دانشگاه پیام نور
خراسان شمالی

به کوشش : دکتر فرامرز آدینه

مجموعه مقاله های
نهمین همایش بین المللی
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

پنجم تا هفتم شهریور ماه ۱۳۹۳

دانشگاه پیام نور خراسان شمالی

بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات نهمین همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی

تدوین و نظارت:	دکتر فرامرز آدینه کلات
مدیر کارگروه علمی:	دکتر موسی کرمی
صفحه آرا:	زهره علیپور تربتی
طراح جلد:	مجتبی شربری
شمارگان:	۱۵۰۰ نسخه
تاریخ انتشار:	شهریور ۱۳۹۳

انتشارات دانشگاه پیام نور

پیام ریاست محترم دانشگاه پیام نور

زبان پل ارتباطی میان انسان‌هاست که هویت دینی و فرهنگی هر کشور را نیز در خود نهفته دارد. زبان فارسی با قدمت و عظمت زیاد به عنوان زبان دوم جهان اسلام هویت دینی و ملی پرافتخاری را ایجاد کرده است. تلاش برای نگاه‌داشت و گسترش زبان فارسی جز آنکه وظیفه‌ای قانونی و برآمده از سند چشم انداز بیست ساله و اصول قانون اساسی باشد تکلیفی ملی است که بر دوش هر ایرانی نهاده شده. زبان و ادب گران‌سنگ فارسی به عنوان حلقهٔ پیوند همه ایرانیان از هر نژاد و خرده‌فرهنگ و زبانی، شناسنامه تمدن و فرهنگ دیرینه‌سال قوم ایرانی و مایهٔ افتخار جهانی ماست. پاسداشت این گنجینه ارزشمند به عهده یکایک فارسی‌زبانان به ویژه فرهیختگان و دانشی-مردان است. زبان فارسی تنها در محدودهٔ مرزهای سیاسی نگنجیده و فراتر از محدوده‌ها به عنوان ابزاری برای برقراری ارتباط و ایجاد تفاهم و تبادل بین ملل متمدن ایفای نقش می‌کند.

دانشگاه پیام نور به عنوان فراگیرترین و گسترده‌ترین دانشگاه کشور، با داشتن نزدیک به پانصد واحد و مرکز در جای‌جای میهن اسلامی، نقش مهمی در گسترش آموزش عالی در همهٔ رشته‌ها به ویژه رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی داشته است. گروه زبان و ادبیات فارسی این دانشگاه با بیش از دویست عضو هیأت علمی، بزرگترین گروه آموزشی این رشته در دانشگاه‌های کشور است. همچنین کتاب‌های درسی این دانشگاه به سبب شیوهٔ آموزشی خاص خود، به گونه‌ای فراهم آمده است که دانشجو تنها برای رفع برخی مشکلات و ابهامات نیازمند حضور در کلاس است از این روی کتاب‌های این دانشگاه به ویژه در رشتهٔ زبان وادبیات فارسی همیشه مورد توجه دانشجویان دانشگاه‌های دیگر بوده است. به علاوه تدوین کتاب‌های این دانشگاه به دست خبره‌ترین استادان کشور که در هر زمینه تنها بر پایه شایستگی علمی و بی هیچ تنگ نظری دانشگاهی انجام یافته است دلیل دیگری بر ارزش آنهاست.

اینک دانشگاه بزرگ پیام نور به خود می‌بالد که در آستانهٔ جشن بیست و پنجمین سالگرد پایه‌گذاری خویش میزبان نهمین همایش بین‌المللی زبان وادب فارسی در استان خراسان شمالی است. امید که این گردهمایی بزرگ برگ زرین دیگری در تاریخ افتخارات دانشگاه باشد و در راه ترویج زبان فارسی گامی به پیش برداشته شود.

در پایان جای آن است که از رییس دانشمند انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، جناب استاد دکتر مهدی محقق که با اعتماد به همکاران ما، افتخار میزبانی نهمین دوره این همایش را به دانشگاه سپردند، سپاسگزاری و برای ایشان بهروزی و تندرستی آرزو نمایم.علاوه بر این لازم است از تلاش و مساعی مجدانه علمی و اجرایی همکارانم در استان خراسان شمالی، خصوصاً ریاست محترم استان جناب آقای دکتر حمیدرضا طیبی نسب و دبیر علمی همایش جناب آقای دکتر فرامرز آدینه تشکر و قدردانی نمایم.

ابوالفضل فراهانی

سخن دبیر علمی:

هنگامی‌که در آغازین روزهای تابستان ۱۳۹۳به انگیزش دوست ارجمندم، دکتر احسان قبول، پیشنهاد میزبانی همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی را به نمایندگی از دانشگاه پیام‌نور خراسان‌شمالی با استاد بزرگوارم، دکتر محمد جعفر یاحقی در میان نهادم و اندکی پس از آن به پایمردی ایشان و اعتماد بزرگان انجمن این مهم به ما واگذار شد، هنوز هشتمین دوره برگزار نگردیده بود و شاید این نخست باری باشد که میزبان دورهٔ پسین پیش از برگزاری دورهٔ پیشین برگزیده شده است. از همان نخست که پهنای کار و اندکی داشته‌های و دانسته‌های خویش را می‌دیدیم، دلهره‌ای شیرین وجودمان را فرامی‌گرفت. برای آنکه کاری چنین بزرگ را در گستره‌ای کوچکتر بیازماییم، دومین همایش ملی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور که گردهمایی دوره‌ای است و باید هر سال در استانی برپا شود را برگزار کردیم که به راستی سود بسیار داشت و از آن درس‌ها آموختیم.

نهمین همایش ترویج که از پنجم تا هفتم شهریورماه ۱۳۹۳ در دانشگاه پیام‌نور خراسان‌شمالی به میزبانی پیام‌نور بجنورد ویژگی‌های چندی دارد که برخی برای نخستین بار است که آزموده می‌شود و برخی دیگر ویژگی‌هایی است که پیشتر بوده و ما کوشیده‌ایم چیزی هرچند اندک بر آن بیفزاییم. امیدورام که در بوتهٔ نقد کارآزمودگان، عیارش آشکار شود.

۱. اگرچه در همایش هشتم برای نخستین بار در تاریخ همایش‌های انجمن، هزینهٔ نام‌نویسی دریافت شد ولی درخواست آن پس از اعلام نام پذیرفته‌شدگان بود، در این دوره به سبب آنکه همگان پذیرفته‌اند که برای برگزاری همایش چاره‌ای جز این نیست، از همان آغاز مبلغی را تعیین کردیم.

۲. برای نخستین بار، نام‌نویسی و دریافت مقاله و داوری آن ساختارمند و بر عهدهٔ سامانهٔ اینترنتی بسیار کارآمدی بود.

۳. همایش ترویج، همیشه فراگیرترین گردهمایی استادان و دانشجویان تحصیلات تکمیلی زبان و ادب پارسی بوده است با بیشترین شمار مقاله و بایسته است که داوری آن نیز در خور چندی مقاله‌هایش فراگیر باشد از این روی در دورهٔ نهم بیشترین شمار داوران با بیش از یکصد و چهل عضو هیأت علمی دانشگاه‌های دولتی، پیام‌نور، آزاد و... با درجهٔ استادیاری و بالاتر از آن از سراسر ایران با همایش همکاری داشتند. چون پایبند بودیم که هر مقاله از سوی دو داور بررسی گردد و باید زمینهٔ تخصص و علاقهٔ داوران نیز در نظر گرفته می‌شد و داوران می‌توانستند اگر مقاله‌ای را همسو با زمینهٔ کاری خویش نمی‌دیدند آن را نپذیرند و باز باید برای آن مقاله داور دیگری برگزیده می‌شد، همچنین دربارهٔ مقاله‌هایی که داوری با نمرهٔ بالا پذیرفته و دیگری با نمرهٔ پایینی رد کرده بود بررسی دوباره‌ای انجام شد. این گستردگی کار و دقتی که همکاران دبیرخانه برای این کار به خرج دادند، وقت بسیاری گرفت و فشار سنگینی بر ما وارد آورد.

٤. شمار مقاله‌های رسیده به دبیرخانه در این دوره، نزدیک به یکهزار و یکصد مقاله بود آن هم در زمانی دوماه و نیمه بدون تمدید و با اندکی سختگیری در شمار مقاله‌های پذیرفته از هرکس. اگرچه در دورهٔ پیشین هم تنها دو مقاله از هر کس پذیرفته شده بود ولی این بار دو مقاله را به شرطی پذیرفتیم که تنها در یکی نویسندهٔ نخست باشد. هنجاری که از همان آغاز به آگاهی همگان رسید. این روش اگرچه ناخرسندی‌هایی برانگیخت

ولی به دو انگیزه انجام گرفت؛ نخست آنکه دو مقاله از یک نویسنده، به حکم ترتیب الفبایی نام خانوادگی، باید در پی هم بیاید و سی تا چهل صفحه از یک کتاب را به یک نویسنده اختصاص دادن را چندان زیبنده نمی‌دیدیم دو دیگر آنکه در این سال‌ها شیوهٔ ناپسند آفرینش مقاله‌های مشترکی که دانشجویی می‌نویسد و به هر انگیزه‌ای ناچار نام استادی را بالای نام خویش می‌نهد و در بسیاری رشته‌های دیگر از روزگاران پیش هنجار بود، به گستردگی تمام به رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی هم راه یافته است. با شرطی که ما نهادیم اگر نویسنده‌ای در مقاله‌ای نویسندهٔ نخست بود یا به تنهایی مقاله را نوشته بود، در هیچ مقالهٔ دیگری نمی‌توانست نویسندهٔ نخست باشد و ناچار باید جای خود را با نویسندهٔ دیگر که در بیشتر جاها دانشجو بود عوض می‌کرد. بر آنیم که این مبارزهٔ منفی اگر در دوره‌های آینده و در همایش‌های دیگر هم پیگیری شود، این واگن از خط در آمده تا اندازه‌ای به ره بازخواهد آمد. نهایتاً از میان مقاله‌های رسیده، حدود پانصد و چهل مقاله در سه سطح سخنرانی و چاپ، چاپ مقاله و حضور در همایش و چاپ مقاله بدون حضور، یعنی حدود نیمی از مقالات، در همایش پذیرفته شد.

۵. بین‌المللی بودن همایش به مهمانان خارجی است، در این چندساله به سبب تنگناهای اقتصادی که گریبان ایران و جهان را گرفته بود شمار مهمانان خارجی گاه به یک دو تن از یک کشور کاهش یافته بود و این زیبندهٔ فراگیرترین انجمن زبان و ادبیات فارسی نبود، از این روی از همان آغاز تلاش پیگیری برای افزایش شمار مهمانان انجام شد. در این دوره، استادان و ایران‌شناسانی از بیش از ده کشور جهان؛ ترکیه، مصر، پاکستان، سوریه، عراق، بنگلادش، هندوستان، استرالیا، فرانسه، تاجیکستان، افغانستان و... در همایش شرکت خواهند داشت. از برخی از این کشورها بیش از یک تن حضور خواهند داشت و جملگی آنان با هزینهٔ شخصی خویش خواهند آمد البته سازمان فرهنگ و ارتباطات به‌ویژه ریاست ارجمند سازمان، آقای دکتر ابوذر ابراهیمی ترکمان و معاون فرهنگ‌دوست پژوهشی ایشان، آقای دکتر قهرمان سلیمانی با دعوت از پنج استاد برجستهٔ خارجی در افزایش اعتبار جهانی همایش نقش چشگیری داشت.

نیک پیداست که آنچه انجام شده است نه در خور ادب گرانسنگ پارسی است نه نام بلند ایران ولی برآیند تلاش شبانه‌روزی برخی همکاران و دوستان دانشجوی ما است که در بخش‌های گوناگون علمی و اجرایی، همهٔ توان خویش را برای هرچه بهتر انجام شدن این رویداد بزرگ به کار گرفتند. پیش و بیش از هر کس باید از دوست و همکار گرامی و سخت‌کوشم، جناب آقای دکتر موسی کرمی، مدیر کارگروه علمی همایش سپاسگزاری کنم که از ماه‌ها پیش از برگزاری و در همهٔ روزهای گرم و بلند تابستان، حتی در روزهای تعطیلی دانشگاه، روزانه با بیش از ده ساعت کار پیگیر، دسته‌بندی مقاله‌ها و فرستادن برای داوران و پیگیری نتیجهٔ داوری‌ها را با دقتی ستایش‌برانگیز به پیش بردند و همزمان با گشاده‌رویی پاسخگوی تماس‌های تلفنی دبیرخانه نیز بودند. نیز از دوست دیگرم آقای دکتر یوسفعلی یوسف‌نژاد هم برای همکاری صمیمانه در این بخش سپاس بسیار دارم. آقای دکتر جلیل مسعودی فرد نیز در مقام دبیر اجرایی همایش زحمات بسیاری کشیدند که شایسته تقدیر و سپاس فراوان است همچنین در برگزاری این همایش از همکاری صمیمانه خانم دکتر حبیبه سپهری برخوردار بودم که سپاس ویژه خویش را اعلام می نمایم. برخی دانشجویان گرامی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور بجنورد، به‌ویژه خانم‌ها؛ راضیه‌سادات هاشمی، ندا ریحانی و لیلی رحیمی تشی به همراه خانم سمیرا کاوانلویی، دانشجوی کارشناسی

دانشگاه کوثر نیز در همهٔ این راه، یاور ما بودند و بی هیچ چشمداشتی، بخشی از سنگینی این بار را بر دوش کشیدند.

در پایان از جناب آقای دکتر حمیدرضا طیبی‌نسب، سرپرست ارجمند دانشگاه پیام نور خراسان‌شمالی سپاسگزاری می‌کنم که از هیچ کمکی برای برپایی هرچه باشکوه‌تر این همایش کوتاهی نکردند و همهٔ توان خویش را بری برآوردن نیازهای ما به کار گرفتند.

فرامرز آدینه

فهرست مقاله ها

عنوان	صفحه
بررسی کنایه ... جای خالی سلوچ/ محمد علی آتش سودا- عزت اله محمودی- فاطمه پاباغی	۲۴
جایگاه و بازتاب فرهنگ‌عامه.../ کمال الدین آرخی- عبدالله واثق عباسی- فرشید باقری	۳۵
بررسی و مقایسه فعل مرکب .../ زهراآقابابایی- حمیدرضا قانونی- فرشته رفیع زاده	۴۹
«تنگسیر»ورادیکالیسم/ محمد آقاسی زاده	۶۴
بررسی نقش داستان در شکل‌گیری شخصیت نوجوان .../ محمد آهی- معصومه ابراهیمی‌هژیر	۷۴
تاثر سلمان و قیصر از شاعران گذشته/ ابراهیم ابراهیم تبار	۸۲
بررسیِ پدیدهٔ خودشیفتگی (نارسی‌سیزم) در قصایدِ خاقانی و مُتنَبّی/ نجلا ابراهیمی‌طلب	۹۴
بررسی نمادگرایی در اشعار علی موسوی گرمارودی/ راضیه ابوالحسنی هستیانی	۱۲۴
نقد محتوایی و بررسی بلاغی اشعار آیینی زلالی خوانساری/ فاطمه ابوحمزه- اعظم نوری نیا	۱۴۰
تقابل غم و شادی در غزلیّات عطّار/ فاطمه ابویسانی- فاطمه مجیدی	۱۵۸
بررسی سبک و شیوه داستان پردازی غلامحسین ساعدی/ مهناز ابهری	۱۷۴
بررسی مقایسه ای موسیقی بیرونی وکناری غزل های سنایی و خاقانی/ حسین اتحادی	۱۸۸
بررسی واستخراج عناصرعامیانهدرداراب نامه طرسوسی/ جمال احمدی- پرستومحمدی	۲۰۴
بررسی عوامل انسجام متن در دل نوشته های وسایل نقلیه .../ حبیب احمدی	۲۲۰
تأثیر طبقهٔ اجتماعی مؤلّف روضه العقول .../ شادی احمدی	۲۳۰
بررسی مؤلّفه‌های فمینیسم لیبرال در شعر سیمین بهبهانی/ شهرام احمدی- هاجر سلطانی	۲۴۲
قواعد زبان فارسی عبدالواسع هانسوی/ علی اکبر احمدی دارانی- ابوذر اسفندیاری	۲۶۲
نفس و انواع آن در مثنوی / مهدی احمدی لفورکی/عبداله حسن زاده میرعلی/ماندانا حبیبی	۲۷۷
«ریاض الخلود»؛ سیاست‌نامه، شریعت‌نامه یا اندرزنامه/احمد احمدیان	۲۹۳
ازدواج دختران در امثال عربی و فارسی/ اکرم اختر- لیلا قنبری	۳۰۶
کاربست مؤلفه ی نقیضه در دو داستان صادق هدایت/ فاطمه ادراکی	۳۱۸
خمریه در ادبیات معاصر / صدیقه ارباب سلیمانی	۳۳۲
چالش ها و آسیب شناسی در حوزه بین الملل .../ زهرا استادزاده	۳۶۱
بررسی جلوه.../ مریم السادات اسعدی فیروز آبادی-آسیه ذبیح نیا- فاطمه مظفری- احمد طحانی	۳۶۲
جلوه های پایداری در امثال و حکم فارسی/ فاطمه اسفندیاری مهنی	۳۷۷
شورِ شیرین در کلام نظامی گنجوی/ جبار اسماعیل زاده- حسین صفری نژاد	۳۹۷
شعر مدحی با تکیه بر شعر فرّخی سیستانی/ محرم اسلامی- زهراخالقی	۴۰۶
مبانی نظری و معرفتی سوررئالیسم در اشعار / موسی اسلامی- علیرضا محمودی	۴۲۴
مفهوم جبر و اختیار در منظومهٔ فکری عین‌القضات .../ ولی‌اله اسماعیل پور- مهدی باقری	۴۳۶
بررسی مؤلفه‌های جریان معناباختگی در ادبیات غرب/ فاطمه اسماعیلی نیا	۴۵۳
نقش شاعران بزرگ زبان فارسی درحفظ و پاسداشت از زبان فارسی .../ مریم اسمعیل زاده	۴۷۱
«انسان نامه» در آمدی بر ... /یاسمن اصفهانی بلند بالایی- مرتضی رشیدی آشجردی	۴۸۶
بررسی سبکی اشعار «حسن کاشی»/ مرضیه افخمی ستوده- مریم نوری نیا	۴۹۶
بازتاب منطق‌الطیر بر لسان‌الطیر نوایی/ آذر اکبرزاده ابراهیمی	۵۰۵
تفسیر معکوس؛ هرمنوتیک.../ هادی اکبرزاده - حبیب صفر زاده	۵۱۶
آشنایی زدایی و برجسته سازی در مخزن الاسرار نظامی/منوچهر اکبری-زیبا اسماعیلی	۵۴۶
مبانی انسان شناختی ادبیات تطبیقی/ حسن اکبری بیرق	۵۵۹
«سَبَق»، برنامه‌ی درسی مولانا/ فریدون اکبری شِلدره	۵۶۰
بررسی انواع ارجاع در گلستان سعدی.../ لیلا الهیان- لیلا میرزایی	۵۷۴

عنوان	صفحه
نقدی بر ترجمه‌ی اسلوب «کفی‌بِـ» در قرآن .../ سید محمود الهام‌بخش- سکینه حجازی	۵۸۷
سهم فرهنگ عامیانه در آفرینش کلام ادبی نظامی/ فاطمه الهامی	۶۱۲
بررسی نسب سازی و تقدس نمایی پادشاهان به ویژه پادشاهان سرسلسله .../ سعید امامی	۶۳۱
بررسی عنصر ساختاری پیرنگ در حکایتی از مرزبان نامه .../ سعید امامی- سمیرا ریزه وندی	۶۳۹
تحلیل و بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی/ نصرالله امامی- مرضیه شیروانی	۶۵۰
نقش راویان در تدوین حماسه ملی/ آرش امرایی	۶۶۸
روابط فرهنگی ایران و هند از دیرباز تا کنون/ حمیدرضا امساکی	۶۷۹
بررسی ساختار حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی/ حمیده امیرحاجلو	۷۰۵
عشق وعرفان درغزلهای حکیم نزاری قهستانی/ محمد امیر مشهدی- ناصر زینلی	۷۱۵
بررسی تطبیقی شعر عاشورایی شهریار و سید حیدر حلّی/ ابوالحسن امین مقدسی- گلثوم تنها	۷۳۵
درمان درد بی خویشتنی انسان معاصر .../ عبدالعلی اویسی کهخا- رمضان مجوزی	۷۵۳
تحلیل زبان شناختی لالایی های تاجیکستان/ فاطمه ایبک آبادی- محمد مولایی	۷۶۰
بازتاب اجتماع در دیوان عراقی/ محمد ابراهیم ایرج پور- فاطمه مالکی	۷۷۴
بررسی مفاهیم تعلیمی «رهبری تحول‌گرا».../ محسن ایزدیار-کامران پاشایی فخری	۷۹۲
بررسی سلسله مراتب دشواری در آموزش زبان فارسی / حکیمه ایوبیان – پوران دابویی	۸۰۲
برداشت های دیگرگونه‌ی مولانا از آیات و احادیث در فیه ما فیه/ علی بازوند- آرش امرایی	۸۰۹
عشق از منظر مولانا اقبال لاهوری/ ملیحه باغبان	۸۱۷
کارکرد ترکیبات اسمی ... در تاریخ بیهقی/ سید خلیل باقری- احمدخلیلی مهدیرجی	۸۳۱
بررسی و تحلیل محتوایی شعر فریدون مشیری/ زینب باقری- اعظم نیک آبادی	۸۴۴
تناسب شالوده ی گزینش و هنجارگریزی .../ علی‌اکبر باقری‌خلیلی- زهرا تقی‌زاده علی‌اکبری	۸۵۸
مقایسه جلوه‌های ادبیات.../ مسعودباوان‌پوری-طیبه فدوی-رضوان لرستانی- توران محمدی	۸۷۳
تحلیل زبان‌شناسانه‌ی خطبه‌ی ۵۲نهج... / فریده بجنوردی وحید- حیدرعلی احمدزاده کلات	۸۹۳
گئوش، جهانیا جان؟!.../ رحمان بختیاری- مهرناز منتصرکوهساری	۹۰۸
بررسی تطبیقی شاهنامه فردوسی و شهنشاهنامه صبا/ حسین بخشی- نرگس بیاتی	۹۲۸
تأثیر معنای فعل بر ساخت دستوری جمله/ حسن بساک- غزاله بهرامی نیا	۹۳۵
نماز از نظرگاه مولوی/ سهیلا بکلری امینه- محمود براتی	۹۵۵
بررسی و توصیف ساختمان فعل در گویش کاشمر/ راضیه به آبادی – محمود عباسی	۹۷۹
خاقانی، «شَروانی» یا «شیروانی»!؟/ حجت بهاریفر- احمد خواجه‌ایم	۹۹۴
نشانه‌شناسی علم در ادبیات تعلیمی .../ مجید بهره ور- عبدالله حکیم	۱۰۱۳
بررسی نظریه سفر قهرمان در گنبد پیروزه هفت‌پیکر/ مریم بهزادنژاد- آرمینا سارگسیان	۱۰۳۱
شخصّیت‌شناسی کیخسرو .../ نجمه بهمدی‌مقدس - مه‌دخت پورخالقی چترودی	۱۰۴۸
تاثیرپذیری غزل یغمای جندقی از شعر حافظ/ حجت‌الله بهمنی مطلق	۱۰۶۲
بررسی ساختاری و مفهومی رباعیات ملک‌الشعرای بهار/ محمد بهنام‌فر- ابوالفضل شکیبا	۱۰۷۴
پیشرفت و ترقی ایران و .../ سامان بی باک- ودود ملازاده- ناصر کاکه‌مم- کامران پارسا	۱۰۸۶
تئاتر دفاع مقدس، تئاتر مقاومت/ نسرین بیرانوند- سارا الفتی- ناصر کاظم خانلو	۱۱۲۰
مروری تحلیلی – انتقادی بر نفثةالمصدور .../ الهام بیضا- علی اکبرکمالی نهاد	۱۱۴۰
سمبولیسم اجتماعی در شعر مهدی اخوان ثالث/ محمود بیگ زاده – غزاله خواجه نصیری	۱۱۵۰
زال، شخصیت گسیل دارنده/ خلیل بیگ‌زاده- کامران ارژنگی	۱۱۶۷
تکنیک‌های بیانی توصیف در شعر مهدی اخوان ثالث/ شمسی پارسا	۱۱۷۷
جلوه‌های «مرکب نجابت » .../ کامران پاشایی فخری- رقیه محمودی وند بختیاری	۱۱۹۷

عنوان	صفحه
کارکردروان‌شناختی.../ محمد پاشایی- کامران پاشایی فخری- مسعود دهقانی	۱۲۲۲
جاودانگی در بستر زندگی / سعیده پژم	۱۲۳۵
تحلیل زمان روایی از دیدگاه روایت شناسی .../ هدی پژهان- عبدالله واثق عباسی	۱۲۴۳
آرمانشهر ناصرخسرو/ علی محمد پشت دار- محمدرضا عباسپور خرمالو	۱۲۵۷
بررسی اندیشه عرفانی شبستری و لاهوری .../صادق پناهی- شکرالله پورالخاص	۱۲۷۷
احجار کریمه در دیوان خاقانی/ شکراله پورالخاص- نرگس مرادگنجه	۱۲۹۸
داستان کوتاهِ کوتاه (مینی مالیسم) وکاربرد آن .../ سیده معصومه پورسید- سیده مریم پورسید	۱۳۱۷
نقد وبررسی کتابِ زبان فارسی سال اول دبیرستان/ مهستی پورسید- سیده معصومه پورسید	۱۳۲۸
حاکمان در آیینه‌ی ادبیات تمثیلی (کلیله ودمنه)/ جمشید پورعرب	۱۳۳۶
بررسی رمان باغ بلور با رویکرد جامعه محور/ منیژه پورنعمت رودسری- ارینب مظفری	۱۳۵۸
بررسی باورهای مربوط به زمین و افلاک در قصاید خاقانی شروانی/ حمید پولادی- حسین کیا	۱۳۷۲
نقد نمادگرایانه هفت‌پیکر نظامی .../ نورالدین پیدا- اعظم سروری	۱۳۸۹
مردسالاری در داستان های«زنی که مردش را گم ».../ پروین تاج بخش- سمیه قاسمی پور	۱۴۰۰
نگاهی به «جریان دهه‌ی هفتاد» .../ منوچهر تشکری- علی یاری- بهمن ساکی	۱۴۱۵
تحلیل کهن نمونه ای قصه ی رسالهٔ الطیر .../ زینب توانگر- محمدعلی محمودی	۱۴۳۶
هنجار گریزی معنایی در سبک هندی/رجب توحیدیان	۱۴۵۴
نگاه تحقیرآمیز صوفیان به «نفس» .../ حسن توفیقی- مهیار علوی مقدّم- میلاد جعفرپور	۱۴۷۹
بررسی مقایسه ای بین شیوه آموزشی .../ عشرت ثقفی	۱۴۹۰
زبان فارسی و مشکلات آموزش آن در هند/ نرگس جابری نسب	۱۵۰۶
نگاهی به ترجمهٔ مهدی الهی قمشه ای از قرآن کریم/ محمدعلی جانی پور	۱۵۲۹
تحلیل آثار صمد بهرنگی .../ هانیه جباریلر خسروشاهی- زینب چراغی	۱۵۴۹
پویایی؛ دستاوردِ پنهانِ تکرار/ سوسن جبری	۱۵۶۱
سعدی قشقایی / ابوالفضل جعفری- علیرضا خادم الفقرا	۱۵۷۰
بررسی جلوه های شهید و شهادت .../ عالمه جعفریان- جهانگیر صفری	۱۵۸۴
تحلیل مؤلفه‌های شعر موج ناب/ صادق جقتایی- سیما منصوری	۱۶۰۰
کاربرد"فعل شدن" در اشعار مختص به کودکان/ مریم جلالی	۱۶۱۵
زیبایی‌شناختی ایثار و .../ مریم جلالی کندلجی- فهیمه مشایخ کندسکلا- مریم کیانی پور	۱۶۲۳
آسیب شناسی کاربرد فعل در زبان بینابینی فارسی آموزان در کشورهای عربی / مریم جلائی	۱۶۳۵
بازتاب اندیشه‌های دینی .../ یونس جلوداری- حسن سلطانی کوه بنانی- محمّدرضا شیرخانی	۱۶۴۷
خیام و شعر (پیرامون فلسفه و ادبیات)/ مازیار جمال خانی لوندویل	۱۶۶۶
بررسی ویژگی های سبکی شعر منوچهر آتشی/ صفیه جمالی	۱۶۸۰
بررسی و تحلیل کارکرد «امر و نهی» .../ فاطمه جمالی- رقیه السادات رضوی	۱۶۹۳
بررسی ویژگی زبانی در مصیبت نامه عطار/ محمد تقی جهانی- سمیه حاتمی کهره	۱۷۱۳
معرفی و نسخه شناسی دیوان اشعار مانی شیر/ مرتضی چرمگی عمرانی- معصومه وفایی نیا	۱۷۳۱
عیار نقد (نگاهی انتقادی به کتاب فارسی عمومی دانشگاه پیام نور)/ حافظ حاتمی	۱۷۵۱
تحلیل گفتمانی مفهوم «سهر» در متون منظوم عرفانی/ سمیه حاجتی	۱۷۶۸
مجلس گویان عارف و بیان معارف / محمد حاجی آبادی	۱۷۸۶
کارکرد راوی، زاویه دید، ... «چراغ ها را من خاموش می‌کنم» .../ علی حاجی‌پور	۱۸۰۶
بررسی تطبیقی عشق به وطن در اشعار فرخی یزدی ... / مهین حاجی زاده – هاشم ضیاء	۱۸۳۳
سیمای هشت پیامبر الهی .../ مرتضی حاجی مزدارانی- مرجان باقرزاده مقدم	۱۸۵۱

عنوان	صفحه
بررسی بازتاب مسائل اجتماعی، سیاسی.../ زهرا حامدی شیروان- شهلا شریفی	۱۸۷۱
اعداد اساطیری در شعر معاصر با نگاهی ... / حمیده حجازی – صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی	۱۸۸۵
آسیب‌شناسی شعر دیداری/ لیلا حر	۱۹۱۰
جلوه‌های عشق در شعر مهدی اخوان ثالث/ سعید حسام‌پور- گردآفرین محمدی	۱۹۲۶
عیاری و عیاران در داراب‌نامهٔ بیغمی/ محمود حسن‌آبادی- زهرا خزاعی‌پور	۱۹۴۰
تحلیل ریخت شناسانهٔ داستان " لغت موران " .../ حسین حسن پور آلاشتی	۱۹۵۲
نحوه بروز ساختارهای سیاسی- اجتماعی، .../ حسین حسن رضایی	۱۹۶۸
نسخه‌شناسی ... منشآت .../ فاطمه حسن زاده اصفهانی- اکرم صالح زاده- محبوبه حسن‌زاده	۱۹۸۱
بررسی تقدس، زایی، دادگری و پالایندگی در کوه‌های شاهنامه/ عبدالله حسن زاده میرعلی	۱۹۹۲
بررسی و تحلیل مضامین اخلاقی برگرفته از قرآن کریم.../ سمیه حسنعلیان	۲۰۰۷
مضامین پایداری در ادبیات مشروطه .../ اشرف حسنوند- ابراهیم واشقانی فراهانی	۲۰۲۱
معرفی جواهرالاسرار شیخ آذری اسفراینی/ رضا حسین‌آبادی	۲۰۳۴
تحلیلی جامعه شناختی از رمان گزارش یک مرگ/ موسی حسین زاده	۲۰۵۴
جایگاه و تاثیر منظومهٔ ویس و رامین بر منظومه‌های عاشقانه/ حسین حسینعلی- فرهاد مرادی	۲۰۶۱
حقوق زنان از دید جلال آل احمد .../ سید احمد حسینی کازرونی- محمد رضا کمالی بانیانی	۲۰۷۷
تحلیل خطاهای نحوی.../ زهراسادات حسینی – محمدرضا پهلوان‌نژاد – امیررضا وکیلی‌فر	۲۱۰۹
نقد زن محوری در اشعار چهار بانوی شاعر/ سهیلا حسینی- احمد منصوری رضی	۲۱۲۵
آسیب‌شناسی درس آیین نگارش فارسی / سید محسن حسینی	۲۱۴۹
فرازوفرود سی سال شعر کودک در ایران / سید محسن حسینی- وجیهه علی بابایی	۲۱۷۲
تحلیلی بر اندیشه های تربیتی مولانا و دورکیم / سیده مریم حسینی- احمدرضا یلمه ها	۲۱۹۶
بررسی تطبیقی مکان و زمان در داستانهای کوتاه .../ بشّار خَلُّوم- علی محمد مؤذنی	۲۲۱۸
معرفی نسخه ی جامع .../ اکرم حقانی مبارکه- حمیدرضا قانونی- محمد ابراهیم ایرج پور	۲۲۴۲
نظریه‌ی استعاره‌ی عبدالقاهر جرجانی .../ سیاوش حق‌جو- مسعود اسکندری	۲۲۵۳
بازتاب قصص انبیاء در شعر سهراب سپهری/ مریم حقی	۲۲۷۲
جلوه های علم نجوم .../ محمد حکیم آذر- غلامرضا هاتفی مجومرد- فضل الله رضایی اردانی	۲۲۸۸
سروده های ناصر خسرو و سرود های مانوی/ حسن حیدری- لیلا سلمانی	۲۳۰۳
حرکت جوهری در اندیشه‌ی مولوی/ علی حیدری- نورالدین بازگیر	۲۳۱۵
سایه‌ی قصاید بر غزلیات خاقانی/ علی حیدری- قاسم صحرایی- محمد کریمی	۲۳۳۲
شیوه‌های شخصیت‌پردازی در سه رمان .../ فاطمه حیدری- زهرا خان محمدی	۲۳۵۳
اغراض ثانویه‌ی جملات پرسشی روایت رستم و اسفندیار/ فاطمه حیدری- ماه نظری	۲۳۶۹
تأملی در احوالات عسکر بن الحصین ابوتراب نخشبی/ نفیسه حیدری فرد	۲۳۸۷
«گروتسک» یا «طنز سیاه» در اشعار فروغ فرخزاد/ فخرالسادات خامسی هامانه	۲۳۹۸
بررسی حکایات خلد برین از دیدگاه مینی‌مالیسم /حمیرا خانجانی- فریبا شیرانی	۲۴۲۰
نمودهای زروانی گری در گرشاسب نامه/ فرامرز خجسته- شیواشاکری	۲۴۳۱
طرح تهیه و تولید محتوای آموزش الکترونیکی .../ ابراهیم خدایار- زهرا عباسی	۲۴۴۵
راستی آزمایی رباعیات خیام/ هادی خدیور	۲۴۴۶
بررسی عوامل شتاب در منظومهٔ روایی مهرهٔ سرخ/ بنت الهدی خرم آبادی	۲۴۶۵
بررسی شیوه‌های طنزپردازی سعدی در گلستان/ سوگل خسروی	۲۴۷۵
بارزترین ویژگی های سبکی شعر نظیری / حسین خسروی- شاهپور شهولی کوه شوری	۲۴۸۸
بررسی کهن الگوها در رمان/ مژده خسروی- اسماعیل صادقی- پروانه پیوند	۲۵۰۷

عنوان	صفحه
بررسی آسمان از نگاه های گوناگون و تحلیل آن درشاهنامه فردوسی/ مهین خلیلی ترکی	۲۵۱۹
ناگفته‌هایی از یک نسخهٔ / الهام خلیلی جهرمی- محمّدیوسف نیّری- شیرین رزمجو بختیاری	۲۵۳۹
عناصر نوستالژی و غم در شعرکودک و نوجوان/ اکبر خلیلی- خلیل فائزی	۲۵۵۱
نقد و بررسی «داستان بچه‌های قالیبافخانه/ هوشنگ مرادی کرمانی»/ فریده خواجه پور	۲۵۶۲
نجیب، نقیب متتبعان ساحر شروان/ احمد خواجه ایم	۲۵۷۰
بررسی تقابل دو نسل در داستان کیخسرو/غزاله خواجه نصیری- محمود بیک زاده	۲۵۸۳
تجلّی قرآن کریم در قصاید مجیرالدّین بیلقانی/ صبیحه دادبین	۲۵۹۸
بررسی مفهوم تطبیقی انسان‌گرایی .../ سهیلا دادستان- ناصر ناصری	۲۶۱۲
بازتاب فرهنگ ایرانی- اسلامی در متون نثر قرن ششم .../ خدیجه دانش- شکراله پورالخاص	۲۶۲۱
روایت شناسی کودکی های زمین از جمشید خانیان/ فریده داودی مقدم- زهراملک زاده	۲۶۴۰
بررسی استعارهٔ مسلط در سبک نامه‌نگاری غزالی / مریم درپر	۲۶۵۴
بررسی «طرز نو» در اشعار وحشی بافقی/ هادی درزی رامندی- ناصر چک نژادیان	۲۶۶۵
تحلیل مباحث نقد اجتماعی کلیات اشعار شیخ بهایی ... / زهرا درّی	۲۶۷۹
بررسی ساختار کلی حکایت‌های مرزبان‌نامه/ مصطفی دشتی آهنگر – زهرا سلیمانی	۲۶۹۲
تعدیل مؤلفه‌های مکتب سوررئالیسم در شعر امروز ایران؛ .../ حسن دلبری- فریبا مهری	۲۷۰۸
نقد داستان سه قطره خون از دیدگاه روانشناسی/ رضا دلفی	۲۷۲۳
شهر دژهای کهن در شاهنامه با تاکید بر جنبه های جادویی آن ها/ ژیلا ده بزرگی	۲۷۳۹
روایت شناسی داستان رستم و شغاد براساس نظریه ژنت/ حیدرعلی دهمرده- لیلا سوری	۲۷۷۳
موسیقی شعر در دیوان غالب دهلوی/ احمد ذاکری- ملیحه پورمحمدی	۲۷۸۶
بررسی تطبیقی عجایب و غرایب .../ رحمان ذبیحی-پروین پیکانی	۲۷۹۷
خطای ادراکی منفی نگری و بازتا.../ فرناز ذبیحی- کامران پاشایی فخری- پروانه عادل زاده	۲۸۱۲
ادبیات، روایت، زیبایی شناسی: تحلیل روابط و بازخوانی پیوندها/ مسلم ذوالفقارخانی	۲۸۲۵
بررسی نشانه با محوریت دال و مدلول در مخزن‌الاسرار/ محسن ذوالفقاری- زهره رحمتی	۲۸۳۷
بررسی انسان کامل در عرفان زرتشت و مشترکات آن با عرفان مولانا/ سهیلا ذوقی	۲۸۶۷
اقتدار وبری و حاکمان در اشعار مولوی/ ندا راکعی- احمدرضا یلمه ها	۲۸۸۶
آیین ندیمی و بازتاب آن در خسرو و شیرین نظامی/ مریم رامین‌نیا- سفیده ثنایی	۲۸۹۴
مطالعه‌ی تطبیقی فضاسازی در «لیلی و مجنون» / لیلا رجب نسب آقامحلی	۲۹۱۰
مقایسهٔ یک مرثیهٔ رسمی با یک مرثیهٔ شخصی/ رقیّه رجبی	۲۹۲۸
تجلی باورهای معنوی تولستوی دررمان « سر گیوس پیر»/ عصمت رجبی	۲۹۴۱
بررسی و تحلیل تاریخچه،ویژگی هاو عناصر سفرنامه های کودک .../ جواد رحماندوست	۲۹۵۲
نقد تطبیقی شکوائیه در دیوان استاد شهریار و وقار شیرازی/ زینب رحمانیان- الهام رستاد	۲۹۶۲
طنز، رویاروی با قدرت لجام‌گسیخته/ ابوالقاسم رحیمی	۲۹۷۸
تحلیل تطبیقی خسرو و شیرین با معشوق بنارس/ سید مهدی رحیمی- سیده زهرا موسوی نیا	۲۹۹۰
بررسی ویژگی‌های خط فارسی در ابزارهای دیجیتالی/ محسن رحیمی	۳۰۰۷
ویژگی های ادبیات روستایی در آثار غلام حسین ساعدی و امین فقیری / لیلی رحیمی تشی	۳۰۲۳
ظلم ستیزی صوفیان/ ژاله رخشانی- مریم شعبان زاده	۳۰۳۸
نقد و بررسی اسرائیلیات داستان موسی در کشف‌الاسرار/ حسین رزی فام- مریم جعفری	۳۰۴۶
بررسی ویژگی‌های زبانی و دستوری مکاتیب / محمّد مصطفی رسالت پناهی- زهرا خالقی	۳۰۶۸
بررسی تطبیقی تصویر در اشعار تعلیمی نظامی و جامی/ آمنه رستمی- محسن ذوالفقاری	۳۰۸۵
انجمن ادبی خراسان و مجلهٔ ادبی دبستان/ زهرا رستمی- مرتضی فلاح	۳۱۰۴

عنوان	صفحه
نقّاشی، نگارگری و صورتگری .../ اکرم رسول پور نادینلویی- احمد علی زاده	۳۱۱۹
تاثیر جزءنگری بر ادراکات.../ سمیرا رسولی پور حمام-کامران پاشایی فخری- پروانه عادل‌زاده	۳۱۳۰
بحور و اوزان اشعار عنصری بلخی/ اصغر رضاپوریان- شاهپور شهولی کوه شوری	۳۱۴۱
بررسی انواع قاعده کاهی های زبانی در مثنوی معنوی/ احمد رضایی	۳۱۵۳
بررسی و مقایسه داستان های کتاب جوامع الحکایات .../ حمید رضایی- عصمت داودی	۳۱۶۶
بررسی عناصر و مؤلفه‌های بومی در رمان سال‌های‌ابری/ سیده نرگس رضایی	۳۱۸۹
فعل در کشف‌المحجوب/ محمد رضایی- آزاده اکبری	۳۲۰۱
بررسی و ریشه یابی اسطوره های کروی بودن زمین/ مهدی رضایی- شراره تاجمیر ریاحی	۳۲۲۴
معرفی همت بستکی و بیان ویژگی اشعارش/ مهدی رضائی- محبوبه وحیدیان	۳۲۲۹
بررسی اجمالی نقش و نفوذ و جایگاه زبان و ادب فارسی در سرزمین / فضل الله رضایی اردانی	۳۲۴۶
بررسی ساختاری نامه‌های تاریخ بیهقی .../ مریم رضائی اول- سید علی کرامتی مقدم	۳۲۶۹
نگرشی نوبه پیوندزناشویی در شاهنامه/ علی محمد رضایی هفتادر	۳۲۸۴
زیبایی شناسی تمثیل در شعر پروین اعتصامی/ قدسیه رضوانیان- مریم محمودی نوسر	۳۳۰۲
اسلوب معادله در غزلیات محسن تأثیرتبریزی/ مهدیه رضوانی راد- محمدعلی زهرازاده	۳۳۱۴
لحن حماسی در شعر موسوی گرمارودی/مرضیه سادات رضوی- سیّد محمود الهام‌بخش	۳۳۲۷
تجلی «امید» در شعر حافظ/ علی رفیعی جیردهی	۳۳۴۳
جبر و اختیار در شعر معاصر / سهیلا رفیعی بلداجی- حافظ حاتمی	۳۳۵۲
سیرتحول سبکی ومعنایی .../ پروانه رمضانی- رضا فرصتی جویباری	۳۳۷۱
نگرشی در تاریخ زبان و گویش آباده طشک/فرانک رمضانی	۳۳۸۶
تأملی دربارهٔ اوصاف .../ علی رمضانی- نرگس اصغری- رضا آقایاری زاهد	۳۳۹۸
مقایسه‌ای در فنّ ترجمه و واژه‌گزینی .../ ابراهیم رنجبر- المیرا سیّد گرمرودی	۳۴۱۳
ریخت‌شناسی افسانه‌های اشکور بالا/ محمود رنجبر	۳۴۳۱
جلوه های مکتب کلاسیسم در آثار سعدی/ محمدرضا روزبه	۳۴۴۳
جستاری در شعر و اندیشه‌ی سعید سرمدِکاشانی/ سعید روزبهانی- بهیه افشارپور	۳۴۵۹
کارکرد هنری ردیف در غزل‌های حسن سجزی دهلوی/ حسن روشان	۳۴۷۰
بررسی تطبیقی داستان سیاوش و سدنوا.../ وحید رویانی- صفیه موسوی	۳۴۸۱
بررسی مقایسه‌ای وجه نمادین اشعار نیما یوشیج و شفیعی کدکنی .../ پروانه رویین اهلی	۳۴۸۹
ساختار کلی شاهنامه با رویکردی توحیدی و براساس سیرت پادشاهان/ سمیرا ریزه وندی	۳۵۰۹
بررسی تطبیقی بهاریه های سعدی و فرخی/ راضیه رئیسی نافچی- محمود براتی	۳۵۲۰
جنسیت و فراگفتمان تعاملی در جلسات ارائه .../ رها زارعی فرد- عاطفه سادات میرسعیدی	۳۵۵۳
سلطانعلی خان مینای شیرازی و نسخ دیوان او/ فاطمه زمانی قورتانی- حسین مسجدی	۳۵۷۸
اهمیت ذکر نزد عرفا و صوفیان با تکیه بر آثار ابوسعید ابوالخیر/ ریحانه زوری- سمیه چشمکی	۳۵۹۱
دگردیسی نشانه‌ها در شعر سهراب سپهری/ سعید زهره‌وند- مرضیه مسعودی	۳۶۰۱
طبیعت‌سرایی در شعر اقبال و وردزورث / محمدحسین ساکت	۳۶۲۲
گونه‌های هنجارگریزی زبانی .../ قاسم سالاری- مجید بهره ور- فاطمه موسوی	۳۶۴۰
تاثیر هنجارگریزی گویشی .../ جهاندوست سبزعلیپور- سید محمود رضا غیبی	۳۶۶۱
پارامتر هسته در ساختار گروهی دستور زبان فارسی/ عاطفه ستایش مهر- حسن روشان	۳۶۷۰
بررسی وام واژگان فرانسوی و روسی در دیوان ایرج / وحید سجادی فر- مسعود باوان پوری	۳۶۸۱
مروری کوتاه بر چشم انداز جایگاه خانواده .../ حبیب سعادت بناب- آرش مشفقی	۳۶۹۴
بررسی حس امیزی در اشعار سهراب سپهری بر اساس دیدگاه «اولمن»/ مریم سعدزاده	۳۷۱۱

عنوان	صفحه
بررسی ویژگی‌های مکتب رمانتیسم .../ پروین سلاجقه- حسین صفری نژاد	۳۷۲۶
بررسی موتیفهای رنگ .../ حسن سلطانی کوه بنانی- معصومه دارابیگی	۳۷۴۲
بررسی اسطوره و انواع آن .../ صغری سلمانی‌نژاد مهرآبادی- حمیده حجازی	۳۷۵۵
بازی با اعداد در اشعار خاقانی/ سودابه سلیمی خراشاد	۳۷۷۲
داستان سیاوش از منظر هرمنوتیک/ فتانه سمسار خیابانیان- دکتر پروانه عادل زاده	۳۷۸۴
بازتاب زیبایی شناختی تلمیح در دیوان فیاض لاهیجی/ احمد سنچولی- سامره شاهگلی	۳۸۰۲
واکاوی مناسبات شیخ ابوسعید ابی الخیر با اهل سیاست و صاحبان قدرت / دوستعلی سنچولی	۳۸۱۵
واکاوی عناصر ساختاری و دستوری .../ مریم السادات سنگی- رضا اشرف زاده	۳۸۲۶
بررسی تطبیقی مسائل زنان در ایران و مصر/صابره سیاوشی	۳۸۴۰
بررسی عوامل تحدید صلح و امنیت .../ رقیه سیدی- سعیده صمیمی- کامران پاشایی فخری	۳۸۶۰
ریشه‌شناسی شماری از واژگان زبان فارسی/ رویا سیفی	۳۸۷۴
بررسی باورهای عامیانه در دیوان سید حسن غزنوی/ علی حسن سهراب نژاد- وحیده بسطامی	۳۸۸۶
دگردیسی اسطوره در رمان فارسی .../ اکبر شامیان ساروکلایی- حامد خیرآبادی	۳۹۰۵
بررسی تطبیقی انواع کشمکش در داستان شیخ صنعان و داستان فرود / محمود شاهرودی	۳۹۱۷
نقد اجتماعی کتاب های روشنان و هراس/ کامران شاه مرادیان- الهه پلوئی	۳۹۳۵
بررسی اشعار متناقض نما در مثنوی معنوی .../ فردین شاهین- پگاه پیروز بخت	۳۹۴۸
زخم چوگان/ فضل اله (فرزاد) شجاعی	۳۹۵۹
سبک شناسی نحوی نفثه المصدور .../ عبدالرضا شریفی	۳۹۷۰
مطالعات فرهنگی در آثار مجید دانش‌آراسته/ سیده کبری شریفی ساداتی- فاطمه کاسی	۳۹۸۱
مقایسه وندهای اشتقاقی زایا و غیر زایا .../ شهلا شریفی- لیلا عرفانیان قونسولی	۳۹۹۸
حرف نمایی،هنر برجسته ی ذهن و زبان خاقانی در قصاید/ فارس شریفی- اصغر نوذری	۴۰۱۴
صور خیال در غزلیات شیخ آذری اسفراینی/ سیدعلی اکبر شریفیان- یوسفعلی یوسف نژاد	۴۰۲۶
زندگی سعدی در پیوند با جمال‌پرستی/ همایون شکری- روح اله اسدی- سعید کریمی خو	۴۰۵۳
مقایسه سیر تحول وپیوند شعر زنان فارسی وعرب زبان/ لیلا شکوه فر	۴۰۶۱
سبک‌شناسی رمان‌های «آدم و حوا، مشی و مشیانه، جمشید و جمک» / فاطمه شکیبا	۴۰۷۵
مشخصه‌های تصاویر رمانتیکی "نافه" اثر تولّلی/ مریم شعبانزاده- معین سالاری ارفع	۴۰۹۲
بررسی تطبیقی تأثیر کلیم کاشانی و صائب.../ حمیدرضا شمس اسفندآبادی- علیرضا حسینی	۴۱۰۳
آداب و رسوم در دیوان فلک نازنامه/ مریم شمس الدینی	۴۱۲۶
موهبت بی‌در کجایی بررسی نظریهٔ مهاجرت ادوارد سعید .../ رقیه شنبه‌ای- فاطمه امامی	۴۱۴۲
عشق، زن و ازدواج در هفت پیکر نظامی/ علی اکبر شوبکلایی- فاطمه کامران کله بستی	۴۱۵۴
رابطه شخصیت پردازی و جنسیت در.../ فاطمه شهابی قهفرخی- جهانگیر صفری	۴۱۷۲
بررسی تطبیقی عناصر تعلیمی فابل در .../ رضا شهاوند- علیرضا شاهینی	۴۱۸۴
کارکرد باد، باران و صاعقه در شعر البیّاتی و م.سرشک/ محمود شهبازی- سکینه رنجبران	۴۲۱۶
نوستالژی دوران کودکی در شعر فروغ فرخزاد/ اصغر شهبازی- اعظم همتی	۴۲۲۷
در جستجوی سیرالملوک ابن مقفّع/ رقیه شیبانی‌فر	۴۲۴۸
بررسی و مقایسهٔ آوا، کلمه و جمله در مکاتب زبانشناسی/ شهین شیخ	۴۲۷۰
یوسف و زلیخا به روایتی دیگر.../ محمود شیخ - فاطمه قاسمی منش - منصور نیک پناه	۴۲۸۰
جریان‌شناسی «نقد رمان اجتماعی» .../ نرگس شیخ- مهیار علوی مقدّم	۴۲۹۵
نگرش مولانا بر روان انسان.../ سوران شیخ الاسلامی مکری- دیاکو الهی- رحیم عبداللهی	۴۳۱۰
نقد و بررسی آیین نگارشی یک رأی دادگاه عمومی حقوقی.../ فرشته شیعه علی	۴۳۳۶

عنوان	صفحه
بررسی ده رباعی مشترک و مجهول القائل.../طه صادری- اسدالله واحد	۴۳۵۴
تصاویر سوررئالیستی در شعر دفاع مقدس/ اسماعیل صادقی- فرنگیس شاهرخی	۴۳۷۳
نقد تطبیقی عناصر داستانی در منظومه های نظامی گنجوی وهاتفی / معصومه صادقی	۴۳۸۹
مقایسه تطبیقی داستان .../ طاهره صادقی تحصیلی- محمدرضا روزبه- نگار شمشیری	۴۴۱۷
تصحیح دو واژه در دفتر اشعار صوفی هروی/ محسن صادقی محسن آباد	۴۴۳۰
بررسی نماد گُل لاله در شعر دفاع مقدّس/ رامین صادقی نژاد- فاطمه قرائی	۴۴۳۸
نگاهی به رمان «چشم‌هایش»اثربزرگ علوی .../ پریسا صالحی- مرضیه گل‌فشانی	۴۴۵۰
تحلیل سبک‌شناختی مرثیه‌های وحشی بافقی/ دکتر علی صباغی- زهره بابایی	۴۴۷۱
سواران خدا توجیهات دینی جوینی از غلبه‌ی مغولان/ قاسم صحرائی- نورالدین بازگیر	۴۴۸۱
تحلیل دوگانگی افکار در دیوان پروین اعتصامی/ سمیرا صدیقی مورنانی	۴۴۹۵
بررسی موضوعی و آماری .../ کارمین صرّاف- سید جمال الدین مرتضوی	۴۵۰۸
تشبیه در غزلیّات سنایی/ غلامرضا صفایی راد	۴۵۲۶
جلوه‌های شخصیت گرشاسب در اوستا و متون .../ امان اله صفرزایی- عبدالله واثق عباسی	۴۵۴۲
نگاهی به کاربرد اصطلاحات دارویی و درمان .../ جهانگیر صفری- صدیقه کافتری	۴۵۵۸
بررسی و تحلیل سبک‌شناختی .../ جهانگیر صفری- اسماعیل صادقی- سجاد نجفی بهزادی	۴۵۷۶
جایگاه صورخیال در اشعار کتاب فارسی اول دبستان/ حکمت الله صفری- زهرا عابدی	۴۵۹۱
در پیرامون ساختار معنایی غزلی از حافظ/ عسگر صلاحی	۴۶۰۷
جنگ نرم در دیوان حافظ/ سعیده صمیمی‌عنصرودی- پروانه عادل‌زاده- کامران پاشایی‌فخری	۴۶۳۲
مغ، ازدروازه‌ی ورود تا پهنه‌ی ادب پارسی/ نرگس طاهرنیا- حمیدرضا حافظیان	۴۶۴۶
چشم خرد در شاهنامه فردوسی تاملی در باب خرد .../ زهرا طاهری- عبدالله واثق عباسی	۴۶۵۶
بررسی ویژگیهای زبانی دیوان آتشی شیرازی/ فاطمه سادات طاهری-فریبا چینی	۴۶۷۳
تحلیلی از تصویر بردگان در تاریخ بیهقی/ دکتر شیرزاد طایفی- مهدی رمضانی	۴۶۹۰
آن یار کز او گشت سر دار بلند/ سیّد علی اصغر طباطبایی نیا- میترا حجتی	۴۷۱۱
بررسی تطبیقی بن‌مایه‌های تعالی در دو اثر .../ مهرناز طلائی- مولود طلائی	۴۷۳۲
تشبیهات اقلیمی در کلیدر / زهرا طلایی نیک- ناصر کاظم خانلو- زهره شاهرخی	۴۷۴۳
صور خیال در آثار پرویز شاپور/ فریدون طهماسبی- لاله نظری	۴۷۷۱
اندیشه ی ایرانشهری در نصیحه الملوک غزالی/ بیژن ظهیری ناو	۴۷۸۵
زبانشناسی فرهنگی با نگاهی به آیین ازدواج در .../ زهرا عابدی- مریم سادات فیاضی	۴۸۰۵
تحلیل روایت شناسی در اشعار نیما با تکیه بر الگوی روایی گریماس/ لیداعابدی	۴۸۲۲
شخصیت پردازی در رمان فریبا وفی/ حورا عادل- سهیلا فرهنگی	۴۸۴۴
بررسی«سوال و گدایی» .../ پروانه عادل زاده- راحله علیزاده اردلان-کامران پاشایی فخری	۴۸۶۰
بازتاب پدیده‌ی ناهنجار فساد در تاریخ بیهقی/ حمید عالی- ارسلان احمدی	۴۸۷۰
تهیه و تدوین آزمون بسندگی زبان فارسی برای غیرفارسی‌زبانان/ زهرا عباسی	۴۸۹۲
تبیین یک نکتهٔ دستوری، در سخن سعدی/ مرتضی عباسی- بنفشه قربان‌ابراهیمی	۴۸۹۳
سبک وقوع در غزلیات مولانا محمد ولی دشت بیاضی/ اقبال عبدی - محمود عباسی	۴۹۱۶
جلوه های زبان عامیانه در اشعار وحشی بافقی/ محمود عباسی- هدی پژهان	۴۹۴۱
از فقر صوفیانه تا گدایی/ محمود عباسی- محمود شیخ - فاطمه قاسمی منش	۴۹۵۶
اندیشه های عرفانی .../ نسیم عباسیان ده محسنی- محمد امیر مشهدی	۴۹۷۳
بررسی مضامین شعری سیّد اشرف الدین قزوینی/ شعله عبدالعلی‌پور	۴۹۹۰
ترکیب های وصفی و اضافی در قرآن .../ مالک عبدی	۵۰۰۰

عنوان	صفحه
حدیث عشق در کلام عین‌القضات همدان/ مریم عرب- فاطمه مدرسی	۵۰۱۸
بررسی تاثیر بسامد بر واژگان اشعار حافظ/ لیلا عرفانیان قونسولی	۵۰۳۱
بررسی ویژگی‌های معنایی فعل .../ جواد عصارورودی- محمود عباسی	۵۰۳۹
لزومتوجّهبه «ادبیّت»درادبیّاتکودکان/ تورج عقدایی- هاجر خادم	۵۰۵۱
حماسه در"سمند صاعقه" نصرالله مردانی/ ذوالفقار علامی- فاطمه تیمورپور	۵۰۶۵
نقش نصر بن احمد سامانی در تقویت و گسترش زبان فارسی/ آرزو علومی بایگی	۵۰۷۸
نوآوری های شعر محمد رضا شفیعی کدکنی/ بشیر علوی- مهدی رضایی	۵۰۸۹
ضرورت بازشناخت «فرا نقد» یا« نقد پژوهی» درحوزه‌ی ادبیات دانشگاهی/ مهیار علوی مقدّم	۵۱۰۶
اصول اخلاقی .../ وحید علی بیگی سرهالی- علی اکبر سام‌خانیانی- اکبر شامیان ساروکلایی	۵۱۰۷
تأمّلی بر عناصر پایداری در شعر میرزاده‌ی عشقی و بهار/ زهرا علی‌پور- سیما رضایی	۵۱۲۳
بررسی سبک‌شناختی قصیده‌ای از سنایی/ فاطمه علیخانی ثانی ابدال آبادی- احمد سنچولی	۵۱۴۴
برخی اشارات فقهی در غزل های سعدی/ احمد علیزاده- اکرم رسول پور نادینلویی	۵۱۶۲
تصویر آفرینی با (آب) در غزلیات حافظ/ احمد علیزاده- مهدی پوراسمعیلی	۵۱۷۴
تغییر الگوی سازه‌ای متن و تاثیر آن بر ساخت .../ علی علیزاده- ریحانه ملک کیانی	۵۱۸۹
بررسی«کار و کوشش».../ راحله علیزاده اردلان- پروانه عادل زاده- کامران پاشایی فخری	۵۲۰۵
عقل و قدرت معرفت‌شناختی آن در مثنوی‌های عطار .../ حسین علیقلی زاده- حمید پولادی	۵۲۱۵
بررسی مدحیات مشترک قصاید انوری و متنبی/ ولی علی‌منش	۵۲۳۸
تحلیل درون مایه شعرکودک .../ ماندانا علیمی- محمدصادق خادمی	۵۲۴۹
جلوه‌های بلاغی داستان پیامبران در قصه یوسف / مریم علی‌نژاد	۵۲۶۶
بومی‌گرایی در آثار هوشنگ مرادی‌کرمانی/ اصغر عیسی پور- بیژن ظهیری ناو	۵۲۸۰
بررسی و تحلیل اشعار .../ احمد غنی پور ملکشاه-صغری اسلامی اصل- نادر ابراهیمیان	۵۲۹۷
نقدکتاب های «آموزش فارسی به فارسی» .../ ابوالقاسم غیاثی زارچ- فاطمه جعفری	۵۳۲۸
نقد ساختاری اشعار فارسی شهریار/ سید محمود رضا غیبی- سید غلامرضا غیبی	۵۳۴۲
بازتاب هنری واژگان و اصطلاحات اداری.../صدیقه غیرتمند- رامین صادقی نژاد	۵۳۵۹
تحلیل مهمترین عقایدو اندیشه های عرفانی بایزید بسطامی/ خلیل فائزی- زاهد محمدپور	۵۳۷۷
جلوه های وطن پرستی در اشعار سید حسن حسینی/ خلیل فائزی- نرگس همتی	۵۴۰۰
بازشناسی اسطورهٔآیینی« بَرسَم » .../ عبدالرضا فتاحی دهکردی- احمد امین	۵۴۱۳
واکاوی مقابله ای شازده احتجاب و بازمانده روز/ مسلم فتح اللهی- علیرضا جمالی منش	۵۴۲۹
تحلیل ساختاری طرح داستان نوذر بر اساس .../ امیر فتحی- طیبه صابری	۵۴۳۷
تحلیل تطبیقی اسطوره‌ی قهرمان .../چیمن فتحی-رامین محرّمی	۵۴۶۱
تحلیل سبک‌شناسانهٔ پنجاه غزلِ حسن دهلوی/ خدیجه فتحی- عسگر صلاحی	۵۴۷۸
بررسی رند الگوی انسان کامل .../ سعید فتحی ترکمبور- کامران پاشایی فخری	۵۵۰۱
بررسی تطبیقی مفهوم وطن .../ فرناز فخیمی فاریابی- حمید رضا فرضی	۵۵۲۳
حسامیزی در شعر سهراب سپهری/ جواد فراستی	۵۵۳۶
شخصیت پردازی حضرت یوسف(ع) در قرآن/ بهاره فرجی- مهدی ترابی خواه	۵۵۴۷
بررسی مضامین ساقی‌نامه‌ی خواجه حافظ/ فرزاد فرزی- مرتضی هادیان	۵۵۷۱
سببی در کلهری: بررسی رده شناختی/ سارا فرزین یاسمی	۵۵۸۶
ریخت شناسی «ورقه و گلشاه عیّوقی» .../ حمیدرضا فرضی- فرناز فخیمی فاریابی	۵۵۹۷
مفهوم زیبایی در قرآن و نمود آن در اشعار مولانا/ فرشته فرضی شوب- روناک مرادی	۵۶۱۰
بررسی تطبیقی عناصر داستانی،در مثنوی و جهانگشا/ منیره فرضی شوب- مرتضی نیازی	۵۶۲۶

عنوان	صفحه
تحلیل جامعه‌شناختی داستان «حساب پس‌انداز» .../ سهیلا فرهنگی- سودابه بانگ‌آور	۵۶۴۲
بازتاب باورهای عامیانه و آداب و رسوم مردمی .../ مرتضی فلاح- شهربانو گودرزی	۵۶۵۸
واژه‌بست در زبان فارسی/ حسین قاسم پورمقدم - اعظم آژند- احترام السادات توکلی	۵۶۷۷
بررسی نظام مطابقه در گویش تاتی .../ مهدی قاسم‌زاده	۵۶۸۴
بررسی بازتاب آثار سعدی در ادبیات جهان/ بهنام قاسمی- حسن نیا- سمیه موسی پور	۵۷۰۰
بررسی و تحلیل کاربرد صفت های گل ها و گیاهان .../ معصومه قاسمی- حمید رضایی	۵۷۲۱
بررسی روان‌شناختی دلبستگی در .../ ملیحه قاسمی- یدالله جلالی پندری	۵۷۴۰
جامعه‌شناسی زنان روستایی در کلیدر دولت‌آبادی/ قدرت قاسمی‌پور- محبوبه خلیلی	۵۷۵۵
بررسی تطبیقی قابلیّت‌های نمایشی .../ سمیرا قاسمی‌گزیک- محمد میر	۵۷۷۹
مقایسه ی ساختار طنز .../ بهاره قانع نیا- مریم جلالی	۵۷۹۱
نقد و تحلیل حیوانات .../ حمیدرضا قانونی- پروین غلامحسینی- جهانگیر صفری	۵۸۰۱
بررسی رویکرد جامعه شناختی .../ زهرا قربانی پور	۵۸۲۵
گذر مشروعیت از استبداد به مشروطه در شعر بهار/ فاطمه سادات قفقازی بک	۵۸۳۲
بررسی و تحلیل چگونگی ارائه مفاهیم و مبانی دینی .../ زیبا قلاوندی- مریم حاجی‌پور	۵۸۵۶
تحلیل ساختاریِ شعر- قصۀ «شهر سنگستان» اخوان ثالث/ رضا قنبری عبدالملکی	۵۸۷۷
تحلیل منظومۀ جمشید و خورشید .../ ابوالقاسم قوام- مریم بحرانی	۵۹۰۰
بررسی عنصر توصیف در رمان «چشمهایش»/ بدریه قوامی- شیدا نجفی	۵۹۱۸
بررسی سبک عرفی شیرازی و ثنایی مشهدی .../ آرزو قهرمانی- زهرا لرستانی	۵۹۳۵
تحلیل شخصیت رمزی و تمثیلی پرندگان در مثنوی /حجت اله قهرمانی- مجید واحد پور	۵۹۴۹
کاربرد عناصر فولکلور یک در مجموعه "قصه های مجید" مرادی کرمانی/ الهام کارگر	۵۹۶۹
بررسی ماده های فعل در گویش بختیاری چِلگِرد/ مهدی کارگر- اسفندیار طاهری	۵۹۸۱
تاثیر رمان حاجی بابای اصفهانی بر جمالزاده و پرویزی.../ فاطمه کاسی- فاطمه رنجبر	۵۹۹۸
خوانشی روانکاوانه.../ شراره کاشی- زهراجان نثاری لادانی- دیباارجمندی	۶۰۱۴
انواع غزل پس از انقلاب از نظر محتوا و.../ ناصر کاظم خانلو- اکرم سلطانی	۶۰۲۸
تحلیل مضمون و ساختار نمایشنامه ی پایداری و معاصر / فرهاد کاکه رش- رقیه قلیزاد	۶۰۴۶
کبوتر روح/ فاطمه کامران کله بستی	۶۰۶۵
بررسی تطبیقی انواع بینامتنی ژنت با نظریه‌ی بلاغت اسلامی.../ مرجان کامیاب	۶۰۷۷
تحلیل اسطوره‌ای داستان سوترا اثر سیمین دانشور/ موسی کرمی	۶۰۹۶
زبان اوستایی/ کورش کریمی- سیدفرید خلیفه‌لو	۶۱۰۷
بازخوانی و تحلیل رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوبها»/ سعید کریمی- نعیمه کرداوغلی آذر	۶۱۲۰
تحلیل ساختاری دو حکایت.../ پرستو کریمی- امیر فتحی- جهانگیر صفری- مینا حسن زاده	۶۱۴۴
رساله جمالیه یا حورائیۀ مولانا یعقوب چرخی / نادر کریمیان سردشتی	۶۱۶۱
روانشناسی شخصیت سهراب در شاهنامه/فاطمه کلاهچیان- لیلا پناهی	۶۱۷۱
ساختارهای بینامتنی و بینارشته ای در بوف کور هدایت/ لیلی کمالوند- داریوش باقری نژاد	۶۱۸۷
روایت شناسی داستان های کوتاهِ نجیب محفوظ/ احمد کمالی زاده-علی اصغر حبیبی – امیر بهارلو	۶۱۹۷
بررسی مفهوم حقوق بشر.../احمد کمالی‌منش- کامران پاشایی فخری-پروانه عادل‌زاده	۶۲۱۹
فضاسازی‌های واژگانی در شعر سلمان هراتی/ علی اکبر کمالی نهاد	۶۲۳۶
اتباع مهمل در جریان شعر گفتارگرای معاصر/ ماندانا کمرخانی- علی محمدی	۶۲۵۰
شهاب نی ریزی و شعر وی/ مختار کمیلی	۶۲۶۹
شـرح حال میـرزا عبدالوهّاب گلشـن ایـران‌پور/ حجت کجانی حصاری	۶۲۸۵

عنوان	صفحه
تحلیل گفتمانی نماهنگ «زیارت» .../ ابراهیم کنعانی- حسن اکبری بیرق	۶۳۰۲
بررسی شخصیّت محمّدعلی بهمنی .../ مهرانه کوچ پی‌ده- علی‌اکبر باقری خلیلی	۶۳۱۳
بررسی زبان گفت وگو در آثار داستانی محمود گلابدره‌ای/ محمّدکاظم کهدویی- عیسی مرادی	۶۳۲۸
غزنه ، عرفان و ادب فارسی/ محمدکاظم کهدویی	۶۳۴۵
بررسی و تحلیل شیوه های بیان .../ صبا کهریزی- فاطمه جمالی	۶۳۶۱
دیوانۀ عطار نیشابوری و شریعت/ حسین کیا- حسین علیقلی زاده	۶۳۸۱
دیدگاه مطهری نسبت به بیتی بحث‌برانگیز از حافظ/ زهرا کیچی	۶۳۹۳
بررسی و مقایسه‌ی سبک‌شناسانه‌ی سه غزل .../ علی گراوند- فاطمه چمن آرا	۶۴۰۱
بررسی موسیقی تصویری در شعر مدرن فارسی وعربی/ جواد گرجامی	۶۴۲۶
انوری بزرگ عالم علم نجوم/ احمد گلی- فاطمه معنوی	۶۴۳۷
نقد اجتماعی تصوّف در جام‌جم اوحدی/ احمد گلی- سولماز موسوی	۶۴۵۶
نگاهی به موسیقی شعر قیصر امین پور/ عباس گنجعلی- اسماعیل نادری- نعمان أنق	۶۴۶۸
بررسی تطبیقی رمانتیسیسم .../ حسن گودرزی لمراسکی- زهرا قربان‌پور عالی زمینی	۶۴۸۲
نشر و ترویج کتابخانه های الکترونیک .../ علی لاغر فیروزجائی- محمد ابراهیم جاذب نیکو	۶۴۹۵
هدف عطّار از سرودن منطق الطّیر/ حسین لعل عارفی	۶۵۰۸
مضامین حکمی مشترک در شعر سعدی و رودکی/ فهیمه مارانی- سیدمحمدرضا ابن‌الرسول	۶۵۲۲
تصویر ایران و هندوستان .../ الهام ماهر- مرتضی رشیدی آشجردی	۶۵۳۶
تأثیرگذاری حکمت اشراق و آیین مانوی .../ فاطمه ماه‌وان	۶۵۶۰
انتظار در حکایت افشین و بودلف/ محمّد مجوّزی- فاطمه تقدّمی غفاریان	۶۵۷۲
بررسی زمان در روایت .../ محمّد مجوّزی- پریسا احمدی	۶۵۹۳
سیر و روند حضور زن در شعر شاملو/ سمیه مجیدزاده دولت‌آبادی	۶۶۰۶
موسیقی بیرونی شعر کودک (دهه هفتاد)/ فاطمه مجیدی- ناهید ترشیزی	۶۶۱۸
تکامل دو چشم‌انداز متفاوت از«صورت» و «معنی» .../ رامین محرّمی- چیمن فتحی	۶۶۳۴
بررسی انواع مفاخرات ادبی .../ مرتضی محسنی - مهرانه کوچ پی‌ده	۶۶۵۱
حیوانات و مصادیق .../ مرتضی محسنی- احمد غنی‌پور ملکشاه- مرتضی محمّدزاده داغمه‌چی	۶۶۶۳
گزاره های متون عرفانی/ شاهرخ محمدبیگی- سیاوش نریمان	۶۶۷۷
بررسی و کاربرد انواع استعاره در غزلیات شوریده ی شیرازی/ اسماعیل محمّدحسینی اناری	۶۶۹۷
دستگاه فعل در گویش شهرهای جاجرم، گرمه، ایور و درق/ بتول محمدزاده- ابراهیم استاجی	۶۷۱۲
ابتکار سنایی در مدیحه سرایی/ مریم محمدزاده	۶۷۳۴
بررسی باورهای عامیانه در دیوان انوری/ مریم محمدزاده- علی رمضانی- رسول عبادی	۶۷۵۳
سیّد میران و شیخ صنعان مریدان راه عشق/ معصومه محمدنژاد	۶۷۷۱
بازتاب مسائل اجتماعی زنان در آثار زویا پیرزاد/ عذرا محمدی- علی محمدی	۶۷۸۸
انسان دوستی خیام/ علی محمدی	۶۸۰۰
فرهنگ عام و خاص شاعران عهد صفوی با تکیه بر شعر ملک قمی/ نیلوفر محمدی	۶۸۱۴
بازتاب مضامین اجتماعی در شعر طاهره صفارزاده/ هوشنگ محمدی افشار- فاطمه مظفرپور	۶۸۲۷
بررسی وتحلیل.. رمان عادت می‌کنیم .../ محسن محمّدی کردیانی- مهیار علوی مقدم	۶۸۴۳
بررسی تأثیر یزیدیه بر عرفان اسلامی/ خیرالله محمودی- معصومه بخشی زاده	۶۸۵۶
جستاری در ساختار تصاویر تشبیهی و استعاری راحه الصدور راوندی/ علیرضا محمودی	۶۸۷۲
خوارق عادات از نگاه مولوی در مثنوی/ عباس محمدیان	۶۸۹۱
کلمات «معروف» در برهان قاطع .../ بهروز محمودی بختیاری- سمیه سلیمیان	۶۹۰۹

عنوان	صفحه
تصویر "معبود" در اندیشه‌ی شیخ ابوالحسن خرقانی/ مریم محمودی نوسر	۶۹۴۲
بررسی موسیقی درونی و میانی در آثار اخوان ثالث/ طاهره مختاری- علیرضا شاهینی	۶۹۵۴
بررسی ماهیت نماد و تحلیل دگردیسی نماد ..../ فاطمه مدرسی- علی دلائی میلان	۶۹۶۸
ایدئولوژی و گفتمان روایی ... «وقتی مژی گم شد»/ ندا مرادپور دزفولی- مرجان کامیاب	۶۹۸۸
نویافته‌هایی از سروده های میرزا عبدالجواد جودی .../ ابوالفضل مرادی(رستا)	۷۰۰۹
زمان دستوری و نمود فعل فارسی .../ روناک مرادی- فرشته فرضی شوب	۷۰۲۳
نکته ای در بیتی از حافظ/ سید جواد مرتضایی	۷۰۳۴
بررسی عناصر داستان«مقامات حمیدی»/ خدیجه مرتضایی- پوران دابوبی	۷۰۴۱
چشم انداز شعر معاصر ایران.../کبری مژده جویباری- عیسی چراتی	۷۰۵۲
بررسی عناصر داستان در مثنوی‌های سهای شیرازی / حسین مسجدی – مهدیه اسدی	۷۰۷۱
نقد و بررسی عناصر رئالیستی در رمان کولی کنار آتش/ علی مسعودی سوریان- علیرضا تاج نیا	۷۰۸۷
مفاهیم اساسی جامعه شناسی در رمان کلیدر/ جلیل مسعودی فرد- زینب علوی	۷۱۰۴
بررسی سبک شناسی شعر شفیعی کدکنی در دفتر از زبان برگ/ حسین مطلبی نژاد	۷۱۲۰
نازک الملائکه و رویکرد نوستالژیک/ سولماز مظفری- زینب جعفری	۷۱۳۴
بررسی برجسته سازی.../ سولماز مظفری- کیهان شهریاری- سوده مظفری- زینب جعفری	۷۱۴۵
از حماسه‌ای فارسی تا نمایشنامه‌ای ترکی/ شهره معرفت	۷۱۵۷
بررسی مختصات زبانی کشف‌الاسرار / محمد معصومی بوگر – محمد رضایی	۷۱۶۹
بررسی صفات شاعرانه در دیوان جمال الدین عبدالرزاق .../ فاطمه معصومی جناقرد	۷۱۹۲
نقش طبیعت درکسب تجارب عرفانی عارفان/ عظیمه ملازهی	۷۲۰۲
بررسی و تحلیل ادبیات مقاومت فلسطین در اشعار ابراهیم طوقان/ راضیه ملانوری شمسی	۷۲۱۹
بررسی مفهوم اساطیری-حماسی هوم/ احمد ملایی- حکیمه بحرینی	۷۲۴۰
از عرفان تا اسطوره؛ جستاری یونگی ..../ مصطفی ملک پائین- سید مهدی رحیمی	۷۲۴۹
بررسی طبقات‌الصوّفیهٔ .../ مهدی ملک ثابت- مهدی منصوری	۷۲۶۵
ادبیات متعهد در شعر فارسی/ مهدی ملک ثابت- امید کریم	۷۲۸۴
ادبیات پایداری و نمود آن در آثار رمان‌نویسان دهه شصت/ فرشته ملکی	۷۳۰۵
بررسی جلوه های ادبیات پایداری .../ مهدی ممتحن- محمدرضا کمالی بانیانی	۷۳۱۸
تعلیم و حکمت .../ هاجرمنصوری- عبدالعلی اویسی کهخا- نسیم عباسیان ده محسنی	۷۳۳۵
روند کاربرد صفات در متون برجسته‌ی قرون چهار و پنج(ه.ق)/ الهام منفردان	۷۳۵۱
بررسی ادبیات پایداری در اشعار قیصر امین پور/ الناز موتایی علوی آذر – آرش مشفقی	۷۳۶۸
بررسی تطبیقی متناقض‌نما .../ زهرا مؤذن زاده- روح الله صیادی نژاد	۷۳۸۲
نوستالژی فردی - اجتماعی (دوری از وطن) .../ سیدکاظم موسوی- اعظم همتی	۷۴۰۲
بررسی و مقایسه مؤلّفه‌های صوفی و صوفی‌نما .../ بی بی صفیه موسوی- منیره فرضی شوب	۷۴۲۳
بررسی گونه های جادو و جادوگری در بهمن نامه/ نسیم موسوی چاشمی	۷۴۳۹
تحلیل زبان شناختی وقفنامه .../ محمد مولایی- فاطمه ایبک آبادی	۷۴۵۶
جایگاه شعر و شاعری منصور اوجی در ادبیات معاصر ایران/ کاظم مهتدیانی- فردین شاهین	۷۴۷۰
حضور امام علی(ع) در احیاءعلوم‌الدین غزالی / بتول مهدوی – حسین کهنسال فخرداوودی	۷۴۸۸
رباعی- مستزاد؛ پیدایش و سرایندگان/ محمدجواد مهدوی – مجتبی عبداللهی	۷۵۰۰
تصحیح انتقادی چند بیت از دیوان خاقانی/ سعید مهدوی‌فر- رحمان ذبیحی	۷۵۲۰
مطالعه مقایسه ای نقش زن در ادبیات داستانی .../ سودابه مهرآقا- محمد رضا موحدی	۷۵۳۶
فتنهٔ دل‌انگیز سعدی/ محمود مهرآوران- مهدی قاسمی	۷۵۶۶

عنوان	صفحه
هاله‌های تصویری در شعر صائب تبریزی/ ایرج مهرکی- منصوره بصیرپور	۷۵۸۳
تحلیل صورت‌های خیالیِ الهی‌نامه عطار نیشابوری .../ محمد میر- ابوالفضل شکیبا	۷۶۰۳
بررسی اصالت عاطفه در اندوهیادهای شاعران معاصر/ مژگان میرحسینی	۷۶۱۸
ابن‌سینا طلایه‌دار آواشناسی نوین/ مهین‌ناز میردهقان- رضوان صدیقی	۷۶۴۹
بررسی تعزیه شهادت حضرت علی اکبر(ع).../زینب میرزایی- رویا دولت آبادی	۷۶۶۱
شگردهای سبکساز سعدی در تشبیه مضمر/ لیلامیرزایی- لیلاالهیان	۷۶۷۳
خوشه‌های خیال عرفان کلیم کاشانی/ فروغ میرزایی	۷۶۸۹
بررسی آکوستیکی فرایند واجی هماهنگی واکه‌ای در زبان فارسی/ عاطفه‌سادات میرسعیدی	۷۷۱۱
جلوه بیداری معنوی .../ مسلم میرشکاری- محمد امیر مشهدی	۷۷۲۹
رویکردی به اسطوره‌ی جاودانگی.../ سید مجتبی میرمیران- مژگان مسعودی	۷۷۴۱
تبین ابعاد دینداری در واژگان کشف المحجوب .../احمدرضا میری- حمیدرضا قانونی	۷۷۵۴
شعر بومی مردم سیستان/ ام‌البنین میش‌مست- بهروز رومیانی	۷۷۶۳
تأثیر پیشرفت علوم بر ساختارهای زبانی/ وصال میمندی- سکینه حجازی	۷۷۷۵
معیارهای درس انشا (از بودن تا خواهد شدن)/ مهدی ناصحی - محبوبه شادپی	۷۷۹۷
بررسی جامعه شناختی اشعار خاقانی .../ مریم ناصری- زهرا آقا بابایی خوزانی	۷۸۰۶
بررسی نمود فعل / نصرت ناصری مشهدی- غزاله بهرامی نیا	۷۸۲۴
خوانش متن و گشایش‌های پیش رو / قاسم نامدار — انسیه سلطانی	۷۸۳۸
جلوه های طنز در ادبیات کودک .../ سیده اسماء نجات	۷۸۵۰
تلمیح یوسف در نگاه دیگرگون صائب/ عفت نجار نوبری	۷۸۶۲
تحلیل روانشناختی شخصیت سلطان مسعود غزنوی/ محمدرضا نجاریان- راضیه رستمی	۷۸۷۵
نقد و تحلیل اشعار عربی در لمعات فخرالدّین عراقی/ محمّدرضا نجاریان- فائزه نمک کوبی	۷۸۸۸
اشعار عربی در لوایح عین القضات همدانی/محمّد رضا نجّاریان - معصومه وطن پرست	۷۹۰۹
بررسی ویژگی‌های سبک هندی در غزل‌های فاضل نظری/ آزاده نجفیان	۷۹۲۸
بررسی مباحث پزشکی ادبی.../زهرا ندافی قهنویه- حمیدرضا قانونی- محمدابراهیم ایرج پور	۷۹۴۴
تصویرسازی در مثنوی الهی‌نامه عطار/ بهمن نزهت- سیده شهلا پیام قره‌باغ	۷۹۵۶
معرفی خودانتقادی، به منزله روشی جدید و نظام مند .../ مهرداد نصرتی	۷۹۸۳
بازتاب اخلاق در شعر شهریار/فریبا نصیری- فریدون طهماسبی	۷۹۹۶
نقد و بررسی اعطای مقامات معنوی به زنان .../ اکرم نظری- زهرا قزلسفلی	۸۰۲۳
مدیریت اسطوره‌ای در شاهنامه فردوسی/ کاظم نظری‌بقا	۸۰۳۶
آتش اهورایی و اهریمنی و بازتاب آن در شعر مهدی اخوان ثالث/مجید نگین تاجی	۸۰۴۶
انعکاس عقاید و باورداشت های عامیانه در دیوان صائب تبریزی/ اصغر نوذری	۸۰۵۶
تحلیل و بررسی طنزهای اجتماعی پس از انقلاب اسلامی ایران/ علی نوذری- مهدی رضایی	۸۰۷۱
عدالت محوری؛ محور اندیشه ی ایرانی/ مهناز نورا- بهروز رومیانی	۸۰۹۹
جریان سیال ذهن در داستان زن و صنوبر خفته/ خدیجه نورمحمدی- زینب نوروزی	۸۱۱۴
نگاهی به تداعی معانی، مفاهیم، حالات و عواطف.../ یعقوب نوروزی-حجت اله قهرمانی	۸۱۳۱
موقعیت زن در رمان زمین سوخته/ الهام نوروزی- عبدالله حسن زاده میرعلی	۸۱۴۴
تطبیق و مقایسه‌ی داستان شیخ صنعان و داستان اولیس/ علی نوری- یوسف علی بیرانوند	۸۱۵۷
الگویی نوین در تحلیل و بررسی داستان های رئالیستی،.../ هادی نوری شمسی	۸۱۶۳
بررسی مفهوم حقوق بشر(امنیت قضایی) .../ حسنیه نوین- خلیل حدیدی-کامران پاشایی	۸۲۰۷
بحثی در اندیشه‌های اوحدی مراغه‌ای / حسین نوین — سمیرا رجبی	۸۲۱۹

عنوان	صفحه
بررسی نسخه‌شناسی.../ محمّدیوسف نیّری- الهام خلیلی جهرمی- شیرین رزمجو بختیاری	۸۲۳۰
کنکاشی در ابهام‌های تمثیلی سبک عراقی/ ام البنین نیکخواه نوری- بهروز رومیانی	۸۲۴۴
اغراق و شیوه های آفرینش آن .../ محمدحسین نیکداراصل- داوود رمضانی پارسا	۸۲۶۰
پژوهشی در متن: بررسی و نقد عنوان‌گذاری .../ یوسف نیکروز- عبدالله حکیم	۸۲۷۹
ساختار شکنی داستان سیاوش در شاهنامه‌ی فردوسی/ عبدالله واثق عباسی- حسن شاهی‌پور	۸۲۹۷
نگرشی اجمالی به اندیشه‌های اجتماعی صوفیه/ داود واثقی خوندابی	۸۳۱۹
بازخوانی مثنوییوسف و زلیخای جامی؛ تصحیح مدرّس گیلانی/ مجید واحدپور	۸۳۴۰
موعودباوری در ادبیات حماسی و اساطیری ایران/ ابراهیم واشقانی فراهانی	۸۳۵۷
نقد بلاغی قصاید مسعودسعد../ رضوان وطن خواه- عباسعلی ابراهیمی مهر- فاطمه باباشاهی	۸۳۷۴
بررسی شخصیت های داستان لیلی ومجنون وخسرو وشیرین / غلامرضا هاتفی مجومرد	۸۳۹۵
تحلیل سیمای مرگ و حیات در حدیقه‌ی سنایی .../ سیداحمد هاشمی- حمید عالی‌کردکلایی	۸۴۱۴
پیکرگردانی در داراب نامهٔ طرسوسی/ سید مرتضی هاشمی- آزاده پوده	۸۴۳۱
اصل کم‌کوشی،اصلی واژه‌ساز/ حسین هاشمی زرج‌آباد	۸۴۴۶
سوگ سرود در شعر فارسی/ مهرعلی هراتی مقدم- سمیه سرگزی	۸۴۵۴
کبوتر و کبوتربازی .../ مرضیه سادات هژبر کلالی- اکبر شامیان ساروکلائی- محمد بهنام‌فر	۸۴۶۰
بررسی ومقایسه محتوایی سجع های آغازین بخش اول ودوم تذکرهٔ الاولیاء/ مرضیه همتی	۸۴۶۷
سیر معنایی« ادب» در آثار سعدی/هما هوشیار- محمد ابراهیم ایرج پور- ناصر کاظم خانلو	۸۴۸۴
رده‌بندی داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه با نگاهی به نظریات جدید انواع ادبی/ هادی یاوری	۸۴۹۹
مختصات بلاغی و صنایع ادبی قصیدهٔ استادیهٔ.../ حبیب الله یزدانی- صابره سیاوشی	۸۵۱۱
بررسی برخی از محدودیت‌های ساخت هم‌پایه/ سارا یزدانی	۸۵۲۴
نقد اسطوره‌ای داستان رستم و اسفندیار/ بهاره یزدانیان امیری	۸۵۳۳
نگاهی به ترامتنیت در شعر معاصر ایران / احمد یزدی- حمیدرضا انصاری	۸۵۵۱
گرایش‌های پُست‌مدرن در اسرارالتوحید/ مریم یکه باش	۸۵۷۲
ذره لکهنوی، شاعری ناشناخته در دیار هند/ احمدرضا یلمه‌ها	۸۵۸۲

مقالات خارجی

عنوان	صفحه
تاثیر زبان فارسی در آثار موسیقی سلطان سلیم سوم/ اردوغان آتش	۸۵۹۴
نگاهی به برنامه‌های درسی گروه‌های زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های بنگلادش/ محمد ابوالکلام سرکار	۸۶۰۴
نمودار گسترش زبان فارسی در بنگلادش : یک نمونه بر جهان/ محمد ابوالهاشم	۸۶۳۵
ذکر زنان کربلا در مراثی میر انیس، شاعر معاصر صباحی بیدگلی/ شیخ اشتیاق احمد	۸۶۵۱
کنسولی ایران در اسپارتا در قرن نزده/ صادق آقدمیر	۸۶۷۴
تأثیر زبان و ادبیات فارسی برقاضی نذرالاسلام/ طارق ضیاالرحمان سراجی- محمد نور عالم	۸۶۷۵
بررسی و مقایسه تطبیقی ضرب المثل‌ها و اصطلاحات روزمرّه مصر و ایران/د.أحمد عاطف أبوالعزم	۸۶۹۴
معرفی به نسخه خطی فارسی از کتابخانه رادها کانتا دیب/ محمود عالم	۸۷۲۸
زکیه بهروز :شاعرهٔ معاصر فارسی گوی پاکستان/ شگفته یاسین عباسی	۸۷۴۱
رمان در نزد زن ایرانی معاصر "فراموشم مکن، بازیچه، چراغ ها را .../ دکتر هویدا عزت محمد	۸۷۴۲
اشتراکات فکری پروین اعتصامی و علامه اقبال لاهوری/ رابعه کیانی	۸۷۶۲
بررسی سبک و بینش سیمین دانشور درآیینهٔ عناصر ساختاری داستان /امبر یاسمین	۸۷۶۳

عنوان	صفحه
تحلیلی در باره مناجات فارسی سعید نورسی/ پروفیسور دوکتور مراد ساریجیک	۸۷۶۴
الأحوال الاجتماعیۀ والاقتصادیۀ و الثقافیۀ فی الحجاز / الدکتوررفعت عبد الله سلیمان حسین	۸۷۶۵
عناصر فارسی در " ترک لغاتی " / پروفیسور"نَوین قَره بَلا"	۸۷۹۷
نگاهی به دیوانچه فارسی شهزاده بایزید/ عالیه یلماز	۸۸۰۸
Kur'an'da Peygamberi Tanımlayan Kavramlar/ پروفیسور دوکتور عبدالفغار اسلان	۸۸۰۹
WAQARUL MULK SYED ALI TABRIZI: A Qajar Traveler in British India\ Dr. Syed Akhtar Husain	۸۸۱۰
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE TİPLER: MUHİBBÎ'NİN FARSÇA DİVANI ÖRNEĞİ\ Selami TURAN	۸۸۱۱
Iran at the Begining of the 20th Century as Seen in the Book of Sayahat al-Kubra by Suleyman Shukru Prof. Dr. İsmail Hakkı GÖKSOY	۸۸۱۲
SABÛHÎ AHMED DEDE, HIS LIFE, LITERARY CHARACTER AND THE EFFECT OF ÖRFÎ-İ ŞİRÂZÎ IN HIS PERSIAN POEMS\ İbrahim AKÇA Oğuz YILMAZ - Rıdvan GÜR	۸۸۳۴
BEDİÜZZAMAN SAİD NURSİ'NİN FARÇA BİR MÜNACATI ÜZERİNE Prof. Dr. Murat SARICIK	۸۸۳۵

مقالات جامانده

با عرض پوزش، مقالاتی که سهوا در واپریشهای قبلی جامانده بود در این بخش درج می گردد.

عنوان	صفحه
بررسی زمینه‌های جامعه شناسی شعر قیصر امین‌پور/ارمغان بهداروند – سیداحمد کازرونی	۸۸۴۶
خرد بسیط و خرد مرکب/ ناصر جان نثاری	۸۸۶۵
محمدعلی ماهوری شاعری ناشناخته / غلامحسین شریفی – علی محمد محمودی	۸۸۸۸
زهدانگاری در ترازوی صحیفه ی سجادیه / صادق سباحی – حامد صافی	۸۹۰۷
نگاهی توصیفی به معراج نامه ی ملا زلفعلی کرانی بختیاری / عباس قنبری عدیوی	۸۹۲۷
بررسی و تطبیق رمئو و ژولیت شکسپیر و لیلی و مجنون نظامی / علی محمد محمودی –سیدمرتضی هاشمی	۸۹۴۱
مشترک و مختلف تاریخ و داستان / محسن محمدی – فضل الله خدادادی	۸۹۵۵
درآمدی بر نقاب پردازی در ادبیات معاصر /علی اصغر حبیبی– امیر بهارلو – مهدی جوان بخت	۸۹۶۹

بررسی کنایه در رمان جای خالی سلوچ

دکتر محمدعلی آتش سودا

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

عزت اله محمودی[1]

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

فاطمه پاباغی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

چکیده

یکی از مهم‌ترین ابزار زبانی و بیانی شاعر در اشاعه‌ی اندیشه‌های خود فن«کنایه» است. کنایه نوعی بیان غیر مستقیم است که در تاثیرگذاری سخن، خواه منظوم، خواه منثور نقشی مهم ایفا می‌کند. محمود دولت-آبادی نویسنده کم‌نظیر معاصر که در استواری بلاغت سخن سرآمد معاصران خود است، علاقه‌ی قابل توجهی به بیان غیر مستقیم کلام یعنی کنایه نشان می‌دهد و همین شیوه باعث دل‌نشینی و شکوه‌مندی زبان وی شده است. نگارندگان سعی کرده‌اند که این هنر بیانی را در رمان جای خالی سلوچ این نویسنده از جهت ساختار تقسیم‌بندی کنند و نکته‌های زبانی و مفهوم بیانی آن را بکاوند.

کلیدواژه‌ها: دولت آبادی، کنایه، فن بیان، جای خالی سلوچ ، معاصر.

مقدمه

«محمود دولت‌آبادی نویسنده‌ی معاصر ایرانی در سال ۱۳۱۹در روستای دولت‌آباد سبزوار از مادری به نام فاطمه و پدری به نام عبدالرسول دیده به جهان گشود. دوران کودکی ونوجوانی او در ده زادگاهش گذشت و همه‌ی تجربه‌های زندگی در روستا اعم از فقر و ناداری، کارگری، دامداری وکار کشاورزی را پشت سر گذاشت.»(یاحقی،۱۳۷۴:۲۸۱)

«وی از همان اوایل کودکی حس سفر و ماجراجویی در دولت‌آبادی بیدار بود. او گفته بود؛ که آرزویش این است که اسب و شمشیری داشته باشد، تا بتواند سر به کوه و بیابان بگذارد و راهی صحراهای دوردست شود. وی تحصیلات ابتدایی را در زادگاهش، دولت‌آباد سبزوار گذراند. از همان دوران کودکی، باکتابهای نظیر **امیر ارسلان نامدار** و **شاهنامه فردوسی**،که به وسیله‌ی نقالان و دوره‌گردان روستاحکایت می‌شد، آشنا شد.»(حسین زاده،۱۳۸۲:۱۵)

درباره آثار دولت‌آبادی کتاب‌ها و مقاله‌های گوناگونی تحریر شده است. به عنوان مثال کتاب **نقد آثار دولت آبادی** نوشته عبدالعلی دستغیب وکتاب **نقد و تفسیر آثار دولت‌آبادی** نوشته محمدرضا قربانی که هر یک آثار محمود دولت‌آبادی را مورد بررسی قرار داده‌اند.

[1]. mahmoodiezat@yahoo.com

با توجه به این‌که محمود دولت‌آبادی یکی از مهره‌های شاخص رمان نویس، در کشور ماست و نثری شاعرانه دارد، آن‌چه در این پژوهش مورد نظر ماست کنایه در **جای خالی سلوچ** می‌باشد، که خود پژوهشی بدیع، و تاکنون انجام نگرفته است.

تصویر آفرینی دولت‌آبادی، در این رمان از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. برای هر صفحه‌ی کتاب، می‌توان تصاویری را رسم نمود که گویا و بیان گر حقیقت سخن باشد و هر صفحه را که می خوانیم می-توانیم صحنه‌ی آن را در ذهن مجسم کنیم. از میان انواع صور خیال ، کنایه در رمان **جای خالی سلوچ** کاربرد چشم گیرتری دارد که ما در این پژوهش انواع کنایه را مورد بررسی قرار می دهیم.

«کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن است و در اصطلاح سخنی است که دارای دو معنی(قریب و بعید) باشد واین دو معنی لازم و ملزوم یک‌دیگر باشند. پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد. چنان که بگویند: «پخته خوار» به معنی شخص تنبل که از دست رنج آماده‌ی دیگران استفاده کند یا بگویند: « فلان کس بند شمشیرش دراز است.» یعنی قامتش بلند است. اما کنایه در زبان هنر بیان عبارت است از ایراد لفظ و اراده معنی غیر حقیقی آن، آن‌گونه که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد چنان که فردوسی فرزانه طوس در بیت زیر :

نگه کرد رستم بدان سرفراز بدان یال و سفت و رکیب دراز

قامت بلند آن پهلوان را اراده کرده است چرا که درازی رکاب لازمه‌اش بلندی قامت است.

باید دانست که تفاوت کنایه و مجاز در این است که در کنایه می توان معنی حقیقی اراده کرد ولی در مجاز معنی حقیقی اراده نمی شود.» (همایی،۲۵۷-۱۳۶۸:۲۵۵)

«کنایه، جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری نباشد، اما قرینه‌ی صارفه ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند وجود نداشته باشد.»(شمیسا،۱۳۸۶:۲۷۳)

زمینه های پیدایش کنایه:

شاید این پرسش ذهن عده ای از ادیبان و سخن سنجان را به خود مشغول کند که چرا به جای کلام اشکار از کنایه استفاده می شود؟ در پاسخ باید گفت که همهی اهل بلاغت بر این نکته اتفاق نظر دارند که همان گونه که مجاز از حقیقت رساتر است، کنایه نیز گویا تر و رساتر از کلام صریح و آشکار است،هم چنین در هر زبانی متناسب با ویژگیهای خوداز زبان بلاغی برای مفاهیم استفاده می کنند و مصادیق بیش تری برای یک مفهوم فراهم می کنند. علل دیگری نیز برای کاربرد کنایه می توان برشمرد که مهم ترین آن به طور خلاصه در زیر می آید:

۱-**ویژگی بلاغی:** گاهی مفهوم و معنای کنایی(مکنی عنه) آنچنان رایج است که مخاطب از ظاهر لفظ در می گذرد یا اصلا آن را به خاطر نمی آورد و بلافاصله مفهوم کنایی را در نظر می آورد. یعنی معنی کنایی چنان بر لفظ ظاهر (مکنی به) غلبه دارد کهذهن به معنی اولیه توجهی نمی کند. ترکیبات«خودنما»، «سر به

زیر»و عبارات فعلی«کلاه بر سر گذاشتن»، «سرگرم بودن» و امثال آن شیوهای تأثیرگذار در کلام بوده واز دیر باز مورد توجه سایر ملل نیز بوده است.»(شفیعی کدکنی،۱۳۹:۱۳۸۰)

۲-**عظمت و بزرگی:**گاهی به کار بردن کنایه به جای نام در زبان فارسی به جهت احترام به کسی است و به جای اسم از کنایه استفاده می شود(کنایه از موصوف) مثل:سید الشهدا، حسان العجم، مولود کعبه و . . . .»(شمیسا،۲۳۷:۱۳۸۱)

۳-**کراهت از ذکر نام:** گاهی اوقات به دلیل گوناگون از ذکر نام به صورت آشکار پرهیز می کنند. این ویژگی به سبب ترس از موهومات و موقعیت یا ناخوشایندی از کسی یا چیزی است. مثلاً به جای جن »از ما به تران» وبه جای خرس « عسل خوار » می گویند.»(خانلری،۹۶:۱۳۶۶)یا برای بیزاری از نام شیطان، عطار نیشابوری می گوید:

آن یکی کز سجده هی او سر بتافت　　مسخ و ملعون گشت و آن سر در نیافت

(عطار،۱۱:۱۳۶۶)

هم چنین به سبب ترس از موقعیت اجتماعی یا شهرت دیگران از صراحت گفتار پرهیز می کنند.

مثال از شعر حافظ:

اگر چه باده فرح بخش و باد گل بیز است　به بانگ چنگ مخور می که «محتسب »تیز است

(حافظ،۳۰:۱۳۶۲)

که حافظ به سبب ترس و وحشت که در دل دارد نام امیر مبارزالدین محمد را با لفظ کنای محتسب یاد می کند.البته این گونه کنایات در زمره تعریض مطرح هستند که در بلاغت فارسی جای گاه هنر ویژه دارند.

۴-**رعایت ادب:** وازه ها و ترکیبات زیادی در ادب فارسی وجود دارد که به موجب رعایت ادب لفظ و اداب اجتماعی از شکل کنایی ان استفاده می شود. مثل اب حرام و تلخ وش به جای می و شراب یا دست به آب به جای مستراح یا موی نهان داشته به جای دختران و زنان.(خانلری۹۷:۱۳۶۶)

۵-معما: گاهی کنایه به صورت معما می آید تا جدای از زیبایی دو چندان کلام، برای رسیدن به مکنی عنه، فکر و ذهن ما به کاوش و کنکاش بپردازد و بعد از تأمل به مفهوم آن دست یابد.» (رجایی،۳۲۶:۱۳۷۲)

مثال:بالات شجاع ارغوان تن　　زیر تو عروس ارغنون زن

(خاقانی،۱۶۱:۱۳۶۸)

مراداز شجاع ارغوان تن مریخ که بالای آفتاب واقع شده و عروس ارغنون زن زهره که زیر آفتاب واقع شده است.

۶-**مبالغه و اغراق:** که در ادب فارسی بسیار رایج است و به بلاغت کلام می افزاید و مصداق آن « احسن الشعر اکذبه» است.(خانلری،۹۸:۱۳۶۶)مثال:

هر که را خواب گه آخر به دو مشتی خاک است گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را (حافظ،۸:۱۳۶۲)

بحث و بررسی

بررسی کنایه به اعتبار مکنی عنه در رمان جای خالی سلوچ:

کنایه به اعتبار مکنی عنه بر سه قسم است ۱- کنایه از موصوف که مقصود از آن ذات موصوف است. مثل شیر خداف لسان الغیب،معلم ثانی.۲-کنایه از صفت که مقصود از آن صفتی از اوصاف موصوف است. مثل سر به زیر، سیه کاسه،شیرین زبان.۳- کنایه از فعل که هدف از آن اسناد چیزی به چیز دیگر است به صورت نفی یا اثبات و معمولاً به صورت عبارت فعلی یا جمله ی اسنادی هستند. مثل سپر انداختن، کلاه سر کسی گذاشتن، آب در هاون کوبیدن، در خانه کسی باز بودن و غیره.»(آقا زینالی،۱۳۸۷:۱۱۱)

«به الفاظ و معنای ظاهری مکنی‌به و معنای مقصود و مورد نظر مکنی‌عنه می‌گویند و اما کنایه در لغت به معنی ترک تصریح(پوشیده سخن گفتن) است و آن مصدر است برای کنی چون رمی یا کنا چون دعا.» (رجایی،۱۳۷۹:۳۲۴)

کنایه از موصوف

«چنان‌که بگویی(ابناالنیل) کنایه از مصری‌هاست و (مدینۀالنور) کنایه از پاریس است و تعریف به ذکر صفت به طور مستقیم یا ملازم است (مصر از جایگاه ریزش نیل بی‌نیاز می‌شود و ازسرچشمه‌های آن بی‌نیاز نمی‌شود) از(منبع النیل) کنایه از سرزمین سودان آورده‌اند.»(اوسط ابراهیم،۱۳۸۰:۱۷۷)

«مکنیٌ‌به صفت یا مجموعه‌ی چند صفت یا جمله و عبارتی وصفی(صفت و موصوف، مضاف و مضافٌ‌-الیه) یا بدلی(مضاف و مضافٌ‌الیه) است که باید از آن متوجه موصوفی شد.» (شمیسا، ۱۳۸۶:۲۷۴)

«آهای.... خر گردن! انبار را بیارش بده به من.» (دولت‌آبادی،۱۳۹۰:۴۱)

خر گردن کنایه از عباس است.

«دراز دیلاق! یک روزی حسابم را با او وا می‌کنم.» (همان، ۴۴)

دراز دیلاق کنایه از سالار عبداله

«اقبالت کجا بود تو،ک... پیشانی؟ کوم سیاه ولدالزنا.» (همان، ۱۲۳)

ولدالزنا کنایه از قدرت

«چی گفت آن خانه خراب؟» (همان، ۱۵۲)

خانه خراب کنایه از سید شکسته‌بند

«از پشت دستم برو کنار، پشمال سفید چشم!» (همان، ۳۴۶)

پشمال سفید چشم کنایه از عباس است

دبنگ بی چشم و رو ! بالاخره زهر خودش را ریخت.(همان، ۳۶۶)

دبنگ بی چشم و رو کنایه از کربلایی دوشنبه

میخ خیال بر نکنده، چگونه راه به کوه و کمر بردی ای خانه بان؟(همان، ۳۶۸)

خانه بان کنایه از سلوچ

بگیر بنشین غول بی شاخ و دم.(همان، ۳۷۹)

غول بی شاخ و دم کنایه از سردار

راست می گویی. از او چشم علهی نمک نشناس هر چه بگویی بر می‌آید.(همان، ۳۹۹)

چشم علهی نمک نشناس کنایه از علی گناو است.

کنایه از صفت

«وتعرف کنایه الصفهٔ بذکر الموصوف.» (هاشمی،۱۳۷۹:۳۰۳)

«کنایه از صفت آن است که صفتی از چیزی یا کسی را بگویند و صفت دیگر آن را اراده کنند، به بیان دیگر، صفتی را به قصد و معنای صفت دیگر چیزی به کار برند.» (نوروزی،۱۳۸۰:۵۰۰)

«مکنیٌبه صفتی است که باید از آن متوجه صفت دیگری(مکنیٌعنه)شد.»(شمیسا، ۱۳۸۶:۲۷۶)

به عنوان مثال در این عبارت:

«لب فرو بسته وخاموش.» (همان، ۱۰)

در این جمله صفت لب فرو بسته و خاموش را در معنای کنایی ساکت به کار برده است که هم مکنیٌبه و هم مکنیٌعنه صفت است.

«سایه، پا روی یخ گذاشت. سبک می‌رفت.» (دولت آبادی، ۲۴)

سبک کنایه از سریع و تند است.

«در این یک کف دست زمین و یک چرّ بلبل آب گرفتار شدم.» (همان، ۲۹)

یک کف دست و یک چرّ بلبل کنایه از کم بودن.

«همه‌اش کام سیاهی می کنی.» (همان، ۸۸)

کام سیاه کنایه از نا امیدی.

«تو هم که چقدر تاریک بینی پسر.» (همان، ۱۱۶)

تاریک بین کنایه از نا امید است.

«اقبالت کجا بود تو، که پشیمانی؟ کوم سیاه ولدالزنا؟» (همان، ۱۲۳)

کوم سیاه کنایه از نا امید.

«علی گناو بلغمی‌تر از این‌ها بود.» (همان، ۱۲۹)

بلغمی کنایه از بی‌خیال است.

«تو هم این‌قدر ناخن خشکی به خرج نده.» (همان، ۱۳۵)

ناخن خشک کنایه از خساست است.

«اما این عباس به دایی دیلاقش رفته!» (همان، ۱۴۸)

دیلاق کنایه از دراز بودن است.

«آسمان فراخ بود. آسمان دیگر آن تنگی و کوتاهی را نداشت.» (همان، ۱۷۱)

«شماها سایه‌ی سر می‌خواهید.» (همان، ۱۵۸)

سایه سر کنایه از سرپرست است.

فراخ کنایه از بخشنده. تنگی و کوتاهی کنایه از خساست است.

«پسرم سنگ‌تر باش.» (همان، ۳۶۰)

سنگ‌تر کنایه از محکم و استوار است

کنایه از فعل یا مصدر

این گونه کنایات که به صورت ترکیبی از فعل می آید، معمولاً برای اثبات یا نفی کسی یا چیزی در سخن آورده می شود و به صورت عبارت فعلی یا جمله ی اسنادی در کلام می آید. کنایه از فعل بخش گسترده ای از کنایات به کار رفته در سخن منظوم و منثور فارسی را تشکیل می دهد و یکی از دست مایه های هنری شاعر یا نویسنده است که بدون آن عذوبت و زیبایی هنری خود را از دست می دهد. این نوع کنایه در جای خالی سلوچ بسیار فراوان است. در این جا به نمونه هایی از آن اشاره می کنیم.

«فعل یا مصدری یا جمله‌ای یا اصطلاحی(مکنیٌبه) در معنای فعل یا مصدر یا جمله یا اصطلاح دیگر(مکنیٌعنه) به کار رفته باشد و این رایج‌ترین نوع کنایه است:

دست کفچه کردن: گدایی کردن، دست شستن از کاری: ترک آن کار کردن، پیرهن دریدن: بی‌تابی کردن» (شمیسا،۱۳۸۶:۲۷۶)

در رمان **جای خالی سلوچ** این نوع کنایه از بسامد چشم‌گیری برخوردار است، در این گونه کنایات، جمله‌ای که در معنای کنایی به کار می‌رود، قابل تأویل به وجه مصدری می‌باشد. مثلاً وقتی این عبارت جای خالی سلوچ می‌خوانیم:

«مرگان زلفهای مقراضی کنار صورتش را زیر چارقد بند کرد.»(دولت‌آبادی،۷:۱۳۹۰)

عبارت بند کرد در معنای کنایی به کار رفته و قابل تاویل به بند کردن می‌باشد که کنایه از پنهان کردن است.

«شیر را انگار از چرنه‌ی آفتابه می‌مکاند!»(همان، ۱۵)

شیر را از چرنه‌ی آفتابه چکاندن کنایه از کم دادن شیر است.

«مرگان پا سست نکرد.»(همان، ۱۸)

پا سست نکردن کنایه از توقف نکردن، آهسته نرفتن

« حرفی که شاید گرهی از دل او بگشاید.»(همان، ۲۰)

گره از دل گشودن کنایه از مشکلات را حل کردن

«مرگان دیگر نماند. پا جلد کرد و به کوچه پیچید.»(همان، ۲۰)

پا جلد کردن کنایه از تندتر و سریع‌تر رفتن است.

«ورخیز دختر! شماها که غین خواب را پاره کرده‌اید.»(همان، ۲۱)

غین خواب را پاره کردن کنایه از خواب زیاد کردن است.

« کسی که این آخری‌ها بود و نبودش به جوی بود.»(همان، ۲۶)

به جو بودن کنایه از بی‌ارزش بودن است.

« ابراو پا به پا کرد.»(همان، ۲۸)

پا به پا کردن کنایه از معطل کردن، درنگ و تاخیر کردن است.

«گاه چنان می‌نمود که پنداری دود در کمر ابراو پیچیده است.»(همان، ۳۵)

دود در کمر پیچیدن کنایه از درد زیاد است.

«عباس که کف به گوشه لبها آورده بود.»(همان، ۴۳)

کف به گوشه‌ی لب آوردن کنایه از خشمگین شدن است.

«ابراو دوپا در یک کفش، همچنان آرام گفت.»(همان، ۴۶)

دو پا در یک کفش کردن کنایه از پافشاری و یکدندگی در کار است.

«انگار دست به خاک بیابان می‌زند.»(همان، ۷۳)

دست به خاک بیابان زدن کنایه از بی‌ارزش بودن چیزی

«من پول هایم را از روی آب نگرفته‌ام.»(همان، ۸۹)

از روی آب نگرفتن کنایه از راحت به دست نیاوردن

«آرام بگیر کودن! او را نمی‌شناسی؟ جان به عزرائیل نمی‌دهد او.»(همان، ۸۹)

جان به عزرائیل ندادن کنایه از خسیس بودن

«زیاد هم پاپی‌اش نشو.»(همان، ۹۱)

پاپی نشدن کنایه از مزاحم نشدن و ایجاد دردسر نکردن است.

«سردار جواب در آستین گفت.»(همان، ۳۲۳)

جواب در آستین داشتن کنایه از جواب آماده داشتن

«خیال می‌کنی کوزه است که بادش کنی؟»(همان، ۳۳۷)

کوزه را باد کردن کنایه از کار راحتی انجام دادن

« وخیزبابا! وخیز که نانمان گچ شد.» (همان، ۳۸۰)

گچ شدن نان کنایه از ،ازدست دادن روزی است.

« برای من شاخ وشانه می‌کشی یک لا قبا؟» (همان، ۳۳۹)

شاخ و شانه کشیدن کنایه از تهدید کردن.

« بسا که دهن به دهن افسانه شده بود.» (همان، ۳۴۸)

دهن به دهن شدن کنایه از پخش شدن، افشا شدن

« از دست خالی گرد هم بلند نمی‌شود.» (همان، ۳۹۰)

از دست خالی گرد بلند نشدن کنایه از توان انجام کاری را نداشتن.

انواع کنایه به لحاظ وضوح و خفا در جای خالی سلوچ:

۱- تلویح: «در لغت به معنی اشاره به دور است و در اصطلاح به کنایه ای اطلاق می شود که وسایط میان لازم و ملزوم بسیار دور یاشد مثل:«کثیر الرماد» در مفهوم مرد بخشنده که نخست ذهن به زیادی خاکستر در آشپزخانه منتقل می شود ، آن گاه به زیادی سوخت سپس به فراوانی اغذیه و اطعمه و از آن پس به وجود مهمانان بیش تر و سرانجام به مهمان نوازی و کرم شخص منتقل می گردد.»(تجلیل،۱۳۷۶:۸۴)

«چه خیال کرده ای که سر من کلاه می رود.» (دولت‌آبادی،۶۶:۱۳۹۰)

کلاه سر کسی گذاشتن کننایه از فریفتن است که رسیدن از معنای ظاهری به معنای کنایی آن نیاز به واسطه و میانجی دارد.

«آرام بگیر کودن! اورا نمی شناسی؟ جان به عزراییل نمی دهد او.» (همان،۸۹)

جان به عزرائیل ندادن کنایه از خسیس بودن

«هوا ملایم می شود. دست و دل مردم باز می شود. کار دست می دهد.»(همان،۱۱۷)

دست و دل باز شدن کنایه از بخشندگی

«تو هم این قدر ناخن خشکی به خرج نده.»(همان، ۱۳۵)

ناخن خشکی کنایه از خسیس بودن

«پس می ماند زورکی بچربد.که کی زبانش درازتر باشد و دستش به جیبش برود.» (همان، ۱۶۱)

دست به جیب رفتن کنایه از بخشندگی

« نه تنها از ناچاری، هم از جوهری که داشت می توانست هر کاری را به زودی قبضه کند.(همان، ۱۹۸)

جوهر داشتن کنایه از زرنگ بودن

« غم عباس را مخور، خاله مرگان. او گوش و گلیم خودش را از آب بیرون می کشد.(همان، ۳۶۵)

گلیم خود را از اب بیرون کشیدن کنایه از در فکر نجات خود بودن

۲-رمز:«که وسایط درآن اندک است مثل: «عریض القفا» که بر کودنی شخص اشاره دارد.»(تجلیل،۱۳۷۶:۸۴)

« ابرو دو پا در یک کفش هم چنان آرام گرفت.(دولت‌آبادی ،۱۳۹۰:۴۶)

« مرغ ابرو یک پا بیشتر نداشت.(همان، ۴۷)

کنایه از سماجت زیاد

« نباید بگذارد بیش از این دم در بیاورد.»(همان، ۷۴)

کنایه از پر رو شدن

« پس گردنش راست بود و بی واهمه – اگر دلش می خواست – همداو بازی می شد»(همان، ۱۲۴)

پس گردنش راست بودن کنایه از ترس و واهمه ای نداشتن است.

« یا این که حرف خودش را بی سکه کند.»(همان، ۷۶)

بی سکه کردن کنایه از بی ارزش کردن

«خیال می کنی کوزه است که بادش می کنی؟(همان، ۳۳۷)

کوزه را باد کردن کنایه از کار راحت انجام دادن

« یک روز دست از پا درازتر به زمینج آمد.»(همان، ۱۴۶)

دست از پا درازتر کنایه از ناامیدی و عدم موفقیت

«مولا امان صد چاقو می ساخت که یکیش دسته نداشت.»(همان، ۲۲۴)

کنایه از دروغ گویی

۳- ایماء:« که وسایط اندک و ملازمه آشکار است. مثل: «سپر انداختن» به معنی تسلیم شدن.»(تجلیل،۸۴:۱۳۷۶)

« مرگان دندان به دندان سایید و گذشت.(دولت‌آبادی،۵۷:۱۳۹۰)

کنایه از عصبانیت شدید

« فقط من را دست زیر سنگ هر کس و ناکس مکن.(همان، ۶۵)

دست زیر هر کس و ناکس کردن کنایه از محتاج کردن است.

«من نمی توانم دم ساعت سرم را جلوی کسی پایین نگه دارم.»(همان، ۶۵)

در این عبارت سر پایین نگه داشتن در معنی کنایی به کار رفته است و رسیدن از معنای ظاهری به معنای کنایی یعنی شرمنده و خجل بودن زود و سریع انجام می گیرد.

«عباس زبان به کام چسبانده.(همان، ۷۴)

کنایه از صحبت نکردن

« سهل است که برای عباس خط و نشان کشیده بود(همان، ۷۳)

کنایه از نقشه و توطئه در کار

«بلکه جیب هایش هم در یک چشم بر هم زدن خالی خواهند شد.(همان، ۱۳۴)

یک چشم بر هم زدن کنایه از سریع و سرعت

« سردار جواب در آستین گفت.»همان، ۳۲۳)

کنایه از جواب آماده داشتن

« عباس که رگ کردنش ورم کرده بود، جیغ کشید.(همان، ۴۶)

کنایه از عصبانیت شدید

«از من اگر می شنوی سلوچ حالا سر به نیست شده.(همان، ۲۰۵)

سر به نسیت شدن کنایه از مردن

« کربلایی دوشنبه گردن کج و زبان تسلیم داشت.(همان، ۲۶۶)

گردن کج داشتن کنایه از تسلیم بودن

«کار از کار عباس دیگر گذشته بود.»(همان، ۲۶۶)

کنایه از تمام شدن کار

۴- تعریض: کلامی است که الفاضی که در آن آمده است معنی دیگری از آن اراده شده که متضمن تنبیه یا طنزی است چنان که برای دوست که هرگز از کسی دست گیری نمی کند، بگویند:

دوست آن باشد که گیرد دست دوست در پریشان حالی و در ماندگی

(تجلیل،۱۳۷۶:۸۴)

در جای خالی سلوچ از این نوع کنایه یافت نشده است.

نتیجه گیری

بررسی و تحقیق در حوزه‌ی زبان و زوایای آن هر روز نکته‌ای تازه بر اهل تحقیق و علم می‌گشاید و راز جدیدی از این پدیده هستی. یعنی زبان بر همگان آشکار می‌کند. در این راستا نگاهی به نویسنده معاصر داشته‌ایم که در به کارگیری عناصر بیانی به ویزه کنایه، دست توانایی داشته و به طور قابل توجهی از آن بهره گرفته و همین امر سبب ماندگاری نثر او شده است .او در کاربرد کنایه در هر سه شکل به خصوص کنایه از فعل بسیار چیره دست بوده است . از نظر بسامد، در کار وی کنایه از فعل در ردیف اول، کنایه از صفت در ردیف دوم و کنایه از موصوف در ردیف سوم قرار دارد. دولت آبادی در نثر خود تلاش می‌کند تا با ساختن ترکیب و عبارتی جدید و فراخور درک و فهم مردم، زبان خود را به ذهن آن‌ها پیوند دهد و از این طریق بتواند راحت‌تر اندیشه‌های اخلاقی و اجتماعی خود را اشاعه دهد و به نظر می‌رسد که تا حدود زیادی در این زمینه به توفیق دست یافته است.

کتابنامه

۱-آقا زینالی، زهرا و آقاحسینی، حسین.(۱۳۸۷). «مقایسه تحلیلی کنایه و آیرونی»، **فصل نامه علمی – پژوهشی کاوش نامه**، سال نهم، شماره ۱۷، صص۱۲۷- ۹۵.

۲-اوسط، ابراهیم.(۱۳۸۰). **ترجمه و توضیح جواهرالبلاغه**، چاپ دوم، قم: حقوق اسلامی.

۳-تجلیل، جلیل.(۱۳۷۶). **معانی و بیان**، جاد ۱، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۴-حافظ، شمس الدین محمد.(۱۳۶۲).**دیوان حافظ**، تصحیح قزوینی و غنی، تهران: زوار.

۵- حسین زاده، آذین.(۱۳۸۲). **بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی از آغاز تا کلیدر**، مترجم کتایون شهرزاد، چاپ اول، تهران: انتشارات معین.

۶-خاقانی، افضل الدین.(۱۳۶۸).**دیوان خاقانی**، تصحیح و تعلیق سید ضیاء الدین سجادی، چ۳،تهران: زوار.

۷- دولت‌آبادی، محمود.(۱۳۹۰). **جای خالی سلوچ**، چاپ هفدهم، تهران: نشر چشمه.

۸-رجایی، محمد خلیل.(۱۳۷۲). **معالم البلاغه**، چ۳، شیراز: دانشگاه شیراز.

۹-.....(۱۳۷۹). **معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع**، چاپ پنجم، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۱۰-شفیعی کدکنی، محمد رضا.(۱۳۸۰).**صور خیال در شعر فارسی**،تهران:نیل.

۱۱- شمیسا، سیروس.(۱۳۸۳). **بیان و معانی**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوس.

۱۲- ---------- .(۱۳۸۶). **بیان**، چاپ دوم، تهران: نشر میترا

۱۳-عطار، فریدالدین.(۱۳۶۶). **منطق الطیر**، تصحیح سید صادق گوهرین، چ۵، تهران: علمی فرهنگی.

۱۴-ناتل خانلری، پرویز.(۱۳۶۶).**تاریخ زبان فارسی**،چ۲، تهران: نشر نو.

۱۵-نوروزی، جهانبخش.(۱۳۸۰). **معانی و بیان**، چاپ دوم، شیراز: انتشارات کوشا مهر شیراز.

۱۶- همایی، جلال الدین.(۱۳۷۵). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ دوازدهم، تهران: موسسه نشر هما.

۱۷- هاشمی، سید احمد.(۱۳۷۹). **فی المعانی و البیان و البدیع**، چاپ دوم، تهران: انتشارات الهام.

۱۸- یاحقی، محمد جعفر.(۱۳۷۴). **چون سبوی تشنه**، چاپ اول، تهران: انتشارات جام.

جایگاه و بازتاب فرهنگ عامه(فولکلور) در رمان آتش بدون دود

کمال الدین آرخی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر عبدالله واثق عباسی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

فرشید باقری

کارشناسی ارشد ادبیات فارسی و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجن

چکیده

یکی از مضامین مهم ادبیات داستانی معاصر فرهنگ مردم یا ادبیات شفاهی است. از آن جا که انسان و زندگی و اندیشه‌هایش جزء لاینفکّ داستان است، فرهنگ مردم به این قالب ادبی راه یافته است. تحقیقات و مطالعات فولکلوریک، به تحقیقات بین‌رشته‌ای میان جامعه‌شناسی و ادبیات مربوط هستند. بررسی فرهنگ-عامه در ادبیات از اهمیت خاصی برخوردار است؛ زیرا فرهنگ و تمدن و ادبیات هر کشور برگرفته از فرهنگ‌عامه است. در این مقاله به بررسی فولکلور ترکمن در رمان آتش بدون دود اثر نادر ابراهیمی پرداخته می‌شود. نتایج به دست آمده بیانگر آن است که نادر ابراهیمی با توجه به این که میان ترکمن‌ها زیسته است، آشنایی عمیقی با فرهنگ‌عامه آن‌ها دارد و از اساطیر، ضرب‌المثل‌ها، باورها و پندارهای عامیانه، اشعار مختومقلی فراغی (شاعر ترکمن) و پوشاک ترکمنی در این رمان بهره برده است. در این مقاله از روش توصیفی- تحلیلی و کتابخانه‌ای استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: ابراهیمی، آتش بدون دود، فرهنگ‌عامه، ترکمن

مقدمه

اصطلاح فولکلور(فرهنگ‌عامه) از دو واژه‌ی فولک(folk) به معنای مردم، گروه، طبقه و لور(lore) به معنای دانش تشکیل شده است و در ادبیات جایگاه خاصی داشته، بخش عظیمی از آن را تشکیل می‌دهد. بررسی فرهنگ‌عامه در ادبیات می‌تواند بسیار مفید باشد زیرا فرهنگ و تمدن و ادبیات هر کشور برگرفته از فرهنگ-عامه است.«حس هنر و زیبایی در انحصار طبقات عالی و تربیت شده نیست، نابغه‌های ساده‌ای نیز وجود دارند که در محیط‌های ابتدایی تولد یافته، احساسات خود را بی‌تکلّف، با تشبیهات ساده به شکل آهنگ و ترانه‌های عامیانه بیان می‌کنند. گاهی به قدری ماهرانه از عهده‌ی این کار بر می‌آیند که اثر آن‌ها جاودانی می-شود»(هدایت،۱۳۷۹ : ۳۸۹). از سویی دیگر امروزه هنر و ادبیات صرفا در جنبه‌های زیباشناختی و هنری آن مورد توجّه قرار نمی‌گیرد، بلکه به عنوان مفسّر و مبیّن دنیای اطراف زندگی هنرمند مورد استفاده قرار می-گیرد. بنابراین مطالعه‌ی قصّه‌ها و امثال و حکم و افسانه‌های گذشتگان، نه تنها ما را با آرمان‌ها و اندیشه‌های اجتماعی نیاکان، بلکه با جلوه‌ها و نمودهای اجتماعی – فرهنگی آنان نیز آشنا می‌سازد. «ادبیات عامیانه پایه و اساس فرهنگ هر ملّتی را نشان می‌دهد، شاید این نوع ادبیات در نگاه اول ساده و حقیر جلوه کند اما زمانی

که عناصر سازنده‌ی آن به دست هنرمند سپرده شود، با همان عناصر ساده می‌تواند دست به آفرینش شاهکاری بزند؛ مگر نه این است که شاهکاری چون شاهنامه‌ی فردوسی، غالب عناصر و اصول خود را از ادبیات و داستان‌های عامیانه اقتباس کرده است. می‌دانیم که ادبیات شفاهی مادر ادبیات کتبی است»(ستوده،۱۳۷۸: ۵۰).

