهان.

۷- قاسم نیا، شکوه .(۱۳۸۶) . *خوشبوتر از گلاب*، چاپ چهارم، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۸- لطفی نژاد، سودابه.(۱۳۹۰). «*بررسی و تحلیل بازنویسی متون کهن فارسی برای کودکان دبستانی در دهۀ ۱۳۸۰* »، پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه رشت.

۹- محمدی، محمد هادی.(۱۳۷۸). *روش شناسی نقد ادبیات کودکان*،تهران: انتشارات روزگاران.

۱۰- مستور، مصطفی.(۱۳۷۹). *مبانی داستان کوتاه*، تهران: نشر مرکز.

۱۱- مجلسی، محمد باقر .(۱۴۰۵). *بحارالانوار*، چاپ سوم، بیروت: مؤسسه الوفا .

۱۲- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۸). *عناصر داستان*: ادبیات داستانی، چ ششم، ویرایش ۳، تهران: انتشارات سخن .

۱۳- نورتون، دونا و ساندرا نورتون.(۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان*: گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک، ترجمه منصوره راعی و ...(دیگران)، تهران: انتشارات قلمرو.