تنوع فرهنگی و جمعیتی در کشورمان، این سرزمین اهورایی را به مثابه‌ی بهشت مطالعات زبانشناسی، جامعه شناختی و اسطوره‌شناختی بدل ساخته است. وجود اقوام و طوایف مختلف با دانش برگرفته از تاریخ شفاهی گستره ای درخشان از پژوهش‌های مردم‌شناسی و زبانشناسی را موجب می‌شود. در این میان قوم ترکمن دارای فرهنگ و فولکلور خاصی است که در ادبیات فارسی نمود داشته‌است. برای نمونه، احمد شاملو در شعرهای "پیغام" و "از زخم قلب آبایی"به فرهنگ‌عامه ترکمن، اشاره کرده است. نادر ابراهیمی هم به عنوان تعمیرکار سیّار به ترکمن صحرا می‌آید و آثار بزرگی درباره‌ی زندگی و فرهنگ آن‌ها پدید می‌آورد. در این مقاله فولکلور ترکمن در رمان"آتش بدون دود" مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

پیشینه‌ی تحقیق

پژوهشگران، در مواردی آثار داستانی معاصر را از این دید مورد بررسی قرار داده‌اند. از آن جمله:

– اکبر شاملوجانی‌بیک(۱۳۹۱) در مقاله‌ای به بررسی بازتاب فرهنگ‌عامه در داستان‌های جلال آل احمد پرداخته است.

– میرعلی حسن‌زاده و مهدی احمدی‌لفورکی(۱۳۹۰) کاربرد عناصر فرهنگ‌عامه را در آثار داستانی صادق هدایت مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

و از زوایای دیگر هم رمان آتش بدون دود، مورد بررسی قرار گرفته است:

– قدسیه رضوانیان و حمیده نوری (۱۳۸۸) در مقاله "راوی در رمان آتش بدون دود" به بررسی راوی و زاویه دید در این رمان پرداخته‌اند.

– مهیار علوی مقدم و سوسن پورشهرام (۱۳۹۰) ساختار و عناصر داستانی این رمان را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

مبانی نظری تحقیق

۱. ویژگی‌ها و عناصر ادبیات عامیانه

ویژگی اساسی روایات و داستان‌های عامیانه انتقال آن‌ها از نسلی به نسل دیگر است که به صورت شفاهی صورت می‌گیرد. ادبیات عامیانه نقش مهمی در دوام و پایداری فرهنگ قومی و استمرار آن در طول تاریخ داشته است و گنجینه‌ای برای ادبیات مکتوب به شمار می‌رود.

ادبیات عامیانه به گونه‌های مختلفی تقسیم می‌شود:

۱- ترانه‌های عامیانه: این تصانیف عاری از پیچیدگی با زبانی ساده و لحنی عامیانه در برگیرنده‌ی حالات و اندیشه‌های عامه‌ی مردم است.

۲- چیستان: بسیاری از چیستان‌ها که برای سرگرمی به کار می‌رفتند، منظوم هستند.

۳- ضرب‌المثل: در پس هر کدام از ضرب‌المثل‌ها حکایتی نهفته است که معانی عمیق و گسترده‌ای به آن‌ها می‌دهد.

۴- روایت‌های منثور: شامل اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصه‌ها می‌باشد.

دکتر تمیم داری، فرهنگ‌عامه را دارای دو ویژگی بارز می‌داند:

الف: فولکلور همه‌ی کشورها زاییده‌ی تجربه و رویدادهای اجتماعی است. هیچ نمود فولکلوریک وجود ندارد که نتیجه‌ی تجربه‌ای از گذشتگان نباشد و یکی از علل اعتبار فولکلور همین است.

ب: ویژگی دیگر فولکلور، منطقه‌ای بودن آن است. هر منطقه متناسب با اوضاع و احوال جغرافیایی خویش دارای فولکلور خاصی است(تمیم داری،۱۳۹۰: ۲۲).

ویژگی دیگر فرهنگ‌عامه جنبه‌ی آموزشی آن‌هاست؛ زیرا که «فرهنگ عامه حکایاتی است که معمولا پشت آن‌ها پند و اندزر و آموزش است و در تکامل خود منجر به ادب تعلیمی شده است»(شمیسا،۱۳۸۱ :۲۳۵).

۲. قوم ترکمن و فولکلور آن‌ها

ترکمن‌ها یکی از اقوام ایرانی هستند که در کرانه‌ی شرقی دریای خزر ساکن شده‌اند و دارای فرهنگ و آداب و رسوم و اسطوره‌ها و باورهای خاصی می‌باشند. «قدیمی‌ترین اسنادی که در مورد ترکمن‌ها در دست است دیوان لغات ترک از کاشغری، جامع‌التواریخ اثر خواجه رشیدالدین فضل‌ا... و مروج‌الذهب مسعودی است»(میرنیا،۱۳۶۶: ۱۳). ریشه ترکمن‌ها را به اغوزها می‌رسانند. «اغوز نام اقوامی است ترک که هم زمان با حمله‌ی چنگیز در حوزه وسیعی از ترکمنستان و دشت قبچاق می‌زیستند. رشیدالدین فضل‌ا... این قوم را ترکمن دانسته است. در منابع عربی به غزانی که مسلمان می‌شدند ترکمان می‌گفتند»(مشیری،۱۳۸۰: ۱۱۷). اوغوزها قبل از ورود اعراب به آسیای میانه پیرو آیین« شامانیسم»[1]بودند که پرستش ارواح نیاکان، در بین آن-ها یادگار همین دوران است. ترکمن‌ها طوایف متعددی دارند که سه طایفه‌ی یموت،گوکلان و تکه نسبت به طوایف دیگر از اهمیت و نفوذ بیشتری برخوردار هستند. هر کدام از این طوایف هم به تیره‌های متعددی تقسیم می‌شوند. فولکلور این قوم را به خاطر داشتن ریشه‌های تاریخی می‌توان معیاری برای ادبیات و فرهنگ غنی آن‌ها دانست. در زمان‌های قدیم که هنوز خواندن و نوشتن مرسوم نبود، ترانه‌ها و به طورکلی فرهنگ-عامه تنها وسیله‌ی انتقال شادی‌ها و دردها و باورهای مردم به شمار می‌رفت. فولکلور ترکمن بازتاب نوع زندگی اجتماعی و تعصّبات قبیله‌ای است که یکی از قدیمی‌ترین عناصر در ادب عامیانه است. در دوره‌ی جدید بسیاری از مردم‌شناسان و جامعه‌شناسان، از داخل و خارج از کشور به کاوش در فرهنگ‌عامه ترکمن‌ها

پرداخته‌اند. آوازهای دسته‌جمعی دختران(لاله)- لالایی‌مادران- سویدقازان(مراسم طلب باران)- چیستان‌ها- ضرب‌المثل‌ها- رقص خنجر و اسطوره‌ها نمونه‌هایی از فولکلور ترکمن به شمار می‌روند.

۳. نادر ابراهیمی و رمان آتش بدون دود

ابراهیمی در ۱۴فروردین ۱۳۱۵در تهران به دنیا آمد. تحصیلات مقدماتی خود را در این شهرگذراند و پس از گرفتن دیپلم ادبی از دبیرستان دارالفنون به دانشکده حقوق وارد شد. ارائه‌ی فهرست کاملی از کارهای ابراهیمی دشوار است. او در کتاب ابن‌مشغله و ابوالمشاغل به شرح وقایع زندگی خود پرداخته‌است. از جمله شغل‌های او کمک کارگری تعمیرگاه سیار در ترکمن‌صحرا بوده است. وی در این مدّت با ترکمن‌ها و آداب و رسوم آن‌ها آشنایی پیدا می‌کند و تحت تأثیر صفا و صمیمیت آنان قرار می‌گیرد. او ارادت خاصی به این قوم دارد و در یادداشت‌های پایانی[۲] کتاب سوم[۳] آتش بدون دود می‌گوید: «انکار نمی‌کنم که شیفته‌ی ترکمن-ها هستم و آن‌ها را آن‌گونه دیده‌ام و شناخته‌ام که شاید دیگری ندیده و نشناخته باشد و آتش بدون دود تمام نخواهد شد تا من تمام شوم»(ابراهیمی،۱۳۸۳:ج۳). همچنین در یادداشت‌های پایانی کتاب هفتم می‌گوید: «من در یک لحظه، غفلتا، وقتی بسیار جوان بودم و کمک کارگر فنّی در صحرا، عاشق صحرا شدم، غفلتا، نمی‌دانم چه شد اما شدم. آتش بدون دود، همه‌ی آن چیزی است که من می‌توانستم به پیشگاه معشوقم ببرم و به او پیشکش کنم. یاد آن روزها و شبهای صحرایی، آن غروب‌ها و آن مهتاب‌ها، آن پهناوری و خلوت، آن آفتاب و گله‌های خفته و آلاچیق‌ها، آن مردان و زنان خوب و آن بچه‌ها که زیبایی شگفت انگیزی داشتند، برای همیشه در قلب کوچک من زنده است و خواهد ماند»(همان:ج ۷).

از آثار او در مورد ترکمن‌ها می‌توان به آتش بدون دود، هزارپای سیاه و قصه‌های صحرا و فیلمنامه‌ی صدای صحرا اشاره کرد. آتش بدون دود، رمانی است ۷ جلدی که با عشق آتشین گالان اوجا (قهرمان یموتی) به سولماز اوچی(دختر گوگلانی) آغاز می‌شود و با مبارزه آلنی(فرزند آق اویلر) بر ضد رضاخان پایان می‌پذیرد. «اندیشه و پیام اساسی رمان آتش بدون دود، رسیدن به اتحاد و همبستگی و یکی شدن ترکمن‌هاست»(علوی مقدم و پورشهرام،۱۳۹۰: ۲۶۰). ابراهیمی در جای جای داستان و به بهانه‌های مختلف از تاریخ و فرهنگ و فولکلور ترکمن سخن می‌گوید. او در این رمان ، بهتر از هر ترکمنی از باورها و اعتقاداتشان سخن می‌گوید و «توصیف بی‌کرانگی طبیعت را با رنج‌ها و شادی‌های ترکمنی در می‌آمیزد و تصویر شاعرانه از محیط و ماجرا به دست می‌دهد»(میرعابدینی،۵۳۸:۱۳۷۷).

بحث

اینک به بررسی عنصرهای فولکلوریک رمان آتش بدون دود، پرداخته می‌شود.

۱. اسطوره

تاکنون تعاریف متعددی از اسطوره، ارائه شده و هر کس از دیدگاهی خاص به آن نگریسته است. در فرهنگ فارسی معین، دو معنی برای اسطوره آمده است که عبارت‌اند از:۱- افسانه، قصه ۲- سخن‌های

پریشان(معین، ۱۳۶۳: ذیل واژه). اما در معنای دقیق‌تر،« اسطوره نقل کننده‌ی سرگذشتی قدسی و مینوی و راوی واقعه‌ای است که در زمان اولین، زمان شگرف بدایت همه چیز، رخ داده است»(الیاده،۱۳۶۲: ۱۴). اسطوره در جوامع ابتدایی گزارشی حقیقی بوده است از وقایعی که تصوّر می‌کردند در گذشته اتّفاق افتاده و از طریق آن به نادانسته‌هایشان پاسخ می‌دادند. اسطوره تاریخ اعتقادات بشر است؛ به عبارت دیگر«اسطوره‌ها سرشار از ابعاد دینی و مذهبی‌اند. زیرا باورهایی‌اند که در نتیجه‌ی خداجویی سرشتین انسان شکل گرفته‌اند و از اینجاست که هاله‌ی دینی اسطوره دریافت می‌شود»(مظفریان،۱۳۹۱: ۲). و به همین دلیل هیچ وقت از بین نمی‌روند و همواره میان ملل گوناگون وجود دارند. همچنین«اسطوره‌های هر ملتی، واجد نوعی نظام و هم-پیوندی درونی بوده و ارائه‌دهنده‌ی تصویری منسجم از باورها و ادراکات یک ملّت است»(پاینده،۱۳۸۵: ۱۸۶). ترکمن‌ها با اسطوره‌هایشان زندگی می‌کنند و زندگی آنها با افسانه‌ها و اساطیر کهن در آمیخته است. بیشتر اساطیر قوم ترکمن بازمانده‌ی آیین شامانیسم می‌باشد که قبل از گرویدن به دین مبین اسلام، پیرو آن بودند. از دیگر اسطوره‌های ترکمنی می‌توان به "ارکنه گون" اشاره کرد که «داستان گم شدن قوم در کوه‌های ارکنه گون و بازگشت موفقیت‌آمیز به سرزمین پدری است»(گلی،۱۳۶۶: ۲۹۰). اسطوره‌هایی هم درباره‌ی پیدایش این قوم وجود دارند؛ این اسطوره‌ها نشانگر این است که آن‌ها برای هویّت و خاستگاه خود احترام زیادی قائل هستند.

ساختار این رمان از یک اسطوره‌ی ترکمنی مربوط به پیدایش این قوم، گرفته شده است. ابراهیمی می-گوید: «فکر اصلی قسمتی از این داستان بلند را که به گالان و سولماز مربوط می‌شود، سالها پیش از این، روزی، دکتر خدر فروهر به من داد؛ نرّادی قهار که به هنگام تاس ریختن، از اجداد خود سخن می‌گفت و درباره‌ی شخصیتی نزدیک به گالان برایم حرف زد و آن داستان سخت به دل من نشست و برنخاست تا آتش بدون دود شد»(یادداشت‌های پایانی کتاب سوم). ابراهیمی این اسطوره را در رمان، چنین نقل می‌کند:

«بنیان‌گذار قبیله‌ی یموت، دلاوری بود عاشق‌پیشه به نام یموت. یموت مالک دو زن بود: یکی عزیز، سوگلی و نازپرورده و دیگری خدمتگزار و فروتن و افتاده. گزل، زن نازپرورده‌ی یموت، پسری آورد که نامش را شرف‌الدین نهادند. و زن فروتن دو پسر برای یموت آورد. این دو پسر را چونّی و قُجُق نامگذاری کردند. یموت عاشق‌پیشه، به هنگام مرگ، یکی از دو اسب اصیل و تیز تک خود را به شرف‌الدین بخشید و اسب دیگر را به چونّی و قجق. افسانه می‌گوید: چونّی- پسر میانی یموت- از این بخشش پدر سخت رنجیده خاطر شد، بر مرده‌ی پدر نفرین کرد و از سوار شدن بر اسبی که نیمی از آن سهم برادر بود چشم پوشید. چونّی، سهم خویش را به قجق بخشید، با قجق و مادر پیر خود خداحافظی کرد، پای پیاده به راه افتاد...»(ابراهیمی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۱۰).

رابینو، سیّاح فرانسوی، آن اسطوره را در کتاب ارزشمند"سفرنامه‌ی مازندران و استرآباد"این‌گونه نقل می-کند: «ترکمن‌ها حکایت می‌کنند که موسّس قبیله‌ی یموت دو زن داشت؛ یکی زن مشروع که فرزندی آورد به نام شرف و زن دیگرکه صیغه بود، دو پسر آورد؛ یکی چونّی و دیگری قجق. پدر هنگام احتضار، یکی از

دو اسب خود را به شرف بخشید و اسب دیگر را به دو نابرادری او داد؛ ولی چونّی از پذیرفتن اسب مشترک که نیمی از آن سهم قجق بود، خودداری نمود؛ بنابراین دل شرف به حال او سوخت و او را پشت اسب خود سوار کرد. بدین ترتیب چونّی با شرف پیوند یافت. یموت‌ها از فرزندان این سه پسرند. از این جهت ادّعا دارند که اولاد شرف برتر از چونّی است» (رابینو:۱۳۳۶: ۱۳۵).

سه کتاب اول رمان مربوط به همین اسطوره‌ی پیدایش قوم ترکمن است. این افسانه در ذهن پویای ابراهیمی به نوعی تغییر شکل یافته و او در ماهیت این اسطوره، دخل و تصرف کرده است؛ چنان که خودش هم در حاشیه‌ی رمان به این تفاوت اشاره کرده است(ابراهیمی،۱۳۸۳،ج ۱: ۱۰). تفاوت روایت اسطوره در رمان با اصل آن که رابینو، نقل کرده، این است که در اصل اسطوره، شرف و چونّی، دو برادر ناتنی، به تفاهم می‌رسند اما در رمان آتش بدون دود، چونّی به نشانه‌ی اعتراض اسبی را که پدرش به او و برادرش داده، نمی‌گیرد و آن جا را ترک کرده و در مکانی دیگر طایفه‌ی یموت را پایه‌گذاری می‌کند. البته روایت‌های مختلفی از این اسطوره وجود دارد و شاید ابراهیمی آن را به صورتی که شنیده نقل کرده باشد.

در هر دو روایت اسب اهمیت خاصی دارد. صورت‌های گوناگون ادبیات‌عامه از جمله اساطیر از آن‌جا که آفرینندگان آن در تماس مستقیم با طبیعتند، متاثّر و مرتبط با طبیعت هستند. از این نظر، حیواناتی مثل اسب، شتر و... در زندگی ترکمن‌ها نقشی اساسی داشتند به وفور در اساطیر آن‌ها حضور دارند. اسب در میان ترکمن جایگاه ویژه‌ای دارد. شتر هم در ترکمن صحرا به عنوان کجاوه عروس استفاده می‌شود. همچنین در سنگ قبرهای به جا مانده از قدیم، شاخ قوچ‌هایی کنده‌کاری شده است؛ با این باور که صاحب این قبر، مانند قوچ شجاع بوده و زندگی او سرشار از برکت بوده است.

تصویر قبرستان قدیمی ترکمن(بر گرفته از کتاب تاریخ سیاسی و اجتماعی ترکمن)

۲. مختومقلی فراغی و اشعار او

مختومقلی، شاعر عارف‌مسلکِ ترکمن است. او سمبل قوم ترکمن به شمار می‌رود. بسیاری از اشعار او جزء فرهنگ و ادب عامه‌ی ترکمن شده است و اشعارش توسط بخشی‌ها(آوازخوانان ترکمن)در مراسم مختلف خوانده می‌شود.« او در سال ۱۷۳۳ م.۱۱۵۳ ه.ق، در شمالِ شرقِ گنبدکاووس در محلّی به نام «گینگ جای» چشم به جهان گشود»(شادمهر،۱۳۷۹: ۶). بسیاری از مستشرقین از او به نیکی یاد کرده‌اند. پروفسور

برتلس، او را به جام جم تشبیه کرده است؛ چرا که او آیینه‌ی نمایان ادبیات ترکمن و تجلّی احساسات و ادراکات یک ملت است. بارتولد، ضمن بررسی شخصیت‌های علمی اقوام ترک، او را ستوده و می‌گوید: «از میان اقوام ترک، این تنها قوم ترکمن است که شاعری ملّی چون مختومقلی دارد»(همان: ۱۳). او بی‌شک بنیانگذار ادبیات نوین ترکمن بوده است. جمال‌زاده در حواشی کتاب "جنگ ترکمن" او را به منزله‌ی فردوسی ترکمن‌ها می‌داند(گوبینو،۱۳۵۷: ۲۰۰). این ارج‌گذاری استاد جمال‌زاده گویا اجابت و تحقّق این آرزوی مختومقلی است:

«ابوسعید عمر خیام همدانی فـــــــــردوسی نظامی حافظ پروانی
جلال الدین کبی جامی النامی آلارنینگ آراسیندا من هم سان بولسام

که مختومقلی آرزو می‌کند که در کنار بزرگانی چون خیام، فردوسی، حافظ، مولوی و ... به حساب آورده شود.

احمد شاملو، شاعر معاصر، شعر" پیغام" از مجموعه‌ی "مدایح بی صله" را در ستایش شخصیت او سروده است:

«پسر خوبم ماهان، بلند شو
برو آن کوچه پایینی، خانه‌ای هست که سکّو دارد
پیرمردی لاغر می‌بینی
نام او مختومقلی...(شاملو،۱۳۷۹: ۲۱)

نادر ابراهیمی در حاشیه‌ی کتاب سوم آتش بدون دود، مختومقلی را شاعر نامدار و محبوب ترکمن معرفی می کند(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۳۰۹). درکتاب اول می‌گوید:«چگونه می‌توان شعری از مختومقلی را همراه با صدای سوزنده‌ی پیرمرد ترکمنی که اشک ابدی به گوشه‌ی چشمانش خشک شده شنید و فریاد بر نیاورد که ای وای بر ستمگران»(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۸۶).

درکتاب چهارم دقیقا ترجمه‌ی اشعار مختومقلی را می‌آورد:

«سراسر کوهستان عشق را در نوردیدم
چه دشوار است و کیست که بتواند تحمل کند این درد را؟
اگر طوق عشق را بر گردن گردون بیاویزند
آسمان خواهد لرزید و صبر نخواهد کرد این درد را»(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۱۰۹)

ابراهیمی این ابیات را دقیقا از شعر "بو دردی" به معنای«این درد» مختومقلی گرفته است:

«گشت ایلادیم، گزدیم عشقینگ داغینی نر بلا کیمسا چـــــکر بودردی
عشق داغینی آسیدلار گونگینگ بوینده گونگ تتراب چکه بلمز بودردی »
(دیوان مختومقلی،۱۳۷۲: ۳۰۱)

ابراهیمی کاملا تحت تأثیر شخصیت مختومقلی بوده است. کسی که در صحرا زندگی کرده و با آداب ورسوم صحرا آشنایی کامل دارد؛ بعید نیست که تحت تأثیر این شاعر بزرگ ترکمن قرار بگیرد. ادامه‌ی این شعر را در کتاب پنجم می‌آورد و آن را شعری از مختومقلی که با آهنگهای خیلی قدیمی که توسط بخشی‌ها نواخته می‌شود، معرفی می‌کند(ابراهیمی:۱۳۸۳: ۷۵).

۳. باور ها و پندارها

فولکلور که در ابتدا به دانش عوام و ترانه‌های روستایی اطلاق می‌شده، امروزه عادات و اعتقادات و رسوم و ... را هم در بر می‌گیرد. باورها یکی از مولّفه‌های فرهنگ‌عامه است. «باور عامیانه یک پدیده‌ی روحی – اجتماعی است که معلول زندگی آدمی و عکس‌العمل او در مقابله و جدال با طبیعت و محیط اسرارآمیز پیرامون وی است. آدمی آن گاه که نمی‌توانست رابطه‌ی منطقی بین حوادث و پدیده‌های خارق‌العاده را بیابد برای رهایی از آن به ذکر اوراد و نجواها می‌پرداخت تا بدین ترتیب مصیبت‌ها را کاهش دهد و همین امر باعث شد تا به تدریج باورها و عقاید خرافی در ذهن او شکل گیرد»(الهامی، ۱۳۸۶: ۱۰۴). فرهنگ عامیانه را باید در بطن زندگی مردم جستجو کرد؛ چرا که فرهنگ در متن زندگی جریان دارد. آنچه فرهنگ مردم نامگذاری می‌شود، علاوه بر ادبیات شفاهی، آداب و رسوم و باورهای عامیانه و شیوه‌ی کار و زندگی مردم یک جامعه هم هست. «کاوش و تحقیق درباره‌ی اعتقادات عوام نه تنها از لحاظ علمی و روان شناسی قابل توجه است بلکه برخی از نکات تاریک فلسفی و تاریخی را برایمان روشن خواهد کرد»(هدایت،۱۳۴۲: ۹). ترکمن‌ها دارای آداب و رسوم خاصی هستند که به گذشته‌های خیلی دور بر می‌گردد. همه‌ی این آداب و رسوم که در ترکمنی" داب" گفته می‌شود، پر از رمز و راز است. ابراهیمی می‌گوید: «اشاراتم به آداب و رسوم تا آنجا که مقدور بود و بیست و هفت سال رابطه با صحرا و جستجو در اعماق صحرا به من یاد داده؛ اشاراتی است اصیل و درست. اگر ترکمن جوانی یافت شد و ادّعا کرد که ما چنین آداب و سنّت‌هایی نداشته‌ایم باید از پدر بزرگش سوال کند- اگر زنده باشد، چرا که من از پدربزرگ‌ها و مادر بزرگ‌ها شنیده‌ام، سال‌های سال»(یادداشت های پایانی کتاب سوم).

در کتاب اول آمده است:

-«در مراسم تدفین بنا بر سنّت صحرا، پسر و برادر و هیچ‌یک از خویشان نزدیک مرده حق حضور و مشارکت نداشتند»(ابراهیمی،۱۳۸۳:۱۲۹).

در فرهنگ ترکمن، پدر، فرزندان، برادران و همسر آن کس که مرده است حق ندارند در مراسم تدفین حاضر شوند و ناظر مراسم خاکسپاری باشند و در تمام هفته‌ی عزا هم حق ندارند سر خاک مرده بروند. ترکمن‌ها می‌گویند: مرده از تنهایی خود در هراس است، اگر یکی از نزدیکان مرده در مراسم تدفین حضور یابد، مرده او را صدا می‌زند و می‌گوید مرا تنها مگذار، مرا تنها مگذار. اگر شنونده خویشاوند نزدیک او باشد، ناگزیر دلش جواب موافق می‌دهد و همین پاسخ درونی باعث مرگ زودرس او خواهد شد.«در تمام ادیان

بشری نیز این ترس از مرده به صورت‌های گوناگون جلوه‌گر شده است از جمله انبوهی از سنگ بر روی جسد مرده قرار می‌داده‌اند یا بدن او را با طناب‌های محکم می‌بسته‌اند و برای استرضای خاطر آن‌ها و خشنودی روح ایشان بعد از دفن هدایایی به آن‌ها تقدیم می‌کردند. بسیاری از این عادات هنوز در میان ابنای انسانی باقی مانده است»(ناس،۱۳۸۵: ۲۳). در میان اقوام باستانی اموات زنده و باقی هستند اما حضور آنها در کنار زندگان نوعی نگرانی ایجاد کرده است زیرا روش آن‌ها دیگر مثل قدیم نیست.

مورد دیگر:

- «در صحرا استخوان و نمک، نشانه‌ی آن است که چشم زخمی به کسی نرسد»(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۲۰۴)

افکار و اعتقادات دینی در خلق بعضی از مفاهیم فولکلوریک موثّرند. ترکمن‌ها این رسم را از آیین‌های قدیمی خود که مربوط به دوره‌ی شامانیسم است به یادگار دارند. استخوان حیوانات و بیشتر شاخ قوچ بر روی قبرهای قدیمی دیده می شود. در روز عید قربان در محل ذبح قربانی، زغال و نمک می‌ریزند و بسیاری از این موارد که نیاز به بررسی مردم شناسان دارد.

۴. ضرب‌المثل

فولکلور و ادبیات عامیانه منبعی سرشار و دریچه‌ای به انسان و گذشته‌های اوست که در هر شرایطی حکمت‌آموز است. فرهنگ اقوام حاصل سیر تحولات فکری و مادی مردمی است که در تعامل با یکدیگر و در کشاکش تاریخ شکل گرفته و به جزئی تفکیک‌ناپذیر از فرهنگ تاریخی و حیات ملی تبدیل شده است. ضرب‌المثل‌ها یکی از انواع فولکلور ملّت‌ها و از منابع مهم جست و جو در نگرش و عقاید ملل مختلف به شمار می‌روند و اغلب حاوی تجربه‌هایی است که درگذشته اتفاق افتاده و اکنون نیز به عنوان معیار و شاخصه‌ی زندگی مناسب قابل استفاده و به کارگیری است. «ضرب‌المثل‌های ترکمن آیینه‌ی تمام‌نمای بخشی از اعتقادات، شیوه‌ی زندگی قومی، بافت ایلی و اجتماعی و یکی از گنجینه‌های ادب عامیانه‌ی آنان محسوب می‌شوند»(معطوفی،۱۳۸۳: ۱۸۶۰).

نادر ابراهیمی، عنوان رمان "آتش بدون دود" را هم از یک ضرب‌المثلِ ترکمنی گرفته است که محمود کاشغری حدود هزار سال پیش در «دیوان اللغات»آورده است:

اوت توسه سیز بولماز، یگیت یازیق سیز. ترجمه: آتش بدون دود نمی‌شود و جوان بدون گناه.

ابراهیمی در کتاب دوم، به ضرب‌المثل دیگری اشاره می‌کند که نشان از آشنایی عمیق او با فرهنگ ترکمن صحراست:

«ترکمن می‌گوید: با نصف خنده‌ات بخند تا مجبور نشوی گریه کنی»(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۱۸۰).

این ضرب‌المثل هنوز هم در بین ترکمن‌ها رواج دارد و در محاورات روزمره از آن استفاده می‌کنند. معادل ترکمنی آن چنین است: کوب گولان، بیر آغلار. ترجمه: کسی که زیاد بخندد سرانجام گریه خواهد کرد.

این ضرب‌المثل‌ها حالت تعلیمی دارند و « در کل ضرب‌المثل‌ها غالبا شکل نصیحت‌آمیزی از ادبیات عامیانه هستند که محصول ذهن عوام و مبتنی بر تجربه‌های عادی زندگی است»(فتوحی،۱۳۸۹: ۲۶۷).

در کتاب چهارم، از ضرب‌المثل دیگری یاد می‌کند: «مثل قدیمی ترکمن: پسرها جواب پدرانشان هستند»(ابراهیمی، ۱۳۸۳: ۶۸). او می‌داند که اطاعت‌پذیری پسر از پدر در ترکمن صحرا رسمی دیرینه است. همچنان که در کتاب اول به آن اشاره می‌کند«در صحرا اطاعت پسر از پدر رسمی بسیار ریشه‌دار و استوار بود(همان:۸۳).

در کتاب پنجم هم می‌گوید: «جنگ شغالان با هم، مربوط به ماکیان است نه مربوط به خود شغالان. یک مثل قدیمی ترکمن»(همان: ۲۵۴).

باز از همین کتاب:

«یک مثل قدیمی ترکمن می‌گوید: از چوپان خیلی خیلی پیری که از زندگی می‌نالید، پرسیدند: چرا نمی-میری؟ گفت می‌خواهم اما وقت ندارم. دوازده نوه‌ی گرسنه‌ی من منتظرند برایشان غذا ببرم، صد تا میش شیرده‌ی من منتظرند شیرشان را بدوشم، آغل گوسفندانم منتظر است که دیوارش را تمام کنم، آن کنده‌ی هیزم منتظر است که خردش کنم و...گفتند برو پدرجان تو هیچ وقت نمی‌میری»(همان: ۲۷۶).

این ضرب‌المثل به زبان ترکمنی چنین است: داغ باشی دومان سیز بولماز، اَر باشی خیال سیز. ترجمه: بالای کوه بی ابر نیست و بالای (فکر) انسان بدون خیال.

در آغاز کتاب پنجم شعری از کمینه (شاعر ترکمن)را که در بین ترکمن‌ها به صورت ضرب‌المثل در آمده است به عنوان براعت استهلال می‌آورد: ثروتمندان از لذت خسته نمی‌شوند و فقیران از حب وطن.

همان‌گونه که ملاحظه شد، ضرب‌المثل‌های ترکمن بسیار در این اثر بازتاب داشته و ابراهیمی در رمان آتش بدون دود، مکرر از آن‌ها بهره گرفته است.

۵. پوشاک

پوشاک یکی از مهم‌ترین بخش‌های فرهنگ مادی هر قوم و ملتی محسوب می‌شود که در طول زمان حیات آنان اشکال خود را حتی‌المقدور حفظ می‌کنند. «پوشاک ترکمن‌ها با توجه به آن که شباهت‌هایی با پوشاک سنتی اقوام دیگر آسیای میانه ازجمله قزاق، تاجیک‌ها و اوزبکان داشت؛ با این وجود از آن زمان تاکنون خصایص و ویژگی‌های شاخص خود را محفوظ و به یادگار نگه داشته است»(معطوفی،۱۳۸۳: ۲۲۲۷). «لباس که خصوصیت اصلی زندگی روزمره است، ما را به طور صحیح با اوضاع اقتصادی و اجتماعی یک جامعه آشنا می‌کند؛ زیرا که اغلب واقعی‌ترین تصویر از آن محسوب می‌شود»(پوربهمن،۱۳۸۶: ۱۳). «جنس و زیبایی لباس در شرق، به پوشنده‌ی آن اهمیت می‌بخشد. تاورنیه اصطلاح فارسی" قربت به لباس" را چنین معنی می‌کند: «هرطور که لباس بپوشی به همان درجه مورد احترام هستی»(پیتران‌دزی،۱۳۸۳: ۱۰). ترکمن‌ها هم مانند دیگر ملل دارای پوشاک خاصی هستند.

روح‌الامینی، انواع پوشش‌ها را هم جزو فولکلور می‌داند و در کتاب" مبانی انسان شناسی" فولکلور را چنین تعریف می‌کند: «فولکلور عبارت است از باورها و اعمال گروهی بدون نظریه‌ی علمی و پشتوانه‌ی منطقی. بنابراین تعریف مقدار زیادی از فعالیت‌های روزمره جوامع چون نحوه‌ی غذاخوردن، لباس پوشیدن، آداب و رسوم مربوط به کفن و دفن و مراسم عروسی در شمار فولکلور به حساب می‌آیند»(روح الامینی،۱۳۷۵: ۲۷۷).

بازتاب پوشاک در رمان:

در وصف آلنی(از شخصیت‌های اصلی رمان که علیه رضاخان مبارزه می‌کند):

«با آن قامت بلند، سینه‌ی ستبر، نگاه نافذ و آن زلف خاکستری که اندکی از زیر قره‌گل زیبایش بیرون مانده بود و روی پیشانی ریخته بود و آن سبیل‌های خاکستری مردانه و آن چک‌یاکای یقه کج تمام دست-دوزی شده که کار مارال بود و آن ایچمک خاکستری و آن ادیک براق بلند و چه شکوهی در آرام قدم برداشتن او احساس می‌شد با آن چکمه های آینه سان»(ابراهیمی،۱۳۸۳: ۲۹۷).

در وصف مارال (همسر آلنی):

«مارال آن شب به جوانی عاشقانه‌ترین بایاتی‌های صحرا بود- با آن یقین چکمن پرشکوه که آستین‌های گشادش یراق‌دوزی شده بود و دور یقه‌اش به ظرافت دست‌دوزی شده بود و آن چابیت جلوباز بی‌آستین دوردوزی شده‌ی سراسر با سکه پوشانده شده- که مارال آن را خاص خودش دوخته بود و آن بالاق تمام زری دوزی شده که از زیر چابیت سکه‌نشان سرک کشیده بود و آن آچارباغ زرین و سیمین و آن آیلی‌خالکا که در هر چرخش آرام سر، صدها پرتو نور را در خود می‌شکست و آن گول‌یکای بزرگ عتیقه که شاید از روزگار سولماز اوچی مانده بود و آن بوروک و آن غیناچ و آن یاشماق که مارال با ملاحتی منحصر جلوی لب‌هایش را با آن می‌گرفت»(همان:۲۹۸)

ابراهیمی برای توصیف ظاهر شخصیت‌ها از پوشاک ترکمن‌ها استفاده می‌کند؛ به گونه‌ای که با آن‌ها به شخصیت‌ها ابهت و شکوه خاصی می‌دهد. بالطبع برای فهم این توصیف‌ها آشنایی مختصری با آن‌ها ضرورت دارد.

یاشماق

نوعی پوشش بخشی از چهره که دختران بعد از ازدواج از روسری نازک طرح‌دار در هنگام برخورد با مردان غریبه دهان خود را با آن می‌پوشانند.

چابیت

«یک نوع از پوشاک زن ترکمنی، خلعت‌گونه و شبیه کت به نام‌های دون چابیت، قرمزی چابیت و آلا چابیت شهرت داشتند. بر این تن‌پوش‌ها به تناسب ذوق، موقعیت اجتماعی و وضع مالی، سکه‌های مختلف می‌آویختند. چابیت را زنان ترکمن معمولا بر روی پیراهن می‌پوشیدند»(معطوفی،۱۳۸۳: ۲۲۹۴).

ایچمک

پوشاک زمستانی مردان ترکمن پالتوی سنتی بسیارساده ولی زیبایی بود.این پالتوها را ترکمن‌ها ایچمک می‌نامند. این پوستین‌ها آستین بلند داشتند و دامنشان هم تا زیر زانو می‌رسد، از پوست گوسفند و بره درست می‌شود و در جلو هیچ دکمه‌ای هم ندارد.

چک یاکا: پیراهن مردانه یقه کج ترکمنی

بوروک: نوعی کلاه زنانه‌ی ترکمنی

غیناچ: نوعی روسری یا چارقد حریر بزرگ که به کلاه وصل است و به پشت سر می‌افتد.

یگین چکمن: یک نوع جامه‌ی زنانه که از پشم شتردرست می‌شود؛ بالا پوشی درازتر از کت معمولی است.

آچار باغ: گردن بند یا سینه ریز نقره‌ای است.

تصویر زن و مرد ترکمن با لباس محلی

نتیجه گیری

فرهنگ‌عامه ترکمن، ساختار اصلی رمان آتش بدون دود را تشکیل می‌دهد. نادر ابراهیمی با توجه به این که بین ترکمن‌ها زندگی کرده و با پیرمردها و پیرزنان ترکمن هم‌صحبت شده است، احاطه‌ی عجیبی به فرهنگ‌عامه این قوم دارد. در این رمان، اساطیر، ضرب‌المثل‌ها، اشعار مختومقلی فراغی، باورها و پندارهای عامیانه و پوشاک ترکمن‌ها بازتاب داشته است. ساختار این رمان بر پایه‌ی یک اسطوره ترکمنی بنا نهاده شده که مربوط به چگونگی به وجود آمدن قبایل ترکمن است. عنوان این رمان هم از یک ضرب‌المثل ترکمنی گرفته شده‌است."آتش بدون دود نمی شود و جوان بدون گناه ". علاوه بر این ابراهیمی در جای جای رمان از ضرب‌المثل‌های ترکمنی استفاده می‌کند. مختومقلی فراغی(شاعر ترکمن)که اشعار او جزو فرهنگ و فولکلور ترکمن شده‌است و بسیاری از اشعارش حکم ضرب‌المثل پیداکرده در این رمان مکرّر یاد شده و

ترجمه‌ی شعر «بودردی»(این درد) او دقیقا در رمان آمده است. باورها و پندارهای عامیانه‌ای چون«هیچ یک از مردگان حقّ حضور در مراسم تدفین مرده را نداشتند»و موارد دیگر در رمان بازتاب دارد. ابراهیمی آن‌چه را از اعتقادات ترکمن‌ها دیده و شنیده، به زیبایی بیان کرده است. پوشاک ترکمن هم از جمله مواردی است که در این رمان بازتاب یافته است. انواع پوشاک ترکمنی مانند یاشماق، ایچمک، چک یاکا، چابیت و... در رمان برای توصیف ظاهر شخصیت ها مورد استفاده قرار گرفته است.

پی نوشت

۱-شامانیسم آیینی است که ترکمن ها قبل از گرویدن به دین مبین اسلام، پیرو آن بودند.

۲-یاداشت‌های پایانی کتاب سوم و هفتم، نظرات ابراهیمی راجع به رمان و مطالب مربوط به آن است.

۳-این رمان ۷جلدی است و به صورت کتاب اول،کتاب دوم و ...به چاپ رسیده است.

کتابنامه

۱. ابراهیمی، نادر(۱۳۸۳)**آتش بدون دود**، تهران: روزبهان

۲. الهامی، فاطمه(۱۳۸۶)**انعکاس باورهای عامیانه و عقاید خرافی در شعر نظامی**، مجله پیک نور، سال پنجم، شماره سوم، صص ۱۰۴-۱۱۵

۳. الیاده، میرچا(۱۳۶۲)**چشم اندازهای اسطوره**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: توس

۴. پاینده، حسین(۱۳۸۵)**نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید**، تهران: نیلوفر

۵. پوربهمن، فریدون(۱۳۸۶)**پوشاک در ایران باستان**، ترجمه‌ی هاجر ضیاء سیکارودی، تهران: امیرکبیر

۶. پیتران‌دزی، راینهارت(۱۳۸۳)**فرهنگ البسه مسلمانان**، ترجمه‌ی حسینعلی هروی، چاپ دوم، تهران: علمی وفرهنگی

۷. تمیم داری، احمد(۱۳۹۰)**فرهنگ عامه**، تهران: بهکامه

۸. رابینو،لویی(۱۳۶۶)**سفرنامه‌ی مازندران و استرآباد**، ترجمه‌ی غلامعلی مازندرانی، تهران: بنگاه چاپ و نشر کتاب

۹. روح الامینی،محمود(۱۳۵۷)**مبانی انسان شناسی**،تهران:پیام

۱۰. ستوده،هدایت الله(۱۳۷۸)**جامعه شناسی ادبیات**،تهران:آوای نور

۱۱. شاملو،احمد(۱۳۷۹)**اشعار تا سال ۱۳۶۹**،چاپ سوم،تهران:زمانه

۱۲. شاد مهر، امان قلیچ(۱۳۷۹)**خلوت نشین عشق**، تهران: حوزه هنری تبلیغات اسلامی

۱۳. شمیسا، سیروس(۱۳۸۱)**نقد ادبی**، چاپ سوم، تهران: فردوس

۱۴. علوی مقدم، مهیار، پورشهرام، سوسن(۱۳۹۰) **نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان آتش بدون دود**، فصلنامه‌ی بهار ادب، سال چهارم، شماره سوم، شماره پیاپی ۱۳

۱۵. فتوحی، محمود(۱۳۸۹)**بلاغت تصویر**، تهران: سخن

۱۶. فراغی، مختومقلی(۱۳۷۲)**دیوان اشعار**، گنبد: سنایی

۱۷. گلی، امین الله(۱۳۶۶)**تاریخ سیاسی و اجتماعی ترکمن‌ها**، تهران: علم

۱۸.گوبینو، کنت(۱۳۵۷)**جنگ ترکمن**، مترجم محمدعلی جمال زاده، تهران: جاویدان

۱۹.مشیری، سید رحیم(۱۳۸۰)**جغرافیای کوچ نشینی**، چاپ پنجم، تهران: سمت

۲۰. مظفریان، فرزانه(۱۳۹۱)**اسطوره و قصه‌های عامیانه**، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، سال۸، شماره۲۸، صص۱-۲۲

۲۱. معین، محمد(۱۳۶۳)**فرهنگ فارسی**، تهران: امیرکبیر

۲۲. معطوفی، اسدالله(۱۳۸۳)**تاریخ، فرهنگ و هنر ترکمان**، تهران: دانشگاه تهران

۲۳. میر عابدینی، حسن(۱۳۷۷)**صد سال داستان نویسی ایران**، جلد ۱و۲، تهران: چشمه

۲۴. میر نیا، علی(۱۳۶۶)**طوایف ترکمان**، مشهد: اطلس

۲۵. ناس، جان(۱۳۸۵)**تاریخ جامع ادیان**، مترجم علی اصغرحکمت، چاپ شانزدهم، تهران: علمی فرهنگی

۲۶. هدایت، صادق(۱۳۴۲)**نیرنگستان**، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر

۲۷. ــــــــــــ(۱۳۷۹)**نوشته‌های پراکنده‌ی صادق هدایت**،گردآوری حسن قائمیان، تهران: ثالث

بررسی و مقایسه فعل مرکب در نثرمرسل وفنی
(با تکیه بر قابوس نامه و کلیله و دمنه)

زهرا آقابابایی[1]
استادیار دانشگاه پیام نور زرین شهر
حمیدرضا قانونی[2]
استادیار دانشگاه پیام نور نجف آباد
فرشته رفیع زاده[3]
دانشجو کارشناسی ارشد پیام نور اصفهان

چکیده

یکی از پر اختلاف ترین مقوله های دستور مبحث فعل است. و در این میان درباب فعل مرکب اختلاف نظر بسیار است، ازسویی این مبحث هنوز در متون نثر فارسی در دوره های مختلف به کمال، شناسایی و تفکیک نشده است. از دیگر سو در تعریف میان دستوریان، چه متخصصان ادبیات فارسی و چه زبان شناسان نظیر خیامپور، خانلری، دبیرمقدم و... دگرگونی آراء مشاهده می شود. توجه به فعل مرکب در متون جدید مورد توجه است، ولی بررسی این موضوع در امهات متن های گذشته چون قابوس نامه و کلیله ودمنه هم می تواند راهگشای شناخت این نوع فعل و سیرتاریخی و تحول آن به طور کلی و به ویژه در دو سبک نثر مرسل و مصنوع قرون پنجم و ششم باشد و هم به فهم بهتر این متون کمک می کند.

روند پژوهش در این مقاله این است که ابتدا به بررسی و مقایسه‌ی تعاریف فعل مرکب از منظر دستوریان پرداخته می شود و در نهایت تعریف فعل مرکب از دیدگاه دبیرمقدم را اساس قرار داده به این مقوله در دو متن قابوس نامه و سپس کلیله و دمنه می‌پردازیم.

کلیدواژه‌ها: فعل مرکب، قابوس نامه، کلیله و دمنه، نثر مرسل، نثر فنی.

مقدمه

زبان، وسیله ارتباط بین افراد جامعه است، و برای ایجاد ارتباط میان افراد جماعتی به کار می رود. مثلا زبان فارسی ابزاری است که فارسی زبانان با استفاده ازآن می توانند با یکدیگر ارتباط حاصل کنند. نخستین و اساسی‌ترین نقش زبان همین است، زیرا بشر در اجتماع ناگزیر است که تجربه اش را به دیگران منتقل کند ومتقابلا تجربه‌ی دیگران را دریابد. برای این منظور ابزاری ساده تر و در عین حال کاملتر و کارآمدتر از زبان دراختیار ندارد.(ر.ک.نجفی،۱۳۸۴ :۳۶-۳۵). زبان پیوسته در حال تغییر و تحول است آن هم به این دلیل که انسان با اجتماع از طریق زبان در ارتباط است و اوضاع اجتماع هم در حال دگرگونی است و بدین جهت زبان خود را با این دگرگونی تطبیق می دهد. زبان کلید شخصیت درونی آدمی است. از سوی دیگر بزرگ-

[1].zahrababaii@pnu.ac.ir
[2].hrghanooni@yahoo.com
[3].f.rafizadeh@yahoo.com

ترین ویژگی انسان عمل است، فعل به تنهایی دربردارنده‌ی ارزش‌های آدمی است، و مهمترین بخش عمل انسان هم در عرصه ی زبان و هم در عرصه ی رفتار آدمی همین فعل است.

زبان مرکب از اقسام و واژگانی از جمله: حرف، اسم، فعل، صفت، ضمیرو جزء آن است، که از آن جمله فعل مهم‌ترین و گسترده‌ترین مقوله های دستور زبان فارسی است و از پراختلاف‌ترین مقوله های دستور نیز مبحث فعل است، که در اقسام و انواع فعل نیز دگرگونی آراء وجود دارد. در حالیکه این مبحث هنوز در متون نثرفارسی در دوره های مختلف به طور قابل توجهی شناسایی و تفکیک نشده است، حال آنکه در تعریف فعل مرکب میان دستوریان چه متخصصان ادبیات فارسی و چه زبان شناسان نظیر خیام پور ، خانلری، دبیرمقدم و دیگر دستوریان دگرگونی آراء وجود دارد، و بسیاری از نویسندگان و محققان از ورود به این مبحث به جهت این آشفتگی در تعریف و حدود و ثغور فعل مرکب واهمه دارند.

به نظر می رسد آنچه همه دستوریان درین امر با آن متفق اند این است که فعل مرکب را به افعالی اطلاق می کنند که از دو جزء مستقل تشکیل شده باشد که از مجموع این دو جزء معنای واحدی دریافته می شود. هرگاه این دو جزء معنای مستقل را به ذهن متبادر کند اطلاق فعل مرکب برآن صحیح نمی باشد.

تاکنون مقاله ها و کتاب هایی در این زمینه تألیف و تدوین شده است از آن جمله؛

کتاب" پژوهشهای زبان شناختی مجموعه مقالات دبیرمقدم "(دبیر مقدم، ۱۳۸۴: ۱۹۵-۱۴۹).

مقاله " فعل مرکب و ساختمان آن " نوشته‌ی فرشیدورد. (مجله آشنا، شماره نوزدهم، سال سوم، مهروآبان ۱۳۷۳)

کتاب " پژوهشی در دستور تاریخی زبان فارسی" (فرشیدورد،۱۳۸۳ :۹۵-۹۴)

در این کتاب ها در مورد فعل مرکب مطالبی اشاره شده است، اما مطالب چنان گسترده و پیچیده است که همچنان می‌تواند موضوع مقالات وپژوهش های دیگری نیز باشد. از دیگر سوی بررسی فعل مرکب درآثار ادبی به ویژه نثر قرن چهارم و پنجم به صورت جسته گریخته صورت گرفته و از جنبه هایی بررسی شده، اما به نظر می رسد هنوز جای پژوهشی که به صورت مستقل و جدی فعل مرکب در متون نثر فارسی را موضوع کار خود قرار دهد خالی است به ویژه که این بررسی می تواند به صورت مقایسه ای و تطبیقی انجام پذیرد.

پیشینه ی پژوهش ؛

درباره‌ی فعل مرکب تحقیقات گوناگون و فراوانی صورت گرفته است، از جمله در کتاب های دستور زبان خانلری، خیام پور، دبیرمقدم، فرشیدورد، که در این پژوهش اشاره ای به آنها شده است. اما اثری که به طور گسترده و خاص موضوع فعل مرکب را در این دو منبع (قابوس نامه، کلیله ودمنه) ارائه کرده باشد یافت نشد. بنابراین پژوهش حاضر به دنبال بررسی و مقایسه فعل مرکب در دو نثر(مرسل و فنی) با تکیه بر دو اثر ارزشمند نثر پارسی کلیله و دمنه و قابوس نامه است، که از دیدگاه دبیر مقدم بررسی می شود.

۱-فعل مرکب ازدیدگاه خیام پور: « فعل مرکب فعلی است متشکل از فعلی بسیط با یک پیشاوند، یا یک اسم با فعلی در حکم پساوند، و به عبارت دیگر فعلی است متشکل از دو لفظ دارای یک مفهوم».(ر.ک.خیام پور، دستور زبان فارسی،۱۳۸۸ :۶۹)

۲-فعل مرکب از دیدگاه خانلری: « اصطلاح فعل مرکب را به افعالی اطلاق می کند،که از دو کلمه ی مستقل ترکیب یافته اند. کلمه ی اول اسم یا صفت است و تغییر نمی پذیرد، یعنی صرف نمی شود. کلمه ی دوم فعلی است که صرف می شود و آن را "همکرد" می خوانیم. اطلاق فعل مرکب به این گونه کلمات ازآن جهت است که ازمجموع آنها معنی واحدی دریافته می شود. هرگاه دو کلمه از این انواع که ذکر شد دو معنی را به ذهن القا کند، یعنی هریک از اجزاء معنی مستقل و اصلی خود را حفظ کرده باشند اطلاق اصطلاح فعل مرکب به آنها درست نیست» (ر.ک. خانلری،۱۳۷۴ : ص۱۲۷و۱۲۸).

۳- فعل مرکب از دیدگاه فرشیدورد: « ساختمان فعل مرکب با کلمات مرکب دیگر تفاوت دارد؛ به این معنی که فعل مرکب و گروه فعلی، معمولا از دو قسمت کاملا متفاوت تشکیل می شود؛ یکی جزء« فعلی» که هسته ی فعل یا گروه فعلی است وآن را « فعل یاور» یا « فعل کمکی» می نامیم. دیگر جزء غیر فعلی که از کلمه یا گروه تشکیل می شود و ما آن را « فعلیار» می گوییم». (ر.ک. فرشیدورد، ۱۳۸۳ :۹۴). همچنین فعل مرکب در کتاب لغت نامه دهخدا. (ر.ک.دهخدا، ۱۳۷۳ :۱۵۱۵۶)

۴- فعل مرکب ازدیدگاه دبیر مقدم

در مقاله دبیر مقدم فعل مرکب « به فعلی اطلاق می شود که ساختمان واژی آن بسیط نیست بلکه از پیوند یک سازه‌ی غیر فعلی همچون اسم، صفت، اسم مفعول، گروه حرف اضافه‌ای، یا قید با یک سازه‌ی فعلی تشکیل شده است. تلقی افعال مرکب در زبان فارسی به عنوان یک فرایند ساخت واژی به این معناست که چندین فرایند ساخت واژی با درجات زایایی متفاوت در تشکیل فعل مرکب زبان فارسی دخیل اند» ۱. فرایند انضمام ۲. فرایندترکیب.(ر.ک.دبیر مقدم،۱۳۸۴ :۱۵)

ا. فرایند انضمام؛

از منظر دبیر مقدم « در فرایند انضمام مفعول صریح نشانه های دستوری وابسته به خود را (شامل نشانه ی را، حرف تعریف نکره –ی، نشانه ی جمع، ضمیر ملکی متصل، ضمیر اشاره باشد) از دست می دهد. ماحصل فرایند انضمام به لحاظ ساختی فعل مرکب لازم است.» به زبان ساده تر فرایند انضمام فعل متعدی را به فعل لازم تبدیل می کند.(ر.ک دبیرمقدم، پژوهشهای زبان شناختی، ۱۳۸۴ :۱۷۴)

الف) بچه ها غذایشان را خوردند. انضمام: ب) بچه ها غذا خوردند.

۲.فرایند ترکیب؛

در مقاله دبیر مقدم « نشان داده شده است که در زیر مجموعه ی وسیعی از افعال مرکبی که به شیوه ی ترکیب حاصل شده اند، جزء فعلی صورت واژی شده فعل ساده است، که به عنوان نشانه‌ی نوع عمل نقش ایفاء می کند». (ر.ک. دبیر مقدم،۱۳۸۴:۱۵۰-۱۴۹)

نگارنده به خاطرگستردگی مبحث در این مقاله تنها به فرایند ترکیب می پردازد.

۱-۱صفت وفعل کمکی

الف)فعل کمکی ایستایی بودن:

فعل کمکی بودن در این ترکیب بیانگر ثبات و استمرار است. براساس بررسی های لازم نگارنده مجموع داده های فعل مرکب با جزء فعلی بودن شصت (۶۰) مورد است. از مجموع کل داده ها سیزده(۱۳) مورد از این فعل ذکر شده است.

۱.وآگاه باش که ایزد مستغنی است از سیری و گرسنگی تو. (قابوسنامه،۱۳۸۶:۱۸)/

۲. مادام تن و جامه ی او پاک بود. (همان:۱۷)/

– درویش بودن (همان:۲۲)/ توانا بودن (همان:۲۲)/ ایمن بودن (همان:۲۲)/ مشغول بودن (همان:۲۳)/ توانگر بودن (همان:۲۵)/ شرمگن بودن (همان:۳۵)/ خوش بودن (همان:۹۳)/ محتاج بودن (همان:۱۵۵)/ هشیار بودن (همان:۱۷۳)/ غافل بودن(همان:۱۹۸)/ آراسته بودن (همان:۲۵۳)/

ب)فعل کمکی ناگذر/آغازی شدن:

فعل کمکی" شدن" در این ترکیب بیانگر لازم بودن فعل است. این فعل ها با این دیدگاه در قابوس نامه فراوان اند. مجموع داده های نگارنده از فعل کمکی "شدن" شصت وسه (۶۳) مورد است، هشت (۸) مورد به عنوان نمونه ذکر شده است.

۱. و بنده ی خداوند خو زود هلاک شود. (قابوسنامه،۱۳۸۶:۱۷)/

۲. تا منزلت و شرف بندگان پدید شود. (همان:۲۲)/

– غرقه شدن (همان:۳۱)/ ستوه شدن (همان:۳۵)/ دلتنگ شدن (همان:۳۷)/ غره شدن (همان:۳۹)/ معلوم شدن (همان:۴۴)/ متغیرشدن (همان:۲۱۷)/

ج)فعل کمکی سببی کردن:

فعل کمکی "کردن" در این ترکیب بیانگر گذرا بودن فعل است، که در اغلب موارد گذرا به مفعول است. مجموع داده های نگارنده از فعل کمکی "کردن" شصت وشش (۶۶) مورد است، که هفده (۱۷) مورد از داده ها به عنوان نمونه ذکر شده است.

۱. چون مردم پدید کرد و تمامی نعمت به مردم بود.(قابوسنامه،۱۳۸۶:۱۴)/

۲. تو خلاف فرمان خدای تعالی همی کنی (همان:۲۲)/

– قبول کردن (همان:۴۳)/ نظاره کردن (همان:۹۵)/معروف کردن (همان:۱۱۰)/معلوم کردن (همان۱۱۵)/ ضایع کردن (همان:۱۴۱)/ فصیح کردن (همان:۱۶۰)/ نومید کردن (همان:۱۶۱)/ پوشیده کردن (همان:۱۶۳)/ خشک کردن (همان:۱۸۲)/ باطل کردن (همان:۱۹۵)/ ویران کردن (همان:۲۰۸)/ آبادان کردن (همان:۲۱۷)/ – مسلط کردن (همان:۲۳۲)/ گسیل کردن (همان:۲۳۶)/ قایم کردن (همان:۲۴۴)/

۱-۲ اسم وفعل

الف) کردن

پر بسامدترین فعل مرکب فعل "کردن" است. در این ترکیب جزء اسمی هم شامل اسم و هم شامل اسم و مصدرعربی می شود. تفاوت این نوع فعل مرکب و فعل سببی کردن (که پیش ازین ازآن یاد کردیم) دراین است که؛ فعل سببی کردن فقط شامل فعل های گذرا با مفعول رایی می شود، و دیگر اینکه فعل سببی کردن با صفت ترکیب می شود اما این فعل با اسم ترکیب می شود. طبق بررسی های نگارنده بر اثر فوق مجموع داده های فعل مرکب "کردن" دویست و شصت وپنج (۲۶۵) مورد است، که به چهل ویک مورد(۴۱) به عنوان نمونه اشاره شده است؛

۱.و سازش کار و بیش بهرگی جستن از نیک نامی یاد کنم و تو را از آن بهره کنم. (قابوس نامه،۳:۱۳۷۱)
۲.چون ساز رحیل کردم آنچه نصیب من بود پیش تو فرستادم تا خودکامه نباشی و پرهیز کن از ناشایست و چنان زندگی کنی که سزای تخم پاک توست. (همان:۴)
۳. و نخجیر تودانش و نیکی است، پس نخجیر ایدر کن. (همان:۵)

- نقش کردن (همان:۱۰)/ اندیشه کردن (همان،۱۰:۱۳۷۱)/ ترکیب کردن (همان،۱۳:۱۳۷۱)/
- مهرکردن (همان،۱۸:۱۳۷۱)/ زیارت کردن (همان،۲۰:۱۳۷۱)/هلاک کردن (همان،۲۶:۱۳۷۱)/
- سود کردن (همان،۲۷:۱۳۷۱)/ شادی کردن (همان،۲۶:۱۳۷۱)/پیشه کردن (همان،۳۶:۱۳۷۱)/
- عادت کردن (همان،۳۷:۱۳۷۱)/مداواکردن (همان،۳۹:۱۳۷۱)/گله کردن (همان،۴۳:۱۳۷۱)/
- تبسم کردن (همان،۴۳:۱۳۷۱)/ رغبت کردن (همان،۴۶:۱۳۷۱)/
- دوستی کردن (همان،۵۱:۱۳۷۱)/ وفا کردن(همان،۵۱:۱۳۷۱)/ درنگ کردن (همان،۶۵:۱۳۷۱)/
- بزه کردن (همان،۷۳:۱۳۷۱)/خواهش کردن (همان،۷۴:۱۳۷۱)/گناه کردن (همان،۷۶:۱۳۷۱)/
- تقاضا کردن (همان،۸۲:۱۳۷۱)/ حکایت کردن (همان،۱۰۰:۱۳۷۱)/ حذرکردن (همان،۱۱۰:۱۳۷۱)/
- کاهلی کردن (همان،۱۱۹:۱۳۷۱)/ زیان کردن (همان،۱۲۰:۱۳۷۱)/ آرزو کردن (همان،۱۳۱:۱۳۷۱)/
- عرضه کردن (همان،۱۳۳:۱۳۷۱)/ زاری کردن (همان،۱۴۱:۱۳۷۱)/ تدبیر کردن (همان،۱۴۵:۱۳۷۱)/
- پیکار کردن (همان،۱۵۰:۱۳۷۱)/تعمدکردن (همان،۱۶۰:۱۳۷۱)/ ملامت کردن (همان،۱۶۸:۱۳۷۱)/
- حجت کردن (همان،۱۷۲:۱۳۷۱)/ معالجت کردن (همان،۱۸۰:۱۳۷۱)/ اشارت کردن (همان،۲۰۶:۱۳۷۱)/
- عقوبت کردن (همان،۲۱۴:۱۳۷۱)/ وداع کردن (همان،۲۲۱:۱۳۷۱)/شتاب کردن (همان،۲۲۷:۱۳۷۱)/
- تفحص کردن (همان،۲۲۸:۱۳۷۱)/

ب) زدن

در قابوس نامه فعل "زدن" بسامد کمتری نسبت به فعل "کردن" دارد. مجموع داده های فعل مرکب با جزء فعلی زدن در قابوسنامه ده (۱۰) مورد یافت شد، که نگارنده به هفت(۷) نمونه از آن اشاره می کند.

۱.وپیوسته این هردو رابایکدیگر مکاشفت بودی وبرسرکرسی یکدیگررا طعنها زدندی.(قابوس نامه،۱۳۷۱:۴۸)

۲.و رگ همچنین بود پس تا بتوانی درسرمای سرد وگرمای گرم رگ مزن. (همان،۱۳۷۱:۸۷)
– قافله زدن (همان،۱۳۷۱:۱۳۳)/ بانگ زدن (همان،۱۳۷۱:۱۸۲)/ راه زدن (همان،۱۳۷۱:۱۹۳)/
– نوا زدن(همان،۱۳۷۱:۱۹۵)/ نفس زدن (همان،۱۳۷۱:۲۱۸)/

ج) دادن

در قابوس نامه فعل مرکب" دادن" بسامد بیشتری نسبت به فعل مرکب "زدن" دارد. از مجموع بیست ونه (۲۹) فعل مرکب "دادن" در اثر فوق به بیست وسه(۲۳) مورد به عنوان نمونه اشاره شده است.

فعل دادن در قدیم مثلا در کتاب لغت نامه دهخدا معناهای مختلف دارد که یکی از معنای آن کردن است از آن جمله فعل مرکب: خبر دادن ←خبر کردن / موعظه کردن←موعظه کردن/

۱. اگر زمین بر ندهد تاوان بر زمین منه و اگر ستاره داد ندهد تاوان بر ستاره منه. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۱۴)
۲. و اقرار بندگی است و روزه تصدیق قول [و] اقرار دادن به خدایی است. (همان،۱۳۷۱:۱۹)
۳. تا نخواهند کس را نصیحت مگوی و پند مده. (همان، :۱۳۷۱)
– خبر دادن (همان:۳۱)/ توفیق دادن (همان:۳۲)/ رضا دادن (همان:۴۰) گوایی دادن (همان:۴۷)/ انصاف دادن (همان:۵۹)/ زمان دادن (همان:۷۳)/ سوگنددادن (همان:۱۰۰)/ فرمان دادن (همان:۱۳۳)/ لقب دادن (همان:۱۴۶)/ جواب دادن (همان:۱۵۳)/ موعظه دادن (همان:۱۶۱)/ درود دادن (همان:۱۶۳)/ حجت دادن (همان:۱۷۳)/ پاسخ دادن (همان:۱۸۱)/ تن دادن (همان:۱۹۶)/
– باردادن (همان:۲۰۹)/ امان دادن (همان:۲۳۵)/ تحمیل دادن (همان:۲۳۶)/ یاری دادن (همان:۲۴۷)/ اقرار دادن (همان:۲۴۸)/

د) گرفتن

فعل مرکب" گرفتن" در قابوس نامه نسبت به افعال مرکب دیگر از بسامد کمتری برخوردار است. مجموع داده های فعل مرکب"گرفتن" در اثر فوق سه(۳)مورداست.
۱.چنانچه حساب می گرفتم یک هزار من نقره آلات درآنجا بود. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۵۱)
۲. از دهم شهریورماه تا بیستم آبان ماه قدیم – که آب زائد باشد هژده گز ارتفاع گیرد. (همان:۸۱)
۳. ومردم آنجا خانه ها ساخته اند و مقام گرفته. (همان:۱۴۱)/

ه) کشیدن

در قابوس نامه دو (۲) فعل مرکب با جزء فعلی کشیدن یافت شد. البته این نکته لازم به ذکر است که فعل کشیدن در قدیم معناهای مختلف داشته است. یکی از معنای آن تحمل کردن بوده است (ر.ک.دهخدا،۱۳۷۳

:۱۶۲۱) که از آن جمله در اثر فوق فعل "رنج کشیدن" است که نباید آن را در زمره ی فعل مرکب محسوب داشت.

۱. و طمع [درآن کنی و منکر شوی اگر چنانکه به خداوند حق بازرسانی بسی رنجها] به تو رسد در نگاه داشتن آن چیز، چون رنجهای بسیار کشی. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۱۰۹)

۲.و تو بی خیانتی نزدیک مردمان خاین گردی و اندر خصومت اوفتی و باشد که خود غرامت آن بباید کشید. (همان:۱۱۰)

و) داشتن

فعل مرکب "داشتن"در قابوس نامه نسبت به فعل کشیدن از بسامد بیشتری برخوردار است. براساس بررسی‌های لازم نگارنده از مجموع پنجاه ونه (۵۹) فعل" داشتن" به بیست و پنج(۲۵) فعل برای نمونه اشاره کرده است.

۱. چون نان روز شب افگنی آن نان را نصیب روز خود داشتی به نیازمندان دهی. (همان:۱۹).

۲. و ایمنی ازخدای تعالی به غنیمت باید داشت. (همان:۲۳)

۳. با پدر و مادر خویش چنان باش که از فرزندان خویش طمع داری که با تو باشند. (همان:۲۵)

۴. ازیرا که آنکه از تو زاید همان طبع دارد که تو ازو زادی. (همان:۲۵)

– دریغ داشتن(همان:۲۹)/ عزیز داشتن (همان:۳۰)/ ننگ داشتن (همان:۳۳)/ شرم داشتن (همان:۳۵)/ امید داشتن (همان:۳۸)/ رونق داشتن (همان:۴۰)/ زیان داشتن (همان:۴۳)/ باورداشتن (همان:۴۶)/تعلق داشتن (همان:۴۶)/ آشنایی داشتن (همان:۵۱)/ اومید داشتن (همان:۵۹)/ خبرداشتن (همان:۸۱)/

– شرم داشتن (همان:۷۲)/دوست داشتن (همان:۸۲)/ عذرداشتن (همان:۸۵)/منت داشتن (همان:۱۰۹)/ آماس داشتن (همان:۱۱۷)/ درد داشتن (همان:۱۱۸)/ بشارت داشتن (همان:۱۲۸)/ سود داشتن (همان:۱۷۲)/ نظر داشتن (همان:۲۵۲)/

ز) خوردن

براساس بررسی های لازم نگارنده مجموع کل داده های فعل مرکب با جزء "خوردن" در قابوس نامه شش (۶) مورد یافت شد.

۱. ملاحان در دجله اوفتادند وغوطه همی خوردند. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۳۱)

۲. چرا مردمان از کاری پشیمانی خورند که ازان کا ردیگری پشیمانی خورده باشد. (همان:۵۱)

۳. چندین سال خیره غم خوردم که چون پیر شوم خوب رویان مرا نخواهند. (همان،۱۳۷۱:۵۶)

۴. برنقش کعبتین با حریف جنگ مکن و سوگند مخور (همان،۱۳۷۱:۷۸)

– اندوه خوردن (همان،۱۳۷۱:۱۴۱)/ حسرت خوردن (همان،۱۳۷۱:۱۴۱)/

۱-۳ گروه حرف اضافه ای وفعل.

این ترکیب شامل" حرف اضافه + اسم + فعل" در مقاله‌ی دبیر مقدم کلیه افعالی که ترکیبی از گروه حرف اضافه ای و فعل هستند به صورت استعاری به کار برده می شوند. (ر.ک. دبیر مقدم،۱۳۸۴:۱۷۴-۱۷۳). براساس بررسی های لازم مجموع داده های گروه حرف اضافه ای و فعل سی وهفت (۳۷) مورداست. نگارنده به بیست وهفت (۲۷) مورد در متن این پژوهش به عنوان نمونه به آن اشاره کرده است.

۱. حقیقت توحید آن است که بدانی که هرچه اندر دل تو آید نه خدای بود. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۱۲)

۲. چون گفتی که من بنده ام در بند بندگی باید بود. (همان:۱۶)

۳ وایمنی از خدای تعالی به غنیمت باید داشت .(همان:۲۵)

– به کارآوردن (همان:۲۷)/ به دست آوردن (همان:۳۳)/ به کار بستن (همان:۳۳)/ به طاعت آوردن (همان:۳۵)/ در سخن آمدن (همان:۴۲)/ به کارآمدن (همان:۴۴)/ از کار باز داشتن(همان:۴۸)/

– اندر خصومت افتادن (همان:۱۱۰)/ به کمال رسیدن(همان:۱۱۱)/ به وجود آمدن(همان:۱۳۵)/ در بلا افگندن(همان:۱۳۶)/ به جوش آمدن (همان:۱۵۰)/ بر باد دادن(همان:۱۷۱)/ برمیان بستن (همان:۱۹۱)/ به کار بردن (همان:۲۰۷)/ اندر اندیشه افتادن(همان:۲۰۹)/ به وزارت افتادن (همان:۲۱۶)/

– به حاصل آوردن(همان:۲۱۷)/ بردار کردن (همان:۲۳۱)/ بردست گرفتن (همان:۲۳۲)/

– درخشم رفتن (همان:۲۳۴)/ به کارداشتن (همان:۲۵۲)/ به گردن گرفتن(همان:۲۶۱)/ به دهان گرفتن (همان:۲۶۱)/

۱-۴ قید یا قید پیشوندی وفعل

علت قید نامیدن اجزای غیرفعلی از نظر دبیرمقدم این است که جهت را نشان می دهند. (ر.ک.دبیرمقدم،۱۳۸۴:۱۷۳). مجموع داده ها در اثر فوق بیست وپنج (۲۵) مورد است که نگارنده دراینجا به پانزده (۱۵) مورد به عنوان نمونه اشاره کرده است.

۱.و اگرکسی به کژی برآمده باشد. (قابوسنامه،۱۳۷۱:۵)

۲. از تخت فرودآمد و در خاک نشست. (همان:۳۰)

۳. همچنان که بر رفتی فرودآیی. (همان:۶۱)

– فرونهادن (همان:۶۵)/ فرو گرفتن(همان:۹۲)/ فرو گردیدن(همان:۹۳)/ فرازآمدن (همان:۱۰۴)/ دررفتن (همان:۱۵۸)/ برگشتن (همان:۱۴۸)/ بازآمدن (همان:۲۰۹)/ بازدادن (همان:۲۳۱)/ برخاستن (همان:۲۳۶)/ فروآمدن(همان:۲۳۷)/ بازگشتن (همان:۲۳۷)/

۱-۵ اسم مفعول وفعل کمکی مجهول ساز

این ترکیب فعل مجهول به دست می دهد، و هر فعل متعدی را که بتوان به صورت مجهول به کار برد به این مجموعه متعلق است. براساس بررسی های لازم مجموع کل داده ها در اثر فوق هفت (۷) مورد است، و نگارنده به چهار (۴) مورد اشاره کرده است.

۱. چون جهان به حکمت آراسته شد.(قابوسنامه،۱۳۷۱ :۱۴)

۲. وحق فرایض دین نگاه دارد تا نیک نام وستوده باشد.(همان: ۱۵)

۳. وبه همه کارها نادیده دیده باشد و ناشنیده شنیده (همان:۲۰)

۴. عیب خوان تو بدان پوشیده گردد. و نیز سیکی خوردن بزه است.(همان: ۷۲)

به گفته دبیر مقدم «برخی از افعال ساده ای که در تشکیل فعل مرکب شرکت دارند دارای گونه های سبکی اند. این تنوع خود به گنجینه ی افعال مرکب زبان فارسی افزوده است». نگارنده در اثر فوق به چهار (۴) مورد ازآن اشاره کرده است.در این گونه مثال ها دو فعل فرمودن و نمودن به معنای کردن به کار می رود.

۱. و دیگر که اعتماد حج برسفرست و بی سازان را سفر فرمودن نه ازدانش و بی ساز سفرکردن اندر تهلکه بود. (قابوس نامه،۱۳۷۱:۲۰)

۲. و درویشان تواضع کهتری و فرزندی نمودن: آنگه این سخن ضعیف آمدی. (همان،۱۳۷۱:۲۵)

۳. بهرعلم [آموختن] و کدخدایی فرمودن و خازنی و به هر شغل ثقه بود.(همان:۱۳۳)

۴. که ایشان مستغنی اند از طاعت فرمودن کسی که ایشان خود مترصدند. (همان:۲۵۷)

II)کلیله ودمنه

نثر فنی نثری شعروار دارای زبان تصویری و سرشار از آرایه های ادبی است. آغازگر این سبک نصرالله منشی است. کلیله و دمنه نمونه ای از این نوع نثر است، و همچنین سرآمد نثرهای فنی کلیله و دمنه است. به دلیل بسط مبحث فرایند ترکیب در بخش نثر ساده فارسی (قابوس نامه) از توضیح در بخش نثر فنی فارسی (کلیله ودمنه) خودداری می کنیم و تنها به دادن چند نمونه اکتفا می کنیم:

۲-۱ صفت وفعل کمکی

الف) فعل کمکی ایستایی بودن؛

براساس بررسی های لازم مجموع داده های فعل "بودن" هفتاد(۷۰) مورد است، که نگارنده به عنوان نمونه به پانزده (۱۵) مورد اشاره کرده است.

۱ . هرگاه که به قصد و عمد منسوب نباشد. (کلیله ودمنه،۱۳۸۶:۱۰۲)/

۲ . هرکه از دنیا به کفاف قانع نباشد. (همان:۱۰۵)

– منسوب بودن (کلیله ودمنه:۱۰۲)/ قانع بودن (همان:۱۰۴)/ نیکو بودن (همان:۱۱۰)/ واجب بودن (همان:۱۱۲)/ قادر بودن (همان:۱۲۳)/ ایمن بودن (همان:۱۲۵)/ معذوربودن (همان:۱۳۰)/ بیگانه بودن (همان:۱۳۰)/ سودمندبودن (همان:۱۳۰) /جایز بودن (همان:۱۳۶)/ موافق بودن (همان:۱۵۰)/ دور بودن (همان:۱۵۱)/ نزه بودن (همان:۱۵۸)/ متعلق بودن (همان:۱۶۳)/ محتاج بودن (همان:۱۷۴)/

ب) فعل کمکی سببی ناگذر/آغازی شدن:

مجموع داده های فعل"شدن" هفتاد و دو (۷۲) مورد بود، که نگارنده به عنوان نمونه به چهارده (۱۴) مورد اشاره کرده است.

۱. هم از وجه شرع و هم از طریق خرد، ثابت شد. (کلیله ودمنه،۱۳۸۶:۳)/

۲. ای پسر، نعمت بر لشکر فراخ مکن که از تو بی نیاز شوند. (همان:۲۲)/

– بهرومند شدن (همان:۲۸)/ پر شدن (همان:۶۲)/ منقطع شدن (همان:۸۰)/ شاد شدن (همان:۱۰۷)/ پنهان شدن (همان:۱۱۸)/ فارغ شدن (همان:۱۲۳)/ معلوم شدن (همان:۱۳۴)/ تاریک شدن (همان:۱۶۰)/ راست شدن (همان:۱۶۶)/ مستولی شدن (همان:۱۷۱)/ سرد شدن (همان:۱۷۲)/ مدروس شدن (همان:۱۷۴)/

ج) فعل کمکی سببی کردن:

از مجموع داده های فعل "کردن"چهل وچهار (۴۴) مورد است. نگارنده به سیزده(۱۳) مورد نمونه اشاره کرده است.

۱. ای پسر، نعمت بر لشکر فراخ مکن. (کلیله ودمنه،۱۳۸۶:۲۲)/

۲. و مثال می دهیم که آن را در اصل کتاب مرتب کرده شود. (همان:۳۷)

– فراخ کردن (همان:۲۲)/ مرتب کردن (همان:۳۷)/ خوار کردن (همان: ۸۱)/ زایل کردن (همان:۸۶)/ واضح کردن (همان:۱۲۹)/ محروم کردن (همان:۱۶۳)/ پاک کردن (همان:۱۶۶)/ کوتاه کردن (همان:۱۷۱)/ متهم کردن (همان:۲۱۲)/ مهیا کردن (همان:۲۴۰)/ آراسته کردن (همان:۲۴۵)/ ضایع کردن (همان:۳۰۵)/ پنهان کردن (همان:۳۱۶)

۲-۲اسم وفعل

الف) کردن

مجموع داده های فعل مرکب با جزء فعلی کردن در کتاب کلیله ودمنه دویست وپنجاه وپنج(۲۵۵) یافت شد، که نگارنده به سی (۳۰) نمونه اشاره کرده است.

۱.و هر گاه که این طرف به واجبی رعایت کرده آید کمال کامگاری حاصل آید.(کلیله ودمنه،۱۳۸۶:۷)

۲. وایشان قبول می کنند، و تا دامن قیامت از تولد و تناسل ایشان مؤمن و مؤمنه می زاید.(همان:۱۳)

۳. تا آن را به حیلت ها از دیار هند به مملکت پارس آوردند و به زبان پهلوی ترجمه کرد. (همان:۱۹)

۴. و صبح ملَت حقَ بر آن نواحی طلوع کرد. (همان:۱۹)

– طلب کردن (همان:۲۱)/ پرهیزکردن (همان:۲۲)/ تحمل کردن (همان:۲۵)/ سرزنش کردن (همان:۴۰)/ وفا کردن(همان:۵۰)/ بیان کردن (همان:۵۹)/ عرضه کردن (همان:۶۴)/ قصد کردن (همان:۷۳)/ پروازکردن (همان:۸۵)/ اثرکردن (همان:۹۸)/ فدا کردن (همان:۱۰۷)/ حکایت کردن (همان:۱۲۳)/

– تسلیم کردن (همان:۱۴۷)/ خطرکردن (همان:۱۸۳)/ ملامت کردن (همان:۲۱۱)/

– بیان کردن (همان:۲۳۹)/ کمین کردن (همان:۲۶۷)/ نهی کردن (همان:۲۸۷)/استعانت کردن(همان:۳۰۶)/ تربیت کردن(همان:۳۱۹)/ جلوه کردن(همان:۳۲۰)/ ثنا کردن (همان:۳۴۲)/ اظهارکردن (همان:۳۹۱)/ تعبیرکردن (همان:۳۹۵)/ علاج کردن (همان:۴۰۶)/ بیعت کردن (همان:۴۱۴)/

ب)زدن

براساس بررسی نگارنده مجموع داده های فعل"زدن" در اثر فوق چهار(۴) مورد است.

۱. و چنانکه ظهورآن بی ادوات آتش زدن ممکن نباشد اثر این بی تجربت و ممارست هم ظاهر نشود.(کلیله ودمنه،۲۸:۱۳۸۶)

. ۲. و اگربی از آنچه مضرتی بدو پیوندد دست ندهد زینهار تا آسیب بران نزنی. (همان:۸۸) – نفس زدن (همان:۱۰۰)/ بازو زدن (همان:۴۹)/

ج)دادن

براساس بررسی های لازم مجموع داده های فعل"دادن" چهل (۴۰) مورد است. نگارنده به بیست وچهار (۲۴) مورد اشاره کرده است.

۱. انوشروان مثال داد.(کلیله ودمنه،۱۹:۱۳۸۶)

۲. من آثارآن می دیدم، لکن هوای تو به اظهار آن رخصت نداد. (همان:۳۱)

– اعلام دادن (همان:۳۳)/ آسایش دادن(همان:۳۵)/ شفا دادن (همان:۴۷)/ طلاق دادن (همان:۵۲)/ امان دادن (همان:۷۳)/ پیغام دادن (همان:۷۶)/ آواز دادن (همان:۷۷)/ راه دادن (همان:۹۱)/ جواب دادن (همان:۱۰۹)/

– گواهی دادن (همان:۱۱۸)/ آوازدادن (همان:۱۳۸)/ پنددادن (همان:۱۴۲)/ اعلام دادن (همان:۱۴۸)/ یاری دادن (همان:۱۵۰)/ شرکت دادن (همان:۲۰۱) / نور دادن (همان:۲۰۵)/ بشارت دادن (همان:۲۳۲)/ خلاص دادن (همان:۲۶۴)/ اقراردادن (همان:۲۷۲)/ تشفی دادن (همان:۲۹۸)/ ریاضت دادن (همان:۳۴۳)/ ثمرت دادن (همان:۴۰۴)/

د)گرفتن

از مجموع داده های فعل"گرفتن"در اثر فوق سی وچهار (۳۴) مورد است. نگارنده به بیست وپنج (۲۵) مورد اشاره کرده است.

۱.که روی زمین به نور عدل ایشان جمال گیرد. (کلیله ودمنه،۴:۱۳۸۶)

۲. و آن کس که در سایه ی رایت علما آرام گیرد تا به آفتاب کشف نزدیک افتد. (همان:۵)

تنگ گرفتن(همان:۲۲)/ إلف گرفتن (همان:۵۲)/ فایده گرفتن (همان:۶۸)/ دلیل گرفتن (همان:۷۲)/ فراهم گرفتن (همان:۹۵)/ بالا گرفتن (همان:۱۰۰)/ انتفاع گرفتن (همان:۱۸۰)/ لازم گرفتن (همان:۱۶۶)/ رنج گرفتن (همان:۱۳۸)/ عنان گرفتن (همان:۱۷۷)/ آتش گرفتن (همان:۲۲۷)/ نظام گرفتن (همان:۲۳۳)/ نقصان گرفتن (همان:۲۵۴)/ دشمن گرفتن(همان:۲۶۱)/ خدمت گرفتن(همان:۲۸۶)/ زیادت گرفتن(همان:۲۸۷)/ آسان گرفتن(همان:۳۰۸)/ استمداد گرفتن(همان:۳۱۱)/ گواه گرفتن(همان:۳۱۷)/ مایه گرفتن(همان:۳۲۴)/ فراخ گرفتن(همان:۳۲۶)/ جمال گرفتن(همان:۳۶۵)/ سمج گرفتن(همان:۳۸۷)/

ه) کشیدن

از مجموع داده های فعل"کشیدن" نه (۹) مورد است، هشت(۸) مورد آن به عنوان نمونه ذکرشده است. فعل کشیدن در نثر کلیله و دمنه به مانند نثر قابوس نامه در مواردی معنای تحمل کردن می دهد ازجمله در نمونه های زیر؛ محنت کشیدن، مذلت کشیدن، نقمت کشیدن....

۱.بلکه ما این همه بلاها به نفس خویش کشیدیم.(کلیله ودمنه،۷۸:۱۳۸۶)

۲.کلیله گفت: این مثل بدان آوردم تا بدانی که این محنت تو به خود کشیدی. (همان:۷۹)

– ملامت کشیدن(همان:۲۱۰)/ استیلاکشیدن(همان:۲۴۹)/ نقمت کشیدن(همان:۲۹۳)/ مذلت کشیدن(همان،۳۳۰)/ نم کشیدن(همان:۳۷۸) / اندوه کشیدن(همان:۳۹۴)

و)داشتن

از مجموع داده های فعل"داشتن" در اثر فوق هفتادوهشت (۷۸) مورد است، بیست وچهار(۲۴) مورد ازآن برای نمونه آورده شده است.

۱. و رسیدن آن به خاص و عام تعذر ظاهر دارد.(کلیله‌ودمنه،۷:۱۳۸۶)

۲. تا اینجا سراسرحشو است و با سیاقت کتاب البته مناسبتی ندارد.(همان:۲۴)

۳. ازآنجا که کمال سخن شناسی و تمییز پادشاهانه است آن را پسندیده داشت.(همان:۲۶)

– ارزانی داشتن (همان:۲۹)/ شهرت داشتن (همان:۳۰)/ بهره داشتن (همان:۳۱)/ پوشیده داشتن (همان:۳۱)/ مستورداشتن (همان:۳۱)/ باورداشتن (همان:۴۹)/ میل داشتن (همان:۵۵)/ سودداشتن (همان:۵۷)/ طاقت داشتن (همان:۶۰)/ اعتمادداشتن(همان:۷۱)/ دریغ داشتن(همان:۸۴)/ محروم داشتن(همان:۹۳)/ گمان داشتن(همان:۱۰۳)/ امید داشتن(همان:۱۲۱)/ آرزوداشتن(همان:۱۳۸)/ شرکت داشتن(همان:۱۴۲)/ قصدداشتن(همان:۲۶۸)/ تجربت داشتن(همان،۳۱۳)/ مبالغت داشتن(همان:۳۲۴)/ تعلق داشتن(همان:۳۳۸)/ مصروف داشتن(همان:۳۸۰)

ز)خوردن

براساس بررسی های نگارنده مجموع داده های فعل"خوردن"در اثر فوق چهار (۴) مورد است.

۱. و چون سوخته ی نم داشت آتش درمن افتاد و قفای آن بخوردم.(کلیله دمنه، ۵۰:۱۳۸۶)

۲.او را بگذاشت و خود را در چاه افگند و غوطی خورد.(همان:۸۷)

– سوگندخوردن (همان:۱۱۸)/ غم خوردن (همان:۱۸۱)/

۲–۳ گروه حرف اضافه ای وفعل

مجموع داده ها درگروه حرف اضافه ای و فعل در اثر فوق پنجاه وپنج (۵۵) مورد است. نگارنده به عنوان نمونه به بیست وهفت (۲۷) مورد اشاره کرده است.

۱. و دران هم جانب ایجاز و اختصار را به رعایت رسانیده آید. (کلیله ودمنه،۶:۱۳۸۶)

۲. و مال بی عمارت به دست نیاید.(همان:۷)

۳. اگر به دست توانی آوردن این غرض به حصول پیوندد.(همان:۱۹)

– به سمع رسانیدن(همان:۲۹)/ به ندامت کشیدن(همان:۳) /در معرض معالجت آمدن(همان:۴۴)/ به سرآمدن(همان:۴۵) در وهم آمدن(همان:۴۷)/ برباد نشاندن(همان:۵۰)/در طلب ایستادن(همان:۵۰)/

– به هلاک کشیدن(همان:۵۳)/ از دست شدن(همان:۵۳)/ درمیان آمدن(همان:۵۵)/ به باد دادن(همان:۷۱)/برمیان بستن(همان:۱۰۰)/ به ادا رساندن(همان:۱۰۱)/ در رنج افتادن(همان:۱۴۳)/ در اضطراب آمدن(همان:۱۵۰)/

– به حضیض کشیدن(همان:۱۶۱)/ از پای درآمدن(همان:۱۷۶)/ از پای نشستن(همان:۱۸۷)/ به کاربردن(همان:۱۹۱)/ دراضطراب آمدن(همان:۲۴۲)/ بردست گرفتن(همان:۳۲۰)/ به تهتک کشیدن(همان:۳۴۹)/

– از جای شدن(همان:۳۵۴)/ از پای درآوردن(همان:۴۰۸)/

۲-۴ قیدیاقیدپیشوندی وفعل

مجموع داده ها از گروه قیدی در اثر فوق شصت ویک (۶۱) مورد است، که نگارنده دراینجا به شانزده (۱۶) مورد به عنوان نمونه اشاره کرده است.

۱.به مجرد معرفت آن شکوه و مهابت درضمیر اوپیدا آید که اوهام نهایت آن را در نتوان یافت.(کلیله ودمنه،۱۳۸۶:۵)

۲.که خلل او به اطراف ولایت ونواحی مملکت او بازگردد. (همان:۶)

برگرفتن(همان:۳۲)/ برداشتن(همان:۳۳)/ فرو گذاشتن(همان:۴۱)/ فراز آمدن(همان:۴۲)/ فرو افتادن(همان:۴۹)/برخاستن(همان:۵۲)/ فرودآمدن(همان،۶۴) درانداختن(همان:۷۲)/ بازرسیدن(همان:۷۶)/ فروشدن(همان:۱۴۴)/ برکشیدن (همان:۲۲۵)/ فروگرفتن (همان:۳۵۹)/

فروبردن (همان:۴۰۲)

۲-۵ اسم مفعول وفعل کمکی مجهول ساز

مجموع داده های این گروه از فعل مرکب در کتاب کلیله ودمنه بیست مورد یافت شد، که نگارنده در اینجا پنج (۵) مورد از آن را ذکر می کند.

۱.چنانکه رنج آن بشیر باز نگردد وجهی دارد ودر احکام خرد تأویلی یافته شود.(کلیله ودمنه،۱۳۸۶ :۸۸)

۲. و من آن می دانم که به تعجیل تدبیر کار کرده آید.(همان:۹۰)

۳. و از تغلب دشمن مبادرت نموده شود.(همان:۹۶)

۴. واگرسهوی وغلتی بینند زبان طاعنان گشاده گردد.(همان:۲۰۳)

۵. و راست بدان درودگر می مانی که بگفت زن نابکار فریفته گشت.(همان:۲۱۷)

* مجموع داده های این دسته ازفعل مرکب نود ودو (۹۲) مورد است. نگارنده به بیست وپنج (۲۵) مورد به عنوان نمونه به آن اشاره کرده است.

۱. سعی نمود (سعی کرد) تا آن را به لواحق خویش بیاراست. (کلیله‌ودمنه،۱۳۸۶:۱۰)

– اعتراف نمودن ← اعتراف کردن(همان:۱۲)/ تبرک نمودن ← تبرک کردن(همان:۱۸)/

– خوض نمودن ← خوض کردن(همان:۲۰)/ مواظبت نمودن ← مواظبت کردن(همان:۲۴)/

– هجرت نمودن(همان:۳۰)/ مبادرت نمودن(همان:۳۲)/ تحریض نمودن(همان:۴۴)/ تقدیم نمودن(همان:۴۸)/ ابا نمودن(همان:۵۴)/ مبالغت نمودن(همان:۶۶)/ افراط نمودن(همان:۸۹)/ امتناع نمودن(همان:۹۸)/ موافقت نمودن(همان:۲۶۴)/ تعجب نمودن(همان:۲۵۷)/ صحبت نمودن(همان:۲۷۳)/ قیام نمودن(همان:۲۷۴)/

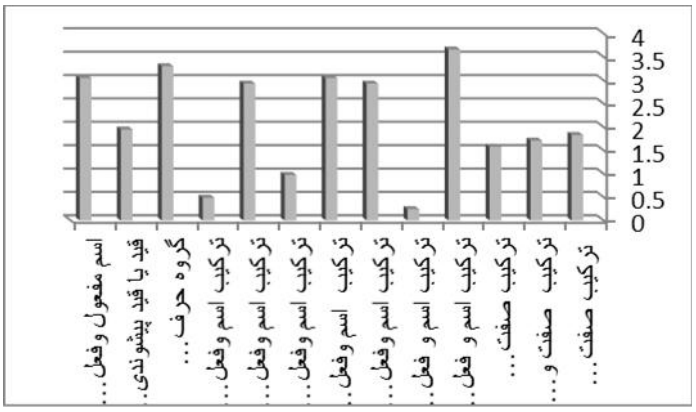
– تقاعد نمودن(همان:۳۲۰)/ تعززنمودن(همان:۴۱۹)/ مباهات نمودن(همان:۴۱۹)/

دعوت فرمودن ← دعوت کردن(همان:۳)/ تقدیم فرمودن ← تقدیم کردن(همان:۱۰)/

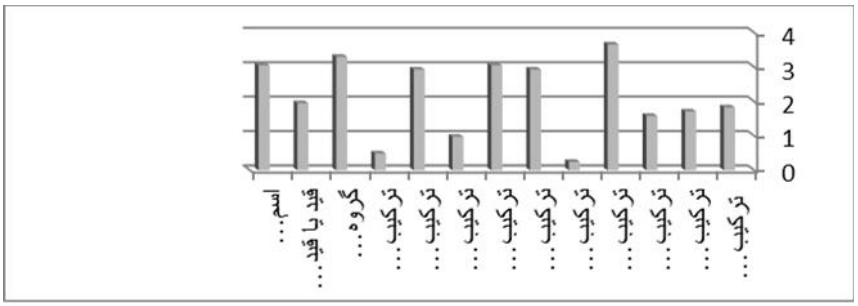
– حمل فرمودن ← حمل کردن(همان:۳۰)/ تدبیر فرمودن ← تدبیر کردن(همان:۹۲)/

– مشاورت فرمودن ← مشاورت کردن(همان:۱۹۹)

" مقایسه فعل مرکب در دو نثر مرسل ومصنوع "



الف) نثر قابوسنامه



ب) نثر کلیله ودمنه

نتیجه؛

با بررسی فعل مرکب براساس تعریف وتقسیم دبیر مقدم در دو نثر ساده و فنی فارسی (قابوس نامه وکلیله ودمنه) دریافتیم، که پر بسامدترین فعل های مرکب، فعل "کردن" است، که این فعل در قابوس نامه نسبت به کلیله ودمنه بیشتر مشاهده شد، همچنین در کلیله ودمنه که نثری فنی است افعال مرکب نسبت به قابوس نامه

کاربرد بیشتری دارد. فاصله بین دو جزء فعل مرکب در نثر فنی (کلیله ودمنه) نسبت به نثر ساده(قابوس نامه) بیشتر است. همچنین بسامد فعل گرفتن درنثر کلیله ودمنه نسبت به قابوس نامه بیشتر است. درپایان ملاحظه شد که، بیشتر بسامدها درکلیله ودمنه در فعل مرکب "کردن" است، و از این جهت با قابوس نامه اشتراک دارد. برخی افعال به عنوان توصیفگر عمل از جهت معنایی شبیه کرن وجهی هستند نظیر فعل داشتن، نمودن، فرمودن که میزان این افعال در کلیله ودمنه نسبت به قابوس نامه بیشتر است. فعل کردن در برخی موارد تنها وظیفه ی صرفی دارد. چنانکه که گاهی ترکیب اسم مصدر با این فعل جانشین فعل ساده می شود.(ر.ک.دبیر مقدم،۱۳۸۴ :۱۶۴). این مسئله در نثر فنی کلیله ودمنه نسبت به قابوس نامه بیشتر مشاهده شد.

کتابنامه

۱.انصاف پور، غلامرضا(۱۳۷۷) **فرهنگ کامل فارسی**، تهران، زوّار.

۲.خانلری، پرویز(۱۳۷۴) **تاریخ زبان فارسی**، تهران،نشر سیمرغ، چاپ پنجم، جلددوم.

۳. خیامپور، عبدالرسول (۱۳۸۸) **دستورزبان فارسی**، تهران، ستوده.

۴. دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۳) **فرهنگ فارسی**، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول، جلد.۱۰،۱۱.

۵.دبیر مقدم، محمد(۱۳۸۴) **پژوهش های زبان شناختی مجموع مقالات**، تهران، نشر دانشگاهی.

۶.فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۳) **پژوهشی در دستورتاریخی زبان فارسی**، تهران، سروش

۷. فرشیدورد،خسرو(مهروآبان ۱۳۷۳) **مقاله فعل مرکب وساختمان آن**، شماره نوزدهم، سال سوم.

۸.مینوی،مجتبی(۱۳۸۷) **کلیله ودمنه**، تهران، دانشگاه تهران، چاپ اول.

۹.یوسفی، غلامحسین(۱۳۷۱) **قابوس نامه**، تهران، علمی وفرهنگی، چاپ ششم.

۱۰.نجفی ،ابوالحسن(۱۳۸۴) **مبانی زبان شناسی وکاربرد آن در زبان فارسی**، تهران، نیلوفر، چاپ نهم.

تنگسیر و رادیکالیسم

محمد آقاسی زاده

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات

چکیده

چوبک در داستان تنگسیر بخشی از زوایای تاریک حیات فردی و اجتماعی ایران را در دهه‌های سی و چهل قرن چهاردهم هجری آشکار می‌کند. آثار او آیینه‌ای است که سیمای واقعی ایران را در آن سال‌های پر تپش نمایان می‌سازد.

چوبک در آثارش تلاش خود را برای تجسم بخشیدن پلیدی‌ها و یا خشونت‌های اجتماع و سرنوشت انسان‌ها در درگیری با مسائل اجتماعی به کار گرفت.

در این جستار سعی شده است ضمن آشنایی با مؤلفه‌های رادیکالیسم خصوصاً رادیکالیسمی با نشانه‌های ایرانی و نگاهی گذرا به سبک و دنیای داستانی چوبک، به تشریح محورهای انطباقی حرکت‌های رادیکالیسمی و مؤلفه‌های آن در ایران سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ با رمان تنگسیر و شخصیت اصلی آن بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: چوبک، تنگسیر، رادیکالیسم، حرکت‌های سیاسی اجتماعی

«رادیکال»[۱] و «رادیکالیسم»[۲] در اصل گرایش به نظریه‌های سیاسی تندرو است. این کلمه از «رادیکس»[۳] در زبان لاتین آمده است، به معنای «ریشه» و «رادیکال» صفتی است برای همه نظرها و روش‌هایی که خواهان دگرگونی بنیادی و فوری در نهادهای اجتماعی و سیاسی موجود هستند؛ چه گرایش‌های چپ چون کمونیسم[٤] و چه راست تندرو چون فاشیسم[٥] و نازیسم[٦].

صفت رادیکال همچنین برای هرگونه نظری در زمینه هنر و دانش که با نظریه‌های پابرجا به ستیز برخیزد به کار می‌رود. در این معنا « رادیکال» و «رادیکالیسم» را در فارسی می‌توان «تندرو» و «تندروی» ترجمه کرد. (آشوری، ۱۳۷۳، ذیل واژه رادیکال)

به عبارتی، رادیکالیسم، به آئین کسانی اطلاق می‌شود که دارای افکار چپ‌گرا بوده و در مقابل آن‌ها لیبرال‌ها[۷]، میانه‌روها، و بعد محافظه‌کاران[۸] قرار دارند.

در آمریکا، رادیکالیسم در قرن ۱۹ به شکل اتوپیایی[۹] آغاز شد که همراه با جنبش لغو بردگی بود. طرفداران رادیکالیسم در آن زمان خواهان تغییرات اساسی و ریشه‌ای در جامعه آن زمان آمریکا بودند.

---

[1] Radical
[2] Radicalism
[3] radix
[4] Communism
[5] Fascism
[6] Nazism
[7] Liberals
[8] conservatives
[9] Utopia

«با آن که از نظر تاریخی رادیکالیسم همواره با نارضایتی از وضع موجود و خواستاری دگرگونی‌های اساسی سیاسی و اجتماعی همراه بوده است، معنای کلمه در دوره‌های گوناگون و کشورهای گوناگون فرق کرده است» (همان).

رادیکالیسم اندیشه و ایدئولوژی سیاسی تمام عیار و کاملی نیست؛ محتوای آن بر حسب وضع و حال سیاسی، که رادیکال‌ها خود را در آن می‌بینند، تغییر می‌کند. (عالم، بی تا،۱۲۰) به عنوان مثال، رادیکالیسم ایرانی در عصر گذشته ریشه در سنت دارد، در حالی‌که رادیکالیسم ایرانی در دوره جدید ریشه در ایدئولوژی‌های مدرن (مارکسیسم[1]، ناسیونالیسم[2]، بنیادگرایی دینی) دارد و هر یک در تند کردن فضای رادیکال نقش متفاوتی دارند.

برای آشنایی بیشتر با جایگاه رادیکال در بین اندیشه‌های سیاسی دیگر، توضیح چند نکته لازم است. با توجه به این نکات معنا و اصول رادیکال‌ها شفاف تر خواهد شد:

بزرگترین ایدئولوژی رادیکالیسم تقابل با وضع موجود و ایجاد دگرگونی است. از این رو ابتدا لازم است مفهوم دگرگونی و جایگاه طیف‌های سیاسی را بهتر دریافت کنیم.

ابتدا گروه‌های سیاسی رادیکال، لیبرال، میانه‌رو، محافظه‌کار و واپس‌گرا را در یک طیف نما برای چشم‌اندازی تصویری از آنها مشخص می‌کنیم:

راست	واپسگرا	محافظه کار	میانه رو	لیبرال	رادیکال	چپ

اگر این گروه‌های سیاسی را روی خط طیف، از چپ به راست در نظر بگیریم، رابطه معینی بین آنها می‌بینیم.؛ بدین صورت که رادیکال‌ها در سمت چپ طیف و واپسگراها در انتهای راست آن قرار دارد. ردیف دانشواژه‌ها در این طیف چیز مهمی به ما می‌گوید: این که در علم سیاست دانشواژه رادیکال افراط‌گرای چپ معنا می‌دهد و نه افراط‌گرای راست. این نکته را هم از همین جا در نظر داشته باشیم که گروه‌های واقع در راست طیف با وضع موجود موافق، و در چپ طیف خواهان تغییر وضع موجودند (همان).

این تغییر و دگرگونی دارای مؤلفه‌هایی است که با شناختن آن‌ها می‌توان کارکردها و انواع رادیکالیسم را مشخص نمود. گروه‌های واقع در هر نقطه از طیف سیاسی نسبت به دگرگونی در نظام و وضع موجود، موضع‌گیری‌هایی دارند. دگرگونی سیاسی، اجتماعی برای همه جامعه‌ها اساسی است و همه آن‌ها در راه توسعه سیاسی، اجتماعی، در نهایت گریزی ندارند.

[1] Marxism
[2] Nationalism

گام مهم در راه شناخت دانشواژه رادیکال و انواع آن، شناخت موضع‌گیری‌های متفاوت هر گروه سیاسی نسبت به دگرگونی سیاسی است. در این راستا باید به چهار نکته در مورد دگرگونی‌های وضع موجود توجه کرد که عبارتند از: *راستا، ژرف، شتاب و روش این دگرگونی.*

در وهله اول راستای دگرگونی باید مشخص باشد. دگرگونی‌ها با توجه به حضور هر کدام از طیف‌های سیاسی- اجتماعی می‌تواند پیش‌رو یا پس‌رو باشد. نوع این راستا با توجه به نیازهای جامعه و اهداف طیف سیاسی مورد نظر مشخص می‌شود، بدین گونه که ممکن است دگرگونی در یک طیف پیشرو و در طیفی دیگر با اهداف و افکاری متفاوت‌تر، پس‌رو باشد.

دومین نکته‌ای که باید در شناخت مفهوم دگرگونی به آن توجه کرد و از مؤلفه‌های مهم حرکت‌های رادیکالی به شمار می‌رود، ژرفا و عمق دگرگونی مورد نظر است. در این باره پرسش‌هایی مطرح می‌شود از قبیل: آیا اصلاحات باید بزرگ و تأثیرگذار باشد یا کوچک و سطحی؟ آیا دگرگونی مورد نظر به نتیجه مطلوب راه پیدا خواهد کرد یا نه؟ نتایج این دگرگونی قابل کنترل است یا غیرقابل کنترل؟ اما در کل می‌توان گفت که قاعده کلی این است که هر اندازه دگرگونی اساسی‌تر و عمیق‌تر باشد اثرها و نتایج آن کمتر قابل پیش‌بینی، از هم گسیخته و غیرقابل کنترل خواهد بود.

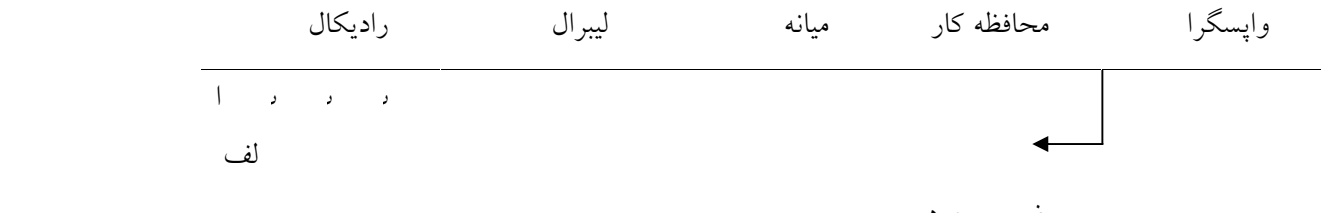
سومین جنبه دگرگونی سرعت و شتابی است که مردم می‌خواهند دگرگونی با آن صورت گیرد. به نظر می‌آید که نمی‌توان گفت بین ژرفای دگرگونی که مردم می‌خواهند و سرعت و شتاب انجام اصلاحات رابطه مطلقی وجود ندارد، اما اغلب بین این دو یک رابطه کلی هست زیرا هر دو موضع‌گیری به عاملی مشترک (وضع موجود) مربوطند، و گستره احساس بیگانگی مردم از نظام موجود معمولاً به ژرفا و شتاب دگرگونی و اصلاحاتی که می‌خواهند بستگی دارد. یعنی هر چه از وضع موجود بیشتر احساس بیگانگی کنند، می‌خواهند اصلاحات عمیق‌تر (ژرفا) و سریع‌تری (شتاب) صورت گیرد.

مهم‌ترین نکته‌ای که در این جستار به کار می‌آید و باید درباره مفهوم دگرگونی به آن توجه کرد، روش انجام دگرگونی است.

دگرگونی ممکن است از راه‌های بسیار زیادی صورت گیرد، رسمی یا غیررسمی، قانونی یا فراقانونی، مسالمت آمیز یا از راه خشونت. در این جا لازم به ذکر است که در روش دگرگونی همانند «راستا»ی دگرگونی ممکن است در بعضی از طیف‌ها روشی افراطی و در طیفی دیگر روشی مسالمت آمیز فرض شود. بنابراین بهتر است در مواجهه با روش‌ها به محض حضور قدری خشونت یا انجام اعمالی فراقانونی و یا بالعکس، روش را افراطی و خشونت آمیز یا مسالمت آمیز و قانونی قلمداد نکنیم.

تا اینجا با مفاهیمی آشنا شدیم که در راه و روش تمام طیف‌های سیاسی از جمله رادیکالیسم بسیار مؤثر است و به نوعی شیوه کاری و برنامه هر کدام از آن ها محسوب می‌شود. در ادامه به دسته‌بندی دیگری در این طیف سیاسی می‌پردازیم تا بتوانیم مؤلفه‌های یک شخص رادیکال را بهتر بیان نماییم.

به طور کلی یک رادیکال را می‌توان فردی دانست که از جامعه موجود به حد افراط ناراضی است و بنابراین از پیشنهادهای شدت عمل برای دگرگون کردن آن جانبداری می‌کند. از این نظر، همه رادیکال‌ها جانبدار دگرگونی فوری (سرعت و شتاب) و اساسی (ژرفا) جامعه هستند. حال می‌توان برای شناخت و درک خواست‌های سیاسی رادیکال‌ها، آن‌ها را بر اساس روش‌های کاری به چهار دسته تقسیم نمود که به صورت نمودار نشان داده می‌شود:



زیربخش الف در بخش رادیکال، نمایانگر موضع بسیار افراطی رادیکال است. آن‌ها که در این زیربخش طیف سیاسی قرار می‌گیرند، از نظم موجود جامعه به طور بسیار افراطی ناراضی‌اند و از جامعه به شدت روی‌گردان شده‌اند. بنابراین نه تنها نظرشان بر این است که بنیان‌های نظام بفور دگرگون شود، بلکه این کار را از راه‌های خشونت‌آمیز هم صورت می‌دهند. به عبارتی رادیکال‌های افراطی معتقدند جامعه چنان فاسد و چنان کژ راه شده است که فقط آتش و خون می‌تواند آن را پاک کند.

اما زیر بخش‌های ب و پ در این مورد با زیر بخش الف اختلاف نظر دارند. گروه های رادیکال این دو زیر بخش، دگرگونی‌های اساسی را در جامعه خواستارند و می‌گویند که این دگرگونی‌ها بفور باید صورت گیرد اما در روش و ضرورت خشونت با یکدیگر و گروه الف در اختلاف‌اند. رادیکال‌های زیر بخش ب اصرار ندارند که خشونت تنها راه دگرگونی‌های معنا دار است؛ آن‌ها می‌گویند خشونت در اغلب جای‌ها ضروری است. اما زیر گروه پ تمایلی به کاربرد خشونت ندارند و آن را فقط به عنوان آخرین راه در نظر می‌گیرند.

آخرین گروه، زیر بخش ت اصلاً تمایلی به روش‌های خشونت در عملی کردن اهداف خود ندارند اما فراموش نکنیم که تمام این چهار گروه در روی‌گرداندن از نظام موجود و خواستاری دگرگونی‌های بنیادی و فوری هم عقیده‌اند.

بنابراین، دیدیم که اولاً رادیکال‌ها به هر دو طرف طیف‌های سیاسی منتسب نیستند و فقط به طیف چپ و افرادی که در راستای حرکت پیش‌رو قدم برمی‌دارند مربوط‌اند. و از همه مهم‌تر که همه رادیکال‌ها طرفدار خشونت نیستند و حتی بعضی از آن‌ها صلح جو هم هستند.

پس از آشنایی اجمالی با طیف رادیکالیسم و رادیکال‌ها، اندکی درباره رمان معاصر ایران و خصوصیات رمان و به طور اخص رمان ***تنگسیر*** و نویسنده آن صادق چوبک، قلم می‌رانیم.

درخت کهنسال و سترگ ادب فارسی، جزء جدایی‌ناپذیر فرهنگ مردم ایران است که مهم‌ترین راه شناخت روحیات و فرهنگ این ملت به شمار می‌رود.

یکی از چندین شاخه این درخت تنومند داستان است، پیدایش نخستین داستان‌ها به درستی مشخص نیست. اما مسلم است که داستان عمری به اندازه انسان دارد که در قالب‌های مختلفی از جمله؛ حکایات، نوادر، قصص و شکل جدیدتر آن، داستان و رمان نمود پیدا کرده است.

رمان به معنی امروزی به عنوان میراث ادبی، تحولی تازه در ادبیات به وجود آورد. این نوع ادبی به مرور زمان طی چند قرن اخیر سیر تحول و تکامل خود را پیمود و اندک اندک در بیشتر نقاط جهان فراگیر شد و به ایران رسید.

پیدایش رمان ایرانی محصول معنوی تفکرات مشروطه خواهانه است. زیرا هر مرحله تازه تاریخی، اجتماعی و سیاسی شکل‌های بیانی جدید و مورد نیاز خود را می‌طلبد و تحت تأثیر انگیزه‌های اجتماعی و فرهنگی، شکل‌های قدیم طی فرایندی پیچیده زیر و زبر می‌شوند و نمونه‌های تازه ادبی پدید می‌آیند. در این اثنا علاوه بر تغییر شکل‌ها، تغییر روش‌های بیان، تغییر محتوا و تغییر سبک‌ها بر اساس نیازها و تحولات روز جامعه اعم از سیاسی و اجتماعی و فرهنگی به وجود می‌آید.

از آن جا که معمولاً آثار ادبی و خصوصاً رمان آیینه‌هایی تمام نما هستند که شخصیت نویسنده و افکار و اندیشه‌های او و شرایط اجتماعی و سیاسی حاکم بر جامعه در آن متجلی می‌شود یا به دیگر سخن یک اثر ادبی برابر است با شناخت نسبی از نویسنده و آن چه در جامعه او می‌گذرد. در این جستار سعی می‌شود تا با بررسی رمان تنگسیر به شرح و تبیین این داستان و هم سوی‌اش با جریان رادیکالیسم در ایران و تأثیر و تأثرات آن‌ها بپردازیم.

رمان‌های ایرانی را از منظرهای مختلف می‌توان به دسته‌های گوناگونی تقسیم نمود. از لحاظ مخاطبین، از نظر هنری، سبکی، محتوایی و غیره. به عنوان نمونه اگر رمان‌های ایرانی را بر اساس محتوا در راستای مسایل اجتماعی یا سیاسی دسته بندی کنیم، به سه گروه رمان دست می‌یابیم:

۱) رمان‌هایی که بیشتر به درگیری انسان با مسایل هستی و هستی‌شناسی می‌پردازد. مانند: بوف کور یا ملکوت.

۲) رمان‌های اجتماعی که بیشتر انسان را در رویارویی با مسایل اجتماعی نشان می‌دهد و به کنش و واکنش‌های آن در این مقوله می پردازد، مانند: راه آب نامه و جای خالی سلوچ.

۳) رمان‌هایی که بیشتر محصول شرایط و تحولات سیاسی در هر دوره است و شخصیت‌های داستان در کشمکش با مسایل در آن به چشم می‌آید؛مانند: چشم‌هایش، نون والقلم.

تاریخ ادبیات فارسی سرشار از نمونه‌هایی ست که نشان می‌دهند در جوامعی که آزادی بیان وجود ندارد، ادبیات به ناگزیر بخشی از بار روزنامه‌نگاری را نیز به دوش می کشد و این امر در بسیاری از اوقات به تداخل فزون از حد ادبیات و سیاست می انجامد (خرمی،۱۳۸۰، ۱۲۸)

صادق چوبک با اسم مستعار محمد صادق چوبک (۱۲۹۵_۱۳۷۷) (اتحاد، ۱۳۸۷،۷۷۱) تنگسیر را زمانی منتشر کرد (۱۳۴۲) که کشور دچار ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی شده بود. قیام پانزده خرداد و پیامدهای آن خیزشی اجتماعی علیه حکومت بود، آن هم پس از گذشت ده سال از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که شاه مستبدانه همه امور کشور را در کنترل خویش گرفته بود.

«شاه در این دهه، پس از کودتای ۲۸ مرداد، قدرت خود را تثبیت کرد و ... بر بیشتر بخش‌های جامعه به ویژه طبقه روشنفکر . کارگر شهری کاملا مسلط بود» (آبراهامیان، ۱۳۸۴، ۵۱۵ و ۵۱۶).

«چوبک که از زمهریر خانه استبداد بیست ساله به دریای پر آشوب محیط پس از شهریور ۱۳۲۰ ایران پرتاب شده بود، عصیانی را به روی صفحه کاغذ می ریخت که نمایانگر روحیه ستمدیدگان دوره بیست ساله و آرزوهای خفه شده جوانان تحصیلکرده ایرانی بود»(دست غیب، ۱۳۷۹، ۱۸۰).

دنیای داستانی چوبک با توجه به شرایط زمان نویسنده، به چندین روش و سبک تفسیر پذیر است. از دیرباز او را نماینده تام و برجسته سبک ناتورالیستی[1] در ایران می‌دانند که مطابق با نحله امیل زولا[2] به تشریح پلیدی‌ها و پلشتی‌ها مبادرت کرده است، چنان که میرصادقی می‌گوید: «دید چوبک از مسایل دیدی ناتورالیستی است» (میرصادقی،۱۳۶۶، ۶۲۱).

علاوه بر این، آثار چوبک را از نظرگاه‌های دیگر هم می‌توان نگریست تا او را فقط در حوزه ناتورالیست محدود نکنیم. به عنوان مثال چوبک در آثار خود به تجسم و توصیف برش‌ها و مقاطعی حساس از زندگی می‌پردازد، زندگی انسان‌هایی که نه بازیچه جبر فیزیولوژیکی و بیولوژیکی بلکه بیشتر در چنبر جبر اجتماعی، اقتصادی و سیاسی گرفتار آمده اند و از این رو می‌توان چوبک را نویسنده‌ای به تمام معنا رئالیست[3] دانست نه ناتورالیست.

ما در این جستار به دور از دیگر ابعاد دنیای داستانی چوبک، سعی داریم تا مؤلفه‌های رادیکالیسم و حرکت‌های مبتنی بر آن را که در جامعه زمان نویسنده بسیار شیوع پیدا کرده بود را با تکیه بر شخصیت اصلی داستان «زار محمد» مشخص نماییم و از این دیدگاه هم به داستان تنگسیر بنگریم.

در رمان تنگسیر هنوز زمان طولانی از هجوم توده انگلیس به بوشهر و دفاع مردم آن دیار از زاد و بوم خود نگذشته و یاد دلیران تنگستانی در خاطره‌ها زنده است و شماری از این دلیران هنوز زنده‌اند. ساختار و محتوای داستان هرچند وقایعش مربوط به سال‌های آغازین قرن چهاردهم است، اما ارتباط تنگاتنگی با ضدیت با حکومت وقت دارد.

تنگسیر نوشته متفاوتی در میان آثار چوبک است و درگیری فردی مقاوم با جامعه‌ای نامناسب، درونمایه داستان را می‌سازد. **زار محمد** بر خلاف آدم‌های آثار پیشین چوبک، بر سرنوشت خویش می‌شورد و در جهت «تغییر موقعیت اجتماعی» خود می‌کوشد. هر چند ماجرا مربوط به سال‌های پس از جنگ جهانی اول

[1] Naturalism
[2] Emile Zola
[3] Realist

است، اما می‌توان تصویر زمانه را نیز در آن دید و در کل، چوبک همسو با خیزش‌های دهه ۱۳۴۰ از مقاومت سخن می‌گوید.

«مبارزه زارمحمد نوعی قهرمان گرایی فردی بر ضد بی عدالتی اجتماعی است. او که به صلاحیت سازمان‌های قضایی بی اعتقاد شده، «شخصاً» اقدام می‌کند و دشمنانش را به قتل می‌رساند (در سینما این مضمون با فیلم قیصر (۱۳۴۷) ساخته مسعود کیمیایی رواج عام یافت). از همان نخستین رویدادهای رمان، در انتظار پایانی فاجعه بار می‌مانیم. زیرا برخاستن فرد تنها جز شکست نتیجه‌ای ندارد. اما چوبک با منتزع کردن قهرمان از شرایط عینی و ایده‌آل‌سازی از او، حادثه به حادثه او را ضد ضربه‌تر می‌کند تا به پیروزی پایانی برساند (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ۵۲۰). هر چند این نکته به مذاق منتقدانی چون براهنی خوش نیامد و وی معتقد است که این امر یکی از معایب بزرگ تنگسیر است (محمودی، ۱۳۸۱، ۱۳۶).

در مطالب پیشین به دو نکته اشاره شد؛ یکی تغییر موقعیت اجتماعی و دیگری اقدام شخصی و فرد محورانه **زارمحمد**، که هر دو این‌ها از عناصر اصلی حرکت‌های رادیکالی است. از آنجا که بنا به گفته چوبک: «...تنگسیر واقعیت بی‌رحم و عریانی است که من خود شاهد آن بوده‌ام» (چوبک در گفتگو با نصرت رحمانی، آیندگان، بهمن ۱۳۴۸)، محقق می‌شود که زمینه‌های گوناگون سیاسی و اجتماعی موجود در جامعه به داستان وی نفوذ پیدا کرده است.

نکته دیگری که درباره شخصیت اصلی داستان و وجود زمینه‌های ارتکاب کارهای رادیکالی مهم جلوه می‌کند، داشتن روحیه شهادت طلبی است. در این زمینه **تنگسیر** با سووشون مشابهت‌هایی پیدا می‌کند. زیرا این روحیه در این داستان نمود کاملی دارد، آن هم با اقتدا به حسین ابن علی. این روحیه اغلب در تنگناها به سراغ انسان‌های بیچاره می‌آید که هیچ راهی برای گرفتن حق خویش ندارند و با این توجیه که «بالاخره نباید کسی پیدا بشه و ریشه این ظلم رو بکنه؟ ...من مث حسین ابن علی برای گرفتن حقم می‌روم، خونم که از خون او رنگین‌تر نیس» (چوبک،۱۳۸۸،۶۸) به مبارزه با ظلم برمی‌خیزند. اما نکته اصلی در این است که با اقتدا به آن امام اینطور بر می‌آید که به ظاهر شکست خواهند خورد اما این قیام و خون‌های ریخته در رگ‌های آینده جریان خواهد داشت و این پیروزی واقعی است.

مراجعه به تاریخ نشان می‌دهد که پس از اتفاقات کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و قیام خونین پانزده خرداد ۱۳۴۲، حرکت‌ها و قیام‌های شخصی و بعضاً چند نفره رادیکالی، که خود همانند **زار محمد** هم حاکم و هم مجری بودند، کم کم در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۵۶ به تشکل‌هایی تبدیل شدند که رسیدن به اهدافشان بیشتر با اقدامات مسلحانه و ترور و به نوعی احقاق حق بدون استمداد از دستگاه قضا همراه بود. اقداماتی نظیر «حمله سیاهکل» که اولین حرکت رادیکال و مسلحانه اما در قالب تشکل بود، در ایران به وقوع پیوست. این سازمان‌های چریکی بعدها به گروه‌های مختلفی تقسیم‌بندی شدند؛ مانند چریک‌های فدایی خلق، مجاهدین خلق ایران و مجاهدین مارکسیست.

پس تا بدین جا این گونه برداشت می‌شود که حرکت رادیکالی **زارمحمد** با توجه به تغییر موقعیت و اصلاح جامعه دگرگونی «پیش‌رو» بوده و حرکتی شخص محور بر ضد نظام موجود شمرده می‌شود.

«نخستین برخورد رمان با **زارمحمد** هنگامی است که او، کلافه از گرما، زیر درختی نشسته و به مورچه‌هایی می‌نگرد که بر سر لاشه سوسکی درگیرند. تلاش مورچه‌ها زمینه را برای ورود به داستان اصلی آماده می‌کند. بعضی‌ها در این صحنه تأثیر «خوشه‌های خشم» اشتاین بک[1] را دیده‌اند و بعضی دیگر داستان را به دلیل تصویر خشونت متأثر از آثار همینگوی[2] دانسته‌اند؛ اما قهرمان تنگسیر «خشونت» را شیوه‌ای ضروری برای مقابله با شرایط تعقیب و ارعاب اجتماعی می داند» (میرعابدینی،۱۳۸۰، ۵۳۰).

پس نکته دیگری که در انطباق حرکت‌های **زارمحمد** با مؤلفه‌های حرکت‌های رادیکالی وجود دارد، استفاده از ابزار خشونت است و از این لحظ به نظر می‌رسد که **زارمحمد** در دسته زیرگروه‌های الف در دسته‌بندی رادیکال‌ها قرار می‌گیرد.

واپسگرا	محافظه کار	میانه	لیبرال	رادیکال
			←	
			وضع موجود	

«لازم به اشاره است که ممکن است عده‌ای دچار وسوسه این نتیجه‌گیری شوند که آنهایی که برای دست یافتن به هدف‌های سیاسی یا اجتماعی خشونت به کار می‌برند، افراط گرا هستند. اما این نتیجه‌گیری لزوماً درست نیست. البته خشونت ابزار اصلی گروه‌های سیاسی افراطی خاصی است. اما این هم ممکن است که همه آدم‌ها در هر نقطه‌ای از طیف سیاسی که باشند خشونت به کار ببرند. برای مثال محکوم کردن مجرم به اعدام و سلب مالکیت اموال، از شکل‌های پنهان و آشکار کار برد خشونت هستند و افراد مختلفی در زنجیره طیف سیاسی از عملی شدن آنها حمایت می‌کنند. بدین ترتیب عقلانی نیست از روش‌های دست یافتن مردم به هدف‌های سیاسی نتیجه گرفت که افراط گرا هستند» (عالم، مجله دانشکده حقوق، ۱۲۰).

اینک به بررسی دو مورد نهایی یعنی ژرفا و عمق دگرگونی و نیز سرعت و شتاب آن می‌پردازیم. دو مؤلفه‌ای که دیدیم در ابتدا با یکدیگر در ارتباطند. **زارمحمد** به عنوان کارگری اصیل چندان در پی عمق و تأثیرگذاری کار خویش نمی‌گشت بلکه فقط به دنبال احقاق حق خویش با اعمال خشونت بود. از خلال صحبت‌هایش با دیگران (مانند همسرش یا دلاک) این طور برمی‌آید که هیچ امیدی به قانون و عدالت ندارد و فضای خفقان‌آوری که به ایجاد روحیه شهادت طلبی در ناخودآگاهش منجر شده بود، او را به انتقام شخصی

[1] Eshtain Bek
[2] Hemingway

واداشت. هرچند که به نظر می‌آید تقابل **زارمحمد** با افراد کلاه‌بردار که نمونه‌های نوعی از جامعه بزرگ منحط شده‌اند سیاسی نباشد، اما قطعاً محصول شرایط اجتماعی سیاسی آن دوره به شمار می‌رود.

با این همه، حرکت انقلابی و خودجوش **زارمحمد** در آن دوره تحولی بزرگ قلمداد می‌شود و از این بابت حرکت اصلاحی با عمق و ژرفایی سترگ به نظر می‌آید.

از منظر سرعت و شتاب هم پر واضح است که با استفاده از سلاح و کشت و کشتار، **زارمحمد** خواستار تغییر و دگرگونی سریع بوده و این مؤلفه خود از مهم‌ترین نشانه‌های حرکت‌های رادیکال در این داستان است.

و آخرین نکته که خیلی گذرا به آن اشاره می‌شود، اما مهم به نظر می‌رسد این که یکی از بزرگ‌ترین عواملی که باعث حضور حرکت‌های خشونت آمیز و رادیکالی در جامعه می‌شود، ناکارآمدی نخبگان سیاسی و شکست آن‌ها در ایجاد تغییرات با مؤلفه‌های دیالیکتیکی و تعامل گرایی است. نکته‌ای که چوبک بسیار خوب به آن پی برده بود. در رمان‌هایی مانند همسایه‌ها و چشم‌هایش دیده می‌شود که حرکت‌های اصلاحی و زیربنایی و به نوعی لیبرال دیگر جوابگوی نیاز مردم و خواسته‌های آنان نیست و بدین گونه سیر حرکت‌های سیاسی در رمان راهی جز رسیدن به **تنگسیر** و سووشون ندارد؛ رمان‌هایی که خشونت و شهادت در زمره مهم‌ترین مؤلفه‌های آنان قرار می‌گیرد. این سرخوردگی مردم از نخبگان سیاسی در بین طبقه عام، حرکت‌های چریکی و کشتارهای زیادی را در تاریخ ایران رقم زده است

در پایان، سبک داستان تنگسیر نشان می‌دهد که چوبک می‌خواسته بر خلاف بقیه آثارش حرکتی کند و آرمان و آرزوهای انقلابی _سیاسی خویش و بعضاً پیش‌بینی‌هایش را در آن بگنجاند. زیرا با توجه به آثار دیگر او، در زمینه شخصیت میبینیم «که شخصیت در تمام آثارش آدم‌هایی هستند کوبیده شده، منحط، رو به زوال، شل و کور و یک چشم، خائن . خیانت شده، ساقط و فرسوده، مبتذل و غرقه در فساد فردی و اجتماعی؛ از همه بالاتر، تمام شخصیت‌ها به استثناء **زارمحمد** و یکی دوتا، آدم هایی هستند که در زنجیر عرف و عادت پوسیده اجتماعی و ظلم و زور و قلدری محیط گرفتار شده‌اند و آن‌ها را در سرنوشت محتومشان که مرگ، شکست، فلاکت و نکبت باشد، غرق می‌کند» (محمودی، ۱۳۸۱، ۱۳۶).

اما در این داستان با خلق قهرمانی رویین تن و ایجاد شخصیتی به نام **شهرو**- بر خلاف آثار قبلی چوبک که زن‌های جامعه داستانی‌اش همانند عضوی زائد در جامعه واقعی به دور انداخته شده‌اند- قصد در به تصویر کشیدن دنیای آرمانی خویش دارد و در عین حال «داستانی مربوط به اشخاص معمولی در دنیای عادی بسازد که اندیشه‌های بلند و دریافتنی‌ای در بردارد که با مطالعه و تأمل ارج آنها معلوم میشود» (دهباشی، ۱۳۸، ۴۶۸)

و خلاصه این که این رمان «با همه بار رمانتیسمی[1] و آرمان گرایانه‌ای که دارد از دو لحاظ در ارتباط با واقعیت‌های اجتماعی زمان خود است:

۱- مبارزه برای دست رد زدن به بی عدالتی و گرفتن حق

۲- تاکید بر مبارزه فردی در شرایط سرکوب جنبش های اعتراضی و حق طلبانه مردم» (محمود عبادیان، ۱۳۷۹، ۹۲).

کتابنامه

- آبراهامیان، یرواند، ترجمه احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، ۱۳۸۴، **ایران بین دو انقلاب**، تهران، نشر نی

- حسینی، فاطمه، ۱۳۸۶، **بررسی آثار چوبک از دیدگاه ناتورالیسم و رئالیسم**، تهران، انتشارات ترفند.

- دهباشی، علی، ۱۳۸۰، **یاد صادق چوبک**، تهران، نشر ثالث.

- محمودی، حسن، ۱۳۸۱، **نقد و تحلیل و گزیده داستان های صادق چوبک**، تهران، نشر روزگار.

- میرعابدینی، حسن، ۱۳۸۶، **صد سال داستان نویسی ایران**، تهران، نشر چشمه.

- میرصادقی، جمال، ۱۳۸۰، **عناصر داستان**، تهران، نشر سخن.

- چوبک، صادق، ۱۳۸۸، **تنگسیر**، تهران، انتشارات نگاه.

- دستغیب، عبدالعلی، ۱۳۷۹، **کالبد شکافی رمان فارسی**، تهران، حوزه هنری.

- عبادیان، محمود، ۱۳۷۹، **انواع ادبی**، تهران، حوزه هنری.

- آشوری، داریوش، ۱۳۸۲، **دانشنامه سیاسی**، تهران، نشر مروارید.

- عالم، عبدالرحمان، بی تا، **بازبینی طیف‌های گروه‌های سیاسی**، ۱۲۰.

- چوبک در گفتگو با نصرت رحمانی، **آیندگان**، بهمن ماه ۱۳۴۸.

با برداشت هایی از:

- **نا کار آمدی نخبگان سیاسی در ایران بین دو انقلاب**.دکتر ازغندی

- **ده جستار داستان نویسی** .حسین سناپور

- **جامعه شناسی ادبیات**.لوسین گلدمن

- **فراسوی چپ و راست**.آنتونی گیدنز.

[1] Romanticism

بررسی نقش داستان در شکل‌گیری شخصیت نوجوان
با تکیه بر "پوتین‌های گشاد"

دکتر محمد آهی[۱]
استادیار زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان
معصومه ابراهیمی‌هژیر[۲]
کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات‌فارسی دانشگاه بوعلی سینا همدان

چکیده

کشمکش‌ها و واقعیت‌های زندگی انسان بین دو نیروی خیر و شر و نیکی و بدی داستان‌ها را می‌سازند؛ نوجوانی نیز دوره‌ی انتقال از کودکی به بزرگسالی است. رشد کودک تحت تأثیر عوامل ارثی و محیطی است؛ عوامل محیطی هم‌چون جنگ، در شکل‌گیری شخصیّت، طرز فکر، احساس و اندیشه تاثیرگذار است.

پژوهش حاضر به روش بررسی محتوای کیفی قیاسی است؛ به دلیل اهمیت و شخصیت نوجوان، این مقاله به بررسی نقش داستان در دنیای نوجوان پرداخته است.

پژوهشگران ابتدا کتاب داستان" پوتین‌های گشاد" نوشته‌ی مهدی حجوانی را انتخاب کردند؛ بعد از معرفی نویسنده و کتاب به بیان خلاصه‌ای از داستان و بررسی دنیای نوجوان پرداختند؛ در راستای آن نقش داستان در چگونگی بروز شخصیت نوجوان متناسب با موقعیت پیش آمده واکاوی شد.

کاراکترهای این داستان با خودپنداره‌ی توصیفی از توانایی‌هایشان نسبت به هم‌نوعان خود، خدمات اجتماعی بالایی ارائه می‌دهند. نویسنده با دست آویز قراردادن ارتباط بین بازی فوتبال و دنیای نوجوانی به بلوغ روانی و رابطه‌ی همبستگی برای هماهنگی با گروه همسالان می‌پردازد. موضوع محوری داستان، جنگ است. جنگ سبب تقویت روحیه‌ی بردباری، نیک‌کرداری، استقلال‌طلبی و مقدس شمردن ارزش‌های نوجوانان است. بعد از بمباران احساس تعهد، همدلی و همدردی در درون نوجوان برانگیخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: داستان، شخصیت، نوجوان، پوتین‌های گشاد.

مقدمه

۱. بیان مسئله

در دوره‌ی نوجوانی حیات انفعالی(عاطفی) وسیع‌تر است و از این حیث نوجوان آماده‌ی بروز عکس‌العمل‌های هیجانی و عاطفی شدید است. بین ضربه‌های هیجان و عکس‌العملی که از آن ضربه در نوجوان به‌وجود می‌آید، تناسب چندانی وجود ندارد و عکس‌العمل‌ها معمولا قوی‌تر از ضربه‌های هیجانی است. (شرفی،۱۳۸۹: ۱۱۵) نوجوانان به دلیل برخورداری از احساس و عاطفه‌ای قوی، با یک کلمه یا یک حرکت، طوفانی از احساسات به پا می‌کنند و معمولا پرهیجان‌تر از کودکان عکس العمل نشان می‌دهند

[1].ahi200940@yahoo.com
[2].mehozhir@gmail.com

بنابراین شخصیت‌های اصلی داستان انگیزه‌ی بیش‌تری برای حضور در جبهه و دفاع از خاک و ناموس خود دارند. این عوامل سبب بلوغ روحی و روانی نوجوانان و عکس‌العمل‌های قوی نسبت به ضربه‌ی جنگ و حضور در جبهه‌های جنگ شد.

۲. ضرورت و اهمیت تحقیق

از آن‌جا که جنگ تحمیلی بین ایران و عراق، روزگار درازی به خود اختصاص داده و تاثیرات عاطفی شدید و مختلفی بر خانواده و به تبع آن، شخصیت نوجوانان نهاده است، می‌توان در پی آثار ادبی مرتبط بر آن برآمد و به بررسی شخصیت‌های داستان نوجوان دوره‌ی دفاع مقدس پرداخت.

مولفه‌های شخصیتی نوجوانان در رابطه‌ی مستقیم بین محیط و خصوصیات عاطفی او دارد. اگر او بتواند به‌راحتی با محیط اطراف خود ارتباط برقرار کند، توانسته رشد اجتماعی خود را به اثبات برساند، در غیراین‌صورت باید موقعیت‌هایی برای کسب تازه‌های روابط اجتماعی برای او فراهم آورد. به دلیل اهمیت شخصیت نوجوان، این مقاله به بررسی نقش داستان در دنیای نوجوان پرداخته است و هدف از این پژوهش بیان نقش داستان در نحوه‌ی شکل‌گیری شخصیت نوجوان است.

۳. پیشینه تحقیق

داستان، عنصری جهت برقراری ارتباط با مخاطبان است. با شروع جنگ تحمیلی عراق علیه ایران، نویسندگان برای ترسیم رشادت، شجاعت و حال و هوای جبهه های جنگ دست به خلق آثاری با این موضوعات زدند؛ یکی از مخاطبان اصلی این داستان‌ها نوجوانان بودند. تلاش نویسندگان برای نوجوانان، سبب چاپ و انتشار مجلات و کتاب‌های داستان نوجوان در رابطه با دفاع و جنگ با دشمن شد؛ در این پژوهش با استناد به نظریه‌های رشد کتاب *روان‌شناسی رشد لورا برک*، داستان " پوتین‌های گشاد" به صورت تطبیقی بین رشته ادبیات فارسی و روان‌شناسی، بررسی شد. کتاب و مقاله‌ای که به‌صورت مستقل به بررسی نقش داستان در شکل‌گیری شخصیت نوجوان پرداخته باشد، یافت نشد.

پژوهش حاضر به روش بررسی محتوای کیفی قیاسی است. پژوهشگران ابتدا کتاب داستان" پوتین‌های گشاد" که هفت سال بعد از آغاز جنگ تحمیلی نوشته شده است، انتخاب کردند؛ بعد از معرفی نویسنده و کتاب به بیان خلاصه‌ای از داستان و بررسی دنیای نوجوان پرداختند؛ در راستای آن نقش داستان در چگونگی بروز شخصیت نوجوان متناسب با موقعیت پیش آمده واکاوی شد.

بحث پژوهش

۱. معرفی نویسنده و کتاب

" پوتین‌های گشاد " داستانی بلند برای گروه سنی" د" دانش‌آموزان دوره‌ی راهنمایی ، ۵۶ صفحه در قطع رقعی، نوشته مهدی حجوانی، در سال ۱۳۶۵ توسط حوزه هنری تهران به چاپ رسید.

مهدی حجوانی متولد ۱۳۳۹ تهران، با اسم شناسنامه‌ای" مهران" است. یک‌ربع قرن در زمینه‌ی ادبیات، ادبیات داستانی و ادبیات کودک فعالیت دارد. از سال ۱۳۶۱ با ارشاد همکاری دارد. سال ۱۳۶۴ به واحد

ادبیات حوزه هنری پیوست. از سال ۱۳۶۶ تا ۱۳۶۹ مسئول واحد کودک و نوجوان انتشارات امیرکبیر شد و از سال ۱۳۶۹ تاکنون سرویراستار موسسه‌ی نشر افق و مشاور ادبی موسسه‌ی انتشارات قدیانی است. سردبیر شماره‌های ۷،۸،۹ و ۱۰ گاهنامه‌ی تخصصی" قلمرو ادبیات کودکان" مهدی حجوانی است.

از سال ۱۳۷۳ تا سال ۱۳۷۴ به مدت یک‌سال معاون فرهنگی روزنامه‌ی نوجوانانه‌ی آفتابگردان بود. سال ۱۳۷۴ با پشتیبانی رضا هاشمی‌نژاد مدیر موسسه نشر افق، فصلنامه‌ی تخصصی نقد و بررسی ادبیات کودک" پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان" را تاسیس کرد؛ سردبیری ماهنامه‌ی تخصصی" کتاب ماه کودک و نوجوان" از شماره‌ی ۱ تا ۹۶ – به مدت هشت‌سال- عهده‌دار بود. در سال ۱۳۷۷ در راه‌اندازی نهاد مدنی" انجمن نویسندگان کودک و نوجوان" مشارکت داشت. سال ۱۳۸۲ جزء هیئت موسس" انجمن تصویرگران کتاب کودک" شد.

۲. خلاصه‌ی داستان

مجموعه داستان" پوتین‌های گشاد(قاسم و قصه‌هایش)" سه داستان را در بر دارد: دشمن آن بالا در انتظار است؛ پوتین‌های گشاد؛ یادگاری.

۲-۱. دشمن آن بالا در انتظار است:

قاسم- راوی داستان- عضو تیم فوتبال محله‌ی شفیع‌خانی است. قرار است بین تیم‌های فوتبال محله‌ها مسابقه‌ای برگزار گردد و جام شهید محسن نجفی به تیم برنده اهداء گردد. بعد از رقابت با ۳ تیم، تیم‌های شفیع‌خانی و نادرقلی به مرحله‌ی نهایی می‌رسند. بازی در محوطه‌ی خاکی و کوچکی که اطرافش ماشین‌های قراضه است، برگزار می‌شود. بعد از بازی پرتنش و نفس‌گیر، با گل نهایی حسن کریمیان که راوی از هیکل درشت و صورت آفتاب‌سوخته‌ی او بدش می‌آید، بازی به نفع نادرقلی‌ها پایان می‌گیرد. قاسم با دیگر بچه‌های تیم تصمیم می‌گیرند در فردای آن روز، بچه‌های محله‌ی نادرقلی را حسابی کتک بزنند.

بچه‌ها سنگ و چوب به دست، آماده‌ی رفتن به محله‌ی نادرقلی می‌شوند که یک‌دفعه صدای گوشخراش هواپیما و به دنبال آن بمباران را می‌شنوند. روی زمین دراز می‌کشند. بعد از رفتن هواپیماها، بلند که می‌شوند، همه‌جا را غرق در خون و خاک می‌بینند. محله شفیع‌خانی‌ها بمباران شده بود. مردم در بیرون آوردن جنازه‌ها کمک می‌کردند. حسن کریمیان هم برای کمک به بچه‌ها آمده بود. در آخر داستان تیم نادرقلی و شفیع‌خانی یک تیم برای کمک‌رسانی به مردم می‌شوند.

۲-۲. پوتین‌های گشاد:

داستان در مورد سن کم قاسم و دوستانش است که اسم آن‌ها را برای اعزام به جبهه نمی‌نویسند. آنقدر اصرار می‌کنند که دایی محمد- مسئول پایگاه- با یک نقشه‌ی قبلی، راضی می‌شود که آن‌ها، حداقل یک شب در مسجد محل، نگهبانی بدهند. بچه‌ها که به این تصمیم راضی می‌شوند تا خودی نشان بدهند، هرکدام یک پوتین گشاد برای خود دست و پا می‌کنند و به مسجد می‌روند. دایی محمد هم کلاه آهنی و کلاشینکف به

آن‌ها می‌دهد. قاسم و بچه‌ها که در حال نگهبانی بودند، چند نفر به آن‌ها حمله می‌کنند. دهان قاسم را می‌گیرند. آن‌ها را به طرف دیوار برمی‌گردانند و اسلحه پشت سرشان می‌گذارند. بچه‌ها که حسابی می‌ترسند ، دایی محمد وارد می‌شود و بچه‌ها می‌فهمند که این یک نقشه بوده است.

۲-۳. یادگاری:

در مدرسه اعلام می‌کنند که هرکس در حد توان خانواده، هدیه‌ای برای کمک به جبهه بیاورد. پدر قاسم که از کسبه است و وضع مالی خوبی هم دارد، به کمک کسبه‌ی بازار، وانتی از اجناس کمکی برای جبهه آماده می‌کند. تمام فکر قاسم، پیش دوستش، خلیل است. خلیل از بچه‌های جنگ‌زده است و وضع مالی خوبی ندارد. روزی که قرار است هدیه‌ها به مدرسه آورده شود، در حالی که قاسم فکر می‌کند بیش‌ترین و بهترین هدیه مال اوست، هدیه‌ی خلیل به عنوان بهترین هدیه معرفی می‌شود. هدیه‌ی او، تنها یادگاری مادرش، قرآن کوچکی به‌همراه یک نامه برای رزمندگان بود.

۳. تحلیل داستان

هر سه داستان ضمیمه‌ی داستانی همدیگر هستند که در نهایت، یک داستان واحد با انسجام ساختاری، شکل می‌دهند. صحنه داستان مربوط به سال ۱۳۵۹ هم‌زمان با شروع جنگ ایران و عراق در حاشیه‌ی شهر تهران است.

داستان‌ها با یک نکته‌ی مبهم در ذهن خواننده " چرایی" ایجاد می‌کنند. یک جمله از وسط داستان می‌گویند و بعد با شرح و توصیف فضای داستان، از اول، همه‌چیز را تعریف می‌کنند. مجموعه داستان " پوتین‌های گشاد" دارای *طرح* منسجمی است. گره اصلی داستان با تصادف باز نمی‌شود. با ایجاد انتظار در خواننده، او را کنجکار به خواندن بقیه‌ی داستان می‌کند و گره داستان، تدریجی و با توجه به سلسله اتفاقاتی که روی می‌دهد، باز می‌شود. این امر حقیقت مانندی داستان را اثبات می‌کند. از شخصیت خلیل به عنوان نماد صبر و بردباری استفاده شده است. چینش جمله‌ها و نشانه‌ها مخاطب را به سوی یک فضای جنگ و بمباران سوق می‌دهد. در کنار هم قرار گرفتن شادی و اندوه کودکانه، انتقال دهنده‌ی وجود پر از احساس کودکانی است که همیشه اطراف خود را پویا و پر از احساس می‌بینند.

۴. بیان ویژگی‌های شخصیتی نوجوان به‌وسیله‌ی داستان

۴-۱. *همدردی*، احساس‌های نگرانی یا تاسف‌خوردن برای مصیبت دیگران است. کودکانی که معاشرتی و جسور هستند و هیجان خود را خوب کنترل می‌کنند، به احتمال بیشتری برای کسانی که ناراحت هستند کمک می‌کنند و آن‌ها را تسلی می‌دهند. اما کودکانی که در کنترل کردن هیجان ضعیف هستند کمتر همدردی می‌کنند و رفتار نوع‌دوستانه نشان می‌دهند(بنگستون،۲۰۰۵؛ ایزنبرگ و همکاران، ۱۹۹۸)(سیدمحمدی،۱۳۹۰،ج۱: ۴۵۱) مهربانی بچه‌های تیم فوتبال محله شفیع‌خانی بعد از بمباران، نسبت به همدیگر، سبب تقویت حس نوع‌دوستی آن‌ها می‌گردد. این نوع‌دوستی تا مرز رقیبانشان کشیده می‌شود. " هنگامی که کودکان و نوجوانان با همسالان خود مذاکره و مصالحه می‌کنند، می‌فهمند که زندگی اجتماعی

می‌تواند به جای روابط صاحبان قدرت، بر همکاری بین افراد برابر استوار باشد. نوجوانانی که روابط دوستی صمیمانه و گفتگوهای بیشتری با دوستان خود دارند، از نظر استدلال اخلاقی پیشرفته هستند.(شونرت- ریچل، ۱۹۹۹)

" صدای ضجه‌ی اسماعیل پیچید تو گوشم و دلم را آتش زد. دویدم جلو و بغلش کردم..." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۲۲)

"اما... تو شلوغی و سر و صدا، یک‌دفعه دستی خورد به پشتم... برگشتم. حسن بود. چشم‌های قرمز و خیسش را دوخته بود به من. انگار منتظر اشاره‌ی من بود. چشمهایش چه معصوم بود! باور نمی‌کردم که حسن کریمیان هم گریه کند و دلش از این چیزها بسوزد. باور نمی‌کردم که او هم به سینه‌اش بکوبد و یا قمر بنی هاشم بگوید. دستم را محکم گرفته بود. من هم بازوی کلفتش را سفت گرفتم. هم می‌خندید و هم گریه می‌کرد. وقتی سرم را روی شانه‌اش گذاشتم، بیشتر گریه‌ام گرفت." (همان: ۲۳)

۴-۲. هراس از گمنامی و تنهایی، نوجوان را برمی‌انگیزد تا خود را در ارتباط با گروه همسالان قرار دهد، رنج ناشناخته ماندن آن‌چنان او را تحت تاثیر قرار می‌دهد که بر *احساس تعلق به گروه* بیشترین فعالیت را از خود بروز می‌دهد. همبستگی گروهی در این مرحله قوی‌تر از سایر مراحل زندگی است و غالبا به عنوان یک شاخص موفقیت برای اکثر نوجوان‌ها محسوب می‌گردد. نیاز تعلق به گروه، به مفهوم پذیرش و قبول گروه مورد نظر جوانان است." (شرفی،۱۳۸۹: ۲۹۹) نوجوانان داستان، خود را تعلق به گروه می‌دانند. برای این‌که رابطه‌ی همبستگی قوی داشته باشند سعی می‌کنند با گروه هماهنگ باشند تا از گروه همسالان طرد نشوند بنابراین در بحبوحه‌ی بعد از بمباران به فکر خود یا تیم خود نیستند و همگی برای کمک به یکدیگر متحد شدند.

" بچه‌های دو تیم هم که از اولش خجالت می‌کشیدند، دیگر قاطی شده بودند و دست به کار. همه شده بودند بچه‌های یک تیم، یک تیم با لباس‌های یکرنگ و یکدست." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۲۳)

۴-۳. نوجوانی دوره‌ی انتقال از کودکی به بزرگسالی است که عده‌ای این دوره را " تولد دوباره" نامیده‌اند. انتقال از اخلاق دیگرپیرو به اخلاق خودپیرو. زیرا دگرگونی‌های عمیقی در شخصیت نوجوان پدیدار می‌گردد. فرد نه کودک است و نه بزرگسال، اما برای مرحله‌ی بزرگسالی آماده می‌شود و با تمام توان می‌خواهد به سمت کمال قدم گذارد. (خدایاری‌فرد، ۱۳۷۵: ۱۳)

نوجوان دوست دارد که بزرگ‌ترها، بزرگ شدن او را ببینند و به آن بها دهند زیرا *نیاز به استقلال* یکی از نیازهای دوره‌ی نوجوانی و جوانی است. " بسیاری از نوجوانان و جوانان می‌اندیشند که پدر و مادر نسبت به آن‌ها کنترل و تسلط دارند و پیش خود فکر می‌کنند که آن‌ها دیگر کودک نیستند که احتیاج به کنترل داشته باشند و می‌خواهند هر چه زودتر روی پای خود بایستند و در امورشان خود تصمیم بگیرند، و از آزادی‌های فردی و اجتماعی برخوردار باشند. آن‌ها نیاز دارند بدانند زندگی‌شان زیر فرمان خودشان است."(همان: ۳۴)

در داستان، نوجوانانی توصیف شده‌اند که با توجه به شرایط، زودتر از سن خود به خودمختاری رسیدند؛ آن‌ها مشتاق حضور در جبهه هستند. که در نهایت، سعی بر این دارند که بتوانند برای نگهبانی هم که شده، خود را ثابت کنند و رضایت بزرگ‌ترها را برای رفتن به جبهه بگیرند. آن‌ها می‌خواهند خود را ثابت کنند و به حس استقلال برسند.

" بین خودمان باشد؛ ما، هم خیلی رویمان زیاد بود، هم سنمان کم بود و هم آموزش ندیده بودیم. حالا با این وضع هر سه نفر پایمان را کرده بودیم تو یک کفش که الا و با الله باید اسم ما را هم بنویسید." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۲۷)

" عصر روز بعدش، با عبدالله و حجت سه تایی جلوی خانه‌ی ما، تو پیاده رو زیر درخت نشسته بودیم و نقشه می‌کشیدیم. بالا رفتیم؛ پایین آمدیم؛ این‌ور زدیم؛ آن‌ور زدیم ولی چیزی دستمان نیامد. دیدیم که هم خانواده‌ها ناراحت هستند و هم اسممان را جایی نمی‌نویسند." (همان: ۳۳)

" در همین‌حال یک‌دفعه فکری به سرم زد. با خود گفتم: اگر ما را جبهه نمی‌فرستند اقلا شب‌ها که می‌توانیم پاس بدهیم. تازه آقا جان هم قبلا قبول کرده است." (همان: ۳۴)

۴-۴. *همدلی* یعنی توانایی درک کردن حالت هیجانی دیگران و احساس کردن با آن‌ها، یا پاسخ دادن به آن هیجان. (سید محمدی،۱۳۹۰،ج۱: ۳۶۵) در اوایل کودکی، توانایی هیجانی دیگری به نام همدلی شکل می‌گیرد و برانگیزنده‌ی مهمی برای رفتار نوع دوستانه می‌شود- اعمالی که دیگران از آن بهره‌مند می‌شوند بدون این‌که خود فرد انتظار هرگونه پاداشی داشته باشد(ایزنبرگ، ۲۰۰۵)."(همان: ۴۵۱) همدلی قاسم نسبت به خلیل که یک فرد جنگ‌زده است و از نظر مالی در شرایط دشوار قرار دارد، کانون تمرکز داستان است. قاسم شرایط خلیل را درک می‌کند و از این‌که امکان دارد قاسم به‌خاطر همراه نداشتن هدیه خجالت بکشد، خجالت می‌کشد؛ اما از این‌که با دست پُر به مدرسه برود، بدش نمی‌آید.

" از خودم که خیالم تخت بود ولی می‌گفتم نکند خلیل که تازه به تهران آمده، چیزی نداشته باشد که برای جبهه بیاورد و خجالت بکشد..." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۴۶)

" آن روزها نمی‌دانم چرا حالم سرجایش نبود. زیاد یاد خلیل می‌افتادم..." (همان: ۴۷)

۴-۵. حس دینی یا *تقدیس ارزش‌ها* در دوره‌ی نوجوانی تمامی وجود نوجوان را به شدت تحت تاثیر قرار می‌دهد، به گونه‌ای که دریافت‌ها و ادراک‌های وی با بینش فطری و گرایش به نیکی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد.(شرفی،۱۳۸۹: ۳۲۴) بعد از این‌که خلیل نامه‌ای که برای رزمندگان نوشته بود، می‌خواند و قاسم قضیه‌ی بهترین هدیه را می‌فهمد، پی به ارزش وجودی و بردباری خلیل می‌برد.

" نامه تمام شد. کلاس جیک نمی‌زد. خلیل نشست. برای خلیل خوشحال بودم..." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۵۶)

۴-۶. در طول نوجوانی، همکاری و تایید متقابل بین دوستان افزایش می‌یابد و نوجوانان در مقایسه با دوران کودکی خود، دوستان را کمتر در تملک خود می‌دانند. چون آن‌ها دوست دارند مقداری *خودمختاری* داشته باشند، تشخیص می‌دهند که دوستان نیز به خودمختاری نیاز دارند. (سیدمحمدی،۱۳۹۰،ج۲: ۹۳)

نویسنده با بیان ویژگی خودمختاری در شخصیت نوجوانان داستان و مقدس شمردن کار خلیل، توانسته احساس درونی آن‌ها را بازگو کند. قاسم از این‌که، بهترین هدیه را هدیه خودش می‌دانست، از خودش خجالت می‌کشد:

"... ولی از فکرهای خودم ناراحت بودم. انگار یک وانت آجر روی سرم خالی شده بود. یک وانت به اندازه‌ی وانت آقا جانم." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۵۶)

او از تصمیم عجولانه‌شان برای اعزام به جبهه و مشخص شدن عدم کفایت در نگهبانی، خجالت‌زده می‌شود و طوری رفتار می‌کند که بقیه متوجه شکستش نشوند؛ بنابراین قاسم و دوستانش حرف دایی‌محمد را معقول و منصفانه می‌دانند و بدون پافشاری، راضی به اجرای جریمه‌ی دایی محمد می‌شوند.

" ما به همدیگر نگاه کردیم. چیزی نداشتیم که بگوییم. کارمان در آمده بود. ولی بی‌اختیار به‌خاطر این تنبیه شیرین، از ته دل خندیدیم." (حجوانی، ۱۳۶۶: ۴۲)

نتیجه‌گیری

مجموعه داستان " پوتین‌های گشاد" دارای سه داستان به نام‌های " دشمن آن بالا در انتظار است" ، " پوتین‌های گشاد" و " یادگاری" است؛ در داستان " دشمن آن بالا در انتظار است" کاراکترهای داستان، بعد از بمباران، با حس همدردی که از رابطه‌ی صمیمی بین همسالان نشأت گرفته است برای مصیبت یکدیگر تاسف می‌خورند و سعی می‌کنند با کمک به آسیب‌دیدگان تیم مقابل، آن‌ها را تسلی دهند. ویژگی شخصیتی تعلق به گروه در نوجوانی یک شاخص موفقیت برای هر نوجوان است. رابطه‌ی همبستگی برای هماهنگی با گروه و طرد نشدن از گروه همسالان از ویژگی‌های این داستان است که احساس غم نسبت به مشکلات گروه را در شخصیت اصلی داستان برمی‌انگیزاند.

در داستان" پوتین‌های گشاد" شخصیت‌های داستان شرط رسیدن به استقلال را، اعزام به جبهه می‌دانند حتی اگر در حد نگهبانی در مسجد محله باشد که با خودمختاری، سبب شکل‌گیری احساس خجالت در داستان شده‌اند.

در " یادگاری" قاسم با درک کردن حالت هیجانی خلیل، با او همدلی می‌کند. گرایش به نیکی در وجود نوجوان، او را به سمت تقدیس ارزش‌ها سوق می‌دهد. بردباری و نیک‌کرداری خلیل، سبب جلوه‌گر شدن ارزش هدیه‌ی او در نگاه مخاطب است.

از آغاز داستان، نویسنده از اصطلاحات جنگی در بازی فوتبال استفاده کرده و خواسته از محیط کوچک درگیری، ذهن مخاطبش را به سمت صحنه‌ی بزرگ‌تر درگیری سوق بدهد. بنابراین بازی فوتبال دست‌آویزی برای پیشبرد هدف نویسنده در پرداختن به مسئله جنگ و بمباران شده است. او توانسته از ارتباط بازی با

جنگ به این نتیجه برسد که حتی مسئله‌ی دلخراشی هم‌چون جنگ می‌تواند اتحاد و همبستگی در بین افراد یک جامعه را برقرار کند و مردم در لحظات دشوار، بی‌توجه به اختلافات، همدم و پشتیبان همدیگر هستند.

نویسنده از مادربزرگ به‌عنوان یک واسطه‌ی ذهنی استفاده می‌کند تا بتواند داده‌های تربیتی و اخلاقی را از طریق او به مخاطب ارائه دهد. کاراکترهای داستان با خودپنداره‌ی توصیفی خود از توانایی‌هایشان نسبت به هم‌نوعان خود خدمات اجتماعی بالایی را ارائه می‌دهند. آن‌ها با دستگیری از دوستان و همدردی خود با آن‌ها توانسته‌اند خلق و خوی خود را به هنگام شرایط سخت و دشوار نشان دهند. بعد از بمباران نسبت به همدیگر به راحتی هیجاناتشان را آشکار می‌کنند. برای مصیبت یکدیگر تاسف می‌خورند و سعی می‌کنند با تعلق دانستن خود به گروه و کمک به آسیب‌دیدگان تیم مقابل، آن‌ها را تسلی دهند. در داستان غم نشات گرفته از رابطه‌ی صمیمی بین همسالان احساس می‌شود.

داستان، حس همدردی مخاطب نوجوان را نسبت به ایام جنگ، استرس، آوارگی، بمباران و از دست دادن عزیزان برانگیخته می‌نماید. این همدردی، سبب جلوه‌گر شدن دگرگونی درونی در وجود خواننده و ایجاد موقعیت‌های ذهنی و احساسی لطیف، جهت باورپذیری داستان است.

کتابنامه

۱- اسماعیل‌لو، ص.(۱۳۸۹). **چگونه داستان بنویسیم**. تهران: نگاه.

۲- احمدی، ا. (۱۳۷۵). **روانشناسی نوجوانان و جوانان**. تهران: نخستین

۳- برک، ل.(۱۳۸۳). **روان شناسی رشد**. ی، سیدمحمدی،(مترجم).(چاپ نوزدهم). تهران: ارسباران.

۴- حجوانی، مهدی.(۱۳۶۶). **پوتین‌های گشاد**. تهران: حوزه هنری.

۵- خدایاری‌فرد، م. (۱۳۷۲). **مسائل نوجوانان و جوانان**. تهران : انجمن اولیا و مربیان جمهوری اسلامی ایران

۶- رهگذر، ر.(۱۳۶۸). **نگاهی به ادبیات کودکان قبل و بعد از انقلاب**. تهران: حوزه هنری.

۷- سرشار، م.(۱۳۸۱). **در مسیر تندباد(بررسی ۲۰ سال ادبیات داستانی دفاع مقدس ویژه کودکان و نوجوانان)**. تهران: پیام آزادی.

۸- شرفی، م.(۱۳۸۹). **دنیای نوجوان**.(چاپ پانزدهم) تهران: منادی تربیت.

۹- میرصادقی، ج. (۱۳۸۸). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

۱۰- http:// Mehdihejvani.com

تأثّر سلمان هراتی و قیصر امین‌پور از شاعران گذشته و معاصر

ابراهیم ابراهیم تبار
استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بابل

چکیده

در طول تاریخ ادب فارسی، آثاری هستند که همیشهٔ روزگاران در چرخهٔ گنبد دوّار، درخشش خاصّی دارند و مشعل فروزان رهروانِ شعر و شاعران محسوب می‌گردند، می‌توان شاهنامهٔ فردوسی، مثنوی‌های سنایی و نظامی و عطّار و مولوی، کلیّات سعدی و غزلیّات حافظ و مولوی راذکر نمود؛ و یا سایر آفرینش‌های ادبی با درجات مختلف که در حدّ ابتکار محض و انحصار صرف آفریده نشده‌اند؛ این‌ها در عالم آفرینش هنری جاودان‌اند و تاثیر زیادی در افکار و اندیشهٔ خوانندگان گذاشته‌اند، طوری که هر اثر یا آثاری که از خیال گویندگان و نویسندگان طراوش کند، به عنوان پشتوانهٔ ادبی از آن به طُرُق مختلف اقتباس (حل، درج، تضمین، تلمیح، ...) بهره برده‌اند. شاعران عصر انقلاب اسلامی از جمله، سلمان هراتی و قیصر امین‌پور نیز از آبشخور بی‌منتهای متون نظم و نثر فارسی بهره‌های فراوان گرفته‌اند، این پژوهش به چگونگی تأثیر این دو شاعر معاصر، از گذشتگان ادب فارسی پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: امین‌پور، هراتی، تأثیر، شعر، مولوی، .... .

مقدمه

اسطوره‌ها مربوط به زمانی‌اند که انسان‌ها به اثبات عقلانی پندارهای خود، تمایل چندانی نداشتند؛ بلکه ترجیح می‌دادند در هاله‌ای از توهم و خیال زندگی کنند، اما با ظهور عصر مدرن و پیدایش پدیده‌ای به نام مدرنیته، این انتظار می‌رفت که اسطوره‌ها عرصه را خالی کرده و جای خود را به عقل‌گرایی محض قرن بیستمی دهند و رد پای اسطوره‌ها را فقط در نقّالی‌ها و داستان‌های سنتی مشاهده کنیم. اما همگام با ورود به عصر جدید و آغاز نوگرایی در داستان‌ها و پیدایش رمان نو، نه‌تنها اسطوره‌ها عرصه را ترک نکردند، بلکه شاهد خودنمایی آن‌ها در رمان‌های مدرن و پست‌مدرن نیز هستیم. چراکه «اسطوره‌ها از جمله کلان روایت-هایی هستند که می‌توانند در موقعیت‌های گوناگون اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، محمل اندیشه‌ها، تجربیات و مسائل نوظهور بشری باشند» (بزرگ‌بیگدلی؛ قاسم‌زاده، ۵۳:۱۳۸۹). روایت‌های اساطیری با برخورداری از ساختار داستانی منسجم خود، طرح‌های روایی مناسبی را در اختیار نویسندگان رمان نو قرار می‌دهند تا با استفاده از قالب‌های داستانی اسطوره‌ها به طرح مسائل امروزین بپردازند. با وجود این، نباید رویکرد نو نویسندگان معاصر را به اسطوره، آن هم در عصر مدرنیته که قطعاً نمی‌تواند در ردیف رویکرد نویسندگان و داستان‌نویسان سنّتی قرار گیرد، بی‌دلیل دانست. چراکه در این عصر تعداد پرشماری داستان‌های اسطوره‌ای نگاشته شده‌اند که نویسندگان آن‌ها تنها از اسطوره‌ها بهره نگرفته‌اند، بلکه به بازنگری و حتی تغییر ساختار اساطیر نیز دست زده‌اند. بنابراین با ژرف‌اندیشی در این آثار و نحوه‌ی استفاده و به‌کارگیری اساطیر توسط

نویسندگان، می‌توان به نتایج قابل تأملی دست یافت. «در این عصر، انسان نمی‌خواهد از رسم رایج زمانه پیروی کند و چشم بسته با فشار هر نیرویی که در آن رسم نهفته است به پیش رانده شود. انسان می‌خواهد این نیروها را بشناسد و در پرتو این شناخت، آن‌ها را به ضابطه‌ی اختیار خود درآورد» (کاسیرر، ۵۵:۱۳۷۲)، در واقع انسان قرن بیستم نیروی نهفته در اسطوره را کشف کرده و از پتانسیل آن برای پیشبرد اهداف خود بهره می‌برد.

در رمان فارسی، نویسندگانی چون صادق هدایت، محمد محمدعلی، هوشنگ گلشیری، سیمین دانشور، عباس معروفی و غیره، به تغییر و بازساخت یا تلفیق شخصیت‌ها و روایات اساطیری ملی و فراملی پرداخته‌اند که این دگرگونی‌ها و دلایل آن باید بررسی شود و از آن‌جا که یکی از انواع نوگرایی در ادبیات داستانی معاصر، دگرگونی اسطوره‌ها و کاربرد آن‌ها در رمان فارسی است و شناخت این امر، به درک بهتر رمان‌های مدرن و پست‌مدرن فارسی یاری می‌رساند، انجام تحقیق حاضر ضروری است.

دگردیسی اسطوره:

اسطوره‌ها و مضامین اسطوره‌ای، از دیرباز مورد توجه نویسندگان و ادیبان بوده‌اند، از این رو شاهد انواع کاربرد اسطوره‌ها در آثار ادبی و به‌ویژه رمان هستیم. روایات اسطوره‌ای در این آثار به شیوه‌های گوناگونی نمایان می‌شوند؛ گاهی شاهد بازخوانی و تکرار روایت اصیل اسطوره‌ای هستیم و گاهی اسطوره‌ها را در لباسی امروزی می‌بینیم، ولی با همان خویش‌کاری کهن. اما، نوع خاصی از کاربرد اسطوره در رمان معاصر وجود دارد که کم‌تر به آن پرداخته شده و آن دگردیسیِ اسطوره است. نویسندگانی که به دگردیسی اسطوره می‌پردازند، صرفاً به بازروایی روایت‌های اساطیری و تکرار آن‌ها توجه ندارند، بلکه از قدرت نهفته در اسطوره‌ها برای بیان مقاصد خود بهره می‌برند؛ بدین منظور، اسطوره‌ها را با یکدیگر تلفیق کرده یا در ساختار روایت آن‌ها تغییرات جزیی انجام می‌دهند و آن‌ها را در فضایی نو می‌کارند. در واقع ممکن است این اسطوره‌های بازآفرینی شده، پس از تغییراتی که نویسندگان در آن‌ها اعمال کرده‌اند، شباهتی به اسطوره‌های کهن نداشته باشند.

هگل بر این عقیده است که «دوران مدرن، آن روزگاری است که آدمی خود را پیش از هر چیز، محصول مناسبات انسانی و اجتماعی می‌یابد» (احمدی، ۶:۱۳۸۲). هر جامعه، از لحظه‌ای که دیگر، سنّت‌ها را به منزله‌ی یک الگو، در زندگی روزمره‌ی خود نمی‌پذیرد و رفته رفته بارِ آن‌ها را از دوش خود برمی‌دارد، جنبش مدرنیته در ضمیر و تفکرش راه می‌یابد و این تغییر، در عرصه‌ی هنر و ادبیات آن جامعه به سرعت آشکار می‌شود.

در مجموعه‌ی ادبیات داستانی ایران نیز، ورود مدرنیسم، شک به اسطوره‌ها و دوباره‌خوانی آن‌ها را در پی داشته است؛ «این ادبیات با شاخص شک‌گرایی، قاعده‌گریزی و هنجارافزایی، همه چیز را فرو می‌ریزد و از نو می‌سازد و این‌گونه، اسطوره‌ها فردی می‌شوند و در جریان این فردی شدن، عنصر تقابل، بیشترین سهم را دارد. نویسنده‌ی داستان‌های مدرن با کنار هم نهادن سنت و تجدد، اسطوره و مدرنیسم و در یک کلام کهنه و

نو، و ایجاد تقابل میان این دو، خواهان بهترخوانی این مفاهیم است و از این رهگذر باورهای جدید خویش را به تصویر می‌کشد» (ستاری و دیگران، ۱۴۵:۱۳۸۹)، باورهایی که اغلب در تقابل با معیارهای غالب جامعه است. این نگاه متفاوت به اسطوره‌ها و روایات اساطیری کهن، قطعاً ریشه در نگاه متفاوت این نویسندگان به عصر خود و باورهای جامعه‌ی خود دارد. «مدرنیسم، با فرضیه‌ی نسبیت و عدم قطعیت مفاهیم و تعاریف، در مقابل دنیای اسطوره و یقین ایستاد. چراکه اسطوره باور است و باور، حقیقت محض. در حالی که دنیای مدرن در پی متزلزل‌سازی هر حقیقتی است» (همان: ۱۴۶).

هم‌گام با این روند که به دگرگونی تعاریف و مفاهیم انجامید، ادبیات نیز از این قاعده برکنار نماند و آن مفهوم سنتی ادبیات جای خود را به مفهوم جدید آن داد. همان‌گونه که وارگاس یوسا تأکید می‌کند، در این کارکرد جدید، «ادبیات برای آنان که به آن‌چه دارند خرسندند، برای آنان که از زندگی بدان‌گونه که هست راضی هستند، چیزی ندارد که بگوید. ادبیات، خوراک جان‌های ناخرسند و عاصی است. زبان رسای ناسازگاران و پناه‌گاه کسانی است که به آن‌چه دارند خرسند نیستند» (وارگاس‌یوسا، ۲۳:۱۳۸۹). به تعبیری، هدف ادبیات مدرن که هم‌سو با بیان دغدغه‌های انسان عصر مدرنیسم است تلاش در راستای احیای مجدد آزادی، هویت و فردیت از دست رفته‌ی خویش در مواجهه با فشارهای بی‌امان اجتماعی، میراث تاریخی، فرهنگ و سبک مسلط اجتماعی است؛ با وجود این، توجه به این نکته ضروری است که مدرن بودن، تنها به معنی زندگی در زمان حال نیست، هرچند مدرن بودن رابطه‌ی مستقیمی با زمان دارد؛ اما این تناقض نباید موجب گمراهی شود. چرا که کسی واقعاً مدرن است که توانسته باشد گذشته‌ی خود را به خوبی درک کرده باشد. همین‌طور، نویسنده‌ای را واقعاً مدرن می‌نامیم که دغدغه‌ی حال را داشته باشد، اما این نگرانی حاصل درک کامل وی از تاریخ باشد؛ با این‌حال طوری بنویسد که گویی گذشته‌ای وجود نداشته است.

این‌چنین است که «بازی هنرمندانه‌ای که نویسندگان مدرنیسم با اسطوره‌ها به راه می‌اندازند، در صدد شکستن مرزهای اسطوره و نفی آن و گاه، کسب معنای دیگری از آن است» (ستاری و دیگران، ۱۴۸:۱۳۸۹). اما این نوع رویکرد به اسطوره‌ها از سوی نویسندگان مدرنیسم، به معنای اسطوره‌زدایی یا اسطوره‌پیرایی از آثار داستانی نیست؛ چرا که این نویسندگان، هم‌چون گذشته از طرح داستانی اسطوره‌ها در داستان‌های خود بهره می‌برند، با این تفاوت که با دریافت جدیدی از روایات اسطوره‌ای و بازآفرینیِ آن‌ها سعی در آشکار ساختن نارضایتی خود از وضع حاکم دارند.

بنابراین، دگردیسی اسطوره را نباید با اسطوره‌زدایی در هم آمیخت، چراکه در اسطوره‌زدایی، جدای از این‌که اسطوره و قدرت آن مردود شمرده می‌شود، با نمایشی کمدی از اسطوره‌ها مواجهیم؛ در حالی که در دگردیسی اساطیر، نه‌تنها اسطوره‌ها از بهترین قالب‌های بیان اندیشه هستند و با «نیروی ویران‌گر» اسطوره مواجهیم، بلکه نهایتاً با نمایشی از نوع طنز تلخ از اسطوره‌ها روبه‌روییم. الیاده در مورد اسطوره‌زدایی می‌گوید: «این شکل از کاربرد اسطوره، یعنی از دست دادن معنای مذهبی یک اسطوره و تبدیل آن به حکایت یا افسانه

یا قصه برای کودکان، در اسطوره‌شناسی، «اسطوره‌پیرایی» یا «اسطوره‌زدایی» گفته می‌شود» (الیاده، ۱۳۸۶:۱۱۷–۱۱۶). توضیح این‌که هنگامی که انسان بدوی برای جهان پیرامون خود به دنبال یافتن معنایی است، این «اسطوره است که به کشف و نمودار ساختن الگوها و از این رهگذر، تدارک معنایی برای دنیا و وجود بشر می‌پردازد؛ [اما] هنگامی که اعمال خدایان برای مردم غیرمنطقی به نظر برسد، نقش معنابخش اسطوره به جهان و چگونگی خلقت، کاسته می‌شود و در حد یک حکایت تنزل می‌یابد» (فرهادی، ۱۳۸۴:۱۶۳).

اسطوره زدایی نتیجه‌ی عقل‌گرایی است، اما دگردیسی اسطوره در جریان عقل‌گرایی است. به عبارتی می‌توان گفت که بحث فرآورده و فرآیند مطرح است. ساختارشکنی، فرآورده و نتیجه‌ی عقل‌گرایی است، در حالی که دگردیسی اسطوره، فرآیند عقل‌گرایی است.

هم‌چنین نباید دگردیسی اسطوره را با «ساختارشکنی اسطوره» یکی پنداشت. ساختارزدایی یا ساخت‌شکنی یا ساختارشکنی (deconstruction) که یکی از ویژگی‌های ادبی متون پست‌مدرن است، مکتب و جنبشی فلسفی– ادبی است که نخستین‌بار، ژاک دریدا (Jacques Derida) فیلسوف فرانسوی در سال ۱۹۶۷ آن را مطرح کرد و بر آن است که هیچ متنی را نمی‌توان دارای معنایی واحد دانست، بلکه ساخت معنایی هر متن هنگام خواندن شکسته می‌شود.

نزد دریدا، ساختارشکنی که وجه دیگر نقد متافیزیک است به معنای ضد ساختارگرایی نیست. دریدا با اوراق کردن ساختارها در حقیقت می‌خواهد کشف حجاب کند و در این مسیر، خواستگاه و نقش مرکز مقتدر، مسلط و متعالی را در ساختارمندیِ خود ساختار آشکار سازد. از این رو، ساختارشکنی دریدایی هرگز مفهوم منفی نابود کردن و خراب کردن را با خود حمل نمی‌کند؛ حال آن‌که در دگردیسی اساطیر، گاهی نویسنده، یک اسطوره (روایت اصلی اسطوره) را به کلی ویران می‌کند و سپس به بازآفرینی آن می‌پردازد.

آینه‌های دردار

آینه‌های دردار (نگارش: شهریور ۱۳۷۰) رمان خاطره‌گونه (حدود ۳۳۰۰۰ کلمه) از هوشنگ گلشیری است. داستان در اواخر دهه‌ی ۱۳۶۰ در چند کشور اروپایی پیش می‌رود.

نویسنده‌ی ایرانی برای شرکت در جلسات قصه‌خوانی و پرسش و پاسخ، به چند کشور اروپایی سفر می‌کند. در یکی از این جلسات، یادداشتی از شخصی که ظاهراً یک آشنای قدیمی است به دستش می‌رسد. معلوم می‌شود که این آشنا، صنم بانو، معشوق دوران نوجوانی و جوانی نویسنده بوده که دست سرنوشت آنان را از هم جدا کرده است، اما گوشه‌هایی از این رابطه، به شکلی تحریف شده در داستان‌های نویسنده رسوخ نموده است. نویسنده جلسات خود را از روی برنامه‌ای که دارد برگزار می‌کند و در این بین، بخشی از زندگی آشفته و گاه خفت‌بار روشن‌فکران وا زده‌ی هم‌وطنش را مشاهده می‌کند. سپس در پاریس، با صنم‌بانو که اینک چند سال است از همسرش جدا شده است، بیشتر محشور می‌شود و سرگذشت او را از زبان خودش می‌شنود. در رفت و برگشت‌های ذهن ابراهیم به گذشته‌های دور است که کودکی، نوجوانی و جوانیِ

او، خاطرات مشترکش با صنم بانو، ازدواج صنم، برخی وقایع سیاسی سال‌های پیش از انقلاب، آشنایی ابراهیم با مینا، گذشته‌ی هر یک از آن‌ها و آن‌چه در حال بر آن‌ها می‌گذرد، نیز روایت می‌شود.

در پایان داستان، هنگامی که صنم‌بانو به نویسنده پیشنهاد می‌کند بیش‌تر در پاریس بماند، هر دو با نیم-نگاهی به گذشته و حال خود، به این نتیجه می‌رسند که بی‌فایده است و زندگی‌شان را باخته‌اند، اگرچه اذعان دارند هر مسیر دیگری در زندگی احتمالاً به باخت دیگری منجر می‌شد.

روایت اسطوره‌ای

یکی از شخصیت‌های تاریخی و مذهبی که پس از ورد به عرصه‌ی ادبیات، تبدیل به اسطوره شده، ابراهیم نبی است. هوشنگ گلشیری در *آینه‌های دردار*، داستان را بر اساس روایت اسطوره‌ای ابراهیم نوشته و بدین منظور، از روایت‌های قرآن و تورات بهره برده است. از جمله بن‌مایه‌های اساطیری که در این متون درباره‌ی ابراهیم به آن‌ها اشاره شده، یکی روایت بت‌شکنی ابراهیم است و دیگری، آیین قربانی کردن. افزون بر این‌ها، در این روایات، نقش همسران ابراهیم (سارا و هاجر) را می‌بینیم و شاهد سیمای اسطوره‌ایِ زن هستیم؛ هم-چنین روایت گذر از آتش و بن‌مایه‌ی اسطوره‌ایِ سفر و هجرت (هجرت به سرزمین شام) نیز، در این روایات وجود دارند.

قرآن کریم در آیات ۵۷ تا ۶۷ سوره‌ی انبیاء و ۹۰ تا ۹۶ سوره‌ی صافات، ماجرای شکستن بت‌ها به‌دست ابراهیم را باز گفته است. آیات سوره‌ی انبیاء بیان می‌کند که مشرکان، قیام او بر ضد بت‌پرستی را جدی نگرفته بودند: «قالوا أجئتنا بالحق أم أنت من اللـعبین». گفتند: آیا [سخن] حق را برای ما آورده‌ای یا از بازیگرانی؟ (قرآن، انبیاء:۵۵). ابراهیم (علیه السلام) طبق آیه‌ی ۵۶، جدیت خود را اعلام داشته و در آیه‌ی ۵۷، از قول او بازگو شده است که «و الله لاکیدن أصنـمکم بعد أن تولوا مدبرین». ترجمه: و [در دل گفت:] به خدا سوگند پس از آن‌که پشت کردید و رفتید، قطعاً برای بت‌های شما چاره‌ای خواهم کرد. ابراهیم تصمیم خویش را به زمانی موکول کرد که بتواند در شهر تنها باشد: «بعد أن تولوا مدبرین» (قرآن، انبیاء:۵۷). این فرصت فرا رسید و مردم آماده شده بودند تا شهر را برای شرکت در مراسم عید ترک کنند؛ اما ابراهیم عذر آورد که بیمار است؛ در نتیجه، آن‌ها از شهر بیرون رفتند و او در آن‌جا ماند: «فقال إنی سقیم». پس از آن‌که مردم از او دور شدند، به سراغ بت‌ها آمد، از سر استهزای بت‌ها یا تقبیح بت‌پرستان و یا از سر خشم، از آن‌ها خواست تا از غذایی که مشرکان برای تبرک پیش آن‌ها نهاده بودند، بخورند: «فراغ إلی ءالهتهم فقال ألا تأکلون مالکم لاتنطقون» : پس مخفیانه به سوی خدایانشان رفت و [به ریشخند] گفت: چرا چیزی نمی خورید؟ شما را چه شده که سخن نمی‌گویید؟ (قرآن، صافات:۹۱ ـ۹۲). آن‌گاه با تیشه‌ی نجاری یا تبر به طرف بت‌ها رفت: «فراغ علیهم ضربا بالیمین» پس مخفیانه با دست راست ضربتی بر سر آنها کوفت [و آن‌ها را درهم‌شکست] (قرآن، صافات:۹۳) و با ضربه‌های خویش، آن‌ها را قطعه قطعه کرد: «فجعلهم جذذا» پس آن‌ها را خرد کرد، جز بزرگشان را (قرآن، انبیاء:۵۸). اما از تعرض به بت بزرگ (افلون) خودداری نمود: «إلا

کبیرا لهم» (قرآن، انبیاء:۵۸) و تبر را نزدیک بت بزرگ گذاشت. با جویا شدن علت از او، او بت بزرگ را متهم به شکستن بت‌ها کرد و خواست که از او سؤال کنند. چون به او گفتند که او قدرت این کار را ندارد و نیز نمی‌تواند سخن بگوید، او سؤال کرد که پس چگونه مردم، بت‌هایی را می‌پرستند که قدرتی از خویش ندارند. این عمل او، موجب خشم حاکم و نیز کاهنان گردید و دستور به سوزاندن او دادند. به همین منظور، آتشی بزرگ فراهم کردند و ابراهیم را درآن انداختند. طبق آیات قرآن، به دستور خداوند، آتش برای ابراهیم سرد و تبدیل به گلستان شد.

ابراهیم در سه دین یهودیت، مسیحیت و اسلام عظمت خاصی دارد. به طوری که هر یک از این دین‌ها خود را در زمره‌ی ملت ابراهیم حساب می‌کنند. در کتاب مقدس، بخش عهد عتیق، ابراهیم را فردی موحد و مورد توجه و عنایت خدا معرفی می‌کنند و موسی و بنی‌اسرائیل از نسل او هستند. در عهد جدید هم در ذکر شجره‌نامه‌ی انتسابی عیسی، ابراهیم جد اعلای او معرفی شده. در قرآن نیز ابراهیم، پیامبری بت‌شکن، اولوالعزم، سازنده‌ی کعبه، حنیف و مسلم معرفی شده و در منابع اسلامی، او جد اعلای محمد (پیامبر مسلمانان) است و در قرآن به عنوان خلیل‌الله (دوست خدا) معرفی شده است. به طور کلی در این سه دین، ابراهیم نیای پیامبران و شیخ الانبیا معرفی شده.

دگردیسی اسطوره در رمان آینه‌های دردار

هوشنگ گلشیری، *آینه‌های دردار* را بر اساس داستان ابراهیم که در قرآن و تورات به آن اشاره شده، نوشته است. وی برای پیوند دادن داستانش با روایت زندگی ابراهیم، نخست، نام قهرمان داستان را، هم‌نام با ابراهیم نبی انتخاب کرده است؛ سپس، با استفاده از روش دگردیسی اسطوره، با تغییراتی که در جزئیات روایت اصلی پدید آورده، ابراهیمِ زمان خود را خلق کرده است و به فرجام دیگری، جز پایان روایت اصلی، رسیده است.

داستان به شیوه سوم شخص مفرد، با نظرگاهی محدود به ذهن ابراهیم روایت می‌شود، ذهن پریشانی که مدام به پیش و پس می‌رود و تکه‌های خاطرات را جمع می‌کند تا با نوشتن آن‌ها سامانی بگیرد:

گفت: «گاهی آدم نمی‌داند بعضی چیزها به کجا یا کی تعلق دارد – می نویسیم تا یادمان بیاید و گاهی تا آن پاره به یاد آمده را متحقق کنیم برایش زمان و مکان می‌تراشیم. گاهی هم چیزی را مثل وصله‌ای بر پارچه-ای می‌دوزیم تا آن تکه‌ی عریان شده را بپوشانیم –اما بعد می‌فهمیم آن عریانی هم‌چنان هست» (گلشیری، ۹:۱۳۸۹).

یا آنجا که می گوید:

گاهی نوشتن یک داستان، شکل دادن به کابوس فردی است، تلاشی است برای به یاد آوردن و حتی تثبیت خوابی که یادمان رفته است. گاهی با همین کارها ممکن است بتوانیم کابوس‌های جمعیمان را نیز نشان بدهیم تا شاید باطل‌السحر آن ته مانده‌ی بدویتمان بشود. مگر نه این‌که تا چیزی را به‌عینه نبینیم نمی‌توانیم بر

آن غلبه کنیم؟ خوب داستان‌نویس هم گاهی ارواح خبیثه‌مان را احضار می‌کند، تجسد می‌بخشد و می‌گوید: «حالا دیگر خود دانید، این شما و این اجنه‌تان» (گلشیری، ۱۳۸۹:۱۴).

محور اصلی داستان، با وجود همه‌ی داستان‌های فرعی، همواره شخصیت اصلی، یعنی ابراهیم نویسنده، و نگرانی‌های اوست. در آغاز از خود می‌پرسد که کیست و کجایی است، «به گرد جهان می‌گردد، می‌بیند که همه‌ی این ایرانی‌های پراکنده هم، مسئله‌شان این است که کجایی هستند و ایرانی بودن خود را فراموش نمی‌کنند» (گلشیری، ۱۳۸۰:۸۰۶)، پس مسئولیتی در کار است که باید به آن پاسخ دهد. از این رو، تکه‌ها را از طریق نوشتن مجموع می‌کند تا به چهل‌تکه‌ای برسد برای پوشاندن عریانی‌ها و آگاه شدن بر نادانسته‌ها.

در داستان آینه‌های دردار، خواننده با مثلث عشقی ابراهیم- صنم- مینا روبه‌رو است. در نگاه اول، صنم، بت و ابراهیم، بت‌شکن به نظر می‌آید و مینا، شاهد و ناظری بر عالم مینوی؛ اما گلشیری، در جهت دگردیسی اسطوره، ابعاد دیگری از این شخصیت‌ها را مدّ نظر قرار می‌دهد: صنم، خود قربانی عشق ابراهیم است، بتی شکسته که ابراهیم سعی در مجموع کردنش دارد؛ ابراهیم نیز خود، قربانی عشقی شده که در تمام زندگی، او را از واقعیت‌های موجود باز داشته است؛ به گفته‌ی رولان بارت: «انسان بدوی، قربانی می‌کند تا خشم خدایان را فرونشاند و بلا را از سر خود بگرداند؛ انسان بورژوا، پدیده‌ی دیگری را به جای قربانی کردن می‌نشاند: نیرنگ. نیرنگ کردن در کار خدایان به کمک خرد صورت می‌گیرد. در این‌جا، قربانی درونی می‌شود، یعنی قهرمان، عنصری از شخصیت خود را قربانی می‌کند و تن به خفتی درونی می‌دهد» (بارت، ۱۳۸۹: ۱۸).

در این رابطه، مینا نیز قربانی حسادت صنم و قربانی ذهنیت ابراهیم شده و مجبور است مدام او را به واقعیت‌ها گریز دهد. شعر بید و ترانه‌ی بید که خواننده یا دخترک می‌خواند (حتی بی کلام!) و نوار بید که ابراهیم آن را در کیفش گذاشته تا با خود به خانه‌ی صنم ببرد (گلشیری، ۱۳۸۹:۸۷)، شاهدی بر همین مدعاست: عاشقی که در انتظار معشوقِ غرق شده‌اش، در کنار آب تبدیل به درخت بید می‌شود و ریشه در همان آب رودخانه می دواند، که به نوعی به یگانگی می‌رسند:

بید آن سوی ماناب را نشان داد، گفت: «می‌گویند عاشق و معشوق برای شنا می‌روند کنار رودخانه‌ای. یکی‌شان غرق می‌شود و آن یکی بر لب آب آن‌قدر می‌ایستد تا پاهایش ریشه می‌دوانند و موها و دستهایش جوانه می‌زنند، برگ می‌دهند و بزرگ می‌شوند تا می‌رسند به سطح آب تا اگر محبوب، سر از آب بیرون آورد یا دست دراز کرد موهای افشان یا دست‌های بلند او را بگیرد بیاید بیرون (گلشیری، ۱۳۸۹:۷۷).

گلشیری، با انتخاب نام مناسب برای شخصیت «صنم‌بانو»، ذهن خواننده را متوجه بت‌شکنی ابراهیم می‌کند. گویی صنم‌بانو، بتی است که ابراهیم آن را شکسته؛ در سراسر زندگی‌اش این زن را تکه‌تکه کرده است و حال، خاطرات او را می‌نویسد و برای مردم می‌خواند:

صنم‌بانو گفت: «می‌بینی، هر تکه‌ی مرا به کسی داده‌ای» (همان: ۱۱۸).

و در جای دیگر:

صنمش را این سال‌ها مدام شکسته بود و هر بار تکه‌ایش را داده بود به کسی (همان: ۱۳۷).

اما ابراهیم، این سال‌ها دیگر، ابراهیم بت‌شکن نیست؛ او در پی مجموع کردن تکه‌های شکسته‌ی بت است:

[ابراهیم گفت:] من راستش می‌خواستم با تو مصالحه کنم تا شاید به قول خودت مجموع بشوی (همان).

و اصلاً این صنمِ تکه‌تکه را که او سال‌ها وقف مجموع آوردنش کرده، از آن روی بت می‌پندارد تا بلکه در آن آینه، خود را –و کامل شده‌ی خود را– به تماشا بنشیند:

خیال‌بازی با شمایل آن که مویی دارد و میانی، میراث او بود. اگر کامل باشد، اگر دایره‌ای بسته، نیمه‌ی دیگری نمی‌خواهد. تن و پای آدمی دارد ریشه مهر گیاه، که هر کدام بی آن دیگری ناقص است (همان: ۱۳۸).

خود صنم‌بانو نیز آن تکه‌ها را –با تکه‌های دیگری از ادب ایران– در کتابخانه‌اش جمع کرده است، «انگار فرهنگی کهن را یک‌جا فراهم آورده باشد» (گلشیری، ۸۱۶:۱۳۸۰)، مانند همان مجموعه‌هایی که در موزه‌های پاریس نگهداری می‌شود:

من همه‌ی گذشته‌ی خودم و تو را جمع کرده‌ام، توی آن پوشه‌ها هرچه هرجا نوشته‌ای یا گفته‌ای، جمع کرده‌ام، نقدها و اظهار نظرهای دیگران را هم جمع کرده‌ام (گلشیری، ۱۱۹:۱۳۸۹).

افزون بر بت‌شکنی ابراهیم، که گلشیری در این داستان، هنرمندانه به دگردیسی آن پرداخته است، اشاراتی به بن‌مایه‌ی سفر نیز در این داستان می‌بینیم. ابراهیم نویسنده‌ای است که به اروپا سفر کرده است و برای دیگر مهاجران ایرانی داستان می‌خواند؛ اشاره‌ای به مهاجرت ابراهیم نبی به سرزمین شام. اما گلشیری، پشیمانی مهاجران از این سفر را روایت می‌کند:

خواسته بودند دنیا را عوض کنند، اما دنیا همان شده بود که بود و حالا در این شهر و آن شهر در خانه‌های یک اتاقه، یا حداکثر دو، گاهی حتی با زن و بچه، زندگی می‌کردند، با ماهانه‌ای که سرمایه‌داری مقرر کرده بود. بعضی‌ها، دیده بود، کار سیاه هم می‌کردند، بیش‌تر ظرف‌شویی و زن‌ها هم پرستار بچه‌ها می‌شدند، اگر کسی صلاحیتشان را تأیید می‌کرد (گلشیری، ۱۵:۱۳۸۹).

اشاره به نمود شتر، داستان عروسی مریم، صحنه‌ی بالا رفتن ابراهیم از پلکان خانه صنم و اشاره به قتل-گاه، یادآور صعود ابراهیم پیامبر از کوه قربان‌گاه (سناپور، ۱۵۶:۱۳۸۰) نیز، بر پیوند *آینه‌های دردار* با داستان ابراهیم پیامبر و دگردیسی این روایت اسطوره‌ای تأکید می‌کند:

مراسم را مو به مو تعریف کرد که چه می‌کنند یا آدابش چیست. گفت: «در کاشان هنوز هم قربانی می‌کنند، در چند محله. در هر کدام هم یکی بانی می‌شود که این کار از اجدادش به او ارث رسیده است. دست‌گردان شتری می‌خرد، چند ماهی به او نواله می‌دهد تا گوشتی بشود، بعد که خوب با او اخت شد آذینش می‌کند با گل و گیاه. آینه‌ای هم می‌گذارد روی پیشانیش. چشم‌هایش را هم سرمه می-

کشد و با نقاره و طبل دورش می‌گرداند و از هر سر خانه نیازی می‌گیرد تا روز عید که همه می‌آیند به میدان محله و نحرش می‌کنند و گوشتش را تکه‌تکه می‌کنند و می‌برند.»

مکث کرد. سکوت بود. گفت: «موقع نحر تا صدایش را نشنوند طبل می‌کوبند. مواظب هم هستند تا کسی از محلات رقیب شتر را کاردی نکند.»

عینکش را پاک کرد و به چشمش گذاشت. گفت: «بانی فقط می‌تواند افسار شتر را به دست بگیرد چون آشناست وگرنه نمی‌شود، شتر تنها حیوانی است که می‌تواند از جلو لگد بزند. اسلایدش هست، وقتی قصاب می‌آید تا کارد تیزش را زیر گلوی شتر فرو کند، شتر به بانی نگاه می‌کند و گریه می‌کند، با آن دو چشم سرمه کشیده و آن آینه میان پیشانی نگاه می‌کند و گریه می‌کند. اول دو دستش خم می‌شود و بعد پاهایش، با دو چشم باز و اشک بسته رو به بانی. سرش و گردنش را می‌گذارد روی حوض‌چه‌ی خون خودش و نگاه می‌کند با دو چشم سرمه کشیده» (گلشیری، ۱۳۸۹:۲۹-۲۸).

در پایان داستان، پس از تمام این اشاره‌ها به داستان ابراهیم پیامبر، ابراهیم *آینه‌های دردار* تصمیم نهایی خود را می‌گیرد. او پس از سال‌ها تکه پاره پیدا کردن خاطرات و وصله کردنشان به هم، می‌بیند که آن عریانی هم‌چنان هست و به قول صنم‌بانو:

«انگار که من و تو اصلاً نبوده‌ایم، آن داستان عروسی تو هم حتی در واقعیت نبوده است» (همان: ۹۳).

ابراهیم می‌بیند هرکجا که صنم ایستاده، مینا هم ایستاده:

چشم گشود، صنم‌بانو ایستاده بود، سرش زیر بود. مینا هم ایستاده بود و با کیفش به آن روبه‌رو هنوز هم اشاره می‌کرد (همان: ۹۶).

از طرفی نیز، صنم‌بانو در پی ماندگار کردن ابراهیم در آنجاست؛ با برنامه‌ای دقیق، که از کاغذهای مربع شکلِ معطر در کلن شروع می‌شود، او را به خانه‌ی خود در پاریس می‌کشاند. «صنم می‌داند اگر ابراهیم با او هم‌بستر شود، دیگر آن‌جا ماندگار می‌شود» (گلشیری، ۱۳۸۰:۸۱۷):

صنم‌بانو پیراهن بی آستین آبی آسمانی پوشیده بود. موهایش را بر شانه ریخته بود. می‌خندید. چرخید. گوشه‌ی دامن به دست گفت: «به حافظه‌ات فشار نیاور، این یکی را دیگر همین هفته‌ی پیش خریدم. از این چین‌ها خوشم آمد.» باز چرخی زد، گفت: «اما راستش اولین‌بار است که می‌پوشمش، به خاطر تو پوشیدمش.» صدای ضبط را انگار بلند کرده بود (گلشیری، ۱۳۸۹:۱۱۱-۱۱۰).

اما ابراهیم، پشیمان از بت‌شکنی و ناامید از سفر، تصمیم خود را گرفته است:

[ابراهیم گفت:] به احترام همان که گاهی به خواب دیده‌ام، یا بی آن‌که بدانم، هر جزیی از او را به این و آن داده‌ام، می‌خواهم بروم، نمی‌خواهم تو بشکنی یا خودم بیش از این پریشان بشوم. مینا برای من، راستش حضور حیّ و حاضر همان خاک است که با صبوری ادامه می‌دهد، حتی اگر من نروم. من

با او روی زمین زندگی می‌کنم، از همان ریشه‌ها، گیرم پوسیده، تغذیه می‌کنم، لحظه به لحظه. نمی‌خواهم این تکه خاک را از دست بدهم، نمی‌توانم به او هم دروغ بگویم، او را همین‌طور که هست دوست دارم، و تو را...

مکث کرده بود حتماً که صنم گفت: «همان‌طور که بوده‌ام.»

«شاید.»

بعد هم گفت: «من همین چیزها را می‌خواهم بنویسم، از همین ارزش‌ها، گو که کهنه، می‌خواهم دفاع کنم، چون می‌دانم این دو پارگی، این، این‌جا بودن و آن‌جا بودن، یا این تعلیق میان آسمان و زمین، همان چیزی است که ما داشته‌ایم، ریشه‌های ماست» (گلشیری، ۱۳۸۹: ۱۵۱).

گلشیری در این داستان، با دگردیسی اسطوره، ابراهیمی خلق کرده که از بت‌شکنی پشیمان است، از هجرت گریزان است، از تعلیق بین دو دنیا (هاجر و سارا) سردرگم است و نه‌تنها از قربانی کردن پرهیز می‌کند، بلکه خود، قربانیِ وضع موجود شده است. بنابراین، به جست‌وجو میان تکه‌های شکسته‌ی بت‌ها می‌پردازد تا گذشته را باز یابد.

نویسنده، خود در این مورد می‌گوید: «هرکس کتاب *آینه‌های دردار* را بر می‌دارد، در حقیقت، آینه را بر می‌دارد و آن را باز می‌کند، برای این‌که ببیند در حقیقت صنم‌بانویش کیست و بعد، آن را ببندد و بپردازد به مینایش و بر عکس (گلشیری، ۱۳۸۰: ۸۳۵).

خلاصه‌ی دگردیسی اسطوره در رمان آینه‌های دردار

روایت اسطوره‌ای	رمان آینه‌های دردار
ابراهیم، بت‌شکن است	ابراهیم، در صدد مجموع کردن بت شکسته (صنم‌بانو) است
ابراهیم فرزند خود را قربانی می‌کند	ابراهیم، خود، قربانی عشقی است که در طول زندگی، او را از واقعیت‌های موجود باز داشته است
ابراهیم، دو همسر دارد	ابراهیم، بین عشق دوران نوجوانی‌اش و همسر کنونی‌اش مردد است و سرانجام، یکی را بر می‌گزیند
ابراهیم به سرزمین شام مهاجرت می‌کند	ابراهیم، پس از سفر به اروپا و مشاهده‌ی وضع مهاجران، از ماندن در آن‌جا پشیمان می‌شود

نتیجه‌گیری

برخورد اسطوره با پدیده‌های دیگر این عصر از جمله مدرنیسم، که از ویژگی‌های بارز آن‌ها عدم قطعیت، شک به اسطوره‌ها، انتقاد از سنت‌ها و مردود شمردن قالب‌های تحمیل شده بر تجربیات زندگی است، باعث

به‌وجود آمدن نوگرایی در ادبیات داستانی معاصر شده است. یکی از مؤلفه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی معاصر، کاربرد اسطوره‌های دگرگون شده است. در این‌گونه آثار، هنرمندان خلاق، صرفاً به تقلید و بازسازی اساطیر کهن دست نزده‌اند، بلکه به دگردیسی اساطیر روی آورده‌اند؛ یعنی از آن‌ها الهام گرفته، ساختار آن‌ها را تغییر داده، لباس امروزین به تن آن‌ها کرده‌اند، آن‌ها را با یکدیگر تلفیق کرده و اسطوره‌های نو نیز خلق کرده‌اند. آنان از بن مایه‌های اساطیری استفاده‌ی بهینه کرده‌اند و برای مطرح کردن مشکلات کنونی جهان و وضعیت انسان در جهان معاصر و چگونگی طرح آن‌ها از اسطوره کمک گرفته‌اند.

در رمان‌های معاصر فارسی، نویسندگان بسیاری با استفاده از اسطوره‌های ملی و مذهبی و حتی با استفاده از اساطیر کتاب مقدس، به طرح داستان‌های خود پرداخته‌اند و از این طریق دغدغه‌ها و انگیزه‌های خود، مانند باستان‌گرایی و بازگشت به شکوه ایران باستان را به نمایش گذاشته‌اند. برخی هم از ویژگی استعاری اساطیر بهره برده و با گستردن روایت اسطوره‌ای در طول تاریخ، معضلات جامعه‌ی زمان خویش را بیان کرده‌اند. هوشنگ گلشیری در رمان آینه‌های دردار، ساختار روایت اساطیری را تغییر داده است؛ وی با واژگون کردن و دگرگونی روایت اسطوره‌ای ابراهیم، بخشی از زندگی آشفته و خفّت‌بار روشن‌فکران وازده‌ی هم-وطنش را به تصویر می‌کشد. ابراهیم سعی در مجموع کردن بتی شکسته دارد، در حالی که خود، قربانی عشقی شده که در تمام زندگی او را از واقعیت‌های موجود بازداشته است.

مروری بر یافته‌های بررسی حاضر، این نکته را بر ما پدیدار می‌کند که نویسندگان رمان‌هایی که از روش دگردیسی اسطوره استفاده کرده‌اند، پیوسته نسبت به مهم‌ترین معضلات جامعه، حساسیت نشان داده‌اند و در مواردی، پیش‌تر از آن‌که خطر جدی شود، زنگ اخبار وضعیت بحرانی را به صدا درآورده‌اند؛ آن هم در قالب اثری ادبی و با ساختاری هنرمندانه و منسجم.

کتاب‌نامه:

- **قرآن مجید.**
- احمدی، بابک. (۱۳۸۲). **معمای مدرنیته**. چاپ سوم. تهران: مرکز.
- الیاده، میرچا. (۱۳۸۶). **چشم‌اندازهای اسطوره**. ترجمه‌ی جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.
- بارت، رولان. (۱۳۸۹). **اسطوره، امروز**. ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان. چاپ پنجم. تهران: مرکز.
- بزرگ‌بیگدلی، سعید و قاسم‌زاده، علی. (۱۳۸۹). «عمده‌ترین جریان‌های رمان‌نویسی در انعکاس روایات اسطوره‌ای» در **فصلنامه‌ی تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی**. سال اول، شماره‌ی اول، تابستان ۱۳۸۹، صص۷۷-۵۱.
- ستاری، رضا؛ عزیزی، محمود؛ بنی‌کریمی، مریم. (۱۳۸۹). «بررسی تقابل مدرنیسم و اسطوره در آثار گلشیری» در **فصلنامه‌ی زبان و ادبیات پارسی**. شماره‌ی ۴۶، زمستان ۱۳۸۹، صص ۱۵۹-۱۴۵.
- سناپور، حسین. (۱۳۸۰). **هم‌خوانی کاتبان**. تهران: نشر دیگر.

- فرهادی، علی. (۱۳۸۴). «دگردیسی اسطوره‌ی ورهرام در حکایت‌های بهرام» در **فصل‌نامه‌ی تخصصی زبان و ادبیات فارسی**. سال اول، شماره‌ی ۱، صص ۱۷۹-۱۴۹.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۷۲). **فلسفه‌ی روشن‌اندیشی**. ترجمه‌ی نجف دریابندری. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
- کتاب مقدس (عهد عتیق). (۱۳۸۰). ترجمه‌ی فاضل‌خان همدانی (و ویلیام گلن و هنری مرتن). تهران: اساطیر.
- گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۰). **باغ درباغ**. ج ۱و۲. تهران: نیلوفر.
- _____. (۱۳۸۹). **آینه‌های دردار**. چاپ پنجم. تهران: نیلوفر.
- وارگاس‌یوسا، ماریو. (۱۳۸۹). **چرا ادبیات**. ترجمه‌ی عبدالله کوثری. چاپ چهارم. تهران: لوح فکر.

بررسیِ پدیدهٔ خودشیفتگی (نارسی‌سیزم) در قصایدِ خاقانی و مُتنَبّی

نجلا ابراهیمی‌طلب[1]

کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

خودستایی و مفاخره یکی از انواع ادبی است که در دیوان شاعران گذشته به وفور دیده شده است؛ چنان‌که اکثر شاعران در اشعار خود غالباً به خود و توانمندی‌های خود افتخار می‌کرده‌اند؛ اما خاقانی و متنبّی از آن دسته شاعرانی هستند که بیش از حد متعارف در این وادی، اسبِ بیانشان را تازانده و شاید بتوان گفت که هیچ شاعری در این زمینه تا کنون مانند آن‌ها نبوده است، چرا که دیوان آنان سراسر سخن از مفاخره و برتری خود نسبت به دیگران است و این صراحت بیان در فخر و ستایش باعث شده که صاحب‌نظران، غرور و خودشیفتگی را از ویژگی‌های بارز شخصیت آن‌ها بدانند.

از آن‌جا که خودستایی و خودبرتربینی یا به تعبیر روان‌شناختی، «نارسی‌سیزم» از مقوله‌های موردتوجه روان‌شناسان است، این پژوهش در پی آن است که به واکاوی پدیدهٔ خودشیفتگی در شخصیت خاقانی و متنبّی بپردازد و جلوه‌های گوناگون این اختلال را در قصاید آنان نشان دهد.

کلیدواژه‌ها: خودشیفتگی، نارسی‌سیزم، خودستایی، مفاخره، ممدوح، فخر، هجو

درآمد و طرحِ مسئله

خودشیفتگی، تقریباً در تمام ادوار شعر فارسی دیده می‌شود. چنان که برخی از شاعران آن را به تصریح و بعضی به طریق کنایه و ایهام و یا از طرق دیگر نشان داده‌اند؛ اما از میان ادوار گوناگون شعر فارسی در قرون ششم، هفتم و هشتم تفاخر و خودستایی بیشتر نمایان است؛ به ویژه در قرن ششم بسیار چشمگیرتر است، تا بدان اندازه که محققان معتقدند در اشعار شاعری مثل خاقانی شروانی حتی یک قصیده نمی‌توان یافت که در آن از فخر و مباهات اثری نباشد. در اغلب اشعار این شاعر دیرآشنا، این صفت غلبه دارد تا جایی که بدون تردید می‌توان گفت خاقانی سرآمد شاعران در خودشیفتگی است.

متنبی نیز یکی از بزرگ‌ترین شاعران عرب است که در سخنش، خودنمایی و خودستایی فراوان جلوه کرده است؛ او در مدایح و مراثی و هجاهای خویش از خود بسیار سخن رانده و خویش را به گزافه ستوده است، به طوری که خواننده می‌تواند سایهٔ فخر و مباهات به شاعر را در سرتاسر دیوانش مشاهده کند.

در اشعار خاقانی و نیز متنبی شمار اشعاری که در آن‌ها ضمیر من و یا فعل اول شخص به چشم می‌خورند، کم نیستند و این زمانی شگفت‌انگیز می‌شود که دریابیم خاقانی و متنبی هر دو شاعرانی مدیحه‌سرا هستند و در تمام عمر، بخش اعظم اشعار آنان در ستایش پادشاهان، امیران و بزرگان عصر بوده است؛ به طور مثال خاقانی این گونه خود را می‌ستاید:

[1]. najlaebrahimi@yahoo.com

نیست اقلیم سخن را بهتر از من پادشا در جهان ملک سخن راندن مسلم شد مرا
(خاقانی،۱۳۶۸ :۱۹)

صبح‌وارم کافتابی در نهان آورده‌ام آفتابم کز دم عیسی نشان آورده‌ام
(همان: ۲۵۴)

متنبّی نیز در بیشتر اشعارش خود را تافته‌ای جدا بافته می‌داند و در مقام تفاخر چنین می‌گوید:

و ما أنا منهم بالعیش منهم و لکن معدن الذهب الرغام
(متنبی،۱۹۹۶: ۲۵۹)

ترجمه: با آنکه در میان آنان (مردم عصر) می‌زیم، اما جزء آنان نیستم (و این چیز شگفت‌آوری نیست) چرا که طلای ناب نیز در میان خاک است.

او شأن و مرتبه خود را بالاتر از دیگران می‌پندارد و خود را از هر عیب و نقصی بری می‌بیند.

ما أبعدَ العیبَ و النقصانَ من شَرَفی أنا الثُریا، وَ ذان الشیبُ و الهَرَمُ
(همان: ۶۴۳)

ترجمه: چقدر عیب و کاستی از منزلت و شرف پاک من به دور است! من همچون ستارهٔ ثریا بلندمرتبه‌ام و عیب و نقص چون پیری و افسردگی فرسنگ‌ها با من فاصله دارد.

پرسشی که در این جا مطرح می‌شود این است که انسان با بزرگ جلوه دادن خود به دنبال کسب چیست؟ و آیا به راستی آن گونه که برخی از صاحب‌نظران ادعا کرده‌اند این دو شاعر شخصیت خودشیفته‌ای دارند؟

بی‌گمان برای پی بردن به حالات روانی خاقانی و متنبی در اشعارشان، باید به دوران کودکی و نوجوانی آن‌ها برگردیم، یعنی روزگاری که منش و شخصیت شاعر در حالت شکل‌گیری بود. در این رهگذر تجربیاتی را که این دو شاعر نابغه از سر گذرانده‌اند، مورد بررسی قرار می‌دهیم تا بتوانیم به سهولت در پس چشمان آنان پنهان شویم و جهان را آن‌گونه که دیده‌اند و تجربه کرده‌اند، ببینیم و تجربه کنیم.

بنابراین از آن‌جا که در اشعار این دو شاعر خودبرتربین یعنی خاقانی و متنبّی مظاهری از پدیدهٔ خودشیفتگی به چشم می‌خورد، این پژوهش بر آن است که به تحلیل جلوه‌های مختلف این پدیده در شخصیت و قصاید آنان بپردازد؛ از این رو پس از توصیف خودشیفتگی از نظر روان‌شناسی و نیز با نگاهی به تاریخچهٔ خودستایی و مفاخره در ادبیات، به این مسئله می‌پردازد که چگونه خودشیفتگی در شخصیت این دو شاعر پدیدار گشته و ابعاد این اختلال روانی به چه صورت در اشعارشان جلوه‌گر شده است؟ روش پژوهش حاضر، کتابخانه‌ای است و اطلاعات به دست آمده به شیوه تحلیلی- توصیفی طبقه‌بندی و ارائه شده است.

ریشه‌شناسی خودشیفتگی (نارسی‌سیزم)

خودشیفتگی یا نارسی‌سیزم (Narcissism) نخستین بار هولاک الیس (Havelock Ellis) با بهره‌جویی از نام «نارسیس» قهرمان اسطوره‌ای یونان باستان به کاربرد و به نام خود سکه زد. بنابر روایات، نارسیس، جوانی زیبا بود که به شیفتگان خود بی‌اعتنایی می‌کرد؛ وی پسرِ خدای سفیس (Cephise) و الهه‌ای به نام لیریوپه (Liriope)بود. در هنگام تولد، پدر و مادرش آیندهٔ او را از تیرزیاس (Tircsias) جویا شدند؛ وی در پاسخ پرسش آن‌ها گفت: «فرزند شما عمر طولانی خواهد کرد، به شرطی که به خود ننگرد.»

چون نارسیس به سنّ بلوغ رسید، مورد علاقهٔ الهه‌های زیادی قرار گرفت؛ به نحوی که هر یک از آنان تا حدّ جنون دلباختهٔ وی شدند؛ اما او به عشق آن‌ها توجهی نمی‌کرد و محبت آنان را ناچیز می‌شمرد؛ تا این که الهه‌ای به نام اکو (Echo) عاشق او شد؛ اکو نیز مانند دیگران مورد بی‌مهری و تمسخر نارسیس قرار گرفت. او از شدت نومیدی منزوی شد و به اتفاق دیگر الهه‌ها از خدایان درخواست کرد که نارسیس را تنبیه و مجازات کنند.

عاقبت نِمسیس (Nemssis) (یکی از خدایان) طرحی می‌ریزد تا نارسیس مجازات شود. در یک روز گرم، نارسیس پس از شکار برای رفع تشنگی به طرف چشمه‌ای می‌آید تا آب بخورد. در همین لحظه چهرهٔ زیبای خود را در آب می‌بیند و دلباختهٔ تصویر خود می‌گردد. بهت‌زده، چنان روی تصویر خم می‌شود که پس از مدتی به همان حال جان می‌دهد. در محلی که او می‌میرد، گلی می‌روید که آن را «نارسیس» نام می‌نهند. نارسیس در زبان فارسی معادل «نرگس» است. (گریمال،۱۳۶۷: ذیل نارسیست)

علم روان‌شناسی، امروزه پدیدهٔ خودشیفتگی یا نارسی‌سیزم را یک اختلال روانی ناشی از نوع تربیت و کمبودهای شخص در دوران کودکی یا بزرگسالی تعریف می‌کند و در توصیف این اختلال، عوامل تعیین‌کننده‌ای از قبیل «احساس افراطی اهمیت داشتن و انتظار الطاف ویژه و نیاز به توجه مستمر، عزت‌نفس شکننده و فقدان همدردی و علاقه به دیگران را بیان می‌کند؛ افراد دارای اختلال خودشیفته اغلب با رویاهایی در مورد موفقیت نامحدود و درخشان، قدرت زیبایی و روابط عشقی آرمانی مشغول هستند. ممکن است مشکلاتشان را بی‌همتا بپندارند و احساس کنند تنها افراد هم‌سطح خودشان آن‌ها را درک می‌کنند.» (ساراسون،۱۳۸۱: ۵۱۸)

روان‌شناسان دلیل پیدایش چنین اختلالی را بی‌توجهی والدین به فرد در زمان کودکی می‌دانند و این طور استدلال می‌کنند که شخص بیمار به خاطر بی‌توجهی، به دنیای درون خود فرو رفته و برای جبران کمبود محبت و توجه دیگران، در خود ویژگی‌های مثبت و قابل دفاعی پیدا می‌کند و در مقابل آن‌ها از دیگران انتظار توجه بیش از حد دارد و خود را مستحق چنین توجهی می‌داند. به طور کلی، ویژگی‌های فرد خودشیفته بنا به تعریف چنین استنباط می‌شود:

۱. فرد خودشیفته به کسی غیر از خود فکر نمی‌کند.

۲. نسبت به دیگران احساس محبت نمی‌کند و به کسی عشق نمی‌ورزد.

۳. انتظار توجه بیش از حد از دیگران دارد.

۴. دارای حسادت نسبت به دیگران است و برای دفاع از خود دیگران را تحقیر می‌کند.

این نوع خودشیفتگی در روان‌شناسی نتیجهٔ نیروی تدافعی و سرکوبی‌ست که در بنیان اندیشهٔ فرد به علت وجود بحران‌های بی‌شمار روی می‌دهد و توان حل موفقیت‌آمیز را از انسان می‌گیرد؛ اریک اریکسون (Eric Ericsone) از آن با عنوان نقطهٔ عطف یاد می‌کند و معتقد است تعادل شخصیتی در پرتو آن است. (میرنورالهی،۱۳۸۴: ۶۸)

به گفته کارل هورنای، عواملی که گرایش به خودشیفتگی را در انسان به وجود می‌آورند، سه مورد است: نخست: تلاش فرد به دنبال موفقیت بیشتر و ایجاد خصلت‌های اغراق‌آمیز درباره خویش. دوم: انتظار بیش از حد از جهان داشتن. فرد خودشیفته تصور می‌کند که همه باید او را نابغه بدانند. سوم: تقویت بنیادهای گرایش به خودشیفتگی که آسیب فزاینده‌ای بر روابط انسانی وارد می‌کند. توهمات شخص دربارهٔ خود و توقعات عجیب وی از دیگران، او را آسیب‌پذیر می‌سازد و چون مردم از خواسته‌های پنهانی او بی‌خبر هستند، لذا در اغلب موارد رنجیده‌خاطر است، با دیگران خصومت می‌ورزد، بیشتر منزوی می‌شود، در پندارهای خود پناه می‌گیرد و از مردم ناخرسند می‌شود؛ زیرا آنان را مسئول شکست خود می‌داند. در نتیجه دست به کارهایی می‌زند که از لحاظ اخلاقی مردودند، مثل کینه‌جویی و بی‌اعتنایی به کسانی که از وی تعریف و تمجید نمی‌کنند. (هورنای،۱۳۶۳: ۶۷)

عُقدهٔ حقارت و خودشیفتگی

«عُقدهٔ حقارت (Inferiority Complex) عبارت است از عقده‌ای که صاحب آن خود را از آن‌چه می‌نماید، فروتر حس می‌کند؛ البته این حقارت ممکن است واقعی باشد یا خیالی؛ اما به هر حال صاحب این عقده برای تلافی و جبران حقارت خویش غالباً با دیگران رفتاری آمیخته به تجاوز یا تحقیر دارد.» (زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۴۱۷)

بحث مربوط به احساس حقارت و عقدهٔ حقارت از نظریه‌های مهم روان‌شناسی است؛ چرا که این مسئله «مانند رشته نخ رنگینی در تمام حالات اختلال روانی کشیده شده است؛ در افراد دارای عقدهٔ حقارت «تلاش روانی» آغاز به رشد می‌کند تا آن‌ها به آن وسیله ترس و عدم کفایت خود را زیر سرپوش آن مخفی نگه دارند. «آدلر» این تلاش روانی را «ارزش‌طلبی» یا «آرزوی دستیابی به قدرت» نام داده است و مطابق با منظور او وظیفهٔ این تلاش، در زندگی روانی سالم یا وضعیت بیمار آن است که بر ضعف و عدم کفایت احساس شده غالب شود و بدین وسیله تعالی مجدد ایجاد نماید.» (ولک،۱۳۸۲: ۵۹)

آدلر احساس حقارت را کاملاً طبیعی می‌داند و معتقد است که انسان بودن یعنی احساس حقارت داشتن که به طور ثابت و فعال، فرد را به سوی رشد و کمال برمی‌انگیزد. (ماسک،۱۹۹۹: ۸۰) «نکته غیرطبیعی و نابهنجار، تبدیل احساس حقارت به عقدهٔ حقارت می‌باشد؛ بدین معنا که فرد برای رفع نقص‌ها، ضعف‌ها و

کاهش احساس حقارتش به جستجوی جبران ناتوانی‌ها و نقص‌هایش برآید که در اکثر موارد راه‌های غیرسالم و بعضاً ضداجتماعی را برمی‌گزیند.» (اسپربر،۱۳۷۹: ۱۳)

پیاژه معتقد است اشخاصی که از «عقدهٔ حقارت» رنج می‌برند، ممکن است کوشش کنند، جنبه‌هایی را که موجب ایجاد احساس حقارت در آنان می‌شود، از دیگران پنهان دارند و این احساس را از ذهن خود محو کنند و اصولاً سعی داشته باشند وانمود کنند که بالاتر از هر کس دیگری قرار دارند و بسیار متکی به خود و متعهد به نفس باشند اما از آن جا که واقعاً و باطناً به خودشان اعتماد ندارند، در این تظاهر مبالغه می‌کنند. برای این اشخاص، دنیا جای ستیز و دشمنی‌ست. حال اگر «عقدهٔ حقارت» موجب غرور یا وحشت، دروغ گفتن یا اتکای شدید به دیگران گردد، این فرد هرگز از روابط خود با دیگران راضی نخواهد بود و هر وقت که می‌خواهد به دیگران نزدیک شود، به اندازهٔ کافی نسبت به آنان هم‌دردی و تفاهم نشان نمی‌دهد. (دانش‌نامهٔ رشد: ذیل عقدهٔ حقارت)

به هر حال، غالباً این اختلال (عقدهٔ حقارت) منجر به خودشیفتگی در شخصیت می‌گردد و فرد با تظاهر به بزرگی، از احساس دردآور پوچی رهایی می‌یابد؛ این منظور با توسل به تخیلاتی نظیر خود را نابغه، دانشمند و هنرمند فرض کردن حاصل می‌شود؛ فرد با ایجاد یک جهان تخیلی برای خود، احساس مورد مهر و ستایش قرار نگرفتن خود را تسکین می‌دهد؛ لذا روگردانی دیگران و یا نگاه تحقیربار آنان به خودش را این گونه تعبیر می‌کند که وی فراتر از درک و فهم آنان است.

تاریخچهٔ خودستایی و تفاخر در ادبیات

خودستایی و تفاخر از قدیم‌ترین ایام در میان شاعران جاهلیت مرسوم بوده است و اعراب ظاهراً بیش از هر نوع ادبی دیگر، به «مفاخره» دلبسته بودند. در برخی تجمعات خاص قبایل عرب در این که چه قبیله‌ای بهتر می‌تواند مفاخرهٔ خود را برشمارد، با یکدیگر رقابت می‌کردند و در این کار بیشتر از نقل اشعار شاعران خود یاری می‌گرفتند. در این آثار، شاعران به پدران و اجداد خود، به کثرت افراد و فرزندان خود، به حمایتی که از مردم می‌کنند، به کمکی که با نیازمندان روا می‌دارند، می‌بالیدند. این است نوع مضامینی که شاعر عرب برای ستایش جوانمردی‌ها و دلاوری‌های قبیله خود به کار می‌برد. (عبدالجلیل،۱۳۷۳: ۳۷)

اعراب، حماسه به مفهوم شعر بلند روایی پهلوانی از قبیل ایلیاد و اودیسه و شاهنامه نداشتند؛ اما می‌توان گفت که حماسهٔ آن‌ها نوعی مفاخره بوده است. در حقیقت رایج‌ترین شعر در ادبیات عرب، حماسه از نوع «رجز» – که در میدان جنگ خوانده می‌شد– و سپس قصاید «مفاخره» بوده است. اما شاعران عرب برعکس شاعران ایران که در قصاید خود، شاهان را می‌ستودند، بیشتر به مدح خود و ذکر صفات و کردارهای پهلوانی خود می‌پرداختند. گفته شده است یکی از ابیاتی که حضرت علی (ع) در غزوات خود با آن، رجزخوانی می‌فرمودند، این بیت است:

أنـا الّـذی سـمّـتـنـی أمـی حـیـدره ضـرغـامُ آجـام و لـیـثُ قـسـوره

من همان کسی هستم که مادرم مرا حیدر (شیر) نامیده است. من مرد دلاور و شیر بیشه‌ها هستم.

به هر حال هنگامی که ادبای پارسی زبان پس از تشکیل حکومت های مستقل ایرانی به کار شعر و شاعری پرداختند، این شیوه را وارد شعر فارسی نمودند و کم‌کم با رواج ادبیات انتقادی، شاعران ایرانی به جای مدح بزرگان به ستایش خویش و قدح و هجو دیگران روی آوردند و به تقلید از اعراب به مفاخره و خودستایی‌های اغراق‌آمیز پرداختند.[۱] چنان که گاه برخی از آنان در این گونه دعوی‌ها تند رفته و بر قدما و معاصران طعنه زده و خویشتن را یگانه شاعر دهر می‌دانستند.

و جالب اینجاست که این شیوه تنها به شاعران بزرگ و پرآوازه اختصاص نداشت و چه بسا شاعران گمنامی بوده‌اند که در عالم شعر، به علم و هنر و زبان و شعر خویش می‌نازیدند. از آن جمله ابوزراعه معمّری، یکی از شاعران هم‌عصر رودکی در مقام مفاخره می‌سراید:

اگر به دولت با رودکی نمی مانم　　عجب مکن سخن از رودکی نه کم دانم
اگر به کوری چشم بیافت او گیتی را　　ز بهر گیتی من کور بود نتوانم
هزار یک زان کو یافت از عطای ملوک　　به من دهی سخن آید هزار چندانم

(اداره‌چی، ۱۳۷۰: ۴۲)

این شاعر به هنرهای گوناگون خود از جمله کمان‌داری و کمنداندازی، بربط‌نوازی، شطرنج و نردبازی، اسب‌سواری، میخواری، قلم زنی و شعرسرایی می‌نازد و همه این هنرها را با فخرفروشی ولی شیرین و هنرمندانه عرضه می‌کند.

ای آنکه نداری خبری از هنر من　　خواهی که بدانی که کیم نعمت پرورد
اسب آر و کمند آر و کتاب آر و کمان آر　　شعر و قلم و بربط و شطرنج و مِی و نرد

(همان: ۴۳)

و یا منجیک ترمذی، سخن خود را چون عسل شیرین می‌داند:

هر چند حقیرم سخنم عالی و شیرین　　آری عسل شیرین ناید مگر از منج

(همان: ۱۵۶)

«خودستایی در بیان همه شاعران هست، حتی گویندگان بزرگی که به خودستایی نیازی ندارند؛ و این امر شاید ناشی از این معنی باشد که هنرمندان باید به نبوغ خود واقف باشند که بدون اعتماد به قریحه و موهبت خویش بارور نمی‌شوند؛ شاید یک موجب آن، وجود معارضان و یا رقیبانی بوده است که می‌خواسته‌اند از شأن آنان بکاهند، پس ناچار بوده‌اند که شایستگی خود را به زبان بیاورند.» (دشتی،۱۳۶۴: ۲۶۱) به طور مثال در یکی از قصاید منوچهری دامغانی که در مدح مسعود غزنوی است، شاعر در سراسر قصیده، شعر خویش را می‌ستاید و از خود دفاع می‌کند. چرا که یکی از حاسدان و رقیبان منوچهری، وی را سرزنش می‌کرد و به علت جوان بودنش، شعر او را خام و ناپخته می‌دانست. منوچهری نیز برمی‌تابد و در پاسخ این شاعر حسود می‌گوید:

شعر من ماء معین و شعر تو ماء حمیم　　کس خورد ماء حمیمی چون بود ماء معین
شعر تو شعر است لیکن باطنش پر عیب و عار　　کرم بسیاری بود در باطن دُرِّ ثمین
(فرزاد،۱۳۷۶: ۳۰۷)

سرانجام حسادت شاعر آن چنان بالا گرفت که به سمع مسعود غزنوی نیز رسید و مسعود این شاعر را به مبارزهٔ هنری فراخواند و منوچهری از این مبارزه پیروز بیرون آمد.

به نظر می‌رسد یکی دیگر از دلایل رویکرد شاعران به مفاخره و خودستایی، کم‌فضلی ممدوحان و عدم التفات و توجه آنان به امر شعر و شاعری بوده و از این نظر شاعر می‌بایست مقام و مرتبه خود را در شعر متذکر شود. (زرین‌کوب،۱۳۷۴: ۲۲۲) بدین جهت است که می‌بینیم سرانجام شاعری نظیر ناصرخسرو از شعر مدحی فاصله می‌گیرد و هنرش را در خدمت عقیده و آرمان خویش به کار می‌گیرد. او خود را آفریننده‌ای توانا می‌انگارد و طبع خویش را منیع‌تر از آن می‌بیند که دُرِّ ارزشمندش را به پای خوکان ممدوح بریزد.

من آنم که در پای خوکان نریزم　　مرین قیمتی دُرِّ لفظ دری را
(ناصرخسرو،۱۳۸۰: ۱۲۷)

مسعودسعد نیز از شاعرانی است که به مفاخره روی آورده است و نظم و نثر خود را به مروارید و طبعش را در روانی به دریا همانند می‌سازد:

به نظم و نثر کسی را گر افتخار سزاست　　مرا سزاست که امروز نظم و نثر مراست
به هیچ وقت مرا نظم و نثر کم نشود　　که نظم و نثرم درست و من دریاست
(مسعودسعد،۱۳۸۶: ۵۵)

عطار نیشابوری هم به مناعت طبعش افتخار می‌کند و جهانی را معطر از عطر روح‌انگیز خویش می‌داند:

کردی ای عطار بر عالم نثار　　نافه اسرار هر دم صد هزار
از تو پر عطر است آفاق جهان　　وز تو در شورند عشاق جهان
ختم شد بر تو چو بر خورشید نور　　منطق الطیر و مقامات طیور
(عطار،۱۳۸۵: ۲۴۶)

نظامی نیز در توصیف شعر خود و جایگاه خویش در دنیای شاعری این گونه می‌سراید:

شعر به من صومعه بنیاد شد　　شاعری از مصطبه آزاد شد
زاهد و راهب سوی من تاختند　　خرقه و زنّار برانداختند
گر بنمایم سخن تازه را　　صور قیامت کنم آوازه را
هر چه وجود است ز نو تا کهن　　فتنه شود بر من جادو سخن
صنعت من برده ز جادو شکیب　　سحر من افسون ملایک فریب
بابل من گنجهٔ هاروت سوز　　زهرهٔ من خاطر انجم فروز

(نظامی،۱۳۶۷: ۴۳)

سعدی شیرین سخن شیراز نیز در شاعری خود را در صدر سخن سرایان عالم می‌پندارد:

گوش بر ناله مطرب کن و بلبل بگذار که نگوید سخن از سعدی شیرازی به

(سعدی،۱۳۸۲: ۶۲۳)

حافظ شیرازی که در غزل‌سرایی سرآمد شاعران غزل‌پرداز است، بیت بیت اشعار خود را بیت‌الغزل معرفت می‌خواند و بر نفس دلکش و لطف سخن خویش درود و آفرین می‌فرستد:

شعر حافظ همه بیت‌الغزل معرفت است آفرین بر نفس دلکش و لطف سخنش

(حافظ،۱۳۸۹: ۲۸۱)

و ادعا می‌کند که هیچ کس در طول تاریخ به توانمندی او زلفِ سخن را نیاراسته است:

کس چو حافظ نگشود از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند

(همان: ۱۸۴)

حسد چه می بری؟ ای سست نظم بر حافظ قبول خاطر و لطف خداداد است

(همان: ۳۷)

خاقانی، قهرمان خودستایی و مفاخره در ادب فارسی

نخستین ویژگی برجسته‌ای که در قصاید خاقانی، مخاطبِ شعرِ او را غافلگیر می‌کند، خودستایی است. ظاهراً این خودستایی تا بدان پایه و اندازه بوده است که برخی از پژوهندگان وادی فرهنگ و ادب از جمله دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، را واداشته است تا بیان دارد، نوعی عقدهٔ حقارت بر خاقانی غالب بوده و مفاخره‌های او نیز، پژواک و بازتابی از این حالت روحی وی است و همین فخرفروشی و «اعتقادی که در باب سخن خویش دارد، او را در نظر شاعران معاصرش خودستا و نفرت‌انگیز نشان داده است.» (زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۱۹۴) و حتی برخی از مورخان ادبیات، قدرت شاعری او را در برابر صفت خودستایی‌اش نادیده می‌گیرند: «سبک او (خاقانی) مغلق، بی‌نهایت مصنوع و حتی فضل‌فروشانه است.» (براون،۱۳۵۴: ۵۷) این خودستایی افراطی آن گاه به اوج خود می‌رسد که در برابر ممدوحانش نیز اظهار می‌گردد.

خاقانی از معدود شاعران پارسی‌گوی است که غالباً به هنگام مدح ممدوح، ارزش‌ها و توانایی‌های خود را در سخن از یاد نمی‌برد و آن‌ها را به امیرِ مخاطب خاطرنشان می‌کند و چه بسا که عمل خود را بسیار پرارج‌تر از نواخت شاه می‌انگارد و به کنایه به او می‌فهماند که قصاید مدحیه‌ای که برایش سروده است، سزاوار امیری والامقام‌تر و بزرگ‌تر از وی است.

شاه تاج یک دو کشور داشت لیک از لفظ من تاجدار هفت کشور شد به تاجی کز ثناست

شه مرا نان داد و من جان دادمش یعنی سخن نان او تخمی است فانی، جان من گنج بقاست

(خاقانی،۱۳۶۸: ۸۷)

ریشه‌های احساس حقارت و به تبع آن خودشیفتگی را باید در دوران کودکی و حوادث مهم زندگی وی جستجو کرد. خاقانی از پدری که پیشه نجاری داشت و مادری که در اصل کنیزکی عیسوی نسطوری بوده، زاده شد. جد وی نیز به شغل بافندگی اشتغال داشته است. گویا پدرش، او را در کودکی ظاهراً به علت فقر به برادرش کافی‌الدین‌عمر سپرد و او سرپرستی برادرزاده را برعهده گرفت. کافی‌الدین، پزشک و فیلسوفی دانا بود و او را باید نخستین استاد خاقانی دانست.

خاقانی از شاعرانی است که از بررسی اشعار او می‌توان به وضع خانوادگی و چگونگی رابطه‌اش با پدر و مادر پی برد. از لابه‌لای اشعار او و به‌خصوص در قطعه‌ای که به واقع در هجو پدر سروده است، طبع بلندپرواز و ناسازگارش را می‌توان دید که تنگدستی و گمنامی پدر موجب ناخرسندی اوست و فضل و سخنوری فرزند هم نزد پدر ارج و بهایی ندارد و لابد به آب و نان نمی‌ارزد؛ لذا می‌پندارد کاش خاقانی مانند جد خود بافنده و جولاهه بود و شاعری و سخنوری نمی‌کرد. (همان: ۸۹۲) این مسئله سبب می‌شود که خاقانی احساس کند دل و جانش از سخنان خام پدر سوخته است و نمی‌تواند با او رابطهٔ خوبی داشته باشد.

با این همه، پدر گرچه نسبت به پسر کم‌مهری و بی‌اعتنایی می‌کرده، خاقانی در اشعار خویش، هنر نجاری وی را ستوده و وی را هم‌ردیف اقلیدس، ریاضی‌دان یونانی و آذر بت‌تراش، عموی ابراهیم (ع) می‌داند.

خاقانی، پدرش را خیلی زود از دست داد و تحت تربیت مستقیم مادرش قرار گرفت. مادری که به خاطر تأمین مخارج زندگی خود و فرزندش ناچار شده بود در خانهٔ دیگران به کارهایی از قبیل آشپزی و رفت‌وروب بپردازد و در خانهٔ خود نخ‌ریسی کند. این مسائل از ابیات پراکنده‌ای که در دیوان او انعکاس یافته است، مشاهده می‌شود. چنان که او در قطعهٔ زیر به تنگی معیشت و مشقت‌های مادر اشاره می‌کند و صراحتاً بیان می‌دارد که روزی‌خوار مادر بوده و زیر بار منّت کسی جز خدا و مادرش نرفته است؛ از این رو، به مادر دلبستگی شدیدی دارد.

ای ریزهٔ روزی تو بوده از ریزش ریسمان مادر
خو کرده به تنگنای شروان با تنگی آب و نان مادر
زیر صَلَف کسی نرفته جز آن خدای و آن مادر
افسرده چو سایه و نشسته در سایهٔ دوکدان مادر

(همان: ۸۸۷)

اکثراً دیده می‌شود فرزندانی که تنها مادر دارند و از نعمت پدر محروم‌اند، افرادی حساس و زودرنج و در برخی موارد پرخاشگر بار می‌آیند زیرا مادر می‌خواهد دو گونه محبت را به فرزندش ابراز کند، اما نمی‌تواند. فرزند همان طور که به لطافت طبع و مهربانی مطبوع مادر نیازمند است، به دستان خشن و مردانهٔ پدر که

همچون دژی استوار از او و مادر محافظت می‌کند، نیاز دارد. از این رو این گونه فرزندان به نوعی دلواپسی دچار می‌شوند که در برخی موارد به نوعی خودشیفتگی منتهی می‌شود.

هر چند کافی‌الدین، عموی خاقانی به تربیت خاقانی همت گماشت، اما هرگز نتوانست جای خالی پدر او را پر کند؛ به ویژه که خاقانی به ظاهر چندان با پدرش همراه نبود و توصیهٔ پدر را در پیش‌گرفتن حرفهٔ درودگری رد کرد. خاقانی در یک سال (۲۵سالگی) مادر و عمویش را از دست داد و در واقع با مرگ آنان، به خصوص با مرگ عموی خود، بزرگ‌ترین حامی و پشتیبان معنوی خود را از دست داد. او برای این که بتواند به دربار راه یابد به پشتیبان نیاز داشت؛ تا این که ابوالعلای گنجوی، شاعر دربار منوچهر شروانشاه، خاقانی را زیر پر و بال خود گرفت و او را به دربار برد و تخلص خاقانی را از نام خاقان اکبر منوچهر، برایش گرفت و حتی دختر خویش را به او داد. اما خاقانی در مقابل آن همه لطف و عنایت استاد، سرانجام به بهانهٔ رنجشی که میان آن‌ها پیش آمد، زبان به هجو او برگشود و بر وی تهمت باطنی و ملحدی- که مخصوصاً در آن ایام تهمت خطرناکی بود- نهاد.[۲] (زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۱۹۰)

خاقانی با دربار شروانشاهان نیز چندان سازش نداشت؛ در بیشتر ستایش‌های او لحن گله و نارضایتی هست، زیرا شاعر بلندپرواز و آوازه‌جوی، شهر شروان را برای خویش کوچک می‌دید و دائم می‌خواست راه دیار دیگر درپیش گیرد. (همان)

استاد فروزانفر در باب افت‌وخیزهای اجتماعی خاقانی و سخت‌گیری‌های شاهان بر او می‌گوید: «شروان‌شاهان در پرورش خاقانی سعی وافی داشته‌اند و اگر هم وقتی او را به زندان فرستاده، بند آهنین برنهاده‌اند، یا از رسم و عایدی وی می‌خواسته‌اند، کم کنند، تنها گناه آنان نبوده، بلکه خود شاعر نیز اسباب آن را فراهم می‌ساخته است.» (فروزانفر،۱۳۶۹: ۶۳۵-۶۳۴)

خاقانی در روابط خود با استادان، دوستان و بزرگان جامعه نیز مشکلاتی پیدا می‌کرد که عمدتاً از ناسازگاری‌ها و زبان تلخ و گزنده خودش ناشی می‌شده است؛ در بسیاری از اشعار او مشاهده می‌شود که وی همهٔ معاصران را می‌نکوهد و آنان میوه‌چین طبع و دزد بیان خویش می‌خواند و با لحنی سرشار از کبر و عجب، جملگی را به سرقت و انتحال متهم می‌کند؛ یا اینکه بر قدما و معاصران طعنه زده و خود را از آنان برتر شمرده است؛ چنان‌که شعر خود را از لبید و بحتری برتر دانسته و در نثر عربی بر جاحظ دعوی برتری نموده است و نیز در شعر عربی و فارسی خود را از رودکی، عنصری، معزی و سنایی فراتر داشته و همه شاعران معاصر را ریزه‌خوار و عطسه و شاگرد خویش خوانده و از این گونه دعوی‌ها در سخنان او بسیار است:

گـرچـه بُـدسـت پیش از این در عرب و عـجـم روان
شـعـر شـهـیـد و رودکـی، نـظـم لـبـید و بحتری
در صـفـت یـگـانـگـی، آن صـف چـــارگـــانـــه را
بـنـده سـه ضـربـه مـی‌دهـد در دو زبـان شـاعری

(خاقانی،۱۳۶۸: ۶۷۵)

او از این که در شروان زندگی می‌کند، احساس خستگی و نومیدی دارد و در سر داشت که به خراسان سفر کند؛ اما این آرزو هرگز جامه عمل به خود نپوشید و تا پایان عمر در حسرت دیدار خراسان می‌سوخت؛ شاه با رفتن خاقانی مخالف بود و او اقدام به فرار کرد؛ اما سرانجام به فرمان شاه چند ماهی زندانی شد و در زندان برای تحقیر شاعر، او را با دزدان و قاتلان هم‌بند کردند.

از مصایب دردناکی که خاقانی را سخت اندوهگین ساخت، مرگ پسرش رشیدالدین بود که در سن بیست سالگی رخ داد و به دنبال آن مرگ همسر خاقانی نیز که تحمل مرگ فرزند را نداشت؛ چنان که گفته شده شاعر بسیار به او دلبستگی داشته و تا پایان عمر، عشق نخستین خود را فراموش نکرده و با یادش سوخته و به خاطرش نغمه‌ها سروده است؛ (کندلی‌هریسچی،۱۳۷۴: ۲۱۱-۲۰۹)

رفت شیرین به شبیخون فنا
نقش مشکوی و شبستان چه کنم

(خاقانی،۱۳۶۸: ۲۵۴)

این دو حادثهٔ هولناک، شاعر را بیش از پیش غمگین ساخت. حادثهٔ بعدی، مرگ دختر کوچک خاقانی بود که به مادر و برادرش پیوست و شاعر حساس را بسیار رنج داد؛ خاصه که او از تولد این دختر چندان راضی نبود:

چو دختر آمدم از بعد چنین پسری
سرشک چشم من از چشمه ارس بگذشت
مرا به زادن دختر غمی رسید که آن
نه بر دل من و نی بر ضمیر کس بگذشت
چو دختر اندُه من دید سخت صوفی‌وار
سه روز عده عالم بداشت پس بگذشت

(همان: ۸۳۵-۸۳۴)

حادثهٔ بعدی مرگ وحیدالدین، پسر عمش بود که ظاهراً او را بسیار دوشت می‌داشت. بدین گونه تاروپود زندگی خاقانی به مرگ و از دست رفتن عزیزان درهم بافته شده بود؛ مرگ بسیار پررنگ‌تر از زندگی، چهره‌اش را به شاعر نشان داد و از او هنرمندی ساخت که با کمال قدرت شاعری، احساسات خشم‌آلود خود را بی‌پروا در برابر دیگران ابراز می‌کرد.

متنبّی، شخصیت خودشیفته و خودبرتربین

گاه‌گاهی خاقانی را با متنبّی شاعر عرب قیاس کرده‌اند و مطالب ثبت شده در کتب تواریخ و تذکره‌ها از زندگی این دو شاعر شهیر، خبر از قرابت شخصیتی آنان می‌دهد. چرا که خواننده در یک نگاه اجمالی به

دیوان آنان، متوجه خودستایی این دو شاعر می‌شود. درصد فخریه در دیوان اشعار خاقانی و متنبی بسیار بالاست و گواه این دعوی که لحظات بیشتری را با خویشتن خویش در حشرونشر بوده‌اند، کمیت مفاخره‌ها و تکلّف در ایراد سخنان آن‌هاست و این مسئله حائز اهمیت بسیار و درخور تدّبر و تأمل است.

متنبّی در کوفه به دنیا آمد و از شرافت خانوادگی بسیار رفیعی برخوردار نبوده است. پدرش سقایی می‌کرد و چنان که گفته شده شخص مشهوری نبود. او مادرش را در کودکی از دست داد و تحت تربیت مادربزرگش پرورش یافت؛ متنبی دوران کودکی‌اش را در عصری مضطرب و مشوش در پایان خلافت عباسی سپری کرد؛ (فاضلی،۱۳۷۲: ۳۷) وی از کودکی شیفته سرودن شعر و کسب کمال بود؛ پدرش او را از کوفه به بیابان سماوه (نزدیک شام) برد و در آن جا دو سال با اعراب بادیه همنشین شد تا این که در علم لغت و فنون ادبی عرب فصیح و زبان‌آور شده بود؛ قوت حافظه متنبی چندان بود که به یک نظر آن چه را در سی ورق نوشته بود، حفظ می‌کرد؛ گفته می‌شود روزی ابوعلی فارسی، از مشاهیر علم نحو از متنبی پرسید: چند واژهٔ جمع بر وزن «فِعلی» در لغت عرب هست؟ متنبی بلافاصله پاسخ داد: «حِجلی» و «ضِربی»[۳]. ابوعلی پس از شنیدن این پاسخ سه شبانه روز در مطالعهٔ کتب لغت گذرانید که کلمه دیگری بیابد، اما نیافت. (قویم‌الدوله،۱۳۳۶: ۱۶۰)

متنبّی بلندهمت و شهرت‌طلب بود و به اتکاء فصاحت بیان و بلاغت اسلوب خود در بادیهٔ سماوه دعوی پیامبری کرد[۴] و سوره‌هایی به سبک قرآن پرداخت، چندان که جمع کثیری از قبیله بنی‌کلب و عشایر دیگر به او گرویدند و کار بالا گرفت؛ امیر حمص بر سر متنبّی تاخت و اصحابش را پراکند و شاعر جوان را روزگاری دراز در زندان نگاه داشت تا توبه کرد و از دعوی خود بازگشت. (همان)

متنبی نیز گویا چون خاقانی در پرداختن به احوال، آمال و آلام خویش ولع خاصی دارد و در هیچ غزل یا فخر یا وصف یا شکوه و یا طنزی نیست، مگر این که سخنی از خود به میان آورد، حتی زمانی که به مدح ممدوح خویش می‌نشیند، خود را می‌ستاید و کمتر قصیده‌ای را می‌توان یافت که او در آن زبان به ستایش خویش نگشوده باشد، یا سخن از آمال و آلام خود به میان نیاورده باشد؛ همه این‌ها زاییدهٔ روح سرکش، مغرور و خودستای اوست، روحی که کسی را عدیل و همتای خود نمی‌شمارد.

ان اکن معجبا فعجب عجیب لم یجد فوق نفسه من مزید

(متنبی،۱۹۹۶: ۱۴۰)

ترجمه: اگر خودپسندی می‌کنم، این خودپسندی از مرد عجیبی است که بالاتر از خود کسی را نمی‌بیند.

ویژگی‌های روحی متنبی و حس برتری‌جویی او نسبت به دیگران باعث شده که در مدایح خود شیوه‌ای نو ابداع کند؛ بدین ترتیب که در قصاید مدحی‌اش خود را برتر از ممدوح می‌داند تا توجه همگان را به خود جلب کند. «روش متنبی در مدح دیگران بیانگر این مطلب است که خودبزرگ‌بینی‌اش به او این امکان را نمی‌دهد که از فاصله‌ای دور به ممدوح خود بنگرد و بین خود و ممدوح فاصله‌ای عمیق ببیند که این فاصله،

موجب تحقیر نفس خود و تعظیم شأن ممدوح گردد، بلکه او ممدوح را همچون دوستان خود مورد خطاب قرار می‌دهد.» (فاضلی،۱۳۷۲: ۶۲)

در باور او اگر به پیشگاه پادشاهان حاضر می‌شود برای رسیدن به هدفی متعالی است؛ به هنگام خواندن شعر، چون دیگر شاعران در مقابل ممدوحان نمی‌ایستاد، بلکه نشسته شعر می‌خواند؛ چرا که او خود را هم‌طراز پادشاهان می‌دانست و اگر به وی صله‌ای می‌دهند، وظیفه‌ای است که باید ادا کنند و در برابر گوهرهای منظوم او هر پاداشی اندک است. (الفاخوری،۱۳۸۳: ۴۴۱)

این روح سرکش و خودستای او، کارش به جایی می‌کشد که خود را همتای پیامبران می‌شمارد.

ما مقامی بأرض نخله الا کمقام المسیح بین الیهود

(متنبی،۱۹۹۶: ۱۳۸)

ترجمه: جایگاه من در سرزمین نخله چون جایگاه مسیح میان قوم یهود است.

متنبی شاعری است بدبین و از زمانهٔ خود تصویری زشت ارائه می‌دهد و نه تنها دائم با اهل زمان خود در جنگ است، بلکه با روزگار هم دست به گریبان است و در کمین است تا اگر روزگار چون انسانی در برابر او ظاهر شود، با تیغ تیز، موی سرش را به خونش خضاب کند. (انوار،۱۳۸۰: ۶۹)

و لو برز الزَّمان الیَّ شخصاً لخضَّب شَعرَ مَفرِقِه حُسامی

(متنبی،۱۹۹۶: ۱۸۳)

و شاید بیان این نکته خالی از فایده نباشد که شخصیت خودشیفته و خودستای متنبی، چندان علاقه‌ای به افتخار به گذشتگان و اجداد خویش نشان نمی‌داد و در دیوان او این مسئله، محلی از اعراب نداشته است، اما فخر و مباهات به شجاعت و جنگاوری به وفور در شعرش مشاهده می‌شود؛ چنان که بیت زیر، علاوه بر این که جلوه‌ای از روحیه سلحشوری اوست، بیانگر طغیان او بر ضد نظام اجتماعی حاکم است:

محبی قیامی منا ما لِذلِکم النَّصل
بریئاً مِنَ الجرحی سلیماً من القتل

(همان: ۱۲۷)

ترجمه: ای کسانی که به شورش من دل بسته‌اید، تیغی که از خون دشمن سیراب نشود، به چه دردتان می‌خورد.

او حتی از آوردن الفاظی رکیک و مستهجن در هجو کسی که او را به خشم وامی‌داشت، پروایی نداشته و با صراحت در مقابل کسانی که او را خواسته یا ناخواسته آزرده‌اند، با راندن الفاظی شنیع، دشمنی خود را

ابراز می‌نموده است. او برای تسکین آلام خویش، سلاح طعنه و هجا را برمی‌گزیند و به وسیله این سلاح و با اسب بیان، به سوی دشمنان می‌تازد.

او چیزهایی می‌خواست که فراتر از طاقت اوست؛ چیزی که جهان را به حیرت افکند و طنین هولناک آن همه جا را فراگیرد؛ او در همه احوال، از فاصله‌ای که میان امکانات خود و آرزوهایش وجود دارد، بی‌خبر است؛ از این رو گاه به سوی قلهٔ آرزوها می‌تازد و گاه در ورطهٔ نومیدی‌ها درمی‌غلتد تا روزی که به هوش می‌آید و اوضاع را بر وفق مراد خود نمی‌یابد، این است که علیه روزگار سر به شورش برمی‌دارد، به مردم کینه می‌ورزد و در آن‌ها به حقارت می‌نگرد، جدی و گرفته و غمگین است، با وسواس در همه چیز می‌نگرد و می‌پندارد در هر کاری شکست خواهد خورد؛ سرانجام کارش به جایی می‌رسد که عاطفه از وجودش رخت برمی‌بندد و کمتر محبت و اخلاص می‌ورزد؛ کم‌حوصله و تندخو می‌شود و کوچک‌ترین حادثه‌ای او را به خشم و دشنام می‌کشد. (الفاخوری،۱۳۸۳: ۴۴۲- ۴۴۰)

به هر حال، متنبی زندگی سخت و پرمشقتی را پشت سر گذاشته است و شکوفا شدن استعداد وی و تفاخر به عظمت روحی می‌تواند به خاطر عقدهٔ حقارتی باشد که آدلر از آن به عنوان عامل پیشرفت انسان‌ها یاد می‌کند. «انسان از لحاظ عضوی و یا موقعیت اجتماعی موجود ناقصی می‌باشد و به خاطر این‌که این عقدهٔ کمبود و حقارت را جبران کند، به ابزار و آلات دیگر پناه می‌برد تا توازن روانی خود را تنظیم کند. (النرجسیه، شبکه النبأ المعلوماتیه،۲۰۰۷)

ابعاد خودشیفتگی در اشعار خاقانی و متنبّی

از مجموع مطالب مطرح شده می‌توان گفت خاقانی و متنبی از جمله شاعرانی هستند که در اشعارشان بسیار به خود و توانمندی‌های خود افتخار می‌کرده‌اند و بیش از حدّ متعارف در این وادی، اسب بیان خویش را تازانده‌اند؛ چرا که دیوان آن‌ها سرتاسر سخن از مفاخره و برتری خود نسبت به دیگران است و این صراحت بیان در فخر و ستایش موجب شده که صاحب‌نظران، غرور و خودشیفتگی را از ویژگی‌های بارز شعر آنان بدانند. حال به بررسی این علائم خودشیفتگی و نمونه‌های فخر و مباهات در قصاید آنان می‌پردازیم:

۱. خودنمایی و خودبرتربینی

خودنمایی و خودبرتربینی یکی از بارزترین ویژگی‌های سبکی خاقانی است که خواننده می‌تواند سایهٔ آن را در تمام اشعارش ببیند؛ او گاه در ضمن مدح ممدوحان به داشتن صفات نیک و فضیلت‌ها افتخار می‌کند:

زنده چو نفس حکیم نام من از تازگی
گشته چو مال کریم حرص من از اندکی

(خاقانی،۱۳۶۸: ۹۲۷)

و گاه به عقل و خردمندی خویش مباهات می‌کند:

آخشیجان امهات و علویان آبای من

دایــه مـن عـقـل و زقـه شـرع و مـهـد انصاف بود

(همان: ۳۲۳)

و حتی به خرسندی خویش از عزلت نیز فخر می‌فروشد:

مــن آن هــشـتــمِ هــفــت مــردان کــهــفــم
کــه از ســرنــوشــت جــفــا مـی‌گــریــزم

(همان: ۲۸۹)

او دور را دور خویش، و زمان را زمان خویش می‌داند و از هر پدیده‌ای که بتواند، برای خودنمایی و ابراز کردن خود بهره می‌گیرد.

بــدان خــدای کــه دور زمــان پــدیــد آورد
کــه دور دور مــن اسـت و زمـان زمـان من است

(همان: ۷۹۵)

و در بیتی دست خود را به جوزا و قلمش را به حوت و معانی بدیعش را به سنبله تشبیه می‌کند و این گونه شعر خویش را می‌ستاید:

دســت مـن جـوزا و کـلـکم حـوت و مـعنی سنبله
سـنـبـلـه زایـد ز حـوت از جـنـبـش جـوزای مـن

(همان: ۴۸۰)

متنبی نیز در ستایش خویش از شجاعت و جنگجویی‌اش خبر می‌دهد و خود را اهل شمشیر زدن و هم چنین اهل علم و قلم می‌داند و با جسارت بیان می‌کند که بیابان‌های سوزان و اسب‌های چالاک و شب‌های طولانی او را کاملاً می‌شناسند:

الـخـیــلُ و الـلــیــلُ و الــبَـیــداءُ تــعــرِفُــنــی
و الــسَّـیــفُ و الــرُمـحُ و الــقِـرطـاسُ و الــقَـلـمُ

(متنبی،۱۹۹۶: ۶۴۲)

ترجمه: اسب‌های چابک و شب‌های طولانی و صحراهای سوزان و همچنین شمشیر و سرنیزه و کاغذ و قلم مرا به خوبی می‌شناسند. (به خاطر همراهی همیشگی من با آنان)

أنــا تــرب الــنــدی، و رب الــقــوافــی
و ســمــام الــعــدا و غــیــظ الــحــســود

(همان: ۱۴۰)

ترجمه: من فردی بخشنده و یاری‌رسان هستم؛ من پروردگار قافیه‌هایم (شاعری ماهر و چیره‌دست می‌باشم) و برای دشمنان سمّ کشنده و مایهٔ برانگیختن خشم و غضب حسودانم.

و انّی لـنـجـم تـهـتـدی صـحـبـتـی بـه
اذَا حـــال مـــن دون الـنـــجـــوم ســحـــاب

(همان: ۹۰۸)

ترجمه: و بی‌گمان من ستاره‌ای هستم که چون ابر، حجابی بر ستارگان گردد، یاران و همراهانم به یاری من راه می‌یابند.

خـلـیـلـی انـــی لاأری غـیـــر شـــاعـــر فـلـم مـنـهـم الـدعـوی و مـنـی الـقـصـائـد

(همان: ۶۱۷)

ترجمه: ای دوستانم، شاعری را جز خود سراغ ندارم چون که ادعا سهم آنان است و شعر از آن من است.

أمـط عـنـک تـشـبـیـهـی بـمـا و کـأنـه
فـمـا أحـد فـوقـی و لا أحـد مـثـلـی

(همان: ۹۵۶)

ترجمه: هیچ گاه مرا با دیگران مقایسه نکنید که مسلماً هیچ کسی بالاتر از من و یا همسان من وجود ندارد.

می‌توان گفت همه این ابیات که صراحتاً به فخر و مباهات بیش از حد این دو شاعر اشاره دارد، نشان می‌دهد که آنان به راستی شخصیت مغرور و خودشیفته‌ای دارند و این مفاخرات اغراق‌آمیز، جای تردیدی در خودشیفتگی آنان باقی نگذاشته است.

۲. مباهات به آباء و اجدادِ خود

خاقانی با آنکه از والدین تنگدست و بی‌چیزی زاده شده است، اما در اشعار خود با غرور از اصل و نسب خویش یاد می‌کند:

چـشـمـهٔ صـلـب پـدر چـون شـد به کـاریـز رحـم
زان مـبـارک چـشـمه زاد ایـن گـوهـر دریـای من

(خاقانی،۱۳۶۸: ۳۲۳)

او با وجود این که از حرفهٔ پدر و اجداد خود چندان رضایتی نداشت، در قصیده‌ای با افتخار به نجار بودن پدر و نساج بودن جدش اشاره می‌کند:

نـسـاج نـسـبـتـم کـه صـنـاعـات فـکـر مـن
الا ز تـار و پـود خـرد جـامـهٔ تـن نـیـنـد
نـجـار گـوهـرم کـه نـجـیـبان طـبـع مـن
جـز زیـر تـیـشـهٔ پـدر خویـشـتـن نـیـنـد

(همان: ۱۷۵)

خاقانی در مفاخرات خود حتی عموی خود، کافی‌الدین را از یاد نمی‌برد و در قصیده‌ای که در رثای وی سروده، از او با عناوین علمی شامخی چون «صدر افاضل»، «شرف گوهر آدم» و... یاد می‌کند. بنابراین مخاطب در اشعار خاقانی، چهره‌های سرشناسی را که از میان اجداد خاقانی برخاسته‌اند در شخصیت کافی‌الدین مشاهده می‌کند؛[۵] خاقانی، عموی خود را که «گوهر انساب و گوهر علمی» خود را حراست کرده، مایهٔ فخر اجداد خود می‌خواند. (کندلی‌هریسچی،۱۳۷۴: ۵۱)

کو صدر افاضل شرف گوهر آدم
کو کانی دین واسطهٔ گوهر انساب...
آن فخر من و مفتخر ماضی اسلاف
آن صدر من و مصدر مستقبل اعقاب

(خاقانی،۱۳۶۸: ۵۸)

اما برخلاف خودستایی خاقانی از نسب خویش، متنبی این گونه نیست. از آن‌جایی که متنبی از خانوادهٔ مهم و سرشناسی نبوده است، در دیوان خویش هرگز از اجداد و نسب خود نامی نمی‌برد. متنبی خود را فخر همهٔ عرب می‌داند؛ در نگاه خودبینانهٔ او هر چند قومش مایهٔ فخر قوم عرب‌اند، اما بر این باور است که همهٔ این افتخارات وامدار افتخارآفرینی‌های اوست؛ چنان که گوید:

لا بقومی شرفت بل شرفوا بی
و بنفسی فخرت لا بجدود
و بهم فخر کل من نطق الضّا
دَ وَعَوذُ الجانی و غوث الطَّرید

(متنبی،۱۹۹۶: ۱۴۰)

ترجمه: من به قوم خود سرفراز نشده‌ام، آنان به من سرافراز گشته‌اند، من به خود بالیده‌ام نه به نیاکانم. آنان فخر قوم عرب هستند، هر گنه‌کار را پناه و هر رانده شده را کمک‌کارند.

روح خودستای او جده‌اش را نیز از این خوان گستردهٔ غرور و نخوت بی‌بهره نمی‌گذارد و خطاب به او می‌گوید که اگر نجیب‌زاده هم نبودی، همچون منی مفخر تو و اجدات می‌شدم.

و لو لم تکونی بنت أکرم والد
لکان أباک الضَّخم کونک لی أما

(همان: ۵۶)

ترجمه: اگر تو دختر بزرگ‌ترین پدر نیستی، هرآینه جدهٔ متنبی بودن، برای تو به منزلهٔ داشتن نسبِ عالی است.

جنون خودستایی او را به حدی کشانده که ستودن را از نزدیک‌ترین خویشانش دریغ می‌دارد. او پدرش را نه مدح گفته و نه به او بالیده و نه در عزایش مویه سرداده است؛ وی حتی در دیوانش نامی از مادر نیز به میان نیاورده و هر از گاهی که به ستایش خویشان می‌نشیند، در نهایت همهٔ آن ستایش‌ها را به پای خویش می‌ریزد.

۳. هیچ انگاشتنِ اَقران و مخالفان و هجو و تحقیرِ آنان

متنبی بر مردم به دیدهٔ تحقیر می‌نگرد و آن‌ها را از هر گونه دوستی و محبت عاری می‌داند و عقیده دارد که مردم زمانه، جز برای تحقیر شدن به هیچ کار دیگری نمی‌خورند:

أذم الی هذا الزمانِ اُهیلَهُ فأعلمهم فَدمُ و آخرهم وَغدُ

(همان: ۳۲۱)

ترجمه: اهل حقیر این زمان را نکوهش می‌کنم؛ چه داناترین ایشان کودن است و دوراندیش‌ترین آن‌ها نادان و فرومایه.

او همچنین شأن خود را در مقابل دیگر شاعران والاتر و برتر می‌داند و آنان را بسیار ناچیزتر و حقیرتر از این می‌پندارد که با خویش قیاس کند:

و أن من العجائب أن ترانی
فتعدل بی أقل من الهباء

(همان: ۲۲۴)

ترجمه: بسی مایه شگفتی است که تو مرا ببینی و با این وجود مرا با کسی که حتی از غبار هم پست‌تر است، برابر کنی.

أفی کل یوم تحت ضبنی شُویعر
ضعیف یقاوینی قصیر یطاول

(همان: ۷۱۸)

ترجمه: آیا هر روز شاعرکی ناتوان- که زیر بغلم جای می‌گیرد- عرض‌اندام کرده، می‌خواهد در نغزگویی و هنرنمایی با من به رقابت برخیزد؟!

او در دیوان خود افراد بسیاری را ابتدا مدح کرده است، ولی چون آنچه را که از آن‌ها انتظار داشته، برآورده نشده، به هجو آنان پرداخته است. چنان‌که در هجو کافور، یکی از ممدوحان وی، او را ابن‌آوی (شغال) می‌نامد و اشاره به این امر (شغال بودن کافور) را -که در نظر خود نیاز به گفتن ندارد- نشان از گُنگی خویش می‌شمارد:

و لمّا أن هجوت رایت عیباً
مقالی لابن آوی یا لئیم

(همان: ۲۸۳)

ترجمه: هنگامی که کافور را (که هجو برازنده اوست) هجو می‌کردم، دیدم که گفتار هجوآمیز من نسبت به شغالی، دلیل گنگی من است. (زیرا به چیزی که آشکار است، اشاره می‌کنم.)

زبان متنبی رکیک و زننده است به طوری که از به کار بردن واژه‌های مستهجن خودداری نمی‌کرد. او در هجویات خود به آبرو و حیثیت هجو شونده تاخته است که به پاس ادب از آوردن آن‌ها خودداری می‌شود و تنها به ذکر بیتی در هجو اسحاق بن کَیَغلَغ که دارای زنندگی کمتری است، بسنده می‌شود:

و لیس جمیلاً عرضه فیصونه
و لیس جمیلاً أن یکون جمیلاً

(همان: ۳۸۱)

ترجمه: آبروی او (اسحاق بن کَیَغلَغ) ارزش نگهداری ندارد؛ زیرا چیزِ زیبا را نگاه می‌دارند، در حالی که آبروی او زیبا نیست تا نگاه داشته شود.

در دیوان خاقانی نیز اشعار بسیاری یافت می‌شود که در هجو مخالفان و اقران او سروده شده است؛ به طور مثال هجو مجیرالدین بیلقانی، شاگرد وی؛ هجو ابوالعلای گنجوی، استاد و پدرزن او و نیز هجو رشیدالدین وطواط، شاعر معاصر و دوست وی که گفته می‌شود رقابت‌های موجود در دربار و محیط ادبی شروان، رابطه آن‌ها را تیره‌وتار کرد و آن‌ها را به هجوگویی یک‌دیگر کشاند؛ چنان که خاقانی در قطعه‌ای به مقابله با اشعار رشیدالدین برخاسته و گفته است که با وجود سفرهٔ مسیح، پیاز بلخ را نباید خورد:

ای بلیخک سقط چه فرستی به شهر ما
چندین سقاطهٔ هوس افزای عقل کاه...
دیگ هوس مپز چون خوان مسیح هست
کس گو پیازهٔ تو نیارد به خوان شاه...

(خاقانی،۱۳۶۸: ۹۱۹)

و در بیت زیر طبع و سرشت شاعری مجیرالدین بیلقانی را خزف‌سان و در مقابل، سروده‌های خود را گوهر گرانبها می‌نامد؛ وی همین طبع را با همان ویژگی به دزدی تشبیه کرده که شعرهای گرانبهای خاقانی را می‌دزدد.

خاصه سگ دامغان، دانه دام مغان
دزد گهرهای من، طبع خزف‌سان او

(همان: ۵۰۳)

وی، شاعران دیگر را آهن نامرغوبی می‌داند که سزاوار آینگی نیستند:

از نیم شاعران هنر مجوی از آنک

نـــایـــد هـمـی ز آهـــن بـــدگـــوهـــر آیـــنـــه

(همان: ۵۷۵)

به طور کلی زبانِ بی‌پروای خاقانی از تحقیر کردن دیگران ابایی ندارد و آنان را در برابر خود به چیزی نمی‌شمارد:

مـشـتـی خـسـیـس ریـزه و اهـل سـخـن نـــی‌انـد

بـــا مـــن قـــران کـنـنـد و قـریـنـان مـــن نـی‌انـد

اوبـــاش آفـــریـنـش و حـــشـــو طـبـیـعـــت‌انـد

کـالا بـه دســـت حـرص و حـسـد مـرتـهن نـی‌اند

(همان: ۲۱۴)

از این رو می‌توان گفت روح سرکش و خودشیفته او مانع از آن می‌شد که دوستان را برای خویش تا دم مرگ نگاه دارد:

مـــن عـزیـــز مـصـر حـرمـت را و این نامـحـرمان

غـــرزنـان بـــرزنـــنـد و غـــرچـــگـــان روســـت

مـغـزشـــان در سـر بـــیـاشـوبم که پیلند از صـفـت

پـــوسـتـشان از سـر بـرون آرم که پـیـســـند از لـقا

(همان: ۱۸)

با این همه گفتنی است که زبان خاقانی در مقایسه با زبان متنبی عفیف‌تر است و جز در مواردی بسیار نادر از به کارگیری الفاظ زشت و مستهجن پرهیز می‌کند.

۴. انتظارِ الطافِ ویژه از دیگران و شکوه از آنان

چنان‌که پیش از این گفته شد، یکی از نشانه‌های خودشیفتگی افراد، انتظار الطاف ویژه و نیاز به توجه مستمر از جانب دیگران است. متنبی نیز عزت‌نفس و غرور عجیبی داشت. او با آن که بارها در قصاید خویش ممدوحی ارجمند همچون سیف‌الدوله حمدانی (شهسوار جهادگر مسلمان با بیزانسی‌ها) را ستوده است، در قصیده‌ای در ضمن ستایش، کم‌توجهی سیف‌الدوله را سرزنش می‌کند و او را در شناخت ارزش شعرش ناتوان می‌داند و با این که ممدوح را عادل‌ترین انسان‌ها می‌پندارد، وی را نسبت به خود دادگر نمی‌شمارد:

یـــا اعـــدل الـــنـــاس الا فـــی مـعـامـلـتـی

فـیـک الـخـصـام و انـت الـخـصـم و الـحـکـم...

مـــا کـــان أخـلـقـنـا مـنـکـم بـتـکـرمـه

لـــو أنَّ أمـــرکـــم مـــن أمـــرنـــا أمـم

(متنبی،۱۹۹۶: ۶۴۲-۶۴۰)

ترجمه: ای دادگرترین جز در رفتار با من! دشمنی من با توست و تو هم دشمنی و هم داور. اگر به اندازه‌ای که ما، شما را دوست داریم، ما را دوست می‌داشتید، بی‌گمان شایستهٔ احترام زیاد از جانب شما بودیم.

او از ممدوحان خود انتظار توجه بیشتری را می‌طلبید؛ از این رو زمانی که کمترین بی‌توجهی و بی‌مهری می‌دید، آنان را لایق دوستی نمی‌یافت:

خلیلک انت، لا من قلت خلّی

و ان کَثُرَ التّجمل و الکلام

(همان: ۲۶۰)

ترجمه: کسی را جز خودت، دوست یک‌دلی نیست (تنها به خودت اطمینان داشته باش) و آن را که دوست می‌پنداری هر چند زبان به تملق گشاید و گزافه بافد، تو را دوست حقیقی نیست.

و دهر ناسهٔ ناس صغار

و ان کانت لهم جُثَث ضِخام

(همان: ۲۵۹)

ترجمه: در روزگاری به‌سرمی‌برم که مردمانش هر چند به جسم عظیم‌اند، اما بی‌ارزش و حقیرند.

خاقانی نیز چون متنبی از قدرناشناسی مردم گلایه دارد؛ در نگاه او، آدمی حتی از خانواده و دوستان نیز نباید انتظار همدمی و مرهمی داشته باشد؛ چرا که سرانجام وی را چون یوسف به چاه حسادت خواهند افکند. آسایش و آرامش در این روزگار بی‌معناست و شاید علت عزلت‌گزینی خاقانی نیز همین باشد که جامعهٔ زمان او، ارضاکنندهٔ آرمان‌گرایی‌های بی‌پایانش نبود:

وحدت گزین و همدمی از دوستان مجوی

تنها نشین و مرهمی از دودمان مخواه

چون دیده‌ای که یوسف از اخوان چه رنج

هم ناتوان بزی و ز اخوان توان مخواه

سرگشتگی زمان نگر و زحمت مکان

آسایش از زمان و فراغ از مکان مخواه

(خاقانی،۱۳۶۸: ۳۷۷)

خاقانی از دیگران انتظار دارد همان گونه باشند که او می‌خواهد؛ همه چیز باید بر طبق ایده‌آل‌های خاقانیِ بزرگ تعریف شود و این همه به کمال‌طلبی و آرمان‌گرایی او برمی‌گردد؛ گویی او خود را یکه‌تاز وادی مردانگی و مروت می‌انگارد که البته این مورد نیز یکی از مشخصه‌های خودشیفتگی است.

نیست در موکب جهان مردی
نیست بر گلبن وفا دردی

(همان: ۸۰۶)

ما غم کس نخورده‌ایم مگر
که دگر کس نمی‌خورد غم ما
ما غم دیگران بسی دیدیم
دیگری نیز بنگرد غم ما

(همان: ۸۱۶)

۵. حسّاسیت و زودرنجی

خاقانی و متنبی، هر دو شاعرانی حساس و زودرنج بودند؛ چرا که رخدادهای روزگار آنان را به شدت تحت‌تأثیر قرار داده بود. اگرچه متنبی این زودرنجی را اظهار نمی‌کرد و خود را به گونه‌ای وانمود می‌کرد که گویا انسانی است مقتدر و توانمند؛ اما باید گفت که او نیز شاعر بود... چنان که زمانی از ممدوح خود بی‌اعتنایی می‌دید، رنجش و دلخوری خود را به نحوی در شعر انعکاس می‌داد؛ به این ابیات که در ستایش سیف‌الدوله سروده شده، بنگرید:

و احرَّ قلباهُ ممَّن قلبه شَبِمُ
و من بجسمی و حالی عنده سقم
ما لی أکتّم حُباً قد بری جسدی
و تدَّعی حُبَّ سیف الدوله الأمم
ان کان یجمعنا حُبٌّ لغرَّته
فلیت أنا بقدر الحب نقتسم

(متنبی،۱۹۹۶: ۶۳۹-۶۳۸)

ترجمه: آه! دلم از دست کسی که دلش نسبت به من سرد است و من از فرط دوستی او بیمار و بدحال شده‌ام، آتش گرفته است. چرا عشقی را پنهان کنم که تنم را لاغر کرده است؟ آن هم در زمانی که مردم به دروغ نسبت به سیف‌الدوله اظهار دوستی می‌کنند. اگر ما در عشق به دیدار سیف‌الدوله شریکیم، کاش هر کدام از ما به اندازهٔ عشق و دوستی خود از وی بهره‌مند می‌شدیم.

سال‌هایی که متنبی در خدمت سیف‌الدوله بود، از خوش‌ترین و پربارترین سال‌های عمر وی به‌شمار می‌رفت؛ ولی با همهٔ این احوال از دست حاسدان آسوده‌خاطر نبود. وقتی سعایت حاسدان علیه متنبی در

سیف‌الدوله اثر نهاد، وی با سرودن قطعه‌ای ضمن ستایش از سیف‌الدوله، از بی‌مهری او گلایه کرد، اما سیف‌الدوله به او اعتنایی نکرد؛ از این رو متنبی با حالتی پریشان از پیش وی رفت و برای مدتی بازنگشت. در زمان غیبت، قصیدهٔ عتابیهٔ خود را که در آن از کوتاهی سیف‌الدوله در حق خویش شکوه می‌کند ساخته، بر سیف‌الدوله وارد شد و آن را در انجمنی از عرب در محضر وی خواند... (الفاخوری،۱۳۸۳ :۴۳۸)

خاقانی نیز تاب تحمل انتقاد را نداشت و تصور می‌کرد مردم چنان که او انتظار دارد او را نشناخته‌اند و مردم آن گونه که او می‌خواهد، نیستند و شاید این دلیل همه آن معارضات و مناقشاتی است که او با بزرگان عصر خویش داشته است.

نمونه‌های بسیاری از موارد زودرنجی و عدم تحمل‌های خاقانی نسبت به انتقادهای دیگران را می‌توان با تورق در دیوان اشعارش یافت و اکنون به ذکر چند شاهد که شهادت خود خاقانی بر صحت این ادعاست، می‌پردازیم:

همه رنج من از وجود
من است لاجرم زین وجود رنجانم
من هم از باد سر به درد سرم
ابرم از باد باشد افغانم

(دشتی،۱۳۶۴: ۱۵۲)

«خاقانی، سریع‌التأثر و زودرنج است، روحی متموّج دارد، به اندک مهری به هیجان آمده و از مختصر ناملایمی برافروخته می‌شود و خود بدین معنی به درستی واقف است... او در ضمن دو بیت، خویش را به طشت مانند کرده است که از تلنگُری به صدا درمی‌آید و با دست گذاشتن بر آن از خروش می‌افتد.» (همان)

چون طشت میان‌تهی است خاقانی
زان راحت ها که روح را باید
چون زخم رسد به طشت بخروشد
انگشت بر او نهی بیاساید (همان)

۶. بزرگ جلوه دادنِ مشکلاتِ روزگار

یکی از علائم خودشیفتگی افراد، بزرگ جلوه دادن سختی‌ها و مشکلات خویش در روزگار و پیوسته دم زدن از آن‌هاست؛ زندگی پرافت‌وخیز، تحمل آلام و مشقت‌ها و نرسیدن به آمال و آرزوها سبب شده که این دو شاعر در آثارشان، درد و رنج خویش را گوشزد نمایند و از روزگار و زمانه شکوه سردهند؛ خاقانی در این مورد می‌گوید:

عافیت را نشان نمی‌یابم
وز بلاها امان نمی‌یابم

مـــی‌پـــــرم مـــــــرغ وار گـــــرد جـــهـــان

هـــیـــــچ جـــای آشـــیـــان نـــمـــی‌یـــابـــم

(خاقانی،۱۳۶۸: ۲۹۱)

مؤیدشیرازی عامل شکوه‌های خاقانی را در چهار مورد خلاصه می‌کند: حیات پرنشیب و فراز خاقانی و روزگاری از تلخ و شیرینی‌ها، ناکامی در سفر به خراسان و پیوستن به هنرشناسان و فرزانگان آن دیار، ملولی و دل‌زدگی از دربار و درباریان و شاعران هنرفروش و مرگ استاد و عموی شاعر، فرزندش، عموزاده‌اش وحید، دختر و همسرش. (مؤیدشیرازی،۱۳۷۲: ز) از این رو در بیشتر قصایدش، خود را گرفتار سخت‌ترین بلاها و مشکلات می‌بیند:

دسـتـخـون اسـت در ایـن قـمـرهٔ خـاکی کـه مـنم

آه اگـــر شـــشـــدرهٔ دور قـــمـــر بـــگـــشـــایـــیـــد

(خاقانی،۱۳۶۸: ۱۵۹)

در باور خاقانی، هیچ پدیده‌ای تاب و توان شنیدن ناله‌های دلخراش او را ندارد و حتی آسمان نیز سرانجام در برابر آه و نالهٔ او سر تسلیم فرود خواهد آورد:

تـیـر بـاران سـحـــر دارم سـپـــر چـون نـــفـکـنـد

ایـن کـهـن گـرگ خـشـن بـارانـی از غـوغـای من

(همان: ۳۲۱)

متنبی نیز این گونه از مشکلات خویش سخن می‌راند:

رمـــانـــی الـــدهـــر بـــالأرزاء حـــتـــی

فـــؤادی فـــی غـــشـــاء مـــن نـــبـــال

فـــصـــرت اذا أصـــابـــتـــنـــی ســـهـــام

تـکـسّـرت الـنـصـال عـلـی الـنـصـال

(همان: ۵۳۳)

ترجمه: روزگار مرا به تیرهای بلا و مصیبت نشانه گرفت تا جایی که دلم در پوششی از تیرها قرار گرفت. پس به گونه‌ای شدم که هرگاه تیرهایی به من می‌خورد، پیکان‌ها بر پیکان‌ها می‌شکست و تیرها به دلم نمی‌رسید. (آن قدر بلا و مصیبت کشیده‌ام که دیگر تحمل آن‌ها برایم آسان است.)

أنـــا فـــی امـــه تـــدارکـــهـــا الـلـــهُ

غـــریـــب کـــصـــالـــح فـــی ثـــمـــود

(همان: ۱۴۰)

ترجمه: من در میان مردم روزگار- که امیدوارم خدا آن‌ها را اصلاح کند- غریب و بی‌همتا هستم، همان‌گونه که حضرت صالح نیز همچون من در میان امتش بیگانه بود و سخنانش را نمی‌فهمیدند.

در باور افراد خودشیفته، درد و رنج‌های عظیم تنها به سراغ آنان می‌رود و دیگران از آن‌ها درامان‌اند؛ چنان‌که متنبی می‌گوید:

أبنت الدهر عندی کل بنت
فکیف وصلت أنت من الزحام
جرحت مجرحاً لم یبق فیه
مکان للسیوف و لا السهام

(همان: ۹۱۹)

ترجمه: ای بلای زمانه، من در محاصرهٔ سختی‌های فراوانی هستم، پس چگونه از میان انبوه این بلاها خودت را به من رساندی؟ تو بر مجروحی زخم زدی که در بدنش جایی برای شمشیرها و تیرها باقی نمانده است.

و لو حملت صمُّ الجبال الذی بنا
غداه افترقنا أوشکت تتصدَّع

(همان: ۱۵۱)

ترجمه: اگر اندوهی که روز فِراق ما را می‌فشرد بر کوههای محکم و استوار بار می‌گشت، بی‌درنگ از هم می‌پاشید.

۷. بی‌وفایی نسبت به ممدوحان

یکی از نشانه‌های خودشیفتگی این است که فرد خودشیفته به کسی جز خود و منافع خود نمی‌اندیشد و نسبت به دیگران عشق نمی‌ورزد؛ متنبی نیز در قصاید خود بزرگان بسیاری همچون بدربن عمار اسدی، ابوالعشائر حمدانی، سیف‌الدوله حمدانی، کافور اخشیدی و عضدالدوله را مدح گفته است، (رضایی‌هفتادُری،۱۳۸۳: ۱۱) اما در فرهنگ او ممدوح تا زمانی قابل ستایش است و دارای خصال نیک، که به ادامهٔ عطایا و صلات پردازد و همین که دست از عطا بدارد یا غفلتی کند، ستایش شاعر به نکوهش و مدح او به ذم و هجو بدل می‌شود و در این هنگام است که خشمگینانه او را رها می‌کند تا به دربار ممدوحی بخشنده‌تر و کریم‌تر رو نهد و مال و منال و قدرت بیشتری کسب نماید. (انوار،۱۳۸۰: ۵۸)

می‌توان گفت تقریباً یک سوم دیوان متنبی در مدح سیف‌الدوله (امیر ادب‌دوست حلب) است و در قصایدش فضایل اخلاقی بسیاری چون کَرَم، شجاعت، عقل، حُسن تدبیر و... را به ممدوح نسبت داده است؛ اما دیری نپایید که با رنجش و دلخوری، او را ترک گفت و به مصر رفت و به انگیزهٔ دستیابی به منصب حکومت، کافور اخشیدی را ستود تا روح تشنه و بلندپرواز خود را سیراب نماید؛ اما کافور به هدف متنبی پی می‌برد و به او چیزی از منصب و مقام نمی‌دهد؛ به همین جهت متنبی پس از آن که از مصر فرار می‌کند، کافور را در قصیده‌ای به باد هجو می‌گیرد. (منوچهریان،۱۳۸۸: ۱۳)

مـا کـنـت أحـسـبـنـی أحـیـا الـی زمـن
یـسـیء بـی فـیـه کـلـب و هـو مـحـمـود
و لا تـوهـمـت أن الـنـاس قـد فـقـدوا
و أن مـثـل أبـی الـبـیـضـاء مـوجـود
(متنبی،۱۹۹۶: ۹۵۹)

ترجمه: گمان نمی‌کردم تا زمانی زنده بمانم که بنده‌ای سگ‌صفت (کافور) به من بدی کند و من ناچار از ستایش او باشم. و تصور نمی‌کردم بزرگان و جوانمردان از دست بروند و افرادی چون او جای آنان را بگیرند.

به این ترتیب متنبی هر گاه از ممدوح خویش می‌رنجد و او را ترک می‌گوید، این گونه پشیمانی خود را از ستایش ممدوح ابراز می‌کند:

مـدحت قـومـاً و ان عـشـنـا نـظـمـت
لـهـم قـصـائـداً مـن انـاث الـخـیـل و الـحُـصُـن
(همان: ۳۷۶)

ترجمه: گروهی تنگ‌چشم و فرومایه را ستودم (که هرگز سزاوار ستایش نبودند) از این پس اگر زنده ماندم، قصایدی از اسبان نر و ماده برای آن‌ها خواهم سرود. (یعنی به جای مدح آن‌ها، با اسبان نر و ماده به جنگشان خواهم رفت.)

خاقانی نیز در قصاید خود بزرگان بسیاری را مدح گفته، اما روابط او با ممدوحانش به ویژه اخستان‌بن‌منوچهر به دلایلی با فراز و فرودهایی همراه بوده است؛ او از دربار و محیط شروان خاطری آزرده داشت و رفته‌رفته از مدح شاهان کناره گرفت؛ این بود که از زادگاه خود دل‌برید و بیست و چند سال پایانی عمر خود را عمدتاً در تبریز گذراند؛ از این رو خاقانی در قصیده‌ای به این مسئله اشاره نموده و علت سفر خود و ترک خدمتش را بی‌اعتنایی و سردی شاه (اخستان) دانسته است:

دل رویِ مـــــراد از آن نـــــدیـــــدســـــت
کـــز اهـــلِ دلـــی نـــشـــان نـدیـدسـت...
خـــاقـــانـــی ســـود مـــایـــهٔ عـــمـــر
الا ز زبـــان زیـــان نـــدیـــدســـت...
بـــنـــده ز دکـــان شـــعـــر بـــرخـــاســـت
چـــون بـــازاری روان نـــدیـــدســـت...
قـــرب دو ســـه ســـال هـســت کـز شـاه
یـک حـرمـت و نـیـم نـان نـدیـدسـت...
اقـــطـــاع و بـــرات رفـــت و از کـــس

یـــک پـــرســـش غـــم نـــشـــان نـــدیـــدســـت...

(خاقانی،۱۳۶۸: ۷۲-۶۸)

البته گفتنی است که شاه به سبب رنجشی که در گذشته به سبب گستاخی و بی‌پروایی خاقانی داشت، دستور می‌دهد که اقطاع و برات شاعر پس گرفته شود و این فرمان به شاعر نازک‌دل و حساس سخت برمی‌خورد؛ (کندلی‌هریسچی،۱۳۷۴: ۴۶۵) چنان که در شعری به این مسئله اشاره می‌کند؛ او در این شعر خود را در مقابل شاه قرار داده، می‌گوید: من با اشعار و ثناهایم بر سر پادشاهی که تاج یک کشور را داشت، تاج هفت اقلیم نهادم. برای اخستان، نامی به جاودانی جهان بخشیدم؛ اکنون او، سلطانی که به خود می‌بالد، نانی را که به شاعر داده، پس می‌گیرد!

شـــاه را تـــاج ثـــنـــا دادم نـــخـــواهـــم بـــازخـــواســـت

شـــه مـــرا نـــانی که داد ار بـــاز مـــی‌خواهد رواست!

شـاه تـاج یـک دو کشور داشت لیـک از لـــفظ مـن

تـــاجـدار هـــفـت کشور شـد به تـاجی کـز ثـناست

(خاقانی،۱۳۶۸: ۸۷)

۸. پایانِ سخن

این که شاعران به واسطهٔ برخورداری از یک موهبت درونی و هنر باطنی از دیگران متمایز هستند، امری بدیهی به نظر می‌رسد؛ لیکن بسیاری اوقات به همین تلقی بسنده نشده است، بلکه شاعران زبان به تمجید و تعظیم مبالغه‌آمیز خود گشوده‌اند و چنان که در این پژوهش مطرح شد، شاید بتوان گفت که هیچ شاعری به اندازه خاقانی و متنبّی در این گونه دعوی‌ها تند نرفته است چرا که خواننده می‌تواند سایهٔ خودستایی و مفاخره را در سرتاسر دیوان شعر آن‌ها مشاهده کند و همین صراحت بیان در فخر و ستایش موجب شده که صاحب‌نظران، خودشیفتگی (نارسی‌سیزم) را از ویژگی‌های بارز اشعار آنان بداند.

حال این اختلال (خودشیفتگی)، از نظر روان‌شناسی دارای نشانه‌ها و علائمی است که به طور ناخودآگاه و آشکارا در قصاید این دو شاعر جلوه‌گر شده است؛ نشانه‌هایی چون خودنمایی و خودبرتربینی، مباهات به آباء و اجداد خود، هیچ انگاشتن اقران و مخالفان و هجو و تحقیر آنان، انتظار الطاف ویژه از دیگران و شکوه از آنان، حسّاسیت و زودرنجی، بزرگ جلوه دادن مشکلات روزگار، بی‌وفایی نسبت به ممدوحان، که صرف‌نظر از تفاوت‌های جزئی در برخی از اشعار این دو شاعر، شباهت‌های بسیاری میان آن‌ها وجود دارد و افزون بر این، خاقانی و متنبی در زندگی، با وقایع مهم و مشکلات عاطفی زیادی روبرو بوده‌اند که این مسائل مسلماً در شخصیت و سلامت روانی آنان تأثیر بسزایی داشته است و نشان می‌دهد، این فرضیه - که برخی از صاحب‌نظران بر ابتلای آنان به اختلال خودشیفتگی اظهار داشته‌اند- صرفاً ادعای بی‌اساس نبوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. گفتنی است این عمل یک تقلید صِرف و کورکورانه نبوده و شاید هم ادبای ایران قصد تقلید و پیروی از شیوهٔ شعرای عرب را نداشتند و این شباهت و هماهنگی بر اثر ارتباط ادبی و روابط مذهبی و اجتماعی و آشنایی با افکار و طرز فکر یکدیگر و یکسان بودن عوامل اجتماعی که موجب اصلی ظهور هر گونه وضع و تحولیست، به خودی خود پیدا شد.

۲. البته وی کیفر این کار را نیز در زندگی کشید و شاگردش، مجیرالدین بیلقانی نیز او را هجو گفت.

۳. حجلی جمع حجل است و آن مرغی است که به فارسی کبک می‌نامند و ضربی جمع ضربان است که جانوری است بدبوی (قویم‌الدوله،۱۳۳۶: ۱۶۰)

۴. به همین دلیل به او «متنبّی» گفته می‌شود چرا که متنبّی، یعنی کسی که ادعای پیامبری نموده است.

۵. البته ناگفته نماند طایفه و خویشان خاقانی اگرچه صاحب مال و مکنت نبوده‌اند، اما برخی از آنان در زمینهٔ علم و هنر و صنعت، سال‌ها پیش از خاقانی برای خاندان خود کسب افتخار و شهرت کرده‌اند. (کندلی‌هریسچی،۱۳۷۴: ۵۰)

کتابنامه

– اداره‌چی‌گیلانی، احمد، (۱۳۷۰)، **شاعران هم‌عصر رودکی**، تهران، بنیاد موقوفات احمد افشار

– اسپربر، مانس، (۱۳۷۹)، **تحلیل روان‌شناختی استبداد و خودکامگی**، ترجمهٔ علی صاحبی، تهران، انتشارات ادب و دانش

– انوار، امیرمحمود، (۱۳۸۰)، **سعدی و متنبی** (سیر شعر و ادب و مقایسهٔ افکار و داوری میان دو شاعر)، چاپ اول، تهران، انتشارات انوار دانش،

– براون، ادوارد، (۱۳۵۴)، **تاریخ ادبی ایران** (از سنایی تا سعدی)، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار، تهران، انتشارات مروارید – حافظ، شمس‌الدین، (۱۳۸۹)، **دیوان**، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ نهم، تهران، انتشارات گنجینه

– خاقانی شروانی، افضل‌الدین، (۱۳۶۸)، **دیوان**، به تصحیح دکتر ضیاءالدین سجادی، چاپ سوم، تهران، انتشارات زوار

– دانش‌نامه رشد، (www. daneshnameh.roshd.ir)

– دشتی، علی، (۱۳۶۴)، **خاقانی شاعر دیرآشنا**، تهران، انتشارات امیرکبیر

– رضایی‌هفتادُری، غلامعباس، حسن‌زاده‌نیری، محمدحسن، (۱۳۸۳)، **شرح گزیدهٔ دیوان متنبی**، چاپ اول، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

– زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸)، **با کاروان حُلّه** (مجموعه نقد ادبی)، چاپ یازدهم، تهران، انتشارات علمی

– ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۴)، *آشنایی با نقد ادبی*، تهران، نشر سخن

– ساراسون، اروین و باربارا، (۱۳۸۱)، **روان‌شناسی مرضی**، ترجمهٔ بهمن نجاریان و علی‌اصغر مقدم و محسن دهقانی، تهران، انتشارات رشد، ج ۱

– سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۸۲)، **کلیات سعدی**، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، نشر پیمان

– سلمان، مسعودسعد، (۱۳۸۶)، **از کوهسار بی‌فریاد** (برگزیدهٔ قصاید مسعودسعد سلمان)، شرح از مهدی نوریان، چاپ پنجم، تهران، انتشارات جامی

– عبدالجلیل، ج، (۱۳۷۳)، **تاریخ ادبیات عرب**، ترجمهٔ دکتر آذرنوش، تهران، انتشارات امیرکبیر

– عطار، فریدالدین، (۱۳۸۵)، **منطق الطیر**، به تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران، انتشارات سخن

– الفاخوری، حنا، (۱۳۸۳)، **تاریخ الادب العربی**، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، انتشارات توس

– فاضلی، محمد، (۱۳۷۲)، **التعریف بالمتنبی من خلال اشعاره**، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی

– فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۷۶)، **نقد و پژوهش و نمونهٔ اشعار منوچهری**، تهران، نشر آینه

– فروزان‌فر، بدیع‌الزمان، (۱۳۶۹)، **سخن و سخنوران**، چاپ چهارم، تهران، انتشارات خوارزمی

– قویم‌الدوله، «متنبی در دربار سیف‌الدوله و عضدالدوله»، **ارمغان**، شماره ۴، دورهٔ بیست‌وششم، تیر۱۳۳۶، صفحات ۱۶۰–۱۶۳

– کندلی‌هریسچی، غفار، (۱۳۷۴)، **خاقانی شروانی** (حیات، زمان و محیط او)، ترجمهٔ میرهدایت حصاری، چاپ اول، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

– گریمال، پیر، (۱۳۶۷)، **فرهنگ اساطیر یونان و روم**، ترجمهٔ احمد بهمنش، تهران، انتشارات امیرکبیر

– متنبی، احمدبن‌حسین، (۱۹۹۶)، **العرف الطیب فی شرح دیوان ابی‌الطیب**، شرح از ناصیف یازجی، بیروت (لبنان)، دار نظیرعبدو، ج۱و۲

– منوچهریان، علیرضا، (۱۳۸۸)، **ترجمه و تحلیل دیوان متنبی**، از شرح برقوقی، تهران، انتشارات زوار، جزء اول

– مؤیدشیرازی، جعفر، (۱۳۷۲)، **شعر خاقانی**، شیراز، انتشارات دانشگاه شیراز

– میرنورالهی، حامد، «مانریسم فکری در قصاید خاقانی»، **مجلهٔ حافظ**، شماره ۲۳، بهمن ۱۳۸۴، صفحات ۶۸–۷۰

– ناصرخسرو، ابومعین، (۱۳۸۰)، **دیوان اشعار**، تهران، انتشارات معین

– *النرجسیه*، شبکه النبأ المعلوماتیه، الجمعه ۲۴ آب ۲۰۰۷

– نظامی، الیاس‌بن‌یوسف، (۱۳۶۷)، **مخزن‌الاسرار**، به تصحیح حسن وحیددستگردی، چاپ دوم، تهران، انتشارات زوّار

- ولک، رنه، وارن، اوستین، (۱۳۸۲)، **نظریهٔ ادبیات**، ترجمهٔ ضیاءالدین موحد و پرویز مهاجر، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

- هورنای، کارل، (۱۳۶۳)، **خودکاوی**، ترجمهٔ کامبیز پارسا، انتشارات بهجت

- Mosak, Harold, Michael.P. Maniacci , (1999), a primer of adlerian psychology (The analytic-behavioral- congnitive psychology adler), London, Routledge.

واژگان مُرسَل
بررسی نمادگرایی در اشعار علی موسوی گرمارودی

راضیه ابوالحسنی هستیانی[1]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

گاه تخیل بارور شاعر برای آنچه از دنیای بیرون درمی‌یابد واژه ای در زبان پیدا نمی‌کند و به همین دلیل واژگان زبان را به خدمت درآورده، آنها را از معنای رایج خود تهی می‌کند اما باز واژه را در معنای تک مفهومی به بند نمی کشد و گستره‌ای از معنا را در آن پنهان می‌کند، اینگونه است که نماد شکل می‌گیرد.

جدای از وجه زیباشناسی نمادسازی در شعر، بیان مفاهیم اجتماعی بزرگترین دلیل برای روی آوردن به نماد و استفاده از آن در شعر است؛ اشعار گرمارودی نیز به همین علت سرشار از نمادهای اجتماعی است. همچنین فضای مذهبی برخی از اشعار او، امکان ایجاد و رشد نمادها را فراهم کرده است. در این مقاله سعی شده است، با ارائه مثال از اشعار گرمارودی، دلیل بکارگیری نماد در اشعار او تبیین شده و در نهایت نمادهای شعر او به سه دسته کلی تقسیم شده است: نمادهای طبیعی و جغرافیایی ، نمادهای تاریخی و اساطیری ، نمادهای مذهبی و قرآنی. در نهایت، نتیجه شده است که گرمارودی در نمادسازی‌هایش برای مفاهیم اجتماعی موفق‌تر عمل کرده است تا نمادسازی برای مفاهیم مذهبی، در واقع زمانی که او از حیطه های آشنای ذهنی خود بهره می‌برد و به واژه‌های مأنوس با ذهنیت خود جامه شاعرانگی می‌پوشاند، شعر ناب متولد می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نماد، نمادگرایی، علی موسوی گرمارودی، شعر اجتماعی، شعر آئینی

مقدمه

بی شک ابهام یکی از عناصر شکل گیری و تأثیرگزاری شعر است.ابهام در آنچه که شاعر به آن می نگرد و دریافت می کند و انتقال این ابهام به ذهن شاعرانه او،همانند جرقه ای تخیل او را روشن و بارور می سازد.این ابهام در میان کلمات شعر موج خواهد زد و در قالب نمادها خود را نشان خواهد داد. و همین ابهام در ذهن خواننده، او را وامی دارد تا به واسطه تخیل خویش،به کشف مقصود ذهنی شاعر و شعر دست یابد و این تلاش ذهنی،باعث حظ روحی او از شعر می گردد.نماد،نشانه حضور و بروز این ابهام در شعر است و وسیله ای در دستان شاعر تا با آن،ابهام درون ذهن خود را در قالب کلماتی که آن ها را از معنا تهی کرده است (نماد)، بنشاند.

[1] razie.abo@gmail.com

عنصر نماد یکی از وسایل کمکی مهم و مؤثر در ارتقای سطح شاعرانگی شعر است و به همین دلیل،در شعر سپید که از رنگ و لعاب وزن و قافیه خالی شده است،بسیار کارآمد خواهد بود؛ همانگونه که بیشتر هم به چشم خواهد آمد چراکه شعر سپید به شعر ناب نزدیک تر است.

به همین دلیل در این مقاله سعی شده است تا نماد و نمادپردازی، در اشعار علی موسوی گرمارودی مورد بررسی قرار گیرد، هم از آن جهت که شاعری است که از ابزار نماد به خوبی در شعر بهره می گیرد و هم آن که نصیب شعرهای سپید او و پس از آن شعرهای نیمایی اش از لحظه های ناب شاعرانه بیشتر است و در همین شعرهاست که توانسته،گوشه ای از زیباترین نمادهای ادب فارسی را خلق نماید.همچنین با بررسی نماد در اشعار گرمارودی، به عنوان"مشت نمونه خروار"،می توان دریافت که میزان و شیوهٔ کاربرد نماد در هنر و ادبیات مذهبی و آئینی چگونه است؟!به همین منظور انگیزه های نمادپردازی وموارد کاربرد انواع نماد در شعرهای او را مورد بررسی قرار گرفته و در ابتدا، تعریفی از نماد یا رمز داده شده است.

تعریف نماد

"رمز در یک مفهوم وسیع به عنوان معادلی برای هر نوع علامت به کار رفته است.هر علامتی اعم از حرف، عدد، شکل، علامت انحصاری، کلمه، قول و حتی حرکت ...که ناظر به مفهومی ویژه در ورای خود باشد... یعنی در واقع نمایندهٔ دیگری جز خود باشد.عامل "نمایش " یا "نماینده بودن" در رمز ،در اغلب تعریف های کلی که برای این واژه کرده اند،ملحوظ است.(پورنامداریان،۱۳۸۴: ۹۰)

اریک فروم ،سمبل را نمودگار ومظهر حالات و تجربیات عاطفی و درونی یا افکار انسان می داند.(همان: ۱۳) بنابراین سمبل وسیله ایست برای بیان مباحث مربوط به عوالم روحانی ومرتبط با روان وعواطف انسانی که این معانی را به سطوح واقعیت پیوند می دهند. به طور کلی باید گفت که مکتب نمادگرایی نیز بر پایهٔ همین فلسفه پا به عرصه وجود گذاشت چراکه "پایهٔ فلسفی مکتب نمادگرایی، فلسفهٔ ایده‌آلیسم است که برای درک حقیقت، به احساس و تخیّل بیش از تفکر ارزش می‌دهد." (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۱۱۰۶) و "از آنجا که برای بیان مشاهدات و یافته های حاصل از این باطن ،کلماتی جز کلمات مربوط به عالم محسوس نداریم ،ناچار، باطن را با ظاهر بیان می کنیم .(پورنامداریان،۱۳۸۴: ۱۵)

نکتهٔ مهم و قابل ذکر دیگر آنکه رابطهٔ میان رمز و چیزی که رمز مظهر آن است ،بر اساس رسم و عادت و قرارداد ،یعنی بر اساس قراردادهایی از پیش تعیین شده ،نیست وبه همین دلیل ،دارای معانی مبهم و ناشناخته ای است که امکان تفسیرهای متنوع بر حسب ذهنیت و نظرگاه‌های مفسران را ایجاد می‌کند. درواقع "نماد، رمز و سمبل در علوم بلاغی همچون استعاره ذکر مشبه‌به و اراده‌ی مشبه است، با این تفاوت که مشبه‌به در سمبل صریحا به یک مشبه خاص دلالت ندارد بلکه به چند مشبه نزدیک به هم مربوط است و نیز سمبل ممکن است در معنای خود نیز فهمیده شود.اصل کلمه‌ی سمبل را Sumbolon یونانی به معنی به هم چسباندن دو قطعه‌ی مجزّا می‌دانند که از فعل Sumballo (می‌پیوندم) مشتق شده است(سیّدحسینی، ۱۳۷۶: ۵۳۸)

یکی دیگر از عناصر مهم در رمز یا نماد ،عنصر آگاهی است.در واقع "رمز با معانی و تجاربی پیوند می یابد که حاصل شرایط روحی خاص و برآمده از زمینه های ناآگاهی و متعلق به قلمرویی ورای قلمرو معانی و تجربه های معمولی و مشترک است.(پورنامداریان،۱۳۸۴: ۱۴) بنابر آنچه گفته شد ،رمز یا نماد را در معنای محدودتر این گونه می توان تعریف کرد:

"رمز چیزی است از جهان شناخته شده وقابل دریافت وتجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس ،یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد. "(همان: ۲۳)

به عنوان نتیجه کلی باید گفت که نمادگرایی[1] (سمبولیسم اروپایی) که بر شعر معاصر ما تأثیر گذاشته است ویژگی‌هایی دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

"-بیان مکنونات ذهنی و عاطفی شاعر با استفاده از نمادهای فردی، ملّی و جهانی

-بی‌توجّهی به جنبه‌ی تعلیمی شعر و ترجیح تصوّر و تخیّل بر تعقّل و اندیشه

-بی‌توجّهی به شعر متعهّد و شعر سیاسی-اجتماعی

-توجّه به موسیقی کلمات و گریز از سنّت‌های کلاسیسم ادبی

البتّه تمام این ویژگی‌ها را نمی‌توان در شعر سمبلیک ایرانی دید.در شعر نمادگرای ایرانی شاعران به شعر متعهّد و سیاسی-اجتماعی گرایش دارند و به جنبه‌ی تعقّل و اندیشه نیز بی‌توجّه نیستند." (رنجبر زنجانی، ۱۳۸۶)

درواقع "در شعر فارسی معاصر، نوعی شعر اجتماعی نمادگرا که تفاوت کلی با نمادگرایی فرانسوی (مکتب سمبولیسم) دارد، رایج شده است که پیشاهنگ آن نیمایوشیج است. این نوع شعر نمادگرا، به خصوص از سال ۱۳۳۲ به بعد، تحت تأثیر محیط سیاسی ایران، رواج بیشتری یافت و بسیاری از شاعران معاصر آن را تجربه کردند." (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۱۱۰۷) و در این میان، موسوی گرمارودی نیز یکی از این شاعران است که نمادپردازی‌های او به سطح اجتماعی محدود نشده و به سطح باورهای مذهبی و فلسفی نیز کشانده شده است.

نمادگرایی در نظرگاه موسوی گرمارودی

[1] آنچه نمادگرایی نامیده می‌شود، در بنیاد آرمان‌گرایی است که در ادب به گستردگی کاربرد و بازتاب یافته است. سخنوران نمادگرای، با آفریدن نمادگونه‌ها و به کارگرفتن آنها، آرزو می‌برند که در آن سوی برونها و پیکره‌ها، به حقیقت برین و گوهرین دست یابند. سخن در دست آنان ابزاری است برای رسیدن به شناخت فراسویی و نهان‌یابیهای شاعرانه [نمادها] نیز ابزاری است برای ترجمانی و برگدان این یافت و شناخت به دیگران." (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۹)

گرمارودی در بیان کاربرد کلمه در شعر می گوید:" اگر همیشه نتوان گفت که کلمه در گفتار، تمثیل معناست اما هماره ، می توان ادعا کرد که در شعر فرا جوشیده (ونه بر کوشیده) ؛کلمه نماد حقیقتی است عمیق تر از معنای ظاهر و رسمی آن؛ واز دلالت تطبیقی آن با معنا، فراتر می رود."(حریری،۱۳۶۸: ۹۶) و در شعر خود او نیز کلمات "پیمبرانند"[1] برای آنچه که زبان، عجزش را در بیان آن آشکار ساخته است.

برخیز واژه ای پیدا کن
پیمبری بفرست
واژگان پیمبرانند
واژه مرسلی پیدا کن(موسوی گرمارودی،۱۳۶۸ :۲۲۳)

اگرچه با این تفاسیر باید گفت تمام اشعار گرمارودی نمادین است و اصلا نمادین بودن خاصیت شعر اوست اما شعر او بیشتر در اشعار اجتماعی او نمادین می شود و اصولا نماد در شعر او،غالبا برای بیان مفاهیم اجتماعی بکار می رود ، مفاهیمی که پیش از انقلاب ، در جهت مبارزه برای حقیقت است و یا در رثای شهدای راه حقیقت و مبارزان. این مفاهیم پیش از انقلاب گسترش می یابد و گاه تا حد فریاد دردهای جهانی پیش می رود، "همانند شعر "ای کاش" که "در بخش نخستین این شعر ، مفهوم رنج، حرمان و بردگی را از نماد آفریقا می توان دریافت کرد:

چه خوب بود ،
سپیده نیز می گریست
تا از بار دل ابر
آگاه می شد
سنگینی تمام شبهای آفریقا
بر گردهٔ من است."(بخشوده،۱۳۸۴: ۶۲)

ویا در مورد هولوکاست می گوید:

حقیقت نیز
گاهی زیر فشار زمان،
زغال سنگ می شود؛
و با آن
کوره ی آدم سوزی بر می فروزد.(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۱۶)

[1] "پیروان مکتب نمادگرایی، معتقد بودند که شاعر، پیغمبری است که می‌تواند درون و ماورای دنیای واقعی را ببیند و وظیفه دارد که به وسیله نمادهایی که به کار می‌برد، آن دنیای ماورایی را نشان دهد." (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۱۱۰۴)

ودر جایی دیگر ، این صدای برآمده از حنجرهٔ اجتماع، آرزوی داشتن و ساختن "باغ معنا"، مدینهٔ فاضله را فریاد می کند، و زمانی با نمادهای تاریخی به پرسش و جستجو در ماهیت کل هستی و چرایی زندگی می پردازد:

در موزه از مومیایی پرسیدم
با کدام سلاح کشته شده ای؟
معنی دار خندید:
"اکنون دیگر چه فرق می کند؟"(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۱۶)

آنچه گفته شد به نوعی بیان کاربرد نماد در اشعار گرمارودی بود. پس از این به انگیزه ها و انواع نماد در اشعار او پرداخته خواهد شد.

انگیزه های نمادپردازی در اشعار موسوی گرمارودی

شاید اولین و عمومی ترین انگیزه برای استفاده از رمز و نماد در شعر ،وجه زیبایی شناسی و ارزش هنری آن بوده است. نماد با صور خیال بویژه استعاره و کنایه رابطهٔ نزدیک دارد و وسیلهٔ ارتقاء کلام به سمت افق های تخیل است، در واقع "یکی از راه های پیدایش و تثبیت رواج خیال شاعرانه ،کاربرد کلام نمادین و پر رمز و راز در شعر است..."(۹)بویژه در شعر سپید که از شگردهای وزن و قافیه خالی شده است. همچنین تنوع پذیری معنای نماد ،کمک موثری ست برای شعر در ارتباط با خواننده شعر، چراکه امکان تاویل ها و معانی گوناگون متناسب با ذهن هر مخاطب را فراهم می سازد.

یکی از دلایل استفاده از نماد در شعرهای اجتماعی به علت جلوگیری از سانسور و توقیف و یا به دلیل فشارهای سیاسی و خفقانی حاکم بر جامعه است. علی موسوی گرمارودی نیز چون شاعری را از پیش از انقلاب آغاز کرده است ،بنابراین استفاده از نماد به این منظور در شعرهای پیش از انقلاب او مشهود است؛ خصوصاً شعرهایی که در زندان سروده است. به طور مثال در شعری بنام"غوغای خاموش علف" که درسال ۵۳ در زندان قصر سروده است ،سپیدار را نمادی می سازد برای دوستان مبارزش:

روح عاشق من
تقویمی ست که جز بهار ندارد
کسی آیا درود مرا به سپیدارها می رساند؟

نمونهٔ دیگر، یکی از بهترین اشعار گرمارودی،شعر "حماسهٔ درخت" سرودهٔ پاییز ۱۳۵۷ است که شاعر در آن به وصف درخت می پردازد،اما"درخت" گرمارودی طبعا درخت گیاهی محض نیست، بلکه با داشتن این همه وصف های واقعی و رئالیستی که شاعر تصویر می کند، استعاره است.یعنی مانند همهٔ نمونه های هنر سالم و واقع گرا، می تواند استعاری باشد. استعاره از راست قامتان "نستوه و بارور" که سایه افکن و ثمر بخش اند و به بهترین وجهی از حد رئالیسم به سمبولیسم فرا می رود.(موسوی گرمارودی، ۱۳۷۵: ۱۰)

زیبا ترین صدا ،صدای درخت است
که همه عمر
از هیچ نمی نالد:
نه از ارّهٔ آذرخش
نه از نعرهٔ تندر
نه تازیانهٔ باد
و نه سوز خزان(موسوی گرمارودی، ۱۳۶۸: ۱۸۷)

سومین انگیزهٔ نمادپردازی در اشعار علی گرمارودی که اختصاص به شعرهای پس از انقلاب ۵۷ او دارد ،فرار و جلوگیری از ورود به ورطهٔ شعار زدگی ست. "نمادها، همواره در دو حوزهٔ معنا گرایی و تصویرآفرینی، نقش عمیق داشته اند و همین دو خصلت ارزشمند ادبی، سبب شده است تا در ساز و کار سرایندگی به شکلی کارآمد مورد توجه قرار گیرند. شعر سپید پایداری نیز برای رهایی از ورطهٔ تاریک و ناپیدای شعارزدگی، راهی جز تمسک به نمادهای گوناگون نیافت و به این ترتیب با به کارگیری نمادها ،تداعی های پر رمز و رازی را درحوزه های تمثیلی با زمینه های فرهنگی، آیینی وتاریخی ایجاد کرد و به شیوه سمبلیک نزدیک و نزدیک تر شد."(بخشوده ۱۳۸۴: ۶۰) برای مثال می توان دید که شاعر در شعر "باران اخم" چگونه احساسات خود ناشی از بمباران هوایی شهرها توسط کشورعراق را در قالب نمادها و رمزها بیان می دارد:

کرکس ها
یک لحظه
چهرهٔ آفتاب را می پوشانند
*
وقتی لاشخورها
از دورترین غار ترس،در آسمان
پیدا می شوند
وفضله های سمی
به دامان سپید شهر می افکنند
شهر،
بی اعتنا به لاشخوران وزاغان
دامن خود را می تکاند

ویا در جایی دیگر، نمادهایی طبیعی و از جمله سپیدار را در شعر به کار می گیرد،که می تواند نماد رهبر انقلاب باشد:

چه خوب بود
سپیدار پیر،
عصا زنان راه می افتاد
و به باغچه ها سرک می کشید
–انباشته از گلپونه های نوباوه–

البته این دست نمادسازی ها ونمادها چندان عمق و ژرفا ندارد و چندان بر غنی و بار تخیلی و شاعرانهٔ شعر نمی افزاید.

نماد علاوه بر وظیفهٔ تزئین کلام و تشدید تاثیر عاطفی ،وظیفهٔ "ایضاح معنی و احوال نفسانی نویسنده یا شاعر و هدایت خواننده در جو روحی گوینده به قصد درک معنی و تجربهٔ منجر به کشف معنی را دارد."(پورنامداریان۱۳۸۶ :۳۷)گاه معرفت و تجربهٔ شاعر خارج از دایرهٔ محسوسات و قلمرو عقل است."پیداست چنین تجربه ای ،شخصی است وعاطفی وباطنی.بنابراین بیان چنین تجربه ای بسیار دشوار و جز از طریق رمز و اشاره ممکن نیست.(همان :۵۲) چرا که زبان همراه با معانی قراردادی کلمات در بیان این تجربیات عاجز است.پس "وقتی زبان عهده دار بیان تجربه ای می شود که بیرون از حوزهٔ تجربیات حسی و در عین حال کاملا شخصی ست، درواقع همهٔ اجزاء و مفرداتش رمزگونه خواهد شد،رچراکه در این حال کلمات زبان از سطح معانی متعارف و مشترک الدلاله ی خود تجاوز می کند و مجازی می شود. "(همان : ۵۵)

در اشعار گرمارودی نمادهایی که برای بیان تجربه های بیان نشدنی خلق شده اند، بیشتر در میان شعرهای اجتماعی او یافت می شود. شعر زیر نمونه ای از این گونه نمادپردازی است که شاعر در آن برای بیان همسویی روح پاک مبارز با معصومیت طبیعت و یکی بودن او و وحدتش با طبیعت و اصل جهان دست به دامن نمادها می شود:

تمام گل های وحشی را
از مزارع گندم
فرا جمع خواهم چید
وبه پیشکش
تو را خواهم .
ای دختر صحرای نور!
از انگشتانم شانه خواهم ساخت
و بر بلندترین صخره
در گذرگه باد

خواهم ایستاد

و گیسوانت را شانه خواهم کرد

آرام باش

عروس خلق

محبوبهٔ شب! (موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۹۶ و۹۷)

اما گاه نمادها برای بیان تجربه های عمیق شاعر که بالاتر از حد معرفت و شناخت است، نیست بلکه برای بیان امور و اشخاصی ست که شاعر قادر به فهم و درک آنها نبوده است. یونگ می گوید:"چون اشیاء بی شماری در ورای فهم انسان قرار دارند،ما پیوسته اصطلاحات سمبلیک را به کار می بریم تا مفاهیمی را نمودار سازیم که نمی توانیم تحریف کنیم یا کاملا آن را بفهمیم ."(پورنامداریان۱۳۸۶ : ۴۵)

این گونه نمادها را برای بیان امور مذهبی و ستایش اولیای دین بسیارمی توان مورد استفاده قرارداد، همانگونه که گاه علی موسوی گرمارودی در اشعار آیینی خود به اینگونه نمادها متوسل شده است، اما متاسفانه تلمیحات و اشارات بیش از اندازه به وقایع تاریخی گاه با زبانی فقیر از نظر خیال شاعرانه که حتی در شعرهای سپید ،آنها را تا حد نثر، تنزل می دهند،از ارج و ارزش این نمادها کاسته است.

نمونه های خوبی از اینگونه نمادها را در شعر های در سایه سار نخل ولایت، خط خون و اقیانوس می توان مشاهده کرد.

پیش از تو،هیچ اقیانوس را نمی شناختم

که عمود بر زمین بایستد.....

و همچنین در شعر اقیانوس،چنین است گویی:

که با جامی خالی

بر ساحلی صخره ای،

پیش روی امواج

ایستاده ام....

شتک خیزاب امواج،

تنها

یک دو قطره

بر دیوارهٔ شفاف جام می چکاند؛

و عطارد،در جام من است.(موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۳-۲۵۲)

انواع نماد ها در اشعار علی موسوی گرمارودی

از آنجا که"زمینهٔ فکری و حالت عاطفی و روانی و نوع تجربه ای که شخص می خواهد به دیگران منتقل کند در شیوهٔ بیان تأثیر می گذارد."(پورنامداریان۱۳۸۶ : ۳۰)نمادهای اشعار شاعران را می توان به انواع

متفاوت و گوناگون تقسیم بندی کرد.درواقع شاعر متناسب با حالت روحی و تجربهٔ ذهنی خود، واژگان را در سطوح و زمینه های مختلف از جمله طبیعت و واقعیت، مسائل شخصی و یا حتی عرفانی و مذهبی برمی گزیند و این گزینش ریشه در شخصیت شاعر و محیط پرورش او و یا حالت خاصی و اوضاع و زمینهٔ تجربهٔ ذهنی اش دارد.

اگرچه در اشعار گرمارودی، نمادها غالباً از طبیعت گرفته شده اند اما نمادهای شعر او را با توجه به زمینه ای که از آن گرفته شده؛ می توان به سه نوع کلی تقسیم بندی کرد:

۱-نمادهای طبیعی و جغرافیایی ۲-نمادهای تاریخی و اساطیری ۳-نمادهای مذهبی و قرآنی

۱-نمادهای طبیعی و جغرافیایی:

در شعر "گاه نمادها،از طبیعت اطراف انتخاب شده اند و پنجره ای از محیط پیرامون را فراروی آدمی می گشایند."(بخشوده،۱۳۸۴)آقای پورنامداریان می گوید:" شخصیت شاعر و نوع زیستن و نظرگاه ها و درگیری های وی، جوّ فکری و عاطفی و زمینهٔ ذهنی و روحی خاصی را در او ایجاد می کند که به اقتضای آن نسبت به بعضی از انگیزه های بیرونی و درونی و عاطفی حساسیت بیشتری پیدا می کند...شناخت خواننده از شاعر و آشنایی وی با حساسیت ها و جهان نگری شاعر ...کمک بسیار به حضور در قلب حادثهٔ ذهنی و درک اشاره ها و پیام های او می کند."(پورنامداریان،۱۳۷۴: ۴۴)

در شعر گرمارودی نیز طبیعت و نمادهای طبیعی، فراوان بکار رفته است و این بی ارتباط نیست از پرورش وی تا پایان دوران نوجوانی (۱۷ سالگی) در فضای طبیعت سرشار الموت و گرمارود، که ذهن او را چنین بارور ساخته است.و او در قلم انداز که زندگی نامه او به قلم خودش است این گونه می نویسد:"آنچه از تصاویر، گاه در شعرهای ناقابل بنده می بینید، بازتاب مناظر به راستی شگفت از طبیعت سرشار و بیدار و متنوع و بهشت آسای اطراف روستای گرمارود است."(موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۲۲۶)

اما باید توجه داشت که نمادهای طبیعی "در بیشتر موارد با حساسیت خاص استخدام شده اند،و اگرچه در یک بُعد خود وابسته به محیط اند،اما در بُعد دیگر خود، با دیگر مفاهیم ،همانند مفاهیم عرفانی ،آسمانی و مقدس" (بخشوده،۱۳۸۴) و زمانی با مفاهیم اجتماعی ارتباط بر قرار می کنند.

در شعر گرمارودی غالبا طبیعت با دوران کودکی که نشانهٔ معصومیت ،پاکی و حقیقت و اصل هستی است، مرتبط می شود، و نمادهای طبیعی نیز در شعر او نمایندهٔ حقیقت و انسان های طالب حقیقت می گردد و به خدمت مفاهیم و درد های اجتماعی در می آید. همانند یکی از بهترین شعرهای اجتماعی گرمارودی "حماسهٔ درخت" و همچنین " محبوبهٔ شب " و یا شعر "اقیانوس". نقش بارز طبیعت و استفادهٔ نمادین از طبیعت و عناصر طبیعی به خوبی در شعر "باغ معنا" نمود یافته است، به طوری که در این شعر، باغ می تواند نماد "مدینهٔ فاضله " باشد.

من از باغ معنا می آیم

باغی بی خار

بی سایه

بی حصار(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۹۴)

جایی که در آن امور متضاد در کنار هم پیوندی زیبا می یابند درتفاهمی ازلی-ابدی:

هر چیز با هر چیز در پیوند:

ساقه با گل: گلساق

گل با چهره: گلچهر

همه چیز در تفاهم

دریا با دل: دریا دل

و حتی گل با سنگ:

گلسنگ

باغی انبوه از گل های پیوندی (موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۹۵)

باغ معنا، می تواند نشانهٔ وجود حقیقی هستی وانسان باشد که انسان باید به آن بازگردد وبا جهان و طبیعت یکی شود:

بگذار بر خاک بگسترم

بر نطع حسرت

خونم را بریز

اما

مرا به باغ معنا

بازگردان(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۹۶و ۹۷)

وبیشتر این نمادهای طبیعی برای بیان مفاهیم اجتماعی در شعراو بکار گرفته می شوند:

وقتی که دست های درخت

از میوهٔ سپیده

تهیست

وچون در هر شاخه تبر نهند

خون می جهد بیرون

صفیر رگبار

با صدای کلاغان

درآمیخته است

وخفاش ها

آفتاب را بر نمی تابند
از دهانی هر فریاد
خورشید می جوشد(موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۱۰۶)

وگاه نمادهای طبیعی را برای بیان مفاهیم مذهبی مورد استفاده قرار می دهد همانند شعر خط خون:

در پاییز مرگ تو
بهاری جاودانه زایید
گیاه رویید
درخت بالید
وهیچ شاخه نیست
که شکوفه ای سرخ ندارد
و اگر ندارد
شاخه نیست
هیزمی ست ناروا بر درخت مانده(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۱۴۹)

۲- نماد های تارخی و اساطیری:

آشنایی با ادبیات کلاسیک فارسی ایران بویژه شعر کهن فارسی و همچنین دانش اندوزی گرمارودی در رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه، موجب گردیده است که در شعرهای خود، نمادهای تاریخی و اساطیری را بخوبی بکار گیرد، بویژه شخصیت های اساطیری که در اثر حماسی بزرگ، شاهنامه، آمده است:

درون شهر، یکی گفت: رستم آمده است
و دیگران همه گفتند: آری آمده است
و نیز همره او،چند و چند مرد دگر:
زریر و نوذر و گیو
ونیز بو مسلم
والمقنع و طاهر
پلنگ خشمگین آذر و طبر: بابک
وآن دوگانه سگزی
وکاوۀ آهنگر
وکاوه های دگر
وپور سام نریمان و همرهان،اکنون
درون ایرانشهر

دوباره زنده شدند.

زجنگ دیو سپید فسانه آسودند

به رزم اهرمن این زمانه آمده اند. (موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۳۷و ۳۸)

و یا:

باید پر زینتی دُرناها را

از کلاهخود نادرها،

برداشت

وبا آن

تمام کتاب نون و القلم را

رونویسی کرد.

در جایی نیز به اساطیر یونانی،از جمله سیزیف، اشاره می کند:

خوشا به حال سیزیف

که راه رفته را باز می گشت.

*

بر قلهٔ پایان ایستاده ام(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۱۱۲)

۳-نمادهای مذهبی و قرآنی:

پرورش گرمارودی در خانواده ای مذهبی در شهر قم، تربیت دینی وی در مشهد،حضور در محضر مبارزان انقلاب اسلامی همچون شهید بهشتی، شهید دکتر مفتح، شهید مطهری و...همچنین تسلط بر زبان عربی و انس با قرآن کریم که در ترجمهٔ قرآن کریم ایشان به ظهور رسیده است، همه دلیل استفادهٔ آگاهانه و ناآگاهانهٔ گرمارودی از قصص قرآن و شخصیت های قرآنی در اشعار و تاثیر زبان و کلام قرآن در زبان شعر اوست.

گرمارودی شخصیت های قرآنی، بویژه پیامبرانی را که قصه دعوت آنان و مبارزاتشان علیه باطل در قرآن آمده است، در شعر خود وارد می کند. او این نماد ها را به دنیای معاصر می آورد، آنها را از معنای تک بُعدی گذشته خالی و با توجه به پیشینهٔ قرآنیشان،آنها را نمادی برای مسائل امروزی و متناسب انسان معاصر می سازد.

موسی، یکی از بارزترین و پربسامدترین نمادهای قرآنی گرمارودیست.موسی، در شعر او جایگاهی والا و ویژه می یابد. گاه حتی با "خود" شاعر یکی می شود. گرمارودی، موسی را نمادی برای "خود" و انسان جویای حقیقت قرار می دهد:

کوله بار توشه ای بر پشت

وعصایی در مشت

موسی وار،راهی بیابان شبم

وپیش روی :

فرعون

فرعون

فرعون

می روم

موسی وار

با ایمان به رسالتی که در دل دارم

وکتاب عشقی که در کف

*

آه ای جاودان شب

کوه طور در این همسایگی نیست؟

*

همراهم را می گویم،برخیز

وپای افزاری بدوز از شکیب

فرعون مردنی ست.

الیس الصبح بقریب؟(موسوی گرمارودی،۱۳۶۸: ۹۸ و ۹۹)

ویا در جای دیگر می گوید:

چون تیری که از کمان رهیده باشد

با احساسی در پرواز

از خویشتن رها شده ام

بی که درست بدانم

"من" همان کمانم که بر جای مانده است

یا تیری که به ناکجا می رود

احساس موسای نوباوه

در سبدی که به نیل سپرده اند.

متناسب با "موسی" و قصهٔ موسی پیامبر در قرآن، نمادهایی همچون فرعون، نیل، گریبان و ...نیز وارد شعر او می شوند، و حتی واژه گریبان – که اشاره به معجزهٔ ید بضای موسی دارد- در شعرهای او با

زمینه‌های مختلف، برجستگی پیدا می کند، مثلا در شعری اجتماعی اشاره به تراویدن سَحَر از گریبان می کند ومی گوید:

آمیختهٔ ارغوان و حریر
ومهتاب و شرم
سحر از گریبانت می تراود

ویا در شعر "خط خون" که در رثای امام حسین(ع) است آنقدر به موسی توسع معنایی می بخشد که او را با امام حسین و شیعیان پیرو او، پیوند می زند و در قسمتی از این شعر به طور واضح اشاره به بیرون آوردن دست از گریبان حقیقت می کند:

هر کس،هرگاه، دست خویش
از گریبان حقیقت بیرون آورد
خون تو از سر انگشتانش تراواست.

وزمانی از قصه های پیامبران، خوانشی نو و جدید ارائه می دهد و شعرش را وسعت معنایی می بخشد، همانگونه که آن را مبهم می سازد:

کاش فرزند نوح
در کشتی جایی می داشت
تا من امروز
اینقدر با بدان نمی نشستم!
راستی کدام نجات یافته ایم؟
نکند نوح و همراهان
در کشتی، بر قله آرارات
مصون مانده باشد
از تف آتش ما بدان که در
تنور آب او افروخته ایم؟(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۸۱)

یا

آدم ، اگر تو گرسنه ای
گندم خورده است
وگرنه سیب(موسوی گرمارودی،۱۳۷۵: ۷۹)

نتیجه‌گیری:

گرمارودی از جمله شاعرانی است که از نمادها به خوبی در شعر خود بهره می برد و تنوع ارائه آنها در شعرش – در حوزه های طبیعی،اساطیری و مذهبی– درخور ستایش و همچنین بررسی بیشتر است. در

اشعاری که او پیش از انقلاب سروده است نمادها را به گونه‌ای بهتر در جان و تن شعر نشانده و می‌توان گفت به طور کلی، گرمارودی در نمادسازی‌هایش برای مفاهیم اجتماعی موفق‌تر عمل کرده است تا نمادسازی برای مفاهیم مذهبی اما این نکته نیز درخور توجه است: آنجا که واژگان و شخصیتهای مذهبی را به کار می‌گیرد تا بتواند مفهوم ذهنی خود را بیان کند، نمادهایی از جنس نمادهای ماندگار ادب پارسی را خلق کرده است: همچون تبدیل "موسی" از پیامبر قوم بنی اسرائیل به نماد جهانی مبارزی علیه استبداد وهمچنین زمانی که وارد حوزه هایی از طبیعت می شود و آنها را تبدیل به نماد می‌کند نیز این مسئله مشاهده می‌شود و نمادهای زیبایی همچون "درخت" و "باغ معنا" را تنها در شعری همچون شعر او می‌توان دید. درواقع زمانی که گرمارودی از حیطه های آشنای ذهنی خود بهره می برد و به واژه‌های مأنوس با ذهنیت خود جامه شاعرانگی می‌پوشاند هنر واقعی به وجود می‌آید و شعر ناب متولد می‌شود.

از جمله مسائلی که به نمادهای شعر او ضربه وارد کرده است آگاهی است، آگاهی شاعر از مبهم ساختن مفاهیم ذهنی خود. بدین معنا که شاعر به صورت کاملا عامدانه قصد دارد تا برخی از اندیشه‌های خود را وارد ساحت‌های هنری کند و برای این کار و پوشاندن این اندیشه دست به دامن نمادها می شود.این عامل ضربه زننده در برخی شعرهای پس از انقلاب گرمارودی و همچنین گاه در اشعار آیینی او قابل مشاهده است.

نمادگرایی در بعضی از اشعار او خوش نشسته و نمونه ای از هنر اصیل و واقعی را به وجود آورده است و همانگونه که نماد فرم شعر او را ارتقاء بخشیده ، نمادها در شعر او مظهر محتوایی عمیق از مفاهیم و نظرگاه های اجتماعی و دینی گشته اند که اشعار او را شایسته درنگ و تأمل نموده است.

کتابنامه

۱. بخشوده، حبیب الله.(۱۳۸۴) **"نمادگرایی در حوزۀ شعر سپید مقاومت"**.کیهان فرهنگی، ش ۲۳۳،اسفند.صص۶۳-۶۰

۲. پورنامداریان، تقی.(۱۳۷۴) **سفر در مه**(تأملی در شعر احمد شاملو). تهران:زمستان.(چاپ اول)

۳. پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۶) **رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی**.تهران:علمی و فرهنگی.(چاپ ششم)

۴. حریری،ناصر.(۱۳۶۸) **درباره هنر و ادبیات**(گفت و شنودی با مهدی اخوان ثالث و علی موسوی گرمارودی.بابل:کتابسرای بابل.(چاپ اول)

۵. رنجبر زنجانی، حسن.(۱۳۸۶) **"آی آدم‌ها: نگاهی به نمادگرایی نیما و تحلیل شعر آی آدم‌ها)**. رشد آموزش زبان و ادب فارسی. ش۸۳. پاییز. صص۳۳-۲۹

۶. سیدحسینی، رضا.(۱۳۷۶) **مکتب‌های ادبی**. ج۲. تهران: نگاه

۷. موسوی گرمارودی، علی.(۱۳۶۸) **دستچین**(گزیده ۷ مجموعه شعر).دفتر نشر فرهنگ اسلامی

۸. موسوی گرمارودی، علی.(۱۳۷۵) **گزینهٔ اشعار گرمارودی**، گزینش و پیشگفتار بهاءالدین خرمشاهی.تهران: مروارید.(چاپ اول)

۹. میرصادقی، میمنت.(۱۳۶۹) **"شناخت مکتب‌های ادبی(۸) نمادگرایی (سمبولیسم)"**. چیستا. ش۶۸. اردیبهشت. صص۱۱۰۷-۱۱۰۴

۱۰.کزازی، میرجلال‌الدین.(۱۳۷۲) **"نمادگرایی در ادب"**. ادبیات داستانی. ش۱۳. آبان. صص۲۱-۱۶

نقد محتوایی و بررسی بلاغی اشعار آیینی زلالی خوانساری

فاطمه ابوحمزه

دکترای زبان و ادبیات فارسی

اعظم نوری نیا

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

زلالی خوانساری یکی از شاعران سده دهم و یازدهم با مشرب عرفانی است. در این مقاله اشعار آیینی او در دو بخش مختصات ادبی و مختصات فکری بررسی و تحلیل می شود. در بخش مختصات ادبی، نوآوری‌های ادبی شاعر در آرایه های بیانی و صنایع بدیعی و علم معانی بررسی شده است. تحلیل محتوای فکری اشعار نیز در چهار مبحث اصلی زیر بحث گردیده است:

الف. اعتقادات کلامی شیعه: با تکیه بر بحث شفاعت و قضا و قدر

ب. اشعار منقبتی: ذیل مباحث نعت، تعزیت و ذکر فضایل معصومین (علیهم السّلام)

ج. شریعت

د. فلسفه و عرفان: واکاوی نشانه های عرفانی و فلسفی در اشعار شاعر

کلیدواژه‌ها: اشعار آیینی، منقبت، اعتقادات کلامی، عرفان، تحلیل بلاغی اشعار، زلالی خوانساری.

مقدمه

زلالی خوانساری شاعر اواخر سده دهم و اوایل سده یازدهم است. نام وی در فهرست نویسی کتابخانهٔ مجلس محمد حسن ذکر شده است و بزرگانی چون آقا بزرگ تهرانی و احمد منزوی بر این اساس همین نام را برای او آورده‌اند که سخن متقن و استواری نیست. سال مرگ وی را تذکره‌های گوناگون بین سالهای ۱۰۱۶ تا ۱۰۳۷هجری ذکر کرده‌اند.

آثار او علاوه بر دیوان اشعار شامل هفت منظومهٔ عرفانی بر وزن مثنوی است که خود آنها را «سبعه سیاره» یا «هفت گنج» نامیده است. که عناوین آنها عبارتند از: حسن گلوسوز، شعلهٔ دیدار، میخانه، ذره و خورشید، آذر و سمندر، سلیمان نامه و محمود و ایاز.

اندیشهٔ عرفانی در بیشتر اشعار زلالی خوانساری نمایان است. وی به حکیم اشراقی مشرب میرداماد ارادت داشته و از شاگردان او محسوب می شود. اشعاری نیز در مدح میرداماد سروده است. از دیگر ممدوحان وی شاه عباس، میرزا حبیب الله صدر، میرزا قوامای مستوفی، سید میرزا حبیب الله العاملی الکرکی(م. ۱۰۵۹) و میرزا قوام الدین محمد از وزرای خراسان بودند.

دربارهٔ شیوهٔ شاعری او دکتر ذبیح الله صفا چنین می نویسد: «زلالی خوانساری شاعری نوآور بود و روشی به تمام معنی مخصوص در نحوه بیان فکرهایش داشت و از این راه ترکیبهایی تازه بوجود می‌آورد که گاه

نامفهوم و نیازمند تفسیر و توجیه است. مثل: «غنچه‌خواه دشت» یعنی کسی که در دشت به دنبال غنچه (و یا چیدن غنچه) می‌گشت. «ساقی خونین‌جگر» یعنی آنکه به جای شراب از خون جگر خویش می بنوشد و خود را سقایت کند. گذشته از این، تشبیه‌ها و استعاره‌ها و کنایه‌های زلالی هم در دریای مواجی از تخیل‌های دور و دراز و ایهامهای دورپرواز شناورند، و گاه به چنان حدی از مطبوعی و دلپسندی می‌رسند که کمتر سابقه دارد.» (صفا ،۱۳۷۸، ۹۷۱-۹۷۲)

چو چشم از ناتوانی باز می‌کرد　　نگاهش تکیه‌ها بر ناز می‌کرد
ز جستن جستن او سایه در دست　　چو زاغ آشیان گم‌کرده می‌گشت
ز بس لبریز مهرت شد درونم　　نمی‌گنجد به خونم رنگ خونم

از دیگر مشخصات سبک شعری او استفادهٔ بیش از اندازه از صورخیال و ازدحام تصاویر، تشبیهات پی در پی و باریک اندیشی در تصویر سازی و استفاده از تمثیل می‌باشد.

در تذکرهٔ ریاض الشعرا انتقاداتی از سبک شعری زلالی شده است البته از برخی نوآوریهای زلالی نیز سخن به میان آورده است.(واله داغستانی،۱/ ۲۰۰۱، ۷۴۴)

نقد محتوایی و بررسی بلاغی اشعار آیینی زلالی خوانساری در دو بخش مختصات ادبی و مختصات فکری صورت گرفته است. به جهت ارائه آمار دقیق در بررسی بلاغی، ده درصد کل اشعار آیینی بررسی کامل گردید که حاصل آن در جدولهایی ارائه می‌شود. در عین حال تمام اشعار آیینی زلالی بار دیگر مطالعه گردیده و نکات برجسته و مهم در باب مختصات ادبی و مختصات فکری انتخاب شده است که در این مقاله مطرح می‌شود.

۱. مختصات ادبی

۱-۱ بیان

در بررسی‌های صورت گرفته در ده درصد از اشعار آیینی زلالی خوانساری در حوزه آرایه های بیانی آمار زیر به دست آمده است:

کنایه	مجاز	استعاره از نگاه ادبی			انواع دیگـــرتشبیه		
		مصرحه استعاره	مکنیه استعاره	تبعیه استعاره	تشبیه حروفی	تشبیه بلیغ	تشبیه مرسل
۳	۲	۱	۵	۱	۳	۱۱	۶

در این مجال سعی می‌شود نمونه هایی از نوآوریهای شاعر در آرایه های بیانی ذکر گردد.

۱-۱-۱ تشبیه

۱-۱-۱-۱ تشبیه بلیغ

در مدح امام رضا(ع)

۱۶۸۸ /۱۴۹ [1]در گلستان دعایت کز اجابت گل کند غنچهٔ آمین ز باغ قدسیان آورده‌ام

۲۲۱/۲۴۰ دار عدل از کهکشان آویخته ناامیدی را از آن آویخته(مثنوی شعله دیدار)

۲۸۸/ ۲۵۴به مدینه رسان سپاهم را خیل اشک و لوای آهم را (مثنوی میخانه)

۲-۱-۱-۱ تشبیه حروفی

۲۴۰/ ۲۱۴ گیسویش، طغرای حکم مهر و ماه ابرویش مدّ سر لام اله(مثنوی شعله دیدار)

۳۷۲/ ۱۹۳ پا و سر و دست و ناف آدم از نام محمّد، اسم اعظم

۳۷۲/ ۱۹۴ میم سر نامش و میانه هر یک به علامتی نشانه

۳۷۲/ ۱۹۶ حا و دالش از کلک چالاک پیکان دریده و دل چاک

۳۷۲/ ۱۹۷ میدان دو میم او بسیط است یک مرکز و دیگری محیط است

۱۹۸/۳۷۳ آن یک، زره مصاف آدم این یک،سپرپناه‌عالم (مثنوی‌آذرو سمند)

۴۰۸/ ۱۱۰ دو میم محمّد به روی نیاز گشاده ز هم حلقهٔ چشم ناز

۴۰۸/ ۱۱۱ دوم میمش از ناف جان نافه گیر دهان مسیح است لبریز شیر(مثنوی سلیمان نامه)

۲-۱-۱ استعاره مکنیه

۲۱۶/۲۴۰ کوه ها از ذرهٔ حلمش پُرند دست در گردن به هم غوطه خورند(مثنوی شعله دیدار)

در منقبت و جنگاوری حضرت امیرالمومنین (ع)

۲۸۸ /۲۴۷صدقه ده حلقه ای ز چین کمند دست بیداد روزگار ببند(مثنوی میخانه)

۳-۱-۱ مجاز

در مدح حضرت علی (ع)

۳۶۸/۳۳ ز صرصر نفسش همچو تند باد خزان جگر بریده تر از برگ لاله در گلزار

باز دم حضرت مجازا به علاقه خاص از عام به باد صرصر مانند شده است.

۱۶۵۶/۱۴۷خاک آمد و به بار امانت کشید دست یک مشت خاک بر سر این خاک پای کم

خاک به علاقهٔ ما کان مجازا به معنی انسان است.

۴-۱-۱ کنایه

۲۸۷/ ۲۳۸مولدش بر حرم چو پهلو زد کعبه از ناز چار زانو زد (مثنوی شعله دیدار)

چار زانو زدن کنایه از ادب و تعظیم کردن.

در توصیف دشمنان حضرت امیرالمومنین (ع)

۲۴۴/۲۸۸ لبشان عیب را محک باشد چشمشان خالی از نمک باشد (مثنوی میخانه)

---

[1]. در ارجاع ابیات ابتدا شمارهٔ صفحه و سپس شماره بیت ذکر می‌شود.

مصرع دوم کنایه از نمک‌نشناسی و آزار و اذیت رساندن است.

در تعزیت حضرت سیدالشهدا (ع)

۹۶۰/۸۲ در شرح این جفا که ستم معنی‌اش بود دریای علم در رگ اندیشه خون شود

۹۶۱/۸۲ صد جـــای تا به گردن از این بار بشکند پشـــت فلـــک اگـــر کمر بیستون شود

۹۶۲ /۸۲ ماتـــم کلاه گـــوشه مه بر زمیـــن زند تا پوستیـــن مهـــر به تن واژگـون شود

خونین گشتن دریا کنایه از رنج و جور فراوان است. پشت شکستن کنایه از مصیبت زیادی متحمل شدن؛ است. واژگون کردن پوستین کنایه از دگرگونی اوضاع است.

۲-۱ بدیع

۱-۲-۱ بدیع معنوی

در بررسی‌های صورت گرفته در ده درصد از اشعار آیینی زلالی خوانساری در حوزه صنایع بدیع معنوی آمار زیر به دست آمده است:

ایهام		حسن تعلیل	پارادکس و تضاد	لف و نشر	مراعات نظیر	تنسیق الصفات	تلمیح		
تناسب	ترجمه						به حوادث تاریخی	به حدیث	به آیات قرآن
		۲	۴	۱	۱	۲			

در این مجال از کل اشعار آیینی زلالی خوانساری نمونه هایی به عنوان شواهد شعری صنایع بدیع معنوی ذکر می‌گردد.

۱-۱-۲-۱ تنسیق الصفات

۱-۱-۱-۲-۱ در منقبت حضرت امام حسن (ع)

۷۳۲/۶۲ سرفرازا، دلنوازا، بی نیازا، صاحبا نازش روح الأمینا! بهتر هر بهتری

۸۹۸/۷۶ کان کفا! بحر دلا! مهر پیا! ماه رخا! شکوه ام از لب اظهار خطر می زاید

۲-۱-۱-۲-۱ در منقبت سجاد

۱۱۹۴/۱۰۵ مدح مشکات چهارم، شمع دین پنجمین کز چراغش، هشت تاج شعله پیدا می‌شود

۱۱۹۷/۱۰۶ دین پناها! تاج بخشـــا! صـــاحب دلا! از تو نطقـــم تیغ عالـــم گیر گویا می‌شود

۲-۱-۲-۱ ایهام تناسب

۲۵۱/۲۸۸ بر هوای نجف غبارم کن سرمهٔ چشم اعتبارم کن(مثنوی میخانه)

هوا ایهام دارد یکی به معنی فضا و هوای نجف و دیگری در معنای آرزوی نجف

۳-۱-۲-۱ تلمیح

۱- ۳-۱-۲-۱ آیات قرآن

۲۶۹/۴۷۳ محمّد احمد و محمود، نامش نشان «قم فانذر» نقش گامش(مثنوی‌محمود و ایاز)

۱۲۶/۲۸۱ «قـــم فانـــذر» قیام مسعودش «فتهجَّد» مقام محمودش(مثنوی میخانه)

ابیات به آیه ۲ سورهٔ مبارکهٔ مدثر یا أَیُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنْذِرْ و آیه ۷۹ سوره مبارکهٔ اسراء«وَ مِنَ اللَّیْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نافِلَةً لَکَ عَسی أَنْ یَبْعَثَکَ رَبُّکَ مَقاماً مَحْمُوداً » تلمیح **دارد.**

۴۴۰/۴۸۴ به سوی «قاب قوسین» راه برداشت دو عالم را دهان تیری انگاشت(مثنوی‌محمود و ایاز)

مصرع اول به آیه ۸ و ۹ سوره نجم «ثُمَّ دَنا فَتَدَلَّی فَکانَ قابَ قَوْسَیْنِ أَوْ أَدْنی» که دربارهٔ معراج پیامبر است، تلمیح دارد.

۱۷۰/۲۸۳ سطر قرآن، بنفشهٔ باغش داغ دل، سرمه دان «مازاغش» (مثنوی میخانه)

ابیات به آیه ۵۳ سوره نجم «ما زاغ البصر و ما طغی» در معراج پیامبر(ص) تلمیح دارد.

۲۴۱/۲۸۸ «انما آیتٌ» به شأن خودت هم نشان خدا نشان خودت(مثنوی میخانه)

تلمیح به آیهٔ ۵۵ سوره مائده: «إِنَّما وَلِیُّکُمُ اللَّهُ وَ رَسُولُهُ وَ الَّذینَ آمَنُوا الَّذینَ یُقیمُونَ الصَّلاةَ وَ یُؤْتُونَ الزَّکاةَ وَ هُمْ راکِعُونَ.» که دربارهٔ امامت و جانشینی حضرت امیرالمومنین (ع) نازل شده است.

در نعت حضرت رسول الله

۱۲۴/۳۶۸ مشکات نبوت است و جمهور بردند چو دود شمع از او نور(مثنوی آذر و سمندر)

تلمیح به آیه ۳۵ سوره مبارکه نور « اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ کَمِشْکاةٍ فیها مِصْباحٌ الْمِصْباحُ فی زُجاجَةٍ الزُّجاجَةُ کَأَنَّها کَوْکَبٌ دُرِّیٌّ یُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبارَکَةٍ زَیْتُونَةٍ لا شَرْقِیَّةٍ وَ لا غَرْبِیَّةٍ یَکادُ زَیْتُها یُضیءُ وَ لَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نارٌ نُورٌ عَلی نُورٍ یَهْدِی اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ یَشاءُ وَ یَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثالَ لِلنَّاسِ وَ اللَّهُ بِکُلِّ شَیْءٍ عَلیمٌ »

۲- ۳-۱-۲-۱ تلمیح به حدیث

۲۹۳/۴۷۴ اگر نه شور او در آب و گل بود ز لذّت طینت آدم خجل بود

تلمیح اشاره به حدیث قدسی «لولاک و ما خلقت الافلاک» (مجلسی،۲/ ۱۴۰۴،۲۸۶)

۳۴۱/۴۷۸ «ظلمنا» جوشی آدم چنان شد که حوا در بغل آرام جان شد

۳۴۲/۴۷۸ دم آخر ز نفس بوالفضولش محمّد گفت و شد توبه قبولش(مثنوی‌محمود و ایاز)

بیت اول به آیهٔ ۲۳ سوره مبارکه اعراف «قالا رَبَّنا ظَلَمْنا أَنْفُسَنا وَ إِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنا وَ تَرْحَمْنا لَنَکُونَنَّ مِنَ الْخاسِرین» تلمیح دارد.

بیت دوم تلمیح به آیهٔ ۳۷ سوره بقره، «فَتَلَقَّی آدَمُ مِنْ رَبِّهِ کَلِماتٍ فَتابَ عَلَیْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحیم» دارد و همچنین تلمیح به اسماء پنج تن که جبرائیل برای آدم خواند تا توبه او پذیرفته شد.(بروجردی، ۱/ ۱۳۶۶، ۱۴۲)

علامه مجلسی در کتاب بحار از درالثمین نقل نموده که آدم (ع) دید در ساق عرش اسماء پیغمبر(ص) و ائمه (علیهم السلام) را پس تلقین نمود او را جبرائیل گفت بگو: یا حمید بحقّ محمّد یا عالی بحق علی یا فاطر بحقّ فاطمه یا محسن بحق الحسن و الحسین منک الاحسان و روایات دیگر در کلمات وارد شده.(حسینی شاه عبدالعظیمی، ۱/ ۱۳۶۳، ۱۲۳)

۳- ۳-۱-۲-۱ تلمیح به واقعهٔ تاریخی

۱۷۳/۲۸۴ مـــدنی برقعـا! نقـاب بِدَر به یک انگشت همچو قرص قمر (مثنوی میخانه)

۲۰۶/۱۷۶ بر سر این سفره نیالود دست از سر انگشت قمر را شکست

ابیات به معجزه شق القمر پیامبر اکرم (ص) تلمیح دارد.

۲۱۴/۲۰ دُر چندی زیان آمد از آن آمد که در قیمت گهر بر سنگ گوهر ناشناسان تمنّا زد

۲۱۵/۲۰ جواهر ریزهٔ چندی که سوهان عقیقش سود ز بهر دشمن دیوانه در معجون سودا زد

تلمیح به واقعه تاریخی احد و شکستن دندان پیامبر اکرم (ص) با پرتاب سنگ توسط «عتبه» به سمت رسول الله (ص) و مجروح شدن ایشان.

۲۰۷/۱۷۶ چون گـــهرش فال تبسّـم گشاد قرعهٔ دندان به شکستـن فتاد

۲۰۸/۱۷۶ یک دو سه برگش ز شکوفه پرید دفـتر ســر بستـهٔ امّت درید

۲۰۹/۱۷۶ سنـــگ چـو با بدگهران یار شد صف شکن گوهر شهوار شد

ابیات به واقعه تاریخی شکستن دندان پیامبر در جنگ احد تلمیح دارند.

۲۷۰/۳۷۶ بر دوش نبی، برهنه پا شد سیمرغ به قاف کبریا شد (مثنوی آذر و سمندر)

اشاره به این واقعه تاریخی فتح مکّه و بر شانه‌های رسول الله (ص) قرار گرفتن حضرت علی(ع) و شکستن بتها.

تلمیح به میلاد حضرت امام علی (ع) در کعبه

۲۳۸/۲۸۷ مولدش بر حرم چو پهلو زد کعبه از ناز چار زانو زد(مثنوی میخانه)

۴-۱-۲-۱ التفات

۷۶۷/ ۶۶ بس که رو دارد به پیش ناظران مدحتش می‌گریزد همچو سیماب از نظر سیمای من

۷۶۸/۶۶ شهسوارا رو مگردان از غبار شکوه ام ای بلا گردان سر تا پات سر تا پای من

۱۲۳/۳۳۷ نوبـت هـــرکه به پـی بود گذشت «ختم الله» که ختـــم همه گشت

۱۲۴/۳۳۷ دل پـــناها! جگرم در شوری است که نمـک سوختهٔ معذوری است

۱۲۵/۳۳۷ شکوه‌ام را لب خونابه چشی است دهن زخم به خمیازه کشی است(مثنوی ذره و خورشید)

زلالی در اغلب نعتهای پیامبر اکرم(ص) از صنعت التفات استفاده کرده و در قسمت انتهایی شعر روی سخن را به جانب حضرت کرده و در خواستهای خود را مطرح می کند.

۳۰۳/۴۷۵ یکش قطره که زمزم راست سرکوب زده غوطه، جهانی پر ز ایوب
۳۰۴/۴۷۵ طبیـــب امتـــا! دانـم کـه دانـی عـــلاج کـــاوش زخم نهانی
۳۰۵/۴۷۵ ز حـــال خود به رنـگ زلـف درهم پریشان جمع کردم بر سر هم
۳۰۶/۴۷۵ تـــو می‌دانی و قـــانون علاجـش اشـــارات شفـــای احتیاجش
۳۰۷/۴۷۵ طبیـــب امّـــتا ! دردم دوا کن به بالینم نگاه آشنا کن(مثنوی‌محمود و ایاز)

در منقبت حضرت امیرالمؤمنین(ع)

۴۹۱/۴۸۷ برآمد صبح را چون گرد کافور چو دود شمع دزدد از دمم نور
۴۹۲/۴۸۷ حیات کوثرا ! جـــان بهشـــتا! تن آدم دلا! خاتـــم سرشتـــا
۴۹۳/۴۸۷ ز بس سوی درت زخم درونم چو دشت کربلا دریـــای خونم(مثنوی‌محمود و ایاز)

۵-۱-۲-۱ اسلوب معادله

۹۳۷۶/۲۶۶ آراسته شد چو سوره از بسم از نام علی، هزار و یک اسم (مثنوی آذر و سمند)

۶-۱-۲-۱ حسن طلب

۷۵۰/۶۳ طول امل بنده و عرض کرم تو ناقص همه این را شده، کامل همه آن را

۷-۱-۲-۱ حسن تعلیل

۱۲۷/۴۰۹ چنان سوی معراج، پی ریز شد که مه عطسهٔ نعل شبدیز شد(مثنوی سلیمان نامه)

ماه اثری است از رد پای براقی که پیامبر اکرم(ص) را به معراج برد.

در جنگاوری حضرت علی (ع)

۲۳۹/۲۸۷شور محشر، غبار شبرنگش برق گامی ز جلوه لنگش(مثنوی میخانه)

۸-۱-۲-۱ استیفا

در مرثیه حضرت امام سوم

۹۴۹/۸۱ ای کاش سرنوشت چنین نانوشته بود یا قطع نسل در گل آدم سرشته بود

۲-۲-۱ بدیع لفظی

در بررسی‌های صورت گرفته در ده درصد از اشعار آیینی زلالی خوانساری در حوزه صنایع بدیع لفظی آمار زیر به دست آمده است:

تکرار	موازنه	جناس

۷	۱	اختلافی افزایشی	خط	شبه اشتقاق	لاحق
		۶	۱	۱	۱

در این مجال از کل اشعار آیینی زلالی خوانساری نمونه هایی از شواهد شعری صنایع بدیع لفظی ذکر می‌گردد.

۱-۲-۲-۱ جناس

۱-۱-۲-۲-۱ جناس تام

در مدح امام حضرت رضا(ع)

۱۶۶۹/۱۴۶ ای روان خاک طوس! اشک روان آورده‌ام　　از یمن سوی بدخشان کاروان آورده‌ام

۹۷۳/۸۳ لعن خدا تا به قیامت زیاد باد　　بر شمر و بر زیاد و آل زیاد باد

۲-۱-۲-۲-۱ جناس خط

۳۰۰/۱۸۱ جذبه شاه نجفم یار بار　　لطف خدا قافله سالار باد(مثنوی حسن گلوسوز)

۳-۱-۲-۲-۱ جناس اختلافی افزایشی

۲۸۸/ ۲۴۸برق شمشیر ناز و اشک نیاز　　هر دو در چشم اعتبار گداز

۴-۱-۲-۲-۱ جناس لاحق

۲۸۷/ ۲۳۶مسخیانی که فسخ نسخ می‌اند　　شکل گردیدگان بغض وی‌اند

۳-۱ معانی

۱-۳-۱ایضاح پس از ابهام

۲۴۱/۲۳ نعت شهنشهی که غلامی کاینات　　در رستهٔ خریدن بی چون و چند شد

۲۴۲/۲۳ یعـــنی محمّـد عربی جلّ اسمُهُ　　کش آفتـــاب ختـــم نبـوت بلند شد

۲-۳-۱ حشو

در مدح حضرت امام علی (ع)

۳۶۸/۳۳ ز صرصر نفسش همچو تند باد خزان　　جگر بریده تر از برگ لاله در گلزار

صر صر به معنی باد تند و سخت است و تند باد خزان در اینجا حشو است.

۳-۳-۱ حذف مسند الیه به غرض اعزاز و بزرگداشت

در نعت حضرت محمد(ص)

۱۴۳/۳۳۸ آفتـــاب شـرف بی فلکی　　نمک قاعده خوش نمکی

۳۳۸/ ۱۴۴ گل شش باغچهٔ هفت چمن لالهٔ سـر سبد نه گلشن
۳۳۸/ ۱۴۵ سکـهٔ خاتمـهٔ چار کتاب خطبهٔ لازمه پنـج خطاب(مثنوی ذره و خورشید)

۴-۳-۱ تکرار به غرض اعزاز

۲۳۹/ ۲۱۲ تا دم آخر اگر صافی دلی از علی گو از علی گو از علی(مثنوی شعلهٔ دیدار)

۵-۳-۱ ندا به غرض استغاثه

در نعت رسول الله (ص)

۲۳۴/ ۱۵۰شافعا! جرمم افزون از چند و چونست ابر رحمت، غرقهٔ دریای خونست(مثنوی شعلهٔ دیدار)

۶-۳- ۱ ندا به غرض تعظیم

۱۷۳/ ۱۷۱ ای نظر سعد نسق بین کار اول هنگامه و ختم مدار
۱۷۳/ ۱۷۲ دُرّ یتیـم صدف مهتری خاتمـهٔ افسر پیغمبری(مثنوی حسن گلوسوز)
۱۷۵/ ۱۹۰ ای دل و جان را سبب شغل کار! منتخب طالع هژده هزار
۱۷۵/ ۱۹۱ لازمهٔ بخشـش بی انتـظار خاتمهٔ لطف خداوندگار(مثنوی حسن گلوسوز)

۲. مختصات فکری

۱-۲ کلام شیعی

۱-۱-۲ شفاعت

با توجه به آیات قرآن و احادیث رسیده، شفاعت یکی از اعتقادات کلامی شیعه است. دارا بودن شرایط خاصی سبب شفاعت می‌گردد. شفاعت بی قید و شرط در متون دینی مطرح نگردیده است ولی برخی شاعران بدون توجه به این مطلب از شفاعت را شامل همهٔ مردم دانسته‌اند. این نوع شفاعت در بین صوفیان نیز مطرح بوده است که شفاعت کنندگان از همه خلق، مشایخ صوفیه معرفی شده‌اند.

شفاعت پیامبر اکرم (ص) از امت

۹۸/۳۳۶ لطفش ار در صف محشر خیزد مغفرت خون تغافل ریزد (مثنوی ذره و خورشید)
۱۴۷/۳۳۸ گنهـم بیش ز هر بیشی ها لیکنش لطف به من خویشیهاست
۱۴۸/۳۳۸ لطفش ار طرح کند دیوانم کشتـه نـاز شـود عـصیـانم
۱۴۹/۳۳۸ شـافعا! مطلع حسن گنهم زیر مشق هوس رو سیهم(مثنوی ذره و خورشید)
۱۲۳/۲۳۲ امّت دوزخ حرامانیم ما داغ دل نادیده خامانیم ما(مثنوی شعله دیدار)

در منقبت حضرت فاطمه (س)

۲۸۲/۲۷ در روز جزا عام کشد خوان شفاعت تا خاص نسازند سراسیمه اعم را
۳۰۲/۲۸ شفیع روز جزا محض خیر خیرنساء که مانده ماده اش از پردگی هیولی را
۳۰۴/۲۸ معـاملات سـراپردهٔ قضـا و قدر سـپرده‌اند به امـرش امور کلی را

۳۰۵/۲۸پی شفاعت وی، خازنان رحمت حق نمـــوده‌اند مـــزیّن ســـرای عقبی را

در منقبت حضرت امام حسن (ع)

۷۰۷/۵۹ مدام تا که پزد آفتاب گرده کان را همیشه تا که زند بر ادیم رنگ ستاره

۷۰۸/۵۹ بلند باد تو را شقّهٔ لوای شفاعت چنانکه گیرد دامان او به چنگ ستاره

در تعزیت امام حسین (ع)

۹۶۳/۸۲ خاصان انبیاء را با جمله اولیا شرمندگی ز عذر شفاعت قرون شود

در منقبت حضرت امام باقر(ع)

۱۲۶۳/۱۱۲ روز جزا ز قطرهٔ ابر شفاعتش در رحمت الهی فردای خود گمم

در منقبت حضرت امام جعفرصادق (ع)

۱۴۳۲/۱۲۹ یعنی امام جعفر صادق که صبح مدار نور جبیـن دینش به هـر انجمن رسد

۱۴۳۳/۱۲۹ ششدرگشای دین که دو صبح انامل‌ش در دست خون حشر به فریاد من رسد

۱۶۲/۱۷۳ تیر قضا نامه بر شست تو دست قدر آستی دست تو

۱۶۳/۱۷۳ مرهم ریش جگرا! دلبرا! روز جزا ، شـور شفاعتگرا (حسن گلوسوز)

۲-۱-۲ قضا و قدر

شاعر در مبحث قضا و قدر به ائمهٔ معصومین(ع) متوسل می شود. چون براساس اعتقادات شیعی، چهارده معصوم ولایت تکوینی دارند به این معنی که به اذن و قدرت الهی می توانند در تمام امور هستی تصرف کنند و هر تغییری را در آن به وجود آورند مانند خلق کردن یا نابود کردن جهان و جهانیان.»

شاعر در ابیاتی که راجع به قضا و قدر سروده است به این مطلب عنایت داشته است.

در منقبت حضرت علی (ع)

۳۲۵/۳۰ علـــی عالـــی اعلی که بر در امرش نشسته اند قضا و قدر، چو یک مأمور

۳۲۹/۳۰ ز بس که دیدهٔ بسمل شود سواد نگاه قضـــای را نشـــود دیدن قـدر مقدور

در منقبت حضرت فاطمه (س)

۳۰۳/۲۸ شفیع روز جزا، محض غیر خیر و نساء که مانده ماده اش از مردگی هیولی را

۳۰۴/۲۸ معـــاملات ســـراپرده قضـــا و قـدر سپـــرده‌اند به امـــرش امور کلی را

در منقبت امام سجاد(ع)

۱۱۳۸/۹۹ امام چارمین سر دفتر ایمان که احکامش به دیوان قضا حکم قدر را مژده می آرد

۳-۱-۲ امامت

۱-۳-۱-۲ علم امام

۱۱۵ /۱۲۹۸خاتم پنجم نگین، باقر دریای علم حقّ امام بحقّ از طرف جدّ و باب

۲۴۶/۳۴۴ موج دین، باقر دریای علوم از دلش مهر علی شد مفهوم (مثنوی ذره و خورشید)

۴-۱-۲ قدیم یا حادث بودن قرآن

۱۶۳/ ۱ بسم الله الرحمن الرحیم نصّ صحیح است و کلام قدیم(مثنوی حسن گلوسوز)

در اعتقادی کلامی شیعه قرآن حادث است و جز ذات خداوند متعال هیچ چیز قدیم محسوب نمی شود اما اشاعره معتقدند قرآن قدیم است و اعتقاد به حادث بودن قرآن سبب کافر شدن می‌گردد.

۵-۱-۲ در معراج جسمانی

زلالی خوانساری به جسمانی بودن معراج پیامبر(ص) اشاره می‌کند و نظر فلاسفه را که معتقدند خرق افلاک امکان ندارد و معراج پیامبر(ص) روحانی بوده است؛ رد می کند و آن را برخلاف اخبار و احادیث رسیده بیان می‌کند.

۳۸۹/۴۸۰ چنین گویند برخی بولفضولان به علم رهزنی استاد غولان

۳۹۰/۴۸۰ که مشتی خاک کادم نام دارد دو عالم در دل انعام دارد

۳۹۱/۴۸۰ نمی آرد جسد بر روح بستن سبک بر شرفهٔ کیوان نشستن

۳۹۲/۴۸۱ بلی بی ماجرا آدم ز خاک است ولی جسم محمد جان پاک است

۳۹۳/۴۸۱ قدم هر گه ز سفلی باز گیرد جسد پیش از روان پرواز گیرد(مثنوی‌محمود و ایاز)

۲۶۳/۳۷۶ جان همره جسم جلوه‌گر شد غمازی دیده پرده در شد(مثنوی آذر و سمند)

۲-۲ اشعار منقبتی

زلالی خوانساری از جمله شاعران شیعی است که تلاش کرده است، در مناقب هریک از معصومین (ع) به صورت مجزا چندین قصیده بسراید. در ابتدای هر یک از مثنوی‌های خود پس از توحید، مناجات، نعت رسول اکرم (ص)، اشعاری در معراج رسول الله (ص) سروده است و پس از آن مدح حضرت امام علی (ع) را آورده است. اغلب اشعاری که پس از معراج پیامبر (ص) در منقبت حضرت امیرالمومنین (ع) سروده شده‌اند، بسیار زیبا و پر شور است و از بهترین نمونه‌های اشعار آیینی او به شمار می‌رود.

البته برخلاف حجم زیادی از اشعاری که دربارهٔ معصومین (ع) سروده است، تعداد ابیاتی که فضایل خاص ایشان را در بر بگیرد بسیار کم است و بیشتر ابیات دارای مدح عام، همراه با صورخیال و باریک اندیشی در تصاویر و تزاحم تصویر هستند. چند مثال از مدایح عام او در اینجا مطرح می‌شود:

درمدح حضرت محمد(ص)

۲۱۶/۲۰ ید بیضای رایش در چمن پیدایی ایمن تپانچه بر تجلّی زادگان طور سینا زد

۲۱۰/۲۰ محمد شاه بیت ایزدی کز مطلع شمشاد ز چتر زرکش خور، سایه بر عرش معلی زد

در مدح حضرت علی (ع)

۸۷۴/۷۳ مویی است در کمان قضا تیر قامتم از جوشن فلک چه گشاید کمان موی؟

در مدح امام سجاد(ع)

۱۰۶۲/۹۱ می‌دوانم چار مصرع در میان توسنش برق نعلش شاه بیت طور سینا می‌کنم

جنگاوری و شجاعت مضمون غالبی است که زلالی برای همه ائمه (ع) به‌گونه‌ای یکسان به کار گرفته است و توجه نداشته است که برخی از ائمه (ع) قسمت طولانی از عمر خود را در زندان به سر برده‌اند و دست به شمشیر نبرده‌اند. در حالی که فضایل اختصاصی و مضامین مناسبتری برای وصف ایشان وجود دارد.

در مدح حضرت امام صادق(ع)

۱۳۸/ ۱۵۳۷ ز سهم ناوک پرّان مو شکافش، مردم شهاب‌وار گـریزد سنان مردمک چشم

۱۵۳۸/۱۳۸ محیط قهرش گر جوش برزند؛ گردد سواد کشور سینا، جهان مردمک چشم

زلالی در مثنویهای خود پس از منقبت معصومین(ع) ابیاتی در مدح ممدوح خود می‌آورد. گاه از معصومین(ع) برای مدح ممدوح خود یاری می‌طلبد.

۱۴۹/۴۱۱ بیـــا ساقی آن حسن توفیق را به هر هفت مشاطه تحقیق را

۱۵۰/۴۱۱ به من ده که مدح شهنشه کنم می خامه در کاسهٔ مه کنم (مثنوی سلیمان نامه)

شاعر از حضرت امیرالمومنین(ع) حسن توفیق می طلبد شاه عباس را مدح گویند.

نمونه‌هایی از اشعاری که دارای فضایل خاص و مناقب حضرات معصومین (ع) می‌باشند؛ در ذیل ذکر می‌شود:

۱-۲-۲ در منقبت پیامبر اکرم (ص)

۱۹/ ۲۰۳ خداوندی که شـــور معـــرفت در کشور ما زد صلای فیض خاص و عام را بر خوان یغما زد

۲۰۵/۱۹بهار«کنت کنزا»را شکفتن زآب و گِل‌می‌خواست نسیـــــم «علّـــم الاسماء» به خاک باد پیمـا زد

۲۰/ ۲۰۶محیـط معـرفت را مستی طوفان به رقص آورد دم « قالـــوا بلـی» بر لای نفـــی و موج الّا زد

۲-۲-۲ در منقبت حضرت فاطمه (س)

شاعر منقبت حضرات معصومین (ع) را چنان والا می شمارد که معتقد است:

۲۹۷/۲۸ مدار عمر که بی مدح و نعت می‌گذرد بود رسیدن مرگی، حیاتی فانی را

۲۹۸/۲۸ گشودن در صندوق های گوهر مدح کلید توفیق آمد به کف زلالی را

مدح حضرت فاطمه زهرا(س) برای دریافت پاداش

۳۱۵/۲۹ خراج مدح تو گیرم درون باغ ارم زنسیه جایزهٔ نقد وصل حوری را

۳-۲-۲ در منقبت حضرت امیرالمومنین (ع)

۲۹/ ۳۱۶ شنیـد گـــوش دلم بر در سرای سرور ز ساقیـان «سَقی ربّهم شـراب طهـور»

۲۹/ ۳۱۸ زحسن مطلع چون شعله مطلعی سرزد که سوخت در کف پروانه خـامهٔ کافور

۳۵/ ۳۸۶ کنون به مدح شه نحل برفشـان گوهر همه چکیده و غلطـیده چون دُر شهوار

۳۵ /۳۸۹ نهـال وادی ایمن چراغ روضهٔ اوست که دود او بَلَسان شد به مصر روغن بار

۳۹۱/۳۵ محیط کشتی نوح آمده‌ست صندوقش که آدم است در او مـــوج نیم‌خیـز کنار

۱-۳-۲-۲ در تکریم و بلندی نام «علی»

۴۷۸/۴۸۶ چو ساق عرش آمد عرش را پای نمی‌استاد چون سیماب برجای

۴۷۹/۴۸۶ بر او نام علی خلخال کردند خرام فتنه را پامال کردند(مثنوی‌محمود و ایاز)

گاه زلالی خوانساری در وصف مقام والای حضرت امیرالمومنین (ع) از توصیفاتی استفاده می کند که به سخن غلات نزدیک می‌شود:

۴۸۶ /۴۸۳ علی گویم اگر خواهم خدا گفت خدا وصف و ثنایش مصطفی گفت

۴۸۶ /۴۸۴ اگر داری ســـر لاهـــوت سیری نصیری شـــو نصیری شـــو نصیری(مثنوی‌محمود و ایاز)

۱۸۰/ ۲۷۸ تـــا نکـــنی حکم به گمراهی‌ام فـــاش بگـــویم علـــیّ اللّهی ام(مثنوی حسن گلوسوز)

۲-۳-۲-۲ جهت گیری نسبت به دشمنان حضرت امیرالمومنین(ع)

۴۷۷/۴۸۶ علی را چارمین داند خرد نغز ثلاثی، پوچ پوچ و چارمین مغز(مثنوی محمود و ایاز)

۲۳۶/۲۸۷ مسخیانی که فسخ نسخ می اند شکل گردیدگان بغض وی‌اند (مثنوی میخانه)

شاعر دشمنان حضرت علی (ع) را به دور از انسانیت می‌داند و آنها را در حد حیوانات و نباتات تنزل می‌دهد. اهل تناسخ اصطلاحات به کار رفته را بدین گونه توضیح می‌دهند: اگر نفس انسان به بدن انسان دیگر منتقل شود آن را نسخ گویند. اگر نفس انسان به روییدنی ها منتقل گردد؛ فسخ نامیده می شود. اگر نفس انسان به بدن حیوانات منتقل گردد؛ مسخ نامیده می شود. اگر نفس انسان به جمادات منتقل شود؛ رسخ گویند.

۳-۲-۲ در در مرثیه امام حسین (ع)

۹۴۲/۸۰ بگشـــای چـاک سینه که ماه محرم است این ماه نو کلید در شـــهر ماتم است

۹۴۶/۸۰ ماه نو است یا نه، که انگشت خون چکان یا بر نگین لعل جگر پاره، خاتم است

۹۶۲/۸۲ ماتـــم کلاه گـوشهٔ ماه بر زمین زند تا پوستـــین مهر به تن واژگون شود

۴-۲-۲ در منقبت حضرت امام باقر (ع)

۱۱۵/ ۱۳۰۱ نایب زین‌العباد، وارث خیرالبشر حاضر عسکرجواب، غایب مهدی خطاب

۱۱۵/ ۱۳۰۸ شاه محمّد سیر، باقر والا گهـــر خرمن مه خوشه چین، چـرخ گهر آفتاب

۳-۲ شریعت

از مضامینی که در مختصات فکری اشعار شاعران می‌توان نام برد؛ سخن گفتن دربارهٔ شریعت محمدی(ص) است.

۱۲۵/۲۳۲ من به یک جانب نمی‌افتم ز راه شرعش از هر سوی می‌دارد نگاه(مثنوی شعله دیدار)

۱۲۵/۲۸۱ حصن ظل اللّهی، شریعت او «کنت کنزاً» حصار طینت او(مثنوی میخانه)

شاعر در این بیت شریعت را دژ محکم خداوندی می‌داند و طینت پیامبر را چون گنج می‌شمارد.

۹۹/۳۳۶ شرع او، سیلی گردن شکن است راه او خضر ره انجمن است (مثنوی ذره و خورشید)

۸۲/ ۹۵۸آن دم که شمر مطلع دیوان خون شود مضمون بیت محکمهٔ شرع چون شود؟

۸۲/ ۹۵۹ هر شرع را که محکمهٔ این قضا دهند اقلیم کفر و کشور دین سرنگون شود

گاهی شاعر سخنان شاعرانه‌ای را مطرح می‌کند که دربردارندهٔ حکم شرعی غیرمعقولی است:

۳۵۴/۴۷۸ بکش آهی اگر داری گناهی که می بخشد گناهان را به آهی(مثنوی ایاز و محمود)

۴-۲ عرفان

۱-۲-۴ رویکرد عرفان زلالی در منقبت

۱-۱-۲-۴ در نعت پیامبر اکرم (ص)

زلالی خوانساری در برخی از اشعار خود با رویکردی عارفانه و عاشقانه نبی مکرم اسلام (ص) را مدح می‌گوید. شاعر در ابیات زیر برای بیان والایی مقام پیامبر اکرم (ص) در نزد خداوند متعال، ایشان را معشوق خداوند می‌خواند که این تعبیر درستی در بیان والایی مقام رسول الله (ص) در نزد پروردگار بی نیاز نمی باشد.

۳۵۶/۴۷۹ نگار خرگهی بیت الحرم داشت صفاتش نه حدوث نه قدم داشت

۳۵۷/۴۷۹ ز بی معشوقی آن ذات مجرّد به خود عاشق مؤبّد در مؤبّد

۳۵۸/۴۷۹چو آن معشوق شد مشتاق معشوق گل رخساره‌اش اوراق معشوق

۳۵۹/۴۷۹ ز نور خود هیولایی بر انگیخت در او حسن همه خوبان در آمیخت

۳۶۰/۴۷۹ به او عشق جهان آشوب می‌باخت قناعت با خیال دوست می‌ساخت

۳۶۱/۴۷۹ که تا اکسیر زد بر خاک آدم دمید از سرّ معشوقی در او دم

۳۶۲/۴۷۹ چو ساری شد به شمعستان رؤیت در اشیا، نقطه ختم نبوّت

۳۶۳/۴۷۹ همه معشوق عاشق پیشه بودند از این می،خشک قهقه شیشه بودند

۳۶۴/۴۷۹ محمّد را در آب و گل در آمیخت به معشوقی جاویدش بر انگیخت

۳۶۵/۴۷۹ زبان را مژده باد از فیض سرمد که می‌گردد به گِرد نام احمد

۳۶۷/۴۷۹ محمّد شب خرام کوی دلدار عنان، آه و رکابش چشم بیدار(مثنوی‌محمود و ایاز)

۲۷۰/۴۷۳ نه میم است اینکه احمد را کمر بست فکنده در میان او احد دست

۲۷۱/۴۷۳که سوی خلوت خاصش کشاند به معشوقی بر او رنگش نشاند

۲۷۲/۴۷۳ز معشوقی به خلوتگاه معبود - بنامیزد- مقامش هست محمود(مثنوی‌محمود و ایاز)

۲-۱-۱-۲-۴ در معراج پیامبر اکرم (ص)

زلالی خوانساری در هر یک از مثنویهای خود ابیاتی راجع به معراج پیامبر اکرم (ص) دارد. توصیفاتی را برای نشان دادن مقام والای حضرت محمد(ص) به کار می‌برد که دون شأن جلال و جبروت کبریایی است و عظمت معراج پیامبر اکرم(ص) مغفول می ماند.

در مثنوی شعله دیدار با چنین ابیاتی انتظار خداوند را برای عروج حضرت محمد(ص) وصف می کند.

۱۸۶/۲۳۷ حلقه دیده به در زد جبرئیل — کای مربّی رحمت ربّ جلیل

۱۸۷/۲۳۷ ناز جانان انتظارت می کشد — نشئهٔ ساقی خمارت می کشد

زلالی معراج پیامبر (ص) را در مثنوی محمود و ایاز با نظری عرفانی و عاشقانه چنین توصیف کرده است:

۴۵۹/۴۸۵ چو شد نزدیک خلوتخانهٔ دوست — تن و جانی که جان داروی جان اوست

۴۶۰/۴۸۵ به جـــایی تاخت در قطع مراحل — که رفتـــن شـد به پـای گـــام بسمـــل

۴۶۱/۴۸۵ در خلـوت، دهن بگشود بی‌تاب — که آشـــامد پیمبـــر را چـــو مهتـاب

۴۶۲/۴۸۵ به خلوتخانه ســـرتا پا درون شد — نمی دانـــم، نمی فهـــمم، که چون شد

۴۶۳/۴۸۵همین دانم که در دست دو محبوب — پیـاله خوب، ساقی، خوب و می‌خوب

۴۶۴/۴۸۵ پیـــاله، دیـــده شد؛ دل، شیشهٔ می — می دیـــدار چنـــدین ســـاله در وی

۴۶۵/۴۸۵ ندانستـــی ز مستی، گـاه آشـــام — لب ســـاقی است بر لـب یا لـب جام

اما سرانجام با این ابیات به پایان می رسد که پایانی مبهم...

۴۶۶/۴۸۵ ز سرمستی چنان گم کرده جا بود — که دستار و کله بالین پا بود

۴۶۷/۴۸۶ به بـالیـــدن هنـــوزش نـازبالش — که بستر را ز پهلو داد مالش

زلالی در این معراجیه‌ها خداوند را در حد وصفهای انسانی پایین می‌آورد و به اصل ماجرای معراج پیامبر(ص) خدشه وارد می کند. در نتیجه عظمت معراج، مقام رسول الله (ص) و حد عروج ایشان معلوم نمی‌شود. اما همان طور که در بحث اعتقادات کلامی اشاره شد؛ معتقد به معراج جسمانی پیامبر اکرم (ص) است.

۲۰۷/۳۴۲ میم احمد ز میان مهره فکند — شکل احمد به احد شد مانند (مثنوی ذره و خورشید)

در حالی که ذات خداوندی قابل ادراک و همانند چیزی نیست؛ شاعر در سخن از معراج می‌گوید پیامبر به خداوند مانند شد و این مسئله غیر قابل ممکن و دون شأن خداوندی است. در حالی‌که در آیات و احادیث نزدیک شدن پیامبر به خداوند را در حد قاب قوسین گفته‌اند. شاعر در ابیات دیگری در نعت رسول الله (ص) این مسئله را چنین مطرح می‌کند.

۱۱۶/۳۳۷ احد احمد شد و یک چند کشید — تا که محمود محمد گردید (مثنوی ذره و خورشید)

۲-۱-۲-۴ در منقبت حضرت امیرالمومنین (ع)

۴۹۴/۴۸۷ چو ساقی می شوی کعبه کنشت است پیاله خود ز بی خود کن بهشت است

بیت بالا با توجه به عرفان ابن عربی و وحدت وجود تمام مظاهر یکی می بیند و بین کعبه و کنشت و بهشت فرقی نمی دهد که این نظریه با دیدگاه شریعت سازگاری ندارد.

۲-۲-۴ در نقد و رد فلسفه

۳۷۱/ ۱۶۷جامی ز محمد، آدم آورد شور از عرب و عجم برآورد
۳۷۱/ ۱۶۹سر داد ز حکمت شفا خیز هفتاد و سه گونه پرهیز
۳۷۱/ ۱۷۳درشرع، عمل پرست او باش مذهب ز بت فسانه متراش
۳۷۱/ ۱۷۸بستُر همه نقش ناپسندی از «دیری» و طرح «نقش‌بندی»
۳۷۱/ ۱۷۹فلسفی مشمار فلسفی را تابوت کشَف مکاشفی را
۳۷۱/ ۱۸۰«مشّایی» را ز مشی اقدام در خونِ پیِ غلط، دوان گام
۳۷۱/ ۱۸۱«اشراقی»را خمش نگون کن دل در نظر پیاله خون کن
۳۷۲/ ۱۸۴نسخ و مسخ از میانه برگیر فسخ و رسخ از کرانه مپذیر
۳۷۲/ ۱۸۸در دامن مصطفی درآویز جان شو همه تن به پای او ریز

۲-۵ اماکن مقدس در اشعار زلالی خوانساری

بسامد ذکر اماکن مذهبی در شعر زلالی بیش از دیگر شاعران است. نمونه‌هایی از این ابیات در اینجا ذکر می‌شود.

۲۵۱/۲۸۸ بر هوای نجف غبارم کن سرمهٔ چشم اعتبارم کن
۲۵۲/۲۸۸ قدمم گام خون سرد شده پیکرم شهسوار گرد شده
۲۵۳/۲۸۸ جانب مکه ام یزک در تاز به محک نقد سکه‌ام در باز
۲۵۴/۲۸۸ به مدینه رسان سپاهم را خیل اشک و لوای آهم را(مثنوی میخانه)
۸۸/۴۰۶ خوشا آنکه سوی مدینه شوم دم قدسیان را سفینه شوم(مثنوی سلیمان نامه)
۴۹۶/۴۸۷ نجف در بحر ریزد ناله ام را به دشت کربلا ته لاله ام را
۴۹۷/۴۸۷ جگر از کربلا بیرون گدازم حرم را با مدینه چاره سازم
۴۹۸/۴۸۷ چو از سیر مدینه گوشه گیرم دگر در کربلا ره توشه گیرم
۵۰۴/۴۸۸ چو ختم سبعهٔ سیاره سازم به باغ کربلا دل پاره سازم
۵۰۵/۴۸۸ پس از یک چند روح مبتلایم کند مرغ بهشت کربلایم
۵۰۶/۴۸۸ شب آهنگی کنم نوعی در آن باغ که گیرد گل، پیاله از کف داغ
۵۰۷/۴۸۸ نجف را بو کنم آهی برآرم جبین ناله بوسم جان سپارم
۵۰۸/۴۸۸ خورم غوطه چو طفل اشک ماتم به خاک کربلا «والله اعلم» (مثنوی محمود و ایاز)

نتیجه‌گیری

در بحث مختصات ادبی اشعار زلالی خوانساری، در بحث آرایه های بیانی از تشبیه بلیغ بیش از انواع دیگر تشبیه استفاده می‌کند و تشبیه حروفی بسامد بالایی در اشعار او نسبت به دیگر شاعران دارد. از دیگر آرایه های بیانی که در اشعار زلالی دیده می‌شود، کنایه است. استعارهٔ مکنیه را بیش از انواع دیگر استعاره به کار برده است. تزاحم تصاویر و افراط در تصویرسازیهای پی در پی در ابیات، مخل فصاحت گردیده است.

در بحث صنایع بدیعی از بدیع معنوی بیش از بدیع لفظی استفاده می‌نماید. در بدیع معنوی از صنایع تلمیح و ایهام را بیش از دیگر صنایع به کار گرفته است. زلالی همچون دیگر شاعران آیینی‌سرا برای ذکر مناقب و فضایل معصومین (ع) توجه خاصی به تلمیح دارد و از تلمیح به آیات قرآن بیش دیگر انواع تلمیحات آیینی استفاده کرده است.

در بحث مختصات فکری در مبحث اعتقادات کلامی شیعه، در چند مورد ناآگاهی شاعر سبب سرودن اشعاری مخالف با مسایل کلامی شیعه گردیده است. مانند قدیم دانستن قرآن و یا داشتن شرایط خاصی برای برخورداری از شفاعت معصومین(ع).

زلالی خوانساری چندین قصیده در مدح و منقبت هر یک از معصومین (ع) سروده است. در منظومه های خود یا همان سبعهٔ سیاره، ابتدا در توحید و مناجات با خداوند متعال ابیاتی را سروده و بعد به نعت پیامبر (ص) و شرح معراج ایشان پرداخته و سپس بهترین نمونه‌های اشعارش را در مدح حضرت امیرالمومنین (ع) آورده است.

بیش از هفتاد درصد اشعاری که در مدح و منقبت ائمه اطهار (ع) سروده است؛ مدح عام همراه با تصویرسازیهای پی در پی است. تنها بخش کمی از اشعار زلالی از مناقب و فضایل خاص هر یک از معصومین (ع) سخن گفته است. وی در ابیات معدودی از دشمنان ائمهٔ معصومین (ع) تبرا جسته است.

زلالی خوانساری شاعری است با مشرب عرفانی، پیامبر را با رویکردی عاشقانه و عارفانه نعت می‌کند و برای بیان والایی مقام پیامبر اکرم (ص) در نزد خداوند متعال ایشان را به عنوان معشوق خداوند یاد کرده و در ابیاتی به گونه‌ای بحث را به اتحاد می‌کشاند. در ابیاتی که دربارهٔ معراج پیامبر سروده نیز وضع بر همین منوال است. از توصیفاتی استفاده می‌کند که دون شأن جلال و عظمت کبریایی است و عظمت معراج نیز ناگویا و مغفول باقی می‌ماند. اما وی معتقد به معراج جسمانی پیامبر اکرم (ص) که از ضروریات اعتقادات شیعه است و در ابیاتی به جسمانی بودن معراج اشاره می‌کند. همچون شاعران قرن پنجم و ششم به بعد در نقد و رد فلسفه ابیاتی سروده است. بسامد استفاده از نام شهرهای زیارتی در اشعار او بیش از اشعار دیگر شاعران می‌باشد.

کتابنامه

- **قرآن کریم**
- بروجردی سید محمد ابراهیم، **تفسیر جامع**، تهران، انتشارات صدر ،۱۳۶۶

- حسینی شاه عبدالعظیمی حسین بن احمد ، **تفسیر اثنا عشری**،تهران، میقات،۱۳۶۳
- زلالی خوانساری، **کلیات زلالی خوانساری**، تصحیح و تحقیق سعید شفعیون، تهران، کتابخانهٔ موزهٔ و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۴
- صفا ذبیح الله ، **تاریخ ادبیات ایران**، تهران، فردوس ،۱۳۷۸
- مجلسی محمد باقر بن محمد تقی، **مرآة العقول فی شرح أخبار آل الرسول**، محقق و مصحح هاشم رسولی محلاتی، تهران، دار الکتب الإسلامیة، ۱۴۰۴ ق.
- واله داغستانی علی قلی خان ، **ریاض الشعرا** ، تصحیح پرفسور شریف حسین قاسمی، کتابخانهٔ رضا رامپور، ۲۰۰۱

تقابل غم و شادی در غزلیّات عطّار

فاطمه ابویسانی

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

فاطمه مجیدی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور

چکیده

غم، اندوه درونی در دل سالک است که در مراحل و مدارج مختلف عرفان به تناسب شرایطی که عارف در آن واقع می‌شود هم چون مراتب خوف، قبض، هیبت، عشق و هجران بر قلب او وارد می‌شود. شادی نیز حالت درونی عمیق دیگری است که وارده‌ای از حق بر عارف است که معنای واقعی آن در آخرین مرحله سلوک و بقا درحضرت دوست برای عارف معنا پیدا می‌کند اما از ابتدای سلوک تا این مرحله رجا و امید به رسیدن، بسط، انس، عشق و وصل(بقا) عوامل ایجاد شادی در عارف است. در این پژوهش، به تحلیل تقابل این دو مفهوم در غزلیات عطار پرداخته شده است که نشان می‌دهد این دو مفهوم نه تنها ناقض یکدیگر نبوده بلکه گاهی هم معنا و مترادف با هم قرار می‌گیرد. عطار بر مشرب خوشدلی هم چون سایر هم‌مکتبان خود از جمله ابوسعیدابوالخیر و مولوی اصالت را به شادی می‌دهد و در غزلیات عرفانی‌اش غم عشق مقدمه شادی و همواره خوشایند شاعر است و در مفهوم والاتر غم، شادی حقیقی معنا می‌شود. در غزل‌های قلندری او از غم سخنی به میان نمی‌آید و او با درک شادی حقیقی، تنها به این جنبه از تقابل غم و شادی می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: غم، شادی، تقابل غم و شادی، غزلیات عطار

مقدمه

۱- بیان مسئله و پیشینهٔ تحقیق

غم و شادی از جمله حالت‌هایی است که در طول مسیر عرفان به تناسب تجربه‌های متفاوت عرفانی بر سالک عارض می‌شود. غم در دیدگاه عطار یک مرحله یا مقام عرفانی نیست بلکه حالتی است که ممکن است در تمام مراحل سلوک همراه سالک باشد. عشق و دوری از معشوق، عطار را در غم و اندوهی خوش فرومی‌برد که سبب پاک شدن قلب او و عاملی موثر در راه رسیدنش به مقام فنا و منتهای درجه عرفان می شود؛ سالک هر چه در مراتب عرفان پیش‌تر می رود نوع اندوه و عوامل ایجاد آن متفاوت می‌شود؛ بیشتر غم عارف ناشی از خوف، قبض، هیبت، عشق و هجران است.

شادی نیز حالت درونی عمیقی است که همچون غم وارده‌ای از حضرت حق بر قلب سالک است. رسیدن به سرمنزل حقیقت و امید به وصل معشوق، شادی و نشاطی برای عارف به ارمغان می‌آورد که در جریان سلوک، انگیزه تحمل بلاها می‌شود. عطار معتقداست بالاترین درجه شادی با وصل و بقا در حضرت

دوست فراهم می‌شود و از جمله عوامل ایجاد این شادی را، امید به وصل معشوق، کشف و شهود عرفانی(بسط)، انس با معشوق ازلی، عاشق شدن و وصل و بقا می‌داند.

براساس این تعاریف، غم و شادی دو موضوع عرفان هستند که مقابل هم قرار می‌گیرند؛ بررسی و تحلیل تقابل و نحوه قرار گرفتن آن‌ها درکنار هم دیگر در غزلیات عطار موضوع این پژوهش است.

در اکثر پژوهش‌های پیشین درباره این موضوع "غم" و "شادی" از دیدگاه مولوی بررسی شده است که اغلب آن‌ها به بررسی یک جنبه از این دو مفهوم و یا بررسی جداگانه هرکدام از آن‌ها پرداخته شده و علل و عوامل حزن یا خوشدلی در آثار مولوی تحلیل شده است؛ در پژوهش حاضر به بررسی و تحلیل تقابل این دو اصطلاح در کنار هم در غزلیات عطار می‌پردازد.

۱-۱ غم

غم حالت درونی در دل سالک است. این واژه در لغت به معنی اندوهگین شدن است اما حقیقت آن در عرفان «تالم باطن است برآن چه گذشته است»(گوهرین، ۱۳۸۰: ۲۰۵/۴) و«افسوس و اندوه است نسبت به مافات و آن چه واقع نشده یا امکان وقوع آن نبوده است»(سجادی، ۱۳۷۵: ۳۱۷). غم یک مرتبه یا مقام سلوک نیست بلکه حالت درونی عمیقی است که در مراتب مختلف بر وجود سالک عارض می‌شود و در هر مقام و منزلتی علت به وجود آمدن آن متفاوت می‌شود اما ثمره مهمی که حزن و غم برای سالک به دنبال دارد زدودن قلب و تزکیه نفس است که سبب می‌شود سالک حجاب‌ها و موانع رسیدن به حقیقت را از خود دور کند و به مرتبه فنا گام بگذارد «[و] اندوه، دل [را] پاک کند از پراکندگی و غفلت، و حزن از اوصاف اهل سلوک باشد»(عثمانی، ۱۳۷۹: ۲۰۸).

-در قرآن کریم آنان که راه هدایت را یافته‌اند نسبت به گذشته‌ای که آن را از دست داده‌اند محزون‌اند «تولوا و اعینهم تفیض من الدمع حزنا الا یجدوا ماینفقون» یعنی «بازگشتندو چشمان ایشان اشک اندوه می-ریزاند»(۹۲/۹). ودرباره شخصیت پیامبر اکرم(ص) گویند: «پیوسته اندوهگن بود و دایم به فکرت بودی»(همان، ص۲۰۹) و از قول ایشان نقل کرده‌اند که «هیچ چیز نبود کی به بنده مومن رسد از دردی یا اندوهی یا مصیبتی یا رنجی الا که بدان، ایشان را کفارتی باشد از گناه»(همان).

_در کتب عرفانی غم از دو جنبه مورد توجه قرارگرفته است یکی نگرانی به مسایل دنیایی که مذموم شمرده شده و اندوه آخرت که ستوده شده است«و اندر حزن بسیار سخن گفته‌اند و بیشتر برآنند که اندوه آخرت محمود بود اما اندوه دنیا ناستوده بود»(همان، ۲۱۰). اما به حزن به عنوان یک اصطلاح مهم عرفانی اهمیت بسیاری داده شده است و آن را از مدارج بالای عرفان دانسته‌اند. در رساله قشیریه در اهمیت حزن آمده است که «اندوهگین در ماهی راه خدای چندان ببرد که بی‌اندوهی به سال‌های بسیار نبرد»(همان، ۲۰۸). عطار در تذکره‌الاولیا از زبان خرقانی چگونگی به وجود آمدن حزن آمده را آن می‌داند که «همه جهد آن کنی که در کار او پاک روی و چندان که بنگری دانی که پاک نه‌ای و نتوانی بودکه اندوه او فروآید»(عطار، ۱۳۴۶: ۷۰۹). هم چنین به نسبت سالکان مبتدی، متوسط و منتهی، حزن را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: مبتدیان چون

هنوز گفتار حجابند به علت تفریط در اعمال یا تاسف بر ایام گذشته خویش که صرف لهو و لعب شده است پیوسته در اندوهند. متوسطان چون هنوز در مقام تفرقه‌اند و به درجه جمع‌الجمع نرسیده‌اند گرفتار حزن‌اند. درجه سوم که به خاصان حق تعلق دارد از آن جا که گاهی گفتار فسخ عزایم با خاطر اختیار و یا غلبه شهوت و هجوم معرفت که همه از جانب الله است می‌شوند بر ایشان تحزن یا حزنی آمیخته با تکلف پیش می‌آید و این تحزن تا وقتیست که به مقام تمکین نرسیده‌اند(گوهرین، ۱۳۸۰: ۲۰۸/۴).

از آن جایی که غم و اندوه یک حالت درونی است به نسبت منازل و مراتبی که عارف در آن قرار می‌گیرد و تغییرات روحانی و روانی که با آن مواجه می شود و علل و عوامل به وجود آورنده غم متفاوت می‌شود؛ خوف، قبض، هیبت، عشق و هجران مهمترین عوامل غلبه غم بر قلب سالک است.

۱-۱-۱. خوف و غم

خوفی که سبب شکل گیری حزن در عارف می‌شود ازجمله مقامات سلوک است که سالک در مراحل ابتدایی سلوک درآن قرار می‌گیرد. خوف در لغت به معنی ترسیدن است و نزد ارباب سلوک«شرم از معاصی و مناهی و تالم از آن است»(همان، ۱۸۰/۵). براین اساس روندهای که در ابتدای راه سلوک قرار دارد نسبت به گذشته و اعمال خود ترس و واهمه‌ای دارد که این ترس‌ها، غم و اندوهی در دل او ایجاد می‌کند اما این ترس از گذشته و نگرانی نسبت به آینده و مراحل ناشناخته پیش‌رو نه تنها بازدارنده سالک نیست بلکه «خوف تیرگی‌های انباشته‌ای است که دارنده‌اش را سرگردان می‌سازد و وامی‌دارد که پیوسته رهایی بجوید»(سراج طوسی، ۱۳۸۲: ۱۱۳) و عرفا معتقدند هیچ چیز میخ شهوات را چون این حالت غم و اندوه نسوزاند(گوهرین، ۱۳۸۰: ۱۹۲/۵).عطار خوف و خطرهای رسیده به معشوق را سبب غم می داند:

در امید و بیم عشقت هم چو شمع　　گاه خندان گاه گریان می‌زیم (عطار، ۱۳۶۶: ۱/۴۵۸)

فریاد کز غم تو فریادرس ندارم　　با که نفس برآرم چون هم نفس ندارم

با این همه نا امیدی عشق　　دل از غم عشق برندارم (همان،۱/۵۳۰و۱۴)

۱-۱-۲. قبض

اما سالک همواره در خوف نمی‌ماند و به مرتبه بالاتر آن یعنی قبض قدم می‌گذارد «قبض و بسط دو مرتبه از مراتب سلوکند که پس از عبور بنده از حالت خوف و رجا پدید می‌آید»(سجادی، ۱۳۷۵: ۶۳۴). قبض از جمله حالت‌هایی است که سالک در مواجهه با آن در غم و اندو فرومی‌رود «حقیقت قبض آنست که واردی بر سالک درآید و برقلبش احاطه یابد و دلش را گرفته و افسرده سازد»(استخری، ۱۳۳۸: ۵۹۷). سالکان طریق عشق به میزانی که دل خود را آماده دریافت معارف الهی کرده باشند جلوه‌هایی از حقیقت را در دل خود کشف می‌کنند که این کشف و شهودهای میانه راه و حالی که بر قلب عارف وارد می‌شود(بسط) گذراست و فوت شدن آن (قبض)، غم و اندوهی برای عارف ایجاد می‌کند که البته چنین غمی مقدمه و لازمه‌ای است برای رسیدن دوباره به بسط و به دنبال آن حصول شادی پس از غم. عرفا قبض را به اختیار

سالک نمی‌دانند بلکه قبض و بسط در ید خداست وقبض و بسط دو حالتند که تکلیف بنده از آن ساقط است و چنان که آمدنش به کسب نباشد رفتنش به جهد نه (سجادی، ۱۳۷۵: ۶۳۵). عطار در تذکره الاولیا از زبان ابوعلی رودباری می‌نویسد: «قبض اول اسباب است فنا را و بسط اول اسباب است بقا را»(عطار، ۱۳۴۶: ۷۵۸) و «[بایزید] گفت: قبض دل‌ها در بسط نفوس است و بسط دل‌ها در قبض نفوس است»(همان، ۱۹۶).

غزلیات عرفانی عطار هم که اغلب بازتاب کشف و شهودهای عرفانی اوست و به گفته شفیعی کدکنی، تازگیِ حال و هوا و عمق تجربهٔ روحی عطار نکتهٔ برجسته اغلب غزل‌های عطار است و هر غزل در کل، حاصل یک نوع درخویش فرورفتن است، سفر به درون ذره و از ذره به کهکشان (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۶۱). در این نوع غزل‌ها عارف بسیار از حال‌های خوش(بسط) و دریغ و اندوه از دست رفتن آن(قبض) سخن می‌گوید.

چو گل شکفته بدم پیش ازین زشادی وصل　　به غم فروشدم اکنون بنفشه وار دریغ

(عطار، ۱۳۶۶: ۵/۴۵۴)

در شوق رخ تو بیشتر سوخت　　هرکو به تو قرب بیشتر داشت

(همان، ۶/۱۲۸)

دل زمن بردی و گفتی غم مخور　　گر دلی نبود نه بس کاری بود

(همان، ۴/۳۳۹)

۱-۱-۳. هیبت

در مراحل بالاتر عرفان که سالک عظمت و شکوه حق را بیشتر درمی‌یابد آنچه موجب غم و اندوه می‌شود هیبت است و هیبت درجه بالاتر از قبض است. «هیبت و انس فوق قبض و بسط‌اند چنان که قبض فوق رتبت خوف است و بسط فوق منزلت رجاست. هیبت اعلی از قبض است و انس اتم از بسط است» (سجادی، ۱۳۷۵: ۸۰۱).

هیبت مشاهده شکوه و عظمت الهی است و نزد عرفا «مشاهده جلال خدا در قلب است چون خدا شاهد جلال به دل بنده تجلی می‌کند، نصیب دل هیبت بود و هیبت درجه عارفان است»(همان). سالک در برابر صفات جلالی الهی که هیبت از آن نوع است، رسیدن به کمال حقیقت را ناممکن و دشوار می‌بیند و این هیبت و دشواری او را به غم و اندوه فرومی‌برد.

دلی پرخون درین هیبت بماندست　　فلک پشت دوتا در سوگ بنشست

(عطار، ۱۳۶۶: ۱۲/۷۲)

دریغا جان پر اسرار عطار　　که شد در پای این سرگشتگی پست

(همان، ۳/۵۳و۴)

دریای در عشقت در اصل لطف پاکست　　اما نخست هیبت چندین خطر نموده

(همان، ۱۵/۵۹۶)

۱-۱-۴. عشق و غم

عرفان با مفهوم عشق معنا پیدا می‌کند و این دو اصطلاح در کلام عرفا و شعرا بسیار به جای هم می-نشینند. عشق موهبتی الهی است که «شوق مفرط و میل شدید به چیزی معنا می‌شود»(سجادی، ۱۳۷۵: ۵۸۰). همه تلاش سالک در طریقت دست‌یابی به کمال عشق است و کسب این کمال، تحمل سختی‌ها و رنج‌های بسیاری را می‌طلبد که هر کسی شایستگی رسیدن به این منزلت والا را به دست نمی‌آورد. عشق مهم‌ترین رکن طریقت است و این مقام را تنها انسان کامل که مراتب ترقی و تکامل را پیموده است درک می-کند(همان). کلام عرفا نشان می‌دهد«عشق بهره‌یی است از آن دریا که خلق را در آن گذر نیست، آتش است که جان را در او گذر نیست، آوردبردی است که بنده را خبر نیست در آن، و آن‌چه بدین دریاها نهند بازنشود مگر دو چیز یکی اندوه و یکی نیاز»(عطار، ۱۳۴۶: ۷۰۸).

به جز غم خوردن عشقت غمی دیگر نمی‌دانم که شادی در همه عالم از آن خوشتر نمی‌دانم

(عطار، ۱۳۶۶: ۱/۵۶۴)

تا با غم عشق آشنا گشتم از نیک و بد جهان جدا گشتم (همان، ۱/۶۱۲)

چون نشان جویم از تو دره تو که غم عشق بی نشانم کرد (همان، ۴/۲۰۷)

در ارتباط با عشق و غم و رنج حاصل از آن دو اصطلاح "غم"و "درد"هم معنی و مترادف با هم می‌شوند و پربسامدترین ترکیب‌هایی که از عشق عارفانه ساخته می‌شود "غم عشق" و "دردعشق" است و حتی گاه این دو اصطلاح جانشین عشق می‌شوند. تمام بی‌تابی‌ها و بی‌قراری‌های سالکان از عشق است و این بی‌تابی-ها، غم و درد عمیقی در درون سالک ایجاد می‌کند به بیان دیگر عاشق بودن در عرفان بدون غم و درد معنایی ندارد «حزن از لوازم سلوکست و سالک نمی‌تواند بی درد و اندوه باشد»(گوهرین، ۱۳۸۰: ۲۰۸). غم در کلام عطار نیز «درد و اندوه خوش عشق است که هرچند جانکاه است سرمایه عشق است»(صارمی، ۱۳۷۳: ۴۹۲).

در ره عشق تو شادیم مباد گر نیم من به غمت شاداز تو

شادمانیم نباشد که مرا کار با درد تو افتاد ز تو

(عطار، ۱۳۶۶: ۹/۶۹۲-۸)

دل درد تو یادگار دارد جان عشق تو غمگسار دارد

چندین غم بی نهایت از تو عطار ز روزگار دارد

(همان، ۱/۱۸۶و۶)

۱-۱-۵. هجران

هجران به معنی دوری است و در اصطلاح «التفات ظاهری و باطنی به غیر حق را گویند»(سجادی، ۱۳۷۵: ۷۹۶). عشق جوینده‌اش را در غم و اندوهی خوشایند فرومی‌برد اما غم و اندوه هجران و دوری از معشوق و حقیقت، حزن دو چندانی را در دل سالک فراهم می‌آورد. این هجران و غم و اندوه حاصل از آن جهت که

مقدمه‌ای برای رسیدن و وصل است خوشایند عارف است. چنین غم‌های عظیمی است که به شادمانی و سرور واقعی معنا می‌بخشد و هجران و دوری است که در سالک شایستگی مقام وصل و رسیدن ایجاد می-کند.

غم از آن دارم که بی تو هم چو حلقه بر درم تا تو از در درنیایی از دلم غم کی شود
(عطار، ۱۳۶۶: ۶/۳۴۹)

سوختی ای فرید تو در غم هجر خود بسی دل شدهٔ فراق بین سوختهٔ محن نگر(همان، ۱۷/۴۱۰)
تحفه جنت که از بهر شما آراستند با غم هجران او دوزخ سرابستان ماست (همان، ۸/۳۸)
عطار در آتش فراقش تن در غم و اضطراب داده (همان، ۷/۷۳۳)

۱-۲. شادی

شادی احساس خوشایند درونی است که آرامش خاطری را در درون عارف به وجود می‌آورد؛ شادی نیز هم‌چون غم، مرحله یا مقامی از سلوک نیست بلکه حالتی درونی است که به نسبت شرایطی که عارف درمدارج عرفانی با آن مواجه می‌شود به او دست می‌دهد و عوامل به وجودآورنده آن نیز در هر مرتبه و مقام متفاوت است.

-خداوند در قرآن کریم در صفت اولیای الهی که در رضای کامل می‌باشند و وجود ناچیز خود را به خداوند سپرده‌اند می‌فرماید:"الا انّ اولیاءَ اللهِ لاخوفٌ علیهم و لا هم یَحزنون"(۶۲/۱۰) یعنی «آگاه باشید که دوستان خدا را هرگز هیچ ترس و اندوهی در دل نیست». هم‌چنین خداوند در قرآن شادی حاصل از رحمت خویش را بزرگترین ثروت برای بنده‌اش می‌داند «قل بِفضلِ الله و بِرحمتهِ فبذلک فلیَفرحوُا هو خیرٌ و ممّا یَجمعون».

-سرآغاز عرفان اسلامی با زهد بود و زاهدان متعصبد در ابتدا چندان میانه‌ای با شادی نداشتند مایر در این باره می‌نویسد «شادی در فرهنگ اسلامی پایگاه چندان مستحکمی نداشت و تنها در بهشت بود که وعده آن به انسان‌ها می‌دادند و حتی در نزد مومنان تا زمانی که در این دنیا به سر می‌برند چیزی مشکوک تلقی می-شد. در این دنیا باید محرومیت و غم و اندوه حکم‌فرما باشد تا در آن جهان کامرانی و شادکامی نصیب انسان شود» (مایر، ۱۳۷۸: ۱۵۷). اما با ظهور شخصیت‌های چون ابوسعید ابوالخیر، شمس تبریزی، عطار و مولانا، شادی جایگاه خاصی در عرفان به دست می‌آورد که حتی برتر از غم و اندوه شمرده می‌شود و عرفا آن را هدیه ای الهی می‌دانند که سبب آرامش درونی آن‌هاست. «به اعتقاد ابوسعید راحت و آسایش در جایی است که نزدیکی به خداوند احساس شود خواه در دنیا و خواه در آخرت» (همان، ۱۵۸). هم‌چنین «خوشدلی حقیقی زمانی احساس می‌شود که قلب انسان از کلیه خواست‌ها وآرزوها تهی شود»(همان، ۱۶۰). نجم الدین رازی ظهور شادی حقیقی را مصادف با وقتی می‌داند که همه صفات ذمیمه از دل پاک شده‌باشد و بارگاه دل"جمال صمدیت را شاید، بلکه مشروقه آفتاب جمال احدیت را زیبد(رازی، ۱۳۸۴: ۲۰۷). خواجه عبدالله انصاری واژه فرح را برای شادی‌های این دنیایی به کار می‌برد و سرور را اصطلاح عرفانی ذکر می‌کند که

بالاترین درجه آن «سرور سماع اجابت است و آن سروری است که آثار وحشت(دوری) را محو نماید و مشاهده را دق‌الباب کند و روح را بخنداند»(انصاری، ۱۳۵۵: ۱۷۹)

۱-۲-۱. رجا و شادی

رجا به معنی امیدواری است و «تعلق قلب به حصول امری در آینده که بدان آرزومند است»(سجادی، ۱۳۷۵: ۴۰۹). رجا و امیدواری، سالکان آغاز راه را انگیزه‌ای قوی است که آن‌ها را به پیمودن طریق معرفت برمی‌انگیزد و ترس و نگرانی را ازوجود آن‌ها می‌زداید «فایده رجا در سیر و سلوک آن است که حرارت خوف را فرومی‌نشاند و باعث بر حسن ظن و ارتباط دادن به ذات باری‌تعالی می‌شود»(همان، ۴۱۳). امیدواری به الطاف الهی در حصول حقیقت و رسیدن به وصل معشوق، برای سالک شادی‌آورست و آرامش دل به همراه دارد و سختی‌ها و رنج‌های پیش‌روی سالک را برایش آسان می‌کند. قشیری عیش دل‌ها را در امید می-داند«رجا نزدیکی دلست از لطف حق جل جلاله.[وگفته‌اند شادی دل بود به وعده‌های نیکو و گفته‌اند نظر بود به بسیاری رحمت خدای]»(عثمانی، ۱۳۷۹: ۱۹۹). عطار در تذکره الاولیا رجا را مرادف شادی آورده است«[ابن خفیف] گفت: رجا شادشدن بود به وجود وصل او»(عطار، ۱۳۴۶: ۵۷۸).

هر غمی کان هست بر عطار سخت بر امید ذوق درمان می‌خورم

(عطار، ۱۳۶۶: ۱۰/۵۴۷)

هر نفس بر بوی او عمری دگر پی افکنم هر زمان بر روی او شادی دیگرسان کنیم(همان، ۸/۶۳۵)

بر امید وصال دوست هر دم قدح‌ها زهر ناکامی کند نوش

(همان، ۳/۴۴۸)

۱-۲-۲. بسط و شادی

بسط گشادگی دل بود که آن را شادی گفته‌اند که برای سالک حاصل می‌شود بعد از قبض(سجادی، ۱۳۷۵: ۴۹۵). در این معنا بسط همان حال خوش عرفانی اما زودگذری است که به صورت وارده‌ای الهی در قلب عارف جای می‌گیرد. «بسط عبارتی است از بسط قلوب اندر حالت کشف»(هجویری، ۱۳۸۴: ۵۴۸). این دریافت‌ها و تجربه‌های عرفانی که قلب عارف را با گوشه ای از حقیقت آشنا می‌سازد شادی و آسایشی برای او پدیدار می‌کند که در حالت فوت آن (قبض) همه تلاش او را موقوف رسیدن به آن حالت خوش و ماندگار کردن آن یعنی رسیدن به منتهای معرفت می‌کند.

گر یک گهر از آن گنج آید پدید بر من بینی مرا ز شادی سر در جهان نهاده

(عطار، ۱۳۶۶: ۴/۷۳۴)

گر رسانی ذره‌ای شادی به جانم بی جگر هم‌روا باشد چو بردل بی‌تو چندین غم رواست

(همان، ۳/۳۴)

چو گل شکفته بدم پیش ازین زشادی وصل به غم فروشدم اکنون بنفشه وار دریغ

(همان، ۵/۴۵۴)

با رخ زرد و دم سرد و سر پرسودا بر سر کوی غمش منتظر یک دیدار

(همان، ۱۳/۳۹۶)

هندوی خودگیردم گردون اگر من خویش‌را یک نفس مقبل شدم یک لحظه میمون یافتم

(همان، ۱۲/۴۹۷)

۱-۲-۳. انس و شادی

مرتبه بالاتر بسط که با ماندگاری بیشتری همراه است انس است که مرادف سکون قلب است و در اصطلاح عرفا «التذاذ باطن به مطالعه کمال محبوب»(سجادی، ۱۳۷۵: ۱۴۶)است. سالکی که در ابتدای راه از سختی‌ها و درد و رنج های راه ترس و وحشت داشت با مواجه با الطاف جمالیه الهی، به معشوق نزدیک-ترشده و چنان با او انس می‌گیرد که جدا شدن از آن برایش غیرممکن و دشوار می‌شود «شبلی گوید: انس تو عبارت از وحشت تست از خود و انس با حق»(همان، ۱۴۷). هجویری انس را حالتی می‌داند که چون حق تعالی به دل بنده تجلی کند به شاهد جمال، نصیب وی اندر آن انس باشد تا اهل انس از جمالش بر طرب(هجویری، ۱۳۸۴: ۵۵۰). در تذکره‌الاولیا عطار هم آمده است: «رویم گفت: انس آن است که وحشتی درر تو پدید آید از ما سوای الله و از نفس خود نیز و گفت: انس سرور دل است از حلاوت خطاب»(عطار، ۱۳۴۶: ۴۸۶).عطار هم معشوق و هم‌دمی با او را شادی آور و سبب آرامش دل می‌داند

ای همگنان‌را هم‌دمی شادی من از تو غمی عطار را در هر دمی جانا تویی آرام دل

(عطار، ۱۳۶۶: ۷/۴۶۱)

هر نفس بر بوی او عمری دگر پی افکنیم هر زمان بر روی او شادی دگرسان کنیم

(همان، ۸/۶۳۵)

۱-۲-۴. وصل و شادی

سختی‌های طریقت که سالک آن‌را به جان می‌خرد و آن را حتی خوش‌تر از راحت و آسایش می‌داند به منظوررسیدن به کمال معرفت و وصل به حضرت دوست است که می‌توان آن را همان مرتبه "بقا" دانست که در این مرحله چیزی از سالک باقی نمانده‌است و او با معشوق یکی شده است. وصل یعنی پیوند با محبوب. وصل وحدت حقیقت است وچون سر به حق متصل گشت جز حق نبیند و نفس خود را از خود به طوری غایب گرداندکه از کس خبر ندارد(سجادی، ۱۳۷۵: ۷۸۶). رسیدن به این مرتبه والای عرفانی، شادی حقیقی را برای عارف واصل در پی دارد که موهبتی الهی است که از درون وجود سالک نشات گرفته است. «عطار وصل را از نیستی به هست آمدن و از فنا بقایافتن و آن‌گاه از این هر دو مست و بیخود بیرون آمدن و رستن از این همه می‌داند. او وصل جانان را محالی واجب می‌داند که سالک هرچند به محال بودن آن یقین دارد بدان امیدوار است»(همان، ۵۵۳).

گرچه وصل او محالی واجبت من مدام امیدواری مانده‌ام (عطار، ۱۳۶۶: ۵/۴۸۰)

گر شاد کردیی تو عطار را به وصلت نه جان نژند گشتی، نه دل اسیر بودی(همان، ۸/۷۸۴)

۱-۲-۵. شادی عشق

عشق خاصیت دوگانه دارد که عاشق را گاه تا نهایت شادمانی و گاه در غم و اندوه بسیار فرو می‌برد و عارف واقعی غم و شادی عشق را توامان در وجود خود احساس می‌کند. عاشق بودن در مکتب فکری عطار یعنی راه درست زیستن را یافتن و یقین داشتن به این که زهد ریاکارانه نمی‌تواند انسان را به حقیقت برساند و باید از طریق عشق، معرفت را درک کرد. براین اساس، عشق عارف را سرشار از شادی و درد و غم‌های رسیدن به منتهای عشق را برایش خوشایند و شادی‌آور می‌کند «می‌توان وجود شادی بدون عشق را تصور کرد ولی تصور عشق بدون شادی ممکن نیست از این دیدگاه می‌توان گفت که شادی ممکن است به عنوان جزیی از عشق آن هم جزیی از اجزای متعدد عشق تلقی شود»(بلاچیک، ۱۳۶۵: ۱۰-۱۰۹). درواقع از نظر عطار عشق خاصیتی دوگانه دارد هم عاشق را غرق در عشق می‌کند و هم زداینده غم است«عشق الهی نیز از جمله زدایندگان غم است، حتی اگر صاحب عشق الهی در دریای غم غرق گردد، ملالی برای او نیست، زیرا که عشق الهی سراپا شوق و شادی حقیقی است»(بشیری، ۱۳۷۶: ۹). این شادی عشق را در غزلیات قلندری عطار به وضوح می‌توان دید.

تا که عطار عاشق غم تست دل اصحاب ذوق غمخور ماست

(عطار، ۱۳۶۶: ۸/۳۶)

در سرم از عشقت این سودا خوشست در دلم از شوقت این غوغا خوشست(همان، ۱/۷۵)

شادم ای دوست که در عشق تودشواری‌ها برمن امروز به اقبال غمت آسان شد(همان، ۸/۲۶۱)

۲. تقابل غم و شادی

تناقض ویژگی کل هستی است و زبان عرفان به دلیل این که بیان‌گر حقایق هستی است به تضاد و تناقض کشیده می‌شود.«زبان عرفان فقط ازین رو متناقض‌نماست که تجربه‌اش متناقض‌نماست، یعنی زبان تجربه را درست منعکس می‌کند»(چناری، ۱۳۷۴: ۶۸/۲). یکی از دلایل تناقض این است که هدف عمده عرفا توصیف معشوق ازلی است که ماهیتا وجودی متناقض می‌نماید. این معشوق حقیقی وجود مطلقی است که در ادراک و دریافت‌های خاص بندگان هست نیست‌نما جلوه می‌کند(حجازی، ۱۳۸۹: ۶۰). عشق نیز که تمام عرفان را در خود جا می‌دهد از این تناقض به دور نیست «ذات عشق سرشته از تضاد و تناقض‌هایی است که زبان در برابر آن خلع سلاح می‌شود. عشق هم نیش است هم نوش؛ هم اسارت است هم آزادی؛ هم بندگی است هم خداوندی؛ هم درد است و هم درمان؛ و این زوج‌های متناقض که قضایای متناقض را سبب می‌شود قیاس-های منطقی را برای فهم حقایق عشق باطل و عاری از معنی می‌کند»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۵۰). درکنار وجود متناقض‌نمای باری‌تعالی و عشق به او، آفرینش انسان نیز به گونه‌ای است که جلوه‌های مختلف و متفاوت

حیات را در خود دارد. عمومیت و شمول تناقض در وجود انسان، به لحاظ این است که جامع اضداد، ملهم فجور و تقوی، حامل ضعف و کرامت، حاوی علم و جهل است(حجازی، ۱۳۸۹: ۶۱).

عرفا به دلیل داشتن تجارب و مکاشفات عرفانی که متفاوت با زندگی ملموس این جهانی است نمونه کامل شخصیت‌های متناقض‌گونه در جهان هستند چرا که «از جهت روانکاوی، عرفا در حالت کشف و شهود عارفانه و وجد شاعرانه از ضمیر ناهوشیار خود بهره می‌گیرند که دوسویه و به گونه ای متناقض‌ماست، زیرا از یک سو تجلی بخش صفات پست و از سوی دیگر منشا ظهور صفات عالی انسانی و الهی است»(همان). عطار نیز به عنوان یکی از شخصیت برجسته عرفانی تجربه‌های بسیاری را پشت سرگذاشته است و زبانش نیز آکنده از تناقض است«متناقض نمایی که در زبان عرفان و به خصوص در شعر عطار و مولوی حضور برجسته دارد ناشی از بیان تجربه‌هایی است که فراطبیعی و در نتیجه منطق‌گریز و زبان‌ستیز است» (پورنامداریان، ۱۳۷۵: ۱۱۴). از همین نظرگاه«ویژگی روانی شاخص عطار در مقام عاقل مجنون‌نما یا هدهد درمان‌گرا(هدهد با وجود رهبری مرغان هنوز به کمال نهایی نایل نشده و لذا درمان‌گری درمان‌جوست) تناقض‌نمایی است که از خصوصیات شگفت‌انگیز و مبهم انسان های والاست» (حجازی، ۱۳۸۹: ۴۰).

اما تقابل و تناقض در عرفان همانند تضاد در سایر علوم نیست. قضایای متناقض‌نمای عرفانی نه تنها یکدیگر را نقض نمی‌کنند بلکه مکمل هم به شمار می‌روند و یکی مقدمهٔ دیگری می‌شود. تقابل غم و شادی هم نمونه‌ای از این گونه تناقض‌هاست که در بادی امر نقض کننده همدیگر به نظر می‌رسند که با آمدن یکی دیگری از وجود عارف رخت می بندد اما حقیقت غزل‌های عطار بیان‌گر آن است که دو اصطلاح "غم" و "شادی"چنان در هم آمیخته و مکمل یکدیگرند که در بیشتر غزل های عرفانی عطار تفاوت معنایی برای آن-ها نمی‌توان قایل شد به طوری‌که غم همان شادی است و شادی عارف با غم معنا می‌شود واین دو حالت عرفانی توامان در وجود عطار در غلیان است.

۲-۱. اصالت شادی

مشرب عطار تصوف عاشقانه بر تصوف زاهدانه برتری دارد؛ این نوع تصوف که از خشکی زهد به دور و سرشار از شروشور عشق است بر پایه شادی و سرخوشی بنا نهاده شده است. دکتر شفیعی‌کدکنی نسب معنوی عطار را به ابوسعیدابوالخیر می‌رساند(عطار، ۱۳۸۸: ۶۵) و «شعر عطار و مولوی پالوده از هر شایبه‌ای در خدمت یک جهان‌بینی است و آن جهان‌بینی عرفانی ایرانی است که نخستین تجربه‌های آن با شطح‌ها و شعرهای منثور بایزیدبسطامی و حلاج و ابوالحسن خرفانی و ابوسعیدابوالخیر واحمد غزالی و عین القضات همدانی آغاز می‌شود»(همان،ص۳۸). درباره تصوف بوسعید هم معتقداست: «تصوف بوسعید تصوفی است روشن و خوش‌بین و امیدوار؛ به نظر او هرقدر که انسان از میدان قدرت نفس و قلمرو خودخواهی‌های آدمی کاسته شود آرامش و سکون بیشتری در خویش احساس می‌کند»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۷). در واقع «ابوسعید با شادی‌ها که در تکاپوی آن و درصدد برخورداری از آن‌هاست در کسوت یک صوفی پخته و کامل‌العیار به درجه‌ای از کمال می‌رسد که موفق می‌شود درپی ریاضت‌های دوران جوانی خود و مجاهدات

بی‌امان خاص صوفیه درجهت اعراض از دنیا، شباهت و هماهنگی خاصی با انسان‌های شاد و سرخوش این دنیا به دست آورد»(مایر، ۱۳۷۸: ۱۵۸). سرمستی‌های مولوی که در سراسر دیوانش نمودار است دوام شادی را در گرو این می‌داند که از درون شخص جوشیده باشد و روح های فرحناک که در عمق وجود خود به منبع طرب متصلند، همیشه شادند. شادی‌هایی که از خارج بر آدمی عارض می‌شود، بعد از مدتی به نابودی رهسپار می‌گردند اما شادی های درونی جایی برای غم خالی نمی‌گذارند(صادقی حسن آبادی، ۱۳۸۶: ۸۰).

درشعر عطار هم اصالت به شادی داده شده و ارزش و درجه والایی برای آن قایل شده است چنان‌که هرکس شایستگی به دست آوردن و رسیدن به مقام آن را ندارد. شادی حقیقی با وصل معشوق به دست می-آید و کسب آن برای هرکسی ممکن نیست ازاین جهت عطار به دست آوردن شادی حقیقی را هم دست-نیافتنی توصیف می‌کند و در مقابل غم معشوق که مقدمه رسیدن و وصل است برای او خوشایند می‌شود و به همان میزان شادی، برای او ارزش و اعتبار دارد.

دولت تو هیچ بی دولت ندید　　شادی تو لشکر غم درنیافت

(عطار، ۱۳۶۶: ۳/۱۳۸)

چون نیم سزای شادی ز خودم مدار بی غم　　که درین چنین مقامی غم تست غمگسارم

(همان، ۵/۵۳۶)

چون با تو به هم نمی‌توان بود　　عمری به غم تو می‌گذارم

(همان، ۷/۵۴۴)

شادی وصلت چو بر بالای تست　　پس نصیب خلق مشتی غم بهست

(همان، ۹/۱۰۳)

۲-۲. غم مقدمه شادی

در نگاه عطار آن‌چه عارف را به شادی حقیقی می‌رساند غم و درد عشق است ازهمین روست که در سراسر غزلیات که عطار خود رونده‌ای خستگی‌ناپذیر است از غم و درد عشق سخن می‌گوید«عطار عقیده دارد آن‌چه جوهرانسان از شوق و ذوق درمی‌یابد درد عشق است»(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۹۹). عطار منتهای غم را شادی می‌داند اما رسیدن به آن را مستلزم غم‌خوردن و تحمل رنج و سختی‌های آن می‌داند «درد صاحب درد را برمی‌انگیزد تا مقدم بر همه چیز در پی درمان خود برخیزد و هرچیز دیگر را فراموش کند. عشق قادر است که توجه عاشق را از هرچیز حتی از خودش منصرف کند. راه حقیقت بدون این درد طی شدنی نیست»(همان، ص۹۸).

دایم ای عطار با اندوه ساز　　تا ز حضرت امرت آید کالطرب

(عطار، ۱۳۶۶: ۱۱/۱۲)

غم تو دایم که کسی که در غم تو　　به تو درگریخت غمگین زتو شادمان برآید (همان، ۹/۳۶۶)

تیـر بـاران هـمـه شـادی دل غـم آن غـمـزه غـمـاز کـنـد (همان،۴/۳۱۱)
یـا در غـم مـا تـمام پـیـونـد یـا رشـتـه عـشـق بـگـسـل از مـا (همان، ۶/۶)

۲-۳. غم عشق، شادی حقیقی

در غزل عطار بارزترین ثمره‌ای که غم عشق دارد هدایت سالک به فنا و نیستی است و فنا در عرفان یعنی رسیدن به مرتبه بقاست.

تا کـه نشـد مات فـریـد از دو کـون نـرد غـم عشـق تـو آسـان نبـرد(همان، ۱۲/۱۹۹)
محـو شـد در غـم تـو فـرد فـرید فـرد بـایـد مـرا حشـر چکنـم(همان، ۱۹/۵۸۵)
دسـت بشـست از وجود هـر که دمی در غـم چـون تـو نـازنـیـن افتـاد(همان، ۹/۱۷۴)
رفتـم ز جهـان بـرون در انـدوهت کـانـدوه تـو در جهـان نمـی‌گنجـد(همان، ۱۱/۱۵۴)

عطار غم عشق را موهبتی الهی و از الطاف معشوق به شمار می‌آورد چرا که رسیدن به خوشی و شادی وصل از طریق آن فراهم می‌شود و همین خصوصیت غم عشق، آن‌را برای عطار خوشایند و حتی خوش‌تر از شادی می‌کند.

به جز غم خوردن عشقت غمی دیگر نمی‌دانم که شادی در همه عالم از آن خوش‌تر نمی-دانم(همان،۱/۵۶۴)

عطار عظمت الهی را برتر از آن می‌داند که انسان بتواند شایستگی وصل به آن را داشته باشد. او نهایت تلاش عارف را رسیدن به کمال غم عشق می‌داند و این تفکر چنان در اندیشه عطار اوج می‌گیرد که بسیاری از تضادها و تناقض‌ها رنگ می‌بازد و غم عشق با یک تحول معنایی با شادی عشق مرادف می‌شود و شادی حقیقی با غم عشق هم معنا می‌شود به طوری‌که در غزل‌های ناب عرفانی او در مواجه با کلمه "غم" جز "شادی" معنای دیگری از این اصطلاح نمی‌توان داشت.

ای شادی غمگینان چون تو به غمم شادی یک‌دم دل پر غم را بی‌غم نکنـی دانم(همان، ۲/۵۶۱)
عـاشـق ذره ای غـمـت دیـدم هـر دلـی را کـه شـادمـان گفـتـیـم(همان، ۲/۵۰۰)
ای هـجر تو وصـل شـادمـانـی و انـدوه تـو عیـن شـادمـانـی(همان، ۱/۸۲۸)
ای جگـرگـوشـه جـانم غـم تـو شـادی هـر دو جـهـانـم غـم تو(همان، ۱/۷۰۱)
چـون غـم تـو کیـمـیـای شـادیست چون شکـرزهـر غمت زان می‌خورم(همان، ۲/۵۴۷)
در ره عـشـق تـو شـادیـم مبـاد گـر نیـم من به غـمـت شـاد از تـو(همان، ۹/۶۹۲)
ای همگنان را هم‌دمی شادی من ازتو غمی عطار را در هـردمی جانا تویی آرام دل(همان، ۷/۴۶۱)

۳. تقابل غم و شادی در انواع غزلیات عطار

۳-۱. غزل‌های معمولی و عاشقانه

در این نوع از غزل‌ها، عطار برای شادی و غم‌های این دنیایی اعتباری قایل نمی‌شود؛ شادی این دنیایی را ناشی از غرور و خودبینی می‌داند که نتیجه و نهایت این نوع شادی جز غم و اندوه چیزی نیست. حاصلی که از این جهان نصیب انسان می‌شود جز غم و رنج و دشواری نیست.

بـر دل عـطـار فـلـک هـر نـفـس صـد در انـدوه گـشـود ای غـلام
پـس چـو چنیـن است یقین عمـر خویش چنـد گـذاریـم به غـم ای غـلام(همان، ۶/۴۶۹)

در این نوع از غزل‌ها نگاه عطار به غم هم‌چون حافظ می‌شود که خاطر شاعر را آزرده می‌کند و این غم بی‌انتها و گران است و عطار برای دفع آن به باده پناه می‌برد. در غزل حافظ هم همین گونه است«خاطر حزین حافظ که قرعه قسمت بر غم زده بود غزلی نمی‌سرود که در آن از می استعانت نکند یا سخن از غم در میان نیاوردسروش، ۱۳۸۴: ۲۳۳). در راستای چنین غمی، عشق‌هایی هم که در سطح این غزل‌ها مطرح می‌شود چون عشق حافظ«عجین با اندوه و ملال است»(همان،ص۲۵۲).

عطار هیچ شادی برای این دنیا در نظر نمی‌گیرد و معتقد است چون سرای دنیا، سرای غم و اندوه است جایی برای شادی نمی‌ماند.

گـر نیـز شـادیست در ایـن آشیـان غـم مـن شـادی ندیـده‌ام امـا شنیـده‌ام (عطار، ۱۳۶۶: ۳/۴۸۳)
نـدیـدم در جـهـان یـک ذره شـادی که تـا انـدوه صـد چنـدان ندیـدم(۱۳/۵۲۱)

۳-۲. غزل های عرفانی

در غزل های عرفانی عطار «بوی درد، بوی سوز و بوی جان سوخته از تمام آن‌ها به مشام می‌رسد. این غزل‌ها از هر مقوله‌یی که هست از عشقی واقعی حاکی است که تجربه قلب و تجربه روح است»(زرین کوب، ۱۳۷۸: ۶۲) در این غزل‌هاشادی و غم تحول معنایی پیدا می‌کند. در مشرب تصوف عاشقانه عطار، اصالت با شادی است اما شادی از نظر او غم عشق داشتن است و شادی حقیقی با غم معنا می‌شود و آن‌چه در تقابل غم وشادی از لحاظ اصالتی که عطار به شادی می‌دهد و غم را مقدمه آن و غم عشق را شادی حقیقی می‌شمارد همه در غزلیات عرفانی عطار نمود پیدا کرده است.

عـاشـق ذره ای غـمـت دیـدم هـر دلی را که شـادمـان گفـتیـم(عطار، ۱۳۶۶: ۲/۵۰۰)
ای هـجـر تـو وصـل شـادمـانـی و انـدوه تـو عیـن شـادمـانـی(همان، ۱/۸۲۸)

۳-۳. قلندریات عطار

دسته سوم از غزلیات عطار قلندریات اوست که تصوف عاشقانه عطار از آن فریاد می‌شود«صدای از خودگریزی، تخریب ظاهرو صلای شعار اهل ملامت را دارد و انسان را به رهایی از تمام حدود و قیودی که ریشه درخودنگری و غیربینی دارد دعوت می‌کند»(زرین کوب، ۱۳۷۸: ۶۶). این گونه غزل‌های عطار که

اغلب روایت‌گونه است «سیر زاهد از مرتبه طامات تا آستانه خرابات تحت تاثیر عشقی است که او با شور هیجان بی‌سابقه خویش به وی القا می‌نماید»(همان). شاعر در این غزلیات سرخوش از این که راه حقیقت را یافته است "تصوف عاشقانه" را تنها راه زیستن می‌داند که عاشق را از زهد ریایی دور می‌کند و به عشق حقیقی رهنمون می‌سازد.

عـزم آن دارم کـه امشـب نیـم مست پـای کـوبان کـوزه دردی بـه دسـت
سـر بـه بـازار قـلنـدر سـرنهـم پس به یک ساعت ببازم هرچـه هست(عطار، ۱۳۶۶: ۱/۵۵و۲)

این نمونه غزل‌های قلندری عطار نشان می‌دهد که وی هم چون شاعران و عارفان هم‌مسلک خویش از جمله مولانا، ابوسعیدابوالخیر و... بر شادی و سرخوشی عشق پای فشاری می‌کند. هم چنان‌که در اشعار مولانا «و در سینه جوانمردی مولوی که شراب‌خانه عالم بود، از غایت مستی و فرحناکی نه باده می‌گنجد و نه غم»(سروش، ۱۳۸۴: ۲۳۲).

تـا که ازین خمـار غم خون جگـر بود مـرا هین بشکن زخون خم رنج خمارای پسـر
چندغم جهان خورم چون نیم اهل این جهـان بـاده بـیـار تـاکنـم زودگـذار ای پسـر
(عطار، ۱۳۶۶: ۳/۴۰۷و۴)

خیز و دمی بوقت گـل باده بده که عمـر شـد چند غم جهـان خوری شادی انجمـن نگـر(همان، ۹/۴۱۰)

صـافـی زهـاد بـه خـواری بـریـز دردی عـشـاق بـه شـادی بـنـوش
زاهـد افسـرده چـوب سـنجـدست خـوش بسـوز ای عاشق اکنون عود خویش(همان، ۶/۴۴۷و۷)

حـلـقـه مـعشـوق گـیـر و وقـف کـن بـر در او جـان غـم فـرسـود خویش(همان، ۵/۴۵۱و۶)

سخن آخر

در مجموع دو حالت غم و شادی در جریان سیر عرفانی همواره سالک را درگیر خود می‌کند. تناقض این دو مفهوم به معنی تضاد آن‌ها نیست بلکه مکمل یکدیگرند و در غزلیات عطار معنا و مفهوم آن‌دو بسیار به هم نزدیک و گاهی با هم درآمیخته می‌شود به طوری که در غزلیات عرفانی عطار غم عشق، شادی معنا می‌شود و شادی حقیقی از غم و درد عشق الهی سرچشمه می‌گیرد. بسیاری از موضوعات به ظاهر متضاد و متناقض در نگاه عرفانی عطار به هستی رنگ می‌بازد و غم عشق با یک تحول معنایی با شادی عشق مرادف می‌شود و شادی حقیقی با غم عشق هم معنا می‌شود. عطار بر مشرب قلندری خویش هم‌چون سایر هم‌مکتبان خود از جمله پدر معنوی‌اش ابوسعید ابوالخیر و مولانا اصالت را به شادی و سرور می‌دهد و عارف

حقیقی کمال یافته را در شادمانی عشق و وصل و فنای در حضرت محبوب می‌بیند که هر آن‌چه از دوست رسد چون خواسته اوست خوشایند است حتی اگر غم و درد و رنج باشد. این مفاهیم در غزل های قلندری عطار بیشتر از سایر انواع غزلیات او نمودار است. دراین نوع از غزل‌های عطار غم و درد برای عارف معنا ندارد و هرآن‌چه هست شادمانی حاصل از دست یابی به حقیقت است. در غزلیات عمیق عرفانی او نیز چنین است با این تفاوت که غم عشق مقدمه شادی است و این غم و درد شادی‌آور برای عطار خوشایند است و این خوشایندی تا بدان جاست که درد و غم همان شادی می‌شود و شادی عشق با غم معنا می‌شود.

کتابنامه

- **قرآن کریم**
- استخری، احسان الله علی(۱۳۳۸)**اصول تصوف**، تهران: معرفت، چاپ اول.
- انصاری، خواجه عبدالله(۱۳۵۵) **منازل‌السائرین**، تصحیح روان فرهادی.
- بشیری، محمود، (۱۳۷۶)، «ملاحظاتی پیرامون مفهوم غم در مثنوی مولوی»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز**، ش۱۴۶، ازص۱ تا ص۲۲.
- پلاچیک، روبرت(۱۳۶۵) **هیجان‌ها، حقایق، نظریه ها و یک مدل جدید**، ترجمه محمود رمضان-زاده، ، مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی ، چاپ اول.
- پورنامداریان، تقی(۱۳۸۰) **در سایهٔ آفتاب**، تهران: سخن، چاپ اول.
- پورنامداریان، تقی(۱۳۷۵) **دیدار با سیمرغ**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.
- چناری، امیر،(۱۳۷۴)، «متناقض نمایی در غزلیات عطار»، دبیرخانه کنگره جهانی عطار، **سایه در خورشید**، ج دوم، آیات، چاپ اول، از ص۴۵ تاص۸۶.
- حجازی، بهجت‌السادات(۱۳۸۹) **طبیبان جان(گرایش‌های روان‌شناختی و روان‌درمانی در اشعار عطار ومولانا)**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، چاپ اول.
- رازی، نجم‌الدین(۱۳۸۴) **مرصادالعباد**، تصحیح محمدامین ریاحی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۷۸) **صدای بال سیمرغ**، تهران: سخن، چاپ اول.
- سجادی، سیدجعفر(۱۳۷۵) **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: کتابخانه طهوری، چاپ سوم.
- سراج طوسی، ابونصر(۱۳۸۲) **اللمع فی التصوف**، تصحیح رینولد آلن نیکلسون، ترجمه مهدی محبتی، ، تهران: اساطیر، چاپ اول.

- سروش، عبدالکریم(۱۳۸۴) **قصه ارباب معرفت**، پدیده گوتنبرگ، چاپ ششم.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۰) **زبورپارسی**، تهران: آگاه، چاپ دوم.
- صادقی حسن‌آبادی، مجید، (۱۳۸۶)، «غم و شادی در تجربه دینی مولوی»، **مجله علمی-پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان**، ش۴۹ ازص۷۵ تا ص۹۰.
- صارمی، سهیلا (۱۳۷۳) **مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.
- عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد(۱۳۷۹) **ترجمهٔ رسالهٔ قشریه**، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ ششم.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد(۱۳۴۶) **تذکره‌الاولیا**، تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار، ۱۳۴۶.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد(۱۳۶۶) **دیوان عطار**، تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی، چاپ چهارم.
- عطارنیشابوری، فریدالدین محمد(۱۳۸۸) **منطق‌الطیر**، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن، ، ویرایش سوم، چاپ چهارم.
- گوهرین، سیدصادق(۱۳۸۰) **شرح اصطلاحات تصوف**، ج۴، ۵، ۶و۷، تهران: زوار، چاپ اول.
- مایر، فریتیس(۱۳۷۸) **حقیقت و افسانه**، مهرآفاق بایبوردی، تهران: مرکزنشر دانشگاهی، چاپ اول.
- محمدبن منور(۱۳۷۲) **آن‌سوی حرف و صوت(گزیده اسرارالتوحید)**، انتخاب و توضیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن، چاپ اول.
- هجویری، ابوالحسن علی‌بن عثمان(۱۳۸۴) **کشف‌المحجوب**، تصحیح محمود عابدی، تهران: سروش، چاپ دوم.

بررسی سبک و شیوه داستان پردازی غلامحسین ساعدی

مهناز ابهری

کارشناس ارشد ادبیات فارسی

چکیده

غلامحسین ساعدی از جمله نویسندگان صاحب سبک در حوزه ادبیات داستانی ایران است. جایگاه خاص او در عرصه داستان پردازی، ایجاب می کند که خصائص و ویژگی های سبکی و اسلوب داستان پردازی او مورد بررسی قرار گیرد.

بی گمان نوع رویکرد او به بیان و توصیف واقعیت، از جمله عوامل مشخص کننده ی سبک ویژه اوست، او را به درستی می توان از پیشگامان نوع خاصی از رئالیسم به شمار اورد. مقاله حاضر می کوشد ضمن بحث درباره ی خصوصیات رئالیسم در آثار او که از آن به ((رئالیسم جادویی)) تعبیر کرده اند،عناصر موثر در رویکرد او به این اسلوب داستان پردازی بررسی کند و به این پرسش ها پاسخ دهد که :

۱- چه رابطه ای میان تحصیلات و مطالعات او در زمینه روانپزشکی و رویکرد او به رئالیسم جادویی دارد؟

۲- سهم جغرافیای داستان های او در تکوین این نوع رئالیسم تا چه اندازه ای است؟

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، غلامحسین ساعدی، سبک، رئالیسم جادویی، روانشناسی، جغرافیای داستانی.

مقدمه

در میان نویسندگان ادبیات داستانی ایران ،غلامحسین ساعدی (۱۳۱۴-۱۳۶۴ ش) چهره ای نام آشنا و معروفی است اگر چه او از همان دورهٔ نوجوانانی دست به قلم برد و به نوشتن پرداخت و مجموعه‌هایی ازداستان‌های خود را مانند «خانه‌های شهر ری »و « شب نشینی با شکوه» در دههٔ ۳۰ منتشر کرد ،با این حال از دههٔ چهل به بعد بود که با انتشار داستان‌هایی مانند « عزاداران بیل » ، «دندیل»و ... به عنوان داستان نویس صاحب سبک شهرت یافت و به یکی از داستان نویسان معروف دههٔ چهل و پنجاه مبدل شد .

در شهرت ساعدی ، جز آثار داستانی او ، نمایشنامه‌های متعدد و همچنین فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی او هم تاثیر قابل توجهی داشت ، ما در این‌جا تنها به داستان‌های او توجه داریم و می‌خواهیم ضمن اشاره به جایگاه بلند او در داستان نویسی معاصر به بررسی شیوه و سبک نویسندگی او بپردازیم .

جایگاه ساعدی در ادبیات داستانی معاصر چنان است که نمی توان تاریخ ادبیات داستانی را بدون نام او نوشت . این جایگاه را او به وسیلهٔ کوشش‌های ادبی خود ، مخصوصاً شیوه و سبک خاص نویسندگی خود به دست آورده است. هرچند شاید بتوان تاثیر سبک برخی از نویسندگان ایرانی و غیر ایرانی را در داستان‌های او نشان داد ، اما اهمیت کا او در برخورداری از ویژگی‌ها تقریباً متفاوت و منحصر به فردی است که آثار او را از نوشته‌های داستانی دیگران متمایز می‌سازد . بعضی از پژوهشگران با توجه به این ویژگی‌ها آثار داستانی

ساعدی را در شمار داستان‌های مدرن به حساب آورده و او را نماینده داستان نویسی به شیوه مدرن دانسته‌اند . (نک؛ شیری ، ۱۳۸۷ ، ص ۷۴)

«ساعدی به جای اتکای صرف به توصیف و روایت با بی طرفی کامل به نشان دادن واقعیت‌ها می‌پردازد،از حاشیه روی‌های غیر ضروری پرهیز می‌کند ، از گزینش و برش ایجاز در بالاترین حد ممکن استفاده می‌کند وکلیت روایت را نیز بر اعمال و واقعیت هایی که نقش اساسی در القای مفاهیم مورد نظر بر عهده دارند

متمرکز می‌سازد . ساده‌نمایی بیش از اندازه در نمایش واقعیت‌های اجتماعی با انتخاب آدم‌های ساده در محیط‌های کوچک و تاکید بر رابطه‌ها و ذهنیت معمولی و سطحی ، و در عین حال ،تعبیهٔ مفاهیم مشکل و چند معنایی در درون این واقعیت‌های به ظاهر سهل و ساده و نیز از ویژگی‌هایی است که در داستان‌های او وجود دارد .» (همان ، ص ۷۴)

ساعدی نویسندهٔ رئالیست است و آثار او را با وجود تنوع و تفاوتی که در آنها به چشم می‌آید می‌توان با صفت «رئالیستی» مشخص کرد ، اما رئالیسم او با ویژگی‌های خاصی در بسیاری از آثار او خود را نشان می‌دهد و ساعدی را از نویسندگان عصرش متمایز می‌کند . به این خصوصیات متفاوت شیوهٔ رئالیستی او بعضی از منتقدان و پژوهندگان ادبیات داستانی به صورت‌های مختلف اشاره کرده‌اند ، از جمله محمد علی سپانلو در این باره می‌نویسد :

«آن‌چه که به عنوان طیف کلی در انبوه نوشته‌های ساعدی به چشم می‌خورد رئالیسم اوست ، اما در این رئالیسم آن‌چنان حذف و چشم پوشی از توصیف و توجیه سراسری رخنه کرده که نمی‌توان آن را با شیوهٔکلاسیک مثلاً زولا، یا چخوف نسبتی داد . رئالیسم ساعدی با طعم عمیق فانتاستیک آمیخته است» (سپانلو ،۱۳۵۲ ،ص ۲۲)

رئالیسم ساعدی، همواره با نوعی روانکاوی و خلق صحنه‌های توهم آمیز و کابوس گونه همراه است ، اومی کوشید از طریق نفوذ در ذهن و روان آشفتهٔ شخصیت های داستان‌هایش تصویری وهمناک و متفاوت از درماندگی ،فقر و ترس انسان‌ها ارائه کند ،غالب داستان‌های او فضای مر موز و وهم آلودی دارد، »این مضامین هراس انگیز و غریب که جنبه‌های تمثیلی و رمز و راز گونه و نمادین نیز به خود می‌گیرد ،در آثار ساعدی بیش از آن حدی است که در زندگی واقعی امکان وقوع و خود نمایی داشته باشد ، در واقع «حقیقت مانندی» داستان‌ها گاهی دچار اختلال و آشفتگی می‌شود ، این تمایل ساعدی برای آفریدن چنین فضاهای وهم آلود مرموز و شخصیت‌های مریض و غیر عادی و موضوع‌های غریب ظاهراًبه این دلیل است که ساعدی روان پزشک است »(میر صادقی ،۱۳۶۶ ، ص ۵۲)

آنچه به غالب آثار و سبک داستان پردازی او تشخص می بخشد ، بهره گیری او از نوعی رئالیسم توهم آلود یا جادویی است. در سطور زیر خصوصیات رئالیسم او و عناصر موثر در شکل گیری این گونه رئالیسم

را در آثار ساعدی به اجمال بررسی میکنیم ، سپس به درونمایه ی داستان های او که رابطه ی قابل توجهس با نوع رئالیسم او دارد می پردازیم .

۱. ساعدی پیشگام رئالیسم جادویی :

رئالیسم جادویی ، اصطلاحی است که پس از ترجمهٔ آثار نویسندگان آمریکایی لاتین ، مخصوصاًگابریل گارسیا مارکز به فارسی ، در نقد آثار داستانی رواج یافت ، این اصطلاح نشان دهنده آن دسته از داستان‌هایی است که در آنها نویسنده واقعیت‌های اجتماعی و انسانی را با نوعی وهم و خیال و عناصر غیر واقعی در هم می‌آمیزد و فضایی کابوس مانند خلق می‌کند که در عین واقعی بودن از حد و مرز واقعیت فراتر می رود .

بعضی از پژوهشگران ومنتقدان آثار ساعدی با توجه به ویژگی‌ها اغلب آثار او ، این نویسنده را پیشگام سبک رئالیسم جادویی به حساب آورده‌اند و بر این نکته اشاره کرده‌اند که ساعدی پیش از ترجمه آثار نویسندگان آمریکایی لاتین به فارسی و قبل از آنکه شناختی از این نویسندگان و سبک کار آنها داشته باشد شیوه رئالیسم جادویی را در خلق آثار خود به کار گرفته است . از جمله احمد شاملو ضمن مصاحبه‌ای تاکید می‌کند که «به عقیده من او پیشکسوت گابریل گارسیا مارکز است . (آدینه ،شهریور ۷۲، ویژه نامهٔ گفتگو) سپانلو چنان که پیش از این ذکر کردیم از این ویژگی سبک ساعدی به عنوان «رئالیسم سحر شده» و دارای طعم عمیق فانتاستیک نام می‌برد. (سپانلو ، ۱۳۵۲ ،ص ۱۲۲۲ – ۱۲۳) و دیگران نیز هر یک به گونه ای به این خصوصیات سبکی او اشاره کرده‌اند . (نک : میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱ / ۵۰۸ ـ شیری ،۱۳۸۷ ،ص ۸۵–۸۶)

با مطالعه و بررسی آثار ساعدی به این نتیجه می‌رسیم که چند عامل در شکل دادن به رئالیسم جادویی در آثار او سهم قابل توجهی داشته‌اند این عوامل عبارتند از :

الف) سهم روانشناسی در رئالیسم جادویی ساعدی :

ساعدی روانپزشک بود و خواه و ناخواه از اطلاعات روانپزشکی خود و شناخت مستقیمی که از حالات روانی روستاییان و طبقات مختلف مردم داشته در ایجاد فضای جادویی و رئالیستی در داستان‌هایش استفاده کرده است ،ترس و دلهره ، بی‌پناهی و ذهنیت خرافی و متوهم از خصوصیات بسیاری از شخصیت‌های داستان‌های ساعدی است که به نوعی با روانشناسی و فضای جادویی داستان‌های او گره خورده اند . این خصوصیات در بسیاری از داستان‌های ساعدی و از جمله در «عزاداران بیل»و «ترس و لرز» و «واهمه‌های بی‌نام و نشان» به چشم می‌خورد . نام این داستان‌ها هم به تنهایی می‌تواند بیان کننده محتوای آنها باشد ، از همین نام‌ها می‌توان به جنبه روانشناختی این داستان‌ها پی برد . نویسنده در آنها با استفاده از عناصر گوناگون ، صحنه‌های عجیبی را آفریده است که در عین برخورداری از فضای وهم آمیز و پر دلهره و مصیبت ، ذهن خرافی و اضطراب‌ها و آشفتگی روانی شخصیت‌های داستان را به خوبی نشان می‌دهد . این شخصیت‌ها علاوه بر فقر ، بیماری ، بی‌پناهی ، گرفتار پریشانی‌های روانی هستند ، و این روان پریشی آنها را به گفتن

سخنان و یا انجام اعمالی وا می‌دارد که در مجموع فضای خاص و عجیبی به داستان می‌بخشد که منتقدان و پژوهندگان آثارش از آن به رئالیسم جادویی تعبیر کرده‌اند .

سناپور در بررسی عزاردان بیل آن را دارای فضا و اتمسفری نا ملموس وهم انگیز می‌داند ؛

«در عزاداران بیل ، صدای زنگوله‌ها و نگاه‌های سگ کدخدا و گاهی همه‌ی سگ‌ها ، حضور مداوم بز اسلام و نگاه ماتش ، پیدا شدن گاه و بی‌گاه موش‌ها تصویر آدمها در آب و عناصر محیطی دیگری مثل تصویرهای غریب ماه ،سایه‌ها و چیزهایی مثل اینها ، فضایی غریب را ایجاد می‌کنند که به مرگ‌ها و اتفاقات دیگر نوعی راز و مرز می‌دهد ، اضافه شدن این راز آلودگی به القای آن ناشناختگی و وهم ناملموس سایه افکن بر داستان‌ها کمک می‌کند » (سناپور، ۱۳۸۷ : ص ۸۲)

این نویسنده در بررسی داستان‌های ترس و لرز هم به نگاه روانشناختی نویسنده تاکید می‌کند ، این نگاه روانشناختی در شکل دهی به ابعاد جادویی داستان تاثیر قابل توجهی دارد، موارد زیر آن جمله است :

۱) شخصی سیاه چرده که به شکلی غریبانه تصویر می‌شود ،به خاطر اینکه از خانه‌ها سردرآورده و ظاهرش با دیگران کمی فرق دارد ، در پایان کشته می‌شود .

۲) آدم ناقص الخلقه‌ای که ازدواج می‌کند و بچه عجیب و غریب او می‌میرد و از دهانش مگس بیرون می‌آید .

۳) بچه ای که چشم دو رنگ و پوست روشن دارد مطرود همه می‌شود

۴) گردابی که لنج را گرفتار خود می‌کند .

۵) خارجی‌ها با لنگر انداختن در ساحل باعث ترس اهالی می‌شوند و کم‌کم اهالی به آنها عادت می‌کنند و وارد حریم خصوصی آنها می‌شوند » (همان ،ص ۸۳)

این نویسنده ساعدی را در انتخاب داستان‌ها نیز انسانی روانشناس می بیند و بر این نکته اشاره می‌کند که ساعدی نام داستان‌هایش را بر اساس مایه‌های اصلی داستان‌هایش انتخاب کرده ، همان طور که ترس و وحشت مایه‌ی اصلی داستان‌های مجموعه ی ترس و لرز بود ، در عزاردان بیل ، مرگ مایه‌ی اصلی داستان‌ها است . در واهمه‌های بی نام و نشان هم وهم و خیال حرف اول را می‌زند .

سناپور در تصویرسازی‌های هنری نیز ،ساعدی را با حس و حال روان‌شناسی می‌بیند . چرا که ساعدی با یک دیدگاه روان شناختی به اطراف نگاه می‌کند و به اطراف بی‌جان خود جان می‌بخشد و پدیده‌های ساکن و جامد را مانند انسان می بیند؛

«صنعت تشخیص و جان‌نمایی به اشیاء در ترس و لرز به کرات مورد استفاده قرار گرفته است ،از جمله ؛ سایه‌ی سنگینی بر دریا داشت (ص ۴۷) نصفه های شب هلهله‌ی باد چنان شدید شد که ... (ص۱۰۸) کشتی با بدن کشیده و دراز ، روی آب‌ها خوابیده بود (ص۱۵۹) (نک : همان ، ص ۸۴)

ساعدی در بسیاری از داستان‌هایش به تحول روحی اشخاص داستانش توجه خاصی دارد . در آشغالدونی شخصی نوجوان پس از آشنایی با محیط ، ابتدا عشقبازی می‌کند ، بعد سیگار می کشد ، بعد پیاله‌ی می

می‌زند و در نهایت به جاسوسی و آدم فروشی کشیده می‌شود . جالب است که در ابتدا داستان همین نوجوان قول می‌دهد که جان دیگران را از جان خودش بیشتر دوست داشته باشد :

مش اسماعیل گفت : معرفت تو کجا بود؟ حداقل تعارف می‌کردی و می‌گفتی جون خودم ، می دونی نامردا این کاره ان جون خودشونو بیشتر از جون دیگرون دوس دارند . (ساعدی ، ۱۳۵۶ ، ص ۱۳۷)

اما بعد از یاد گرفتن این ادب همین نوجوان برای کسب درآمد و امرار و معاش روزمره به جاسوسی و آدم فروشی کشیده می‌شود ، جالب این است که بدانید همین مش اسماعیل در انتهای داستان به این موضوع پی می برد و با او سر این موضوع به دعوا می پردازد .

در داستان دو برادر نیز ما با دونیمه داستان مواجه هستیم که نشانه‌ی تحول در شخصیت هاست:

« نشانه ها و عناصر طبیعی مثل آفتاب ، تخمه ، کتاب و پرسه زدنی که به کمک لحن راوی آمده و فضا را در آغاز داستان شوخ و شنگ ساخته در نیمه دوم با غیابش فضا را هر چه تاریک‌تر و وهم ناک تر می‌کند» (سلیمانی ،۱۳۸۴ ، نافه، ش ۲۹)

مجابی در بررسی جنبه های روانشناختی آثار ساعدی ، ترس را وجه غالب آثار او میداند :

وقتی که او از ترس سخن می راند ، از ترس و لرز ،از واهمه های بی نام نشان ،چوب به دست‌های ورزیل ،عزداران بیل . او از انواع ترس می‌گوید . ترس از دستگاه مخابرات و ترس از آدم روبه رویی ، ترس از آدم بالاسری ، ترس از چهار جهت اصلی و فرعی ، ترس از متافیزیک ،ترس از خویشتن ، ترس از من و تو . او تنها واژه‌ی ترس و مشتقات آن را نمی‌شکافد . تا به مصدر برسد او پوست را می‌شکافد از گوشت و استخوان ترس را بیرون می‌کشد و به من و تو می‌گوید : نگاه کن ! از چه می‌ترسی ؟ از چه می‌ترسی ؟

این هم نمونه‌هایی از ترس در آثار ساعدی :

مرد روی بالکن : همه تون ،همه‌تون از هم می‌ترسین ، ترس مثل خون بیست و چهار ساعته تنتون می‌گرده ، اونوقت چیکار می‌کنین هی دست و پاتونو جمع می‌کنین . هی تو خودتون فرو می رین تا جایی که فلج می شین و دیگه نمی‌تونین تکان بخورین .

اگر صدا باشد می ترسی ، نباشد می ترسی ، باد بیاید می‌ترسی ، نیاید می‌ترسی (ساعدی ۱۳۵۶ ترس و لرز ۱۵۷)

آقای شهریار وقفی پور در بررسی کتاب ترس و لرز ، ساعدی را روانشناسی می‌داند که از ترس‌ها می‌نویسد «منشاء ترس و لرز غریبه‌ها هستند . غریبه‌ها مرگ ، گرفتاری ، بیخوابی و هوایی شدن را به آبادی می‌آورند .

در قصه‌ی اول غریبه سیاهی است که در مضیف سالم احمد پیدا می‌شود ، در قصه‌ی دوم ملای ناقص الخلقه ای که مرگ را برای خواهر زکریا می آورد، در قصه‌ی سوم غریبه ها توی دره مطربی می کنند و با حضور آنها ناگاه زن عبدالجواد هوایی می‌شود . در قصه ی چهارم غریبه کودکی است که در ساحل پیدا

می‌شود در قصه پنجم غریبه دریا و ... است و غریبه در قصه‌ی ششم گروه زنان و مردانی است که یک شب با کشتی بزرگی پیدایشان می‌شود.» (وقفی‌پور/ ۱۳۷۵ / ش۱۵)

این غریبه‌ها در داستان‌های ساعدی ترس مرموزی به همراه می‌آورند و فضای داستان‌ها را با کابوس همراه می‌کنند ، این کابوس ها خود ریشه در زندگی و ذهن ساعدی دارد ، او خود ضمن مصاحبه ای می‌گوید :

«من یک هزارم از کابوس‌ها و اوهامی را که در زندگی داشته‌ام ، نتوانستم بنویسم . کابوس‌ها هر چه هم سعی کنم جلوی آنها را بگیرم می‌آیند و اندکی آدم را می‌ترسانند .» (ساعدی ،۱۳۷۶ ، آدینه، ش ۷۶)

«ساعدی که روانشناسی و روانپزشکی خوانده ، بیش از هر داستان‌نویس دیگری، دردشناسی را پیشه خود می‌سازد. در داستان‌های اولیه‌اش که به نوعی واقع‌گرا بوده‌اند ، روانشناسی توده ها را از نظر دور نمی دارد. بخش هایی از مجموعه‌ی عزاداران بیل در عین برخورداری از رئالیسم اجتماعی، روانکاوی آدمها را در خود دارد که ساعدی بر اساس آن روحیات نیمه مستحکم روستاییان فقیر و در عین حال دین باور را می شکافد و پوسته‌ی ضخیم خرافات و باورهای غیرعلمی را می درد و هسته‌ی واقعی آن را می نمایاند.

روان پریشی آدمها در داستان‌های مجموعه‌ی «ترس و لرز» بیشتر از هر مجموعه‌ی دیگری نمایانده می‌شود. آدمهای ساعدی ترسخورده، متوهم و در حاشیه اند.» (پورعمرانی، ۱۳۸۲، ص ۲۱)

کارکنان اداره های دولتی و مردم شهرها، ترس خورده اند. درس خواندگان و روشنفکران بسیاری در اثر شکست و افت و خیزهای مردمی و اجتماعی و ... دچار نوعی سردرگمی و توهم‌اند. لایه‌های پایین اجتماع، کوچندگان به شهرها که در حاشیه‌ی شهرهای بزرگ، مانند تهران و در حلبی آبادها در فقر و فلاکت غوطه می خورند. آدمهای داستان‌های ساعدی اکثراً تنها هستند. بیدادگری عده‌ای از آنها از روی بدجنسی محض نیست، شرایط زندگی شان طوری است که از بیداد کردن گریزی ندارند. (نک؛ همان، ص ۹۰)

این ترس خوردگی شخصیت ها ریشه در روان پریشان و ذهن آمیخته با خرافات و فقر و بیماری و بی‌پناهی آنها دارد، عوامل دیگر مانند محیط و جغرافیای زندگی هم در ایجاد این ترس مؤثرند، همچنان که در شکل گیری فضای جادوی داستان‌های ساعدی تأثیر دارند .

ب) سهم جغرافیا در رئالیسم جادویی ساعدی

جغرافیای داستان‌های ساعدی با ویژگی های داستان نویسی او تناسب خاصی دارد. کاوش در ذهن توهم آمیز و روانشناسی شخصیت های داستانی، محیطی را اقتضا می‌کند که هم زمینه‌ساز شکل گیری شخصیت توهم آمیز و ذهن خرافات زده شخصیت های داستان باشد، و هم بروز این ذهنیت خرافی و توهم آلود را در رفتار و کنش و واکنش شخصیت ها نشان دهد، روستا با طبیعت و محیط و شرایطی زیستی خود مناسبترین جغرافیا برای نشان دادن همه این موارد است .

اقلیم روستا، کوهها و دره هایی که غالب روستاهای ایران در کمرکش و یا اعماق آنها قرار دارد، سر و کار داشتن با طبیعت دگرگون شونده و غیرقابل پیش بینی، شبهای تاریک و رازآلود که در آن جنبش هر شاخه‌ای هزاران توهم را در ذهن ایجاد می‌کند، مساعدترین جغرافیای چنین داستان‌هایی می‌تواند باشد.

زیستن در اقلیم روستا، فقدان امنیت اقتصادی به سبب کم آبی، خشکسالی و انواع حوادث طبیعی از یک طرف و فقدان تأمین اجتماعی و حمایت های دولتی از طرف دیگر ، همواره سبب شده است که ذهن روستایی به عوالم ماورایی توجه کند و با توسل به پدیده ها ، خاطره ها و شخصیت های مقدس پناهگاهی برای بی‌پناهی های خود جستجو کند . از این جهت است که هر روستایی امامزاده ای یا یک نماد مقدس دیگری دارد که هم می‌تواند پناهگاه روستایی در بی‌پناهی های زندگی باشد و هم به تخیل او ابعاد خرافی بیشتری بدهد.

و غالب داستان‌های ساعدی که حوادث آن در روستا می‌گذرد نشان از درهم آمیختگی واقعیت با نوعی توهم و کابوس دارد.

در حقیقت زندگی روستایی نیز مخصوصاً در سال‌هایی که ساعدی داستان‌هایش را می نوشت چیزی جز درهم آمیختگی واقعیت و توهم نبود.

بیداری روستایی نیز غالباً با نوعی کابوس و توهم آمیخته بوده است. بازتاب این نوع زندگی و ذهن آمیخته با توهم و خرافات روستایی به اغلب داستانهای ساعدی جنبه رئالیستی از نوع جادویی بخشیده است، در این نوع رئالیسم هم واقعیت و کابوس در زندگی و ذهن شخصیت ها درهم می آمیزد و فضای توهم آمیز و مرموزی را فراهم می‌آورد، فضایی که تنها محصول تخیل نویسنده نیست بلکه از سرشت زندگی شخصیت داستانها و اقلیم جغرافیایی آنها سرچشمه می‌گیرد.

هر یک از روستاها متناسب با موقعیت اقلیمی خاص خود پندارها و توهمات مخصوصی را در ذهن روستاییان پدید می‌آورد چنان‌که «اهالی دهکده های ساحلی و جزیره‌ای پندارهای خاصی درباره آدمها و جانوران دریایی دارند، در دهکده‌های کوهپایه‌ای از قلعه و اژدها و دیو دربند کشیده سخن می‌رود، در دهکده‌های جنگلی که شبهای ظلمانی آن انسان را به وحشت می اندازد، مردم با اشباح وابستگی برقرار می‌کنند و گاهی آنان را می‌بینند! و سرانجام باید گفت در دهکده‌های حاشیه کویر درباره باد و طوفان و صدای مهیبی که از قلب صحرای می‌آمد توهماتی دارند .» (خسروی، ۱۳۸۵، ص ۳)

صحنه ها و حوادث عجیب و غریب منحصر به داستان‌های روستایی ساعدی نیست، در برخی از داستان‌هایی که حوادث آن در شهر و یا حاشیه شهر اتفاق می‌افتد از این قبیل حادثه های پر از شگفتی که ضمن آنها ذهنیت خرافی شخصیت های داستان هم بروز می‌یابد، وجود دارد، مثلاً جغد پیری که به یک‌باره در داستان «دندیل» پیدا می‌شود و همه را به هراس و اضطراب وا می‌دارد، پیرزن‌ها به قرآن و آیینه متوسل

می‌شوند و اطراف درخت بالای چاه خیرات حلقه می‌زنند تا بتوانند با نشان دادن قرآن و آیینه به جغد، آنرا مجبور به فرار کنند تا از شرّ و شومی آن در امان بمانند:

«پنجک و مملی با عجله راه افتادند، تندتند درها را می‌زدند و سفارش می‌کردند که چراغ روشن نکنند. پیرزن‌ها توی خرابه دور درخت را گرفته بودند و می‌خواستند قرآن و آیینه را نشان جغد بدهند که یک دفعه بی بی داد زد: نگاه کنین، همه برگشتند و نگاه کردند، زنبوری بزرگ و پرنوری سر در خانه خانمی آویزان بود.» (ساعدی ، ۱۳۵۵، ۳۶-۳۷)

در داستان‌های دیگر شهری ساعدی نیز می‌توان از این گونه اتفاقات پیدا کرد، اما در داستان‌هایی که حوادث آن در روستا می‌گذرد تعداد آنها به مراتب بیشتر است به همین جهت می‌توان گفت که جغرافیای پر رمز و راز روستا خواه در جنوب و خواه در مناطق دیگر سهم قابل توجهی در ایجاد فضای وهم آلود و ذهنیت خرافی در داستان‌های ساعدی دارد. به عنوان مثال این نوع حوادث شگفت انگیز و صحنه ها و پندارهای غیرمعمول را هم در داستان‌های مختلف «عزاداران بیل» دید و هم در داستان‌های مجموعه ترس و لرز، در این زمینه پس از این به هنگام بررسی این داستان‌ها سخن خواهیم گفت. در این‌جا به عنوان نمونه به بخشی از نوشته سناپور در این زمینه اشاره می‌کنیم.

سناپور ، جغرافیا را در سرنوشت روانی و هنجارهای مغزی و فکری افراد مؤثر می داند؛ دریا را مکان وهم آلود در تمام داستان‌های مجموعه‌ی ترس و لرز می داند و نمونه‌های زیر را از این مجموعه نقل می‌کند:

[«سالم بی‌حرکت رو به دریا نشسته بود، دریا می آشفت و صدای مهربانی از دور او را صدا می‌زد. (ص ۲۲)

دریا، مسئله ای اصلی است که از آنها قربانی گرفته و آنها قربانی به او می‌دهند.

اسحاق یهودی غریب در داستان سوم با کشتی ناپدید می‌شود.

خارجی ها در داستان آخر با کشتی از دریا پیدا می‌شوند.

صدای غریبی از افق می‌آمد و آب را می لرزاند.

در داستان چهارم : عبدالجواد گفت : «صالح یه بچه از دریا آورده»

محمدعلی گفت : «بچه‌ی دریاس؟ آره؟ مال دریاس؟»

اهالی این بچه را که ناشناخته و غریب است از دریا می‌دانند.

در ابتدای داستان صالح می‌گوید : «من هیچ وقت از دریا سردر نمی آرم یه چیزی تو دریاس که روراس نیست ظاهر و باطنشو نشون نمی ده.»

پسر کدخدا گفت: «واسه همیناس که بهش می گن دریا» (نک:سناپور۱۳۸۷،ص۹۱)

در آثار مختلف ساعدی می‌توان نمودهای این رئالیسم جادویی را آشکارا دیده از جمله :

۱. مارمولک در (آشفته حالات بیداربخت) که به طور عجیبی توصیف شده.

۲. موجودات عجیب در «این خانه باید تمیز باشد»

۳. زخم عجیب سرباز در (صداخونه)

۴. ابر عجیب و غریب در (پادگان خاکستری)

۵. اسباب بازی ناشناس در (اسکندر و سمندر در گردباد)

۶. غولی که از چاه پیدا می‌شود (روح چاه)

۷. شخص غریبه ای که دو چشم با دو رنگ مختلف دارد (گمشده لب دریا)

۸. پرواز انسان در جاروکش سقف آسمان، که شبیه این داستان را گابریل گارسیا مارکز و دینو بوزاتی دارند که انسان به پرواز در می‌آید.

۹. موجود عجیب الخلقه در ترس و لرز که چشمی بر پشت دارد.

در داستان‌های ساعدی، ادبیات شهری نیز هنوز در زیر سایه ادبیات روستایی است، «چرا که در داستان شهری ما زیباشناسی و بیان و بدیع با ابزار روستایی است.» (دمشناس، ۱۳۷۳، رودکی، ش ۲۰)

تشبیهات زیر که از کتاب گور و گهواره ساعدی انتخاب شده ، نشان دهنده همین نفوذ روستا در شهر است :

پیرزنه بی خود زار می‌زد عین اسب پیری شیهه می کشید. (ص ۳۵)

مرد گنده عین شتر مست زوزه می کشید. (ص ۸۶)

موتور عین دیگی که جوش اومده باشد به غل غل افتاد. (ص ۱۰۸)

این هیچ چیزش نیست، عین گاومیش می خوره. (ص ۱۱۳)

تمام سطل پر بود از لوله های خون آلود که عین کرم تو هم می لولیدند. (ص ۱۱۵)

مشبه به در تمام این تشبیهات از طبیعت و حیوانات و به طور کلی از محیط روستایی گرفته شده، در صورتی که مشبه‌ها در محیط شهری قرار دارند.

حضور عناصر و موجودات متعلق به قلمرو روستا در آثار ساعدی چشمگیر است و بسیاری از این عناصر و پدیده ها در ایجاد فضای وهمناک و جادویی در داستان‌های او قابل توجه است ، پژوهشگری با نام مستعار «ناسیتن» آثار او را از این بعد بررسی کرده و نتایج جالبی به دست آورده است. او در این بررسی از جمله جانوران و حیوانات داستان‌های ساعدی را مطالعه و در چهار گروه طبقه بندی کرده است (رک : ناسیتن، ۱۳۸۱، کارنامه، ش ۳۳)

بر اساس مطالعه او در آثار ساعدی بیش از ۶۰ نوع حیوان حضور دارند، این حیوانات گوناگون از حیوانات معمولی و شناخته شده تا حیواناتی که زاییده تخیل ساعدی است و در واقع حیوانات وهمی و پنداری است و در عالم واقعیت وجود خارجی ندارد.

با یک نگاه گذرا سه گروه از حیوانات در آثار ساعدی قابل تشخیص و تفکیک است :

۱. حیوانات معمولی مانند سگ، بز، اسب در عزاداران بیل، جغذ پیر در داستان دندیل .

۲. حیوانات عجیب و غریب مانند پرنده بی پر و مارمولک در داستان سعادت نامه

۳. حیواناتی که زاییده تخیل ساعدی است مانند گاو در ترس و لرز در این موارد حیوان غالباً به صورت مشبه‌به به کار رفته است، نمونه زیر از آن جمله است :

دریا آرام شد و ابر سیاه به صورت گاو بزرگی درآمد که پاهایش را زیر تنه سنگینش جمع کرده بود. (ترس و لرز، ص ۱۲۴)

علاوه بر حیوانات حضور بادها و صداهای عجیب نیز در داستان‌های ساعدی بسامد در خور توجهی دارد، این صداها و بادها نیز جوّ و فضای خاصی به داستان‌های او می بخشد و بر ابعاد وهمناکی آنها می افزایند. این بادها غالباً به صورت زنده و جاندار تصویر می‌شوند و ساعدی با استفاده از صنعت تشخیص و جان بخشیدن به آنها بر التهاب فضای داستان‌هایش دامنه می‌دهد. نمونه های زیر از این جهت شایسته توجه است :

ـ «آنگاه تمام دنیا ساکت شد و حتی بادهای وحشی قاراقورولوخ از بس این ور و آن ور زده بودند که از زور خستگی برای مدتی آرام گرفتند.» (توپ، ص ۱۲۸)

ـ «یک مرتبه همه ساکت شدند، انگار بادی آمد و صداها را خاموش کرد» (گور و گهواره، ص ۳۵)

در داستان سوم عزاداران بیل وقتی قحطی «بیل» و روستاهای اطرافش را فرا گرفته و روستاییان گرسنه سوار بر ارابه‌ها در پی یافتن چیزی برای رفع گرسنگی هستند، آنان گرسنه و وحشت زده با علم های سیاه راه افتاده اند، شب است، موش‌ها با چشمان درشت و منتظر از سوراخ‌هاشان سرک می‌کشند و زیر چرخ ارابه‌ها له می‌شوند و جیغ می‌کشند. نویسنده برای تکمیل این صحنه دردناک و وحشت‌آور دوباره از باد کمک می‌گیرد، باد از قبرستان می وزد و بوی مرده می‌آورد، باد کثیف و تند پاره های کفن بر سر و روی بیلی ها می‌ریزد. (رک: بهرنگی، ۱۳۸۲، ص ۸۱– ۸۰)

در هر حال باد و صدا در برخی داستانهای ساعدی حضور مرموز و جادویی دارند و به داستانهای او رنگی از وحشت و توهم می‌زنند.

علاوه بر جغرافیای داستانهای ساعدی که ترس و اضطراب و وحشت را در یک زمینه سرشار از فقر و فلاکت جلوه گر می‌سازد، بافت سنتی محیطی که داستان‌های او در آن اتفاق می‌افتد، خود در ابعاد وهم انگیز و جادویی بخشیدن به آثار او تأثیر می‌گذارد.

جامعه سنتی چنانکه فخرالدین عظیمی توصیف می‌کند جامعه‌ای وهم آلود و گرفتار در چنبره اسطوره ها و خرافات است ، خشم نیروهای ماوراء طبیعی، چشم زخم، جادو و .... فکر و ذهن مردم چنین جوامعی را همواره به خود مشغول می‌کند، در چنین جوامعی ترس و وحشت ناشی از حوادث و اتفاقات طبیعی و ماوراء طبیعی بر زندگی فردی و اجتماعی غلبه دارد، دنیای طبیعت و فرهنگ با ذهنیتی آمیخته با خرافات با یکدیگر پیوند می خورد و نیروهای طبیعت و ماوراء طبیعت قدرتی فراتر از انسان می‌یابد و آدمی را اسیر نیروی خود می‌کند (نک : عظیمی، ۱۳۷۱، ص ۱۹)

۲- درون مایه داستان‌های ساعدی :

«درون مایه‌ی اساسی داستان‌های ساعدی فقر است. فقری در درون و فقری در بیرون، و اغلب با تمهید ارتباطی میان این دو ، گدایانی که دائم می گریند، روشنفکرانی که در حال سقوط آزاد به سر می‌برند ، دهاتی ها یا صیادانی که طبیعت دشمن‌خو آنان را تسخیر می‌کند، دعا و طلسمات و تعویذ و نماز و گریه و ترس .... ترسی که همه جا مستمر است شاید عامل اساسی را که فقر باشد پنهان کند .

از سویی ساعدی به فقر محبتی ندارد و یا با خشونت و خشم محبتش را دفع می‌کند . می کوشد که محکوم کند و چون واقع نگری او در قالب ادبی، اجازه نتیجه‌گیری نمی‌دهد به سمبولیسم پناه می‌آورد و آن‌گاه سطور اضطراب آور و دلهره‌انگیزی می نویسد که اساس فانتاسم اوست . پس در این‌جا این فانتاسم چیزی است در خدمت رئالیسم. قصه ساعدی از زمان شروع می‌شود، آرام ... با آدم‌هایی که تعجبی برنمی انگیزند، در دل وقایع به ظاهر عادی، سپس ضربات ترسناکی ازمبدأ مرموز بر آنها فرود می‌آید، ضرباتی که واقع نگری ساعدی به آنان بهانه زارزدگی، بحران روحی، اوهام و امراض روانی می‌دهد.

اما مسلماً تجارب عینی او مقهور بازیهای ذهنش نشده، در متن این رئالیسم سحر شده و در عروق قصه‌ی او مسایل این ملک به عنوان علت العلل رشد می‌کند.» (سپانلو، ۱۳۵۲، ص ۱۲۴-۱۲۵)

ساعدی این درون مایه را در داستان‌های کوتاه و بلند خود با استفاده از شگردهایی بیان می‌کند که محمود کیانوش بعضی از آنها را به صورت زیر دسته بندی کرده است :

• ایجاد فضایی در مرز واقعیت و خیال، چنان‌که واقعیت خواننده را دل‌گرم کند و خیال او را به همراه ببرد. با این که محیط و آدم‌ها آشنا و واقعی هستند و سخن‌ها و اعمالشان نیز واقعی به نظر می‌آید، همه چیز از سوررئالیسم ریشه می‌گیرد.

• میان این سه راه رئالیسم و سوررئالیسم و امپرسیونیسم، ساعدی قطره هایی رنگین از سمبولیسم می پاشد. این سمبولیسم در داستان‌های کوتاه او شاید توجیه‌پذیر باشد، ولی در داستان‌ها و نمایش نامه های بلند او نمی‌توان آن را دنبال کرد . خواننده می کوشد که سمبولی را بشناسد و آن را به واقعیتی ارتباط دهد، اما خیلی زود ناامید می‌شود.

• ساعدی در بیشتر داستان‌هایش حرفی از دنیای تاریک و ناشناخته‌ی درون دارد؛ درونی بیمار، رهرو عالم رؤیا و نشانه های این بیمار و رویا شب است و ماه و صداهای ناشناس و بادهای مرموز و موجودات عجیب. این‌ها چیزهایی است که مثل گل های قشنگ اما بی منطق زمینه قالی ایرانی، صحنه داستانهای ساعدی را می آراید.

• اغراق در توصیف به نحوی که از طبیعت چیز غیرطبیعی بسازد در خور آن مقوله‌های سوررئالیستی و امپرسیونیستی و سمبولیستی، و در عین حال تصویری باشد اغراق آمیز از طبیعت تا خواننده تصور نکند که از واقعیت بیرون رفته است. (نک : سیف الدینی، ۱۳۷۳، ص ۷۹-۸۰)

یکی از مهمترین خصلت‌های داستانهای ساعدی به خدمت گرفتن مضامینی است که لبه مخوف و ترسناک زندگی و ناراحتی های روانی حاصل از آن را نشان می‌دهد. این داستان‌ها، با فضا و رنگ مرموز و وهمناکی احاطه شده است. «یکی از قدرتهای نویسندگی ساعدی ایجاد همین اتمسفر و فضا و رنگ برای داستان‌هایش است که اگرچه مبالغه آمیز جلوه می‌کند اما در میان آثار نویسندگان ایرانی، از این نظر بی مانند است. این مضامین هراس انگیز و غریب که جنبه های تمثیلی و رمز و رازگونه و نمادین (سمبلیک) نیز به خود می‌گیرد، در آثار ساعدی بیش از آن حدی است که در زندگی واقعی امکان وقوع و خودنمایی داشته باشد. در واقع «حقیقت مانندی» داستانها گاهی دچار اختلال و آشفتگی می‌شود. این تمایل ساعدی برای آفریدن چنین فضاهای وهم آلود و مرموز و شخصیت های مریض و غیرعادی و موضوع های غریب ظاهراً به این دلیل است که ساعدی روانپزشک است و از آگاهی ها و دانش های پزشکی خود زیاد از اندازه استفاده می‌کند ...» (نک، جمشیدی، ۱۳۸۱، ص ۱۹۴)

«با آن که ساعدی در مقام یک آسیب شناس اجتماعی و یک روانشناس دردآگاه، واقع گرایی را با فراواقع گرایی درهم می آمیزد و تمثیل را به نمادگرایی گره می‌زند و گاهی در واقع گرایی چنان پیش می‌رود و زیاده روی می‌کند که به داستان نویسان ناتورالیست و پورنوگراف نزدیک می‌شود و داستان‌هایی مانند «گدا»، «خاکسترنشینها»، «زنبورک خانه» را می نویسد و وهم و خیال‌های آشفته را به فضاهای داستان‌هایش راه می‌دهد، اما در برخی از داستان‌هایش می‌کوشد چند لایگی و اندیشه را به کار ببرد. خطوط برجسته و اصول آشکار اندیشه‌های به کار رفته در داستانهای ساعدی، عبارتند از :

- رانده شدن آدم‌ها از جایگاه اصلی خود .
- کنده شدن دهقان‌ها از زمین و پناه آوردن به شهرها که مظهر آوارگی و دربه دری اند.
- مسخ و از خود بیگانگی روشنفکران مردّ .
- فقر و فحشا حاشیه شهرها.
- نادانی و خرافات به عنوان عامل بیچارگی و مسخ آدم‌ها.
- زندگی ملال آور و آسیب پذیر کارمندان .
- انتظار نزول بلا .
- هجو میلیتاریسم و وابستگی های اقتصادی ـ سیاسی جامعه .
- فضاحت های زندگی شهری (عیش و عشرت و میخوارگی اقشار پایین جامعه با هدف رهایی از غم‌ها و مشکلات و فراموش کردن دردها)
- روان نژندی و جان پریشی آدم‌های اجتماع بیمار (پورعمرانی، ۱۳۸۲، ص ۶۸-۶۷)

ساعدی پیش از آنکه یک داستان نویس باشد ، پزشک است . رشته تحصیلی اش روانپزشکی است . شاید یکی از علتهای این که بیشتر آدمهای داستانهایش گیج، مبهوت، روانپریش و روان نژند هستند به رشته و نوع تحصیلاتش بستگی پیدا میکند .

او ریشه های روان پریشی آدمها را در نابه‌جایی آن‌ها می‌بیند. بیشتر شخصیت‌ها و تیپ‌های مورد استفاده ساعدی، مردان و زنان و کودکان و نوجوانانی هستند که در اثر گسیختگی شیرازه های اجتماعی و کارکردهای بد نظامات اقتصادی و اجتماعی، از خانه و کاشانه و روستاهای خود کنده شده و در حاشیه شهرها در فقر و فلاکت و از راه‌های نادرست جان می‌کنند.

شخصیت های داستانی ساعدی از بعضی جهات همانندی تام و تمامی با کاراکترهای اساطیری و تاریخی ادبیات ایران و جهان دارند.

رفتارشناسی آدم‌ها در داستان‌های ساعدی، ما را با مواردی روبه‌رو می‌سازد که ارزش و اهمیتی دیگر می‌یابند. نقد و بررسی ها تنها به بازنمایی و کارهای ساختمانی و شکلی ، خلاصه نمی‌شود. بلکه اساس کار نقد آثار داستانی باید به خمیره و توانایی‌های ژرف ساختی و بنیان‌های فکری نیز بپردازد. که ما در این جستار بیشتر اهتمام‌مان بر روی نقد روان‌شناسی و اجتماعی آثار ساعدی بوده است.

ساعدی در داستان‌هایی که تحت تأثیر ادبیات کارگری نوشته است، گرایش های جامعه گرایانه اش را دخالت می‌دهد. اما از آنجا که پس از مشاهده‌ی افت و خیزها و فراز و فرودهای زندگی سیاسی، تعلق سیاسی و تشکیلاتی به هیچ یک از نیروهای سیاسی چپ ندارد، رئالیسم اجتماعی و ادبیات کارگری را پی نمی‌گیرد و به روانکاوی درون آدم‌ها در داستان‌هایش می‌پردازد. وی حتی در مجموعه‌ی «دندیل» علیرغم پیروی از شیوه ناتورالیستی و نمایش رفتارهای جنسی آدم‌ها و به تصویر کشیده شدن پنهان داشته ترین رفتارهای آدمی، سعی می‌کند با تکیه بر روانکاوی و روان پژوهی، ریشه های روانی این سلوک‌ها و رفتارها را دریابد و به تحلیل بنشیند. ساعدی بر خلاف چوبک، به جای هرزه نگاری و استفاده از زبانی نژند و ضبط یک مشت فحش و ناسزا، زبان را سالم نگه داشته است. (نگ : پورعمرانی، ۱۳۸۲، ص ۲۲-۲۱)

روند حرکت تاریخ، روندی به پیش و پویا است و در رفتار خود از قوانینی پیروی می‌کند که وحدت‌گراست . ادبیات و به ویژه ادبیات داستانی، آیینه بازنمای هستی گسترده‌ی انسانی است.

داستان نویسان، چشم بیدار و زبان گویای زمانه اند. چشمی پنهان و زبانی غیر مستقیم گو دارند. متن داستانی به دلیل طراوتی که دارد، روان‌تر از متن خشک و خشن تاریخ، خوانده می‌شود. داستان‌های ساعدی، گزارشی مستند از دیروز به نسل امروز و فرداست. گزارشی لبریز از وهم و گمان و کابوس.

آنچه بر کار ساعدی اهمیت بیشتری می بخشد این است که ساعدی خود را در برابر رویدادهای اجتماعی مسئول می شناسند و آن‌ها را به روی صحنه می‌آورد. مسئولیت از دیدگاه ساعدی سر دادن شعارهای سطحی نیست ، بلکه تجسم زندگانی اجتماعی مردم و رویدادهای روستا و شهر است.

کتابنامه

الف) کتاب :

- بهرنگی ، صمد، ۱۳۸۲، **مجموعه کامل آثار صمد بهرنگی**، به کوشش اسد بهرنگی، انتشارات بهرنگی، تبریز، چاپ اول

- پور عمرانی ،روح الله ، ۱۳۸۲ ، **نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی** ،نشر روزگار ، چاپ دوم
- جمشیدی ، اسماعیل ، ۱۳۸۱ ، **گوهر ماد و مرگ خود خواسته** ، نشر علم ، چاپ اول
- سپانلو ، محمد علی ، ۱۳۵۲ ، **باز آفرینی واقعیت** ، کتاب زمان ، چاپ سوم
- خسروی ، خسرو ،۱۳۸۵ ، **جامعه شناسی ده** ،مرکز نشر دانشگاهی ،چاپ دوم
- ساعدی ، غلامحسین ، ۱۳۵۵، **عزاداران بیل**، انتشارات آگاه ، چاپ دهم
- _____ ۱۳۵۵ ، **دندیل** ، انتشارات امیر کبیر ،چاپ سوم
- _____۱۳۵۶ ، **ترس و لرز** ، کتاب زمان ، چاپ ششم
- _____۱۳۵۶ ، **گور و گهواره** ، انتشارات آگاه ، چاپ اول
- _____ ۱۳۵۷ ، **واهمه‌های بی‌نام و نشان** ، انتشارات آگاه ، چاپ اول
- سناپور ، حسین ، ۱۳۸۱ ، **جادوهای داستان** ، نشر چشمه ، چاپ اول
- سیف الدینی ، علیرضا ، ۱۳۷۳ ، **نقد آثار غلامحسین ساعدی** ، نشر اشاره ، چاپ اول
- شیری ، قهرمان ،۱۳۸۷ ، **مکتب‌های داستان نویسی در ایران** ، نشر چشمه ، چاپ اول
- میر صادقی ، جمال ، ۱۳۶۶ ، **ادبیات داستانی** ، انتشارات شفا ، چاپ اول
- میر عابدینی ، حسن ۱۳۸۷ ، **صد سال داستان نویسی** ، نشر چشمه ، چاپ دوم

ب) مقاله ، مصاحبه

- دمشناس ، ابراهیم ، **ادبیات شهری و همسایه های احمد محمود** ، رودکی، ش۲۰
- سلیمانی ، صدف ، **زبان و لحن در داستان دو برادر** ، نافه ، ش ۲۹ ، بهمن ۱۳۸۴
- شاملو ، احمد ، **گفتگو با احمد شاملو** ، آدینه ، ش ۴۹ ، شهریور ۱۳۶۹
- عظیمی ، فخر الدین ، **زمینه‌های فکری و جامعه مدرن** ، نگاه نو ، ش ۹
- غیاثی ، محمد تقی ، **یادداشتی دربارهٔ آل احمد** ، آدینه ، ش ۲۷ ، شهریور ۱۳۶۷
- ناستین ، **حیوانات ذهن من** ، کارنامه ،ش ۳۳ ،اسنفد ۱۳۸۱
- وقفی پور ، شهریار ، **آرمان شهر ترس** ، کارنامه ، ش ۱۵ ، بهمن ۱۳۷۹ .

بررسی مقایسه ای موسیقی بیرونی وکناری غزل های سنایی وخاقانی

حسین اتحادی[۱]

مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زابل

چکیده

سنایی و خاقانی دوتن از نامدارترین سخنوران تاریخ شعر فارسی هستند.این دو تأثیر اساسی وعمده ای در غزل فارسی داشته اند. این مقاله جستاری دربارۀ مهم ترین جلوه‌های موسیقی شعر،درغزل های این دو سخنور پرمایه است.ازین رو،پس از ذکر مقدمه‌ای پیرامون اهمیت این دو شاعر،در تحول و اعتلای غزل، به ترتیب، موسیقی بیرونی(عروض)و کناری (قافیه و ردیف)را در غزل آن ها، با ارائۀ نمودار و آمار تحلیل و بررسی می کند.از نتایج این پژوهش آن که، با وجودی که هردو شاعر خیلی کم از اوزان کم کاربرد و نا مطبوع استفاده کرده اند اما،موسیقی بیرونی در غزل های خاقانی،گوش نوازتر و خوش آهنگ تر است.در زمینۀ موسیقی کناری نیز مشخص می‌کندکه،هرچند هردوشاعربه استفاده از ردیف های طولانی تمایل زیادی داشته اند،اما از نظر بسامد، خاقانی از ردیف بیشتری بهره برده است.درمقابل قافیه های سنایی از خاقانی خوش نواتراست.به دلیل آنکه مصوت بلند،درقافیه های اوبیشتربه کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: سنایی، خاقانی، غزل، موسیقی بیرونی، موسیقی کناری

مقدمه

اگربه سیرتحول غزل درتاریخ شعرفارسی نگاه کنیم می بینیم ،شاعرانی هستند که دراعتلای غزل فارسی، نقش عمده ای دارند. سنایی و خاقانی دوتن ازاین شاعران هستند،که درغزل فارسی سبک ساز وتأثیر گذار بوده اند. این دوسخنور بزرگ در قرن ششم که دورۀ رواج غزل است ، دردومنطقۀ مهم شعری ایران ،یعنی خراسان وآذربایجان ،زندگی می کردند. هرکدام ازین دوشاعر،به نوعی درتحول غزل فارسی موثر بوده اند. شفیعی کدکنی،در بارۀ سنایی نقل می کند که «دوران سازترین شاعر زبان فارسی است،و کمتر شاعری را می توان سراغ گرفت که درچندین زمینه شعری سرآغاز و دوران سازبه شمارآید.»(شفیعی کدکنی،۹:۱۳۸۳) دربارۀ خاقانی نیز باید گفت،گوینده ای ست که وسعت کم نظیر قوۀ تخیل و ایراد معانی باریک و دقیق او، موجد شیوه و سبک جدیدی در شعر فارسی شد. از آنجایی که در مطالعات سیرتحول غزل فارسی، این هر دوشاعر پرمایه، جایگاه مهمی دارند و هریک، مورد توجه بسیاری ازغزل سرایان پس ازخود بوده اند،دراین پژوهش، به بررسی ومقایسۀ مهم ترین جلوه های موسیقی شعر،یعنی عروض و قافیه و ردیف،درغزل های این دو پرداخته می شود. دربارۀ وجوه نزدیکی وشباهت سبک این دوسخنور،گذشته ازاشاراتی خود شاعر شروانی دربارۀ پیروی ازسنایی دارد، محققان بارها اظهار نظرکرده اند.ازجمله،استاد بدیع الزمان فروزان فر، درکتاب سخن وسخنوران در بحث از سبک شعر خاقانی ابراز می دارد که «سبک او در حقیقت از روش

[1]. Hossein.ettahadi@gmail.com

سنایی منشعب است وقسمتی از قصایدش به تقلید سنایی است و می رساند که خاقانی، مدتی به تقلید او سخن سرایی کرده است.»(فروزانفر:۱۳۸۷،۶۱۸)

همچنین دکترزرین کوب،ضمن توضیح دربارهٔ شیوهٔ سخن خاقانی بیان می کند«از کسانی که نزدیک به عهد وی (خاقانی) بوده اند،تنها به سنایی اعتقادمی ورزد.در قصایدزهد آمیزخویش، تا اندازه ای به شیوهٔ اوسخن می گوید وخود را بدل سنایی می شمرد.»(زرین کوب:۱۳۸۴،۱۹۴)

واماانکه چراقالب غزل مبنای تحقیق قرارگرفته است.برای اینکه «غزل فارسی زیباترین وآراسته ترین انواع شعرفارسی است.زبان غزل عصاره وگزیدهٔ زبان همهٔ انواع شعر فارسی است.»(شمیسا،۱۳۸۰:۲۴۱)

پیشینهٔ تحقیق

دراین زمینه،دربارهٔ این دوشاعر،تاکنون بطور جداگانه تحقیقاتی انجام گرفته است.اما، عمدهٔ این پزوهش ها، دربارهٔ قصاید این دو سخنور بوده، کمتر توجهی به غزل هایشان شده است. از جمله در کتاب «ردیف و موسیقی شعر» از احمد محسنی،دربارهٔ ساختار ردیف در قصاید خاقانی، بحث شده است. افزون براین، نوشته کوتاهی با عنوان «ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل های سنایی» به قلم عطا محمد رادمنش که در کیهان فرهنگی منتشر شده است . مقاله ای نیز از نگارنده، تحت عنوان «بررسی مقایسه ای موسیقی بیرونی و کناری غزل های سنایی وعطار» در فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد، به چاپ رسیده است. در پژوهش حاضر، برای نخستین بار، غزل های این دو شاعراز این دو جنبه، یعنی موسیقی بیرونی و کناری، با ارائهٔ آمار و نمودار، بررسی و مقایسه می شود.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی«همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می شود ولذت بردن از آن امری غریزی است، یا نزدیک به غریزی، بنابراین بحور عروضی یک شاعر ،به لحاظ حرکت و سکون آن ها و به لحاظ تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه های درونی وعاطفی شعر،قابل بررسی است.»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷:۹۵)

مشخصّ ترین جنبه ی موسیقی شعر،عروض و یا همان موسیقی بیرونی آن است. موسیقی بیرونی نخستین پل ارتباط برقرارکردن بادنیای شاعراست.به محض گوش سپردن ویا خواندن شعر آن گاه که تحت تاثیر تناسب وتکرار هجاهای کوتاه و بلند قرار می گیریم، متاثر از این نظم و توالی هجاها،احساس خاصی به ما دست می دهد.این همان نخستین ضربه ای است که شاعر بر روح خواننده اش وارد ساخته او رابه دنیای درون شعر خود فرا می خواند.برای آگاهی ازمعیارهای ذوق وپسند دوشاعردر انتخاب بحرهای عروضی، نخست درنمودارزیربسامد بحور موردا ستفادهٔ دو شاعر را به میزان کاربرد، نشان داده،پس ازآن به تحلیل وبررسی این آمارمی پردازیم.

نمودار بسامد بحرهای مورداستفادهٔ دو شاعر

سنایی			خاقانی		
نام بحر	بسامد	درصد	نام بحر	بسامد	درصد
رمل	۱۵۳	۳۷/۵	هزج	۱۱۱	۳۲/۷۴
هزج	۱۴۹	۳۶/۵	رمل	۶۸	۲۰
خفیف	۳۷	۹/۰۶	مضارع	۶۵	۱۹/۱۷
مضارع	۲۵	۶/۱۲	منسرح	۲۸	۸/۲۵
منسرح	۱۴	۳/۴۳	خفیف	۲۶	۷/۶۶
رجز	۱۱	۲/۶۹	رجز	۲۱	۶/۱۹
مجتث	۹	۲/۲۰	مجتث	۱۴	۴/۱۲
سریع	۷	۱/۷۱	متقارب	۵	۱/۴۷
متقارب	۳	۰/۷۳	بسیط	۱	۰/۲۹

در مجموع سنایی ۴۰۸ و خاقانی، ۳۳۹ غزل سروده اند.بادقت دراین نمودارمی بینیم که ،هردوشاعر غزل ها یشان رادر ۹بحر سروده اند.جالب توجه آنکه ۸بحر ازاین ۹بحر، دقیقاً مثل همند.تنها اختلافشان دریک بحر است.آن هم این که خاقانی بحر سریع وسنایی، بحربسیط را به کار نبرده اند.دراین میان هردو شاعر به دو بحر هزج و رمل توجه وعلاقهٔ بیشتری نشان داده اند. آنگونه که ۷۴درصدازغزل های سنایی ونزدیک به۵۳درصدازغزل های خاقانی دراین دوبحرسروده شده اند. درادامه،برای آگاهی ازذوق و پسند دو شاعردر انتخاب اوزان ،۱۰وزن نخست هریک ،به میزان کاربرد با نمودار ارائه می شود.

نمودار بسامد ده وزن نخست دوشاعربه میزان کاربرد

سنایی				خاقانی			
ر تبه	نام بحر و وزن	بسامد	در صد	ر تبه	نام بحر و وزن	بسامد	در صد
۱	رمل مثمن محذوف ،.../فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ،...	۱۰۴	۲۵/۱۹	۱	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف؛.../ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن	۴۳	۶۸/۱۲
۲	هزج مسدس اخرب مقبوض	۵	۱۴	۲	هزج مسدس اخرب	۳۲	۴۳

	محذوف؛.../مفعولُ مفاعلن فعولن	۲	۱۶/		مقبوض محذوف؛.../مفعولُ مفاعلن فعولن		۹/
۳	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف؛.../ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن،...	۴ ۳	۱۸ ۱۱/	۳	خفیف مسدس مخبون محذوف ؛.../ فاعلاتن مفاعلن فَعِلن ؛...	۲۵	۳۷ ۷/
۴	خفیف مسدس مخبون محذوف ؛.../ فاعلاتن مفاعلن فَعِلن ؛...	۳ ۷	۳۸ ۸/	۴	رمل مسدس محذوف ؛.../ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن،...	۲۴	۰۷ ۷/
۵	رمل مسدس محذوف ؛.../ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن،...	۳ ۴	۷۶ ۷/	۵	هزج مسدس محذوف؛.../ مفاعیلن مفاعیلن فعولن،...	۲۲	۴۸ ۶/
۶	هز ج مثمن سالم / مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۲ ۵	۵۲ ۶/	–	رمل مثمن محذوف ؛.../ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن،...	۲۲	۴۸ ۶/
۷	مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف؛.../ مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن،...	۱ ۷	۳۴ ۴/	۶	مضارع مثمن اخرب/ مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۲۰	۸۹ ۵/
۸	هزج مسدس محذوف؛.../ مفاعیلن مفاعیلن فعولن،...	۱ ۵	۴۱ ۳/	۷	هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف؛.../ مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن،...	۱۸	۳۰ ۵/
۹	رمل مثمن مخبون محذوف؛ .../ فعلاتن فعلاتن فعلاتن فَعِلن،...	۱ ۳	۷۹ ۲/	–	منسرح مثمن مطوی مکشوف/ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۱۸	۳۰ ۵/
۱ ۰	منسرح مثمن مطوی مکشوف/ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۱ ۰	۴۸ ۲/	۸	هزج مثمن اخرب/ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۱۶	۷۱ ۴/
–	رجز مثمن سالم/ مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱ ۰	۴۸ ۲/	۹	رمل مسدس مخبون محذوف ؛ .../ فعلاتن فعلاتن فَعِلن،...	۱۳	۸۳ ۳/
				۱ ۰	مجتث مثمن مخبون محذوف؛ .../ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن،...	۱۲	۵۳ ۳/

پس ازبررسی دقیق غزل های دوشاعر،مشخص شدکه،از نظر تعداد ، خاقانی ۲۹ وسنایی ۲۱وزن را به کار برده اند.در این میان، شاعرشروانی در۸وزن، تنهایک غزل سروده است.این ۸ وزن عبارتنداز:(مضارع مثمن اخرب مکفوف/مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلاتن)(مضارع مثمن مکفوف محذوف/مفاعیلُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن)(رجزمثمن مطوی/مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن)(رجزمثمن مخبون/مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن)(خفیف مثمن مخبون/ فعلاتن مفاعلن فَعِلاتن مفاعلن)(رمل مثمن مشکول محذوف/فعلاتُ فاعلاتن، فعلاتُ فاعلن)(بسیط مثمن مخبون/مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن)(هزج مثمن مکفوف مقصور/مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیلُ مفاعیل□).همهٔ این ها، جزو اوزان کم کاربرد شعر فارسی محسوب می شوند.باوجود آنکه خاقانی ۶۹ غزل کمتر از سنایی سروده است،اما ۸ وزن از او بیشتر بکار برده است.اینگونه به نظرمی آیدکه شاعرشروانی، بااین کارخود خواسته است تا ذوق وقریحه اش رادراوزان بیشتری بیازماید.

از منظر دیگری که می توان اوزان عروضی این دوسخنور را بررسی کرد، تطبیق با اوزان پرکاربرد شعر فارسی است. الول ساتن ، محقق انگلیسی، ۲۹ وزن را به عنوان اوزان پر کاربرد شعر فارسی، ذکر کرده است، که وحیدیان کامیار این ۲۹ وزن را در ۹ گروه دسته بندی کرده است. (رک .وحیدیان کامیار ،۴۲:۱۳۸۰)

اگربرای بررسی غزل های این دوشاعر،این آمار را مبنا قراردهیم دربارهٔ سنایی باید گفت،همهٔ اوزان منتخب او، جزو وزن های پرکاربرد شعر فارسی قرار دارند.

اما دردیگر سو،در میان غزل های خاقانی، ۷وزن بکار رفته است که ،جزو ا اوزان پرکاربرد قرار نمی گیرند. بجز وزن (مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن)این ۷ وزن، جزو همان ۸ موردی هستند،که پیشتر گفتیم خاقانی از هر کدام تنها یک بار بهره برده است. این تعداد، ۲/۰۶درصداز کل غزل هایش را شامل می شود.

از آنجایی که شاعر شروانی، ازهر یک ازاین ۷ وزن تنها یک باراستفاده کرده است،به نظر می رسد که این اوزان مورد پسند شاعرنبوده، و همچنان که گفته شد،گویی شاعر قصد داشته است، تا با سرودن دراین وزن ها، طبع آزمایی کند. همچنین گفتنی است خاقانی از بحر سریع ، حتی یک بار هم درغزل هایش استفاده نکرده است. نکتهٔ شگفت دربارهٔ اوزان مورداستفادهٔ دو شاعراینکه،وزن مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن (بحر مجتث مثمن مخبون محذوف)که پرکاربردترین وزن درشعرفارسی است،(رک.وحیدیان کامیار،۸۳:۱۳۷۳) درمیان اوزان محبوب دوشاعرجایگاهی ندارد.چرا که سنایی وخاقانی ، هریک به ترتیب ۹ و۱۲بار،از این وزن استفاده کرده اند. که باتوجه به بسامدغزل هایشان این آمار،رقم بسیار ناچیزی است.

بحث دیگری که دربررسی اوزان شعرمطرح می شود،دسته بندی اوزان به مطبوع ونامطبوع است.دراین باره صاحب نظران، اظهارنظرهای متفاوتی کرده اند که دراین آرا، اختلاف رای وگاه تناقض زیادی دیده می شود. این پراکندگی عقاید مانع ازآن می شودتادراین زمینه، به یک نتیجهٔ کلی واساسی رسید.باهمهٔ این ها وحیدیان کامیار، هفت وزن را ،از اوزان به اصطلاح نامطبوع به شمار می آورد.(رک.وحیدیان کامیار ،۸۲:۱۳۸۰) اگر ما این هفت وزن راباوزان غزل های دوشاعر تطبیق دهیم،می بینیم که ، تنها یک وزن نامطبوع

(مفعولُ مفاعلن مفاعیلن) درمیان اوزان منتخب دو شاعرجای می گیرد.که آنهم سنایی ۴ ،و خاقانی ۱۲بارازاین وزن استفاده کرده اند.این وزن ازاوزانی ست که به اعتقاد ناتل خانلری ،درهیچ دوره ای ،درغزل رواج نداشته است. (رک.خانلری،۱۵۸:۱۳۲۷)

از منظری دیگر، اگر اوزان منتخب دو شاعر را ،از نظر تعداد ارکان بررسی کنیم باید گفت،هر دو شاعر به یک اندازه از اوزان کوتاه استفاده کرده اند. اوزان کوتاه به اوزانی گفته می شود که، «شمارهٔ هجاهای آن اندک است.»(شمیسا،۲۲۹:۱۳۸۰) در بررسی آمارها می بینیم که سنایی در ۳۸ وخاقانی در ۳۷/۷۵ درصد از کل غزل هایشان،از وزن های کوتاه استفاده کرده اند. دراین باره سیروس شمیسا اعتقاد دارد، درنیمهٔ دوم قرن ششم غزل سرایان خراسان مانندانوری وعطار،به اوزان کوتاه بسیار رغبت دارند، «اماغزل سرایان آذربایجان،کمتراز همکاران خراسانی خود،به استعمال وزن های کوتاه می پردازند ودرمقابل به اوزان بلند تام، واوزان متناوب راغب ترند» (شمیسا،۲۳۲:۱۳۸۰) اما در این یک مورد باید گفت، خاقانی هم که از شاعران منطقهٔ آذربایجان بوده ، مانند شاعران خراسانی، به استفاده از اوزان کوتاه تمایل داشته است.

تناسب اوزان ومفاهیم

روشن است که، هر وزنی با توجه به ریتم وآهنگی که، از توالی وتناسب هجاها در ساختار آن به گوش می رسد، احساس ودریافت خاصی را در مخاطبش برمی انگیزاند. از همین رو،یکی از هنرمندی های شاعر در سرودن شعر،انتخاب اوزانی است که بامفاهیم مورد نظرش تناسب داشته باشد. در بررسی غزل های شاعرغزنوی مشاهده می کنیم که وزن موردعلاقهٔ اش، فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن / رمل مثمن محذوف، است. وزنی که در مجموع ۱۵ هجای آن، ۱۱هجای بلند به کار رفته است.

دربارهٔ تأثیرهجاهای بلند درساخت فضای کلی شعرباید گفت«همیشه تالیفی از الفاظ که درآن شماره نسبی هجاهای کوتاه بیشترباشدحالات عاطفی شدیدترومهیج تری را القا می کندوبه عکس برای حالات ملایم ترکه مستلزم تانی وآرامش هستند،وزن هایی بکار می روندکه هجاهای بلند یا ضعیف در آنها بیشتر باشد.» (ناتل خانلری:۱۶۷:۱۳۷۷)

درنقطهٔ مقابل اگر به اوزان غزل های خاقانی نگاه کنیم، می بینیم که، وزن مفعولُ فاعلاتُ مفاعیلُ فاعلن (بحرمضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف)،که وزن نخست ومحبوب شاعراست،وزنی است که،با آهنگ نرم وسنگینی که دارد،مناسب بیان معانیی مانند، مرثیه و هجران ودرد وحسرت است(رک.وحیدیان کامیار ،۱۳۸۰:۷۳) این معانی به روحیات شاعرنزدیک تراست. چراکه می دانیم خاقانی شاعری بوده است که،در طول زندگی اش با تلخکامی های زیادی روبرو بوده است.حوادث ناگواری چون ،مرگ پدر، عمو، پسر،همسر،پسرعمو و...از یک سو،وگرفتاری های شاعردر زندان، ازسوی دیگر،زندگی رابه کام شاعرخسته ازحسادت هاوتهمت ها،ناخوش کرده بود. آن گونه همهٔ این هادرکلام وی نمودی آشکار دارد.

اوزان دوری

یکی ازاختصاصات عروض فارسی داشتن اوزانی به نام دوری است.«اهمیت وزن دوری دراین است که وسط مصراع حکم پایان مصراع رامی یابد، یعنی می توان درآنجا قافیه آورد،مکث کرد،یک یا دو صامت اضافه برفرمول آورد.» (شمیسا،۸۶:۱۳۷۰)براین مطلب باید افزود ،اهمیت زیاداوزان دوری به دلیل آهنگ وموسیقی ای است که ازتکرار ارکان هماهنگ دردو پارهٔ هرمصراع دراین نوع اوزان شنیده می شود.این ارزش بدان پایه است که،برخی از صاحب نظران،تکرار راتنها عامل موسیقی ساز،درسخن منظوم می دانند. (رک.وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸:۳۸)

از نظر موسیقایی،ارزش اوزان دوری از اوزان معمولی بیشتراست. بنابراین بسامد بیشتر اوزان دوری، در میان مجموعهٔ اشعاریک شاعر،دلیل برغنای بیشتر موسیقی و آهنگ شعراو می باشد. نمودار زیر میزان بهرهٔ دوشاعر را ازاین اوزان نشان می دهد.

نمودار بسامد اوزان دوری درغزل های دوشاعر

سنایی			خاقانی		
نام بحر و وزن	بسامد	درصد	نام بحر و وزن	بسامد	درصد
منسرح مثمن مطوی مکشوف/ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	11	۶۹/۲	مضارع مثمن اخرب/ مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۲۰	۸۹/۵
هزج مثمن اخرب/ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۱۰	۴۵/۲	منسرح مثمن مطوی مکشوف/ مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۱۸	۳۰/۵
مضارع مثمن اخرب/ مفعولُ فاعلاتن مفعولُ فاعلاتن	۸	۹۶/۱	هزج مثمن اخرب/ مفعولُ مفاعیلن مفعولُ مفاعیلن	۱۶	۷۱/۴
مجتث مثمن مخبون/ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلاتن	۱	۲۴/۰	مجتث مثمن مخبون/ مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلاتن	۲	۵۸/۰
مجموع	۳۰	۳۴/۷	خفیف مثمن مخبون/ فعلاتن مفاعلن فَعِلاتن مفاعلن	۱	۲۹/۰
			بسیط مثمن مخبون/ مستفعلن فَعِلن مستفعلن فَعِلن	۱	۲۹/۰
			مجموع	۵۸	۰۶/۱۷

این آماربه مانشان می دهدکه استفادهٔ بیشترخاقانی ازاوزان دوری، دلیلی برخوش آهنگی و روانی بیشترغزل هایش نسبت به سنایی است.

موسیقی کناری

«منظورازموسیقی کناری،عواملی است که،در نظام موسیقیایی شعر دارای تاثیر است ولی،ظهور آن درسراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست.برعکس موسیقی بیرونی،که تجلی آن درسراسربیت ومصراع یکسان است وبه طور مساوی،در همه جا به یک اندازه حضور دارد . جلوه های موسیقی کناری بسیار است و آشکار ترین نمونه آن،قافیه و ردیف است.»(شفیعی کد کنی ،۱۳۷۹: ۳۹۱) موسیقی کناری به ترتیب درقافیه و ردیف متجلی می شود. قافیه در شعرفارسی،ازاهمیت وجایگاه زیادی برخورداراست.«قافیه نوعی زمینه سازی برای القای موسیقی شعردر ذهن آدمی است. تکرار الفاضی که از نظر معنا و احتمالا، از لحاظ شکل ظاهری با هم متفاوتند، ولی از نظر لحن و آهنگ همنوا هستند،لذّتی به آدمی می بخشد که نزدیک است به لذّتی که، ازاستماع نغمه ای دریافت می کنیم.»(ملّاح،۱۳۸۵:۸۳)

می دانیم که درکلمه هایی که قافیه شعرقرارمی گیرند،هرچه تعداد صامت ها و مصوت های یکسان، بیشترباشد، قافیه نیز به همان میزان ،گوش نوازتر و آهنگین تر بوده ،ارزش موسیقیایی آن بیشتراست .

با توجه به انواع مختلف هجاهایی که می توانند هجای قافیه قرار بگیرند، می توان گفت : گزینش شاعر در انتخاب واژه هایی که هجای قافیه آنها مصوّت و صامت های هماهنگ بیشتری داشته باشد، اهمیت فراوانی دارد. «یعنی هر چه تعدادحروف قافیه بیشترباشد،قایمهٔ صوتی بیت درمجموع شعرقوی ترخواهد بود.» (متحدین ،۱۳۵۴:۵۱۶)

نمودارزیر،انواع هجاهای قافیه رادرغزل های دوشاعربراساس میزان کاربردنشان می دهد.

نمودارانواع هجاهای قافیه درغزل های دوشاعر

سنایی				خاقانی			
رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد	رتبه	نوع هجا	بسامد	درصد
۱	صامت+مصوّت بلند+صامت	۲۴۲	۶۰	۱	صامت+مصوّت بلند+صامت	۱۸۴	۲۷/۵۴
۲	صامت+مصوّت کوتاه+صامت	۷۴	۱۸/۵۰	۲	صامت+مصوّت کوتاه+صامت	۱۰۱	۷۹/۲۹
۳	صامت+مصوّت بلند	۴۹	۱۲	۳	صامت+مصوّت بلند	۳۷	۹۱/۱۰
۴	صامت+مصوّت کوتاه+دوصامت	۲۶	۶/۵	۴	صامت+مصوّت کوتاه+دوصامت	۱۶	۷۱/۴
	صامت+مصوّت	۱۱	۲/۷	۵	صامت+مصوّت	۱	۲۹/

۵	بلند+ دوصامت				بلند+ دوصامت		۰

ازآنجایی که «امتدادمصوت بلندکمی بیشترازدوبرابرامتدادمصوت کوتاه است»(شمیسا،۱۳۸۶:۳۲)پس ،قافیه هایی که درآنهامصوت بلندبه کار رفته باشد،ازنظرموسیقیایی ارزشمندترند.اگربخواهیم هجاهای قافیه را درغزل های دوشاعر،ازنظرارزش های آوایی مقایسه کنیم، می بینیم که، هجای (صامت+مصوت بلند+دوصامت)که ازنظر صوتی، ارزشمند ترین هجای قافیه است، به ترتیب ۱۱و۱باردرغزل های سنایی وخاقانی به کاررفته است.البته کاربرد این هجامحدود است، چون واژه هایی که این آرایش هجایی را داشته باشند،زیادنیستند. پس ازآن هجای (صامت+مصوت بلند+ صامت) قراردارد،که بازاین هجا،درقافیه های سنایی کاربردبیشتری دارد.همین گونه است هجای (صامت+مصوت بلند).این آمار گویای آن است که ،ارزش های موسیقیایی وآوایی قافیه های سنایی، نسبت به خاقانی بیشتراست.این درازی وخوش آهنگی هجاهای قافیه ،سبب ارزش بیشتر قافیه ها،از نظر موسیقیایی می شود.

شفیعی کدکنی یکی ازنقش های قافیه را «القای مفهوم ازراه آهنگ کلمات»می داند.(شفیعی کدکنی ،۱۳۷۹:۱۰۰) درغزل زیراز سنایی، قافیه این نقش را به خوبی درشعرایفا کرده است.

عاشقی تا در دل ما راه کرد　　اغلب انفاس ما را آه کرد
بود هر باری دلم عاشق به طوع　　برد وزیر پای عشق اکراه کرد
عیش چون نوش مرا چون زهر کرد　　صبر چون کوه مرا چون کاه کرد
باز در شهر مسلمانان مغی　　کرد ما را بسته و ناگاه کرد
از تن باریک من زنّار ساخت　　وز دل سنگینم آتشگاه کرد
با همه محنت که من دیدم زعشق　　کو مرا بی قدر وآب و جاه کرد
نیک خواهم عشق را گر چه مرا　　او به کام دشمن وبدخواه کرد　(سنایی،۱۳۸۸:۸۴۹)

دراین غزل امتدادقافیه هابراساس مصوت بلند«آ»وهمچنین پراکندگی آوایی این مصوت درکل شعر، زنجیره ای صوتی خلق کرده است که درسراسر غزل به گوش می رسد. این گونه به نظرمی رسد که گویی با هر بار تکرار قافیه،شاعر اندوهش را ،با آه ممتدی از درون سینه اش بیرون می ریزد. این قافیه ها،در ساخت فضای مورد نظر شاعر،تأثیر زیادی دارند.چرا که اگر«قافیه با حروفی تنظیم شده باشد که از جهت ارزش صوتی متناسب با محتوای شعر باشد،به تقویت فضا ونغمۀآن کمک بسیارمی کند. (متحدین،۱۳۵۴:۵۰۰)

در حوزۀ قافیه های بدیعی بایدگفت، خاقانی نسبت به شاعر خراسانی بیشتراز، قافیه های بدیعی بهره برده

است. آن گونه که می توان ،انواع جناس و همچنین بارها تکرار تضاد و ذوقافیتین و اعنات را ،در قافیه هایش مشاهده کرد.گویی شاعرشروانی، بیشتر ازانوری قصد قافیه آرایی داشته است.دریک موردهم ،که همین یک باردر غزل های دو شاعردیده شد، خاقانی حاجب را در میان دو قافیه به کاربرده است.

نی دست من به شاخ وصال تو بررسید نی وهم من به وصف خیال تو در رسید (خاقانی،۱۳۸۲:۶۰۹)

صاحب«درّهٔ نجفی»معتقداست«اگرحاجب در میان دو قافیه باشد،در نهایت حسن خواهدبود.»

(نجفقلی میرزا ،۱۳۶۲:۹۴)

دربارهٔ عیوب قافیه بایدگفت،درغزل های هر دو سخنور، تکرارقافیه وقافیهٔ معموله بیشترازدیگرعیوب قافیه به چشم می خورد.در این میان،خاقانی بیشتر به کاربردقافیه های معموله علاقه نشان داده است.آن گونه که در اکثرغزل هایش ازاین قافیه های ساختگی بهره برده است.درادامه، نمونه های ازاین قافیه های معیوب در غزل های دوشاعر،ذکرمی شود.

سنایی

اقوا

سحرگه صعب تر باشد مرا هجران آن دلبر که جادو بندهای سخت در وقت سَحَر بندد

همی دانم من ای دلبرکه هستم من غریب ایدر ببینی محملم فردا شتربان برشُتُر بندد

(سنایی:۱۳۸۸:۸۴۲)

شایگان

تاکی از ناموس هیهات ای پسر بامدادان جام می هات ای پسر

ساغری پرکن ز خون رز مرا کاین دلم خون شد زغمهات ای پسر (همان:۸۹۱)

ایطای جلی

شمع نورفلکی خواهد هرلحظه همی شعله از مشعلهٔ روی ضیا گستر تو

زآرزوی رخ چون ماه تو هرروز چو صبح دل همی چاک زند پیش درت کهترتو (همان:۹۹۸)

ایطای خفی

گرلطف لبش نیستی از قهردو زلفش هرچوب که افراخته تر دار منستی

گویند که جزهیچ کسان را نخرد یار من هیچ کسم کاش خریدار منستی (همان:۱۰۲۵)

سناد

ارخلد برین یاد کنم روی تو بینم ور فتنه و دین یادکنم موی تو بینم

بر سیم و سمن وقف کنم جان و دل خویش کان عارض سیمین سمن سای تو بینم (همان:۹۴۳)

خاقانی

اقوا

از در تو برنگردم گرچه هرشب زغم خویش پاسبانان بینم آنجا انجمن در انجمَن

درازل برجان خاقانی نهادی مُهر مِهر تاابد بی رخصت خاقان اکبر بر مکُن (خاقانی،۱۳۸۲:۶۵۳)

ایطای جلی

هرشب که پر شکوفه شود روی آسمان در چشم من شکوفه وش آید خیال یار

کوآن شکوفهٔ طرب و میوهٔ دلم اکنون که پرطلسم شکوفه است میوه دار (همان:۶۱۷)

ایطای خفی

سرمستم وتشنه آب در ده آن آتش گون گلاب در ده (همان:۶۶۱)

شایگان

عشق محرم کسی است خاقانی به شما ناکسان فرو ناید

عشق داند که قحط سال کسی است زان به کس میهمان فرو ناید (همان:۵۹۱)

قافیهٔ معموله

ای اسب هجر انگیخته،نوشم به زهرآمیخته روزم به شب بگریخته،زان غمزهٔ ناباک تو

مرغان وماهی در،وطن آسوده اند الاّ که من برمن جهانی مرد و زن بخشوده اند الاّ که تو

(همان:۶۵۶)

تکرارقافیه

اندرجهان چنان که جهانست درجفا اورابه هرصفت که بجویی نظیر نیست

اورا نظیرهست به خوبی دراین جهان خاقان اکبراست که اورا نظیر نیست (همان:۵۶۱)

ردیف

ردیف که از ویژگی های شعرفارسی است، سهم مهمی دربالا بردن آهنگ وموسیقی،ودر نتیجه خوش نوایی شعردارد.از همین رو،همواره مورد توجه شاعران بوده است.اگرنگاهی به اشعار سروده شدهٔ شاعران در دوره های مختلف شعر فارسی بیاندازیم، درخواهیم یافت که « حدود ۸۰ درصد غزلیات خوب زبان فارسی دارای ردیف هستند.»(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹:۱۳۸)

ازنظربسامد کاربرد ردیف، خاقانی در۸۶،و سنایی در ۷۷ درصدازغزل هایشان،از ردیف بهره برده اند.سنایی درانتخاب ردیف های شعرخود، گاه دست به گزینش ترکیبات درازی می زند، که این خود تاثیر زیادی در افزایش موسیقی کناری شعرش دارد.طولانی ترین وگاه متکلف ترین ردیف های شعرفارسی را می توان در غزل های اودید.شفیعی کدکنی معتقداست«سنایی نسبت به دورهٔ خود همچنان که از جنبه های معنوی و توجه به جلوه های عالی عرفان سبکی تازه وخاص خوددارد،ازنظر آوردن ردیف های طولانی وعجیب،به خصوص درغزل هایش، سرمشقی است برای آیندگان، به خصوص شاعران متصوّف و عرفان سرای مانند عطّار و مولانا»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۶:۱۵۲)

ردیف هایی همچون «شبست خوش باد من رفتم » ، «خدایم برتو داور باد» ، «شد تا باد چنین باد » ، «تاکی بود ای دلبر» با تکرار خود، به میزان زیادی موسیقی کناری غزل های سنایی را، گوش نواز و آهنگین کرده است. حتی عبارت های عربی«الصبر مفتاح الفرج» و«علیک عین الله » که شاعر ۲ بار به عنوان ردیف انتخاب کرده است ،ترکیباتی طولانی هستند.خاقانی هم مانند شاعر غزنوی، به استفاده از ردیف های بلند رغبت داشته است. چرا که هرچه واژه های به کار رفته در ردیف بیشتر باشد، بر آهنگ و موسیقی شعرافزوده می شود.بهرهٔ دیگر ردیف های طولانی اینکه،«هرچه جزءردیف بزرگ تر باشد،اتحاد شاعر باخواننده وشنونده محکم تر ودلپذیرتر صورت می گیرد» (متحدین، ۱۳۵۴:۵۱۷). شاعر شروانی، در۱۰مورد ردیف هایی به کار برده است که ازحداقل ۳ کلمه ویا بیشترتشکیل شده اند.عبارت های بلندی همچون، «چنان آمدکه من خواهم »«ازمن دریغ داشت» «نپندارم که دارد کس» «برتوبینم جو» «برنتابد هردلی»... بارها ردیف غزل هایش قرارگرفته است.

تکرار ردیف های بلند درغزل های خاقانی،سهم زیادی در افزایش موسیقی کناری شعرش داشته است. شفیعی کدکنی دربارهٔ اهمیت ردیف در شعر خاقانی می گوید«در حقیقت شعر خاقانی اوج بازی با ردیف است وپس ازاو،دیگران ازهمین حدود تجاوزنمی کنند،بااین تفاوت که اوکاملا ازعهدهٔ ادای فکر و مضامین خود برمی آید،وآیند گان اغلب دچار یاوه سرایی می شوند.»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۹:۱۵۳)

خاقانی به آوردن ردیف های دشوار وکمیاب تمایل دارد. گویی شاعر شروانی ، دربسیاری موارد خواسته است تا تسلط وخلاقیتش را،درایجاد ترکیبات ومعانی ،با آوردن واژه ها وعبارت های دشوار،به رخ مخاطبانش بکشد.البته گاهی اوقات این ردیف های طولانی نه تنهابه کمک موسیقی ومعنای شعرنمی آید،بلکه سبب ابتذال وسستی معنای شعرشده ،کاملا زاید به نظرمی رسند. سعید حمیدیان دربارهٔ ردیف در غزل های خاقانی، اعتقاد دارد، «گاهی نیز، ردیف هایی دراز یا دشوار، که گذشته از اشغال فضایی قابل توجه از بیت،و عدم تأثیر مثبت بر موسیقی شعر،گاه سبب ایراد مضامینی نا دلپسند و حتی برودت کلام می شود وعکس مراد وهدف از کاربرد ردیف را باعث می گردد.» (حمیدیان،۱۳۸۳:۷۱)

نمونه را، ابیاتی با ردیف«تو زر بایستی» از یک غزل خاقانی.

هدیهٔ پای تو زر بایستی　　رشوهٔ رای تو زر بایستی
جان چه خاکست که پیش توکشم　　پیشکش های تو زر بایستی
دیده درپای تو کشتن هوس ست　　کشته درپای تو زر بایستی
گردهم اجرای امروز تو جان　　خرج فردای تو زر بایستی
کوه سیمسنی وهمسنگ توام　　درتمنای تو زر بایستی　(خاقانی،۱۳۸۲:۶۸۶)

دراین غزل،ردیف از نظرتداعی معانی وایجاد ترکیبات مجازی نقشی در شعر ندارد.موضوع همهٔ ابیات یکی ست، و ردیف درواقع تکراریک مضمون واحداست، که این تکرار سبب ابتذال وسستی معنا شده است.

البته در پاره ای موارد، شاعر لحظات ناب وشاعرانه ای هم با این ردیف هایش خلق کرده است.ازجمله در غزل زیرکه درمیان ردیف های دوشاعر، تنها موردی هم است که، ردیف درآن تکرارشده است.

ترا در دوستی رائی نمی بینم ،نمی بینم　　مرا اند ردلت جایی نمی بینم،نمی بینم
تمنا می کنم هرشب که چون یابم وصال تو　　ازین خوش ترتمنایی نمی بینم،نمی بینم
بهرمجلس که بنشینی تویی درچشم من زیرا　　که چون تو مجلس آرایی نمی بینم ،نمی بینم
زهراشکی که از رشکت فروبارم به هرباری　　کنارم کم ز دریایی نمی بینم،نمی بینم
اگرچه زیربالای فراقم دوست می دارم　　که چون تو سرو بالایی نمی بینم،نمی بینم
ننالیدم زتوهرگز،ولی این بارمی نالم　　که زحمت را محابایی نمی بینم،نمی بینم (همان:۶۴۶)

دراین غزل که فضای کلی آن،بیان کنندۀ ناامیدی وگلایه و شکایت شاعر است،تکرار آگاهانۀ ردیف«نمی بینم» درحسن تأثیر،و القای مفهوم واحساس موردنظرشاعر،بسیارموفق بوده است.

این همان تکراری ست که وحیدیان کامیار آنرا، نشان دهندۀ عواطف شدیددانسته اضافه می کند«راه طبیعی فوران عواطف و احساسات شدید، تکرار لفظ است، زیرا شعر طبیعی و راستین و ناب، فوران احساسات و عقده گشایی است وتکرار لفظ، بازتاب طبیعی عقده گشایی است.»(وحیدیان کامیار،۱۳۷۸:۳۲)

ازسوی دیگراگردقت کنیم می بینیم که در ردیف «نمی بینم نمی بینم»۸بارحروف غنّه ای«ن»و«م» تکرارمی شوند.این دوحرف،«اصواتی هستندکه به هنگام تلفظ آنها،هوا از راه بینی خارج می شود.بنابراین این واج ها غالباً صدایی شبیه به نق نق آهسته ،یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی وعدم رضایت را ،تداعی می کنند.»(قویمی،۱۳۸۳:۴۹)

یکی ازمعیارهایی که درارزش گذاری ردیف اهمیت دارد،آن است که ردیف دارای مفهوم ومعنای حرکتی وجنبشی باشد برای اینکه«درغزل هایی که دارای ردیف های حرکتی هستند،ذهن حالت پایان راحس نمی کند،وهرچند یک مصراع یابیت تمام می شوداما،به لحاظ حرکتی بودن آخرین کلمۀ آن مصراع یا بیت، شعرهمچنان درذهن ادامه می یابد،وپیش می رود.برعکس،درردیف های استاتیک،جریان شعرباتمام شدن مصراع ،بلافاصله درذهن قطع می شودوحرکت شعردرذهن پایان می یابد»(محمدی،۱۳۷۴:۱۱۳)

چون اصولادرمیان واژه های زبان فارسی، تنها فعل های خاص هستند که دارای مفاهیم حرکتی هستند،پس باید توجه داشته باشیم که هرچه تعدادافعال خاص درجایگاه ردیف بیشترباشد،شعرازتحرک وجنبش بیشتری برخورداراست. درنقطۀ مقابل هرچه فعل های عام ودیگرگروه واژه ها، یعنی اسم وحرف وقید و صفت ،بکارروند،از میزان حرکت وجنبش وپویایی شعرکاسته شده،سکون وایستایی بیشتری به مفهوم کلام افزوده می شود.در بررسی نوع واژه های ردیف های سنایی، به این نتیجه می رسیم که ۱۷۵ مورد ازآن ها فعل هستند، که ۴۴/۱۱ درصد را شامل می شود.گفتنی است که از این میان ۲۳٪این فعل ها از نظر مفهوم،فعل امرهستند که باوجودی که،تقریبا همۀ آنها نیز فعل های خاص هستند،برتحرّک وپویایی وهیجان

غزل های سنایی افزوده اند. درسوی دیگر، فعل خاص در ردیف های خاقانی ۱۴۶ مورد است که ۵۰درصد را در برمی گیرد. در ردیف های خاقانی می بینیم که کاربردافعال پرحرکتی چون(شکستی،درفکن،فشاندی، باده بیار،می پوشد، خندد، شستیم، بگشایی، دردِه)به میزان زیادی به انرژی وهیجان موسیقی کناری شعرافزوده است. خاقانی درکناربهره های زیادی که ازجنبه های موسیقیایی ردیف می برد،به جنبه معنایی ردیف هایش نیزتوجه دارد. این همان بهره ای ست که به عقیدۀ دکترشفیعی کدکنی یکی ازفایده های ردیف به شمارمی آید. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹:۱۴۰).

به عنوان مثال درغزلی باردیف «خواهدشکست »این عبارت رادرمعانی و ترکیبات مجازی مختلفی به خدمت گرفته است . وباخلق ترکیباتی چون «بازارشکستن»«توبه شکستن»«دل شکستن»«ناله شکستن» «طلسم شکستن» و...برگسترۀ تداعی معانی درشعرش افزوده است.

لعل او بازارجان خواهدشکست　　خندۀ او مهر کان خواهـدشکست
عابدان را پرده این خواهددرید　　عاشقان را توبه آن خواهدشکست
هودج نازش نگنجد درمیان　　لیک محمل برجهان خواهدشکست
پرنیان خویی به پای پیل غم　　دل چوپیل پرنیان خواهد شکست
روی گندگون اودر چشم سیاه　　خار راه کهکشان خواهـد شکست
غمزه ش ارغوغا کند هیچش مگوی　　کو طلسم آسمان خواهدشکست
دشمنان ازداغ هجرش رسته اند　　پل همه بردوستان خواهد شکست
جای فریاد است خاقانی که چرخ　　نالۀ فریادخوان خواهد شکست　(خاقانی،۱۳۸۲:۵۵۸)

می بینیم که ردیف «خواهدشکست» گذشته از پیوستگی وتناسبی که با فضای کلی شعردارد، ازنظرتداعی معانی وخلق ترکیبات بدیع، تأثیرزیادی درشعردارد.

از منظری دیگر،تنوع وگونه گونی در میان ردیف های سنایی کمتربه چشم می خورد .به عنوان مثال واژۀ «تو» به تنهایی۱۷بار به عنوان ردیف در غزل های سنایی تکرار شده است.در حالی که در ردیف های خاقانی غیر از واژۀ«است» که ۱۰ بار به کار رفته،هیچ واژۀ دیگری بیش از ۵ بار تکرار نشده است.

نتیجه

در پایان این جستار، نقاط اشتراک و اختلاف غزل های سنایی و خاقانی را،از منظرموسیقی بیرونی ودرونی می توان این گونه برشمرد:

موسیقی بیرونی:

۱. هردو شاعر در ۹ بحر غزل هایشان را سروده اند. دراین میان، تنها دریک مورد با یکدیگراختلاف دارند. خاقانی در بحرسریع وسنایی در بحربسیط غزلی نسروده اند.

۲. باوجود آنکه سنایی ۶۹ غزل بیشتر از خاقانی سروده است اما، تنوع اوزان درخاقانی بیشتراست.اودر ۲۹وسنایی در۲۱وزن سروده اند.

۳. رویکرد هردو شاعر،بیشتراستفاده از اوزان پرکاربرد و مطبوع عروض فارسی بوده است.

۴. موسیقی بیرونی در غزل های خاقانی ،خوش آهنگ تراست.به دلیل آنکه از یک سو ،از اوزان دوری بهرهٔ بیشتری برده است.

موسیقی کناری:

۱. قافیه،درغزل های سنایی گوشنوازتراست. چون در ساختار هجاهای قافیه اش، مصوت بلند بیشتر به کار رفته است.

۲. از نظر بدیعی، باید گفت شاعر شروانی به آرایش قافیه هایش توجه بیشتری داشته ، بارها از انواع جناس و تضاد در قافیه هایش بهره برده است.

۳.هردو شاعر به استفاده از ردیف های طولانی ودراز آهنگ تمایل زیادی داشته اند.

۴. ازنظر بسامد ،خاقانی در۸۶ ،وسنایی در ۷۷ درصد از غزل هایشان، از ردیف بهره برده اند.

۵. ردیف های شاعرشروانی از نظرمعنا،از پویایی وتحرک وهیجان بیشتری برخوردارند. اضافه براین، دایرهٔ تنوع وگونه گونی ،از نظر کاربرد واژه هاو ترکیبات در ردیف هایش وسیع‌تر است.

کتابنامه

۱.بلخی، مولانا جلال الدین محمّد.(۱۳۸۷). **غزلیّات شمس تبریز**، مقدمه گزینش و تفسیرمحمّد رضا شفیعی کدکنی،تهران ،سخن،

۲.حمیدیان،سعید.(۱۳۸۳).**سعدی درغزل**،تهران،قطره

۳.خاقانی شروانی،افضل الدین بدیل.(۱۳۸۲).**دیوان**،به کوشش دکترضیاءالدین سجادی،تهران،زوار

۴.زرین کوب،عبدالحسین.(۱۳۸۴).**باکاروان حلّه**،تهران،علمی

۵.سنایی غزنوی .(۱۳۸۸).**حکیم ابوالمجدمجدودبن آدم**،دیوان،به سعی واهتمام مدرّس رضوی، تهران، انتشارات سنایی.

۶. شفیعی کد کنی ، محمد رضا .(۱۳۹۰). **تازیانه های سلوک** ، تهران ، آگه.

۷. .....(۱۳۷۹). **موسیقی شعر** ، تهران ، آگه

۸. شمیسا ، سیروس .(۱۳۸۶).**آشنایی با عروض و قافیه** ، تهران ، نشر میترا

۹. .....(۱۳۸۰).**سیرغزل درشعرفارسی**،تهران ،فردوس

۱۰. فروزان فر،بدیع الزمان.(۱۳۸۷).**سخن وسخنوران**، تهران،زوار

۱۱.قویمی، مهوش،۱۳۸۳.**(آواوالقا)**.تهران،هرمس

۱۲.متحدین ، ژاله ، **تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن** ، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی. (۱۳۵۴). سال سوم ، ۴۳ ،صص ۴۸۳ –۵۳۰

۱۳.محمدی،محمدحسین.(۱۳۷۴).**بیگانه مثل معنی**، تهران،میترا

۱۴.ملّاح،حسینعلی.(۱۳۸۵).**پیوندموسیقی وشعر**،تهران،نشرفضا

۱۵. ناتل خانلری ،پرویز .(۱۳۲۷). **تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران

۱۶. .....(۱۳۷۷).**هفتاد سخن(۱) شعرو هنر**،تهران،توس

۱۷.نجفقلی میرزا.(۱۳۶۲).**درّهٔ نجفی**،باتصحیح وتعلیقات وحواشی حسین آهی،تهران ،فروغی

۱۸. وحیدیان کامیار،تقی.(۱۳۷۸).**درقلمروزبان وادبیات فارسی**،مشهد،محقق

۱۹. ..... (۱۳۸۰).**وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران ،مرکز نشر دانشگاهی

۲۰. .....(۱۳۷۳). **بررسی منشأ وزن شعر فارسی**، مشهد، موسسه چاپ وانتشارات آستان قدس رضوی

بررسی و استخراج عناصرعامیانه در داراب نامه طرسوسی

دکتر جمال احمدی[1]

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

پرستو محمدی

دانشجوی کارشناسی ارشد رشته زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

چکیده

داراب‌نامه طرسوسی (= طرطوسی) یکی از آثار ماندگار قرن ششم هـ .ق است. این اثر، داستان داراب، فرزند بهمن (= اردشیر) و همای است. در ذیل سرگذشت داراب، داستان اسکندر، دارای دارایان و دختر او، روشنک (= بوران‌دخت) به تفصیل آمده است.

داراب‌نامه طرسوسی زبانی ساده، روان و تخاطب‌وار دارد. این ویژگی، داراب‌نامه را مشحون از عناصر عامیانه کرده است. همچنین، ابوطاهر طرسوسی از جمله‌ی کسانی نبوده که در علوم رسمی و عربیت، مایه‌ی چندان داشته باشد. از این رو تأثیر ادب عامه در لفظ و معنای داراب نامه مشهود است.

نویسندگان این مقاله سعی می‌کنند با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی عناصر عامیانه در این اثر بپردازند. نتیجه‌ای که از این پژوهش به دست می‌آید این است که داراب‌نامهَ،مشحون از عناصر عامیانه است. البته برخی از عناصر از فراوانی بیشتری برخوردار است. برای نمونه، «مثل» از بسامد بیشتری برخوردار است. بعد از مثل، قصه و افسانه بیشترین فراوانی را دارد.

کلیدواژه‌ها: داراب‌نامه، طرسوسی، عناصر عامیانه.

مقدمه

داراب‌نامه نوشته‌ی ابوطاهر طرسوسی، یکی از آثار پرآوازه‌ی ادبیات عامیانه‌ی ایران است که انشای آن به سده ششم هجری قمری بازمی‌گردد. براساس متن کتاب، نویسنده (=داسنانگزار) با عنوانِ:«استاد فاضل کامل ابوطاهر ابن حسن‌بن علی‌بن موسی الطرسوسی اسعده الله فی‌الدارین» معرفی شده است (طرسوسی، ۲۵۳۶: ۳). در برخی منابع دیگر، نام او «محمدبن حسن‌بن علی‌بن موسی طرسوسی یا طرطوسی» آمده است(دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل ابوطاهر طرسوسی؛ نیز: شریفی، ۱۳۸۸: ذیل ابوطاهر طرسوسی؛ نیز: ۹-۸ :Hanaway.pp.۱۹۹۶). با آنکه اطلاعات در باب زندگی ابوطاهر طرسوسی بسیار اندک است. اما می‌دانیم که او یکی از داستانگزارانی بوده که چندین قصه را روایت کرده است (صفا، بیست وشش). ابوطاهر، در برخی از نسخه‌ها، به طرسوس نسبت داده شده و در برخی دیگر به طرطوس. ابوطاهر چه طرسوسی باشد چه طرطوسی، ایرانی‌تبار است. (اسماعیلی، ۱۳۷۵: ۲۰۶). و عکس آن چیزی که برخی او را عرب دانسته‌اند (مول، دیباچه، ۱۳۶۹: ۵۸)، گفته شده که او از مردم خراسان است و انتساب او به طرسوس یا طرطوس از قبیل انتساب مولانا به روم است

[1] jahmady52@yahoo.com (نویسنده مسئول)

زیرا به نظر می‌رسد که او به رسم زمان خویش به سیاحت در سرزمین‌های اسلامی می‌پرداخته و در آخرین سفر خود به دلیلی نامعلوم در یکی از این دو شهر که یکی در ترکیه و دیگری در سوریه کنونی قرار دارد ساکن شده است (معماران کاشانی، ۱۳۸۴: ۲۱۸).

مذهب ابوطاهر طرسوسی، همچون سایر زوایای زندگی او نامشخص و نامعین است. برخی از پژوهشگران بدون ارائه دلیل، احتمال شیعه بودن و از پیروان شعوبیه داده‌اند (اسماعیلی، ۱۳۷۵: ۲۰۶) برخی سکوت کرده و برخی نیز براساس توضیحاتی که در باب فضائلیان و مناقبیان می‌دهند می‌گویند:بیشتر گمانه-زنی‌ها نشان از سنی بودن ابوطاهر می‌دهد. ذبیح‌الله صفا در این باره می‌گوید: از جمله کسانی که در قرن پنجم و ششم عادتاً به روایت داستان‌های تاریخی برای عامه می‌پرداخته‌اند، فضائلیان‌اند. این فضائلیان معمولاً سنیانی بوده‌اند که در برابر مبلغان و قصه‌گویان شیعه به نام «مناقبان» قرار داشته و با آنان معارضه می‌کردند. کار مناقبیان آن بود که مدایح ائمه و اهل بیت و همچنین داستان‌ها و مغازی آنان را برای مردمی که بر گردشان حلقه زده و به سخنان ایشان گوش فرا داده‌اند، بیان می‌کردندو فضائلیان سنی، برای آنکه با آنان مقابله و معارضه کنند همین عمل را درباره شیخینمی‌کرده‌اند. (صفا، ۲۵۳۶: بیست ویک؛ نیز همو: ۱۳۷۸: ۱۹۲-۱۹۴).

ذبیح‌الله صفا در پیش گفتار داراب‌نامه، سه اثر را به ابوطاهر طرسوسی نسبت داده است: داراب‌نامه، قران حبشی و قهرمان‌نامه (صفا، بیست وشش) اما محمدجعفر محجوب، در پژوهشی، ابومسلم‌نامه را نیز از آثار مسلّمابوطاهر می‌داند (اسماعیلی،۲۰۵). برخی دیگر از پژوهشگران آثار ابوطاهر طرسوسی را بیشتر از موراد بالا می‌دانند و بدین شکل نام می‌برند: ۱- ابومسلم‌نامه۲-مسیب‌نامه ۳- جنگ‌نامه محمد حنیفه ۴- داستان قران حبشی ۵- قصص شاهنامه ۶- قهرمان‌نامه ۷-داراب‌نامه۸- اسکندرنامه ۹- تاریخ اسکندری (معماران کاشانی، ۱۳۸۴: ۲۲۰).

داراب‌نامه توسط ذبیح‌الله صفا در سال ۱۳۴۴ تصحیح و در همان سال تا سال ۱۳۴۶ به وسیله بنگاه ترجمه و نشر کتاب به چاپ رسیده و در سال ۱۳۷۵ نیز توسط انتشارات علمی فرهنگی تجدید چاپ شده است. همچنین ترجمه روسی آن به وسیلهN.B.Kondyrevaدر مسکو منتشر شده است (معماران کاشانی، ۱۳۸۴: ۲۲۰).

داراب‌نامه در ۳۶ فصل تدوین شده که روی هم می‌تواند در سه بخش اصلی منقسم شود: بخش اول که شرح تولد و زندگی داراب پدر است آنجا پایان می‌یابد که فیلیپ پادشاه روم راضی می‌شود که در مقابلخروج سپاهیان ایران از کشورش، دختر خود، ناهید را به دربار داراب بفرستد. بخش دوم، داستان تولد اسکندر، رسیدن او به پادشاهی ایران پس از جنگ با برادر ناتنی‌اش داراب جوان و شرح جنگ‌های او با پوران‌دختو سپس دلدادگی آنها است. بوران‌دخت یا روشنک همان Roxanaداستان‌های یونانی است که به خون‌خواهی پدر و با نهایت دلیری به نبرد با اسکندر می‌پردازد. سومین بخش کتاب سفرهای اسکندر به دور دنیا است.

شیوه انشای این کتاب، به طور کلی همان است که در کتاب‌های نظیر آن می‌بینیم، با این فرق که این کتاب به سبب قدمت و نیز به علت آنکه نفوذ دوره‌های پیشین زبان فارسی تا حدود قرن پنجم هجری در آن زیاد است. در بسی از موارد زبان و شیوه کهنه‌تر از آنهای دیگر دارد. عبارت‌های آن کوتاه و در بسیاری از موارد مقرون به ایجاز است چنانکه خواننده گاه خود را با شیوه انشای دوره سامانی رویاروی می‌یابد. (صفا، ۲۵۳۶: بیست ودو).

درباره داراب‌نامه طرسوسی آثار اندکی نوشته شده است. تا آنجا که نویسندگان این مقاله استقراء کرده‌اند صرف نظر از تصحیح داراب‌نامه به وسیله ذبیح‌الله صفا، چند مقاله و خلاصه‌ای از کتاب به نثر امروز کار درخوری صورت نگرفته است. آقای رضا ستاری در مقاله‌ای به تفاوت‌ها و شباهت‌های میان داراب‌نامه طرسوسی و داستان داراب در شاهنامه پرداخته است. همچنین ویلیام هانوی در دایره‌المعارف ایرانیکامقاله‌ای درباره داراب‌نامه نوشته که بسیار مختصر آن را معرفی نموده است. البته در مقالات دیگریبه صورت حاشیه، اندکی به داراب‌نامه اشاره داشته‌اند. اما آنچه که آشکار است این است کهتاکنون کسی به استخراج عناصر عامیانه در کتاب داراب نامه اهتمامینورزیده است.

بحث

در اینجا به بررسی عناصر عامیانه و مشاهده و استخراج آنها از کتاب داراب‌نامه طرسوسی پرداخته می‌شود و الگوی کار ما براساس کتاب «فرهنگ عامه» نوشته سیدعلی میرنیا است. عناصر موجود در این کتاب شامل آداب و رسوم، بازی‌ها، باورها، جشن‌ها، طب، قصه‌ها وافسانه‌ها، مثل‌ها و نجوم است. که در هشت بخش تدوین شده است. لازم به توضیح است که این هشت بخش براساس ترتیب الفبایی است و تمامی ارجاع‌ها در این فصل که پس از تعاریف عناصر عامیانه، به صورت عددی و بدون ذکر نام نویسنده آمده مربوط به کتاب داراب‌نامه طرسوسی تصحیح ذبیح‌الله صفا است.

۳. ۱.آداب و رسوم:

آداب و رسوم در اصطلاح عبارت است از مجموعه‌ای عقیده‌ها و نظرها که مشخص‌کننده‌ی میزان آگاهی و بیانگر روشن‌بینی و فرهیختگی مردمان هر جامعه است. آیین‌ها و رسم‌هایی که انجام دادن آن در میان افراد هر جامعه جایز شمرده می‌شود و معمول و عامه‌پسند است.(راوندی، ۱۳۷۱: ۱۱)

۳. ۱. ۱. برده‌داری:

ممکن است این تصور وجود داشته باشد که رسم برده‌داری، مدتها پیش یعنی بعد از وارد شدن اسلام به ایران از بین رفته است. اما با مطالعه‌ی آثاری مانند قابوس‌نامه پی می‌بریم که این رسم تا قرن پنجم و ششم ادامه داشته است و در انواع کارها از بردگان استفاده می‌کردند. کارها و وظایفی مانند خنیاگری، سلاح‌داری، خادمی، ستوربانی،فراشی و ... درکتاب قابوس‌نامه ابوالمعالی کیکاووس به فرزند خود گیلانشاه روش انتخاب برده را برای انجام کارهای مختلف می‌آموزد. از جمله آداب و رسوم ذکر شده در این کتاب خرید و فروش

برده و کنیز بوده که این کار را افرادی که، شغل نخاسی داشتند انجام می‌دادند؛ و معمولاً از طبقه مرفه و بازرگانان بوده‌اند. خانواده‌هایی که توان مالی داشتند برای انجام کارها و آسایش بیشتر معمولاً کنیز و برده خریداری می‌کردند.

« پیر نخاسی در آن میان بود، نام آن پیر سطهرون بود و هفتاد کنیزک داشت همه خوبروی و لطیف اندام و حرفت وی بازرگانی بود و هرکجا کنیزکی نیکو روی بودی بخریدی و بنزدیک پادشاهان بردی و بفروختی.» (۲۰۳/۱)

نیز : ۲۰۳/۱، ۵۰۲/۱ ، ۱۴/۱.

۳. ۱. ۲. تعلیم و تربیت

مسأله تعلیم و تربیت در این اثر بسیار مورد توجه است. اما به نظر می‌رسد بیشتر به گروه خاصی از مردم تعلق دارد. در کتاب بارها از حکیمان، بخصوص حکیمان یونانی نام برده شده است. حکیمانی که در علم طب، حساب، نجوم، فلسفه و .... بسیار توانا هستند. افلاطون که بارها از او نام برده شده شاگردان زیادی از سرزمینهای مختلف تربیت کرده که در طول داستان با آنها برخورد می‌کنیم. آنان همه خدا پرستند و مردمان را به خداپرستی دعوت می‌کنند.

« و از آن مردان یک چشم، یکی بیونان زمین بود و شاگرد افلاطون حکیم بود و از افلاطون فرهنگ آموخته بود، نام او حکیم سیطاروشبود، بهمه‌ی زبانها سخن گفتی و مهراسبرا سلام کردی بزبان پهلوی.»(۱۷۸/۱)

نیز: ۲۰۷/۱، ۳۹۴/۱، ۴۳۵/۱، ۲۱۶/۲، ۴۶۷/۱، ۱۸۰/۲، ۳۳۶/۲، ۳۶۳/۲، ۲۲۷/۲، ۲۸۲/۲، ۱۷۸/۱، ۱۴/۱، ۲۳۶/۲.

۳. ۱. ۳. پوشش و لباس

همانطور که در اکثر آثار ادبی گذشته، به پوشش و لباس مردم آن روزگار توجه فراوانی شده، در کتاب داراب‌نامه طرسوسی نیز هر کدام از گروههای اجتماعی، لباس مناسب خود را داشته است. که در زنان و مردان متفاوت بوده است.

جامه‌ی شاهان:

جامه‌ی شاهان بر حسب منطقه و فرهنگ، تفاوتهایی داشته است؛ اما شاهان معمولاً آراسته‌ترین لباسها را در میان قوم خود می‌پوشیدند؛که به انواع جواهر یا چیزهایی که به نظرشان با ارزش بود، آراسته می‌شد و تاجی مرصع بر سر می‌نهادند.

«داراب بر گوشهٔ تخت ایستاده بودی قبایی بزر پوشیده و کمری بزر بر میان بسته.»(۴۵/۱)

نیز: ۱۲۴/۱، ۵۲۷/۱، ۴۱۴/۲، ۱۰۸/۲، ۵۶۶/۲، ۵۷۴/۲ .

جامه‌ی وزیران:

«وزیر لاطوس اندرآمد، پیری نیکو چهره و بلندبالا و لیکن رنگ سیاه و ریش سپید، دستی جامهٔ مرقّع پوشیده و پسر وزیر، دستاری سرخ در سر بسته و جبّه‌یی دیبا در بر پوشیده.»(۵۵۴/۲)

جامه‌ی زنان:

در کتاب لباس دختر لاطوس شاه (مهطنطسیه) این‌گونه توصیف شده است: «کودکی بیامد بی‌ریش و نیکوروی و بلندبالا قبایی پوشیده بزر و کلاهی متصل تاج پیکر در سر و خلخال در پای و نعلین در قدم و دستارچه بر سر انگشتان پیچیده» (۵۵۳/۲)

نیز: ۳۱۲/۲، ۳۰۹/۲، ۱۲/۱، ۱۲۵/۱.

جامه‌ی بازرگانان:

«مهراسب دسته‌یی جامه تمام دیبا بیاورد از جبه و پیراهن و دستار و بداراب داد و او در پوشید و دست داراب بگرفت و گفت برخیز تا ترا بنزدیک شاهو برم. چند مرد بازرگانند که آمده‌اند، تو نیز لباس بازرگانان در پوش و در میان ایشان بایست تا وقت بار شود آنگاه درآی تا شاهو را بوبینی.» (۱۳۴/۱)

نیز: ۵۲۱/۱ .

جامه‌ی بازاریان:

«داراب بفرمود تا جامهٔ دیبای زرپوش و دستار قصب بیاوردند، بپوشید و بر اسب سوار شد و غلامی باوی. مصطلق در نگریست، مردی دید چند زنده پیلی ولیکن جامهای بازاریان پوشیده.» (۲۹۷/۱)

جامه‌ی پیلبانان:

در داستان کیدآور پادشاه هند، لباس پیلبانان و آرایش پیلان او این‌گونه توصیف شده: «بر سر هر پیل پیلبانی نشسته بود و شارهٔ شاهی در سر بسته و طوقی از زر در گردن و هر یکی کتاره‌ای بمیان فرو آخته و زنگله در پیشانی پیل سخت کرده.» (۱۰۲/۲)

جامه‌ی کنیزکان:

زمانی که اسکندر خود را از پسران فیلقوس، که قصد کشتنش را دارند پنهان می‌کند جامه‌ی کنیزکان برتن می‌کند: « اسکندر جامهای کنیزکان بپوشید و مقنعه بر سرگردانید.» (۴۳۱/۱)

جامه‌ی مردم پارس:

« بوران دخت پیری دید از ولایت پارس نام او دادبه، پیری محتشم و بلند بالا و سرخ روی و ریشی سپید، و نه مرد دیگر با وی هر یکی چند نخل خرما، جامهای سپید و نیکو پوشیده و درقها در گردن و تیغها حمایل کرده و دستارهای معلمبر زَبَر سر بسته.» (۲۵/۲)

جامه‌ی پیران(درویشان):

(اسکندر و همراهانش)، «پیری را دیدند که می‌آمد بیست گز بالای آن پیر و ریش سپید تا بناف میزری برمیان بسته و چوبی در دست گرفته.» (۴۰۹/۲)

جامه‌ی ایرانیان:

«بوران‌دخت جامهٔ دیگر پوشید و دستاری در سر بست برسم ایرانیان.» (۶۱/۲)

جامه‌ی جانداران:

«طمروسیه با جامهٔ جانداران بر زبر سر او بایستاد، قبایی دیبا پوشیده و کلاهی بر سر نهاده و تیغ حمایل کرده.» (۲۳۱/۱)

جامه‌ی غلامان:

غلامان بسته به نوع کار و مسئولیتی که داشتند، پوشش و لباسشان نیز متفاوت بوده است. برای مثال داراب لباس مبدل غلام چوگان باز را می‌پوشد تا در بازی چوگان پنهانی همای را یاری دهد.

«همای نگاه کرد، یکی را دید قبای صوفی پوشیده و کلاهی بزر در سر نهاده، گفت این همه بداراب می‌ماند ولیکن این جامهای غلام است.» (۴۴/۱) نیز: ۴۵/۱.

جامه‌ی مزدوران:

در قسمتی از داستان، مهراسب پارسی که طمروسیه را گم کرده و به دنبال یافتن اوست؛ برای امرار معاش، مزدوری پیشه می‌کند و لباسش این‌گونه توصیف شده است: « مهراسپ گلیمی حاصل کرده بود و از وی جبه‌یی دوخته و پوشیده و گلیم پاره‌یی بر سر بسته ولالک و پای تا به در پای کرده و داسی و دست موزه‌یی حاصل کرده و مزدوری هیزم کشی می‌کرد.»(۱۴۸/۱)

جامه‌ی منجمان و افسونگران:

طمروسیه به دست یک تاجر برده به نام شاپور اسیر می‌شود و مهراسپ برای اینکه او را نجات دهد، خود را به شکل منجمان در می‌آورد و لباس آنان را می‌پوشد. پس:

«مهراسپ ببازار شد و جامهای نیکو بخرید و دستاری سیاه بخرید و بگرمابه رفت و سروتن بشست و بخانه آمد و در حجره بنشست و موی خود را خضاب کرد و چون روز دیگر شد، دستار اندر سر بست و جبه اندر پوشید و خریطه بدست گرفت با اصطرلاب، و دو سه کتاب در آستین کرد و روی با آن حجره نهاد که شاپور در آنجا بود. چون آنجا رسید آواز برآورد که: منجمانیم و حکیمان و معزّمان و افسونگران و خبر غایبان گوییم.» (۱۴۹/۱) نیز: ۱۳۵/۱.

جامه‌ی خدمت در نزد پادشاه:

رسم براین بوده که هنگام رفتن به نزد پادشاه لباسی مخصوص می‌پوشیدند و برای احترام به پادشاه سوار بر اسب نمی‌شده‌اند. پیاده می‌رفتند و غلامی اسب را به دنبالشان می‌برد.

درجایی از داستان، بوران‌دخت که به دروغ خود را بهرام نامیده به نزد اسکندر می‌رود و به نشانه‌ی احترام به او، «بوران‌دخت جامه‌ی خدمت شاه اسکندر پوشید و کمر بر میان بست و بفرمود تا اسب بیاوردند و در قفای وی بردند از بهر حرمت را.» (۲۹/۲)

جامه‌ی نبرد:

از آنجایی که این کتاب داستان نبردهای فراوانی را روایت می‌کند، پس مبارزان و خصوصیات آنان، در پوشش مبارزه نیز متفاوت است.

برای مثال، جامه و پوشش داراب، در نبرد، بر حسب مقام او این‌گونه توصیف شده است: «داراب اندر آمد، چند زنده پیلی بر پیلی نشسته، مرکبی کوه پیکر در زیر ران و جوشنی مزّرد، پوشیده و مغفری در سرپوشیده، و هر دو رکاب او، در زمین می‌کشید.» (۳۷۴/۱)

نیز: ۳۶۰/۱، ۵۴/۲، ۵۰۷/۱، ۵۰/۲، ۱۲۵/۲.

۳. ۱. ۴. پذیرش رسول:

رسول یا سفیر نماینده‌ای بود، که از سوی پادشاهی یا بزرگی به سوی پادشاه دیگر، فرستاده می‌شد و معمولاً حامل پیغامی بود. که این پیغام یا به صورت نامه بود و یا به صورت پیغام شفاهی. فرستاده شدن رسول، از مبدا و پذیرش او توسط طرف مقابل، آداب و رسوم خاصی داشت. برای مثال رسول چون نماینده‌ی پادشاه بود لباس‌هایی می‌پوشید که نشان دهنده‌ی شأن و مقام او باشد. و دیگر این‌که معمولاً حکیمان، موبدان، بزرگان و افراد صاحب مقام به عنوان رسول، یا همراه رسول فرستاده می‌شدند.رسول را معمولاً در جای نیکو فرود می آوردند. برای او خوردنی می‌آوردند و به او خلعت می‌دادند.

«ضحاک بر در شهر رسید. فرود آمد و رسولی به نزدیک امیر مردو فرستاد. امیر مردو رسول را بجای نیکو فرود آورد و خوردنی آوردند تا بخوردند .. ضحاک گفت این چه حالتست؟ رسول هر کجا رود با خلعت بازگردد.» (۲۲/۱)

نیز: ۲۲۲/۱، ۳۴۵/۲، ۲۹/۲، ۱۰۶/۲، ۲۲۴/۱، ۳۴۷/۲، ۷۰/۲، ۳۸۰/۱، ۲۵/۱، ۲۳۰/۱، ۳۸۱/۱، ۲۶/۱، ۲۶/۲، ۳۴۲/۲، ۱۲۷/۱، ۴۸۴/۱، ۲۳۲/۱، ۳۴۸/۲.

۳. ۱. ۵. خواستگاری و عروسی

برای خواستگاری، همیشه بزرگان و افراد صاحب مقام را می‌فرستادند. و معمولاً خواستگاران، همراه خود نثارها و تخته‌های جامه می‌بردند. و در هنگام عروسی هم، در حد شکوه و مقام عروس و داماد، باز هم نثارهای مختلف فراوانی، توسط خانواده داماد آورده می‌شد. و دیگر این‌که به مناسبت این شادی به مردم عادی هم، نثار می‌دادند. جشن عروسی بسته به مقام داماد، از سه روز شروع می‌شد و گاهی تا هفت ماه ادامه می‌یافت. همچنین عروس بدون اجازه و تایید پدر و مادر، حق انتخاب همسر نداشت.

پس از این‌که، بوران دخت قبول می‌کند تا با اسکندر ازدواج کند. «بهمه ولایت‌های ایران و روم نامه و قاصدان فرستادند که بوران‌دخت را با اسکندر عقد کردند. و درهای خزینها را بگشادند و نثار کردند و هر دو را بر تخت مملکت به یکجای بنشاندند و تا هفت ماه جشن و عشرت کردند.» (۹۲/۲)

نیز: ۲۳۰/۱، ۴۲۹/۱، ۲۶۶/۱، ۳۸۸/۱.

۳. ۱. ۶. عزاداری

در این دوره، عزاداری و اندوه مرگ عزیزان، آداب و رسومی دارد. برای مثال، زنان و مردان سرها را برهنه می‌کردند. زن‌ها موهای خود را می‌بریدند و رخسار را می‌خراشیدند، عزاداران گوشت بدن خود را بدندان بر می‌کندند و خود را در خاک انداخته، می‌غلطاندند. جامه‌های خود را پاره می‌کردند. خاک بر سر می‌ریختند و خود را می‌زدند.

در جریان کشته‌شدن جمهرون به دست داراب، «خصمان جمهرون در آمدند، سرها برهنه کرده بودند، زنان و کودکان وکنیزان میخروشیدند و پیراهن خون آلود آورده بودند.» (۵۰/۱)

نیز: ۴۶۷/۱، ۱۳۹/۲، ۲۷۶/۱، ۱۲۴/۲، ۲۱۴/۲، ۱۰۱/۱، ۵۹۶/۲، ۱۳۳/۱، ۱۸۲/۱، ۲۴۰/۱، ۹/۱، ۴۶۲/۱، ۳۹۹/۲، ۴۱۹/۱، ۲۸۷/۱، ۱۲۷/۱، ۷۴/۱، ۹۸/۱، ۳۵۶/۱.

۳. ۱. ۷. مژدگانه

مژدگانه یکی از رسومی است که در داستان در مورد آن صحبت شده است؛ و همان‌گونه که از نامش پیداست، اگر رسولی یا پیکی، حامل خبر خوشی می‌بود شاه و بزرگان به او مژدگانه و نثار می‌دادند. و او را گردشهر می‌گرداندند؛ تا همه از این خبر مطلع شوند.

زمانی که خبر، به امیر مردو می‌رسد؛ که داراب در دربار همای، امیر بار شده است؛ او به رسولی که، خبر را آورده بود خلعت و نثار می‌دهد و او را گردشهر می‌گرداند. «چون نامه به امیر مردو فرستادند که همای پسرت را امیری بار داد.امیر مردو رسول را خلعت داد و بگرد شهرش بگردانید و نثارها فرمود کردن.»(۴۶/۱)

نیز: ۵۲۱/۱، ۴۵/۱، ۲۲۲/۱.

۳. ۲. بازی‌ها

«اوقات فراغت را به سه نوع می‌توان گذراند: رفع خستگی، سرگرمی و تفریح و بالاخره فعالیت‌هایی که به رشد و شکفتگی شخص یاری می‌رساند و موجب ازدیاد معلومات، یا پرورش استعدادهای دیگر فرد می‌شود.» (راوندی، ۱۳۷۱: ۵۴۶)

در قسمتی از داستان، داراب که کودک اما بسیار تواناست، حرکات زیبایی انجام می‌دهد که می‌تواند نوعی بازی باشد. «داراب از مقدار پنج گام بجست و بر پشت اسب سوار شد و بتاخت و بر لب آب میخ‌گازری بود فروکوفته، مقدار هشتاد من، دست فرو کرد و از لب آب میخ را بر بود و بهوا برانداخت و در زینستان بخفت تا میخ بدو رسید، به پنجه بگرفت و باز برانداخت، میخ فرود آمد باز فرو بگرفت و لعبتهای شیرین بنمود چنان‌که هرمزرا از آن عجب آمد.» (۱۶/۱) نیز: ۴۱/۱.

۳. ۳. باورها

باورهای عامیانه بخشی از فرهنگ، زبان و ادبیات فارسی به شمار می‌آید. شاعران و نویسندگان فراوانی از باورهای عادی و عامی مردم به عنوان یکی از درون مایه‌های شعر و نثر خود بهره برده‌اند؛ تا به اثر خود رنگ دینی و ملی ببخشند و فرهنگ و سنتهای جامعه خود را در طول تاریخ از گزند فراموشی حفظ کنند؛ و از گذشتگان به آیندگان منتقل کنند. در داستان داراب نامه نیز، نویسنده باورهای مردم جامعه خود را این‌گونه منعکس نموده است:

۳. ۳. ۱. شور چشمی

شور چشمی باوری است که در بسیاری از فرهنگ‌ها وارد شده؛ و اشاره به آن در قرآن کریم در (جریان ورود برادران حضرت یوسف علیه‌السلام به مصر و نیز در توطئه کفار نسبت به پیامبر اسلام (ص)) آیاتی آمده است. این مسأله ما را بر آن می‌دارد که اصل این باور را، از اعتقادات مذهبی به حساب آوریم. اعتقاد به چشم زخم و شورچشمی که باعث آسیب می‌شود، باید از آن دوری کرد و در هراس بود؛ از دیرباز بین ایرانیان رایج بوده است.چنانکه:«در اوستا دیو چشم زخم «اغشی» نامیده شده است.»(هدایت،۱۳۵۶: ۱۳)

«طمروسیه گفت امیدوارم از خدای عزوجل که این کار برآید و چشم بدین کار نرسد. زندانبان گفت همچنین باد.(۲۵۴/۱) نیز: ۱۴۴/۲، ۵۶۰/۲ .

۳.۳. ۲ جادو

سریانیان، کلدانیان و قبطیان به جادوگری و منجمی و دیگر متعلقات آن از قبیل تاثیرات و طلسمات توجه بسیاری مبذول می‌داشتند و ملل دیگر مثل ایرانیان و یونانیان این فنون را از آنان فرا گرفتند (ابن خلدون، ج۲، ص ۱۰۰۱) به طور کلی در اساطیر و آیین‌های همه‌ی اقوام هندواروپایی جنبه‌هایی از اعتقاد به جادو وجود دارد. (بهار، ص ۲۷).

در ابتدای داستان، همای برای کشتن داراب تحت فشار قرار می‌گیرد؛ و به اجبار راضی می‌شود که جلاد گردن داراب را بزند. اما تیغ جلاد به امر خدا در اثر برخورد با گردن داراب، دو نیم می‌شود. ایرانیان همای را جادوگر می‌دانند؛ که با جادوی خود داراب را از مرگ رهانده است. « همای گفت: این قدرت یزدان دیدید؟ همه گفتند تو جادویی کردی و گرنی سیاف او را هلاک کرده بود. اما تو افسونی بخواندی. همای خشم‌آلود گشت و گفت: یزدان نمی‌خواهد که او کشته گردد و شما مرا جادو می‌خوانید.» (۶۰/۱)

نیز: ۱۰۳/۲، ۱۹۱/۲، ۱۵۷/۲، ۲۳۲/۲، ۴۸۵/۲، ۵۶۱/۲، ۴۸۹/۲، ۲۴۲/۲، ۱۶۷/۲، ۱۶۰/۲، ۱۵۹/۲.

۳. ۳. ۳ . خواب

عقیده به این‌که خواب‌ها می‌توانند از نادانسته‌ها خبر دهند؛ رازها را برایمان آشکار کنند و از آینده مطلعمان کنند، از قدیم در باور ایرانیان بوده و هست. در بسیاری از قسمت‌های داستان، از خواب‌هایی نام برده می‌شود؛ که در مدت کمی، تعبیر آن‌ها در واقعیت اتفاق می‌افتد. اما هر کس دانش تعبیر خواب را ندارد.حکیمانی لازم است تا دانش تعبیر خواب داشته باشندو خواب‌ها را به درستی تعبیر نمایند.

در قسمتی از داستان، اسکندر برای پنهان شدن از ترس پسران فیلقوسبه صومعه ارسطاطالیس حکیم پناه می‌برد.ارسطاطالیس خوابی در مورد او می‌بیند. «ارسطاطالیس گفت: پیش از آنک تو بر من آیی من خوابی دیدم و آن را تعبیر کردم. کودک گفت چه خواب دیده‌ای؟ حکیم گفت برو زودتر تا گرفتار نیایی. کودک دانست که سخن وی گزاف نیاید.» (۳۹۸/۱).

نیز: ۵۰/۱، ۵۳/۱، ۱۰۸/۱، ۱۴۲/۱، ۴۳۵/۱، ۴۰۹/۱، ۴۰۴/۱، ۲۵۶/۱، ۲۸۴/۱، ۵۲۵/۱، ۴۴۹/۱، ۴۳۷/۱، ۴۱۰/۱، ۴۰۸/۱، ۴۰۲/۱، ۳۹۷/۱، ۳۹۵/۱، ۲۶۸/۱، ۳۹۴/۱، ۲۴۰/۱، ۱۹۱/۱، ۱۴۳/۱، ۱۳۰/۱، ۱۳۵/۱، ۱۱۶/۱، ۸۱/۱، ۵۷/۱، ۵۶/۱، ۵۳/۱، ۴۹۰/۲، ۳۹۲/۲، ۲۹۵/۲، ۱۵۷/۲، ۱۶۵/۲، ۲۰۹/۲، ۱۸/۲.

۳. ۳. ۴. شوم بودن ریختن خون پادشاه

اعتقاد به اینکه، ریختن خون پادشاه شوم است و نامبارک؛ و اگر کسی قصد انجام این کار را داشته باشد، شومی آن گریبانش را می‌گیرد ؛در سراسر کتاب دیده می‌شود. حکیمان و افراد دانا مردم را از این کار منع می‌کنند. «زیرک طالینوس گفت: داراب پادشاهست و هیچکس در خون ریختن پادشاهان قصد نکند و اگر کسی قصد کند شومی آن در وی آویزد.» (۱۳۶/۱) نیز: ۳۶۷/۱، ۴۹۹/۱، ۴۶۷/۲.

۳. ۳. ۵. حق نان و نمک

اعتقاد به اینکه،حق نان و نمک بسیار بزرگ است و باید حرمت آن به جای آورده شود؛ در داستان به وفور دیده می‌شود. باور به نمک‌شناس بودن و اینکه، اگرکسی دست در نان و نمک کسی می‌زد و با او هم‌سفره می‌شد، دین و حقی بر گردنش گذاشته می‌شد که باید آن را رعایت می‌کرد؛ از باورهای موجود در این داستان است.

«ملاح گفت ای جوانمرد، تو اندیشه مکن که ما دیرگاه بهم بوده‌ایم و نان و نمک بسیار خورده.» (۲۵۲/۱) نیز: ۱۶۶/۲، ۳۱۴/۱، ۴۵۷/۲.

۳. ۴. جشن‌ها

در داستان، موارد زیادی از جشن مشاهده نشد. به این خاطر که زمینه‌ی داستان حماسی است بیش‌تر در زمینه جنگاوری ، نبرد پهلوانان و توصیف آداب و رسوم نبرد صحبت شده است و کمتر در خصوص جشن و شادی صحبت به میان آمده.جشن‌ها بیش‌تر جشن عروسی است. در جشن‌هایی که در داستان آمده، رسم چنین بوده که پادشاهان و بزرگان، به نشانه‌ی مروت و سخاوت به مهمانان نثار و خلعت می‌دادند. در همه جشن‌ها موسیقی الزامی است و نام آلات موسیقی نیز آورده شده است.

در ابتدای داستان داراب،زمانی که امیر مردو وهمسرش تصمیم می‌گیرند داراب را به عنوان فرزند گم شده‌شان به همه معرفی کنند؛ جشنی می‌گیرند: «زن امیر مردو بسیار شادی کرد، بفرمود تا کوی و محلت را بیاراستند» (۲۱/۱)

نیز: ۲۲۳/۱، ۲۷۰/۱، ۵۴۹/۱، ۸۴/۲، ۹۲/۲، ۱۴۳/۲.

۳. ۵. طب

طب: علاج کردن. دارو کردن. علاج جسم و نفس. علم طب، از علوم طبیعیه‌ی قدماء. علم ابدان. نگاه داشتن تندرستی است بر تندرستان و زائل کردن بیماری است از بیماران. طب در لغت به معنی افسون و جادو است و در اصطلاح عامیانه به مجموعه عقاید و نظراتی که برای بهبود شرایط جسمی و روحی به فرد پیشنهاد می‌شود و قدمت این علم عوام به هزاران سال پیش بر می‌گردد. (دهخدا، ۱۳۷۳، ذیل واژه‌ی طب).

عقاید و باورهای مردم، در خصوص بدن انسان و استفاده از داروهای گیاهی و عرقیات وروش‌های سنتی در درمان بیماری‌ها در قسمت‌هایی از این کتاب آمده است.

برای رفع بوی بد دهان ناهید، دختر فیلقوس ملک روم. «فالیقون گفت آن را تدبیری هست، رگ زیر زبان بگشائید، نیکو شود.» (۳۸۹/۱)

نیز: ۲۸/۱، ۱۶۷/۱، ۱۹۵/۱، ۴۰۷/۱، ۱۱۲/۲، ۱۱۳/۲، ۳۰/۱، ۱۱/۱، ۲۵۱/۱.

۳. ۶. قصّه‌ها و افسانه‌ها

«قصّه، روایت ساده و بدون طرح و نقشه‌ای است که اتکای آن به طور عمده بر حوادث و توصیف است و خواننده یا شنونده هنگامی که آن را می‌خواند یا بدان گوش فرا می‌دهد به« پیچیدگی خاص و غافلگیری و اوج و فرود مشخصی» بر نمی‌خورد». (ابراهیم یونسی، ۱۳۸۶، ص۱۰)

افسانه‌ها

از ویژگی‌های افسانه‌ها، این است که دو راهه‌های هستی را به اختصار و روشنی بیان می‌کند، همه‌ی موقعیت‌ها را ساده میکند، چهره‌ها در آن بروشنی ترسیم می‌شوند، جزئیات، مگر آنکه خیلی مهم باشند، خذف می‌شوند.همه‌ی شخصیت‌ها بیش‌تر نمونه یک سنخ‌اند.» (برونو بتلهایم، ۱۳۸۱: ۱۲)

یحیی آرین‌پور در مورد افسانه می‌گوید: افسانه خواندن و افسانه شنیدن یکی از نیازمندی‌های روح آدمی است و افسانه‌ها در ادبیات منثور و منظوم ایران جایگاه بلندی دارند. در آثار منظوم و منثور ادب فارسی از شاهان و پهلوانان و کارهای شگرف آنان سخن گفته شده است و افسانه‌های فراوانی به یادگار مانده است.

«حاجبی بود خواریق را، گفت ای پادشاه چون بلب دریا بروی، بر دست چپ یکی درختیست و در زیر آن درخت چاهیست از طلسم جمشید که هر کرا غایبی باشد و بر سر آن چاه رود و از آن چاه پرسد که غایب من کجاست، از آن چاه آواز آید که آن غایب کجاست.» (۱۲۷/۱)

نیز: ۸/۱، ۵۵/۱، ۵۶/۱، ۱۱۵/۱، ۱۳۰/۱، ۲۷۱/۱، ۲۷۷/۱، ۳۹۲/۱، ۴۴۷/۱، ۵۵۳/۱، ۷۰/۲، ۱۱۰/۲، ۲۱۳/۲، ۱۶۹/۲، ۱۶۱/۲، ۱۶۰/۲، ۱۵۵/۲، ۲۴۲/۲، ۲۳۷/۲، ۲۳۲/۲، ۲۲۸/۲، ۲۲۲/۲، ۲۱۷/۲، ۲۱۶/۲، ۲۱۵/۲، ۳۰۰/۲، ۲۹۹/۲، ۲۹۸/۲، ۲۹۰/۲، ۲۸۹/۲، ۲۸۸/۲، ۲۸۶/۲، ۲۷۸/۲، ۲۷۵/۲، ۲۵۷/۲، ۴۷۴/۲، ۴۷۳/۲، ۴۷۰/۲، ۴۶۸/۲، ۴۶۴/۲، ۴۶۲/۲، ۴۵۸/۲، ۴۴۹/۲، ۴۴۶/۲، ۴۱۳/۲، ۴۰۹/۲، ۴۰۳/۲، ۴۰۰/۲، ۳۹۸/۲، ۳۹۶/۲، ۳۹۵/۲، ۳۹۱/۲، ۳۸۸/۲، ۳۷۹/۲، ۳۵۸/۲، ۳۵۷/۲، ۳۴۰/۲، ۳۳۹/۲، ۳۲۷/۲، ۱۸۶/۲، ۳۳۴/۱، ۴۱۹/۱، ۱۶/۱، ۱۷/۱، ۲۱/۱، ۱۳۲/۱، ۱۴۴/۱، ۱۱/۱، ۶۹/۱، ۷۴/۱، ۱۸۷/۱، ۳۷۴/۱، ۵۶۰/۱، ۵۵۷/۱، ۵۴۱/۱، ۵۳۲/۱، ۵۳۶/۱، ۱۶۹/۱، ۱۴۵/۱، ۱۶۸/۱، ۱۶۵/۱، ۱۳۰/۱، ۱۲۷/۱، ۱۲۹/۱، ۹۵/۱، ۸۲/۱، ۸۱/۱، ۸۰/۱، ۶۷/۱، ۳۴۱/۱، ۳۲۸/۱، ۲۷۷/۱، ۲۷۱/۱، ۲۷۶/۱، ۲۱۰/۱، ۲۳۶/۱، ۱۸۸/۱، ۱۷۷/۱، ۱۷۱/۱، ۵۹۲/۲، ۵۹۳/۲، ۵۹۰/۲، ۵۸۸/۲، ۵۸۴/۲، ۵۸۳/۲، ۵۸۲/۲، ۵۷۹/۲، ۵۷۸/۲، ۵۷۷/۲، ۵۷۴/۲، ۵۷۵/۲، ۵۷۳/۲، ۶۷۲/۲، ۵۷۲/۲، ۵۹۴/۲، ۵۰۱/۲، ۵۱۴/۲، ۵۱۲/۲، ۵۰۳/۲، ۴۹۵/۲، ۵۶۹/۲، ۵۶۳/۲، ۵۶۲/۲، ۵۴۹/۲، ۵۳۹/۲، ۵۳۴/۲، ۵۳۰/۲، ۵۲۸/۲، ۵۲۷/۲، ۵۲۰/۲، ۵۲۶/۲، ۵۰۳/۲، ۵۲۹/۲، ۵۳۳/۲، ۵۴۸/۲، ۵۱۳/۲، ۵۷۳/۲ .

۳. ۷.مثل:

«نیکبختان به حکایت و امثال پیشینیان پند گیرند از آن پیش که پسینیان به واقعه ایشان مثل زنند»(سعدی،۱۳۸۱: ۱۸۷)

«مثل کلمه‌ای عربی است از ماده مَثول که در فرهنگ‌ها به معنی«مانند»، «برهان»، «پند»، «علامت»،«قصّه» و «سرگذشت» آمده است. در فارسی به آن «دستان»، «نمون »، «نیوشه»، «ضرب‌المثل» و «تمثیل» نیز گفته‌اند».(پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۱۱۴-۱۱۱)

امثال و حکم هر ملتی نشانگر غنای فرهنگی آن است. و بررسی آن می‌تواند به شناخت شاخصه‌های فرهنگی آن ملت کمک شایانی کند. از آنجا که امثال رایج در هر قومی دارای اهداف اخلاقی و تربیتی می‌باشد. در داستان داراب نامه طرسوسی نیز بررسی مثل‌ها می‌تواند هم شاخصه‌های فرهنگی جامعه مورد بحث در داستان را برای ما معرفی کند؛ و هم ما را با اهداف اخلاقی و تربیتی مورد نظر نویسنده آشنا سازد. برای استخراج امثال در این کتاب شکل‌کاربردی آنها در کتاب مدنظر است. در اینجا پس از ذکر مثل‌ها و کاربردشان معادل‌هایی برای آنها داخل گیومه آورده شده که همه‌ی آنها بر گرفته از کتاب « امثال و حکم» نوشته‌ی « علی اکبر دهخدا» است.

امثال در داراب نامه طرسوسی:

***آفتاب عمر بر سر دیوار رسیده (۲۵۹/۱)(۲۴/۲)**

کاربرد: برای بیان وضعیت کسی که بغایت پیر، واز اینرو مرگش نزدیک است.

«آفتاب سر دیوار است، آفتاب لب بام است.»(دهخدا،۱۳۸۳: ۸۳)

*** اگر شبان را بکشند، رمه را بقایی نبود. (۱۲۷/۲)**

کاربرد: اگر رئیس و سر دسته گروهی کشته شود. و گروه پراکنده شود، این مثل به کار می‌رود.

«شبان چونکه شد از میانه برون فتد گله ناکامِ دام اندرون.»

«شبان کز میان شد چه باشد رمه.» (دهخدا: ۱۰۱۳)

*** هر امروز را فرداییست. (۵۴۸/۱)**

کاربرد: وقتی بخواهند به کسی امیدواری دهند که صبور باشد و رنج همیشگی نیست، از این مثل استفاده می‌شود.

«هر امروز را، زپس فرداست.» (۱۹۰۹)

«ای تـــن آرام گیـــر و صبر گزین که هر امروز راز پس فرداست.» (دهخدا: ۳۱۹)

***پیش از آنکه مور، مار شود باید شر او دفع کنند(۲۵/۱)**

کاربرد: برای توصیه به سرعت در دفع دشمن قبل از قوی شدن او.

«مخالفان تو موران بدند مار شـــدند بـــرآر از ســـر مـــوران مـــار گشته دمـــار»

مده زما نشان زین پیش وروزگار مبر کـــه اژدهـــا شـــود ار روزگـــار یابد مـــار»

مـــور حـــرص از درون سینه زدنکـــه آن مور زود گردد مار.» (دهخدا: مـــدار ۱۷۵۵)

*** تا رنج نبری بگنج نرسی. (۲۷۹/۲)**

کاربرد: زمانی که کسی بگوید اگر می‌خواهی به همه چیز برسی باید رنج و زحمت بکشی از این مثل استفاده می‌کند.

« رنج تحمل نکنی گنج نبینی.»

«تا رنج کهتری بر خویشتن ننهی بآسایش مهتری نرسی.» (دهخدا: ۵۳۴)

***خار با خرماست.(۲۹۰/۱)**

کاربرد:زمانی که می خواهند به کسی متذکر شوند که هیچ راحتی بدون رنج و سختی نیست؛ از این مثل استفاده می‌کنند.

«خار با خرماست.»

«صعـــب بـــاشد پس هـــر آســـانی نشنیدی که خار با خرماست.» (دهخدا:۷۰۶)

نیز: ۱۵۵/۱، ۲۵۲/۱، ۲۶۳/۱، ۵۹۵/۲، ۱۲۷/۲، ۵۳۶/۲، ۵۰۶/۲، ۲۹۰/۱، ۲۹۷/۱، ۵۴۸/۱، ۵۳۶/۲، ۹۶/۲، ۱۰۳/۱، ۲۵/۱، ۳۴/۲، ۵۳۵/۱، ۲۵۹/۱، ۲۴/۲، ۱۲۳/۱، ۱۰۳/۱، ۳۳۰/۱، ۱۹۰/۱، ۳۶۴/۱، ۲۴/۱، ۲۰/۲، ۵۱۱/۱، ۵۴۷/۲، ۵۹۵/۲، ۱۹/۱، ۱۳۱/۲، ۲۳۷/۱، ۳۲۹/۱، ۳۳۳/۱، ۱۹۹/۱، ۱۰۲/۱، ۱۰۰/۱، ۳۱/۱، ۳۶/۲، ۱۱/۲، ۵۲۴/۱، ۴۳۹/۱، ۷۳/۲، ۷۶/۲، ۷۴/۲، ۳۱۲/۲، ۱۲۰/۲، ۵۳۶/۲، ۱۷۹/۲، ۵۳۷/۲، ۴۶۰/۲، ۵۲۳/۱، ۱۸۱/۱، ۵۴/۱، ۲۹۰/۱، ۲۹۷/۱، ۵۵۷/۲، ۳۶۴/۱، ۲۵۸/۱، ۲۵۲/۱، ۵۲/۲، ۳۳۸/۱، ۳۵۱/۱، ۵۳/۲، ۴۱/۲، ۱۸۱/۲، ۵۰۶/۲، ۱۵۷/۱، ۲۴۸/۱،

۱۹/۱، ۶۷/۲، ۲۴/۲، ۱۱۴/۲، ۶۲/۲، ۳۶۴/۱، ۳۶۱/۱، ۴۶۳/۱، ۵۲۲/۱، ۵۶۰/۱، ۵۵۱/۱، ۵۴۲/۱، ۵۴۰/۱، ۱۲۹/۲، ۱۱۳/۲، ۱۹۸/۲، ۲۲۴/۲، ۳۱۶/۲، ۵۰۷/۲، ۵۱۷/۲، ۵۶۰/۲، ۵۹۶/۲، ۵۷۶/۲، ۳۸۳/۱، ۱۰۲/۲، ۱۵۰/۲، ۳۶/۲، ۵۲/۱، ۳۲۹/۲، ۱۴۴/۲، ۳۹/۲، ۱۸۳/۲، ۲۱۴/۲، ۱۲۶/۲، ۱۳۸/۱، ۳۰۵/۱، ۳۸۱/۱، ۵۳۶/۱، ۱۸۳/۲، ۶/۱، ۵۳۶/۲، ۴۵۸/۱، ۱۷۰/۲، ۵۵۹/۱، ۵۲/۲، ۷۰/۲، ۲۹/۱، ۲۰۲/۱، ۲۵۲/۱، ۴۸/۲، ۱۶۳/۲، ۹/۱، ۴۳۶/۱، ۵۷/۲، ۵۰/۲، ۱۸۱/۲، ۲۸۳/۲، ۱۵/۱، ۱۹۰/۱، ۳۰۵/۱، ۳۵۱/۱، ۲۹۰/۱، ۱۴۱/۱، ۵۰۰/۱، ۴۶۳/۱، ۵۳۹/۱، ۵۴۸/۱، ۵۳/۲، ۱۸۳/۲، ۲۸۳/۲، ۵۱۰/۲، ۲۷/۱، ۱۸۹/۱، ۱۵۶/۱، ۳۰۴/۱، ۳۷۵/۱، ۱۹/۲، ۱۰۰/۲، ۱۶۴/۲، ۱۶/۱، ۴۵/۱، ۳۰۴/۱، ۵۸/۱، ۴۰۲/۱، ۱۸۰/۱، ۲۱۱/۱، ۴۴۶/۱، ۲۲۲/۱، ۳۳۰/۱، ۳۷۱/۱، ۳۶۹/۱، ۲۸۹/۱، ۲۳/۱، ۸/۲، ۵۰۸/۱، ۴۳۲/۱، ۴۴۳/۱، ۴۴۸/۱، ۵۰۰/۲، ۵۴۸/۱، ۱۵۰/۲، ۱۴۵/۲، ۳۹/۲، ۱۵۹/۲، ۵۲۰/۲، ۵۹۷/۲، ۴۱/۱، ۳۱/۲، ۲۵/۲، ۳۱۲/۲، ۱۵۹/۲، ۴۹۳/۲، ۱۷۶/۱، ۵۱۰/۲، ۵۹۶/۲، ۲۹۷/۱، ۱۸۳/۱، ۱۹۳/۱، ۱۲۳/۲، ۱۸۳/۲، ۴۹۴/۲، ۱۵۵/۱، ۲۶۷/۱.

نجوم:

نجوم. جمع نجم. ستارگان، این علم نزد قدما از شعب ریاضی است و موضوع آن معرفت اختلاف اوضاع اجرام علوی نسبت با یکدیگر و با اجرام سفلی و مقادیر حرکات و اجرام و ابعاد آنهاست و در اصطلاح کنونی علمی که موقع حرکات و تشکیل اجرام سماوی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. (معین، ۱۳۸۲: ذیل واژه‌ی نجوم)

از آنجایی که کتاب داراب‌نامه، بازتابی از تفکرات جامعه زمان خود است، و عناصر عامیانه در آن متجلی است؛ باور ایرانیان در مورد ستارگان و سیارات و تأثیرات آنها بر زندگی انسان را، گاهی برای نشان دادن سواد و دانش و گاهی انعکاس باورهای اساطیری، افسانه‌ای (مانند تأثیر ستارگان بر سرنوشت انسان و خبر از آینده) در خود منعکس نموده است.

در ابتدای داستان بعد از اینکه، همای داراب را می‌یابد. برای اینکه مطمئن شود که این پسر جوان همان کودک خود اوست به جمهرونمی‌گوید: «ای موبد ترا از اختر بلند پایه جست تا او کیست. جمهرون اسطرلاب برگرفت و بآفتاب داشت و از اختر بلند معلوم کرد و دقیقها بنگریست و حساب دوازده برج معلوم کرد و هفت فلک را بنگریست و از سعد و نحس در نظر آورد.» (۴۰/۱)

نیز: ۲۷۵/۱، ۳۸۷/۱، ۲۸۴/۲، ۴۱۵/۲، ۳۲۲/۲، ۲۹۴/۲، ۲۸۴/۲، ۲۷۷/۲، ۱۵۸/۲، ۱۱۸/۲، ۶۷/۲، ۲۵۱/۱، ۵۶۰/۲، ۱۷۹/۱، ۱۸۱/۱، ۵۲۵/۱، ۵۱۱/۱، ۴۸۱/۱، ۴۳۰/۱، ۲۷/۲، ۴۲۸/۲، ۳۹۳/۲، ۳۵۰/۲، ۴۰۱/۱، ۳۲۵/۱، ۱۳۴/۱، ۲۲۴/۱، ۲۲۱/۱، ۱۷۹/۱، ۹۷/۱، ۲۰/۱.

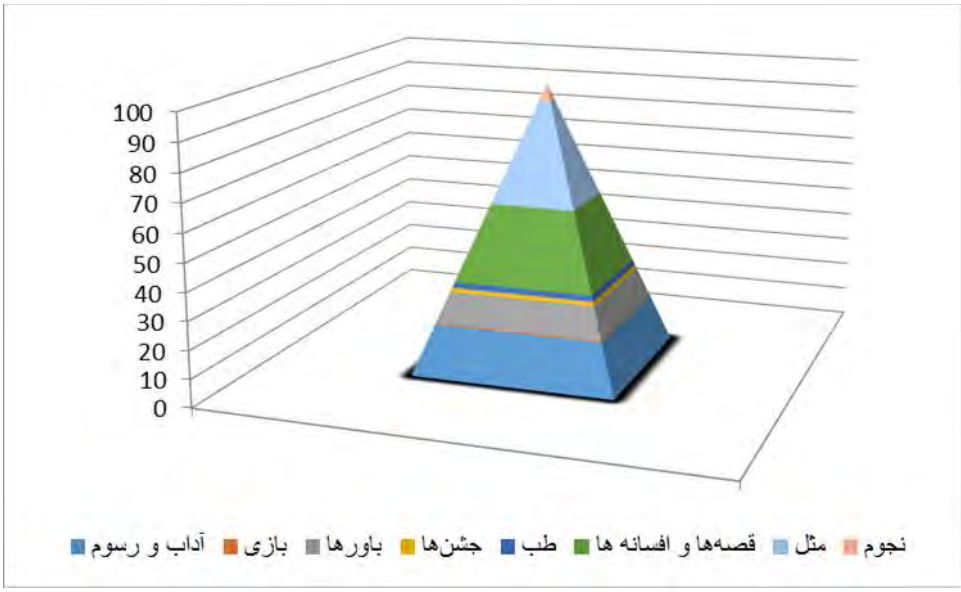
نتیجه‌گیری

براساس پژوهشی که به عمل آمد، نویسندگان مقاله را به این انجام رسانید که داراب‌نامه‌ی طرسوسی یکی از داستان‌های عامیانه‌ای است که مشحون از عناصر عامیانه نیز هست. شاید مهمترین دلیل استفاده‌ی فراوان نویسنده از عناصر عامیانه عامی بودن ابوطاهری طرسوسی، مؤلف کتاب باشد. او چون بسیاری از هم دوره-

هایش بهره‌ی آنچنانی از علوم رایج و ادب عربی نداشت. به هر صورت فراوانی عناصر عامیانه‌ی به کار رفته در کتاب داراب‌نامه‌ی طرسوسی مطابق موارد ذیل است:

۱- آداب و رسوم: ۱۰۰ مورد - ۱۷/۸ درصد(برده‌داری: ۳ مورد، پذیرش رسول: ۲۰ مورد، پوشش لباس: ۳۵ مورد، تعلیم و تربیت:۱۳ مورد، خواستگاری و عروسی:۵ مورد، عزاداری:۲۰ مورد، مژدگانه: ۴ مورد). ۲- بازی‌ها : ۲ مورد - ۰/۴ درصد. ۳- باورها: ۶۰ مورد- ۱۰/۸ درصد. (جادو: ۱۲ مورد ،حق نان و نمک: ۴ مورد،خواب: ۳۷ مورد، شور چشمی:۳ مورد، شوم بودن ریختن خون پادشاه: ۴ مورد).۴- جشن‌ها : ۷ مورد- ۱/۳ درصد. ۵-طب: ۱۱ مورد- ۲ درصد. ۶- قصّه‌ها و افسانه‌ها: ۱۵۰ مورد- ۲۶/۷ درصد. ۷- مثل‌ها: ۲۰۰ مورد -۳۵ درصد. ۸- نجوم: ۳۱ مورد -۶ درصد

نمودار درصد عناصر عامیانه بکار رفته در داراب‌نامه طرسوسی



کتابنامه

- اسماعیلی، حسین، ۱۳۷۵، **درباره ابومسلم‌نامه**، مندرج در ایران‌نامه، بهار ۱۳۷۵، شماره ۵۴، ۲۱۶-۱۹۱.
- بهار، مهرداد، ۱۳۶۲، **پژوهشی در اساطیر ایران**، تهران، توس.
- بتلهایم، برونو، ۱۳۸۱، **افسون افسانه‌ها**، ترجمه اختر شریعت‌زاده، انتشارات هرمس.
- . پورنامداریان، محمد تقی، ۱۳۶۸، **رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی**، چ سوم، تهران، علمی فرهنگی.
- . دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۳ ، لغت‌نامه، چاپ سیروس، تهران.
- ..... ، ..... ۱۳۷۹، **امثال و حکم**، چاپ یازدهم، انتشارات امیرکبیر تهران.
- راوندی، مرتضی، ۱۳۷۱، **تاریخ اجتماعی ایران**، انتشارات نگاه، تهران.

- شریفی، محمد، ۱۳۸۸، **فرهنگ ادبیات فارسی**، تهران، فرهنگ نشر نو.
- صفا، ذبیح الله، ۱۳۷۸، **تاریخ ادبیات ایران**، انتشارات فردوسی، تهران.
- الطرسوسی، ابوطاهربن محمد بن حسن بن علی بن موسی، ۲۵۳۶، **داراب‌نامه**، به کوشش ذبیح الله صفا، انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- ل. هانوی، ویلیام، ۱۳۸۲، **آناهیتا و اسکندر**، مترجم افسانه منفرد، مندرج در کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره پیاپی ۶۹، سال ششم، شماره در سال نو، ۷۹-۷۰.
- معماران کاشانی، مهرداد، ۱۳۸۴، **اسکندر در ایران**، مندرج در مجله بخارا، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۴، شماره ۴۱، ۲۱۸-۲۲.
- معین، محمد، ۱۳۸۱، **فرهنگ معین**، چهار جلدی، انتشارات امیرکبیر، تهران.
- مول، ژول، ۱۳۶۹، **دیباچه شاهنامه فردوسی**، ترجمه جهانگیر افکاری، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- میرنیا، علی، ۱۳۶۹، **فرهنگ مردم** (فولکلور ایران)،نشر پارسا، تهران.
- هدایت، صادق، ۱۳۸۴، **نوشته‌های پراکنده**، انتشارات نگاه، تهران.
- یونسی، ابراهیم، ۱۳۸۴، هنر داستان نویسی، چاپ هشتم، انتشارات نگاه.
- Hanaway,William, ۱۹۹۶, editor: Ehsanyarshater, volume VII, Mazda publishers, pp. ۹-۸.

بررسی عوامل انسجام متن در دل نوشته های وسایل نقلیه بر اساس الگوی هالیدی و حسن (۱۹۷۶)

حبیب احمدی[۱]

کارشناسی ارشد و مدرس مدعو دانشگاه پیام نور واحد خورموج (استان بوشهر)

چکیده

متن به‌گروهی‌ازجملات‌اطلاق می‌شودکه‌چه‌کتبی‌باشند و چه شفاهی،چه‌کوتاه باشند و چه بلند، یک کل یکپارچه را تشکیل دهند وانسجام، ارتباط و وابستگی میان اجزای تشکیل دهنده متن است. در زبان فارسی پژوهش‌های متنوعی درباره متون ادبی و داستانی صورت‌گرفته‌است؛ولی‌بررسی عوامل انسجامی‌درمتون مربوط به دل نوشته ها، کمتر به آن‌توجه شده‌است.مقاله حاضربه‌بررسی نحوه‌به‌کارگیری عوامل انسجام متن بر اساس الگوی هالیدی و حسن (۱۹۷۶) در متون دل نوشته های روی وسایل نقلیه می‌پردازد. دراین پژوهش از دو شیوه کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا استفاده شده‌است. بر این اساس، حدود ۲۰۰ متن از دل نوشته‌های روی وسایل نقلیه بر اساس الگوی معرفی شده از سوی هالیدی و حسن (۱۹۷۶) تجزیه و تحلیل شده است. عوامل آفریننده انسجام متنی به سه دسته دستوری، واژگانی و پیوندی تقسیم می‌شوند. در این مقاله به سبب گستردگی بحث انسجام ، تنها به عوامل انسجام واژگانی و پیوندی پرداخته می‌شود. نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که در متون دل نوشته ها از عوامل مختلفی برای انسجام بخشیدن به متن‌استفاده شده و کاربرد عامل انسجامی تکرار عنصر واژگانی و زیرمجموعه های آن بیشتر از سایر عوامل انسجامی دیده می شود. عوامل انسجام بخش متن ، دارای نقشی راهنما، سازمان دهنده و روشنی بخش به متن بوده، مخاطب را وارد کنش مستقیم با نویسنده می کنند. همچنین می‌توانند ابزاری ارزشمند در جهت ایجاد تأثیرات بلاغی همانند ارضاء مخاطب، ایجاد اعتماد و منطق در نوشتار باشند.

کلیدواژه‌ها: عوامل انسجام متن، انسجام واژگانی، انسجام پیوندی، دل‌نوشته‌های وسایل نقلیه

مقدمه

مسائل و مطالب مطر ح شده در دل نوشته های وسایل نقلیه به حدی متنوع است که می توان آن را نوعی ادبیات در نظر گرفت. البته این نوع ادبیات اسامی و عناوین گوناگونی از قبیل ادبیات جاد ه ای، ادبیات مهاجر، ادبیات بیابان گردان، ادبیات کامیونی و ادبیات روان را پیدا کرده است. دل نوشته های وسایل نقلیه را می توان بخشی از ادبیات شفاهی این سرزمین دانست. به بیان ساده تر، منظور همان شعرها و جمله هایی است که به بدنه اتوبوسها، مینی بوسها، کامیونها، وانت بارها و حتی تراکتورها نوشته می شود. با نگاهی سطحی، گذرا و سختگیرانه شاید نتوان این قسم ادبی را جزء خانوادهٔ فخیم ادبیات به حساب آورد (آنی زاده، ۱۳۸۵: ۱۴). امروزه در خیابا ن ها و جاد ه ها شاهد رفت وآمد خودر وهای کوچک و بزرگی هستیم که بر

[1]- h_ahmadi82@yahoo.com

روی آنها شعری، حرفی، دعایی، توسلی، آیه ای، شعاری یا تصویری نقش بسته است. این نوشته ها بیشتر روی سپر یا شیشه عقب یا سپر جلو نوشته شده اند، اما به ندرت روی بدنه، کنار آینه، بغل ماشین، روی باک بنزین و داخل اتاق دیده می شوند (حمیدی، ۱۳۸۱ : ۵۴).

دل نوشته های وسایل نقلیه در حقیقت یک صورت جدید از نوشته ها هستند که به اشخاص کمک می کنند ارتباط اجتماعی برقرار کرده و نظرات و مفاهیم مورد نظر خویش را بیان کنند و فرصتی را فراهم می کند که دیدگاه های خویش را به راحتی در مورد مسائل اجتماعی، سیاسی و حتی بی عدالتی ها بیان کنند (بلوم، ۱۹۸۵ : ۴۳). تحلیل محتوای دل نوشته های وسایل نقلیه از طریق علم انسان شناسی، قوم نگاری و روا نشناسی اجتماعی نشان می دهد دل نوشته های وسایل نقلیه ابزاری برای بیان احساسات، اعتقادات و سطح اجتماعی افرادهستند (نیوهاگن، ۱۹۸۵ :۴۳). دل نوشته های وسایل نقلیه می توانند دربردارندۀ مسائل طنز، هویت یا خشم و نارضایتی گروهی باشند. دل نوشته های وسایل نقلیه مختلف شامل واژه (افسوس، شبگرد) ، عبارت (رؤیای دیرین، یا رسول الله) ، جمله (سرعت را من تعیین می کنم، یا رب نظر تو برنگردد) به صورت نثر یا ادبیات به صورت شعر (هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق) بیشترین بسامد را در عناصر مورد اشاره به خود اختصاص می دهند.

مقاله‌حاضر به‌بررسی نحوه‌به‌کارگیری‌عوامل انسجام در متون دل نوشته های روی وسایل نقلیه می‌پردازد. انسجام عبارت‌است‌از ارتباط و وابستگی میان اجزای تشکیل دهنده متن و متن خود از دو یا بیش از دو جمله تشکیل می شود که چه کتبی باشند و چه شفاهی، چه کوتاه باشند و چه بلند،یک کل یکپارچه را تشکیل دهند.درزبان‌فارسی‌پژوهش های مختلفی درباره به‌کارگیری این عوامل و میزان کاربرد آن هادرمتون مختلف، مانند متون ادبی،داستانی،عرفانی، فلسفی و قرآنی،صورت پذیرفته‌است؛ ولی‌بررسی عوامل انسجامی در متون مربوط به دل نوشته ها، کمتر به آن‌توجه شده‌است. دراین پژوهش از دو شیوه کتابخانه‌ای و تحلیل محتوا استفاده‌شده‌است. براین اساس، حدود ۲۰۰ متن از دل نوشته های روی وسایل نقلیه بر اساس الگوی معرفی شده از سوی هالیدی و حسن (۱۹۷۶) تجزیه و تحلیل شده است.نتایج حاصل از تجزیه و تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که در متون دل نوشته ها از عوامل مختلفی برای انسجام بخشیدن به متن استفاده شده است.

مبانی نظری

گفتمان کاوی: در ارتباط با حوزه گفتمان کاوی (که در زبان فارسی به» سخن‌کاوی»، «تحلیل کلام» و «تحلیل‌گفتار» نیز ترجمه شده است) باید گفت یکی از پویاترین شاخه‌های زبان شناسی معاصر است که توجه پژوهشگران بسیاری از مکتب‌های مختلف‌زبان شناسی را به خود جذب کرده‌است. شاخه‌ای از گفتمان کاوی بر متون مکالمه‌ای یا تعامل چهره به چهره تأکید می‌کند؛ درحالی که شاخه‌ای دیگر به بررسی متون نوشتاری می پردازد و بیشتر با انسجام ساختاری متن سروکار دارد. اصطلاح زبان شناسی متن نیز به شاخه‌ی اخیر اطلاق می‌شود .

کریستال (۲۰۰۳) اصطلاح گفتمان را ارجاع به‌واحدهای زبانی بزرگ ترازجمله می‌داند که در زبان شناسی استفاده می‌شود. از دیدگاه ریچارد و همکاران (1992) گفتمان کاوی مطالعه‌این موضوع است که چگونه جمله‌های زبان گفتاری و نوشتاری واحدهای معنایی بزرگ‌تر از جمله، نظیر پاراگراف ها، مکالمه ها، مصاحبه‌ها و غیره را می سازند.

واژه متن که در زبان شناسی‌استفاده‌می‌شود، همان‌طور که در مقدمه اشاره شد به گروهی از جملات اطلاق می شود که چه گفتاری باشند چه نوشتاری، چه کوتاه باشند و چه‌بلند، یک کلیت یکپارچه‌راتشکیل می‌دهندوانسجام،ارتباط و وابستگی میان اجزاء تشکیل دهنده متن است. به‌اعتقاد هالیدی و حسن (۱۹۷۶) انسجام مفهومی معنا شناختی است و به روابط معنایی موجود در متن می پردازد و آن را به عنوان متن توصیف می کند. وجود انسجام منوط به تعبیر و تفسیر عناصری در گفتمان است که وابسته به تعبیر و تفسیر سایر عناصر باشند.

هالیدی و حسن (۱۹۷۶:۴) انواع گوناگونی از روابط انسجامی مانند ارجاع ، جانشینی ، حذف ، پیوند و انسجام واژگانی را تحت عنوان گره‌های انسجامی معرفی می‌کنند. گره‌های انسجامی در جمله نمود صوری دارند؛ درحالی که انسجام یک رابطه معنایی است که توسط گره‌های انسجامی به‌صورت زیرتحقق می‌یابد:

۱ـ ارتباط صورت‌ها (جانشینی، حذف و باهم آیی واژگان)

۲ـ ارتباط‌ارجاعی(ارجاع‌وتکرار واژگانی)

۳ـ ارتباط معنایی (کلمه‌ربط)

عوامل آفریننده انسجام متنی به سه دسته دستوری، واژگانی و پیوندی تقسیم می‌شوند. در این مقاله به سبب گستردگی بحث انسجام ، تنها به عوامل انسجام واژگانی و پیوندی پرداخته می‌شود.

انسجام‌واژگانی: در این نوع انسجام، با انتخاب واژه‌هایی سروکار داریم که به طریقی به مطالب قبلی موجود در متن مرتبط هستند و به دو صورت تکرار و با هم‌آیی در متن بررسی می‌شوند . از بین دو مورد بالا، تکرار عنصر واژگانی مستقیم‌ترین شکل در انسجام بخشیدن به متن است که دارای زیر مجموعه‌های تکرار عین واژه، هم‌معنایی، شمول معنایی و واژه‌های عام می‌باشد.

پیشینه تحقیق

تعداد زیادی از محققان غیر ایرانی و ایرانی در زمینه عوامل انسجامی مقالات و کتاب‌های گوناگونی تألیف نموده‌اند. از این میان، هالیدی و حسن (۱۹۷۶) عمده‌ترین مطالب را در این خصوص در کتابی تحت عنوان انسجام در انگلیسی ارائه نموده، درآن به‌بررسی کلیه عوامل انسجام بخش متن شامل انسجام دستوری، پیوندی و واژگانی پرداخته‌اند.

به‌طور کلی در زمینه بررسی متون دل نوشته ها از دیدگاه گفتمان کاوی و مطالعات فرا جمله‌ای سابقه پژوهشی چندانی در ایران وجود ندارد؛ اما از لحاظ نظری مقالات متعددی در زمینه گفتمان کاوی

وعوامل‌انسجامی در سمینارهای مرکز نشر دانشگاهی،ازجمله‌درسال‌های۱۳۶۳ و ۱۳۷۰، چهارمین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی (دانشگاه‌علامه‌طباطبایی،۱۳۷۹) و مجله‌زبان شناسی توسط اندیشمندان کشورمان ارائه و منتشر شده است. همچنین چندین رساله دکتری‌و پایان نامه کارشناسی ارشد در زمینه بررسی عوامل انسجامی (به‌صورت‌آماری) در متون‌ادبی‌وداستانی، مانندپایان‌نامه‌های‌رحمانی (۱۳۸۴)و پورحسینی (۱۳۸۵) و متون‌عرفانی،فلسفی و علوم‌تجربی، مانند آقاگل‌زاده (۱۳۸۱)، در متون قرآنی، مانند صفر شریف (۱۳۸۵) و آذرنژاد(۱۳۸۵)، متون علمی کودکان و بزرگسالان، مانندآسترکی(۱۳۷۹)، نوشته شده است. نتایج حاصل‌ازاین بررسی ها نشان داده‌است‌که‌در زبان فارسی و زبان قرآن از این‌عوامل‌برای‌انسجام‌بخشیدن به‌متون مورد بحث استفاده شده‌است. در متون علمی کودکان و بزرگسالان‌دررابطه با کاربرد انواع انسجام پیوندی، پیوند افزایشی از بیشترین میزان وقوع برخوردار بوده است و در متون علمی بزرگسالان از نقش نماهای بیشتری نسبت به متون علمی کودکان استفاده شده است. همچنین در بررسی متون عرفانی، فلسفی وعلوم تجربی، آقا گل زاده (۱۳۸۱) به‌این نتیجه رسیده است که بسامد بالای پیوند افزایشی با تعداد زیاد جمله‌های مرکب درمتون‌عرفانی و فلسفی همخوانی دارد و پایین بودن این عامل انسجامی در متون علوم تجربی با تعداد کم جمله‌های مرکب هماهنگ است.

یافته های تحقیق

ارتباط بین جملات متن شامل ارتباط در سطح آوایی، معنایی، نحوی و منطقی است و انسجام 1 نامیده می شود. انسجام در هر یک از سطوح زبانی ابزارهای خاص خود را دارد .در نظریه زبانشناسی نقشگرای هالید ی، که چارچوب اصلی این پژوهش را شکل می دهد، عوامل انسجام متن به طور مفصل بررسی می شود .از نظر هالیدی این عوامل عبارت است از : ارجاع، حذف، جایگزینی ، ربط و انسجام واژگانی. در این مقاله به سبب گستردگی بحث، تنها به عوامل انسجام واژگانی و پیوندی پرداخته می‌شود. در ادامه به بررسی نحوه به کارگیری عوامل انسجام در متون دل نوشته های وسایل نقلیه پرداخته می شود.

انسجام‌واژگانی

در این نوع انسجام، با انتخاب واژه‌هایی سروکار داریم که به طریقی به مطالب قبلی موجود در متن مرتبط هستند و به دو صورت تکرار و با هم‌آیی در متن بررسی می‌شوند . از بین دو مورد بالا، تکرار عنصر واژگانی مستقیم‌ترین شکل در انسجام بخشیدن به متن است که دارای زیر مجموعه‌های تکرار عین واژه، هم‌معنایی، شمول معنایی و واژه‌های عام می‌باشد.

تکرار عین واژه

در زیر مثال هایی از تکرار عین واژه ارائه می‌شود:

خواهی که جهان در کف تقدیر تو باشد / **خواهان** کسی باش که **خواهان** تو باشد.

همه از **ما** می ترسند، **ما** از نیسان.

اغنیا بنز سوارند، من مسکین **مزدا** سوار، جان به قربان تو **مزدا** که بنز فقرایی.

ای جوان تا توانی زن **مگیر** / طوق لعنتی است بر گردن **مگیر**.

هر کجا **محرم** شدی چشم از خیانت باز دار / چه بسا **محرم** با یک نقطه مجرم می شود.

همه دارند **کار** و ما هم داریم **کار**/ این چه **کار**یست همه خوابند و ما بیدار.

بمیرد آنکه غربت را بنا کرد / **مرا** از **تو**، **ترا** از **من** جدا کرد.

ره **غریب** / رهبان **غریب** / **مقصد** با من / من با **مقصد غریب**.

دنیا همه هیچ و زندگانی همه هیچ / ای هیچ برای هیچ بر هیچ مپیچ.

تو دیگه چرا ؟ **تو**که بی وفا نبودی.

ما **به دنبال دل** او، هر چه گوید کنیم / او **به دنبال دل** خویش، قصد آزارم کن.

کاش می شد **سرنوشت** را از **سر نوشت**. (کاربرد مقوله آوایی درنگ)

بدون تو ای وطنم **من** نه **منم** نه **من منم**.

طعنه بر **خوار**ی من ای گل بی خار مزن. من به پای تو نشستم که چنین **خوار** شدم.

دلبرا **دل** به تو دادم که به من **دل** بدهی **دل** ندادم که به من ساندوچ و دلمه دهی.

هم‌معنایی یا مترادف

هم‌معنایی یا مترادف، یکی از شناخته‌ترین روابط مفهومی است و معمولا به‌هنگام تعریف آن گفته می‌شود که اگر دو واژه هم معنی به‌جای یکدیگر به‌کار روند در معنی زنجیره گفتارتغییری‌حاصل نمی‌آید (صفوی، ۱۳۷۹ :۲۱۲-۲۱۳). مانند:

اغنیا بنز سوارند، من **مسکین** مزدا سوار، جان به قربان تو مزدا که بنز **فقرایی**.

شمول معنایی

شمول معنایی زمانی مطرح می‌شود که مفهومی بتواند یک یا چند مفهوم دیگر را شامل شود .

هر کس به کسی نازد / ما هم به علی نازیم

یاد آن روز که در صفحه‌ی شطرنج دلت / شاه عشق بودم و با کیش رخت مات شدم .

من از عقرب نمی ترسم ولی از سوسک می ترسم/ من از دشمن نمی ترسم ولی از دوست می ترسم.

دنیا همه هیچ و زندگانی همه هیچ / ای هیچ برای هیچ بر هیچ مپیچ.

سر بشکند... دست بشکند... پا بشکند... دل نشکند.

جهان باشد دبستان و همه مردم دبستانی چرا باید شود طفلی ز روز امتحان غافل؟

رنج گل بلبل کشید و برگ گل را باد برد رنج دختر مادر کشید و لذتش داماد برد.

عشق میکروبی است که از راه چشم وارد میشود و قلب را عاشق میکند.

تا سگ نشوی کوچه و بازار نگردی / تا کوچه و بازار نگردی نشوی گرگ بیابان!

واژه‌عام

در نظام زبان، عنصر واژگانی عضو یک مجموعه باز و نامحدود و عنصر دستوری عضویک‌مجموعه‌بسته و محدود می‌باشد. اسامی عام حدفاصل این دو مجموعه واقع‌می‌شوند و مجموعه کوچکی از اسامی را تشکیل می‌دهند .این اسامی مجموعه عمده‌ای از انسجام‌رادرمتن علمی تشکیل می‌دهند. این اسامی دارای مرجع عام هستند و طبقه‌های اصلی اسم نظیر «اسم‌انسان «و «اسم‌مکان» و گروه های مختلف اسمی را تشکیل می‌دهند .

من از عقرب نمی ترسم ولی از سوسک می ترسم/ من از دشمن نمی ترسم ولی از دوست می ترسم.

تا سگ نشوی کوچه و بازار نگردی / تا کوچه و بازار نگردی نشوی گرگ بیابان.

باهم‌آیی

با هم آیی به‌عناصرواژگانی‌که‌درزنجیره‌هم‌نشینی‌اغلب‌باهم‌می‌آیندمربوط می‌شود. به اعتقاد پورتسیک، در یک حوزه معنایی، رابطه معنایی بنیادینی میان واژه‌ها وجود دارد که به با هم‌آیی آن‌ها منجر می‌شود (صفوی،۱۹۶:۱۳۷۹). با هم‌آیی یک اسم با یک فعل، مثلاً «غذا «با«خوردن»به‌دلیل‌ویژگی مشترکی است که این دو واژه را به یکدیگر پیوند می‌دهد. همین نکته‌درباره یک اسم و یک صفت، نیزصادق است. مانند:

پوریای ولی گفت که صیدم به کمند است / از همت داوود نبی **بخت بلند** است

گر به دستت تیغ دادی **چرخ روزگار** / هرچه می‌خواهی ببر اما مبر نان کسی

پروانه‌صفت گرد جهان چرخیدم / نامردم اگر مرد به دنیا دیدم

طعنه بر خواری من ای **گل بی خار** مزن. من به پای تو نشستم که چنین خوار شدم.

به حال آن شخص باید گریست که دخلش بود ۱۸ خرجش ۲۰. (دخل و خرج)

گشتم نبود؛ نگرد نیست؛ افسانه بود.(گشتن و گردیدن)

دلم تنگ است و تنگی چاه تیزم / به جهندم میروم پیش عزیزم / الهی نازنینم خواب باشد / گل پرپر به بالینش بریزم.(دلتنگ، گل پرپر)

بی همگان به سرشود بی تو به سرنمی شود. (به سر شدن)

شب بود و شمع بود و من بودم و غم شب رفت و شمع سوخت و من ماندم و غم.

نمی گم سنگه دلت / می دونم تنگه دلت (دلتنگ، سنگدل).

اگر از عشقت نکنم گریه و زاری به جهنم که مرا دوست نداری. (گریه و زاری)

بخور و بخواب کارمه الله نگهدارمه!(بخور و بخواب)

در طواف شمع میگفت این سخن پروانه ای سر پیچ سبقت نگیر جانا مگر دیوانه ای!(شمع و پروانه)

تا سگ نشوی کوچه و بازار نگردی / تا کوچه و بازار نگردی نشوی گرگ بیابان!(گرگ بیابان)

در این‌قسمت نگارنده علاوه‌بر موارد ذکر شده در بالا، عامل تضاد معنایی (ناهم‌معنایی) رابه‌حوزه‌انسجام واژگانی افزوده‌است.رابطه‌واژگانی‌تضاد معنایی بین دو واژه‌ای برقرار می‌شود که معانی آن‌ها در تضاد با یکدیگراست. مانند:

به گورستان گذر کردم **کم و بیش** / بدیدم حال **دولتمند و درویش** .

نه **درویش** بی‌کفن رفته است در خاک / نه **دولتمند** برد از یک کفن بیش.

من از روییدن خار سر دیوار دانستم / که **ناکس، کس** نمی‌گردد بدین بالانشستن‌ها.

بی تو هرگز با تو همیشه. بی تو هرگز با تو ای شاید. بی تو هرگز با تو عمرا.

به حال آن شخص باید گریست که **دخلش** بود ۱۸ **خرج**ش ۲۰.

به روز تنگدستی **آشنا بیگانه** می گردد.

به **درویشی** قناعت کن که **سلطانی** خطر دارد.

عیش **امروز** علاج غم **فردا** نکند.

دو چیز در دنیا ندارد صدا / ننگ **ثروتمند** و مرگ **فقیر**.

دنیا همه هیچ و زندگانی **همه هیچ** / ای هیچ برای هیچ بر هیچ مپیچ.

کوه از **بالا نشینی** رتبه ای پیدا نکرد جاده از **افتادگی** از کوه بالا میرود.

سر پایینی پرنده/ **سر بالایی** شرمنده

گرگی که مرا شیر دهد میش من است / **بیگانه** اگر وفا کند **خویش** من است.

انسجام‌پیوندی

به اعتقاد حجت‌اله‌طالقانی (۱۳۷۹)، برخی از متخصصین تجزیه و تحلیل کلام، این ابزار انسجامی را نقش نمای کلامی تلقی می‌کنند. هالیدی و حسن (۱۹۷۶) نقش نماهای کلامی رابه‌دودسته بزرگ‌وکوچک تقسیم‌بندی می‌کنند. دراین طبقه بندی نقش نماهای بزرگ شامل نقش نماهای موضوعی هستند که شروع و پایان موضوع‌را نشان می‌دهندوبیشتر نقشی کلامی و کاربرد شناختی دارند. (این نوع نقش نماها در این تحقیق موردبحث قرار نمی گیرند؛زیرا بیشتر در متون داستانی کاربرددارند) نقش نماهای کوچک به چهار دسته افزایشی ، تباینی ، علّی و زمانی طبقه‌بندی می‌شوند .

رابطه‌افزایشی

در رابطه‌افزایشی، جمله‌ای‌دررابطه با محتوای‌جمله‌قبلی‌مطلبی‌را به متن می افزاید. نقش نماهای این دسته عبارت اند از: و،همچنین، به علاوه،اضافه براین، به همین ترتیب، از طرف دیگر،به‌عبارت دیگرو به‌عنوان مثال. مانند:

دیشب خواب دیدم تریلی شدم و ۳۰ تن بار زدم.

یا علی گفتیم و عشق آغاز شد.

رابطه تباینی

در رابطه تباینی، محتوای یک جمله خلاف انتظاراتی است که جمله ماقبل آن در ارتباط با موقعیت گوینده و شنونده به‌وجود می‌آورد؛ به‌عبارت دیگر، مفهومی خلاف آنچه قبلاً در متن بیان شده‌به‌وسیله‌نقش نماهای این دسته‌القا می‌شود. نقش نماهایی نظیر: ولی، با این همه،علی رغم، بلکه، برعکس، با این حال، به‌هر صورت و در هر دو حالت، این رابطه را نشان می‌دهند. مانند:

همه از ما می ترسند، (اما) ما از نیسان.

من از عقرب نمی ترسم ولی از سوسک می ترسم/ من از دشمن نمی ترسم ولی از دوست می ترسم.

الهی درشب فقرم بسوزان ولی محتاج نامردان مگردان.

اسیرتم ولی آزاد.

رابطه علّی

در رابطه علّی،رویدادفعل یک‌جمله با رویداد فعل جمله دیگرارتباط علّی دارد؛ در واقع، نقش نماهای مربوط به‌این رابطه، نقش علت و معلول را القا می‌کنند. نقش‌نماهایی نظیر: پس، بنابراین، درنتیجه، به‌این‌دلیل، به‌این منظور، اگر... آنگاه و چون... نیز، این رابطه رانمایش می‌دهند . مانند:

چون بعضی انسان ها را بیش تر می شناسم، گرگ ها را بیش تر تحسین می کنم.

به درویشی قناعت کن که (زیرا) سلطانی خطر دارد.

(اگر) خواهی که جهان در کف تقدیر تو باشد / خواهان کسی باش که خواهان تو باشد.

یواش برو که (زیرا) دلم زیر پای توست.

مبر ز موی سفیدم گمان به عمر دراز / (زیرا)جوان به حادثه ای زود پیر می شود گاهی

رادیات قلب من از عشق تو جوش آمدست / گر نداری باورم بنگر به روی آمپرم.

در بیابان شب و روز رانندگی کار من است / غصه ندارم چون خداوند همراه منست.

از بس (چون) خوردم مرغ و پلو / آخر شدم مارکوپولو.

به خاطر دل تو از همه بریدم.

غم مردان (به دلیل) وجود نامردان است.

دانی که چرا راز نهان با تو نگفتم .(زیرا) طوطی صفتی طاقت اسرار نداری.

دلم دادم (برای اینکه)بری باهاش حال کنی / نه که بری جیگرکی بازکنی!

رابطه زمانی

در رابطه زمانی، نوعی توالی زمانی میان وقایع در دو جمله متوالی برقرار می‌شود. نقش نماهای این رابطه شامل واژه‌هایی، مانند: آنگاه، آنوقت، پس‌ازآن، سپس، متعاقباً، در همان موقع و بعد،می باشند . مانند: امروز همان فردایی است که دیروز منتظرش بودی.

مبر ز موی سفیدم گمان به عمر دراز / جوان به حادثه ای زود پیر می شود گاهی
شاخه را مرغ چه داند که روزی قفس خواهد شد.
گفتم به نقاش ازل نقشی بکش از زندگی . ناگهان نقش خیالت برلب دریا کشید

نتیجه گیری

عوامل انسجام بخش متن ،دارای نقشی راهنما، سازمان دهنده و روشنی بخش به متن بوده، مخاطب را وارد کنش مستقیم با نویسنده می کنند. همچنین می‌توانند ابزاری ارزشمند درجهت ایجاد تأثیرات بلاغی همانند ارضاء مخاطب، ایجاد اعتماد و منطق درنوشتارباشند.

عوامل انسجام واژگانی آن گونه که هلیدی مطرح می کند عبار ت است از: تکرار و با هم آیی. تکرار عنصر واژگانی مستقیم‌ترین شکل در انسجام بخشیدن به متن است که دارای زیر مجموعه‌های تکرار عین واژه، هم‌معنایی، شمول معنایی و واژه‌های عام می‌باشد.

باهم‌آیی‌به‌عناصرواژگانی‌که‌درزنجیره‌هم‌نشینی‌اغلب‌باهم‌می‌آیندمربوط می‌شود. در انسجام‌پیوندی نیز به مقوله نقش نماهای کوچک که به چهار دسته افزایشی ، تباینی ، علّی و زمانی طبقه‌بندی می‌شوند، پرداخته شد. تجزیه‌وتحلیل دل نوشته ها دراین پژوهش نشان می دهد که ازهمه‌عوامل انسجامی مورد مطالعه، یعنی انسجام واژگانی و پیوندی و زیرمجموعه‌های آنها، درتدوین‌این متون‌استفاده شده‌است؛بنابراین، نتایج حاصل با یافته های سایر پژوهش‌هایی که در پیشینه تحقیق بدان‌هااشاره‌شد،هم‌راستااست. بنابر این می توان گفت در دل نوشته های وسایل نقلیه، عامل انسجامی تکرار عنصر واژگانی و زیرمجموعه های آن بیشتر از سایر عوامل انسجامی دیده می شود.

کتابنامه

- آذرنژاد، شکوه(۱۳۸۵). **مطالعه مفهوم انسجام زبانی در قرآن کریم**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور.
- آقا گلزاده، فردوس(۱۳۸۱). **تقویت مهارت درک شنیداری به روش نوین تحلیل متن**، در مجموعه مقالات نخستین همایش بررسی های روشهای نوین آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان، دانشگاه علامه طباطبایی.
- آنی زاده، علی (۱۳۸۵). **ذوق و عاطفه :ادبیات جاده ای**، روزنامه جام جم، شماره ۱۷۴۲ ، ص ۱۴.
- پورحسینی،فخری(۱۳۸۵).**بررسی عوامل انسجام در داستانهای کوتاه سیمین دانشور**. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور.
- تاکی،گیتی(۱۳۷۸).« **پیوستگی‌و همبستگی متن‌باانجام‌وارتباط مطالب در زبان فارسی** »، مجله زبان شناسی،شماره اول و دوم، سال چهاردهم، ۸۱-۷۳.
- حجت‌الله طالقانی،آزیتا(۱۳۷۹).« **انسجام واژگانی و نقش آن در ترجمه** »، مجله زبان شناسی، شماره ۲۲، سال پانزدهم، ۷۵-۶۴.
- جلیلی، جواد (۱۳۸۴). **ادبیات جاده ای** ،قم :انتشارات وفایی.

- حمیدی، سیدجعفر (۱۳۸۱). **ماشین نوشته ها شعرهای بلاگردان در باور رهنوردان بیدار**، تهران: دنیای تمدن سبز.
- رحمانی،فاطمه(۱۳۸۳).**بررسی‌عوامل انسجام درآثارجلال‌آل‌احمد«مدیر مدرسه، نون بر قلم** ». پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه پیام نور.
- صادقی، علی اشرف (۱۳۷۵). «**زبان معیار» زیر نظر نصراله‌پور جوادی، درباره زبان فارسی**، تهران : مرکز دانشگاهی، ۴۰-۲۹.
- صفرشریف،حمیدرضا(۱۳۸۵).**روابط انسجامی در دو سوره جمعه والرحمن از قرآن کریم**. پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور.
- صفـــوی، کوروش (۱۳۷۹) . **درآمـــدی بر معناشناسی**، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی؛ ۱۹۶-۱۹۷
- طبایی زواره، سیدجمال(۱۳۸۸). **اتول نوشته ها :فرهنگ ماشین نوشته ها در ایران**، تهران :نشر یک.
- علوی،سیدمحمدوعبدالله زاده،اسماعیل(۱۳۸۲).« **استفاده نویسندگان بومی ایرانی و انگلیسی از فراگفتمان متنی درمقالات آموزش زبان انگلیسی** »، مجله پژوهش زبان های خارجی، شماره ۱۵، ۸۵-۹۶.
- علیجانی، فریبا(۱۳۷۱). **عوامل ربط به عنوان ابزاری برای انسجام متن**، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- محمد ابراهیمی، زینب(۱۳۷۵)، **روابط انسجامی در زبان فارسی (ارجاع)**، ، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.
- میر عمادی، سید علی (۱۳۷۹). **مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی (جلد دوم)**.تهران، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی

- Ansary, H. (2000) . On Universality of the Scientific English Discourse University for Teacher Education. Edited by: Seyed – Ali Miremadi. Proceedings of the Fourth Conference on Theoretical and Applied Linguistics. Allameh Tabataba'I University. (Vol.2) 89-130
- Bloom, J. (1985), "Looking at the Writing on the Wall: A Critical Review and Taxonomy of Graffiti Texts", Journal of Material Culture, Vol. 6 (1), p. 43.
- Crystal, D. (2003) . A Dictionary of Linguistics and Phonetics (Fifth Edition) . Blackwell.
- Haliday, M.A.K. & Hasan, R. (1976) . Cohesion in English. Longman: London.
- Johnson, K. & Johnson, H. (1993) . Encyclopedic Dictionary of Applied Linguistics. Blackwell.
- Newhagen, J. &Ancell, M. (1995), "The Expression of Emotion and Social Status in The Language of Bumper Stickers", Journal of Language and Psychology, Vol.14 (3), p. 312.
- Richards, J. et al. (1992) . Language Teaching and Applied Linguistics (Second Edition) . Longman:London.
- Widdowson, H.G.(1979) . Explorations in Applied Linguistics. Oxford: OUP. (Vol.

تأثیر طبقهٔ اجتماعی مؤلّف روضه العقول و سبک غالب زمانهٔ او، بر میزان استشهادات عربی از زبان شخصیّت‌های انسانی کتاب

شادی احمدی[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

چکیده

بررسی داستان‌ها و حکایات منظوم و منثور ادبیات کلاسیک ایران نشان می‌دهد که در این متون، تنوّع و تناسب زبانی در میان شخصیّت‌های داستان‌هاوجود ندارد. مؤلّفان، ماهیّت شخصیّت‌ها را نادیده می‌گیرند و وجود آن‌ها صرفاً ابزاری برای نشان‌دادن عقاید خود و گاه برای بازتاباندن ویژگی‌های سبک غالب زمانه است. این مقاله درصدد است تا با بررسی روضه العقول، درستی یا نادرستی این موضوع را به صورت تحلیلی مورد بررسی قرار دهد. به همین منظور، بعد از مقدمهٔ کوتاهی دربارهٔ زبان و لزوم تناسب آن با شخصیت‌ها، به معرفی روضه العقول، نویسنده و سبک کتاب و سپس مقایسهٔ آن با مرزبان نامه پرداخته می‌شود.در مرحلهٔ بعد، شخصیّت‌های کتاب از لحاظ طبقهٔ اجتماعی و جنسیت آن‌ها، همراه با میزان شواهد و استشهادات عربی و فارسی که از زبان آن‌ها آورده شده است، مورد بررسی آماری قرار می‌گیرند. نتایج نشان می‌دهد که غازی ملطیوی توجّه ویژه‌ای به زبان عربی داشته و بیشترین استشهادات را از زبان شخصیت‌ها به عربی آورده‌است. شخصیت‌های طبقات بالای اجتماع(خواص) و عموماً مردان، بیشتر به زبان عربی صحبت‌می کنند و بیشترین استشهادات فارسی را عوام می‌آورند. این امر را هم می‌توان ناشی ازعربی مآبی مؤلّف و دید مثبت وی به زبان و ادبّیات عرب دانست و هم با توجه به عربی دانی خواص در قرن ششم، مدّعی شد که وی برخلاف نویسندگان کلاسیک، به تناسب و تنوّع زبانی شخصیّت‌ها تا حدّی توجه داشته است.

کلیدواژه‌ها: استشهادات، روضه العقول، طبقهٔ اجتماعی، شخصیّت‌های داستانی، نثر در قرن ششم

مقدمه

بررسی زبان‌ها نشان می‌دهد که هیچ زبانی یکدست و یکنواخت نیست و بین زبان سخنگویان تفاوت‌هایی وجود دارد که گاهی به تفاوت‌های فردی و گاهی به تفاوت‌های جمعی مربوط می‌شود. «این تفاوت‌های جمعی که گروهی از سخنگویان یک زبان را از بقیه جدا می‌کند، معمولاً با عواملی غیرزبانی مانند منطقهٔ جغرافیایی، درجهٔ تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی، مذهب، حرفه و بسیاری عوامل دیگر که در جامعه گروه‌بندی‌هایی ایجاد می‌کند، بستگی دارد» (باطنی، ۱۳۵۵: ۷۹). به این عوامل می‌توان سن، گروه نژادی و جنسیت را هم اضافه کرد که هر کدام واژگان و یا حتی نحو ویژهٔ خود را دارند.

یکی از عوامل غیرزبانی که می‌تواند سبب تفاوت گفتار شود؛ درجهٔ تحصیلات است. « نوع گفتار می‌تواند منعکس کنندهٔ درجهٔ تحصیلات باشد...مثلاً در فارسی، تغییر صورت بعضی از واژه‌ها، مانند گفتن سولاخ به جای سوراخ، دیفال به جای دیوار و...نشان بی‌سوادی است. تا این اواخر هم کسانی که تحصیلات قدیمی و

[1]. Shadiahmadi35@yahoo.com

مذهبی داشتند، گفتارشان پر بود از اصطلاحات و جملات قصار عربی و امروزه نیز کسانی که دو زبانه هستند و تحصیلات غربی داشته اند، گفتارشان پر است از واژه‌ها و اصطلاحات بیگانهٔ غربی» (همان:۳۰-۳۱).

جنسیت هم از جمله مؤلفه‌هایی است که جزو عوامل غیرزبانی است، اما به گونه‌ای در گفتار خود را نشان می‌دهد و نوعی لهجه ایجاد می‌کند. محمدرضا باطنی می آورد:

« گفتار زنان در هر جامعهٔ زبانی ویژگی‌هایی دارد که آن را کم و بیش از گفتار مردان متمایز می‌کند.گاهی این تفاوت‌ها در سطح واژگان آشکار می‌شود، یعنی به کاربرد بعضی از واژه‌ها مربوط می‌شود؛ گاهی جنبهٔ آوایی دارد، یعنی به تلفّظ کلمات یا آهنگ جمله مربوط می‌شود، گاهی نیز در نظام دستوری منعکس می‌شود. در پاره‌ای از موارد نیز ترکیبی از این تفاوت‌ها گفتار زنان و مردان را از هم متمایز می‌کند (باطنی ، ۱۳۸۵: ۸۳).

یکی از عوامل غیرزبانی مهمی که ایجاد تفاوت می‌کند، طبقهٔ اجتماعی است. «مثل گفتار سیاهان که بیش تر از آنکه نشان‌دهندهٔ تعلق به یک ناحیهٔ جغرافیایی خاص باشد، مشخص کنندهٔ طبقهٔ اقتصادی_اجتماعی آن-هاست. یا لهجه‌های اجتماعی و طبقاتی متفاوتی که در شهر لندن می‌توان دید. به طوری که طبقات کم درآمد و پایین سطح در مقایسه با طبقات پردرآمد زبان متفاوتی دارند» (ر.ک: باطنی ۱۳۸۵: ۸۱-۸۳). هرچقدر افراد طبقات پایین، زبان غیر رسمی به کار می برند، « افراد دارای طبقات بالا سعی دارند، کلمات سنجیده‌تری در زبان خویش به کار می‌گیرند و زبان آن‌ها رسمی‌تر است (مدرسی،۱۳۸۷: ۱۴۸). «نمونهٔ افراطی آن در جاوه یافت می‌شود که جامعه به سه گروه اجتماعی متمایز تقسیم می‌شود که هرکدام سبک گفتار مشخصی از آن خود دارند (فائض،۱۳۷۱: ۱۷۵). در بسیاری از فرهنگ‌ها نیز تغییر بافت موقعیت اجتماعی، باعث تغییر خود زبان گفتاری می‌شود نه سبک آن. «می‌گویند چارلز سوم ، امپراتور مقدس روم، گفته‌است: من با خداوند اسپانیایی، با زنان ایتالیایی، با مردان فرانسوی و با اسبم آلمانی صحبت می‌کنم» (فائض،۱۳۷۱: ۱۸۳).

در داستان‌ها و حکایات ادبیات کلاسیک ایران، خبر چندانی از تنوّع زبان در شخصیت پردازی نیست. همهٔ شخصیت‌ها یکسان حرف می‌زنند و در واقع راوی است که به جای همه حرف می‌زند و متن، میدان جولان عقاید راوی محسوب می‌شود. « به عبارت دیگر اغلب زبان شخصیّت‌های داستان چون فرمانروایان، کارگران، کارگزاران، دارندگان حرفه‌ها و پیشه‌های گوناگون تفاوتی با زبان راوی ندارد. کلام زن و مرد، شاه و گدا، تحصیل کرده یا بی سواد، پیر و جوان، حتی ملیّت‌های گوناگون افراد، مذاهب و ادیان آنان و به طور کلی هیچ کدام از مؤلّفه‌های تاثیرگذار زبان؛ اغلب تفاوتی در نحوهٔ سخن گفتن آنان با راوی ایجاد نکرده-است» (پارسا و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۸). در واقع اگرچه «برقراری تناسب میان کارکردهای زبانی اشخاص داستان با تیپ شخصیتی آن‌ها، هم از نظر توفیق نویسنده در شخصیت پردازی و هم از نظر ایجاد واقعیت پنداری جهت باور پذیری که هر دو از اصول داستان پردازیند، لازم و ضروری است» (پارسا و همکار، ۱۳۹۲: ۲۳)، با این حال نویسندگان کلاسیک بی توجه به تأثیر طبقات اجتماعی در افراد، رفتار زبانی مشابه و یکسانی برای همهٔ آن‌ها در نظر می‌گیرند و درست به همین دلیل است که داستان‌ها و حکایت‌های نسل

گذشته از لحاظ ارتباط با مخاطب و واقع گرایی چندان موفّق عمل نکرده‌اند. در حالی که در ادبیّات معاصر اکثر نویسندگان به تناسب و تنوّع زبان شخصیّت‌ها توجه خاصی دارند. آرین پور در مورد رمان‌های معاصر ایرانی می‌آورد: «هر یک از افراد داستان، اگرچه فرد کاملی از تیپ خود هستند، با این همه موجودات غیر طبیعی و خارق العاده‌ای نیستند. شاید برای نخستین بار است که ما در رمان‌های ایرانی کسی را با خصایل و حالات طبیعی آدم‌ها می‌بینیم» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۲۴۹).

روضه العقول از جمله کتب داستانی کلاسیک است که محمد غازی ملطیوی- یکی از دبیران و وزیران ابوالفتح سلیمان شاه بن قلج ارسلان سلجوقی- آن را به رشتهٔ تحریر درآورده است. «قزوینی وی را نویسنده-ای از فضلای آسیای صغیر و اهل ملطیه می‌داند که نویسنده‌ای پرکار بوده و تألیفات دیگری نیز همچون مرشدالکتاب، برید السعاده نیز داشته است» (ر.ک: محمدی،۱۳۸۴: ۱۲۲). ملطیوی این کتاب را از متن طبری مرزبان نامه ترجمه کرده است و خود در آغاز می‌آورد: « **و کتابی طلب کرده‌شد که از تصانیف ارباب دها و اصحاب بها باشد و مطلوب را شامل و مرغوب را کامل. مرزبان نامه را یافته شد که از تصانیف اعقاب قابوس وشمگیر است**....»(ملطیوی،۱۳۸۳: ۲۱).

برطبق روایات موجود، اصل کتاب در اواخر قرن چهارم، «به وسیلهٔ یکی از شاهزادگان طبرستان به نام مرزبان بن رستم بن شروین، به زبان طبری تألیف شده است. مؤلّف قابوس نامه عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس، نخستین نویسنده‌ای است که از این کتاب نام برده و بعد از وی « اسفندیار بن کاتب در تاریخ خود، حاجی خلیفه در کشف الظنون و هدایت در فرهنگ ناصری و مجمع الفصحا به آن اشاره می‌کند» (ر.ک: خطیبی، ۱۳۷۵: ۴۹).

متأسفانه این متن و مؤلّف آن تا چندین سال ناشناخته مانده بود.« هوتسما مستشرق آلمانی در سال ۱۸۹۸ م اولین بار در مجلهٔ شرق شناسی آلمان، کتاب روضه العقول و باب‌های آن را معرفی کرد و مقدمهٔ این کتاب را از روی نسخهٔ لیدن انتشار داد. بعد از هوتسما، پروفسور احمد آتش در جزوه‌ای از نوشته‌های هوتمسا استفاده کرد و همین جزوه را خانم صائمه اینال طاوی به فارسی برگرداند. علامه قزوینی نیز بعدها در مقدمهٔ مرزبان نامه چاپ لیدن، به معرفی روضه العقول پرداخت و سه حکایت از آن را به عنوان نمونه ذکر کرد. هانری ماسه مستشرق فرانسوی نیز، باب اول این کتاب را به طور کامل و بدون توضیح، به دو زبان فرانسوی و فارسی منتشر کرد» (محمدی،۱۳۸۴ : ۱۲۱). طی سال‌های گذشته کسانی همچون آقایان محمد روشن، ابوالقاسم جلیل پور، جلیل نظری و فتح الله مجتبائی به تصحیح آن اقدام نمودند.

به جز ملطیوی، سعدالدین وراوینی نیز کتاب مرزبان نامه را ترجمه کرده است. مطالب روضه العقول، همان مطالب مرزبان‌نامهٔ طبری است. ولی در عدد باب‌ها و ترتیب حکایات اختلافات زیادی وجود دارد. روضه العقول بسیار بیشتر از مرزبان نامه است. ۱۳ باب دارد که باب اول در منقبت سلطان وقت است. باب دوم احوال مؤلّف را بیان می‌کند و باب‌های سوم تا سیزدهم شامل حکایات و رویدادهای اصلی کتاب است.

« در این کتاب در مجموع ۹۱ حکایت، در ضمن باب‌های مختلف آن آمده‌است که از این مقدار ۵۱ حکایت با مرزبان نامه مشترک و ۴۰ حکایت دیگر از مرزبان نامه مفقود است که معلوم نیست آیا این حکایات را محمد غازی به تحریر خود افزوده، یا اینکه وراوینی از باب تخلیص آن‌ها را از کتاب خویش انداخته است (نظری، ۱۳۸۰: ۱۴۲). در حالی که« مرزبان نامهٔ وراوینی در ۹ باب، ۱ مقدمه و ۱ ذیل است و چنانکه از مقایسهٔ آن با روضه العقول برمی آید، بعضی از حکایات و ابواب اصلی کتاب درین ترجمه حذف شده‌است (صفا، ۱۳۸۵: ۳۶۵).

به جز اختلاف در ابواب و حکایات این دو متن « در شیوهٔ بیان، جمله‌بندی، تصویرسازی، کیفیت ورود و خروج داستان‌ها و استنتاج از آنها تفاوت‌هایی دارند، مؤلّف مرزبان نامه ذهنی فلسفی‌تر داشته و به علوم و فنون بیشتری احاطه داشته است...در مقابل محمدغازی از علوم و فنون غیر ادبی خالی بوده و یا اینکه به عمد آن‌ها را به نثر خویش وارد نکرده‌است. اما در ترادف سازی، موازنه و ترصیع و ایراد مفردات عربی از وراوینی جلوتر رفته است» (محمدی،۱۳۸۴: ۱۲۰).

هدف از این بررسی، میزان توجّه غازی ملطیوی به عنوان یک نویسندهٔ کلاسیک ایرانی، به تناسب و تنوّع زبانی در شخصیّت‌هاست و اینکه آیا سبک خاص نثر قرن ششم و همچنین طبقهٔ اجتماعی نویسنده، تأثیری در زبان شخصیّت‌ها داشته است یا نه. به همین منظور به جای بررسی کل گفته‌ها و دیالوگ‌ها، به بررسی استشهادات شخصیت ها که شامل ابیات عربی، ابیات فارسی، امثال و حکم فارسی ، امثال و حکم عربی، قرآن و احادیث می‌باشد، پرداخته شده است.

روش

شیوهٔ گردآوری منابع کتابخانه‌ای است و داده‌ها با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا و رسم نمودار، طبقه بندی و ارائه شده‌اند.

پیشینه

سید احمد پارسا و دیگران در مقالهٔ « رابطهٔ کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی فارسی شکر است» به بررسی رابطهٔ کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی موردنظر در این داستان می پردازند و ارتباط عوامل غیرزبانی ای همچون سن، جنسیت، دین، مذهب، شغل، محیط جغرافیایی، شرایط اجتماعی و تحصیلات گویندگان را با زبان، در ایجاد تیپ‌های شخصیتی بررسی می کنند. همین نویسنده با همکاری « سعدی حاجی» در مقالهٔ دیگری با عنوان « رابطهٔ کارکرد زبانی با تیپ‌های شخصیتی در داستان نون و القلم» به بررسی میزان موفقیّت جلال آل احمد در خلق شخصیت‌های زنده و واقعی می‌پردازد.

در مورد موضوع مورد نظر، با تکیه بر ادبیات کلاسیک و از جمله روضه العقول کاری صورت نگرفته است. هاشم محمدی در« تحریری دیگر از مرزبان نامه» و جلیل نظری در «ویژگی‌های سبکی روضه العقول» به طور مستقل به معرفی مؤلّف این کتاب، نسخه‌های مختلف و سبک نثر آن می‌پردازند و افضل مقیمی هم در مقالهٔ « تصحیح روضه العقول، آرزویی که تحقق یافت» به معرفی تصحیح دکتر جلیل نظری از روضه

العقول می‌پردازد. سایر مقالات عموماً با تکیه بر معرفی مرزبان نامهٔ وراوینی و یافتن منبع اصلی این دو ترجمه نوشته شده اند.

بحث

۱- معرفی سبک غالب قرن ششم و نشانه‌های تأثیر مؤلّف از سبک دوره

نثر فارسی از میانهٔ قرن پنجم تا اوایل قرن هفتم هجری، به طور تدریجی از حالت سادهٔ گذشته خارج می‌شود و اندک اندک به نثر مصنوع متکلّف که آمیختگی بسیاری با عربی دارد، تبدیل می‌شود. «عواملی همچون ترک ایجاز در سخن و توجه نویسندگان به اطناب، پیدا شدن مراکز سیاسی، ادبی و علمی متعدد در خارج از حدود لهجهٔ دری، استعمال شعر در ضمن نثر و توسعهٔ دایرهٔ مطالب در نثر از جمله عوامل مهم این تحوّل هستند. ولی مبدأ و منشأ اصلی تغییر سبک را در این عهد باید رواج ادبیات عربی در میان طبقهٔ درس خوانده دانست و این امر علاوه بر اینکه نتیجهٔ نفوذ اسلام است، از توسعهٔ مدارس دینی ناشی می‌شود» (ر.ک: صفا،۱۳۸۵: ۳۳۲).

از قرن ۴-۵ مدارس دینی وسعت زیادی می‌یابند و زبان مورد تدریس هم عربی می‌شود. وقتی سنت‌های جامعه چنین است، نویسندگان هم به دنبال رونق کار خود هستند. دوره، دورهٔ مسابقه و میدان رقابت‌های بی پایه است و همین امر، سبب وارد کردن و حتی جعل کلمات مخالف با قیاس می‌شود. ذوق زیبایی شناسی جامعه تغییر می‌یابد و اصولاً کتابی که ساده نوشته شده باشد، زیبا به نظر نمی آید. در این دوره « هر اندازه زیبایی بیرونی و نمای سخن خریدار داشت، درون مایه و محتوای کلام بی خریدار بود» (انزابی نژاد، ۱۳۷۲: ۱۳).

ملطیوی هم تحت تأثیر جایگاه اجتماعی خود و سنت‌های مرسوم زمانه، در پی خلق اثری مورد پسند است. بنابراین وقتی به ترجمهٔ کتابی مشغول می‌شود، می کوشد تا با واژه پردازی و صنعت آوری، هم فضل و ادب خود را ثابت کند و هم این‌که سنت‌های مرسوم را رعایت کرده باشد. وی اقبال خاصی به زبان عربی داشته و به شدت تحت تأثیر مقامات حریری بوده است «و در بسیاری از موارد ترتیب جملات را هم به همان ترتیب مقامات به کار برده‌است. وی همچون مقامات به آرایه‌های موازنه، ترصیع، سجع و جناس توجه دارد و همین امر باعث ایجاد واژه‌های متوازن، مترادف، متضاد و انواع اشتقاق‌ها و جملات قرینه شده‌است» (ر.ک: نظری، ۱۳۸۰: ۱۳۸).

وی کتاب را به حضور شاهی تقدیم می‌کند و بنابراین متنی ساده را به زیور لغات، اشعار و امثال عربی می آراید: «**مرزبان نامه را یافت شد....لکن از حلیت عبارت عاری بود و از زیور جهارت عاطل. معانی لطیف آن دررِی بود درصدا نشانده و سبحه‌ای بود در مستراح افکنده....گفتم این جمال را تجمیلی باید داد و این کمال را تکمیلی ارزانی داشته. از آنک ملاحت چنین عروس را وشاحی باید لایق و حسن این شاهد جان را شنفی باید موافق**» (غازی ملطیوی، ۱۳۸۳: ۲۱).

وی حتی برای ترجمهٔ خود نام عربی انتخاب می‌کند. اگرچه متن اصلی به زبان طبری است و نویسندهٔ دیگری هم که این متن را ترجمه کرده، نام کتاب را عوض نکرده، ولی وی هم به سبب خاستگاه اجتماعیش و هم به دلیل علاقه مندی به زبان عربی، نام کتاب را نیز روضه العقول می‌گذارد.

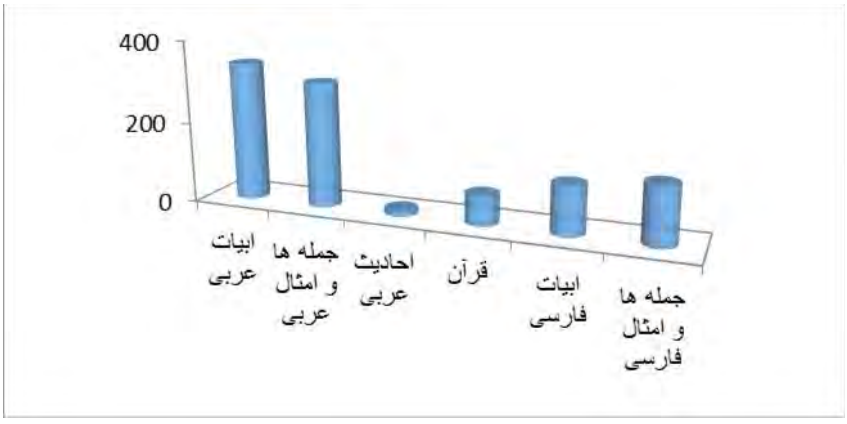
ملطیوی برخلاف سایر هم‌دوره‌های خود که سهم عظیمی از حکایات را به توصیف اختصاص می‌دهند، خیلی به توصیف علاقه نشان نمی‌دهد و به جای آن از آرایه‌های بلاغی و حضور کلمات سنگین عربی بهره می‌برد. از مفردات عربی نامأنوس استفاده می کند و حتی گاهی برای درست درآمدن وزن و توازن، از جعل کلمات هم روی گردان نیست. « شاید برجسته‌ترین خصیصهٔ سیکی این کتاب جعل کلمات باشد که در کتب همسان روضه العقول به هیچ عنوان سابقه ندارد و بعدها نیز معمول نشده است. محرّر کتاب به شیوه‌های گوناگون متوسل به جعل الفاظی شده که همگی برای ایجاد ترصیع و توازن و ترادف بوده است. این واژه‌ها همگی از نوع صفت و اسم بوده و از زبان عربی اخذ شده‌اند. لذا مؤلّف هیچ نوع واژهٔ فارسی نساخته و فعلی هم جعل نکرده است (نظری، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

علاوه بر این یکی از نشانه‌های ابراز هنر در فن نویسندگی آن دوره، توجه به درج امثله و حکم عربی است و خود نثرنویسان آن را از دلایل براعت و فصاحت در عبارت پردازی و مضمون سازی دانسته‌اند (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۲۶).

۲- انواع استشهادات از زبان راوی و شخصیّت‌های کتاب

یکی از موارد موثّق، برای ثابت کردن این ادعا که نویسنده به ادبیات عربی گرایش داشته است، توجّه به تعداد استشهادات به آیات و احادیث و امثال و اشعاری است که از زبان شخصیّت‌ها و همچنین خود راوی آمده است. زیرا تعداد استشهادات به زبان و ادبیات عربی در این کتاب، بسیار بیشتر از استشهادات فارسی است و این امر توجه ویژهٔ او را به ادب عربی اثبات می کند.

در کل تعداد استشهاد به ابیات عربی ۳۳۹ مورد، احادیث عربی ۱۳ مورد، جمله و امثال و حکم ۳۰۴ مورد و قرآن ۷۲ مورد است و در مقابل از ابیات فارسی ۱۱۸ مورد و از جملات بزرگان و عقلا و متفکّران پارس ۱۴۱ مورد در متن کتاب استفاده شده است. نمودار زیر نشان دهندهٔ انواع این استشهادات است.



نمودار شماره ۱

هاشم محمدی در طبقه بندی خاصّی که به دست داده، آورده است:

« مجموعاً ۶۰ بار از امثال و جملات کتاب جمهره الامثال ابوهلال عسکری استفاده کرده و در استشهادهای عربی، بیشترین استفاده را از اشعار متنبی کرده‌است و حتی گاهی از یک قصیدهٔ شاعر تا ۶ بیت به مناسبت‌های مختلف آمده‌است. سخنان پیشوایان و ائمهٔ اطهار به ویژه کلمات حکمت آمیز حضرت علی را در ۵۴ مورد آورده است. از دیگر شاعران معروف عرب هم می‌توان به بحتری، تهامی، ابن درید، فرزدق، ابوالعتاهیه، طرفه، لبید بن ربیعه، حاتم طایی، ابوالعلا معری، بشار، صاحب بن عباد، و ده ها شاعر دیگر عرب را نام برد. در میان اشعار فارسی هم بیشترین شاهد را از سنایی –حدود ۴۰ مورد– آورده است» (محمدی، ۱۳۸۴: ۱۲۳).

۳- شخصیّت‌های کتاب

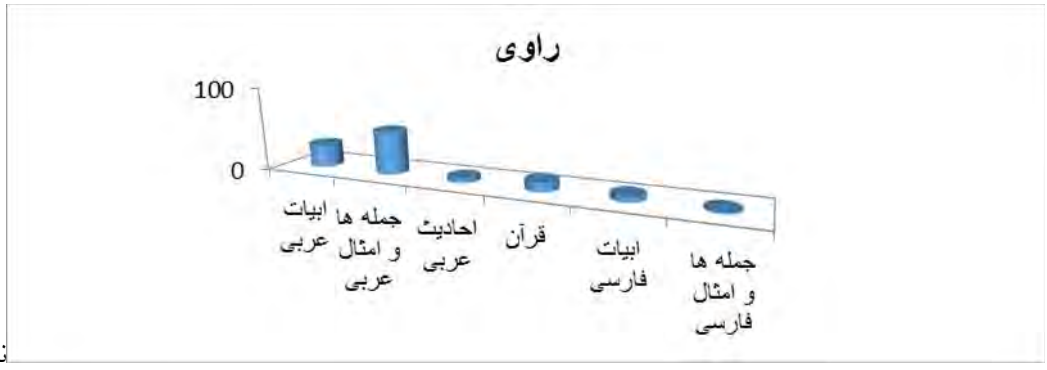
روضه العقول همچون کلیله و دمنه به صورت داستان در داستان آفریده شده است و شخصیّت‌های داستان ها در هر باب عوض می‌شوند. این مسئله سبب فراوانی شخصیّت‌ها در سراسر کتاب و از طرفی نبود مجال کافی برای پروراندن و معرفی آن‌ها در طول داستان‌ها می‌شود. ملطیوی به ندرت وضعیت اخلاقی و ظاهری شخصیّت‌ها را بیان می‌کند و خواننده از تمام شخصیّت‌ها، حتی محوری‌ترین آن‌ها، جز چندپاره گزارش و نقل قول چیزی در نمی یابد. با این همه برای آشنایی مختصر با آن‌ها، شخصیت‌های انسانی و غیرانسانی (پرندگان، حیوانات و حشرات) به تفکیک از باب سوم به بعد –که حکایات اصلی کتاب ارائه می‌شوند– به صورت جدول نشان داده شده است.در این بررسی مبنای کار بر استشهادات شخصیت های انسانی کتاب است.

باب سوم (الملک و اولاده)	–**انسان**: ملک، ملک زاده، فلاح، بازرگان، غلام، خادم، صیاد، خریدار آهو،وزیر، مرد خراسانی، برادرزاده ملک، شتربان، کودکان، مرد بلخی، دهقان، زن دهقان، پسر دهقان –**غیر انسان**: مار، خر،آهو(زرین گوش)، موش، غلیواژ، گراز، خرس، روباه، دیو، بط، کشف
باب چهارم (مناظرهٔ ملک زاده با وزیر برادرش)	–**انسان**: ملک زاده، وزیر، مردم، شهریار، هنبوی(زن)، شوهر، بهرام گور، دهقان، دختر دهقان، چوپان، خسرو، کنیز، خسرو، موبد –**غیرانسان**: گرگ، بزغالگان، شغال، خر
باب پنجم (اردشیربابکان با مهران به دانا)	–**انسان**: شهریار، ملک زاده، دختر اردشیر بابکان، اردشیر،مهران، موبد، زن موبد، تجّار، مهتران، حکیم، شاگرد حکیم، شبانی، سه رفیق شفیق، سقراط –**غیرانسان**: شیر، خرس
باب ششم (مناظرهٔ دیو گاوپای با دینی)	–**انسان**: شهریار، ملک زاده، خواجه، دینی، کنیزان، میزبان سخی، مهمان،پسر میزبان، فلاح، کدبانو، بزرگمهر، سوار، غلام، مردم –**غیرانسان**: دیوگاوپای، وزیرگاوپای(شیوه)، وزیر دوم و سوم گاوپای، موش، مار
باب هفتم (تمامت مناظرهٔ	–**انسان**: شهریار، ملک زاده، شیوه،دینی –**غیرانسان**:دیو

دینی با دیوگاوپای)	
باب هشتم (دادمه و داستان)	–**انسان**: شهریار، ملک‌زاده، اسکندر، حجّام، زن حجّام، دزد، کودک، قاصد، انوشیروان، بزّاز، فلّاح، حکیم، بازرگان، زاهد، مرد، کودک، ندیم –**غیرانسان**: شیر، دو روباه (دادمه و داستان)، هدهد، بط، ماران، خرگوش(پیروز)
باب نهم (زیرک و زروی)	–**انسان**: شهریار، ملک زاده، شبان، قصّاب، نقّاش، کدخدا، مسافر، بازرگان، بزّاز، صیّاد، زغن، زن کفشگر، معشوق زن کفشگر، دزد، بزرفروش، زرگر، غلام –**غیرانسان**: بز(زروی)، سگ(زیرک)، زغن،ماهی، ماهیخوار، شغال، گربه، خروس، موش، زاغ مادر، دختر زاغ، بره، گرگ، کبوتر،خرگوش(رجب)، آهو، خر، شیر
باب دهم (شاه شیران با شاه پیلان)	–**انسان**: ملک، ملک زاده، پادشاه، منجّم، صیّاد، شتربان، کدخدا، زن کدخدا –**غیرانسان**: شاه پیلان، شیر، وزیران شیر(هنج و زنج)، خسرو، پسرخسرو، دیوانه، زاغ، خرس، روباه، گربه، شتر، خرگوش،گرگ، پیلان، گژدم، موش
باب یازدهم (شیر پرهیزگار و خرس جاهل)	–**انسان**: ملک، ملک زاده، خسرو، احدب، جولاهه، زن جولاهه، معشوق زن جولاهه، مار افسا، زن عفیفه، دزدان، فلّاح، نجّار، زن نجّار، معشوق زن نجار، همسایگان نجّار، زاهد، شهریار، خسرو، زن خسرو، وزیر، بهرام گور، گازر، کودک گازر، دزد –**غیرانسان**: شیر، خرس، مار، گرگ، موش، زاغ، شتر، روباه(جادو)، موش
باب دوازدهم (عقاب شکارگر و آزادچهر)	–**انسان**: شهریار، ملک زاده، مرد طوّاف، سوار، کدبانو، همسایگان، دزدان، مرد معروف، کودک، تیرانداز، تیرتراش، حضرت سلیمان، خسرو، باغبان پیر – **غیرانسان**: دو کبک(آزادچهر و ایرا)، ماهیخوار، زاغ، راسو، فاخته، پشه‌ها، عقاب، بویه
باب سیزدهم (ملک نیکبخت با زنش یونا)	–**انسان**: ملک، ملک زاده، ملک نیکبخت، زن ملک نیکبخت(یونا)، بلیناس حکیم، فیسوف، خسرو، وزیر خسرو، زن، شبان، فیقراووس، دهقان، نخّاس، کنیزطبّاخ، حکیم، کدخدا –**غیرانسان**: دو بچه عقعق(نازنه و نازروی)

۴– بررسی ارتباط دیدگاه نویسنده و سبک غالب زمان او با استشهادات شخصیت‌های کتاب

راوی_مؤلّف در تمام باب‌ها حضور دارد و سهم وی از استشهادات در این نمودار ترسیم شده است. با اندکی دقّت می‌توان دریافت که خود ملطیوی هم به نقل جمله ها و امثال عربی و در درجهٔ بعد به ابیات عربی توجه بیشتری داشته است.

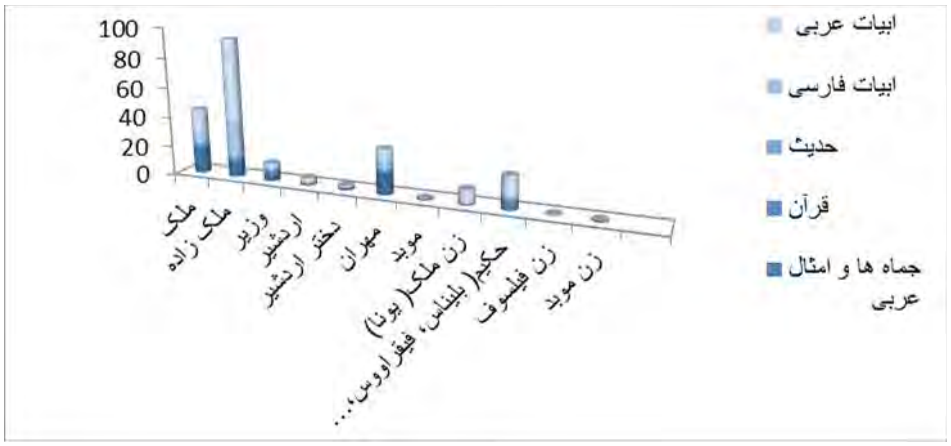


نمودا

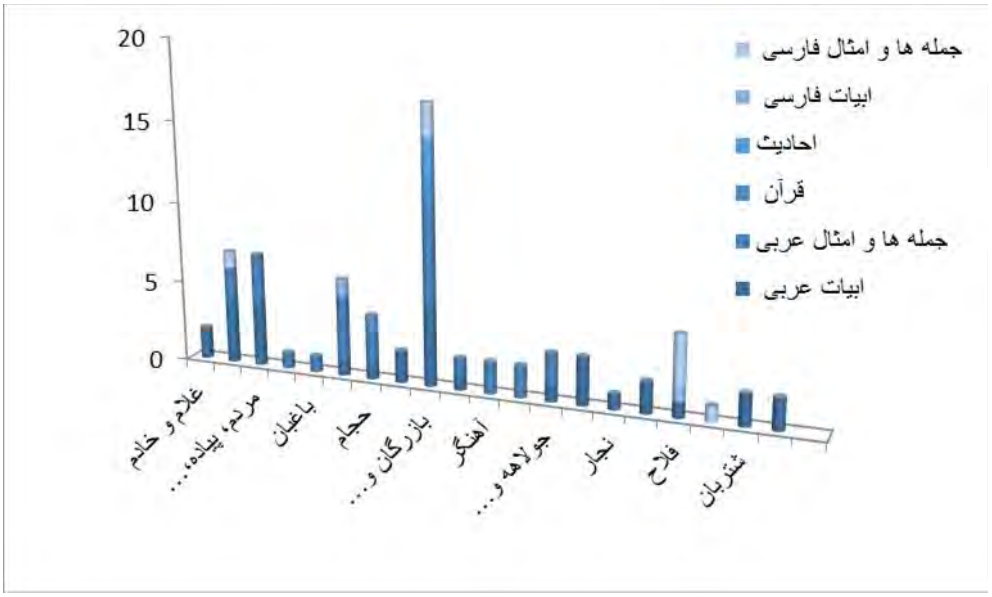
ر شماره ۲

نکتهٔ اصلی بحث این است که ملطیوی غالب استشهادات و نقل قول های عربی را از زبان شخصیت‌های خاص و طبقات بالای اجتماع (ملک، ملک‌زاده، وزیر و سایر خواص) و در مقابل بیشتر ابیات فارسی و امثال و جملات مشهور فارسی از زبان عوام و طبقات پایین اجتماع صادر می‌شود. به عنوان نمونه در باب سوم کتاب، ۳۵ استشهاد به اشعار آمده‌است که ۲۳ مورد آن از زبان شخصیت‌های خاص داستان همچون شاهزاده، ملک و حکیم و عقلا است و دیگر شخصیت‌های داستان همچون شتربان، کشاورز و بازرگان که از طبقات پایین‌تر اجتماع هستند، به زبان فارسی صحبت می کنند و فقط در۳ مورد از قول آنها ابیات عربی نقل شده - است و ۹ مورد بقیه از زبان راوی است که ۴ مورد آن به زبان فارسی آمده است.

همین مسئله در ۱۳ باب کتاب کاویده شده است. دو نمودار بعدی میزان استفادهٔ شخصیت‌های خاص و عام داستان ها را از انواع استشهاد نشان می‌دهند.



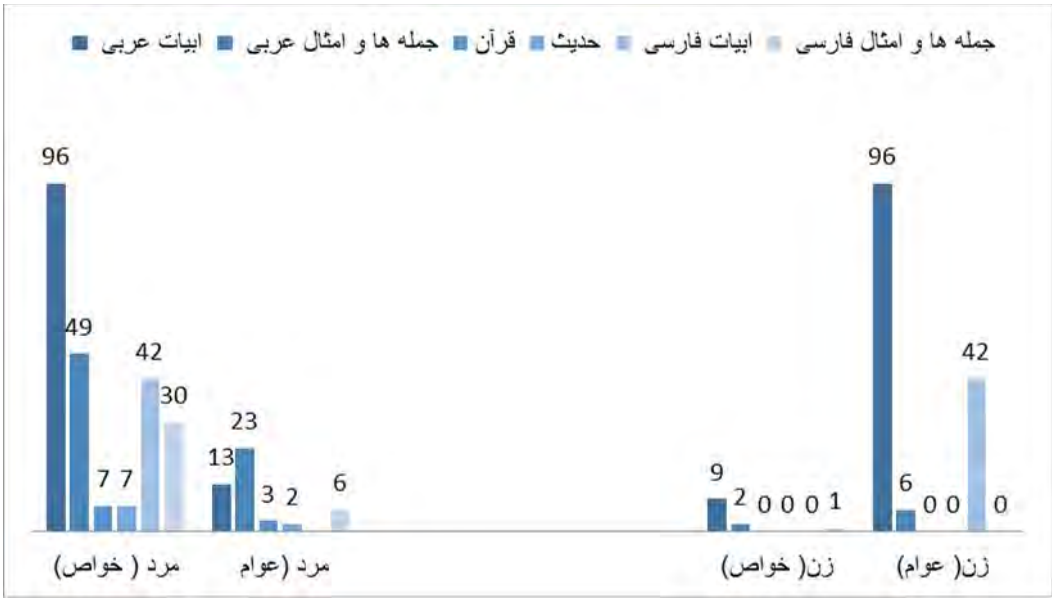
نمودار شماره ۳



نمودار شماره ۴

همان‌گونه که مشاهده می شود راوی- مؤلّف از زبان خواص بیشتر حرف می‌زند و حتی می‌توان این کتاب را به گونه‌ای کتاب خواص هم نامید؛ چرا که آن‌ها هستند که بار اصلی کنش‌های داستانی را به دوش دارند و عوام فقط در ضمن حکایت ها و صرفاً برای ثابت‌کردن گفته‌ها و به جایی رساندن بحث‌های بزرگان است که حضور دارند.

غیر از طبقهٔ اجتماعی، عامل مهم دیگری که سبب تمایز زبان شخصیت‌ها می‌شود، جنسیت است. در نمودار بعدی، میزان استفادهٔ زنان و مردان –خاص و عام- از انواع استشهادهای فارسی و عربی، به صورت مقایسه‌ای آورده شده است.



نمودار شماره ۵

نکتهٔ جالب توجه این است که در گروه زنان، زنان عوام حضور بیشتری دارند و این می‌تواند به شرایط اجتماعی دورهٔ نویسنده و حضور کمرنگ زنان ، بویژه زنان طبقات خاص در بطن جامعه اشاره داشته باشد. زنان عوامی هم که در این کتاب حضور دارند در اکثر موارد منفی هستند که البته این موضوع بحث دیگری است و پرداختن به آن مجال جداگانه ای را می طلبد.

نتیجه

این که تنها یک نوع زبان خاص در میان همهٔ طبقات و اقشار جامعه رواج دارد، تصوّر اشتباهی است و تفاوت‌های فردی و گروهی، زبان‌ها را متمایز می‌کند. در متون کلاسیک فارسی، معمولا تنوّع و تناسب زبانی در میان شخصیّت‌های داستان‌ها وجود ندارد. مؤلّفان هویّت شخصیّت‌ها را نادیده می‌گیرند و به آن‌ها به عنوان ابزاری برای نشان‌دادن عقاید خود و بازتاباندن ویژگی‌های سبک غالب زمانه نگاه می‌کنند. ملطیوی به عنوان یک نویسندهٔ درباری به زبان عربی که در قرن ششم مقبول دربار و مورد پسند ادیبان است، توجّه نشان می دهد. یک نام عربی برای ترجمهٔ خود انتخاب می‌کند و متن سادهٔ مرزبان نامه را به زیور لغات عربی می - آراید و علاوه بر همهٔ این ها، به درج امثال و حکم و ابیات عربی توجّه ویژه نشان می‌دهد. تعداد استشهاد به

ابیات عربی ۳۳۹ مورد، احادیث عربی ۱۳ مورد، جمله و امثال و حکم ۳۰۴ مورد و قرآن ۷۲ مورد است و در مقابل از ابیات فارسی ۱۱۸ مورد و از جملات بزرگان و عقلا و متفکّران پارس ۱۴۱ مورد در متن کتاب استفاده نموده است.

نکتهٔ اصلی این است که مؤلّف، این استشهادات را از زبان چه کسانی و به چه زبانی(فارسی یا عربی) آورده است و آیا تناسبی میان طبقه و جنسیت شخصیت ها و نوع استشهادات دیده می‌شود یا نه؟ نتایج نشان می‌دهد که زندگی نویسنده در دوران اوج توجّه به زبان عربی و همچنین طبقهٔ اجتماعی و میزان تحصیلات او، در آوردن تعداد استشهادات ابیات عربی و فارسی، امثال و حکم عربی و فارسی و احادیث و آیات قرآنی شخصیت‌های انسانی کتابش، تأثیر مستقیم گذاشته است. اینگونه که شخصیّت‌های طبقات بالای اجتماع (خواص) و عموماً مردان، بیشتر به زبان عربی صحبت‌می کنند. این امر را، هم می‌توان به عربی مآبی مؤلّف و دید مثبت وی به زبان و ادبّیات عرب مربوط دانست و هم با توجه به عربی دانی خواص در قرن ششم مدّعی شد که وی علی رغم اینکه در دنیای کلاسیک زندگی می‌کرده است، به تناسب و تنوّع زبانی شخصیّت‌ها تا حدّی توجه داشته است.

کتابنامه

۱. آرین پور، یحیی. (۱۳۸۲)، **از صبا تا نیما**، تهران، زوار

۲. انزابی نژاد، رضا. (۱۳۷۲)، **مقامات حمیدی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی

۳. باطنی، محمدرضا. (۱۳۵۵)، **مسائل زبانشناسی نوین**، چاپ دوم، تهران، آگاه

۴. باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵)، **چهارگفتار دربارهٔ زبان**،چاپ پنجم، تهران،آگاه

۵. جهانگیری، نادر. (۱۳۷۸)، **زبان، بازتاب زمان، فرهنگ واندیشه**، چاپ اول، تهران، آگه

۶. خطیبی، حسن. (۱۳۷۵)، **فن نثر در ادب فارسی**، چاپ سوم، تهران، زوّار

۷. اچیسون، جین. (۱۳۷۱)، **مبانی زبانشناسی** ،(ترجمهٔ محمد فائض)، چاپ اول، تهران، آگاه

۸. صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۵)، **تاریخ ادبیات ایران(ج۱)**، چاپ بیست و پنجم، تهران، ققنوس

۹. مدرسی، یحیی. (۱۳۸۷) **درآمدی بر جامعه شناسی زبان** ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۰.ملطیوی، محمدغازی.(۱۳۸۳)، **روضه العقول**، (تصحیح محمدروشن، ابوالقاسم جلیل پور)، چاپ اول،۱۳۸۳ ، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی

مقالات

۱۱.افراسیابی، غلامرضا. (۱۳۸۲)، **نکته‌هایی تازه پیرامون تألیف، ترجمه و تحریر روضه العقول**، آینهٔ میراث، دورهٔ جدید، سال اول، شماره ۲، صص ۵-۳۱

۱۲.امیری، فرامرز. (۱۳۸۹)، **عوامل پیدایش نثر فنی و مصنوع**، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، دورهٔ بیست و سوم، بهار ۸۹، شماره ۳، صص ۴۳-۴۶

۱۳.پارسا، احمد و همکاران. (۱۳۸۹)، **رابطهٔ کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی فارسی شکر است**، فصلنامهٔ تخصصی پیک نور زبان و ادبیات فارسی، سال اول، شماره ۱، صص ۲۷- ۵۰

۱۴.پارسا، احمد و سعدی حاجی. (1392)، **رابطهٔ کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی در داستان نون و القلم**، فنون ادبی، دانشگاه اصفهان، سال ۵، شماره ۲(پیاپی ۹)، صص ۲۱-۳۴

۱۵.رضایی، مهدی. (۱۳۸۹)، **مرزبان نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی**، گوهر گویا، سال۴، شماره ۱، پیاپی ۱۳، صص ۴۷-۶۶

۱۶.مجتبایی، فتح الله. (۱۳۹۰)، **چند نکته دربارهٔ مرزبان نامه، مصنف و زبان اصلی آن**، دوفصلنامهٔ تخصص علامه، سال ۱۱، شماره پیاپی ۳، ص ۱۷۶-۱۸۷

۱۷.محمدی، هاشم. (۱۳۸۴)، **تحریری دیگر از مرزبان نامه**، نامهٔ پارسی، س ۱۰، ش۲،صص ۱۱۹-۱۲۵

۱۸.مقیمی،افضل. (۱۳۸۴)، **تصحیح روضه العقول آرزویی که تحقق یافت**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صص ۱۱۶-۱۱۷

۱۹.نظری، جلیل. (۱۳۸۰)، **ویژگی‌های سبکی روضه العقول**، مجلهٔ علمی_پژوهشی دانشگاه اصفهان، دورهٔ ۲، شماره ۲۴و ۲۵،

۲۰.واحد، اسدالله. (۱۳۷۸)، **ترسل و انشای فارسی از آغاز قرن ششم**، نشریهٔ دانشگاه ادبیات و علوم انسانی، صص ۱۲۱-۱۶۶

بررسی مؤلّفه‌های فمینیسم لیبرال در شعر سیمین بهبهانی

شهرام احمدی[۱]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

هاجر سلطانی

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد چالوس

چکیده

فمینیسم در لغت به معنای «طرفداری از حقوق زن»، «زن‌گرایی» و یا «جنبش آزادی زنان» است که خود به نحله‌های مختلفی تقسیم می‌شود. یکی از این گرایش‌ها و نحله‌ها؛ لیبرال فمینیسم است که برمبنای همسانی و برابری حقوق زن و مرد بنا نهاده شده است. با گسترش جنبش فمینیسم نوشتارهای زیادی به قلم و یا از زبان زنان نوشته شد و در تمام این آثار و نوشتارها یک اصل ثابت وجود داشته که آن رفع فرودستی و نابرابری‌هایی بوده که در طول تاریخ به جنس زن روا داشته شده بود. با رواج این دست آثار، ادبیات فمینیستی به‌وجود آمد و شعرا و نویسندگان زیادی در این زمینه آثاری خلق نمودند، می‌توان به سیمین بهبهانی غزلسرای معروف و بزرگ ایرانی اشاره نمود که یکی از این شعرا است. در این نوشتار سعی شده تا با نگاهی به فمینیسم و چیستی آن، به بررسی و بیان مؤلّفه‌های فمینیسم لیبرال در اشعار سیمین بهبهانی پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: فمینیسم، فمینیسم لیبرال، برابری، زن، سیمین بهبهانی.

درآمد

از دیرباز زنان در سراسر جهان به علت برخی سنّت‌ها، عادات و تفکّرات غلط، همیشه «جنس دوم» تلقی می‌شدند. این نگرش منفی در مورد زنان و جایگاهشان به‌تدریج زمینه را برای ایجاد تحوّل و انقلابی در جهت بهبود وضعیت آنان فراهم نمود. انقلاب کبیر فرانسه در سال (۱۷۸۹.م) باعث دگرگونی و تغییرات اساسی در زمینه‌ی فعّالیّت گروه‌های طرفدار حقوق زنان شد و فرصتی را برای زنان سراسر جهان فراهم نمود تا به شرایط اسفبار گذشته‌ی خود در حیطه‌ی فردی و یا در سطح اجتماعی و عمومی خاتمه دهند.

فعّالیّت زنان مبارزی چون **مری ولستون کرافت**[۲] انگلیسی و یا **المپ دوگوژ**[۳] فرانسوی در تاریخ فمینیسم بسیار تأثیرگذار بوده و این زنان و زنان مشهور و مبارز دیگری در طول تاریخ و قرون گذشته تلاش‌های زیادی در رفع تبعیض و خشونت علیه زنان و مطالبه‌ی حقوق فردی و اجتماعی برابر برای زنان نمودند.

---

[1]. ahmadish52@gmail.com
[2]. Mary wollstone craft
[3]. Olympe De Gouge

با رواج و گسترش این قبیل جنبش‌ها و گروه‌ها، گرایش‌ها و موج‌های فمینیستی مختلفی به‌وجود آمد که از اوایل قرن نوزدهم تا به امروز همچنان ادامه دارد. هر کدام از این گرایش‌ها به‌عنوان یک مبحث پژوهشی مدنظر روشنفکران و محقّقان در زمینه‌های مختلف؛ سیاسی، اجتماعی، روانشناسی، ادبی و... قرار گرفته است.

در اصطلاح امروزی فمینیسم یک نگرش فکری است و دارای گرایش‌های گوناگون است که جوهره‌ی اصلی تمام این گرایش‌ها رفع فرودستی و ستم و تبعیض علیه زنان می‌باشد. درواقع می‌توان اصطلاح فمینیسم را این‌گونه تعریف کرد: «مجموعه‌ای از جنبش‌ها، حرکت‌ها، نگرش‌ها و فعّالیّت‌های اجتماعی و سیاسی، باهدف احقاق حقوق و رفع تضییق از زنان که غالباً توسط خود زنان صورت می‌پذیرد.» (فتاحی‌زاده، ۱۳۸۶: ۸۳)

امروزه فمینیسم دیگر یک مکتب واحد نیست و به دلیل تفاوت در دیدگاه‌ها و نگرش‌ها به نحله‌های مختلفی از جمله رادیکال، سوسیالیست، مارکسیست، پست‌مدرن، لیبرال و... تقسیم‌بندی می‌شود.

در قرن بیستم گروهی از نظریه‌پردازان، محققان و نویسندگان در راستای اهداف فمینیستی و برای بازسازی جهان عادلانه، به بازبینی و بررسی عرصه‌های مختلف زندگی فردی و اجتماعی زنان پرداختند و با رجوع به ادبیات و بازنگری آثار زنان و مردان نویسنده و شاعر و سنجش آثار آنان با معیارها و مؤلّفه‌های فمینیستی، شاخه‌ای از نقد را به‌وجود آوردند که به نقد فمینیستی مشهور گشته است.

درواقع نقد فمینیستی و نظریه‌پردازان و منتقدان فمینیستی، ادبیات را تبلور نگرش‌های فمینیستی می‌دانند، لذا سعی می‌کنند تا با بازبینی آثار ادبی و استخراج مولّفه‌های فمینیستی از جمله سنّت‌ها و تفکرات غلط مردسالاری و مشخص نمودن نگاه کلیشه‌ای به زنان و ستمی که در طول تاریخ به آنان روا داشته شده، گامی در جهت حذف نابرابری‌های بین دو جنس بردارند. از جمله‌ی این نظریه‌پردازان، نویسندگان و منتقدان فمینیستی می‌توان از «ویرجینیا ولف»[۱]، «سیمون دوبوار»[۲]، «بتی فریدان»[۳]، «هلن سیکسو»[۴]، «لوس ایریگری»[۵]، «جولیا کریستوا»[۶]، و... نام برد.

در ایران همراه با تغییرات سیاسی و اجتماعی انقلاب مشروطه و تأسیس پارلمان و مجلس، زمینه برای طرح مسایل مربوط به زنان و حقوق و آزادی‌های آنها فراهم گردید. جامعه‌ی محروم و محدود ایران آن زمان با تلاش‌ها و فعالیت‌های انقلابی برخی مردان و زنان شجاع این مرز و بوم و با پی‌گیری‌های مستمر و آگاهانه‌ی روشنگران از جمله نویسندگان و شعرا توانست به نتایج مثبت- هرچند اندک- در رابطه با تحصیل زنان و حق و حقوق فردی و اجتماعی‌شان دست یابد. از جمله‌ی این روشنفکران می‌توان به؛ تقی رفعت، دکتر رفیع‌خان امین، عباس خلیلی، ابوالقاسم مراغه‌ای، سیّداحمد کسروی، یحیی دولت‌آبادی، مشفق کاظمی،

---

1. Virginia woolf
2. Simon De Beauvoir
3. Betty friedan
4. Helen Cixous
5. Luce Irigaray
6. Julia Kiristeva

علی‌اکبر دهخدا، لاهوتی، ایرج‌میرزا، عشقی، شمس کسمایی، ژاله قائم‌مقامی، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی و... اشاره کرد.

«قبل از انقلاب ۱۳۵۷، ادبیاتی با هویّت زنانه وجود نداشت. تا آن زمان نوشتار زنان ایرانی چندان متمایز از نوشتار مردان نبود... اما از دهه‌ی شصت شمسی نوشتار زنانه‌ی فارسی به‌تدریج راه خود را از ادبیات مردانه جدا کرد و به واسطه‌ی موضوعاتی که وارد نوشتار ادبی ساخت، زن را در کانون فعّالیّت‌های فرهنگی- اجتماعی قرار داد. اکنون بخش بزرگی از ادبیات فارسی کاملاً بیانگر روح زنان است و می‌توان به روشنی از خلال آن به آرمان‌های جنبش زنان پی برد و جهان زنانه را در این نوشتارها بررسی و تحلیل کرد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۲۲-۴۲۱)

به‌نظر می‌رسد پژوهش‌هایی از این دست و بازشناسی آثار و نظرات کنشگران زن در ادبیات ایران می‌تواند ما را در درک بهتر مطالبات فمینیستی و چیستی جنبش‌های فمینیستی و تأثیر آن بر زندگی و آثار شاعران و نویسندگان یاری نماید.در این میان اشعار سیمین بهبهانی قابلیت و ظرفیت بررسی از منظر دیدگاههای مختلف فمینیستی دارد چنانکه در پژوهشی که آقای ساداتی انجام داده اند به این نتیجه رسیده اند که سیمین بهبهانی در اشعار خویش زبانی را برگزیده است که گویی زبانی انقلابی است و قصد رها شدن از دنیا و نظام زبانیِ مرد سالارانه رادارد.(ساداتی، ۱۳۸۹) یا در تحلیلی فمینیستی، محقّقی درباره ی اشعار سیمین بهبهانی بر این عقیده است که بیش از آن که تغزلی وعاشقانه باشد در جستجوی هویت قطعه قطعه شده ی زن ایرانی است و درصدد نمایاندن ستم عظیمی است که به واسطه ی فرهنگ نانوشته ی غالب بر زن روا داشته شده است.(تربیت، پاییز ۱۳۸۹: ۱۸-۹) اما آنچه که پژوهش حاضر را متمایز می کند این است که در این نوشتار برآنیم تا با رویکرد فمینیسم لیبرال که شناخته شده‌ترین شکل فمینیسم است و جایگاه زن را در جامعه برحسب حقوق برابر و همسان با مردان بررسی می‌کند، به تحلیل غزلیات سیمین بهبهانی غزل‌بانوی شعر معاصر ایران بپردازیم.

چارچوب نظری

فمینیسم و انواع آن

«واژه‌ی فمینیسم (Feminism) از زبان فرانسه و از ریشه‌ی لاتین (Femina) گرفته شده که در انگلیسی، آلمانی و فرانسه معادل (Feminine) به معنای زن یا جنس مؤنّث است. این واژه را نخستین بار **شارل** فوریه[1]- نظریه‌پرداز سوسیالیست و اقتصاددان فرانسوی- در اوایل قرن نوزدهم، برای دفاع از جنبش حقوق زنان به‌کار برد» (یزدانی- جندقی، ۱۳۸۲: ۱۴). اما قبل از آن «در سال ۱۸۷۲ الکساندر دومای[2] (پسر) این واژه را همچون صفتی خواردارنده درباره‌ی مردانی به‌کار برد که چون از حفظ مردانگی خود ناتوانند، با آرمان زنان موافقت نشان می‌دهند. باری، چندی نگذشت این صفت که به «زن سانان» متّصل شده بود نیز در نهانگاه کاربردهایش

[1]. Charles Fourier
[2]. Alexandre Dumas

ناپدید شد. تا این که سرانجام ده سال پس از این تاریخ، اوبرتین اوکلر[1] به واژه معنای مدرنش را بازبخشید. بدین‌گونه فمینیسم با گذر از صفت به موصوف، به نشان و نماد حقوق زنان و پرچمدار برابری دو جنس تبدیل شد.» (سارسه، ۱۳۸۵: ۱۶)

در بررسی تاریخچه‌ی فمینیسم می‌توان دریافت که نمی‌شود آن را در حدّ یک واژه تعریف کرد و به صورت یکسان و یکنواخت به همه‌ی کسانی که خود را فمینیست می‌دانند، اطلاق نمود. تعاریف متفاوتی از فمینیسم وجود دارد. پورتر[2] در کتاب زنان و هویت اخلاقی می‌نویسد: «من تعریف کلی از فمینیسم را اختیار می‌کنم مبنی بر اینکه فمینیسم چشم‌اندازی است که در پی رفع کردن فرودستی، ستم، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌هایی است که زنان از آنها رنج می‌برند آن هم به‌خاطر جنس‌شان.» (پورتر، ۱۹۹۱: ۵۱).

فمینیست‌ها و جنبش‌های فمینیستی تاریخ پرفراز و نشیبی را پشت‌سر گذرانده و دیدگاه‌های گوناگونی را مطرح کرده‌اند. مهم‌ترین این گرایش‌ها عبارتند از: فمینیسم رادیکال، فمینیسم مارکسیست، فمینیسم سوسیال، فمینیسم پست مدرن، فمینیسم لیبرال. پرداختن به همه ی این گرایش ها در حوصله ی این مقاله نمی گنجد. ما در این جا با توجه به موضوع اصلی مقاله , فمینیسم لیبرال را مورد بازخوانی قرار می دهیم.

فمینیسم لیبرال

این گرایش غالباً مترادف با خود فمینیسم دانسته می‌شود و شناخته‌شده‌ترین شکل اندیشه‌ی فمینیستی است. طرفداران این رهیافت جایگاه زن در جامعه را براساس حقوق نابرابر زن در جامعه- سپهر عمومی- تبیین می‌کنند. بنابراین مفهوم برابری از بنیادی‌ترین اصول اندیشه‌ی لیبرال فمینیست‌هاست.

دغدغه‌های دیگر لیبرال فمینیست‌ها براساس اصل برابری و همسانی، برخورداری از حقوق سیاسی، اجتماعی و قانونی برابر و عادلانه بودن ساختارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی جامعه برای هر دو جنس است. لیبرال فمینیست‌ها با تأکید بر جوهره‌ی مشترک انسانی، جنسیت را نفی کرده و معتقدند که ملاک سنجش انسانیت؛ رفتار، شئون، حقوق و شخصیت افراد جامعه است نه جنسیت‌شان. همچنین لیبرال ها با تأکید بر جوهره‌ی انسانی بر این باورند که چون زنان و مردان برابر آفریده شده‌اند، پس زنان باید بتوانند هرآنچه را که مردان قادر به انجام آن هستند ،انجام دهند و یکسانی نسل آنها اقتضا دارد که زنان جایگاه فرودستی نسبت به مردان نداشته باشند و هیچ تفاوت، تمایز و تبعیضی در هیچ‌یک از حوزه‌های زنانه و مردانه قابل قبول نیست. (.مشیرزاده.۱۳۸۲:۶۴-۶۱)

«در فمینیسم لیبرال همچنین نوعی دل‌مشغولی انتقادی درخصوص ارزش «خودمختاری» و «آزادی» فردی که با اعمال محدودیت ناموجه از سوی دیگران نقض می‌شوند، وجود دارد. هرچند گاهی اوقات این آزادی از قیود و موانع اجتماعی برحسب آزادی از «دخالت» دولت یا حکومت فهم می‌شود، غالباً به منزله‌ی آزادی از زنجیرهای عادت و تعصّب تلقّی می‌شود.» (بیسلی، ۱۳۸۹: ۸۶)

---

[1]. Hubertine Auclert
[2]. Porter

در اندیشه‌ی لیبرال فمینیست‌ها محصور کردن زنان به حوزه‌ی خصوصی- خانه- ظلم به زن تلقّی شده و فعّالیّت زنان در عرصه‌ی عمومی- جامعه- همراه با حقوق برابر، تنها راه رهایی زنان از تضییق و فرودستی است. «شهروند عمومی و حصول برابری با مردان در سپهر عمومی از اهمیتی محوری نزد لیبرال فمینیست‌ها برخوردار است.» (همان: ۸۶)

لیبرال فمینیست‌ها بر این باورندکه آموزش نابرابر و تربیت متفاوت دختران از دوران کودکی باعث می‌شود که آنان در آینده در جایگاهی پایین‌تر از مردان قرار گیرند و از انسانیت کامل محروم گردند و تنها راه مبارزه با این تبعیض‌ها و ستم‌ها را اصلاح ساختارهای اجتماعی و سیاسی و فرهنگی جامعه می‌دانند. درواقع « فمینیست‌های لیبرال دو جنس را «در جنگ» با یکدیگر نمی‌انگارند یا به نفی آن‌چه مربوط به مردان است مبادرت نمی‌ورزند. مایه‌ی شگفتی نیست که، فمینیسم لیبرال تأکید بر اصلاح جامعه دارد نه تغییر انقلابی آن.» (همان: ۸۶) به همین دلیل بیشتر لیبرال فمینیست‌ها از دستور کارهای تند انتقادی و انقلابی بخصوص در رابطه با سنت غلط مردسالاری پرهیز می‌کنند و در این رابطه رویکردی محافظه‌کارانه و مصالحه‌جویانه را اتخاذ می‌کنند و شاید به همین دلیل مورد انتقاد شدید رادیکال‌ها قرار گرفته‌اند.

از دیگر اندیشه‌های بنیادی تفکّرات لیبرال فمینیست‌ها آموزش برابر زنان و مردان است. طرفداران این گرایش بر آموزش به‌عنوان اصلی‌ترین راه کشف حقیقت و پیشرفت و توسعه تأکید فراوان دارند و آموزش زنان را رمز راهیابی آنان به عرصه‌های آزادی و استقلال و ترقّی می‌دانند. در یک جمع‌بندی کلّی می‌توان اهداف لیبرال فمینیست‌ها را این‌گونه برشمرد:

۱. رفع تضییق و فرودستی از زنان با تأکید بر جوهره‌ی مشترک انسانی و نفی جنسیت. (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۶۴-۶۱)

۲. آزادی‌خواهی و خودمختاری برای زنان که طی آن هر زنی بتواند مناسب‌ترین سبک زندگی را برگزیند.

۳. راهیابی زنان به عرصه‌های عمومی و حصول برابری با مردان در سپهر عمومی.

۴. برابری و همسانی زنان و مردان در حقوق سیاسی، اجتماعی و آموزش و پرورش و...

۵. اصلاح ساختارهای اجتماعی، سیاسی، قانونی و فرهنگی با رویکردی محافظه‌کارانه و مصالحه‌جویانه به‌نحوی که دربرگیرنده‌ی مصالح و منافع زنان در جامعه باشد. (بیسلی، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۵)

فمینیسم در ایران و بازتاب آن در ادب فارسی

در ایران هم زمان با تغییرات سیاسی و اجتماعی انقلاب مشروطه (۱۲۸۵) زمینه برای مشارکت زنان و طرح مسایلی چون زنان و حقّ و حقوق و آزادی‌های فردیشان و... فراهم گردید. «زنان ایران ابتدا به‌خاطر مجلس و قانون اساسی و سپس برای جمع‌آوری وجوه بانک ملی و تحریم پارچه‌ی خارجی، در نهضت ملّی فعال شدند... وقتی مسایل اجتماعی و سیاسی مناقشه‌انگیزی چون مسئله‌ی تحصیل زنان مطرح شد... زنان فعّالی که از نهضت حمایت کرده بودند، همّ خود را صرف تشکیل انجمن‌ها و نهادهای آموزشی کردند. در

فاصله‌ی ۱۹۰۷ [۱۲۸۶] تا ۱۹۱۳ [۱۲۹۲]، بیش از شصت مدرسه‌ی دخترانه و چندین سازمان زنان در تهران تأسیس شد... چندین نشریه‌ی مهم، از جمله صوراسرافیل، ندای وطن و حبل‌المتین به دفاع از زنان برخاستند و مقاله‌هایی را به انجمن‌های زنان و حمایت از مدارس دخترانه اختصاص دادند.» (آفاری، ۱۳۸۵: ۲۷۳-۲۷۲) پس از اینکه مسئله‌ی زنان و حقّ و حقوقشان مورد توجّه نویسندگان و روشنفکران قرار گرفت «در سال‌های ۱۲۹۸/۹۹ ش، دو تن از دانشمندان آذربایجان یک سلسله مقالات سودمند درباره‌ی زنان نوشتند و این مقالات با امضای مستعار «فمینیست» و «فمینا» در روزنامه‌ی تجدّد، ارگان حزب دمکرات آذربایجان، منتشر گردید.» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۰)

باتوجّه به فضای مناسبی که در کشور ایجاد شده بود، بسیاری از زنان به سازماندهی خودشان در قالب انجمن‌ها و اتّحادیه‌ها پرداختند. از جمله‌ی این انجمن‌ها می‌توان از انجمن آزادی زنان، اتحادیه‌ی غیبی نسوان، انجمن نسوان، انجمن مخدّرات وطن و... نام برد.

از جمله‌ی این زنان با گرایش‌های فمینیستی در این دوران می‌توان به تاج‌السلطنه – دختر ناصرالدین شاه– و عصمت تهرانی اشاره کرد. این زنان با نوشتن مقالاتی در راستای اهداف و گرایش‌های فمینیستی و انتقاد از فرهنگ مردسالاری، زنان را به مشارکت در انجمن‌های زنان و شرکت در بحث‌های سیاسی فرامی‌خواندند. به‌عنوان مثال مجموعه مقالتی با نام «لایحه خانم دانشمند» در نشریه‌ی سوسیال دموکرات ایران به چاپ می‌رسید. گویا این مقالات را زنی بهایی به نام عصمت تهرانی با نام مستعار «طایره» به چاپ می‌رساند و خواننده با مطالعه‌ی این دست‌نوشته‌های طایره به یاد مری ولستون کرافت، فمینیست انگلیسی، و دیگر فمینیست‌های اوّلیه‌ی اروپا می‌افتد. (آفاری، ۱۳۸۵: ۲۶۰)

مؤلفّه‌های فمینیسم لیبرال در شعر سیمین بهبهانی

دربیست وهشت تیرماه۱۳۰۶ ،سیمین برخلیلی معروف به «سیمین بهبهانی »درخانواده ای فرهیخته درتهران دیده به جهان گشود.پدرش عباس خلیلی از فعّالان سیاسی واز نویسندگان معروف آن دوران که در رابطه با زنان وبی پناهیشان از خود آثار ماندگاری را به یادگار گذاشته است ومادرش فخر عظما ارغون از زنان فرهیخته واز اعضای جمعیت «نسوان وطن خواه »بودکه اولین دبیرستان «بانوان» را برای زنان بزرگسال در تهران تأسیس نمود.

سیمین از همان ابتدا در محافل ادبی وشعری شرکت می نمودودردوران نوجوانی عضوسازمان «حزب توده جوانان»بود.در دوران دبیرستان نیز به دلیل فعّالیّت های سیاسی از دبیرستان اخراج شدوبه دلیل شرایط نامساعد روحی تن به یک ازدواج تحمیلی وناخواسته داد.

با برافتادن نظام خودکامه‌ی رضاشاه، زنان توانستند بعد از شهریور ۱۳۲۰ به نقش‌آفرینی بیشتری در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی بپردازند. سیمین نیزدراین دوران درسال ۱۳۳۰به استخدام آموزش وپرورش درآمد.فضای جامعه ی آن دوران به گونه ای بود که زنان خواهان حقّ رأی برای خودشان شدند و سرانجام در دوران پهلوی دوم در سال ۱۳۴۱ زنان ایرانی توانستند به این خواسته‌ی خود جامه‌ی عمل بپوشانند.سیمین

نیز طی این دوران همزمان با تدریس و تحصیل در دانشکده ی حقوق ،چهار مجموعه ی شعری خود رابا نام های «سه تارشکسته»،«جای پا»، «چلچراغ» و «مرمر» به چاپ رساند.مضمون بیشتراین شعرها اجتماعی وبیان درد و رنج های زنان ومسایل مربوط به آنان است.به خصوص در دفتر چهارم یعنی«مرمر»سیمین برای اوّلین بار در ادبیات ایران توانست به عنوان یک زن نقش مرد را که طی سالیان سال درنقش «عاشق»بود،به هیأت «معشوق» درآوردوشعر«شراب نور»یکی از زیبا ترین شعر های این مجموعه وبا همین مضمون است.

در سال ۱۳۴۴ «سازمان زنان »با هدف دفاع از حقوق فردی، خانوادگی و اجتماعی زنان در جهت تأمین برابری کامل آنان در اجتماع و در برابر قانون، کوشش در راه تعمیم آموزش و پرورش زنان ایران و پیکار با بی‌سوادی، شرکت زنان در نوسازی ملّی در زمینه‌های مختلف اقتصادی، فرهنگی و... و یاری رساندن زنان در اجرای مسئولیت‌های فردی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی تشکیل شد. (اتحادیه- بیانی و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۳۲_۲۳۳)

در سال ۱۳۴۶ «قانون حمایت خانواده» به تصویب مجلس شورای ملّی و سنا رسید که بسیاری از فمینیست‌ها این اقدام را گامی بزرگ به پیش می‌دانستند. البتّه این قانون در سال ۱۳۵۳ اصلاح گردید. این قانون به زنان حقّ درخواست طلاق، حقّ حضانت کودکان و برخی حقوق دیگر را اعطا می‌کرد. همچنین در این قانون چند همسری به شدّت محدود شد. (همان: ۴۳)سیمین دو سال پس از تصویب این قانون ،بعد از بیست وسه سال زندگی مشترک در سال ۱۳۴۸ ازهمسر اولش جدا شد.او دلیل این جدایی رااینگونه عنوان می کند:«وقتی بچه ها بزرگ شدند ومستقل،دیگر به این نهانکاری نیازی نبود...من وشوهر اولم هیچ گاه تفاهم لازم را نداشتیم.»(دهباشی،۱۳۸۳:۵۷۸)سیمین سال بعد با منوچهر کوشیار ازدواج کردودر مورد این ازدواج می گوید:«...خود خواهی در این زندگی معنا نداشت .همسر دوم من مردی به تمام معنی با شرف،صادق وعاشق بود.»(همان)

سیمین در سال ۱۳۵۲ پنجمین مجموعه ی شعری اش را با نام «رستاخیز»به چاپ رساند.او در این مجموعه بیشتر به سرنوشت زنان ومشکلاتی که به خاطر مردسالاری ویا سنّت‌های غلط فرهنگی باآن دست به گریبانند، پرداخت.

بعد از انقلاب اسلامی گرایش‌های فمینیستی بیشتر در ادبیّات متبلور شد. در این دوران زنان ایرانی توانستند بغض فرو خورده‌ی خود را بیرون بریزند و مظلومیتشان را در نوشته‌هایشان بیان کنند. به‌خصوص از دهه‌ی شصت به بعد نوشتار زنانه در ادبیّات فارسی نمود بیشتری یافت و زن در کانون توجّه همگان قرار گرفت. زنان در این دوران توانستند آشکارا به بیان دردها و رنج‌های هم‌جنسانشان بپردازند. در این زمان نویسندگان و شعرا بی‌پروا در برابر فرهنگ مردسالاری ایران صف‌آرایی کردند و نوشتار زنانه- فمینیستی- تا حدودی تبدیل به ایدئولوژی زنانه شد. مسایلی که در دو دهه‌ی اخیر در ادبیات به نگارش درآمد عبارتنداز:

بغض تاریخی زن، بی‌پناهی، تنهایی، محدودیت زنان، نابرابری حقوق اجتماعی، سیطره‌ی باورهای عرفی و سنتی و... .

در نوشتارهای این دوره هم حسّ زنانه قوی است و هم دفاع از حقوق زن بر متن مسلّط شده است. این محتوای مسلّط و مکرّر که با جریان اجتماعی نیز هماهنگ شد به یک ایدئولوژی مقتدر تبدیل گردید و بسیاری از جریان‌های تاریخی و اجتماعی را از زیر ذرّه‌بین نگرش فمینیستی بازخوانی و تفسیر کرد. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۲۴- ۴۲۲)

سیمین درسال۱۳۵۸بیانیه ای را درباره ی«حقوق زن درایران پس از انقلاب۵۷»ایراد کرد وتقریباً از همان سال ها بود که زن و حقّ وحقوق زن از دغدغه های اصلی او در شعرش به حساب آمد.ششمین دفتر شعری سیمین با نام«خطی ز سرعت واز آتش»درسال۱۳۶۰انتشار یافت.مضمون شعرهای این دفتربیشتر سیاسی- اجتماعی است.هفتمین دفتر شعری سیمین با نام«دشت ارژن»در سال ۱۳۶۲ منتشر شد.بیشتر اشعار این مجموعه وبخصوص«کولی واره ها»تماماًدر راستای باورها و تفکرات فمینیستی سروده شده است.سیمین در کولی واره ها تصویری شفّاف از همه ی زنان ایرانی ارایه می دهد وآگاهانه به مبارزه با مردسالاری می پردازد.درواقع کولی واره ها«سند معتبری از روزگار ماست.سندی که از عمق سنّت های ما بیرون می آید ودر شعر سیمین خود راآشکار ورسوا می کند.»(دهباشی،۱۳۸۳:۱۳۶)

هشتمین مجموعه‌ی شعری سیمین با نام «یک دریچه آزادی» در سال ۱۳۷۴ انتشار یافت. در این مجموعه نیز اشعاری دیده می‌شود که ستم‌کاری‌های جامعه‌ی غدّار مردسالاری را زیر سوال می‌برد و به نوعی مؤلّفه‌های فمینیستی درشعرهای این مجموعه دیده می‌شود. نهمین و آخرین مجموعه‌ی شعری سیمین «یکی مثلاً اینکه» است که در سال ۱۳۷۷ توسط انتشارات البرز به چاپ رسید. سیمین در همین سال از طرف بنیاد جهانی پژوهش‌های زنان، عنوان« زن برگزیده‌ی سال »را به خود اختصاص داد و در سال ۱۳۷۸ بود که جایزه‌ی «لیلیان هیلمن/داشیل هامت» توسط سازمان نظارت بر حقوق بشر به سیمین بهبهانی اعطا شد.

در بین شعرای معاصر؛ سیمین بهبهانی جزو معدود شعرایی است که توانسته دراکثر آثارش تصویری روشن از جامعه‌ی ایرانی و زن ایرانی ارایه دهد ودر این راه هدفی جز احقاق حقوق زنان ورفع تضییق از آنان نداشته است.به طور خلاصه و در یک جمع‌بندی کلی در مورد نویسنده یا شاعر فمینیست می توان گفت: « باید بتواند در آثارش تصویری شفّاف از جامعه‌ای را که در آن زنان از جایگاه و موقعیت مطلوب و مناسبی برخوردارند، ارایه کند. مجموعه‌ی مطالبات موردنظر فمینیست‌ها را دستور کار خود قرار داده و بالاخره با تعیین راهبرد عملیاتی خود به سازماندهی و بسیج منابع پرداخته و روش‌های مشروع و مؤثّر خود را مشخص سازد.» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۱۶) حال با این توضیحات ،برآنیم تا با رویکرد انتقادی به بیان مؤلفّه‌های فمینیسم لیبرال در اشعار سیمین بهبهانی بپردازیم.

۱- زن محوری و بیان درد و رنج‌های زنان و ارایه‌ی تصویری شفّاف از زن

در بررسی و نگاهی گذرا به شعر سیمین می‌توان دریافت که شخصیّت زنانه ی سیمین دراشعارش کاملاً هویداست ونگاه،تفکّر،تصویروبیان عواطف همه خاصّ یک زن است.همچنین او به زن و حیات فردی و اجتماعی‌اش توجّهی خاصّ معطوف داشته است و در اشعارش زنان متفاوتی با نقش‌های گوناگون حضور دارند: زنان ساده و خوش باور ویا فریب خورده، زنان معصوم و پاک، زنان فقیر و آواره و سرگردان، زنان حسود و انتقام‌جو، زنان رقّاصه و روسپی و و دلّاله و بدنام، زنان داغدیده و درد کشیده و... . او حتّی بسیاری از وقایع سیاسی و اجتماعی دورانش را از دریچه‌ی نگاه زنان ترسیم می‌کند. درواقع سیمین در تمام نقش‌ها و کارکردهایی که برای زن ترسیم کرده «از حیای دخترانه تا طغیان و بی‌تابی عاطفی زنانه، از خامی تا پختگی مادرانه، از اسارت تا آزادگی، از رنج تا رهایی، از خودگرایی تا جامعه‌گرایی و انسان‌گرایی و... زوایا و پیچ و خم‌های عاطفی روح زن را به نمایش درمی‌آورد». (ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۷۶). در واقع وقتی سیمین در مورد زن می گوید ازهمه ی مسایل پیرامونش مثل خانواده،معشوق،حقوق اجتماعی، مشکلات، جسم، احساسات،زبان ونگرش زنانه می گوید.(همان:۶۷) شعرهای «نغمه روسپی»، «رقاصه»، «واسطه»، «فوق‌العاده»، «میراث»، «از تولد تا ...»، «رقیب»، «آشیان»، «بی‌سرنوشت»، «در خانه نشستم»، «زن در زندان طلا»، «کولی‌واره‌ها» و ... بیانگر درد و رنج‌هایی است که زنان ایرانی در طول تاریخ با آن مواجه بوده‌اند. بیشتر این اشعار روایت‌گر زندگی درونی زنان ستم کشیده و دردمند ایرانی است. زنانی که با محدودیت‌ها و محرومیت‌های زیادی مواجه بوده‌اند.

سیمین اعتقاد دارد که: «زن ایرانی سرگردانی‌های جبری را در طول تاریخ با همه‌ی ذرّات خود آزموده و استقامت را با همه‌ی وجود آموخته» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۵۸۹) این اعتقادات و تفکّرات سیمین با باورها و اعتقادات فمینیست‌ها در رابطه با ستم‌کشیدگی و فرودستی زنان در طول تاریخ مطابقت دارد. البتّه سیمین نیز همانند هر فمینیست دیگری معتقد است که اگرچه زنان درد و رنج و ستم‌های زیادی را تحمّل نموده‌اند، اما خوار و ذلیل و درهم شکسته نیستند. او در جایی می‌گوید: «من معتقدم زن می‌تواند کشتی شکسته را به ساحل نجات برساند و معتقدم که مظلوم نیست. درهم شکسته و خورد نیست. به همان اندازه از ظلم نفرت دارم از مظلوم هم نفرت دارم. من چون زن هستم، قبول هر نوع ستم را از سوی زن گناه نابخشودنی او می‌دانم و هرگونه دلسوزی و ترحّم را بر او توهین مستقیم به حساب می‌آورم». (بهفر، ۱۳۸۱: ۱۵۷)

سیمین معتقد است که زنان باید تحت هر شرایطی و با هر نقش و کارکردی موجودیّت و استقلال خویش را حفظ کنند:

گفتی اگر منی، درآ؛ تو نشدم، مران مرا — با تو خوشم به یک سرا زان که تو مرد و من زنم
دم مزن از من و تویی شکوه مکن از این دویی — آنکه بجاست خود تویی و آنچه سزاست خود منم
(خوشه به خوشه عشق شد، دست ارژن: ۸۴۹)

باتوجّه به اعتقادات فمینیست‌ها نیز «زن بزرگ کسی است که برای فرار از دیگری بودن، نخست می‌بایست تعریفی از زن بودن خویش با تمام عناصر و سازه‌های نوین عرضه کند. سازه‌هایی که دیگر بودن، دوم بودن و خوار بودن در آن نگنجد».(تلخابی، ۱۳۸۴: ۹۸)

سیمین نیز در راستای همین اعتقادات فمینیست‌ها در شعرهای «ای زن»، «این صدای شکفتن را»، «هنوز موی بسته را...» و «کولی‌واره «۲» و ... در توصیف زنانگی و تعریف زن بودن می‌سراید:

ای زن، چه دلفریب و چه زیبایی! گویی گل شکفته‌ی دنیایی
گل گفتمت، ز گفته خجل ماندم گل را کجاست چون تو دلارایی؟...
گل چون تو کی، به لطف سخن گوید تنها تویی که نوگل گویایی
(ای زن، جای پا: ۹۳)

و یا در شعر «این صدای شکفتن را ...» سیمین در توصیف زنانگی می‌گوید:

این صدای شکفتن را از بهار تنم بشنو: هر جوانه، به آوازی گویدت که «منم.» بشنو
هرجوانه، به آیینی شد شکوفه‌ی پروینی مست جلوه اگر گفتم «شاخ نسترنم»، بشنو
(این صدای شکفتن را ...، دشت ارژن: ۷۰۲)

سیمین درجایی می گوید:«من هر چیز ظریف وزیبا رابه زن تشبیه می کنم چون زن شریک آفرینش است.سرچشمه ی زایندگی است.»(دهباشی،۱۳۸۳: ۵۸۶)

سیمین در کولی‌واره‌های دشت ارژن «کولی» را نماد «زن ایرانی» برگزیده و تحلیل‌هایی از زوایای احساسات و زندگی و روح زن به دست خواننده می‌دهد. تحلیل‌هایی که دقیقاً مطابق با نگرش‌ها و باورهای لیبرال فمینیست‌هاست. کولی زنی آزاد و خودمختار است و هر طور که می‌خواهد زندگی می‌کند:

سوار خواهد آمد سرای رُفت و رو کن کلوچه برسبد نه شراب در سبو کن ...
به هفت رنگ شایان یکی پری بیارای ز چارقد، نمایان دو زلف از دو سو کن...
سکوت سهمگین را از این سرا بتاران بخوان، برقص – آری– بخند و های و هو کن
(کولی‌واره، «۱۱»، همان مجموعه: ۶۵۹–۶۵۸)

زنی است که در جامعه حضور دارد و تحرکش نشان پویایی و بالندگی اوست:

با قدم‌های کولی دشت بیدار می‌شد با زلال نگاهش برکه سرشار می‌شد...
یال اسبش که می‌تاخت باد را شانه می‌زد ضرب نعلش که می‌کوفت رقص تاتار می‌شد
(کولی‌واره، «۲»، همان مجموعه: ۶۴۱)

«کولی» زنی است که تاب پستونشینی ندارد و در اندرونی نمی‌نشیند:

چون غزالان خانگی بندی یِ خواجه جان آهوی دشت را الفتی با حصار نیست نیستی
(کولی‌واره، «۸»، همان: ۶۵۳)

زنی است که اطاعت کورکورانه مردان را تاب نمی‌آورد:

کولی! نه هر آنچه گفت، آن بادت گوش　　یک چند به قول دیگران بادت گوش:
گر گفت «مرو»، برو؛ سبک بادت پای!　　ور گفت «بیا»، میا؛ گران بادت گوش!
(پنج ترانه «پنج»، همان: ۶۷۳)

کولی زنی است که تاب فرودستی و ستم را ندارد و به مبارزه با مردسالاری می‌پردازد:

بالا گرفته کارجنون کولی، دوباره زار بزن!　　بغض فشرده می‌کشدت فریاد کن: هوار بزن!
(کولی‌واره، «۱۵»، همان: ۶۶۶)

زنی است که عاشق می‌شود و بی‌پروا عشقش را به گوش همگان می‌رساند:

عشق است جمله هستی ی تو جانت به نقد اوست　　انکار خویشتن چه می‌کنی؟ برشو به بام و جار گرو بزن!
(همان)

وبه گفته ی سیمین:«هرچه خواسته ام گفته ام وهرچه بخواهم می گویم وجلوگیری از آن امکان پذیر نیست...»(دهباشی،۱۳۸۳:۵۸۴)

و سرانجام زنی که با شهامت و آگاهی و با بی‌پروایی، با صدای رسای خویش موجودیت خویش را به گوش‌ها می‌رساند:

کولی! به حرمت بودن باید ترانه بخوانی　　شاید پیام حضوری تا گوش‌ها برسانی...
کولی! به شوق رهایی پایی بکوب و به ضربش　　بفرست پیک و پیامی تا پاسخی بستانی...
کولی! برای نمردن، باید هلاک خموشی!　　یعنی: به حرمت بودن باید ترانه بخوانی
(کولی‌واره، «۱۳»، همان مجموعه: ۶۶۲-۶۶۱)

در حقیقت سیمین «از تصویر کولی برای بازاندیشی و بازخوانی مفاهیم زنانگی استفاده ی درخشانی می‌کند و تصویری ناآشنا از این چهره‌ی آشنا ارایه می‌دهد».(ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۶۷)

باتوجه به این بررسی و تحلیل‌ها می‌توان اینگونه استنباط کرد که زن محوری در اشعار سیمین کاملاً هویداست و او در توصیف زن و زنانگی و ارایه‌ی چهره‌ی واقعی از زن و بیان درد و رنج‌های زنان دقیقاً در راستای باورها و تفکّرات فمینیست‌ها بخصوص لیبرال فمینیست‌ها گام برداشته است و هدفی جز رفع فرودستی و تضییق از زنان را نداشته است و همانند لیبرال فمینیست‌ها راهکارهایی در این رابطه به زنان ارایه می‌دهد و چهره‌ای از زن واقعی را که مدّنظر لیبرال فمینیست‌هاست برای مخاطبش ترسیم می‌کند.

۲- برابری و همسانی و نفی جنسیت و ورود به عرصه‌های عمومی با تأکید بر کسب علم و دانش به عنوان عامل رهایی زنان از محرومیت

از دیگر مؤلّفه‌های لیبرال فمینیستی که در اشعار و نوشته‌های سیمین به چشم می‌خورد، برابری و همسانی زن و مرد ونفی جنسیت است.«در نظر سیمین اصولاً رابطه بر اساس جنسیت نفی می شود وجنسیت نقش تعیین کننده ای در اجتماع وحقوق اجتماعی ندارد ونباید داشته باشد.(همان:۶۲)واین ویژگی‌یکی از اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین اصول تفکّر لیبرال فمینیست‌هاست. سیمین در جای جای اشعارش و حتّی در مورد نویسندگی و یا شاعری نیز به این اصل معتقد است: «در دنیایی که زن و مرد مثل هم می‌توانند بیندیشند و تحصیل کنند، قاعدتاً نباید تمایزی میان زن و مرد نویسنده و شاعر موجود باشد. من در هیچ موردی خود را مستحقّ تمایز نمی‌بینم».(بهبهانی، ۱۳۷۸: ۷۷۵)

سیمین در شعر «ای مرد» زن را یار و یاور مرد و برابر با مرد می‌داند. او زن را شریک مرد در زندگی می‌شمارد و چهره‌ی زنی را ترسیم می‌کند که همانند مردان در بیرون از خانه و اجتماع به فعّالیت می‌پردازد:

هم دوش نیز هستم و هم گام و هم طریق تنها گمان مدار که هم بسترت شدم...
یک دست بوده‌ای تو و یک دست بی‌صداست دست دگر به پیکر نام‌آورت شدم
بیرون ز خانه، همره و هم گام و استوار در خانه، غمگسار و نواز شگرت شدم
(ای مرد، مرمر: ۳۸۶)

تأکید سیمین بر این برابری و مشارکت و خصوصاً همراهی زن با مرد در عرصه‌ی عمومی – اجتماع – دقیقاً با باورهای لیبرال فمینیست‌ها مطابقت دارد. سیمین در این اشعار ضمن ردّ جنسیت و برابری زن و مرد، معتقد است که ورود زنان به عرصه‌های عمومی تنها راه از بین بردن تمایز و تبعیض جنسی و محرومیت‌های زنان است.

او در شعر «من با توام» باز از برابری و مشارکت زن و مرد و همراهی و همپایی آنان می‌گوید:

من باتوام ای رفیق! باتو!همراه تو پیش می‌نهم گام در شادی یِ‌تو شریک هستم بر جام می‌تو می‌زنم جام
من با توام ای رفیق! باتو! دیری ست که با تو عهدبستم همگام توام، بکش به راهم. همپای توام، بگیردستم
(من با توام، جای پا: ۹۶)

و دوباره در شعر «ای زن» بر همین اصل تأکید می کند:

چون چنگ نغمه ساز فروخواندی در گوش مرد، نغمه‌ی همتایی
گفتی که: «جفت و یار توام، امّا نی‌بهر عاشقی و نه شیدایی
ما هردوایم رهرو یک مقصد بگذر ز خود پرستی و خود رایی
دستم بگیر، از سر همراهی جورم بکش، به خاطر همپایی
(ای زن، همان: ۹۴)

سیمین معتقد است که تنها راه ورود زنان به عرصه‌های عمومی و ترقّی و پیشرفت زنان همانا کسب علم و دانش برای زنان است:

ای زن! به اتفّاق، کنون می‌کوش کز تنگنای جهل برون آیی
بند نفاق پای تو می‌بندد این بند را بکوش که بگشایی
(همان: ۹۵)

او زنان تحصیل کرده را عمدتاً زنانی موفّق در جامعه می‌داند:

زینت فزای مجمع تو، امروز هر سو، زنی است شهره به دانایی
دارد طبیب را دِ خردمندت تقوای مریمی، دم عیسایی
چونان سخن سرای هنرمندت، طوطی ندیده کس به شکرخایی
استاد تو، به دانش همچون آب ره جسته در ضمایر خارایی
(همان)

همچنین سیمین همانند هر لیبرال فمینیستی اعتقاد دارد که کسب علم و دانش برای زنان استقلال به بار می‌آورد و زنان تحصیل کرده را عمدتاً زنانی آزاد و مختار می‌داند که می‌توانند بر سرنوشت خویش حاکم باشند و بدین ترتیب از محدودیت‌ها و فرودستی نجات یابند:

اینسان که در جبین تو می‌بینیم کرسی نشین خانه‌ی شورایی
بر سرنوشت خویش خداوندی در کار خویش، آگه و دانایی
(همان)

با توجه به شواهد شعری وتوصیف های ارایه شده و با نیم نگاهی به زندگی سیمین نیز می توان دریافت که او زنی تحصیل کرده،معلّمی موفّق،شاعر وترانه سرایی توانمند،نویسنده ای زبردست ومادری مهربان ودلسوز است .او زنی مختار ،مستقل وآزاد اندیش است.زنی که هرگز تحت انقیاد کسی نبوده وتحت هر شرایطی استقلال وآزادگی اش راحفظ نموده و به گفته ی خودش:«بی گمان من شهامت،حق طلبی،آزاد اندیشی وبی باکی رااز پدر آموخته ام...او نه تنها برای احقاق حق زن کوشید بلکه حق طلبی سر لوحه ی برنامه ی زندگی اش بود.»(دهباشی،۱۳۸۳: ۵۸۰) وبه راستی که سیمین هم اینگونه بوده و با حضور پر رنگش در عرصه های عمومی وتأکید بر کسب علم ودانش و آگاهی زنان ،خواستار نفی جنسیت و برابری زنان با مردان در سطح اجتماع است واین تفکّرات سیمین عیناً مطابق باورهای لیبرال فمینیست هاست.

۳- اصلاح ساختارهای جامعه براساس حقوق برابرزنان با مردان و رفع تضییق از آنها

سیمین نیز همانند هر لیبرال فمینیستی معتقد است که اولین گام برای حضور پررنگ زنان در عرصه‌ی عمومی، برخورداری از حقوق برابر زن و مرد جامعه است، بدون اینکه تفاوت و یا تمایزی در بین باشد. سیمین معتقد است که دلیل عدم برابری حقوق زن و مرد ریشه در ساختارها و سنّت‌های غلط حاکم بر جامعه دارد. او در این رابطه هیچ گاه مردان را مستقیماً مقصّر نمی‌داند و می‌گوید: «اگر در جامعه ای شرایط نامساعد و نابرابر حکمفرما باشد، گمان می‌کنم که زن و مرد هر دو یکسان و به یک اندازه گرفتار رنج هستند.

دلیل ندارد که زنان را مظلوم‌تر و ستم کشیده‌تر قلمداد کنیم. به هر صورت من مردان را محکوم نمی‌کنم. گناهی اگر هست از جهت قوانین و سنّت‌ها و طرز تربیت افراد است و گمان نمی‌کنم که مردان ذاتاً بدخواه و یا دشمن زنان باشند».(بهبهانی، ۱۳۷۸: ۷۷۸) و باز در جایی می‌گوید: «برابری زن و مرد ایرانی نیازمند آگاهی ذهنی و تعدیل پاره‌ای از قوانین و تدوین پاره‌ای از قوانین تازه است و در این امر چنانچه حسن نیّت وجود داشته باشد، دور از دسترس نیست. (ابومحبوب، ۱۳۸۷: ۶۱)

این سخنان سیمین کاملاً در راستای تفکّرات لیبرال فمینیست‌هاست. چرا که آنها تفاوت میان زن و مرد را ناشی از تفاوت تربیت دختر و پسر و همچنین ناشی از انتظارات متفاوت جامعه از آنان و وجود قوانین تبعیض‌آمیز می‌دانند و این امر را دلیلی بر تبعیض و تفاوت‌های جنسی و به تبع آن نابرابری جنسی می‌شمارند و تنها راه از بین بردن این نابرابری‌ها را در اصلاح ساختارهای جامعه می‌پندارند و هرگز همانند رادیکال‌ها مردان را در این زمینه مقصّر صرف نمی‌دانند و شاید به همین دلیل از طرف رادیکال‌ها به محافظه‌کاری محکوم می‌شوند. شعر «نغمه روسپی» ،«رقّاصه» ،«واسطه» و... روایت‌هایی هستند از شرایط نامطلوب و فرودست ودردآلود زنان در جامعه که به دلیل ساختارهای غلط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... و به تبع آن فقر و نداری، به این وضع دچارگشته اند.

سیمین در شعر«زن در زندان طلا»به محدودیت ومحرومیت زنان حتّی درطبقات مرفّه جامعه اشاره می کند وخواستار توجّه جامعه وبخصوص زنان به این امر است:

لبم را بسته اند اندیشه ام نیست — که زرّین ، قفل او یا آهنین است
نگوید مرغک افتاده در دام — که بند پای من ابریشمین است...

(زن در زندان طلا،جای پا:۹۲)

او در این شعر به زنان خاطر نشان می سازد که بدون استقلال وآزادی هرگز نمی توانند از جایگاه وحقوق برابر با مردان برخوردار شوند وبه جای اینکه به عنوان یک انسان وشریک وهمراه در کنار مرد باشند باید به عنوان نوکر زر خرید مرد به زندگی اسفبار خود ادامه دهند:

مرا عار آید از کاخی که در آن — نه آزادی نه استقلال دارم
مرا این عیش از اندوه خلق است — ولی آوخ زبانی لال دارم ...
مرا حسرت به بخت آن زن آید — که مردی رنجبر همبستر اوست
چنین زن،زرخریدشوی خودنیست — که همکار وشریک وهمسر اوست (همان:۹۱)

در مقابل،شعرهای «درِ بسته»،«کارمند»،«تسکین»و...تصویرگر مردانی هستند که به دلیل استثمار و فشارهای مالی، تنهایی، جور و ... گرفتار چنین شرایطی شده‌اند و تمامی علل ذکر شده تنها به دلیل ساختارهای غلط جامعه است.

در واقع سیمین با سرودن این گونه اشعار قصد دارد تا به مخاطبانش گوشزد کند که اگر ساختارهای جامعه غلط و یا دارای اشکال باشند، زنان و مردان جامعه هر دو به یک اندازه در رنج و عذاب خواهند بود از این جهت

دیدگاه او متمایل به باورهای لیبرال فمینیست‌هاست. از طرف دیگر در همه‌ی این اشعار نهایتاً این زنان هستند که چون از طرف جامعه جنس دوم تلقی می شوند، مجبور به تحمّل رنج مضاعف هستند و سیمین همانند یک فمینیست آگاه قصد داشته تا ساختارهای غلطی را که در جامعه باعث فرودستی و محرومیت زنان و متعاقباً به وجود آمدن شرایط نابرابر شده مورد انتقاد قرار دهد؛ شرایطی که شاید بیشترین پیامد آن گریبانگیر زنان جامعه باشد و سیمین قصد داشته با سرودن این اشعار راه‌حلّی برای این مشکلات بیابد.وخلاصه اینکه یک فمینیست لیبرال سعی می‌کند تا «استفاده و باز تولید نابرابر و استثمارگونه از زنان را در رسانه و فرهنگ عامّه مورد انتقاد قرار داده و معتقد است که برای حلّ این مشکل قوانینی که فرصت‌های برابر را برای زنان بوجود می‌آورند باید وضع شوند».(استریانی، ۱۳۸۰: ۲۳۹)

او شاعری آگاه وبا ذکاوت است وبه خوبی می داندکه برای اصلاح ساختارهای غلط فرهنگی جامعه ورفع فرودستی زنان نیازمند همدلی و همراهی آنان است:

تو،ای زن–ای زن جوینده راه! چراغی هم به راه من فرا گیر
نیم بیگانه، من هم دردمندم؛ دمی هم دست لرزان مرا گیر... (زن در زندان طلا،جای پا:۹۲)

۴- ایجاد اصلاحات و تغییرات در قوانین به نفع زنان

یکی دیگر از هدف‌های لیبرال فمینیست‌ها ایجاد اصلاحات و تغییرات در قوانین غلط و یا دست و پاگیر است به طوری‌که دربرگیرنده‌ی منافع زنان باشد. سیمین در سروده‌هایش سعی کرده تا از حقوق قانونی زنان دفاع کرده و مخاطبانش را از حقوق طبیعی آنها آگاه سازد. او در جایی صراحتاً می‌گوید: «من رشته‌ی حقوق را به خاطر شناخت بیشتر اوضاع و احوال جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنم، انتخاب کردم».(دهباشی، ۱۳۸۳: ۵۸۰) و شاید به همین دلیل او قصد داشته ضعف‌هایی را که در قوانین و یا سنّت‌های فرهنگی نهفته است دراشعارش به زنان جامعه تفهیم نماید و به آنان خاطر نشان سازد؛ مادامی که این کاستی‌ها در قوانین ما وجود داشته باشند، پیامدی جز محدودیت، محرومیت و آوارگی و بی‌پناهی برای آنان ندارد و سعی داشته از این طریق مخاطبانش را به تفکّر و تأمّل وادارد.

در شعر «بی‌سرنوشت» سیمین زنی را به تصویر می‌کشد که در تمام لحظه‌های زندگی همگام و همراه شوهرش بوده، امّا شوهر بعد از رسیدن به توانگری، او را به راحتی طلاق می‌دهد. سیمین در این شعر قانون حقّ طلاق مردان و عدم حمایت معنوی و مادی قانون از زنان را مورد انتقاد قرار می‌دهد:

آن مرد و آن قصرِ بلند و آن دل گرم امروز درها را به رویش بسته دارد
فردا زنی دیگر میان جامه‌ی تور در خانه‌ی دیروز او پا می‌گذارد
این بیوه‌ی قانونی یِ مرد توانگر در پیش چشم کور قانون ایستاده
زان مایه و ثروت به نام «مهر و کابین» قانون پشنیری چند در دستش نهاده
(بی‌سرنوشت، رستاخیز: ۴۹۸)

بر همین اساس تصویری مه آلود و غبار گرفته از سرنوشت زنان مطلّقه و بیوه ارایه می دهد:

زن بار دیگر خسته و مبهوت و تنها — بر برف‌های مخملی پا می‌گذارد
هرگام او در امتداد آن خیابان — صد قصّه از تردید بر جا می‌گذارد
او می‌رود بی‌سرنوشتی از بد و خوب — آشفته و از سرگذشت خود گریزان
می‌پیچد و می لرزد و می‌افتد از پای — یک سایه از او در غبار برف‌ریزان...
(همان: ۴۴۹)

سیمین از ضعف قانون در حمایت از زنان داد سخن می دهد و از مردان بی‌مسئولیت و عیّاشی که زن و فرزند را رها کرده و در پی خوشگذرانی خویشند و هیچ قانون حمایتی از زنان در این رابطه وجود ندارد و یا توجهی خاصّ در قانون به این امور نشده است:

او که می‌گفت: «دوستت دارم» — او که می‌گفت: «نگسلم پیوند»...
نامه از اوست، او که رفت و شکست — عهد و پیمان مهر و یاری را
او که در گوش دیگران سرداد — نغمه‌ی عشق و بیقراری را ...
چه؟ در این نامه چیست؟ هان! این چیست؟ — وای ... فرمان افتراق من است
مهر وا خوردگی، خط بطلان — بر من و هستیم، طلاق من است
(نامه، مرمر، ۳۸۲-۳۸۱)

سیمین در این گونه اشعار به ضعف قانون در حمایت خانواده و اموری چون طلاق، نفقه و ... نظر دارد. او با آگاهی می‌خواهد به خوانندگان و مخاطبانش خاطر نشان سازد که حقوق زنان در ایران در بسیاری از موارد پایین‌تر از مردان است و به مردان قانون نیز گوشزد نماید که در قوانین ما نسبت به حقّ و حقوق زنان و وضعیت آنان کوتاهی و چشم‌پوشی‌های بسیار شده و تا زمانی که وضع اینگونه باشد، زنان همیشه در جایگاه فرودست قرار دارند و نمی‌توانند به حقّ و حقوق طبیعی خود دست یابند، مگر با اصلاح و ایجاد تغییرات در قوانین به نحوی که دربرگیرنده‌ی منافع زنان جامعه باشد.

او در جایی می‌گوید: «در دین اسلام اصلی داریم که: الرّجال قوّامون عَلَی النّساء. یعنی مردان بر زنان تفوق دارند، بالای سر آنان هستند. سایر قوانین از این اصل که آیه‌ی قرآن است پیروی می‌کنند. اگرچه در دین اسلام بسیاری از حقوق زن نسبت به زمان پیش از حضرت محمّد بیشتر رعایت شده است، بنا به اقتضای آن اصلی که یادآور شدم هنوز حقوق زن در بسیاری موارد در سطح پایین‌تر از مرد قرار دارد: مثل ارث، دیه، طلاق، شهادت، قضاوت، انتخاب مسکن، حضانت و ...» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۵۸۵) به همین دلیل با بیان ضعف‌هایی که در این قوانین است و انعکاس این کمی و کاستی‌ها در اشعارش خواهان ایجاد تغییرات و اصلاحات در این قوانین است وباز شاید بتوان گفت: نتیجه ی تلاش بزرگانی چون سیمین باعث شد که در سال ۱۳۴۶ قانون «حمایت از خانواده» به تصویب مجلس ملّی برسد واز این نظر عملکرد سیمین دقیقاً در راستای اهداف لیبرال فمینیست‌هاست.

۵- برخورد آرام و محافظه‌کارانه در قبال سنّت غلط مرد سالاری

یکی دیگر از مؤلّفه‌های فمینیسم لیبرال که بسیار هم مورد انتقاد فمینیست‌های رادیکال قرار گرفته، برخورد آرام و محافظه‌کارانه آنها با سنّت غلط مرد سالاری است. لیبرال‌ها در این رابطه در جنگ با مردان نیستند و از دستور کارهای تند انتقادی و انقلابی به شدّت پرهیز می‌کنند و رویکردی آرام و محافظه‌کارانه از خود نشان می‌دهند:

زشهر بند سکوتم سر رهایی نیست — که پیش خفته مجال سخن سرایی نیست
ز هیس هیس لبان شما توان دانست — که خلق را به فغان من آشنایی نیست
روا مباد سخن گفتنم که می دانم — روا به شهر شما غیر نارواییی نیست
(شهربند سکوت،رستاخیز: ۴۳۳)

سیمین بهبهانی شاعری است که به دور از هرگونه بدبینی و قضاوت‌های نادرست به نقد سنّت مردسالاری می‌پردازد و هیچگاه مستقیماً مردان را مورد حمله و انتقاد شدید قرار نمی‌دهد و از این جهت دقیقاً مثل یک لیبرال فمینیست محافظه‌کار و مصلحت‌جو عمل می‌کند. **زرقانی** در کتاب **چشم‌انداز شعر معاصر ایران** در این رابطه می‌گوید:«سیمین فمینیستی آگاه است، فمینیستی مدافع حقوق زن و آگاه به تاریخ و به چرایی مردسالاری در تاریخ و منصف به قضاوت‌های خود است.او از جمله شاعرانی نیست که برای دفاع از حقوق زن، نوعی نگرش بدبینانه نسبت به مردان داشته باشد». (زرقانی، ۱۳۸۷: ۳۹۰)

سیمین در جایی می‌گوید: «من هیچ سالاری را قبول ندارم. خواه زن، خواه مرد. سالار من عشق است. انسانیت است، روابط من در نوشته‌های من به همان اندازه نقش دارد که روابط انسان با انسان و روابط انسان با جهان پیرامون. اگر در مواردی از روابط زن و مرد لازم باشد تحلیلی خاص داشته باشم این کار را می‌کنم. همانطور که در روابط دو مرد با هم و یا دو زن با هم ...».(بهبهانی، ۱۳۸۷: ۷۸۴)

سیمین همانند هر لیبرال فمینیستی با تأکید بر جوهره‌ی انسانی به رابطه‌ی عقلایی و مبتنی بر انسانیت و درک متقابل اعتقاد داشته و جنسیت را مایه‌ی تفاخر و برتری به حساب نمی‌آورد. او معتقد به اصل برابری زن و مرد است و هیچگاه مردان را «دشمن اصلی» زنان نمی‌پندارد. سیمین هرگز سعی نکرد با عصیان‌گری و بی‌پروایی تیشه به ریشه‌ی سنّت مردسالاری بزند و به مبارزه ی مستقیم با مردان برخیزد و این عقاید و باورهای سیمین دقیقاً در اشعارش انعکاس یافته است.

او معتقد است که جامعه سفید و سیاه نیست و زن و مرد مظلوم و ظالم نیستند و همه‌ی مردان را با یک چوب نمی‌راند و در بین آنها استثنا هم قایل می‌شود و با ایجاد تقابل‌های دوگانه به اعتراض آرام خود می‌پردازد:

این حریفان همه هرجایی و پستند و تونه — کم ز پتیاره و پتیاره پرستند و تونه
این گدایان به تمنّای جوی سیم تنم — چون چنار از سر خواهش همه دستند و تونه
چون سپیدار رز آویخته، این بی‌ثمران — خویشتن را ثمر عاریه بستند و تونه

از تنم فرش هوس بافته خواهند و به عهد رشته صد مرحله بستند و گسستند و تونه
(سپیدار، مرمر: ۳۳۰)

سیمین در شعری مثل «هوو» داستان زنی را روایت می‌کند که قصد کشتن شوهرش را دارد و این کار زن دقیقاً اعتراض او را به همسرش و سنّت مرد سالاری نشان می‌دهد. اما سرانجام در آن شعر سیمین با مرگ کودک بر اثر خوردن زهر و نهایتاً خوردن زهر توسط خود زن، می‌خواهد بگوید که هنوز از مقابله‌ی شدید و مستقیم با مردسالاری و مردان نگران است و این تفکر سیمین دقیقاً یعنی محافظه‌کاری او در مقابله با مردسالاری.

سیمین از دهه‌ی شصت به بعد بیشتر به مقابله و انتقاد از سنّت مرد سالاری پرداخته , هیچ گاه سعی نکرده در این راه رویکردی اعتراضی شدید و عصیان گرانه از خود نشان دهد، بلکه بر عکس سعی داشته تا با ترسیم شخصیت‌های تأثیرگذار و با آگاهی به مقابله با مردسالاری و سنّت‌های غلط فرهنگی بپردازد و مخاطبانش را به تفکّر وادارد:

کولی یِ آواره تنهاست بامه و زنگار، بی تو
خسته ز ابهام و اندوه مانده به ناچار، بی تو ...
مهره‌ی مارش اگر هست جادوی مهر تو کرده ست
زود بیا، تا نمردست این دل بیمار، بی تو
(کولی‌واره، «۴»، دشت ارژن: ۶۴۵)

در جای‌جای اشعار سیمین بخصوص در کولی‌واره‌ها می‌بینیم که سیمین با هوشیاری و ذکاوت هم مسایلی را بیان داشته که دقیقاً از مؤلّفه‌های مبارزه با مردسالاری است و او قصد این کار را داشته و هم طوری محتاطانه و محافظه‌کارانه این مؤلّفه‌ها را در شعرش به نمایش گذاشته که توانسته مخاطبانش به خصوص مردان را تحت‌تأثیر قرار داده وآنان را از رنج و عذاب‌هایی که زنان کشورش سالیان سال به واسطه‌ی مردسالاری با آن دست به گریبانند، آگاه سازد:

در قالب سرخ غروب قامت کشیده و راست کولی به سان بتی از آبنوس و طلاست
الماسِ قطره‌ی اشک آویز سرمه‌ی ناز آن قطره کار غمت وین سرمه کار خداست
آن سوی چهره‌ی او نیلی ز سیلی‌ی تو وین سو گرفته فراز یعنی: بزن که بجاست!
در برق خنجر تو با استواریِ گام آورده سینه به پیش یعنی: بکُش که رواست!
(کولی‌واره، «۱۲»، همان: ۶۶۸)

سیمین همانند یک فمینیست لیبرال آگاه، در شعرهایش و بخصوص کولی‌واره‌ها مضامینی که به تمامی مردسالاری را زیر سوال می‌برد برای مخاطبانش ترسیم کرده ، آنان را به تأمّل و تفکّر وا می‌دارد. ویژگی‌هایی که شاید همگی مغایر با سنّت‌های مردسالاری باشد – آزادی، تحرک، پویایی، عشق، صدا و ...– اما سیمین این مؤلفّه‌ها را با ذکاوت و آگاهی هرچه تمام در اشعارش بیان می‌دارد و حتّی در این زمینه راهکار هم ارایه می‌دهد:

بر هستی ی تو دلیلی باید ضمیر جهان را: نعلی بسای به سنگی تا آتشی بجهانی
اعصار تیره‌ی دیرین در خود فشرده تنت را بیرون گرا که چو نقشی در سنگواره نمانی
(کولی‌واره، «۱۳»، همان: ۶۶۳)

نتیجه‌گیری

با بررسی و تحلیل نقل قولها و شواهد مثال‌های شعری که در این نوشتار ارایه شده می‌توان به این نتیجه رسید که مبانی و مؤلّفه‌های فمینیستی به طور عام و فمینیسم لیبرال به طور خاص در اشعار سیمین بهبهانی حضوری پررنگ و آگاهانه یافته است.سیمین بهبهانی از آن جا که حقوق خوانده بود و با مسایل حقوقی از نزدیک و به طور عمیق و دقیق آشنا بود و از سوی دیگر نسبت به گفتمان های سیاسی و اجتماعی مسلّط در جهان غرب آگاهی خوبی داشت توان و جوهر شعری خودرا بویژه در جهت دفاع از حقوق و مطالبات زنان به کار گرفت. فضای حاکم بر شعر او غالباً مشحون از مضامین و مفاهیمی است که به نوعی فریاد اعتراض و عصیان زنان را در برابر سنّت مردسالارانه ی مرسوم نمایان می سازد.فمینیست وانواع آن که درآغاز در غرب سر برآورد و جریان های مختلف سیاسی و اجتماعی و بعدها ادبی را با خود همسو ساخت تا به احقاق وادای حقوق مسکوت مانده زن به عنوان جنس دوم بپردازد، رفته رفته در سراسر جهان طنین انداز شد و در این میان سیمین بهبهانی صریح تر و عمیق تر و آگاهانه تر از شاعران زن دیگر ، به مضمون پردازی از مفاهیم فمنیست لیبرال در اشعار خود همّت گماشت.

زن محوری و ارایه‌ی تصویر شفاف از زن مطابق با آرای فمینیست‌های لیبرال، بیان درد و رنج‌های زنان، برابری و همسانی زن و مرد و نفی جنسیت، تأکید بر ورود زنان به عرصه‌های عمومی ، تأکید بر حق کسب علم و دانش به عنوان اصلی‌ترین عامل موفّقیّت و رهایی از فرودستی زنان، نفی تبعیض جنسی با تأکید بر جوهره‌ی مشترک انسانی، اصلاح ساختارهای سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و ایجاد تغییرات و اصلاحات در قوانین به منظور رفع تضییق از زنان و... همگی از مؤلّفه‌های فمینیسم لیبرال است که در شعرهای سیمین بهبهانی به چشم می‌خورند.

کتابنامه

۱. آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۷). **از نیما تا روزگار ما**، چ ۵، تهران: انتشارات زوّار.

۲. آفاری، ژانت. (۱۳۸۵). **انقلاب مشروطه‌ی ایران**، مترجم رضا رضایی، چ ۳، تهران: انتشارات شهر بیستون.

۳. ابومحبوب، احمد. (۱۳۸۷). **گهواره سبز افرار (زندگی و شعر سیمین بهبهانی)**، چ۲، تهران: انتشارات ثالث.

۴. اتحادیه، منصوره(نظام مافی)، بیانی، **شیرین و دیگران**. (۱۳۹۰). زن در تاریخ ایران معاصر (مجموعه مقالات سمینار بین‌المللی دانشگاه زنجان)، چ ۱، تهران: انتشارات زنان پژوهشگر.

۵. استریانی، دومینیک. (۱۳۷۹). **مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه**، مترجم ثریا پاک‌نظر، چ۱، تهران: انتشارات گام نو.

۶. بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۸). **یاد بعضی نفرات**، چ۱، تهران: انتشارات البرز.

۷. ــــــــــــ (۱۳۹۱). **مجموعه اشعار**، چ۲، تهران: اتشارات نگاه.

۸. بهفر، مهری. (۱۳۸۱). **عشق در گذرگاه شب زده**، چ۱، تهران: انتشارات هیرمند.

۹. بیسلی، کریس. (۱۳۸۹). **چیستی فمینیسم (درآمدی بر نظریه‌های فمینیستی)**، مترجم محمدرضا زمردی، چ۲، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۱۰. تلخابی، مهری. (۱۳۸۴). **شاهنامه و فمینیسم**، چ۱، تهران: انتشارات ترفند.

۱۱. دهباشی، علی. (۱۳۸۳). **زنی با دامن شعر (جشن نامه سیمین بهبهانی)**، چ۱، تهران: انتشارات نگاه.

۱۲. زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۷). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چ۳، تهران: انتشارات ثالث.

۱۳. سارسه، میشل ریو. (۱۳۸۵). **تاریخ فمینیسم**، مترجم عبدالوهاب احمدی، چ۱، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۱۴. فتاحی‌زاده، فتحیه. (۱۳۸۷). **زن در تاریخ و اندیشه‌ی اسلامی**، چ۳، تهران: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

۱۵. فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)**، چ۱، تهران: انتشارات علمی.

۱۶. مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۲). **از جنبش تا نظریه‌های اجتماعی (تاریخ دو قرن فمینیسم)**، چ۱، شیراز: انتشارات پژوهش.

۱۷. یزدانی، عباس؛ جندقی، بهروز. (۱۳۸۲). **فمینیسم و دانش‌های فمینیستی**، ترجمه تحلیل و نقد مجموعه مقالات دایره‌العمارف فلسفی روتلیج، چ۱، انتشارات مطالعات و تحقیقات زنان، مرکز مدیریت حوزه‌ی علمیه خواهران قم.

۱۸. تربیت، ساره. (پاییز ۱۳۸۹). **مقاله‌ی نقد فمینیستی بر غزل سیمین بهبهانی**، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی زن و فرهنگ، سال دوم، شماره‌ی پنجم، صص۱۸-۹ .

منابع خارجی

1. E. Porter, Woman and moral identity, Allen & Unwin, Sydney, 1991, p. 5.

سایت:

ساداتی، سید شهاب‌الدین.(۱۳۸۹). ***شعر سیمین بهبهانی از دیدگاه فمینیسم فرانسوی***، برگرفته از سایت: www.danoudh.ir

قواعد زبان فارسی عبدالواسع هانسوی

علی اکبر احمدی دارانی[1]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

ابوذر اسفندیاری[2]

دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان

چکیده

قواعد زبان فارسی که در منابع گوناگون با نام‌های قواعد لغت فرس، قواعد فارسی، دستورالعمل، دستور القدسی، گرامر فارسی، مختصر القواعد و دستور زبان ذکر شده، از اوّلین کتاب‌های دستور زبان فارسی است که به زبان فارسی، در کشور هند نوشته شده است. مؤلف این اثر عبدالواسع هانسوی است که آن را در نیمهٔ دوم سدهٔ یازده یا در نیمهٔ یکم سدهٔ دوازده هجری در یک مقدّمه مشتمل بر هفت مقدمّه و سه باب و خاتمه تألیف کرده است. مؤلف در تألیف این اثر از کتاب‌های لغت و معانی نیز استفاده کرده است و در آن علاوه بر بیان نکات دستوری، شواهد شعری نیز از شاعران فارسی زبان آورده و در باب سوم این اثر به موضوعات بلاغی پرداخته و علاوه بر تعریف اصطلاحات و صنایع شعری، شواهد شعری نیز برای آنها نقل کرده است.

کلیدواژه‌ها: عبدالواسع هانسوی، قواعد زبان فارسی، دستور نویسی، بلاغت

مقدمه

ایرانیان توجهٔ زیادی به صرف و نحو عربی کرده‌اند و به تألیف کتاب هایی در این زمینه پرداخته‌اند تا افراد به سهولت بتوانند زبان عربی را یاد بگیرند؛ زیرا یادگیری زبان عربی هم از لحاظ دینی و هم از لحاظ دنیوی برای افراد زیادی اهمّیّت داشت و بدین وسیله هرچه بهتر و زودتر نیازهای مذهبی و اجتماعی خود را برآورده می‌ساختند. امّا به این دلیل که زبانشان فارسی بود، نیازی به تألیف دستور زبان فارسی احساس نمی-کردند و تا حدّی از اهمیّت دستور نویسی که زبان را از تباهی و فساد ناشی از دخل و تصرف بیگانگان حفظ می‌کرد و موجب آسان شدن تعلیم و تعلم می شد غافل بودند و به قول همایی« اگر عشر آن همه رنج و زحمت را که در وضع و تدوین و تکمیل علوم عربیّه کشیده‌اند، در قواعد زبان فارسی متحمّل شده بودند، صرف و نحو فارسی به حد کمال می‌رسید»(همایی، ۱۳۲۲: ۳۵ و ۱۳۷۳: ۹۵). هرچند فارسی زبانان به نوشتن دستور فارسی توجّه کمتری کردند؛ امّا با نفوذ زبان فارسی در آسیای صغیر و بخصوص هند، در آنجا توجه به نوشتن دستور فارسی بیشتر شد و کتابهایی در این زمینه تألیف شد.

از قرن یازدهم هجری دستور نویسی در شبه قاره آغاز شد(حاج سید جوادی: ۱۳۷۲: ۱). به این صورت که در آغاز در مقدمهٔ کتاب‌های فرهنگ لغت، مطالبی در مورد قواعد زبان فارسی نوشته شد و در قرون بعد دستور نویسان شبه قاره کتاب‌هایی به صورت مستقل دربارهٔ دستور فارسی تألیف کردند. یکی از کتاب‌های

[1] . aliakbar_ahmadidarani@yahoo.com
[2] . Aboozar_esfandiyari@yahoo.com

معروف و رایج دستور زبان فارسی در هندوستان، «قواعد زبان فارسی»[1] از عبدالواسع هانسوی است که در اواخر قرن یازدهم هجری یا اوایل قرن دوازدهم تدوین شده است و به گواهی نسخه‌های فراوان آن به عنوان کتاب درسی برای آموزش دستور زبان فارسی و بلاغت در مکتب خانه‌ها و مراکز علمی آن روزگار مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

الف) عبدالواسع حسینی هانسوی

عبدالواسع حسینی هانسوی ادیب و شاعر فارسی‌گوی هند از مردم شهر هانسی(از شهرهای هندوستان) بوده است که در نیمهٔ دوم سدهٔ یازده و نیمه یکم سدهٔ دوازده هجری در روزگار اورنگ زیب گورکانی(۱۰۶۸– ۱۱۱۸ق) می‌زیسته است. تاریخ تولد و وفات وی معلوم نیست. «از کارهای ادبی او احتمال می رود که معلم بوده است»(منزوی، ۱۳۷۰، ج۱۳: ۲۴۶۲). تخلص شعری او "خالص" بوده است. مؤلف « تذکرهٔ روز روشن» پس از آن که به زادگاه هانسوی و مهارت او در علم فارسی اشاره می‌کند، کتاب دستور او را « دستور القدسی» می‌نامد و چند بیت از هانسوی که در نسخه‌های کتاب دستور او آمده است، ذکر می-کند(صبا، ۱۳۴۳: ۲۳۶). از جمله ابیاتی که مؤلف در بخش مربوط به اقتباس، آورده است:

خالصا چشم و زلف و خط به رخش — چه عجب که به روزگرد آیند مردم و مارو مور گرد آیند
هر کجا چشمه‌ای بود شیرین — (نک.هانسوی، گ.۴۰).

از آثار او می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۱– رساله‌ای در دستور زبان فارسی،این رساله که با نام‌های قواعد زبان فارسی و دستورالعمل و ... ذکر شده در بخش قواعد زبان فارسی عبدالواسع هانسوی به معرفی آن پرداخته شده است.

۲– منظومه صمدباری یا نصاب صمد باری یا فارسی‌نامه

۳– غرایب اللغات: فرهنگ الفاظ اردو به فارسی است که به قول هانسوی بین مردم نامأنوس بوده است. سراج الدین علی خان آرزو نقدی بر غرائب نوشت که نوادر الالفاظ نام دارد و به کوشش سید عبدالله در کراچی در ۱۹۵۱ م چاپ شده است(نک. نوشاهی،۲۰۱۳: ص ۳۲۵– ۳۴۳).

۴– شرح بوستان: شرح ابیات دشوار بوستان سعدی است و مؤلف در دیباچه می‌نویسد: برای متعلمین صبیان مکاتیب و پارسی خوانان از عربی بی‌نصیب و برای هرکه فی الجمله از سواد بهره داشته باشد و غرض فهماندن مبتدیان کم سرمایه است نه منتهیان بلند پایه(نک: منزوی، ۱۳۵۹، ج۳: ۱۵۴۸).

۵– شرح یوسف و زلیخای جامی

۶– شرح نام حق: این رساله شرح کتاب « نام حق»(مقدمهٔ الصلاهٔ یا فقه منظوم) از شرف الدین بخارایی است که آن را به نظم سروده است . کتاب نام حق ده باب دارد که در هر باب به موضوعاتی مثل

وضو، تیمم، غسل، نماز، روزه و ... پرداخته است. این کتاب از کتاب‌های درسی در شبه قاره بوده است(همان: ۱۸۳۳، ۱۸۳۴).

۷- اسکندرنامه که شرح بخش اول اسکندرنامه نظامی است که به واسطه مرگ مرگ عبدالواسع ناتمام ماند و بعدها در ۱۱۳۸ ق یکی از شاگردانش با همکاری وحید بن برهان الدین آن را به انجام رسانید(برزگر، ۱۳۸۰: ۱۷۴۱).

۸- دیوان اشعار: در دانشنامه ادب فارسی ذیل عبدالواسع هانسوی در بخش آثار هانسوی، دیوان اشعار نیز از آثار وی خوانده شده است امّا نسخه‌ای از دیوان او در دسترس نیست فقط در تذکرهٔ روز روشن چند بیت از او ذکر شده است(نک. صبا، ۱۳۴۳: ۲۳۶). این ابیات یا در متن کتاب "قواعد زبان فارسی" آمده‌اند مانند:

«خالصا» چشم و زلف و خط به رخش — چه عجب که به روز گرد آیند
هر کجا چشمه‌ای بود شیرین — مردم و مار و مور گرد آیند
(نک.هانسوی، گ.۴۰).

یا در پایان متنِ این اثر در بعضی از نسخه‌ها چنانچه در پایان نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه علیگر هند به شماره ۲۲۹/۳ابیات زیر ذکر شده است.

شد پی تفریح طبع دوستان — نسخهٔ دلکش‌تر از صد بوستان
جامهٔ صد گونه فیض و بی بدل — نسخهٔ مقبول دستورالعمل
نی، غلط گفتم مضامین بلند — کردم اندر لفظ قید پوچ چند
منشهٔ فخر خودش انگاشتم — خود غلط بود آنچه من پنداشتم
این عمل کامروز شایان من است — روز محشر آفت جان من است
وقت فرصت ای دریغ از دست رفت — من بخواب افتاده ماندم مست رفت
خالص ای مست سخن هشیار شو — خواب غفلت تا به کی؟ بیدار شو

ب) قواعد زبان فارسی عبدالواسع هانسوی

قواعد زبان فارسی کتابیست از عبدالواسع هانسوی در دستور زبان فارسی و صنایع شعری که در منابع گوناگون به نام‌های قواعد لغت فرس، قواعد فارسی، دستورالعمل، دستور القدسی، دستور زبان فارسی، مختصر القواعد و دستور زبان از آن یاد شده است. مؤلف در تالیف این اثر از بعضی کتاب های لغت و معانی نیز بهره برده است چنانکه خود او دربارهٔ این اثر می‌گوید: « این رساله چند ورقی است معدوده مشتمل بر قواعد و ضوابط کلیه زبان پارسی که فقیر سراپا تقصیر، عبدالواسع هانسوی به استدعای بعضی از دوستان واثق الاخلاص و صادق الاختصاص الاختصاص از کتب لغت مثل فرهنگ جهانگیری و رشیدی و سروری و

مدار الافاضل و مؤیدالفضلا و کتب معانی مثل بحر الدقایق و نزهت الصنایع و عمان الجواهر و خزائن المعانی و غیره مثل شروح بعضی ثقات متأخرین انتخاب نموده و شمّه‌ای از محظورات خاطر کلیل خود را از ایراد امثله و نظایر و تحقیق معانی بعضی ابیات در آن کار فرموده(هانسوی، گ. ۱). هانسوی هدف از تألیف این کتاب را « تا پخته مغزان محفل دانش و بینش را در تحقیق الفاظ و تدقیق معانی به کار آید و نوآموزان مکتب فرهنگ و دانش را در ادای الفاظ و فهم مضامین رشدی بیفزاید» ذکر نموده است. مؤلف در این اثر علاوه بر بیان نکات دستوری به مباحث علوم بلاغی نیز پرداخته و برخی از صنایع شعری را تعریف کرده است و برای آنها مثال‌هایی از اشعار شاعران فارسی گوی ایران و هند نیز نقل می کند که تعداد این ابیات بیش از سیصد بیت است که بعضی از این شاعران ناشناخته‌اند. مؤلف گاهی قبل از بیت، نام شاعر را ذکر می‌کند و گاهی نیز بدون ذکر نام شاعر بیتی را ذکر کرده است. در چندین مورد نیز مؤلف به اشتباه بیتی را به شاعری دیگر نسبت داده است مانند بیت

به تیغ و سنان هر کجا کینه توخت　　گهی دل درید و گهی سینه دوخت

که در همهٔ نسخه‌های مورد استفاده در تصحیح به سنائی نسبت داده شده است در حالی که این بیت متعلق به اسدی طوسی است که در « گرشاسپ نامه» با اندکی اختلاف(« سوخت» به جای « دوخت») آمده است(نک. اسدی،۱۳۱۷: ۴۴۸).

هانسوی این رساله را در یک مقدمه مشتمل بر هفت مقدمه و سه باب و یک خاتمه مرتب ساخته است. در مقدمهٔ اوّل حروف مفرده مبسوطه برای غرض ترکیب کلمات را بیست و نه حرف می داند و اشاره می‌کند که هریک از این حروف، غیر از الف دارای اسمی معیّن است که مسمّی جز اول او واقع شده است و سپس مباحثی درباره حرف الف و همزه ذکر می‌کند. در مقدمهٔ دوم اسماء حروف تهجی را سه قسم می داند: مسروری، ملفوظی، و مکتوبی و توضیحاتی دربارهٔ آنها می‌آورد. در مقدمه‌های بعد به گونه های زبان پارسی(پارسی صرف، پهلوی، دری، هروی، سگزی، زاولی و سغدی)، هشت حرفی که در زبان فارسی نمی‌آید(ث، ح، ص، ض، ط، ظ، ع، ف) و چهار حرف خاص لغت فارسی و ... می‌پردازد.

باب اول این رساله در بیان معانی الفاظ مشتمل بر دو فصل است: فصل اول کتاب در بیان حروف مبسوطه مفرده است که مؤلف در مورد هر یک از حروف الفبا مطالبی ذکر می کند. چنانچه در مورد حرف الف می‌گوید اگر این حرف در اوّل کلمهٔ ثنائی(دو حرفی) بیاید همیشه مفتوح باشد و مابعدش بر حرکت خود باقی می‌ماند و برای آن مثال‌هایی ذکر می‌کند و به نمونه‌هایی در اشعار شاعران اشاره می‌کند. فصل دوم در بیان معنی و احکام الفاظ مرکبه و بیان بعضی اسماء حروف تهجی که سوای اسمیت معنی دیگر نیز دارند. مؤلف در این فصل به بیان مطالب ذیل می‌پردازد:

- بیان کلماتی که برای زیب و حسن کلام آرند و در معنی هیچ درخل ندارد(مر، در، بر، فرا، فرو، خود، همی، ار، این و ان، ا، ب،ت،ش،غ،ک، و ن).
- بیان کلماتی که افاده معنی فاعلیت کند(گر، ان، و ار).

- بیان کلماتی که افاده معنی انبوهی و بسیاری دهد(لاخ، سار، زار، بار، و ستان).
- بیان کلماتی که افاده معنی تصغیر کند(ک، چه، و)
- بیان کلماتی که افاده معنی محافظت کند(بان، دار و وان).
- و ...

باب دوم در بیان قواعد کلیه و فواید جزئیه است. این باب شامل قاعده‌هایی است که مؤلف در هر قاعده به نکته‌ای دستوری اشاره می کند چنانچه آمدن باء و میم نهی و نون نفی بر اوّل لغتی که مصدر به الف باشد یا بر اوّل الف ممدوده و تغییراتی که در کلمه به وجود می‌آید. همچنین اعراب باء زایده که در اوّل فعل امر یا ماضی داخل شده باشد.از دیگر مطالبی که در قاعده های این باب ذکرشده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: اشباع، اماله، احکام مربوط به ترکیب دو کلمه که آخر کلمهٔ اوّل و اوّل کلمهٔ دوم از یک جنس باشد یا قریب المخرج باشند، قوانین مربوط به ترکیب دو عدد، مقارن شدن باء و نون در یک کلمه، مقدّم شدن موصوف بر صفت و مقدّم شدن صفت بر موصوف، شیوه املای فارسی کلمات عربی که در آخر آنها تاء تانیث باشد و در املای عربی به صورت هاء نوشته می‌شوند، شیوهٔ نوشتن بعضی از کلمات و ترکیب‌های عربی مثل در زبان فارسی، الف ممدوده در آخر جمع یا مصدر یا غیر آن، جمع بستن به ان و ها، اشارت به انسان و غیر انسان، اتباع، متصرّف و جامد، تبدیل الف یا هاء یا یاء آخر یک کلمه به واو در حالت نسبت، ایجاز و اختصار، تعریب و تفریس، الفاظ به معنی اضداد، فعل لازم و متعدی و دو وجهی، متعدی کردن فعل لازم، به کار رفتن یک لفظ به صورت مفرد و جمع، مقرر شدن شش صیغه در کلام فارسی، افعال متصرفه(ماضی، مستقبل، حال، امر، و نهی)، ضمایر متصل، ضمیر و مرجع، از لفظ عربی صیغه فارسی بر آوردن، تفاوت نفی به کلمهٔ «نا» و کلمهٔ «بی»، نیامدن حرف مشدّد در کلمه مفرد فارسی الاصل، اضافت بیانیه، اضافت تشبیهی، اضافت حقیقی، اضافت مجازی و استعاره و ...).

باب سوم این کتاب در مورد اصطلاحات پارسیه و صنایع شعریه است که مؤلف در ابتدا شعر، نثر، مصراع و فرد را تعریف می‌کند و پس از آن به تعریف بعضی از قالب‌های شعری چون رباعی، قطعه، مثنوی، غزل و قصیده می‌پردازد و به حداقل و حداکثر ابیات بعضی از این قالب‌های شعری اشاره می‌کند و نمونه‌ای از اشعاری که در این قالب‌ها سروده شده‌اند، می‌آورد. همچنین قافیه و ردیف را تعریف می‌کند و مجموع حروف قافیه که تأسیس، دخیل، ردف، قید، روی، وصل، خروج، مزید و نایره است تعریف می کند و برای آنها مثال‌هایی ذکر می کند. از دیگر اصطلاحاتی که هانسوی در این کتاب به آنها پرداخته است می‌توان به صدر، عروض، مطلع، عجز، حشو، مطلع و مبداء، زیب مطلع و حسن مطلع، مقطع و خاتمه، انواع مطلع (بهاریه، حالیه، عشقیه و فخریه)، انواع قصیده(به اعتبار مطلع و به اعتبار حرف آخر)، کم مطلع و بلند مطلع، ذو المطلعین و ذو المطالع اشاره کرد که علاوه بر تعریف آنها مثال‌هایی هم برای آنها ذکر کرده است.

هانسوی علاوه بر اصطلاحاتی که ذکر شد به تعریف صنعت‌های شعری نیز پرداخته است که می‌توان صنعت براعت استهلال، صنعت قطع الکلام(اقتضاب و گریز)، صنعت اعتراض(حشو ملیح، حشو متوسط و حشو قبیح)، صنعت رد العجز(اقسام رد العجز)، صنعت ایهام، صنعت لف و نشر، صنعت ایراد المثل(ارسال المثل و ضرب المثل)، تشبیه(مشبه، مشبه به، وجه شبه و ادات تشبیه)، صنعت التفات، صنعت مبالغه(مبالغه تبلیغ، اغراق و غلو)، تعلیق(جزا و شرط)، اقتباس و تضمین، توارد، صنعت سرقات شعر(انتحال، مسخ و سلخ)، صنعت تعریف و توصیف، صنعت هجا(هجو ملیح، هجو صریح)، صنعت معما، صنعت لغز(چیستان)، صنعت تنسیق الصفات، صنعت مسمط، صنعت ذو البحرین، صنعت موصل، صنعت مقطع، صنعت خیفا، صنعت رقطا، صنعت معجم، صنعت مهمل، صنعت فوقانیه، صنعت تحتانیه، صنعت قطع الحروف، صنعت تجنیس، صنعت تصحیف، صنعت قلب، صنعت دو روی، صنعت قلب اللسانین، صنعت مبادلۀ الرأسین، صنعت نظم و نثر، و صنعت واسع الشفتین را نام برد که مانند دیگر بخشهای کتاب، مؤلف برای درک بهتر موضوع مثال‌های شعری نیز می‌آورد. و در خاتمه به مفرد، مرکب، حرف، فعل، اسم، مصدر، جامد، اسم جنس، اسم علم، حقیقت، مجاز،اقسام مرکب اشاره می‌کند.

هانسوی در آغاز کتاب قواعد زبان فارسی اشاره کرده است که در تألیف این کتاب از کتابهای لغت و معانی و غیره نیز استفاده کرده است(نک. هانسوی، گ. ۱). یکی از این کتابها که مؤلف بهرۀ زیادی از آن برده است مقدمۀ فرهنگ رشیدی تألیف عبدالرشید بن عبدالغفور است که در سال ۱۰۶۴ هجری(رشیدی، ۱۳۳۷: چهارده) تألیف شده و مؤلفِ قواعد زبان فارسی در نگارش مقدمه و دو باب آغاز کتابش از آن استفاده زیادی کرده است که در اینجا به اجمال به مقایسۀ این دو کتاب می‌پردازیم.

- بعضی از موضوعات مربوط به دستور که در مقدمۀ فرهنگ رشیدی ذیل «فائده» آمده است، همان موضوعات در کتاب قواعد زبان فارسی ذیل« قاعده» یا « مقدمه» بیان شده است. مانند مقدمۀ مربوط به اقسام اسماء حروف تهجی و همچنین مقدمۀ مربوط به هشت حرفی که در فارسی نیاید.

- گاه موضوعات یک فائده در مقدمۀ فرهنگ رشیدی به صورت چند قاعده در کتاب قواعد زبان فارسی بیان شده است. چنانچه قاعدۀ هرگاه بر اوّل لغتی که مصدر به الف باشد باء زایده و میم نهی و نون نفی درآرند و قاعدۀ چون بر الف ممدوده باء زایده یا میم نهی یا نون نفی در آید، هر دو در مقدمۀ فرهنگ رشیدی در یک فائده ذکر شده‌اند. و همچنین قاعده‌های هرگاه در آخر صیغه مصدر و فعل ماضی خا باشد به صیغه امر و حال به حرف زا تبدیل یابد، هرگاه در آخر مصدر و ماضی حرف فا باشد در حال و امر به باء بدل شود و اگر در مصدر و ماضی شین باشد و ماقبل آن الف در حال و امر به حرف را بدل شود، هر سه قاعده در مقدمۀ فرهنگ رشیدی در ذیل یک فائده بیان شده‌اند.

- هانسوی برای تاکید سخن خود مثال‌هایی شعری بیشتری نسبت به مقدمۀ فرهنگ رشیدی آورده است چنانچه در مقدمه و دو باب نخست قواعد زبان فارسی که مربوط به مباحث دستوری است ۱۷۶بیت

و یک مصراع ذکر گردیده است در حالی که در مقدمهٔ فرهنگ رشیدی ۵۱ بیت و ۶ مصراع آورده شده است.

- در مقدمهٔ فرهنگ رشیدی مبحثی تحت عنوان « بیان تبدیل هر یک از حروف بیست و چهار گانه به حرف دیگر در بعضی از لغات» آمده است حال آنکه مؤلف در کتاب قواعد زبان فارسی بحث تبدیل هریک از حروف به حرف دیگر را در فصل اوّلِ باب اوّل که به بیان معانی الفاظ مبسوطه مفرده می‌پردازد؛ در قسمت مربوط به هریک از حروف، بیان کرده است.

- هانسوی گاهی بندرت یک مطلب را به طور کامل بدون حذف یا اضافه کردن جمله‌ای دیگر نقل کرده است. همچنین گاهی مفهوم را از مقدمهٔ فرهنگ رشیدی گرفته امّا به واسطهٔ جملاتی دیگر آن را بیان کرده است.

مقدمهٔ فرهنگ رشیدی	قواعد زبان فارسی
فائده: در املای پارسی بعد از ضمه واو نوشتن و بعد از کسره یا، در بعضی مواضع است، و در املای ترکی در اکثر جا. بعد از ضمه واو و بعد از کسره یا و بعد از فتحه الف نویسند.	**قاعده**: در املای فارسی بعد از ضمه واو نوشتن و بعد از کسره یا نگاشتن در بعضی مواضع است و در ترکی در اکثر جا چنانچه مغل و خش که در رسم خط، مغول به زیادت واو بعد غین و خوش به زیادت آن بعد خا می‌نویسند.

- بعضی از مباحث دستوری در کتاب قواعد زبان فارسی ذکر شده در حالی که در مقدمهٔ فرهنگ رشیدی بیان نشده است. مثل:

۱- مقدمهٔ اوّل که مؤلف در آن توضیحات زیادی در مورد همزه ذکر کرده است.

۲- قاعده مربوط به املای کلمهٔ عربی که آخر آن تاء تأنیث باشد در زبان فارسی.

۳- قاعده در مورد یائی که در آخر کلمات عربی به الف بدل شده باشد.

۴- قاعده مربوط به الف ممدوده که در آخر جمع یا مصدر یا غیر آن واقع شود.

۵- قاعدهٔ مربوط به اشارت به مشارالیه قریب و بعید.

۶- قاعده در مورد استعمال صیغه ماضی به جای مصدر و در معنی حاصل مصدر.

۷- قاعدهٔ مربوط به فعل لازم و متعدی.

۸- قاعدهٔ مربوط به فعل دو وجهی.

۹- قاعدهٔ مربوط به تبدیل فعل لازم به متعدی.

۱۰- قاعده در مورد جمیع افعال متصرفه.

۱۱- قاعدهٔ مربوط به ضمیر و مرجع.

۱۲- قاعده در مورد تفاوت نفی به کلمهٔ «نا» و کلمهٔ «بی».

۱۳- و ... .

- در بیشتر موارد توضیحات مؤلف قواعد زبان فارسی دربارهٔ یک موضوع بیشتر از توضیحات مؤلف فرهنگ رشیدی دربارهٔ همان موضوع است.

در پایان می‌توان گفت هرچند هانسوی در تألیف کتاب قواعد زبان فارسی از مقدمهٔ فرهنگ رشیدی استفاده کرده است و مباحث دستوری آن را در کتاب خود آورده است امّا او معمولاً توضیحاتی بیشتری دربارهٔ هر موضوع آورده است و مثال‌ها و اشعار بیشتری برای نمونه ذکر کرده است و همچنین به موضوعات دستوری زیادی پرداخته است که در مقدمهٔ فرهنگ رشیدی دربارهٔ آنها مطلبی ذکر نشده است.

از محاسن کتاب قواعد زبان فارسی می‌توان به جنبه کاربردی داشتن، خلاصه و موجز بودن، آوردن شواهدی شعری و از نخستین کتاب‌های دستور زبان فارسی بودن آن در شبه قاره اشاره کرد چنانچه در کتاب « دستور نویسی فارسی در شبه قارّه» در فصل مربوط به کهن‌ترین کتب دستور زبان فارسی پس از دیباچهٔ فرهنگ جهانگیری و کتاب « اصول فارسی» از رسالهٔ عبدالواسع هانسوی نام برده شده است(نک. حاج سیّد جوادی، ۱۳۷۲: ۸). این کتاب از مهمترین آثار هانسوی است که در هند و پاکستان مورد توجه قرار گرفته و چندین بار به صورت چاپ سنگی به چاپ رسیده است چنانچه با عنوان دستور زبان در لکهنو(۱۳۰۵ ق) و کانپور(۱۲۸۴ق و ۱۷۸۹م) ولاهور(۱۸۶۲م) و با عنوان گرامر فارسی در لکهنو و با نام مختصرالقواعد در لکهنو(۱۸۸۰) به چاپ رسیده است(رک. برزگر، ۱۳۸۰: ۱۷۴۱).

ج) معرفی نسخه‌های قواعد زبان فارسی

۱- نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۴۱۶۳/۶. این نسخه از قواعد زبان فارسی همراه با چند نسخه از کتاب‌های دیگر(شرح یوسف و زلیخا جامی، ابیات و احادیث عربی و اقاویل سعدی با ترجمهٔ فارسی و شرح بوستان) در یک مجموعه قرار دارد. این نسخه در روز چهارشنبه سلخ محرم۱۱۹۳ هـ ق (۱۱۵۷ هـ . ش) سنهٔ ۲۰ جلوس شاه عالم (۱۸۰۶- ۱۷۵۹ م) توسط حافظ بدیع الدین جیو و محمد معظم در ۹۶ صفحه در قصبه روتهک کتابت شده است. جلد نسخه مقوایی، عطف و گوشه تیماج برگ‌ها ۱۴ × ۲۱ سانتی متر و تعداد سطور مختلف است. آغاز و انجام این نسخه موجود است و افتادگی ندارد. دو برگ آغاز این نسخه تکرار شده است به این صورت که دو برگ اوّل به خط کاتبی دیگر تحریر شده امّا ادامه آن نیست و پس از آن کاتب دیگری دوباره از آغاز متن آن را تحریر کرده است. از لحاظ محتوا متن این برگه ها کمی متفاوت است امّا بر روی هر دوی آنها مهر بیضوی شکلی که بر روی آن عبارت" محمد محمود ۱۱۹۲" بوده، زده شده است.در این نسخه کلماتی چون مقدمه و قاعده که مؤلف بعد از آنها به ذکر مبحثی پرداخته است و همچنین کلمهٔ صنعت، که پس از آن نام یکی از صنایع شعری آمده است به صورت شنگرف است و علاوه بر این‌ها نام شاعران و کلماتی چون فرد، قطعه، رباعی و ... که پس از آن بیت

یا ابیاتی آورده شده است، و همچنین شماره باب‌ها و هریک از حروف تهجی که نویسنده دربارهٔ آنها مطالبی ذکر کرده به صورت شنگرف است. این نسخه توسط کاتب یا فرد دیگری خوانده شده و اگر کلمه‌ای به اشتباه در متن نوشته شده است بر روی آن رنگ زرد کشیده شده و اصلاح شده است و همچنین اگر کلمه یا کلماتی در متن افتاده و نوشته نشده در حاشیهٔ همان صفحه کتابت شده است.

۲- نسخهٔ کتابخانه مولانا آزاد دانشگاه علیگر هند به شماره ۲۳۰/۳. این نسخه با نام « قوانین کلی فارسی» شناخته می‌شود. کاتب این نسخه شیخ واجد علی فرزند شیخ عبدالواحد است که این نسخه را در سال ۱۲۱۷ هـ ق(۱۱۸۱ هـ . ش) به خط نستعلیق در ۱۰۴ صفحه تحریر کرده است. چند سطر از آغاز این نسخه و همچنین چند صفحه دیگر از آن(از اواسط مقدمهٔ سوم متن تا مصراع « پیاله در کفنم نه که تا سحرگه حشر») موجود نمی‌باشد امّا بقیه متن کامل است.

۳- نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۴۱۲۱. این نسخه در کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی تهران نگهداری می‌شود، تاریخ کتابت آن در روز پنج شنبه ۲۵ صفر سال ۱۲۲۶ هـ ق(۱۱۹۰ هـ .ش) می باشد که در ۵۸ صفحه تحریر شده است. آغاز و انجام این نسخه موجود می‌باشد امّا از اواسط آن نزدیک به دو صفحه موجود نمی‌باشد(قسمتی از مبحث مربوط به صنعت اعتراض و همچنین مبحث مربوط به صنعت ردّ العجز) در این نسخه معمولاً عنوان مطالب شنگرف است و برای جدا کردن مصراع‌ها از هم، سه نقطه سرخ رنگ بعد از هر مصراع آمده است.

۴- نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه علیگر به شمارهٔ ۲۲۹/۳. این نسخه به نام « دستور العمل» معرفی گردیده است. کاتب این نسخه حافظ الله می باشد که آن را در ماه ربیع الثانی ۱۲۴۷ هـ ق(۱۲۱۰ هـ . ش) به خط نستعلیق در ۱۱۰ صفحه کتابت کرده است. این نسخه دارای آغاز و انجام است امّا بعضی از مطالب موجود در دیگر نسخه‌های استفاده شده در تصحیح، در این نسخه وجود ندارد مثل مطالب مربوط به مبحث صنعت مسمّط، صنعت ذو البحرین، صنعت قلب، صنعت تصحیف، صنعت تجنیس و ... . از ویژگی‌های رسم الخطی آن می توان به چسبیدن بعضی ازکلمات به هم مثل فردوسیگوید(= فردوسی گوید)، قطرانگوید(= قطران گوید) و همچنین نوشتن خورمی و خورد به ترتیب به جای خرّم و خرد و ... اشاره کرد.

۵- نسخهٔ کتابخانه آستان مقدس حضرت فاطمه معصومیه(س) قم به شمارهٔ ۲۰۱/۲ که کاتب آن محمد ظهیر بن حیدر صاحب است که آن را در تاریخ ۲۶ جمادی الاول ۱۲۶۴ به خط نستعلیق در ۶۸ برگ کتابت کرده است.

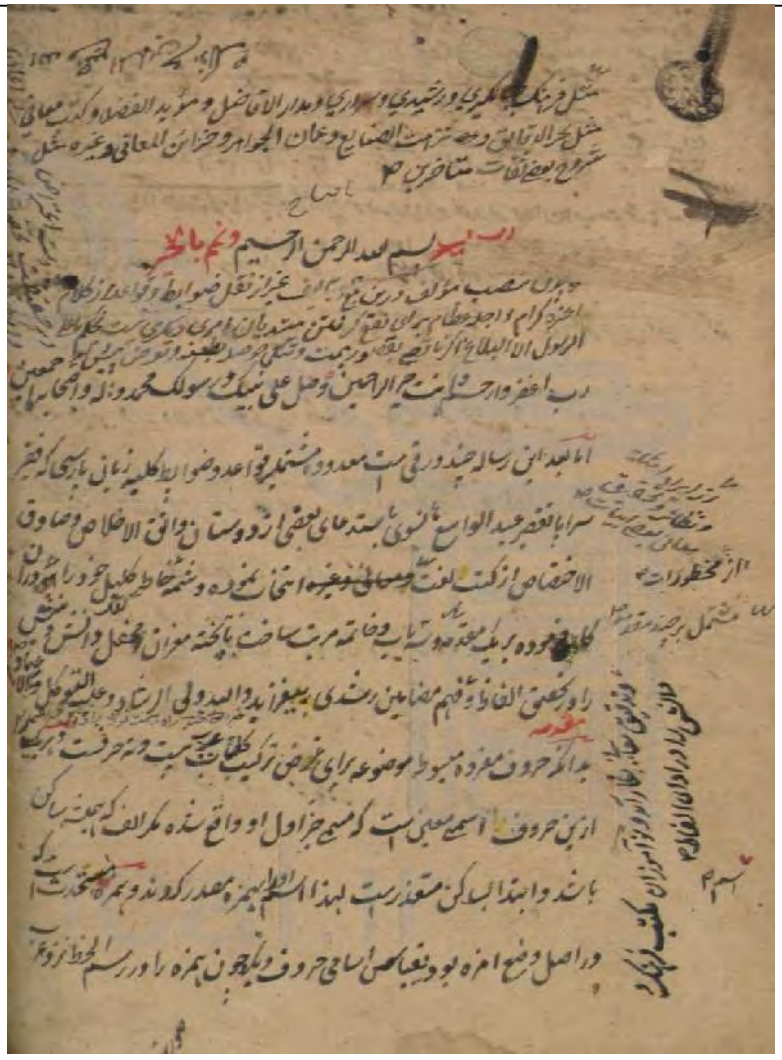
۶- نسخهٔ کتابخانه مرکز احیای میراث اسلامی قم به شمارهٔ ۲۲۱۸ که نسخهٔ عکسی از نسخهٔ کتابخانهٔ گنج بخش به شمارهٔ ۲۵ است. این نسخه به کتابت سید محمد شاه به خط نستعلیق هندی در سال ۱۹۱۱میلادی در ۶۹ صفحه کتابت شده است.

۷- نسخهٔ کتابخانه وزارت امور خارجهٔ تهران به شمارهٔ ۲-۴۶ به خط شکسته نستعلیق که در سال ۱۲۷۰ هـ ق. کتابت شده است.

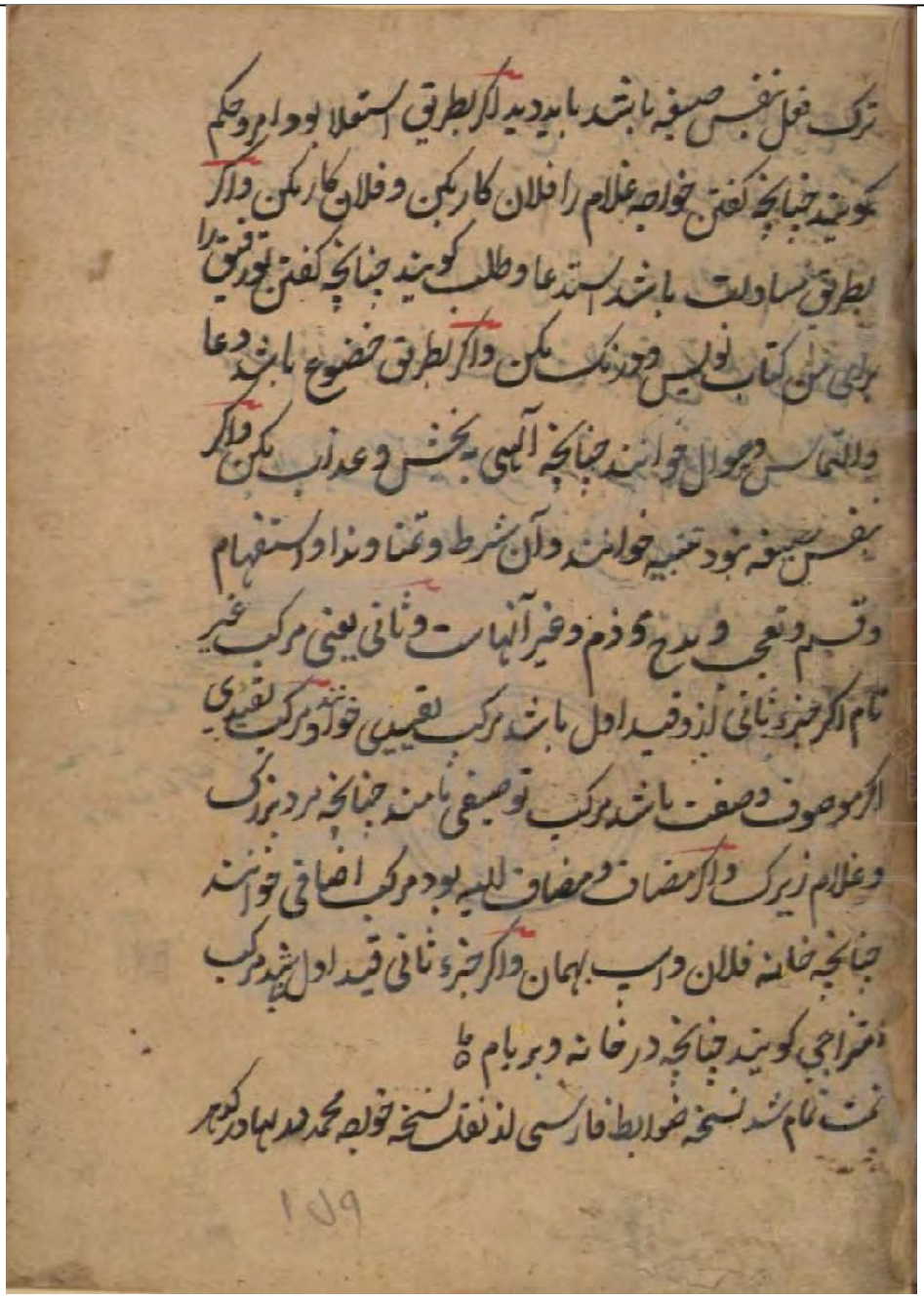
نتیجه گیری

دستور نویسی فارسی در ایران سابقه طولانی ندارد. ایرانیان بعد از دورهٔ اسلامی توجه زیادی به صرف و نحو عربی کرده‌اند و کتاب‌های زیادی در این زمینه تألیف شده است؛ امّا نوشتن کتاب دستور فارسی برای فارسی زبانان لازم نمی‌دانستند. بتدریج با نفوذ زبان فارسی در آسیای صغیر و بخصوص هند، در آنجا توجه به نوشتن دستور فارسی بیشتر شد و کتابهایی در این زمینه تألیف شد. در آغاز بعضی از مطالب مربوط به دستور زبان فارسی در ابتدای مقدمهٔ بعضی از فرهنگ‌ها مثل فرهنگ جهانگیری و سروری و ... نوشته شد و سپس کتابهایی به صورت مستقل در این زمینه تألیف شد.

قواعد زبان فارسی هانسوی از نخستین کتاب‌های دستور زبان فارسی است که در خارج از مرزهای ایران توسط نویسنده‌ای هندی تبار تألیف شده است.این اثر با آنکه نام های متفاوتی دارد اما قواعد زبان فارسی معروف‌ترین نام آن است اما فقط شامل دستور نمی‌شود بلکه بیشتر به مسائل صرفی همراه با ذکر شاهد مثال و مسائل بلاغی و صناعات ادبی می پردازد.

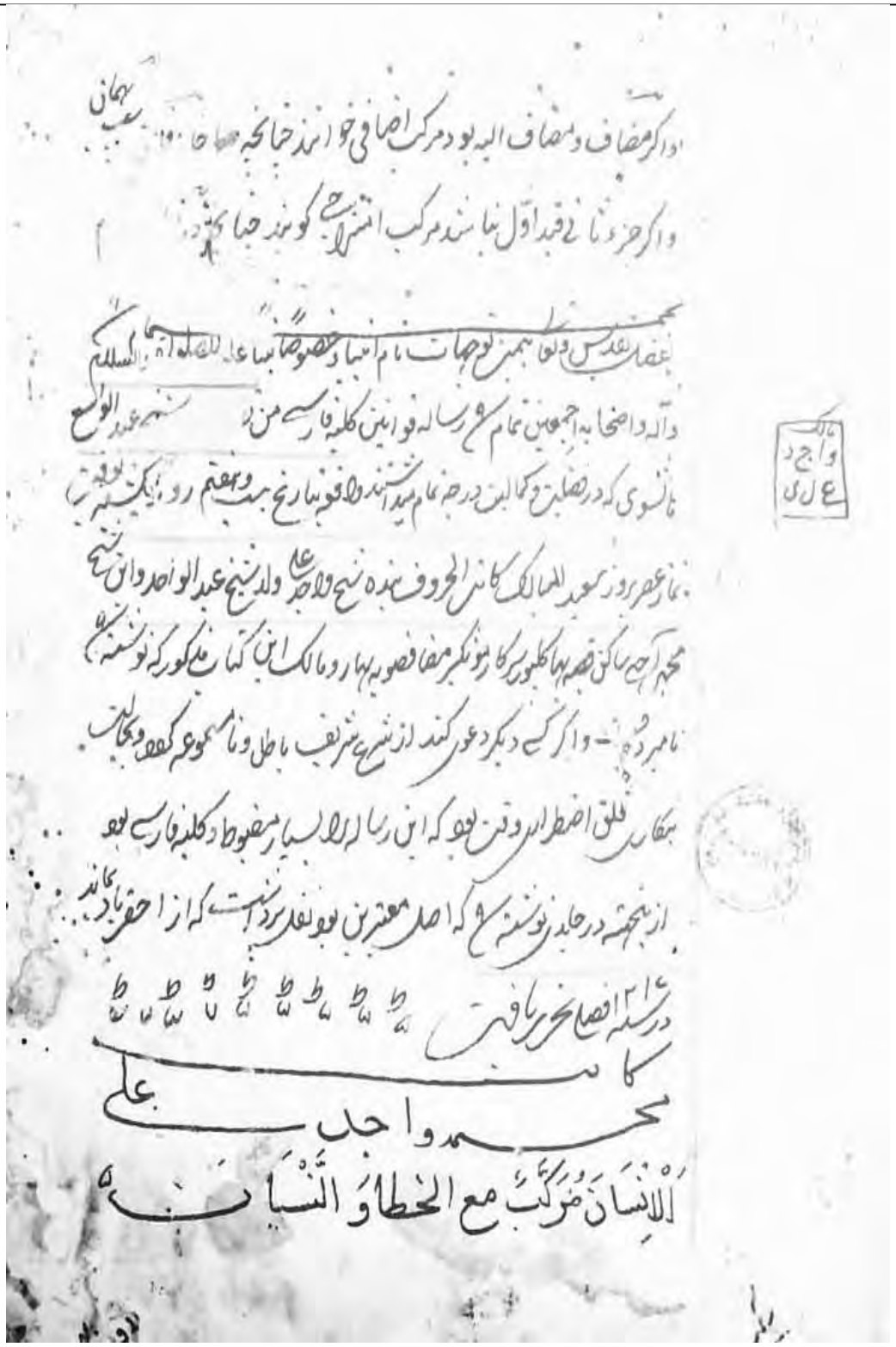


تصویر ۱: آغاز نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۴۱۶۳/۶



تصویر ۲: پایان متن نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی به شمارهٔ ۱۴۱۶۳/۶

تصویر ۳: آغاز نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه علیگر هند به شماره ۲۳۰/۳.



تصویر ۴: پایان نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه علیگر هند به شماره ۲۳۰/۳.

پی‌نوشت

۱- تصحیح کتاب قواعد زبان فارسی موضوع پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی اینجانب(

ابوذر اسفندیاری) بوده است که در اردیبهشت ماه ۱۳۹۳ در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان از آن دفاع شده است.

کتابنامه

- اسدی، علی بن احمد. (۱۳۱۷). **گرشاسپ نامه**. به اهتمام حبیب یغمائی. تهران: کتابفروشی و چاپخانه بروخیم.
- برزگر، حسین. (۱۳۸۰). « **عبدالواسع هانسوی**». در دانشنامه ادب فارسی(ج۴). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- حاج سید جوادی، حسن صدرالدین. (۱۳۷۲). **دستورنویسی فارسی در شبه قاره**. اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- رشیدی، عبدالرشید بن عبدالغفور. (۱۳۳۷). **فرهنگ رشیدی**.(ج. ۱و۲). به تحقیق و تصحیح محمد عباسی. تهران: بارانی.
- صبا، محمد مظفر حسین بن محمد یوسفعلی. (۱۳۴۳). **تذکره روز روشن**. تصحیح و تحشیه محمد حسین رکن زادۀ آدمیّت. تهران: انتشارات کتابخانۀ رازی.
- منزوی، احمد. (۱۳۵۹). **فهرست مشترک نسخه‌های خطی فارسی پاکستان**. اسلام آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.
- نوشاهی، عارف. (۲۰۱۳).« **غرائب اللغات پرخان آرزو کی حواشی اوردیگر متعلقه مباحث**». معارف. شماره ۱۹۱. ص ۳۲۵- ۳۴۳.
- هانسوی، عبدالواسع. **قواعد زبان فارسی**. تهران: کتابخانه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. شمارۀ ۱۴۱۶۳/۶. تاریخ کتابت ۱۱۴۳ هـ‍ق.
- همایی، جلال الدین. (۱۳۲۲). « **گفتار در صرف و نحو فارسی**» مجلۀ فرهنگستان. سال اول. شماره دوم(خرداد و تیر). ص ۲۶- ۶۸.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۷۳). « **دستور زبان فارسی**». لغت‌نامه. علی اکبر دهخدا، مقدمه. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ص ۸۷-۱۱۱.

نفس و انواع آن در مثنوی معنوی مولوی

مهدی احمدی لفورکی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی
عبدالله حسن زاده میرعلی
استادیار و عضو هیئت علمی دانشگاه سمنان
ماندانا حبیبی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده
لازمه‌ی شناخت متون عرفانی، دست‌یابی به مفاهیم اصلی و کلیدی این آثار است. یکی از این واژگان پرکاربرد در متون عرفانی، واژه‌ی «نفس» است. نفس در متون متصوفه به عنوان واژه‌ای به کار رفته که غالب مفاهیم دیگر عرفانی و نیز فلسفی به نوعی با آن در ارتباط است. چه بسا که برای شناخت برخی از اشیاء ابتدا به درک و شناخت نفس نیازمند باشیم. باید گفت یکی از سخنوران و بزرگان ایران زمین مولانا جلال الدین محمد بلخی است که در آثار خود از مفاهیم دینی و عرفانی بسیار سخن گفته است. یکی از مفاهیم به کار رفته در مثنوی معنوی او، «نفس» است که در این مقاله برآنیم تا به بررسی آن بپردازیم. بدین منظور پس از بیان مباحثی پیرامون نفس، انواع آن، اهمیت نفس انسان، نفس از منظر عرفان و... به بررسی نفس و انواع در مثنوی معنوی پرداختیم. گفتنی است روش تحقیق در این مقاله بر اساس مطالعه‌ی کتابخانه‌ای و بررسی منابع طراز اول و اساس قرار دادن خود متن مثنوی معنوی است و در تحلیل داده‌ها از آخرین یافته‌های پژوهشی مرتبط با این موضوع استفاده شده است.

کلید واژه‌ها: نفس، نفس اماره، مولوی، مثنوی معنوی.

مقدمه

شناخت نفس و چگونگی حالات و اعمال آن، همواره در طول تاریخ آدمی را به خود مشغول داشته است. مسأله‌ی نفس از دیرباز در بین حکما و فلاسفه مطرح بوده و آرا و نظریه‌های گوناگونی درباره‌ی آن بیان شده است. در حقیقت آدمی از آن هنگام که از اصل خود دورمانده و قدم به عرصه‌ی وجود گذاشته است، بر اثر تأمل و تفکر به این نکته پی برده که در نهاد وی چیزی است اصیل و ایزدی که منشأ حرکت و حیات و فکر است. حق این است که معرفت نفس و آثار آن در صدر معرفت اشیاء و موجودات قرار گیرد، زیرا شناختن نفس و مظاهر و تجلیات آن، اساس و پایه‌ی شناختن اشیاء و موجودات، یا بهتر بگوییم مبنای معرفت خالق و مخلوق و مقدمه‌ی وصول به حقیقت و کمال است و تا انسان خود را نشناسد و به وجود نفس خود و ماهیت آن وقوف پیدا نکند، نمی تواند به حقایق موجودات پی ببرد.

خردمندان و پیشوایان دینی مشرق زمین به وجود نفس ایمان داشته و انسان را جاوید پنداشته و پس از مرگ نیز برای آن عاقبت و سرانجامی تصور می‌کرده‌اند و افکار آنان پیوسته بر محور نفس و وسایل تهذیب و تطهیر و کمال آن دور می‌زده است.

حکما و فلاسفه‌ی یونان نیز به وجود نفس یا روح معتقد بودند و در باب وجود و ماهیت و آثار آن، آرا و عقاید مختلفی اظهار کرده‌اند. سقراط به وجود نفس و بقای آن اعتقاد داشت و اساس و مبنای معرفت موجودات را بر پایه‌ی معرفت نفس بنیان نهاد. افلاطون نفس را قدیم می‌دانست و به حرکت کمالی و جوهری و ابدی بودن آن معتقد بود و در اغلب آثار خود مانند «طیماوس» و «جمهور» از نفس و حقیقت آن بحث کرده است. حتی ارسطو نیز کمال آدمی را خودشناسی دانسته است.

فلوطین نیز در کتاب خود موسوم به «تاسوعات» در باب نفس بحث‌ها کرده و مخصوصاً از هبوط آن از عالم علوی و اتصال به عالم سفلی و همچنین از رغبت و میل دائمی آن به بازگشت به مقر اصلی خود به تفصیل سخن رانده است (فلوطین، ۱۳۶۶: ۶).

بنابراین نکته‌ی مهمی که در این مباحث به چشم می‌خورد، برداشت‌ها و تلقی این قوم‌های گوناگون است از واژه‌ی «نفس»، که موجب نظریه‌های بسیاری شده است.

در روزگار سامانیان که نوشته‌ها شیوا، ساده و روان بود، اندک اندک واژه‌های تازی به زبان فارسی راه یافت. با جایگزین شدن واژگان تازی به جای واژه‌های فارسی، برای بازگویی باورها و اندیشه‌ها، دشواری-های فراوانی پدید آمد. واژه‌های «جان» و «روان» که در زبان فارسی روشن و دقیق بود، با لغت عربی که معنی‌های گوناگون، گسترده و مبهم و گاهی ناساز داشت، جایگزین شد، زیرا واژه‌ی «نفس» در زبان تازی، دارای معانی مختلف و اغلب ناساز است. کهن‌ترین مترجمان کتاب عهد عتیق، واژه‌ی نفس(عبری neshamah) را در «سفر پیدایش» به واژه‌ی یونانیpneuma به معنی روح ترجمه کرده‌اند. در برگردان‌های عهد عتیق به زبان لاتینی باستان، همین واژه به spiritus برگردانده شده است. واژه‌ی یونانی «پسی»(psukhe) را که برگردان فارسی آن را گاهی روان و گاهی جان نوشته‌اند، سریانی‌ها به «نفس» عربی برگردانده‌اند (محمدی، ۱۳۹۲: ۲).

در اسلام نیز مسأله‌ی نفس از مسائل اساسی به شمار می‌رفته است، زیرا هدف و منظور اصلی دین اسلام، بیدار کردن نفوس بشر و تطهیر و تزکیه و تهذیب آن‌ها بوده و به همین جهت در قرآن به مناسباتی به موضوع نفس اشاره شده است. دانشمندان و فلاسفه‌ی اسلامی نیز توجه خاصی به مسأله‌ی نفس داشتند و در این مورد از کلیه‌ی عقاید و آرایی که از فرهنگ و تمدن مصری و هندی و یونانی و ایرانی به آنان رسیده بود، برای بحث در مسائل مربوط به معاد و عالم آخرت و نعیم و جحیم و ثواب و عقاب و بالاخره آنچه که راجع به موضوع نفس است، بهره وافی برده‌اند و در میان آنان، متکلمان و متصوفه با بسط و تفصیل بیش‌تری به بحث از نفس و حقیقت و ماهیت آن پرداخته‌اند.

در قرآن کریم «نفس» به صورت‌های مختلف از جمله «نفس مطمئنه»، «نفس لوامه» و «نفس اماره به سوء» آمده است و مفسران اسلامی تفسیرهای روشنگرانه‌ای برای هر کدام یاد کرده‌اند. در احادیث و روایات نیز در توصیف نفس‌های سه گانه شواهد بسیاری می‌توان یافت، لکن بیش‌تر به نفس اماره و مبارزه و جهاد با آن پرداخته و رجوع به عقل را در مقابل آن نهاده‌اند.

در ادب عربی و فارسی نیز این واژه بر مبنای قرآن و حدیث و گفتار بزرگان، تفسیر و توجیه شده و شواهد بسیاری از شاعران و سخنوران در توصیف این واژه‌ی مهم ارائه شده است. عمدتاً نفس اماره در برابر عقل قرار می‌گیرد که منشأ همه‌ی فضایل است و نفس اماره منشأ همه‌ی رذایل. در متون عرفانی نیز این دو همیشه در نزاع و کشمکش هستند و آدمی باید بکوشد که عقلش بر هواهای نفسانی غلبه کند تا از ورطه‌ی بهیمیت و حیوانیت رهایی یابد.

در عرفان اسلامی بزرگ‌ترین جهاد، جهاد با نفس شمرده شده است که از آن به جهاد اکبر تعبیر می‌شود و عقل وسیله‌ای برای نزدیک شدن به خداوند و کسب بهشت به شمار آمده است.بنابراین «عقل» و «نفس» هم جنبه‌ی قرآنی و روایی دارد و هم در کلام و عرفان به آن توجه خاص شده است.

اهمیت نفس انسان

نفس به تنهایی و بدون تعلق به ماده نمی‌تواند کارکردی داشته باشد، لذا ارزش و شناخت صفات او نیز وقتی میسر می‌شود که به تن تعلق یابد. به تعبیر دیگر، نفس جوهر یا بخاری لطیف است که در صورت تن می‌تواند آثار خویش را نشان دهد، هر چند این جوهر قبل از تعلق به تن نیز وجود داشته و پس از تجرد و خلع از بدن نیز خواهد ماند، اما عملکرد او در این جهان با تن تحقق می‌یابد، لذا یکی از تعاریف مشهور نفس آن است که «جوهری است که ذاتاً مستقل و در فعل نیاز به ماده دارد» (سجادی، ۱۳۶۳: ۵۹۳). البته این نیازمندی از ارزش او نمی‌کاهد، چرا که در ترکیب انسانی اصل و حقیقت انسانی همان نفس است و تن بدون او حیات و دوامی ندارد. تن پوسته‌ای است برای این مغز یا مرکبی است تا این سوار محتشم را بر خویش نشاند و به منزل رساند، لذا همان‌گونه که اشاره شد، نفس بدون تن هم (قبل از حیات و بعد از مرگ) می‌ماند، اما تن پوسته‌ای است که بدون نفس می‌پوسد و ماهیت خویش را از دست می‌دهد. نظریه‌ی «روحانیه الحدوث و روحانیه البقا» که بسیاری از حکما و عرفای اسلامی به ویژه پیروان فلسفه‌ی اشراق مطرح می‌کنند، همین نکته را بیان می‌کند و این ویژگی خاص انسان‌هاست. حیوانات دیگر اگرچه در داشتن نفس با انسان مشترکند، ولی نفس حیوانی پس از مرگ حیوان پایدار نمی‌ماند. نجم رازی در این باره می-گوید: «بدانک نفس به جملگی اجزا و ابعاض قالب انسان محیط است، همچون روغن که در اجزاء وجود کنجد تعبیه است و نفس دیگر حیوانات در تن ایشان همین نسبت را دارد از راه صورت، ولیکن نفس انسانی را صفات دیگر است که در نفس حیوانات نیست. یکی از آن جمله صفت بقاست که نفس انسانی را چاشنی از عالم بقا برنهاده‌اند تا بعد از مفارقت قالب باقی ماند، و اگر در بهشت باشد و اگر در دوزخ، همیشه باقی باشد» (رازی، ۱۳۷۱: ۱۷۴).

انواع یا مراتب نفس

چنان‌که اشاره شد، علما و حکما و بزرگان دین نفس را به انواع و اقسامی تقسیم کرده‌اند. در روایتی آمده است که کمیل بن زیاد از حضرت علی (ع) خواست تا نفس او را به او باز شناسد. حضرت فرمود: «یا کمیل، مقصودت کدام نفس است؟ عرضه داشت مگر جز یک نفس در من است؟ فرمود: انما هی اربعه: النامیه النباتیه و الجسمیه الحیوانیه و الناطقه القدسیه و الکلیه الالهیه و لکل واحد من هذه خمس قوی و خاصتان» و سپس به تشریح و توضیح قوای پنج‌گانه و خاصیت‌های آن می‌پردازد (مقدادی اصفهانی، ۱۳۷۵: ۲۰۲).

افلاطون نیز نفس را به سه قسم: ناطقه، غصبیه و نباتیه تقسم کرده است. خواجه نصیرالدین طوسی آن را به سه قسم: بهیمی و سبعی و ملکی تقسیم بندی می‌کند و آن را تعبیر دیگری از نفس سه گانه‌ای می‌داند که در قرآن کریم با نام‌های: اماره، لوامه و مطمئنه از آن یاد شده است. بیش‌تر علمای اخلاق و عرفان نیز همین تقسیم بندی قرآنی را مطرح کرده‌اند و به ویژگی‌ها و آثار و صفات آن پرداخته‌اند. بعضی نیز با توجه به صفات بیش‌تری که در قرآن درباره‌ی نفس آمده است، از نفوس دیگری همچون: مسوله، مزینه، ملهمه، راضیه و مرضیه نیز یاد کرده‌اند (تقوی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). با وجود این، پاره‌ای از محققان معتقدند که در وجود انسان بیش از یک نفس نیست و آنچه که در کلام بزرگان درباره‌ی انواع نفس آمده، در حقیقت مراتب یا جلوه‌های نفس است نه انواع آن. «نباید پنداشت که در وجود انسان چند نفس موجود است، بلکه درست آن است که بگوییم نفس آدمی نردبانی چند پله و ساختاری چند لایه است. آدمی در این نردبان گاه بر پلکان نفس اماره است و گاه بر پلکان نفس لوامه و گاهی هم این همه را زیر پا می‌گذارد و به اوج نفس مطمئنه صعود می‌کند. تمام این مدارج، مراتب تشخیص آدمی است» (سروش، ۱۳۷۱: ۲۱۱). به تعبیر دیگر می‌توان گفت نفس چهره‌ها و جلوه‌های گوناگون دارد نه حقیقت متفاوت و آیه‌ی «و نفس و ما سواها فالهما فجورها و وتقوایها» (سوره‌ی شمس، آیه‌ی ۷و۸) نیز این نکته را تقویت می‌کند.

نفس از نظر عرفان

نفس در فرهنگ صوفیه معنای محدودتری پیدا می‌کند، به خصوص وقتی آن را به صورت مطلق و بدون مضاف الیه به کار می‌برند و غالباً از آن اراده‌ی «نفس اماره» می‌کنند که بزرگ‌ترین حجاب و مانع در راه سلوک و سرچشمه‌ی تمام آفات می‌باشد و مبارزه با آن اصل عبادات و کمال تمام طاعات است. هجویری در تعریف و توضیح نفس می‌نویسد: «بدانک نفس از روی لغت وجود الشیء باشد و حقیقته و ذاته، و اندر جریان عادات و عبادات مردمان محتمل است و معانی بسیار را بر اختلاف یکدیگر استعمال کنند به معانی متضاد، به نزدیک گروهی به معنی روح است و به نزدیک گروهی به معنی مروت و به نزدیک قومی به معنی جسد و به نزدیک گروهی به معنی خون. اما محققان این طایفه را از این لفظ هیچ از این جمله نباشد و اندر حقیقت آن موافقند کی منبع شرست و قاعده‌ی سوء ...» (هجویری، ۱۳۷۱: ۲۴۵). همین تعریف با اندکی اختلاف در رساله‌ی قشیریه و مصباح (ص ۸۵) نیز آمده است.

لذا معمولاً عرفا با تکیه به آیات و روایاتی که در مذمت و نکوهش نفس آمده است، به بررسی صفات و آثار این اهریمن قدرتمند درونی و دشمن‌ترین دشمن نیروهای عقلانی و روحانیانسان پرداخته‌اند و مبارزه و کشتن آن را کلید نجات و پل وصال معشوق دانسته‌اند.

اما چنان که اشاره شد نفس چهره‌ها و جلوه‌های گوناگون دارد و انسان باید برای مبارزه و در اختیار گرفتن این غول وحشتناک و رنگ آمیز چهره‌های او را بشناسد و راه مناسب را برای مقابله با آن پیش گیرد. مولانا با استفاده از آیات و روایات و سخنان بزرگان کوشیده است چهره‌ی مزور و مکار او را در مثنوی باز نماید و مخاطبانش را به گزینش راه‌های مناسب توصیه کند. در ادامه به نفس و انواع آن در مثنوی مولوی می‌پردازیم.

مولوی و نفس

مولانا برای توصیف نفس، این دشمن خانگی و این کانون شر و گمراهی و نیرنگ و فریب، تعبیرات بسیار دلکشی دارد. در خاتمه‌ی قصه‌ی شیر و خرگوش، و کشته شدن شیر به دست خرگوش، نخست این روایت معروف را می‌آورد که پیغمبر اکرم در بازگشت از یکی از غزوات به یاران خود فرمود: «رجعنا من الجهاد الاصغر الی الجهاد الاکبر»؛ یعنی از جنگ کوچکی بازگشتیم و جنگی بس بزرگ‌تر در پیش داریم. و آن گاه در شرح و بیان این کلمه جامعه که بهترین نمونه ایجاز لفظ است، چنین می‌گوید:

ای شهان کشتیم ما خصم برون — ماند خصمی زو بتر در اندرون
کشتن این کار عقل و هوش نیست — شیر باطن سخره‌ی خرگوش نیست
دوزخ است این نفس و دوزخ اژدهاست — کو به دریاها نگردد کم و کاست
هفت دریا را در آشامد هنوز — کم نگردد سوزش آن خلق سوز
سنگ‌ها و کافران سنگدل — اندر آیند اندرو زار و خجل
هم نگردد ساکن از چندین غذا — تا ز حق آید مر او را این ندا
«سیر گشتی سیر؟» گوید نی هنوز — اینت آتش، اینت تابش، اینت سوز
عالمی را لقمه کرد و درکشید — معده‌اش نعره زنان هل من مزید؟
چون‌که جزو دوزخ است این نفس ما — طبع کل دارند جمله‌ی جزوها(دفتر اول: ۸۵-۹۴)

مقصود مولانا این است که نفس شراره‌ای جهنمی است، جزئی است از دوزخ و هر جزئی خاصیت همان کل را دارد. نفس دوزخی است پرناشدنی و سیری ناپذیر. حرص و آزش را حد و نهایت نیست. هرچه در آن ریزند، پیوسته نعره «هل من مزید»ش بلند است. در قرآن کریم آمده است که «يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ»؛ یعنی روزی که (پس از فروریختن بدکاران در دوزخ) به دوزخ می گوییم آیا پر شدی؟ و او همی می‌گوید: «هل من مزید» (سوره ق، آیه‌ی ۳۰).

نفس هم با همان حرص و ولع، و با همان فزون طلبی، و همان خاصیت پر نشدن و راضی نبودن، عالمی را لقمه می‌کند و به کام خود می‌کشد. هفت دریا را هم می‌آشامد، اما سیر و سیراب نمی‌شود.

مولوی در آغاز همان حکایت شیر و خرگوش می‌گوید:

من هلاک فعل و قول مردمم　　من گزیده‌ی زخم مار و کژدمم
مردم نفس از درونم در کمین　　از همه مردم بتر در مکر و کین(دفتر اول: ۵۶-۵۷)

مولوی در جای دیگر نفس را مادر همه‌ی بت ها می‌داند. بت‌های خارجی به منزله‌ی مارند و این بت به منزله‌ی اژدها. چه بت‌های بیرونی همه ساخته و تراشیده‌ی این بت درونی هستند:

مادر بت‌ها بت نفس شماست　　زآن‌که آن بت مار و این بت اژدهاست
آهن و سنگ است نفس و بت شرار　　آن شرار از آب می‌گیرد قرار
سنگ و آهن زآب کی ساکن شود؟　　آدمی با این دو کی ایمن بود؟
بت سیاهابه است در کوزه نهان　　نفس مر آب سیه را چشمه دان
صد سبو را بشکند یک پاره سنگ　　و آب چشمه می‌زهاند بی‌درنگ
بت شکستن سهل باشد نیک سهل　　سهل دیدن نفس را جهل است جهل
صورت نفس از بجویی ای پسر　　قصه‌ی دوزخ بخوان با هفت در
هر نفس مکری و در هر مکر زان　　غرقه صد فرعون با فرعونیان
درخدای موسی و موسی گریز　　آب ایمان را ز فرعونی مریز
دست را اندر احد و احمد بزن　　ای برادر واره از بوجهل تن(دفتر اول: ۴۸۰-۴۸۸)

مقصود مولانا آن است که نفس خود بت تراش است و معبودها برای خود می‌سازد. نفس مانند سنگ و آهن است و بت شراره‌ای است که از آن‌ها می‌جهد. آب به سهولت شراره را خاموش و فسرده می‌کند، اما با آهن و سنگ برنمی‌آید. شراره می‌افروزد و دیر یا زود به خاموشی می‌رود، اما سنگ و آهن پیوسته آتش زا و آتش افروزند و از تصادم آن دو، هر لحظه جرقه و شراره‌ای می‌افروزد. بت چوبین و سنگین را به آسانی می‌توان شکست، اما شکستن بت نفس دشوارترین دشوارها است. به تشبیه دیگر بت همانند کوزه‌ای است پر از آب سیاه و آلوده. در صورتی که نفس چشمه‌ای است زاینده که دائم آب سیاه و پلید از آن می‌زاید، و همه‌ی کوزه‌ها از آن پر می‌شود. در این‌جا هم مانند اشعاری که از پیش گذشت، باز نفس به دوزخ تشبیه می‌شود. به دوزخ هفت در که «و لها سبعه ابواب» (سوره‌ی الحجر، آیه‌ی ۴۴)

مولوی در برابر نفس مانند کسی است که دشمنی سخت قوی و بی‌امان در کمین دارد و هر آن ممکن است از کمین‌گاه به درآید و ضربتی وارد آورد؛ یا مانند کسی که به بیماری کشنده‌ای دچار است و هر آن احتمال آن هست که از پا درآید؛ یا کسی که با مار یا اژدهایی سهمگین مواجه است؛ یا کسی که در تاریکی شب دزدی به خانه‌اش آمده. گویی در این زمینه به قول روان‌شناسان گرفتار نوعی اشتغال فکری دائمی است؛ یعنی گرفتار نوعی تصور بیم آور که هرگز گریبان ذهن را رها نمی‌کند. البته ترسش از دشمن خارجی نیست؛ ترسش از همین دشمن هم‌خانه و جدا نشدنی است.

مولوی گاهی به خود می‌پیچد و از هزاران دام و دانه که در راه مرغان حریص بینوا گسترده است، به درگاه خدا می‌نالد و می‌گوید:

صد هزاران دام و دانه است ای خدا ما چو مرغان حریص بینوا
دم به دم ما بسته‌ی دام نویم هر یکی گر باز و سیمرغی شویم
می‌رهانی هر دمی مارا و باز سوی دامی می‌رویم ای بی‌نیاز
ما در این انبار گندم می‌کنیم گندم جمع آمده گم می‌کنیم
می نیندیشیم آخر ما به هوش کین خلل در گندم است از مکر موش
موش تا انبار ما حفره زده است وز فنش انبار ما ویران شده است
گرنه موش دزد در انبار ماست گندم اعمال چل ساله کجاست؟
بس ستاره‌ی آتش از آهن جهید وان دل سوزیده پذیرفت و کشید
لیک در ظلمت یکی دزدی نهان می نهد انگشت بر استارگان(دفتر اول: ۱۶۵-۱۷۴)

شاید تاکنون هیچ یک از شعرا این همه تشبیه درباره‌ی نفس نداشته باشند. این تشبیهات متنوع دلیل برآن است که مولانا هیچ یک را برای ادای مقصود و معرفی مخاطره‌های نفس کافی نمی‌داند. شاعر از هیچ تشبیهی راضی نمی‌شود و باز در پی تشبیهی تازه می‌رود. در این شعر مولوی نفس را به سگی که از دیرباز دشمن جان است، تشبیه می‌کند:

هین سگ نفس ترا زنده مخواه کو عدو جان تست از دیرگاه(همان: ۲۷۳)

مولوی در دفتر پنجم نیز همین تشبیه را می‌آورد؛ منتهی در این‌جا نفس به منزله‌ی سگانی خفته است که از بی قدرتی خفته‌اند، اما همین که بوی مرداری به مشامشان رسد، ناگهان مانند نفخ صور زنده‌شان می‌کند. از جای برمی‌جهند و هر مویی در بدن آن‌ها دندانی می‌شود تیز برای دریدن. اما برای این‌که خود را بی‌خطر نشان دهند، و دوست وفادار نمایند، دم می‌جنبانند. نیمی از وجود آن‌ها نیرنگ و حیله می‌شود و نیم دیگر خشم و غضب، و مانند آتش ضعیفی که به هیزم برسد، نیرویشان دو چندان می‌شود:

میل‌ها همچون سگان خفته‌اند اندر ایشان خیر و شر بنهفته‌اند
چون‌که قدرت نیست خفتند این رده همچون هیزم پاره‌ها و تن زده
تا که مرداری درآید در میان نفخ صور حرص کوبد بر سگان
چون در آن کوچه خری مردار شد صد سگ خفته بدان بیدار شد
حرص‌های رفته اندر کتم غیب تاختن آورد سر بر زد ز جیب
مو به موی هر سگی دندان شده وز برای حیله دم جنبان شده
نیم زیرش حیله آن بالا غضب چون ضعیف آتش که یابد او حطب
صد چنین سگ اندرین تن خفته‌اند چون شکاری نیستشان بنهفته‌اند(همان: ۳۵۰-۳۵۸)

در دفتر سوم مثنوی، در خاتمه حکایت مارگیر که اژدهای فسرده را مرده پنداشت و در ریسمان‌هایش پیچید و آورد به بغداد، مولوی نفس را به اژدهای فسرده تشبیه می‌کند که آن حکایت چنین است:

مردی مارگیر به هنگام زمستان، در روزهای برفی برای گرفتن مار به بیابان رفت و در کوهستان‌ها به جستجو پرداخت. ناگهان اژدهای عظیم مرده‌ای در آن‌جا یافت و با این‌که مرد مار دیده و مار افسای بود و مارهای بسیار گرفته بود، از هیولای اژدها و از شکل مهیب او ترس و بیم سراسر وجود او را فرا گرفت. اژدها را که از بزرگی به ستون خانه می‌مانست، برداشت و با زحمت و رنج بسیار از پی خود می‌کشید تا به بغداد ببرد و آن را به نمایش بگذارد و خلقی را به شگفتی اندازد. او اژدها را مرده می‌پنداشت، غافل از آن‌که:

او ز سرماها و برف افسرده بود　　زنده بود و شکل مرده می‌نمود

اژدها را به بغداد آورد تا در چار سو هنگامه‌ای برپا کند و خلایق را جمع کند و از نمایش آن بهره و درآمدی بیش از هر روز برگیرد. آمد و کنار شط معرکه‌ای گرفت. در شهر بغداد غلغله اوفتاد که:

مارگیری اژدها آورده است　　بوالعجب نادر شکاری کرده است

صدها هزار تن گرد آمدند و غوغایی عظیم برپا کردند، اما هنوز مرد منتظر بود که معرکه گرم‌تر شود و مردم دیگری خود را برسانند. چون هرچه خلق بیش‌تر حاضر شوند، بهره‌ی او از گدایی بیش‌تر می‌شود. بالاخره:

جمع آمد صد هزاران ژاژخا　　حلقه کرده پشت پا بر پشت پا

مرد را از زن خبر نی ز ازدحام　　رفته درهم چون قیامت خاص و عام

قیامتی برپا شده بود و همه با نهایت بی‌قراری منتظر بودند که مارگیر اژدها را از زیر پلاس‌ها درآورد و به تماشای جمع بگذارد. در این مدت که مارگیر انتظار افزون شدن جمعیت را می‌کشید، کم کم آفتاب گرم عراق بر آن اژدها تافته و آن را گرم کرده بود. اژدهایی که از زمهریر افسرده شده بود، کم‌کم جانی گرفت و جنبشی کرد و سردی و بی‌حسی از تن او بیرون رفت. ناگهان بندهایی را که مارگیر بر او نهاده بود، به یک حرکت گسست و از زیر پلاس‌ها مانند شیری غران بیرون آمد. مردمان رو به فرار نهادند و از ازدحام و فشار بر روی هم افتادند و هزاران تن در زیر دست و پا جان دادند. خود مارگیر هم از ترس و حیرت بر جای خشک شده بود. می‌دید گرگ خفته‌ای را بیدار کرده و از نادانی با پای خود به سوی عزرائیل شتافته است. اژدها مانند حجاج بن یوسف ثقفی، خونخوار معروف بود. برای حجاج کشتن و خون خوردن کار ساده‌ای است.

اژدها از جای جنبید و ابتدا همان مارگیر را مانند یک لقمه فرو بلعید. خود را به گرد ستونی پیچید و چنان فشاری آورد که استخوان‌های مارگیر خرد شد:

خویش را بر استنی پیچید و بست　　استخوان خورده را در هم شکست

پس از این داستان که مولانا قدرت بی‌نهایت خود را در تصویر و منظره سازی و توصیف و ایجاد هیجان در خواننده، به بهترین وجه نشان می‌دهد، و هر خواننده‌ای را از استادی مطلق خود در داستان پردازی به بهت و حیرت می‌اندازد، نوبت گریز می‌رسد و نتیجه‌گیری. درست در نقطه اوج داستان که همه وجود خواننده مسخر شده، می‌گوید:

نفست اژدرهاست او کی مرده است — از غم و بی‌آلتی افسرده است
گر بیابد آلت فرعون او — که به امر او همی رفت آب جو
آن‌گه او بنیاد فرعونی کند — راه صد موسی و صد هارون زند
اژدها را دار در برف فراق — هین مکش او را به خورشید عراق
تا فسرده می بود آن اژدهات — لقمه‌ی اویی چو او یابد نجات
می‌کشانش در جهاد و در قتال — مرد وار الله یجزیک الوصال
چون‌که آن مرد اژدها را آورید — در هوای گرم و خوش شد آن مرید
لاجرم آن فتنه‌ها کرد ای عزیز — بیست هم چندان که ما گفتیم نیز
تو طمع داری که او را بی‌جفا — بسته داری در وقار و در وفا
هر خسی را این تمنا کی رسد؟ — موسیی باید که اژدرها کشد(دفتر سوم: ۵۵۶-۵۶۶)

خطرناک‌ترین نیرنگ نفس وقتی است که با آدمی از در دوستی و خیرخواهی درآید و به نیکی و نیکوکاری امر کند و به اصطلاح امروز قیافه‌ی حق به جانب به خود بگیرد و ظاهری آراسته پیدا کند. وقتی نفس نتواند کسی را به تبهکاری و فسق و آلودگی بکشد، آن وقت قیافه را تغییر می‌دهد، و لباس مبدل در بر می‌کند، و با لحن دوستی و دلسوزی انسان را به خیر و خداپرستی فرا می‌خواند، اما این هم نیرنگ اوست. بلکه بزرگ‌ترین و قوی‌ترین سلاح اوست، و از همین راه است که مردمان بسیار قوی و خویشتن‌دار را از پای در می‌آورد و به زمین می‌زند. چون در آن وقت که به بدی می‌خواند، عقل و قلب به مقاومت با او بر می‌خیزند و اگر هم آدمی تسلیم نفس شود، می‌داند که جانش آلوده شده و احساس شرم و ندامت می‌کند و همین احساس شرم ممکن است به توبه و انابه بینجامد، اما وقتی نفس به نیکی و عبادت می‌خواند، به ظاهر دستور او با عقل و اخلاق و دین موافق است. این‌جاست که آدمی با قوت قلب، بدون هیچ واهمه و نگرانی، با کمال سرافرازی به آن عمل دست می‌یازد. نفس موقع را مغتنم می‌شمرد و وسوسه کردن را آغاز می‌کند و او را به عجب و خودبینی، یا به ریا و خودنمایی می‌کشد. در نتیجه آدمی خود را بزرگ می‌شمارد و عمل خود را بزرگ می‌بیند و به دیگران به دیده‌ی تحقیر می‌نگرد و خود را برتر و شریف‌تر از همه، و از بندگان خاص حضرت می‌پندارد و این از مهم‌ترین دام‌ها و نیرنگ‌های نفس است.

همه‌ی عارفان بزرگ در آثار خود از این نوع نیرنگ و فریب و دغل بازی نفس اظهار بیم کرده‌اند و آدمی را در برابر این نوع حیله‌گری هشدار داده‌اند. خدای متعال در قرآن کریم فرموده است: «قُلْ هَلْ نُنَبِّئُكُمْ

بِالْأَخْسَرِينَ أَعْمَالًا. الَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا» (سوره‌ی الکهف، آیه‌ی ۱۰۳ و ۱۰۴).

مولوی مخصوصاً به این نکته نیز توجه داشته و در موارد متعدد هرجا به مناسبتی بر روی این گونه لطائف الحیل نفس تکیه کرده است. از جمله در دو بیت ذیل:

کسب فانی خواهدت این نفس خس　　چند کسب خس کنی بگذار بس
نفس خس گر جویدت کسب شریف　　حیله و مکری بود آن را ردیف(دفتر دوم: ۳۹۱-۳۹۲)

عقل با همه‌ی قدرت و تواناییش، به تنهایی هرگز حریف نفس کهنه‌کار و کارکشته نیست.

دام سخت است مگر یار شود لطف خدای　　ورنه انسان نبرد صرف ز شیطان رجیم

باید به خاصان حق روی آورد و از ارشاد حق و نمایندگان وی مدد گرفت و این جز از طریق گرفتن آب فیض از سرچشمه وحی میسر نیست:

نفس بی‌عهد است زان رو کشتنی است　　او دنی و قبله‌گاه او دنی است
نفس اگرچه زیرک است و خرده دان　　قبله‌اش دنیاست، او را مرده دان
آب وحی حق بدین مرده رسید　　شد زخاک مرده‌ای زنده پدید(دفتر چهارم: ۳۷۵-۳۷۸)

انواع نفس در مثنوی مولوی

در تعریف نفس گفته‌اند: جوهر مجردی است که در ذات نیاز به ماده ندارد، ولی در فعل نیاز به ماده دارد. ابوالقاسم قشیری گوید: نفس لطیفه‌ی مودعه‌ای است در قالب که محل اخلاق مذمومه است، همان‌طور که روح محل اخلاق محموده است. مولوی گوید:

تفرقه در روح حیوانی بود　　نفس واحد، روح انسانی بود(دفتر دوم: ۱۸۸)

این بیت نظر به این حدیث دارد که: «المومنون کنفس واحده». انسان‌ها تا اسیر زندگی مادی و حیوانی هستند، از یکدیگر جدا هستند و خود را متعدد می‌بینند، اما وقتی که جان حیوانی آن‌ها به کمال برسد و تبدیل به روح انسانی شود، یکی می‌شوند.

نفس اماره و لوامه و مطمئنه، جمله اسامی اوست به حسب مراتب مختلفه و اوصاف متقابله. در هر مرتبه-ای به سبب وصفی دیگر اسمی دیگر یافته است. در اوایل تا هنوز ولایت وجود تحت تصرف استیلا و غلبه‌ی او بود، او را نفس اماره خوانند و در اواسط چون تدبیر ولایت وجود به تصرف دل مفوض گردد و نفس به رتبه‌ی اطاعت و انقیاد او متقلد شود، و هنوز از نوازع صفات نفس و تمرد و استعصاء او بقایای چند مانده بود، و بدان جهت پیوسته خود را ملامت کند، آن را نفس لوامه خوانند. و در اواخر چون عروق نزاع و کراهت به کلی از وی متنزع و مستأصل گردد و از حرکت منازعت با دل، طمأنینت یابد و تحت جریان احکام رام گردد و کراهتش به رضا مبدل شود، آن را نفس مطمئنه خوانند (عبداللهی اهر، ۱۳۸۴: ۲۰-۲۱).

مولانا برای بیان معانی ذهنی و حالات درونی خود در مورد نفس، مواد زیادی را به کار گرفته که از جمله‌ی آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف- نفس اماره:

از نفس اماره یا نفس سبعی و بهیمی در مثنوی مولوی با تعابیر گوناگونی یاد شده است:

نفس خس:

کسب فانی خواهدت این نفس خس　　چند کسب خس کنی؟ بگذار و بس(دفتر دوم: ۲۶۱۲)

نفس ظلوم:

ظالم از مظلوم، آن کس پی برد　　کو سرنفس ظلوم خود برد(دفتر سوم: ۲۴۳۷)

نفس گبر (کافر و بی‌دین):

ای برادر، صبر کن بر درد نیش　　تا رهی از نیش نفس گبر خویش(دفتر اول: ۳۰۱۵)

نفس دزد:

گرد نفس دزد و کار او مپیچ　　هرچه آن به کار حق، هیچ است هیچ

مولانا در این بیت نفس را چونان دزدی می‌شمارد که متاع اعمال و عبادات را از انبار وجود ما می‌رباید:

نفس دوزخ:

دوزخ است این نفس و دوزخ اژدهاست　　کو به دریاها نگردد کم و کاست(دفتر اول: ۱۳۸۴)

نفس بتگر:

مادر بت‌ها بت نفس شماست　　زآن‌که آن بت مار و این بت اژدهاست

آهن و سنگ است نفس و بت شرار　　آن شرار، از آب می‌گیرد قرار

سنگ و آهن زآب کی ساکن شود؟　　آدمی با این دو کی ایمن بود

بت، سیاهابه است در کوزه نهان　　نفس مر آب سیه را چشمه دان

آن بت منحوت چون سیل سیاه　　نفس بتگر، چشمه بر آبراه

صد سبو را بشکند یک پاره سنگ　　و آب چشمه می‌زهاند بی درنگ

بت شکستن سهل باشد، نیک سهل　　سهل دیدن نفس را جهل است جهل

صورت نفس ار بجویی، ای پسرقصه‌ی دوزخ بخوان با هفت در

هر نفس مکری و در هر مکر از آن　　غرقه صد فرعون با فرعونیان

در خدای موسی و موسی گریز　　آب ایمان را ز فرعونی مریز(دفتر اول: ۷۷۶-۷۸۵)

در این ابیات مولانا نفس را منشأ تمام بت پرستی‌ها و گمراهی‌ها می‌داند. نفس مثل سنگ آتش زنه و آهن است که با هم جرقه ایجاد می‌کنند و این جرقه را با آب هدایت و ارشاد می‌شود خاموش کرد. شاعر دوباره بت و بت پرستی را به آب آلوده‌ای تشبیه می‌کند که در کوزه است، اما چشمه‌ی جوشان این سیاهابه نفس

است و هشدار می‌دهد که خطر نفس را کوچک و آسان نباید گرفت و می‌گوید اگر بخواهی تصوری از نفس آدمی داشته باشی، دوزخی است که از راه‌های گوناگون می‌تواند تو را بفریبد. در نهایت مولانا بار دیگر هشدار می‌دهد که نفس در هر نفس می‌تواند مکری به کار بندد که در آن فرعون‌ها و گروه‌های فرعونیان و ساحران نهفته باشند. برای آن‌که از این مکرهای نفس آسوده باشی، به موسی و خدای موسی پناه ببر (سجادی، ۱۳۶۳: ذیل نفس).

سگ نفس:

هین! سگ نفس تو را زنده مخواه　　کو عدو جان توست از دیرگاه(دفتر دوم: ۴۷۷)

و یا:

آلت اشکار خود جز سنگ مدان　　کمترک انداز سگ را استخوان(دفتر اول: ۲۸۸۹)

و یا:

گر معلم گشت این سگ، هم سگ است　　باش ذلت نفسه، کو بد رگ است(دفتر ششم: ۴۸۷۳)

اژدهای نفس:

آنچه در فرعون بود، آن در توهست　　لیک اژدرهات محبوس چه است(دفتر سوم: ۹۷۱)

و یا:

نفست اژدرهاست، او کی مرده است؟　　از غم بی‌آلتی افسرده است(دفتر سوم: ۱۰۵۳)

خفاش شب:

کان تف خورشید شهوت برزند　　آن خفاش مرده ریگت پر زند(دفترسوم: ۱۰۶)

گاو نفس:

گاو نفس خویش را زودتر بکش　　تا شود روح خفی زنده به هش(دفتر دوم: ۱۴۵۰)

خر نفس:

دان که این نفس بهیمی نر خر است　　زیر او بودن از آن ننگین‌تر است(دفتر پنجم: ۱۳۹۴)

موش نفس:

نفس موشی، نیست الا لقمه رَند　　قدر حاجت موش را عقلی دهد(دفتر دوم: ۳۲۸۴)

نفس لوامه:

نفس لوامه اصطلاحی است که در آیه‌ی ۲ سوره‌ی«القیامه» به کار رفته و تعبیری است برای روح انسانی که به لغزش‌های خود توجه یافته و از این جهت است که نجم الدین رازی در «مرصادالعباد» آن را ظالم بر خویش می‌داند، زیرا استعداد پیمودن راه درست را دارد، اما باز به راه نادرست می‌رود و خود را سرزنش می-کند. مولانا گوید:

چون ز بند دام، باد او شکست　　نفس لوامه بر او یابید دست(دفتر پنجم: ۲۰۶۴)

«باد» یعنی غرور و خودبینی و معنی بیت این استکه آدم حریص وقتی که گرفتار می‌شود، در درون خود را ملامت می‌کند.

نفس مطمئنه:

نفس مطمئنه اصطلاحی قرآنی است. در آیه‌های ۱۷ تا ۲۰ سوره‌ی«الفجر»، پروردگار به نفس مطمئنه خطاب می‌کند که به سوی پروردگارت برگرد. مخاطب این آیات روح انسانی است که با ایمان و با یاد خدا آرامش یافته است.

مولانا گوید:

روی نفس مطمئنه در جسد زخم ناخن‌های فکرت می‌کشد(دفتر پنجم: ۵۵۸)

در کلام مولانا روح مرد کامل و واصل مورد نظر است که وجهه‌ی مادی و این جهان را رها کرده است و به همین دلیل شاعر فکرت‌ها و اشتغالات این جهانی را موجب تشویش آن می‌داند.

ویژگی‌های نفس

مولانا در جای‌جای مثنوی با زبان تشبیه و تمثیل و در قالب حکایات و روایات به بیان صفات و ویژگی-های این دشمن همیشگی و همنشین انسان پرداخته و شیوه‌های چیرگی و کامیابی او را بر عقل و خرد انسان بازنموده است که در این‌جا به پاره‌ای از این ویژگی‌های مهم اشاره می‌شود:

الف- ام الفساد بودن نفس:

به اعتقاد مولانا، نفس نه تنها زشت و پلشت و پلید است، بلکه ریشه‌ی تمام زشتی‌ها و چشمه‌ی همه‌ی پلیدی‌هاست. به عبارت دیگر هر شر و ضّر و ناپسندی که از انسان به هم می‌رسد، بهره‌ای از این منبع آلودگی دارد. کفر کافران و شرک مشرکان و طغیان و کبر متکبران نیز نتیجه‌ی نفس پرستی آنان است. مولوی در داستان پادشاه یهودی که در هلاک دین عیسی می‌کوشید، آتش افروزی و بت‌سازی و به سجده کشاندن نصرانیان را در پای بت‌ها معلول و محصول نفس پرستی پادشاه می‌داند و می‌گوید:

چون سزای این بت نفس او نداد از بت نفسش بتی دیگر بزاد(دفتر اول: ۷۷۰)

نفس منشأ و مادر بت‌هاست. بت‌های مصنوع و منحوت (تراشیده)، محصول و تولیدی از این کارخانه‌ی بتگری است. این بت‌ها آتشی است که بندگانش را در آتش شرک و کفر می‌سوزاند، اما نفس، آهن و سنگی (چخماق) است که این آتش را می‌افروزد. آتش را می‌توان با آب ایمان خاموش ساخت، اما سنگ و آهنی که استعداد و توانایی آتش افروزی دارد، با آب ایمان نیز قرار نمی‌یابد. بت‌های ساختگی همچون سیاهابه‌ی آلوده‌ای است که در کوزه‌ای قرار دارد و یا چون جویی است که از چشمه‌ی جوشان و تیره‌ی نفس جاری شده است. کوزه‌ای را می‌توان شکست و جویی را می‌توان خشکاند، اما چشمه‌ی جوشانی که کار او جوشندگی و رفتار او پویندگی است، نمی‌توان از کار و رفتار بازداشت (دفتر اول: ۷۷۲-۷۷۵). لذا می‌گوید نسبت این بت‌ها نسبت به نفس، نسبت مادر و فرزند یا مار و اژدها است:

مادر بت‌ها بت نفس شماست زان‌که آن بت مار و این بت اژدهاست(دفتر اول: ۷۸۰)

نفس پرستی به عنوان بتی بزرگ‌تر در کلام معصومین نیز سابقه دارد و احتمالاً مولانا به آن احادیث و روایات نیز نظر داشته است. پیامبر(ص) می‌فرماید: «ماتحت ظل السماء من اله یعبد من دون الله اعظم عندالله من هوی متّبع» (مهدوی کنی، ۱۳۷۲: ۳۰).

ب- مکار و فریبکار بودن نفس:

ویژگی دیگر نفس حیله گری و گربزی اوست. نفس همچون شیطان انواع دام‌ها را برای انسان تنیده و متناسب با اشتها و آرزوی هر کس دانه‌های چشم نواز و خوشگواری در آن ریخته است. به طوری که چشم عقل و دیده‌ی جان را می‌دوزد و آتش حرص و آز را در درون آدمیان می‌افروزد. نه تنها افراد عادی و معمولی فریفته‌ی او می‌شوند و در دام نیرنگ او می‌افتند، بلکه این صیاد شیاد، گاه سالکان طریقت و حتی ارباب معرفت و کرامت را نیز از اوج آسمان رهایی و قاف عشق و معرفت به زیر می‌کشد و در دام فریب خویش گرفتار می‌سازد. لذا مولانا از زبان بندگان عاجزانه می‌گوید:

صد هزار دام و دانه است ای خدا　　ما چو مرغان حریص بی نوا
دم به دم ما بسته‌ی دام نویم　　هر یکی گرباز و سیمرغی شویم
می‌رهانی هر دمی ما را و باز　　سوی دامی می‌رویم ای بی‌نیاز(دفتر اول: ۳۷۴-۳۷۶).

فرصت طلب بودن نفس:

دشمنان پنهانی که با تزویر و نیرنگ، اسباب پیروزی و سلطه‌ی خویش را فراهم می‌آورند، در کمین فراهم آمدن شرایط لازم و استفاده از فرصت‌هایی می‌نشینندکه گاه حریف برای آن‌ها تدارک می‌بیند. ستیز نفس نیز ستیزی آشکار و مهاجمانه و حریف طلبانه نیست، بلکه با فراهم آمدن شرایط ناشی از عوامل اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و... امکان‌پذیر می‌گردد. قطعاً گستردن دام شهوت، جاه طلبی، خشم، ریا، عجب و ... زمینه‌ها و شرایط لازم خویش را ایجاب می‌کند و در زمان‌ها و با رفتارهای خاصی بروز و ظهور بیش‌تری می‌یابد.در این صفت مولانا نفس را به خارپشتی تشبیه می‌کند که از بیم صیادان سر خویش را در پشته‌ی خار خویش پنهان می‌کند؛ اما به محض نزدیک شدن ماری به او، فرصت را غنیمت می‌شمارد؛ به ناگاه سر برون می‌کند وقسمتی از مار را به دهان می‌گیرد و دوباره سر زیر خار فرو می‌برد. مار برای نجات خویش به تلاش و تقلا می‌افتد و با حرکات مذبوحانه خود را بر پشته‌ی خار می‌کوبد و آزار و هلاک خویش را کم‌کم فراهم می‌آورد:

می‌نهان گردد سر آن خارپشت　　دم به دم از بیم صیاد درشت
تا چو فرصت یافت سر آرد برون　　زین چنین مکری شود مارش زبون(دفتر اول: ۴۰۶۱-۴۰۶۲)

د-نفس سیری ناپذیر است:

این اژدها شکمی دوزخ‌وار دارد و با خوردن و نوشیدن زیاد، سیر نمی‌گردد. معده‌اش نیز به هیچ غذایی حساسیت ندارد. لقمه‌های چرب و نرم تا سنگ و سفت همه را می‌بلعد و باز فریاد گرسنگی و افزون خواهی

سر می‌دهد. در این صفت مولانا نفس را به دوزخ تشبیه می‌کند و اصلاً دوزخ را تجسم نفس انسان می‌داند و می‌گوید:

صورت نفس ار بجویی ای پسر قصه‌ی دوزخ بخوان با هفت در(دفتر اول: ۷۸۲)

همان‌گونه که دوزخ درها و درکات متعدد یا هفت‌گانه دارد، نفس نیز دارای شوون و اطوار گوناگون است و هفت خلق زشت و پست انسانی (حرص، شره، حقد، حسد، غضب، شهوت، کبر) درها یا طبقات این دوزخ باطنی است که انسان به دست خویش آن را ایجاد می‌کند و از آتش افروخته‌ی آن می‌سوزد.لذا مولانا با اشاره به آیه‌ی «یوم نقول لجهنم هل امتلات و نقول هل من مزید» نفس را نیز دوزخی سیری ناپذیر توصیف می‌کند که اگر هفت دریا و تمام سنگ‌ها را هم بیاشامد و ببلعد، از اشتهایش کاسته نمی‌شود و باز فریاد هل من مزید بر زبان دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب گفته شده در این مقاله باید گفت مولانادر مثنوی خود اولین و مهم‌ترین لغزشگاه و مهلکه را، نفس آدمی می‌داند. در نظر مولانا نفس اماره مهم‌ترین و خطرناک‌ترین مانع در راه رسیدن انسان به کمال ورستگاری است. او سعادت انسان را منحصربه مقهور کردن نفس اماره و کنترل هواهای آن می‌داند. پس وظیفه‌ی هرانسان طالب حقیقت این است که نفس اماره را خوب بشناسد و راه‌های در اختیار گرفتن آن را بیاموزد؛ چون شناخت نفس وآگاهی از مطلوبات و منفورات آن، امکان تهذیب و تزکیه را فراهم می‌سازد و بدین‌سان راه تکامل، معرفت حق و نیل به مطلوب هموار می‌گردد. از این رو شناخت حق تازمانیکه سالک نتواند دراین مبارزه‌ی بزرگ زندگی خود موفق شود، هرگزامکان ندارد،زیرا نفس می‌تواند با حیله‌گری و معکوس جلوه دادن حقایق چنان آدمی را گمراه سازد که با تمام وجود تسلیم توجیهات و استدلال‌های آن شده و بدیهی‌ترین مسائل را انکارکند، بدون آن‌که آدمی کمترین تردیدی در نادرستی افکار و اندیشه‌های خود داشته باشد.

کتابنامه

- **قرآن کریم**. (۱۳۷۹). ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی. چاپ پنجم. تهران: سروش.
- تقوی، سید حسین. (۱۳۸۴). **از ملک تا ملکوت**. چاپ سوم. قم: ماندگار.
- سجادی، سید جعفر. (۱۳۶۱). **فرهنگ علوم عقلی**. تهران: انجمن حکمت و فلسفه.
- سروش، عبدالکریم. (۱۳۷۱). **اوصاف پارسایان**. تهران: موسسه‌ی فرهنگی صراط.
- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۷۱). **کشف المحجوب**. تصحیح ژوکوفسکی. تهران: طهوری.
- رازی، نجم الدین. (۱۳۷۱). **مرصاد العباد**. به کوشش محمد امین ریاحی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- سجادی، سید جعفر. (۱۳۶۳). **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**. تهران: طهوری.

- عبداللهی، محبوبه. (۱۳۸۴). **نفس و بازتاب آن در مثنوی مولوی**. پیک نور. سال پنجم. شماره‌ی سوم.
- فلوطین. (۱۳۶۶). **دوره‌ی آثار فلوطین «تاسوعات»**. ترجمه‌ی محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.
- کاشانی، عزالدین محمود بن علی. (۱۳۶۷). **مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه**. تصحیح جلال الدین همایی. چاپ سوم. تهران: نشر هما.
- محمدی، ولی الله. (۱۳۹۲). **نفس در مثنوی‌های سنایی**. مجموعه مقالات هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی. دانشگاه زنجان.
- مقدادی اصفهانی، علی. (۱۳۷۵). **نشان از بی‌نشان‌ها**. چاپ نهم. تهران: انتشارات جمهوری.
- مولوی، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۶۲). **مثنوی**. به اهتمام دکتر محمد استعلامی. ۶ جلد. تهران: انتشارات سعدی.
- مهدوی کنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). **نقطه‌های آغاز در اخلاق عملی**. چاپ دوم. تهران: نشر فرهنگ اسلامی.
- هجویری. ابوالحسن علی‌بن‌حسن عثمانی الجلابی. (۱۳۷۱). **کشف المحجوب**. چاپ دوم. تهران: آرمان.

«ریاض الخلود»؛ سیاست‌نامه، شریعت‌نامه یا اندرزنامه

احمد احمدیان[1]

کارشناس ارشد زبان شناسی، مربی گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه پیام نور مرکز مهاباد

چکیده

علامه مصنف چوری مریوانی (۱۰۱۴-۹۰۹ هـ.ق)از دانشمندان طراز اول و جامع الاطراف و ذوالفنون در قرن دهم هجری است. ایشان زاهدی متورّع، ادیبی اریب، شاعری مفلق، اندیشمندی دینمدار، متفکّر، مصلح و مجتهدی کم نظیر، فقیهی زمان شناس، مفسّر، اصولی و رجال شناسی متضلّع و عارفی متوغّل بوده اند.کتاب «ریاض‌الخلود» ایشان از جنبه های مختلف ادبی، اندیشه‌ی سیاسی، سیاست نامه نویسی، شریعت نامه نویسی و اندرز نامه نویسی قابل تحلیل و بررسی است. دراین مقاله از منظر موضوعات مختلف نثر فارسی از دیدگاه دکتر ذبیح الله صفا(۱۳۴۶)، کتاب ریاض الخلود بررسی شده است و نهایتاً به این نتیجه رسیده ایم که این کتاب در ذیل گونه‌های دوگانه ی: «قَصص و حکایات» و «سیاست و اخلاق وحکم» قابل طرح وتوصیف است و در ذیل این دو گونه، به توصیف ویژگی های نثر این کتاب پرداخته ایم. آنگاه بخش مربوط به « اندیشه ی سیاسی » کتاب که در باب اول، و در فصل اول وفصل پنجم از باب ششم، و در فصل اول و فصل پنجم از باب هشتم واقع شده است به گونه‌ای مجمل با «قابوس‌نامه» مقایسه و تطبیق داده شده است. مردم شناسی ریاض الخلود بخش دیگری از این مقاله است که در آن به توصیف جنبه ها و ابعاد مردم شناختی این اثر بطور موجز پرداخته شده است. مفهوم « عدالت در ریاض الخلود » بخش دیگری از مقاله ی حاضر را تشکیل می دهد که در آن به تبیین و تشریح این مفهوم در اندیشه ی سیاسی نویسنده پرداخته شده و نمونه‌هایی از بحث عدالت را از کتاب به عنوان شاهد ارائه کرده ایم. ویژگی‌های سبکی ریاض الخلود بخش دیگری از مقاله ی حاضر است که در آن از منظر علم سبک شناسی به توصیف ویژگی‌های کلی این اثر و بر شمردن مختصات و وجوه ادبی، لفظی، ساختاری و مولفه های زبان شناختی آن به گونه ای فشرده و مجمل مبادرت شده است.

کلیدواژه‌ها: ریاض الخلود، سیاست‌نامه‌نویسی، بررسی تطبیقی، اندرزنامه‌نویسی، بررسی سبک شناختی، عدالت و سیاست.

مقدمه

علامه محمد حسن ابن سید هدایت الله بن مولانا یوسف جان ابن سید حسین (۱۰۱۴-۹۰۹ هـ . ق) از نوادر دانشمندان و عالمان بزرگِ کُرد ایرانی در سده‌ی دهم هجری قمری بوده است. با اینکه ایشان، ایرانی است و محل تولّد و نشو و نمای وی یکی از روستاهای مریوان در کردستان ایران می باشد، اما شهرت و آوازه‌ی او در کشورهای عربی و ترکیه بیش از ایران است(مکری، ۱۳۲۷: ۳۸).

مصنّف هنوز نوجوان بوده که علوم گوناگون دینی و ادبی را در میان خاندان خود خوانده است. سپس در مدارس مریوان و جاهای دیگر کردستان درس خود را ادامه داده و سرآمد اقران خود شده است. پس از آن به

[1].ahmadyan52@gmail.com

دمشق رفته و مشغول خواندن حدیث گردیده و در همان جا به جرگه‌ی صوفیان راه پیدا کرده است. پس از مدتی به مصر رفته و در «الازهر» هم کتاب هایی خوانده است. از آنجا روانه‌ی حجاز شده و مناسک حج را به جای آورده و مدتی در مدینه‌ی منوره اقامت گزیده است (مدرس، ۱۹۸۴: ۴۹۶ ؛ نیز همو، ۱۳۶۹: ۱۲۳ ؛ زرکلی، ۲۰۰۲: ذیل «مصنف»؛ روحانی، ۱۳۸۲: ۱۶۸). محبی مولف کتاب «خلاصه الأثر فی اعیان القرن الحادی عشر» به اقامت مصنف در مدینه به مدت طولانی اشاره داشته است (مکری، ۱۳۲۷: ۳۸).

مصنّف در حدود سال ۹۷۰ هجری به ایران برگشته و در مریوان نزد «هه لوخان اردلان» که حاکم وقت کردستان بوده به تدریس مشغول شد. روایت شده که «امیر حمزه بابان» در حدود سال ۸۷۰ هجری که لشکریان خود را به مریوان آورده مسجدی را به نام «مسجد سور» بنا کرده و عالم نامدار آن روزگار را به نام سید ابراهیم برزنجی امام مسجد کرده است. ۱۱۴ سال پس از این ماجرا که اردلان ها بر مریوان استیلا پیدا می کنند این بار علامه مصنف امام مسجد سور مریوان می شود (مدرس، ۱۹۸۴: ۴۹۷).

به هر صورت ایشان در آن مدرسه به تدریس و افاضه مشغول بوده و کتاب هایی را تالیف و تصنیف کرده است. هه لوخان هم روستای «وشکین » مریوان را به مصنف هدیه می دهد. ایشان هم به روستای وشکین می رود ولی پس از مدتی این روستا را با روستای «چور» معاوضه می کند و برای همیشه در روستای چور ماندگار می شود و به علامه مصنف چوری ملقب می گردد. در چور مسجد و مدرسه می سازد و آن را وقف می کند (همان، ۴۹۸).

ایشان ارشاد و راهنمایی مردم را تا هنگام وفات ادامه می دهد و همچون احیاگری برجسته و آگاه علوم دین را احیا می کند و در میان مردم از مقام و منزلت شایسته ای برخوردار می شود. مصنف آثار بسیار زیادی را تالیف و تصنیف کرده است و به همین سبب به «مصنف» ملقب گشته است. آثار تالیفی وی را تا یکصد اثر ذکر کرده اند (همان، ۴۹۸). اما کتاب هایی که از مصنف چاپ شده اند شامل ۵ اثر ذیل می باشد:

سراج الطریق (= ادبیات عرفانی و عرفان عملی و نظری- فارسی)، ریاض الخلود (= اثرِ مورد بحث در این مقاله)، طبقات الشافعیه (= رجال شناسی- عربی)، الوضوح شرح محرّر رافعی (= فقه استدلالی، در ۴ مجلد- عربی) و دیوان اشعار تحت عنوان «آفتاب عالم و نور خدا».

در رابطه با مصنف چوری متاسفانه پژوهش های بسیار اندکی صورت پذیرفته است. کتاب هایی که از او چاپ شده فاقد مقدمه‌ی مناسب و تحقیق و تحشیه‌ی در خور شأن مصنف است. صرف نظر از چند اثر و تذکره‌ی معاصر مانند: تاریخ مشاهیر کرد، آثار ملاعبدالکریم مدرس، لغت نامه‌ی دهخدا، الاعلام زرکلی و ذیل کشف الظنون که همگی بسیار مختصر او را معرفی کرده اند، تحقیق و پژوهش قابل توجهی در این خصوص صورت نگرفته است. البته باید به مقاله‌ی دکتر محمد مکری (کیوان پور) اشاره کرد که بحث ممتّعی راجع به دو نسخه‌ی خطی سراج الطریق و ریاض الخلود کرده و در مجله‌ی یادگار به شماره ۴۶ در سال ۱۳۲۷ چاپ شده است.

ریاض الخلود و انواع نثر فارسی

دکتر ذبیح الله صفا، موضوعات نثر فارسی را به نحو زیر طبقه بندی کرده است:

۱– داستانهای ملی و پهلوانی؛ ۲– رمانها ۳– قَصص و حکایات؛ ۴– تراجم و کتب رجال؛ ۵– تواریخ؛ ۶– کتب جغرافیا و تواریخ محلی؛ ۷– آثار صوفیان؛ ۸ – مسائل دینی؛ ۹– علوم اوائل؛ ۱۰– سیاست و اخلاق و حکم؛ ۱۱– ترسل و انشاء؛ ۱۲– هزل و انتقاد؛ ۱۳– فنون ادبی و لغت . . . (صفا، ۱۳۴۶: ۴۷).

دکتر خسرو فرشیدورد، نثر فارسی را از حیث موضوع به نُه موضوع تقسیم کرده اند:

۱– نثر حماسی؛ ۲– نثر داستانی و رمان؛ ۳– نثر عاشقانه و غنایی؛ ۴– حکایات و قصه های غنایی؛ ۵– نثر ادبی تعلیمی؛ ۶– حکایات تعلیمی؛ ۷– نثرهای طنز آمیز؛ ۸– نمایشنامه؛ ۹– نثر تعلیمی صوفیانه (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۸۸).

یان ریپکا نثرهای هنری زبان فارسی را به شرح زیر تقسیم بندی می کند:

الف) داستان نویسی شامل:

۱ . رمانهای حماسی وجوانمردی؛ ۲ . قصه ها و داستانهای مستقل؛ ۳ . مجموعه سرگذشت ها و داستانهای کوتاه و افسانه ها، مطالبی در چهارچوب منظورهای معین، مانند طوطی نامه، فرج بعد از شدت، گستان سعدی.

ب) از لحاظ فکری:

۱ . بیان یک مکتب ، مثل صوفی گری و عشق؛

۲ . زندگی نامه صوفیان؛

۳ . آثار اخلاقی و کشورداری؛

۴ . نوشته های رسمی و خصوصی، مثل نامه ها و دستورهای نامه نگاری.

ج) زندگی نامه ها و مجموعه های برگزیده، نظریات ادبی

د) آثار علمی و تاریخی

(ریپکا و دیگران، ۱۳۷۰: ۱۸۳)

ما ذیلاً با توجه به تقسیم بندی دکتر ذبیح الله صفا به بررسی سبک نگارش کتاب « ریاض الخلود » می پردازیم. « ریاض الخلود » در ذیل هر دو گونه ی شماره ۳ . «قَصص و حکایات» و گونه ی شماره ۱۰. «سیاست و اخلاق و حکم» (از تقسیم بندی های سیزده گانه دکتر ذبیح الله صفا) قابل طرح و توصیف وتحلیل وانطباق می باشد.

گونه ی « قَصص و حکایات »

در کتاب « ریاض الخلود » مبنای داستان بر بیان حکمت و پند و ورود درمباحث سیاست ملک و اخلاق و انتقاد و امور اجتماعی و تعلیمی است و گاهی نیز احوال مشایخ و بزرگان صوفیه را با ذکر مقدمات احوال

و اعمال و کرامات آنها در بر می گیرد. علامه مصنف چوری برای اینکه مقاصد خود را اثبات کند معمولا به ذکر حکایات اصیل می پردازد و از داستان، به عنوان شاهد مدعای خود استفاده می کند چرا که در اثر تجربت و دقت در آثار پیشینیان به نیکی دریافته که به کار بردن حکایات و قَصص در غالب کتابهای فارسی ادبی و عرفانی و کتابهایی که به قصد ذکر لطایف و امثال نوشته شده است و یا درباب سیاست وتربیت و اخلاق و آداب قدما نوشته شده است، معمول بوده است.

دکتر منصور رستگار فسایی (۱۳۸۹) در خصوص آثاری که در ذیل گونه‌ی «قَصص و حکایات» قابل بررسی و توصیف اند ویژگی هایی را برشمرده که در رابطه با کتاب « ریاض الخلود » نیز کاملا صادق است، آنجا که می گوید:

«نویسندگان این قبیل داستانها مردمانی آگاه و جدی بودند که درنوشته های خود جنبه های اخلاقی و اجتماعی را در نظر داشتند و در عین حال که داستان گویی می کردند، آثار آنها با فصاحت بیشتر و با اطلاعات ذیقیمت تری همراه بود و معمولاً این قبیل داستانها به وسیله ی منشیان بزرگ و دانشمندان بلند مرتبه نگارش می یافت. و جنبه ی سندیت آنها بسیار زیاد بود و گاهی مطالب تاریخی مربوط به تمدن و فرهنگ ایران را در بر می گرفت » (رستگار فسایی، ۱۳۸۹: ۳۶۲).

قَصص و حکایات، خود به دو دسته ی ذیل قابل تقسیم بندی هستند: ۱ – قَصص و حکایات غیر عرفانی مانند: کَلیله و دمنه و مرزبان نامه، و ۲ – قصه ها و حکایت های اجتماعی، تربیتی و اخلاقی مانند: قابوسنامه، سیاست نامه، نصیحهٔ الملوک غزالی، تحفهٔ الملوک، گلستان سعدی، اخلاق جلالی، اخلاق محسنی، انوار سهیلی، اخلاق الاشراف، رساله دلگشا، جوامع الحکایات و لوامع الروایات نورالدین محمد عوفی، فرج بعد الشدهٔ، طوطی نامه ضیا بخشی، لطائف الطوائف ، محبوب القلوب و مفرح القلوب.

کتاب « ریاض الخلود » از لحاظ سبک و ساختار و موضوع در ذیل دسته دوم قرار می گیرد و در آن میان به نظر این بنده، بیشترین شباهت ها، قرابت ها و همانندی ها را از لحاظ سبک و ساختار وفرم و درونمایه با قابوس نامه و با جوامع الحکایات و لوامع الروایات نورالدین محمد عوفی (اوایل قرن ۷) دارد. چرا که این اثر نیز متضمن فواید تاریخی وادبی بسیار است و در این کتاب مسائل جدی تاریخی به صورت حکایات و قَصص درآمده است و نویسنده با استفاده از مآخذ دینی و اعتقادی و تاریخی، حکایات را به منزله ی نمونه و سرمشق زندگی ارائه می کند.

گونه‌ی « سیاست و اخلاق و حکم »

اساس این قبیل کتابها در زبان فارسی، بر کتابها یا ترجمه هایی از زبان پهلوی و عربی استوار است و نوشتن این قبیل کتب، درایران پیش از اسلام رواج فراوان داشت از این قبیل کتابها می توان به آثار زیر اشاره

کرد: ۱– ظفرنامه ی ابن سینا؛ ۲– قابوسنامه؛ ۳– جاویدان خرد؛ ۴– سیاست نامه؛ ۵– نصیحهٔ الملوک؛ ۶– کلیله و دمنه؛ ۷– جوامع الحکایات؛ ۸– گلستان سعدی؛ ۹– تحفهٔ الملوک؛ ۱۰– اخلاق ناصری؛ ۱۱– لوامع الاشراق؛ ۱۲– اخلاق محسنی؛ ۱۳– سلوک الملوک از فضل بن روزبهان بقلی (قرن دهم) ؛ ۱۴– دستور نامه کسروی از محمد جلال الدین طباطبایی (۱۰۶۲ هـ) ؛ ۱۵– تحفه ی قطب شاهی از علی بن طیفور بسطامی (قرن دهم) (همان، ۸ – ۴۰۷).

چنانچه از تطبیق کتابهای مربوط به گونه ی « قَصص و حکایات» و گونه ی «سیاست و اخلاق و حکم» در ادوار نثر فارسی بر می آید این چند کتاب در ذیل هر دو گونه گنجانده شده اند: ۱ – جوامع الحکایات و لوامع الروایات عوفی؛ ۲ – قابوسنامه؛ ۳– سیاست نامه؛ ۴– نصیحه الملوک؛ ۵– گلستان سعدی؛ ۶ – تحفه الملوک؛ ۷ – اخلاق محسنی.

و از این ۷ کتاب که مشترکاً در ذیل هر دو گونه ی « قَصص و حکایات » و « سیاست و اخلاق و حکم » گنجانده شده اند، دوباره تاکید می کنم که بر طبق نظر این بنده، کتاب « ریاض الخلود » بیشترین و جوهر ترین شباهت ها، قرابت ها و همانندی ها را با قابوس نامه و با جوامع الحکایات و لوامع الروایات نورالدین محمد عوفی دارد.

چرا که به عنوان نمونه مقدمه این کتاب (=ریاض الخلود) نیز بنا به عادت اهل زمان، به نثر مصنوع نگارش یافته است در حالی که به طور کلی این اثر نیز همانند جوامع الحکایات از جمله نثرهای روان و فصیح فارسی است و پیداست که کلمات عربی در بحثهای دیگر کتاب به غیر از مقدمه نیز کم نیست ولی به قصد خودنمایی و تصنع به کار نرفته است.

ریاض الخلود و قابوس نامه

از نگاهی دیگر این بنده به عنوان نمونه باب اول کتاب « ریاض الخلود » که در «احوال امرا و سلاطین» است و فصل اول از باب ششم که « در نصیحت خادمان سلاطین » است و فصل پنجم از باب ششم که « در بعضی حکایات این طوایف » و « فصل اول » از باب هشتم که « در ظرایف و لطایف امرا و سلاطین » است و فصل پنجم از باب هشتم که « در حکایات اشیاء متفرقه ی » است، با قابوس نامه که اندرزنامه ای ادبی است به طور مجمل و گذرا مقایسه و تطبیق داده ام و شاهد شباهت های ساختاری، صوری، محتوایی و سبکی این دو اثر (البته فصول و ابواب ذکر شده ی ریاض الخلود و نه تمامی فصول و ابواب این کتاب) با همدیگر شده ام.

و به این نتیجه رسیده ام که آنچه دکتر غلامحسین یوسفی (۱۳۵۵) در توصیف وتحلیل قابوسنامه می نویسد طابق النعل بالنعل با ریاض الخلود نیز همخوانی دارد و درخصوص این کتاب و سبک آن نیز کاملاً صادق است آنجا که می گوید:

«آنچه در قابوسنامه [و نیز در ریاض الخلود] موجب شگفتی است، گذشته از اسلوب ساده و نثر دل انگیز عنصر المعالی [و نیز علامه مصنف چوری] و لطف ذوق و حسن تعبیر او در نویسندگی، وسعت

اطلاعات و معلومات وی در زمینه های مختلف است. نگاهی به فهرست ابواب کتاب و موضوعات گوناگونی که در مورد هر یک بحث شده است، نشان می دهد که عنصر المعالی [ونیز علامه منصف چوری] مردی است پرمایه وکتاب خوانده، و در انواع رشته های علوم و فنون آن عصر، فراوان چیزها آموخته است و در سخنان وی با همه ی وسعت اطلاعات و دانایی او، اثری از فضل فروشی نیست (یوسفی، ۱۳۵۵: ۹۲). جدای از اینها همان طور که عنصرالمعالی «قابوس نامه» را در نصیحت و اندرز به فرزند خود«گیلانشاه» نگاشته، از عبارات آغازین بسیاری از حکایات«ریاض الخلود» که چنین شروع شده:«بدان- ارشدک الله-» و سبکی خطابی و اندرزگونه دارد، استنباط می شود که«ریاض الخلود» اندرزنامه ای است که علامه مصنف چوری آن را در نصیحت و اندرز پسرش و یا یکی از نزدیکترین بستگان و وابستگانش نگاشته است. یکی از جنبه های درخشان طرز فکر علامه منصف چوری درست همانند نویسنده ی قابوس نامه که موجب مزیت کتاب ریاض الخلود نیز شده است، توجه او به زندگانی عملی است. مردی که چنین زندگانی را از دریچه ی عمل می نگرد و اعتنای او به مسائل و نکات دقیق زندگی عملی نمودار واقع بینی او است، به طبع، درهر کاری حد اعتدال و میانه روی را سفارش می کند و افراط را نمی پسندد. و امّا آنچه مایه ی تغایر و تمایز این دو اثر از هم می باشد یکی اینکه درصد واژگان عربی بکار گرفته شده در ریاض الخلود بیشتر است و دیگری تعداد اشعار درج شده و گنجانده شده در حکایات«ریاض الخلود» خیلی بیشتر از قابوس نامه می باشد.

مردم شناسی ریاض الخلود

نویسنده ی ریاض الخلود بر اثر تجارب بسیار، مردم شناس است و با احوال و اطوار، خوی ها و منش های آدمیان و استعداد و موارد ضعف ایشان خوب آشنا است، بدین سبب بسیاری از نکته هایی که در هر باب به قلم می آورد، سنجیده و خردمندانه است. در بسیاری از موارد، از جمله در چگونگی سلوک با مردم و حتی رفتار با حیوانات و رهایی از مضایق و گرفتاری ها، باز سخنان مصنف چوری مبنی بر روان شناسی فردی یا اجتماعی است و از بارزترین نمونه ها و درخشان ترین الگوها دراین زمینه حکایتی است در فصل پنجم از باب هشتم درخصوص « ندما و خواص سفله طبع در تقابل سگان وفادار و حق شناس» که حسن ختام این حکایت، این سه بیت شعر است:

تا توانی ز ناسپاس بِبَرّ کو همین نان خور است انبان دَرّ
خوش مثل زد سُبکتکین با ایاس سگ بُوَد به ز مرد حق نشناس
سگ صلح کند با استخوانی نا کس نکند وفا به جانی (مصنف چوری، ۱۳۸۷: ۵۰-۲۴۹).

گستره‌ی مفهومی «عدالت» در ریاض الخلود

کتاب ریاض الخلود، بحث عدالت را در محوری ترین و رفیع ترین جایگاه ممکن قرار داده و در سطر سطرِ کتاب، روح مبحث عدالت، حاضر و ناظر است، علامه مصنف چوری در ریاض الخلود درباره ی

عدالت و جایگاه آن در سیاست حاکمان، جملات و فرازهای قابل توجهی دارد. نویسنده ی دلسوز و دلرحم و مواظب و حریص به رعایت حال مردم از شر ظلم و بیداد، هر جا فرصت و مجالی می یابد، به رعایت حال رعیت و خلق و مردم سفارش می کند. گاه به استناد نقل و گاه با توسل به عقل و احکام عقلیه.

دقت در محتوای فصل سوم، فصل چهارم و فصل پنجم از باب اول ریاض الخلود که اختصاصاً و منحصراً به مفهوم و ماصدق عدل و به ثمرات و خدمات عدل دراجتماع و به لزوم و وجوب رفتار عادلانه ی سلاطین و فرمانروایان و حکایات مربوطه پرداخته و آن را تشریح و تبیین کرده، نشان از اهمیت و اعتبار و اولویت فوق العاده و خطیر عدالت در جهان بینی و معرفت شناسی واندیشه و فلسفه ی سیاسی علامه مصنف چوری و در باورداشت سیاسی این حکیم متألّه دارد. فصل سوم از باب اول کتاب تحت عنوان: « در فضل عدل » و فصل چهارم از باب اول آن تحت عنوان « ثمره ی عدل » ارائه شده است، فصل پنجم از باب اول نیز تحت عنوان : « بعضی از حکایات وارده از سلاطین ».

دقت در محتوای این دو فصل که منحصراً و به طور اختصاصی به عدل و عدالت پرداخته و همچنین مداقّه در لابلای دیگر فصول و ابواب کتاب که هر از چند گاهی به مفهوم عدالت و رعایت آن از جانب سلاطین پرداخته، به ویژه از این نظر مهم است که برخی از نویسندگان سطحی اندیش و غیر متعمّق در تاریخ اندیشه سیاسی در اسلام و ایران سبب وجود و ارائه ی مفاهیم و عبارات «عدالت»، «مردم داری و رعیت پروری»، « وجوب جلب قلوب » و « تاکید به رعایت حال رعیت » را در متون پیشینیان، گرته برداری و عاریت از تفکر یونانی دانسته و در متون سده ی اخیر نیز به زعم اینان تحت تاثیر تفکرات جدید غربی قرار گرفته اند، درحالی که متون اسلامی همواره و مستمراً دراین زمینه از غنای والایی برخوردار بوده است چنانکه این متون آنقدر فراگیر و متوسّع و پر تعداد و پر شمارند که می توان چنین دسته بندی ای را دراین خصوص معتبر و صادق دانست:

۱- عدالت واندیشه ی سیاسی در متون فلسفی؛ ۲- عدالت و اندیشه ی سیاسی در متون فقهی، حدیثی و شریعت نامه ها؛ ۳- عدالت و اندیشه ی سیاسی در متون کلامی؛ ۴- عدالت واندیشه ی سیاسی در اندرزنامه ها، خردنامه ها و فتوت نامه ها و متون ادبی؛ ۵- عدالت و اندیشه ی سیاسی در سفر نامه ها و متون تاریخی؛ ۶- عدالت واندیشه سیاسی در متون سیاست نامه ها، دستور الوزرا و آثار الوزرا؛ ۷- عدالت و اندیشه ی سیاسی در متون عرفانی، ذوقی و رسائل صوفیه؛ ۸- عدالت و اندیشه ی سیاسی در متون سیاسی نویسان و مصلحان اجتماعی؛ ۹- عدالت و اندیشه ی سیاسی در متون فلسفه تاریخ؛ ۱۰- عدالت واندیشه ی سیاسی در متون چند بعدی و یا چند روشی (نجفی، ۱۳۸۲: ۸- ۴۷)، که با توجه به رده بندی فوق کتاب ریاض الخلود بیشتر در ذیل عنوان چهارم قابل ذکر و بحث است.

دوباره تاکید می کنیم که گوهر عدالت در تمام دوره های تاریخی اندیشه ی سیاسی ایران پس از اسلام، رفیع ترین جایگاه را داشته است و این مهم درتمام کتاب های سیاسی، فقهی، فلسفی، کلامی، سیاست نامه

نویسی، نصیحه الملوک ها، اندرز نامه ها و حکایات نامه ها، منزلت خود را به صورت محور و جوهره ی جهت دار سیاست و حکومت حفظ کرده است.

برای نمونه فرازی از کتاب «ریاض الخلود» را در باب عدل بازگو می کنیم آنجا که می گوید:

«ترجیح عدل و سیاست بر دیگر مکارم اخلاق ملوک از آنست، که سایر اخلاق را بی شک نهایتی است و رسیدن آن به خاص و عام متعذّر است و منافع عدل و سیاست کافه ی خلایق را شامل است و دور و نزدیک جهان را نصیب باشد، زیرا که عمارت نواحی و مزید ارتفاع و سد ثغور و احیاء اموات و ترفیه درویشان و تمهید اسباب معیشت و کسب ارباب حرفت و امثال اینها به عدل مربوط است و امن راه ها و قمع مفاسد و ضبط ممالک و حفظ مسالک و زجر متعدّیان و آرامش اطراف و امثال اینها به سیاست متعلق است. پس چه خصلت از این بهتر که به سبب آن مصلحان، آسوده و مفسدان، فرسوده.

اگر در خاطر خطیر خطور شود که عدل چیست و سیاست چیست؟ جواب گویم که: عدل تقریر هر کاریست برمنهج راستی و تجاوز و اغماض ننمودن است از مراسم موضوعه حسب الشرع و سیاست تنفیذ احکام است و ایقاظ مظلوم از ظالم واقامت حدود و تعذیر ارباب جرایم و تعذیب اصحاب تمرد و نظر در احوال عجزه و مساکین . . .

عدل بود پرتوِ نور قدیم — عدل بود فاتحِ باب نعیم
عدل بود سایه ی پروردگار — عدل بود روشنی روزگار
سیرتِ ارباب یقین است عدل — نور جهان، مایه ی دین است عدل
عامر دنیا و مزید بلاد — حامی دین، ماحیِ ظلم و فساد
نیست به جز عدل در این کائنات — برتر از آنست ز جمله صفات
هر مَلِکی کو بودش عدل و داد — تا دم صورش به جهان عمر باد».(مصنف چوری، ۱۳۸۷: ۳۳)

در فرازی دیگر از کتاب ریاض الخلود در ذکر « ثمره ی عدل » می فرماید:

« بدان، ارشدک الله، که عدل را چند فواید و ثمره است، بعضی درین جهان و بعضی در آن جهان.

اما فواید این جهان رفع عناد و دفع فساد و فراخی در بلاد، احیاء معالم دین، تَرفُّه عجایز و مساکین، عمارت مدارس و مساجد مسلمین، راستیِ ترازو و مکیال و تُقاصی در تجارات و اموال، دفع خصومات بی قیل و قال و ثمرات در ذات ملک، فراخ دستی و تندرستی، عمر دراز و بخت فیروز، سعادت ابدی و دولت سرمدی. اما ثمرات و فواید آن جهان: ناپوسیدنی تن، چنانکه در اخبار است، سئوال ناکردن از جرایم او، چنانکه در آثار است، [نیز] در وقت نشور شفیع و مختار است. نوشیروان که کافر بود به سبب عدل این قدر رتبه یافت که آتش دوزخ نمی بیند، هر چند که به بهشت نمی رود، به واسطه ی کفر. [پس] کسی که اصل ایمان داشته باشد و عدل بورزد رتبه ی او به کجا خواهد رسید.

قال امیرالمؤمنین (رضی الله عنه): لایُسئَلُ عَمّا یَفعَلُ العادِلُ مِن الجَرائِمِ وَ لا یُسئَلُ مِنَ الأُمَراءِ اِلّا العَدلُ فَاعدِلُوا فَإنَّهُ ماحِیَ الخَطایا و مُیَسِّرُ المَنایا .

معنی اثر آنست که: امیری که عدل، شعار وی است، سایر جرائم او بر وی نمی آرند و خطایای او در معرض خطاب به وجه حساب مستقصی نمی کنند. یعنی چون سبب نجات حاصل شد که عدل است، به جرایم و گناه او را ایذا نمی کنند و اگر امیر از عدل بی نصیب است، غیر از عدل بر او هیچ حساب نیست، زیرا که سبب هلاک او عدم عدل است. چه احتیاج به حساب جریمه ی دیگر است. أعَنی عدل موجب نجات و عدم عدل سبب هلاکت است پس امرا این فصل را به آب زرّ و به لوح سیم در مسامت خویش باید نوشت. و باالله التوفیق»(همان، ص ۳۵).

در فصل پنجم از باب اول این کتاب نیز تحت عنوان « بعضی از حکایات وارده از سلاطین » داستانهای فوق العاده بکر و نغز و پر مغز و حکمت آمیز و معرفت آموزی همچون داستان «امیر المومنین و پیر زن شاکی» گنجانده شده که حقیقتاً بر غنای محتوایی و اندیشگی این اثر دو چندان افزوده است.

ویژگی های سبکی ریاض الخلود

۱- اگر نویسندگانی توانسته باشند دو وجهه ی نظر متضاد را در لفظ و معنی، به یکدیگر مرتبط سازند و درعین توجه به آراستگی لفظ، پیوستگی و توالی معنی را نیز از نظر دور ندارند؛ این نشانه ی کمال مهارت آنان در فن نویسندگی است (رستگار فسایی، ۱۳۸۹: ۴۵۲). و بی شک نویسنده ی ریاض الخلود را باید در عداد این دسته از نثر نویسان به شمار آورد.

در ریاض الخلود هر چند نویسنده اهتمام تام و خاصی به زیبا نویسی و آرایش لفظی کلام داده است و در این زمینه کاملاً موفق بوده است، هیچ گاه جانب معنی را از نظر دور نمی دارد و هیچ گاه نمی بینیم که به سبب دراز نویسی، فقر معنی را با غنای لفظ جبران کند؛ بلکه لفظ و معنی دراین اثر گام به گام و به محاذات و موازات هم در پویه و تکامل اند. نویسنده ی ریاض الخلود معانی فرعی را چنان به معانی اصلی می پیوندد که عبارت را از مسیر مستقیم خود به بیراهه ی اطناب وتطویل نکشد و بیش از حدی متعادل و ذوق پذیر لفظ را به معنی تحمیل نکند.

نثر ریاض الخلود را می توان به رشته ای تشبیه کرد که در آن گوهرهای ثمین و رنگا رنگ، با تناسب و دقت، در کنار یکدیگر قرار گرفته اند و ارزش و زیبایی الوان مانع از آن نیست که رشته ی پیوسته ی معنی، از ورای آن دیده شود بلکه لفظ و معنی را چنان به یکدیگر در آمیخته است که بدون توجه به معنیِ دقت و ظرافت لفظ، و بی‌نگرش به تناسب الفاظ، ارتباط معانی دانسته نمی شود.

۲- واژه های عربی که در نثر ریاض الخلود به کار رفته، گاهاً و نه غالباً، از حدود لغات مستعمل و شناخته شده فراتر رفته است. علامه مصنف چوری با قریحه ی خلاق و لطف ذوق، همواره خود را از تنگنای «دشوار سخنی» به آسانی رها ساخته؛ زیبایی و روانی را درهم آمیخته.

لغات عربی در ریاض الخلود به صورتی انتخاب و استعمال شده است که در ردیف کلمات فارسی از حیث کیفیت ترکیب حروف، بیگانه و نامتجانس به نظر نمی آید. آن تعداد از مفردات عربی هم که در این حد از تناسب نیست و در مقایسه با دیگر لغات به گوش ناهماهنگ می رسد، معدودی است از کلمات و بسیار اندک اند و در جای جای کتاب معمولاً تکرار می شود.

در این کتاب به اقتضای موضوع و سبک خاص نویسنده، دایره ی انتخاب و استعمال واژگان عربی نسبتاً وسیع است و هنر نویسنده در آن است که واژگان دشوار و گاه خشن عربی را – که تعدادشان در این کتاب خیلی زیاد نیست– چنان در محل خود، متناسب با مفردات و ترکیبات قبل و بعدی جای داده که تقارن و تماثل الفاظ و هماهنگی عبارات، درشتی و ناهمواری این گونه واژگان را بپوشاند و لطف ذوق و باریک اندیشی در قرینه سازیها، توجه خواننده را چنان به خود جلب کند که به مفردات بیرون از ترکیبات نپردازد و در مقام قیاس، هیچ لفظ یا ترکیبی را بیگانه و نا مأنوس تشخیص ندهد و دریافت کلام قَلِق و نامتمکن نیابد.

۳– نثر ریاض الخلود در مقام مقایسه با دیگر آثار نثر مصنوع دوره های مختلف و ادوار گوناگون نثر فارسی و علی الخصوص آثار منثور و مصنوع قرن دهم از حیث کیفیت درج اشعار نیز روشی ممتاز و مشخص دارد. آثار معدود و انگشت شماری را می توان یافت که در آن شعر و نثر با این تمامی و تناسب به هم پیوسته باشد. بدیهی است که علی الاطلاق و بلاتردید ممتازترین و ماندگارترین اثر منثور و مصنوع در تمامی ادوار نثر فارسی از این منظر گلستان سعدی است.

در آثاری که تا این دوره به تقلید از گلستان نگاشته شده، اکثر نویسندگان معمولاً شعر را به عاریت می گرفتند و بدیهی است که این گسست و بست عبارت چه از نظر گزینش شعر، و چه از لحاظ پیوستن آن به رشته ی نثر، اکثراً با تکلف و تصنع همراه بود و اگر به دیده ی نقد بنگریم موارد زیادی در آثار نثر مصنوع این دوره و دیگر دوره ها می توانیم یافت که در آن شواهد شعری، یا از حیث تناسب معنوی و یا از جهت انسجام و پیوستگی لفظی با رشته کلام، سست و نا تمام به نظر می رسد و پیداست که نثر نویسان به دشواری توانسته – و گاه نیز نتوانسته اند– خود را از تنگنای عبارت برهانند. در سبک ریاض الخلود، مواردی از این قبیل دیده نمی شود. نویسنده با قریحه ی خلاق شاعری خود درهر مورد که معنی اقتضا کرده رشته ی نثر را به شعر پیوسته و عبارات را بی هیچ گونه قطع و انحرافی دنبال می کرده و شواهد شعری را به طریق تایید و تاکید یا تنظیر و تمثیل و تتمیم در رشته ی نثر جای داده است و از این حیث شباهت تمام با گلستان سعدی دارد.

۴– یکی از فنی‌ترین مختصات نثر ریاض الخلود، اقتباس واستعمال آیات قرآنی و احادیث نبوی و اخبار و آثار و روایات عربی، در جهت تلفیق معانی و تزیین عبارات و آرایش کلام است.

در صنعت اقتباس از جنبه های لفظی، نویسنده ی ریاض الخلود هیچ گاه بین عبارات و ترکیبات عربی و فارسی تفاوتی نمی نهد و این دو را چنان به هم می پیوندند که رشته ی عبارت از فارسی به عربی و از عربی

به فارسی منتقل می شود؛ بی آنکه هیچ گونه قطع و انحرافی درتوالی و تواتر معانی به نظر رسد و بدون اینکه این دو را از یکدیگر متمایز و مجزا نشان دهد. به عبارت دیگر کیفیت این انتخاب و استعمال چنان نیست که اگر این گونه ارکان را از رشته‌ی عبارت جدا کنیم به نظم معانی و پیوستگی و تمامی آن خللی وارد آید.

پیشنهادهایی برای پژوهش

اینکه آیا بخش ها و فصول و ابواب مرتبط با سیاست و عدالت و فرمانروایی و مملکت داری در کتاب ریاض الخلود بیشتر با پیش نمونه و الگوی ذهنی و سنّتِ «سیاست نامه نویسی» انطباق دارد یا با «شریعت نامه نویسی» همسانی دارد، می تواند خود موضوع تحقیق و پژوهشی ارزنده و خطیر باشد.

به تعبیر دیگر آیا باید علامه مصنف چوری را در نگارش فصول وابوابی از این کتاب که مرتبط با حوزه ی « اندیشه سیاسی و اجتماعی اسلام » است در عدادِ سیاست نامه نویسانی چون خواجه نظام الملک در سیاست نامه قرارداد و یا باید وی را در شمارِ شریعت نامه نویسانی چون فضل الله بن روزبهان خنجی در سلوک الملوک و ابن تیمیه در السیاسه الشرعیّه جای داد؟

و یا اینکه علامه مصنف چوری همانند اقضی القضات ابوالحسن ماوردی است که در آثاری چون «نصیحه الملوک، قوانین الوزراه، سیاسه الملک و تسهیل النظر و تعجیل الظفر فی اخلاق الملک و سیاسه الملک»، در قلمرو جریانی از اندیشه ی سیاسی در دوره ی اسلامی قرار می گیرد که، آن را سیاست نامه نویسی نامیده اند و از دیگر سوی و به طور همزمان در اثر دیگر و جریان ساز و مهم اش تحت عنوان «احکام السلطانیه»– که گامی پر اهمیت در نظریه پردازی درباره ی خلافت است– در عِداد شریعت نامه نویسان قرار می گیرد؛ و همچنین آیا علامه مصنف چوری همانند امام محمد غزالی است که در نصیحه الملوک نظریه پرداز سلطنت است و لاجرم سیاست نامه نویس نیز است و در «المستظهری» نظریه پرداز خلافت است و ناگزیر شریعت نامه نویس نیز. (طباطبایی، ۱۳۸۵: ۳–۱۲۲؛ همو، ۱۳۸۲: ۳۵).

و در صورت همانندی مصنف چوری با ماوردی و غزالی از نقطه نظر اخیر، آیا می توان همچون برخی از نویسندگان حوزه ی اندیشه ی سیاسی همانند دکتر حاتم قادری (۱۳۷۰) که در صحت انتساب نصیحه الملوک به امام محمدغزالی تردید دارند و اینن تردید به نظر می رسد بیشتر به سبب هواداری از جریان آرمانی احیاگری معطوف به « ایدئولوژی های دهه های اخیر » باشد که در آن تعارض سلطنت و شریعتمداری امری بدیهی تصور می شود، به تقریر و تحریر تعارض بین سیاست نامه نویسی و شریعت نامه نویسیِ همزمان و توامانِ علامه مصنف چوری پرداخت. هرچند یکی از محققین (مولودی، ۱۳۹۱: ۵۵–۱۴۹) ساده انگارانه و بدون ژرف نگری و مداقّه ی لازم این پرسش معطوف به پژوهش را پاسخ داده اند و علامه مصنف چوری را «سیاست نامه نویس» دانسته اند ولی به علت اینکه استناد و احتجاج ایشان فقط بر مبنای کتاب «ریاض الخلود» بوده و علامه مصنف چوری جدای از «ریاض الخلود» دارای آثار متعدّد و گونه گون دیگری در زمینه ها و ساحت هایی چون: ادبیات منثور عرفانی و عرفان عملی و نظری (= سراج الطریق)، فقه

استدلالی (= الوضوح در ۴ مجلد)، رجال شناسی (= طبقات الشافعیه)، شعر عرفانی و اندیشگی (= آفتاب عالم و نور خدا) و ... بوده اند، لذا استدلال، نتیجه گیری و احتجاج ایشان نمی تواند وافی به مقصود باشد. هرچند به طور نسبی و تسامحاً و توسعاً می توان پذیرفت که بخش های مربوط به اندیشه ی سیاسی در کتاب «ریاض الخلود» از دو قطب «سیاست نامه نویسی» و «شریعت نامه نویسی» به جانب «سیاست نامه نویسی» گرایش و میل دارد. نتیجتاً می توان اظهار داشت که «ریاض الخلود» اندرزنامه ای است ادبی که بر بخش هایی از آن گفتمان «سیاست نامه نویسی» سیطره و هژمونی دارد.

پیشنهاد دوّم اینکه در یک پژوهش مستقل و موسّع، به بررسی تطبیقی«ریاض الخلود»، «قابوس نامه» و «جوامع الحکایات و لوامع الروایات» از منظر مختصات سبک شناختی، گفتمان شناختی، زبان شناختی و محتوایی این سه اثر پرداخته شود.

کتابنامه

- پاشا، اسماعیل(بی تا)، **ایضاح المکنون فی الذیل علی کشف الظنون**، بیروت، دارالاحیاء التراث العربی.
- خطیبی، حسین (۱۳۸۶)، **فن نثر در ادب فارسی**، چاپ سوم، تهران، زوار.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۹)، **انواع نثر فارسی**، چاپ دوم، تهران، سمت.
- روحانی، بابامردوخ (۱۳۸۲)، **تاریخ مشاهیر کرد**، تهران، سروش.
- ریپکا، یان و دیگران، (۱۳۷۰)، **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمه کیخسرو کشاورزی، تهران، گوتمبرگ.
- زرکلی، خیرالدین(۱۹۹۹)، **الاعلام**، بیروت، دارالعلم للملایین.
- صفا، ذبیح الله، (۱۳۴۶)، **گنجینه سخن**، ج۱، تهران، دانشگاه تهران.
- طباطبایی، سید جواد (۱۳۸۵)، **خواجه نظام الملک**، چاپ دوم، تبریز، ستوده.
- طباطبایی، سید جواد (۱۳۸۲)، **درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه ی سیاسی در ایران**، چاپ ششم، تهران، کویر.
- فرشیدورد، خسرو، (۱۳۶۳)، **درباره ی ادبیات و نقد ادبی**، ج۱، تهران، امیر کبیر.
- قادری، حاتم (۱۳۷۰)، **اندیشه ی سیاسی غزالی**، چاپ اول، تهران، دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی.
- مدرس، ملاعبدالکریم (۱۹۸۴)، **بنه ماله ی زانیاران**[خاندان های دانشمندان]، بغداد، مطبعه شفیق.
- ـــــــــــــــ (۱۳۶۹)، **دانشمندان کرد در خدمت علم و دین**، ترجمه‌ی احمد حواری نسب، تهران، اطلاعات.
- مصنف چوری، محمدحسن(۱۳۸۷)، **ریاض الخلود**، به کوشش: ملا عارف مدرسی، سید محمد مصنفی چوری، چاپ اول، تهران، سیروان.
- ـــــــــــــــ (۱۳۷۸)، **سراج الطریق**، به اهتمام: میرزای هورامی، سنندج، کردستان.

- مکری، محمد (۱۳۲۷)، «**بررسی دو نسخه‌ی خطی سراج الطریق و ریاض الخلود**»، مجله‌ی یادگار شماره ۴۶، صص۴۸-۳۸.
- مولودی، عبدالعزیز (۱۳۹۱)، «**نسبت ریاض الخلود مصنف چوری با سنت سیاست نامه نویسی در ایران**»، فصلنامه هایا، مریوان.
- نجفی، موسی(۱۳۸۲)، **مراتب ظهور فلسفه ی سیاست در تمدن اسلامی** (طبقه بندی متون و فلسفه‌ی تاریخ سیاست دراسلام و ایران)، چاپ اول، تهران، موسسه ی فرهنگی دانش واندیشه ی معاصر.
- یوسفی، غلامحسین(۱۳۵۵)، **دیداری با اهل قلم**، ج ۱، مشهد، انتشارات دانشگاه مشهد.

ازدواج دختران در امثال عربی و فارسی

اکرم اختر
نویسنده مسئول، مدرس مدعو دانشگاه پیام نور شهرکرد_ کارشناس ارشد زبان عربی
لیلا قنبری
هیئت علمی دانشگاه پیام نور بروجن

چکیده

یکی از شاخه‌های فرهنگ عامیانه، ادب شفاهی است که بارزترین آن را درامثال می‌یابیم. امثال هر ملت نشان‌دهنده افکار و روحیات آن ملت است و در واقع مبین حالات و ویژگی‌های خلقی و درونی عامه است تا جایی که جامعه‌شناسان از این رهگذر می‌توانند به ویژگی‌های روحی و اخلاقی یک جامعه پی ببرند.

نوع نگرش به ازدواج دختران از جمله موضوعاتی است که می‌توان از طریق امثال به آن پی‌برد، زیرا ازدواج از ضروریات زندگی انسان به شمار می‌آید، اهداف و نیازهای بی‌شماری را تأمین می‌کند و یکی از مهمترین اموری است که از روزگار کهن تاکنون پیوسته در فرهنگ‌های مختلف ارزش ویژه‌ای یافته و در فرهنگ عامه از جمله امثال نیز از نظرها دور نمانده است.

پژوهش حاضر در کنار فعالیت محققان در بررسی مسائل زنان، با روش تحلیلی ـ توصیفی ضمن معرفی دیدگاه دو فرهنگ درباره ازدواج که در امثال فارسی و عربی ترسیم شده است، به مقایسه و توصیف آنها می-پردازد.

بدین منظور در ابتدا نسبت به جایگاه دختر در امثال فارسی و عربی نظری گذرا افکنده، سپس روند ازدواج از دیدگاه جامعه ایرانی و عربی در امثال مورد بررسی قرار داده است.

با بررسی امثالی که در باره ازدواج دختر در دو جامعه ایران و عرب گفته شده، می‌توان نتیجه گرفت:

پیوند میان ملت‌های ایران و عرب بسیار کهن است و باعث شده که زبان و فرهنگ و ادبیات فارسی و عربی در تعامل گسترده و همه جانبه با یکدیگر قرار گیرند که در عرصه‌های فرهنگیبه ویژه در فرهنگ عامه نمود یافته است؛ از این رو امثال فراوانی را می‌یابیم که از نظر مضامین و موضوع بسیار شبیه به هم بوده، دربردارنده پیام‌های یکسانی است که گویای تشابهات فرهنگی دو ملت می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: ازدواج، امثال فارسی، امثال عربی، دختر، جامعه.

مقدمه

ادبیات شفاهی به دلیل غنای فرهنگی و عمق دیدگاه‌های انسانی در بعضی موارد از ادبیات مکتوب پیشی گرفته و توانسته است دامنه‌های خود را در عالم بگستراند و نام و آوازه فرهنگ منطقه خود را اعتلا بخشد.

یکی از موضوعات مهم در حوزه فرهنگ و ادبیات مردمی ضرب‌المثل است. امثال هر ملتی نماینده افکار و روحیه آن ملت است و به سبب در برداشتن بسیاری از مسائل گوناگون اخلاقی و اجتماعی در خور تعمق

میباشد تا حدود که تحولات و دگرگونی‌های جوامع را از این رهگذر می‌توان مشخص کرد. پژوهش حاضر نیز همّ خود را مصروف بهره‌گیری از بخشی از این میراث با ارزش نموده است.

ازدواج از ضروریات زندگی انسان به شمار می‌آید، اهداف و نیازهای بی‌شماری را تأمین می‌کند و یکی از مهمترین اموری است که از روزگار کهن تاکنون پیوسته در فرهنگ‌های مختلف ارزش ویژه‌ای یافته است و در فرهنگ عامه از جمله امثال نیز این موضوع از نظرها دور نمانده است.

تحقیق حاضر به بررسی ازدواج در امثال عربی و فارسی می‌پردازد تا روند ازدواج دختران را بین دو نظام اجتماعی تعیین کند و طرز تفکر مردم را در این زمینه بیابد. به این منظور در ابتدا از متن امثال دیدگاه دو جامعه ایرانی و عربی را نسبت به جایگاه دختران بیان می نماییم.

ازدواج دختران در امثال عربی و فارسی

در میان عرب‌های جاهلی اگر زنی، دختری به دنیا می‌آورد، ناخوشایندترین حادثه در زندگیش رخ می-داد و هنگامی که این خبر به همسرش می‌رسید از ترس ریشخند دیگران سرش را به زیر می‌افکند بنابراین بیشتر آنها دختران خود را زنده به گور می‌کردند. (یزدانی، ۷۶)

قرآن نیز به این عمل زشت اشاره کرده است:

﴿و اِذا بُشِّرَ اَحَدُهُم بِالاُنثی ظَلَّ وَجهُهُ مُسوَدّاً وَ هُوَ کَظِیمٌ یتَواری مِنَ القَومِ مِن سُوءِ ما بُشِّرَ بَهِ اَیمسِکُهُ عَلی هُونٍ اَم یَدُسُّهُ فی التُّرابِ اَلا ساءَ ما یَحکُمُونَ.﴾ (نحل ۱۶: ۵۸-۵۹)

«و چون به یکی از آنها خبر دهند به دختر(زائیده شدن) روی او سیاه می‌شود (از خشم) و او در خود اندوه می‌خورد (پدر دختر) از چشم مردم پنهان می‌شود از رنج و شرم آن خبر. یا او را به خواری می‌پروراند یا او را زنده به گور می‌کند . چه بد حکمی است که آنان می‌کنند و کژ سخنی است که می‌گویند.(انصاری)

«پیش داوری‌ها درباره دختران و ارزش وجودی آنها و حتی بحث در باره انسانیت آنها ریشه و منشأ قدیم دارد. هنوز هم در برخی از خانواده‌ها شوق و علاقه به داشتن پسر به مراتب بیشتر از داشتن دختر است و بدین نظر دختران را به دیده تحقیر می‌نگرند، این امر بر اساس یک سابقه تاریخی و از جهاتی دارای ریشه‌های اقتصادی و اجتماعی و باز مانده‌ای از افکار جاهلیت راجع به پسر و دختر است.» (قائمی ۳)

در پاسخ به این سؤال که چرا در جوامع گذشته و بخصوص اعراب جاهلی دختران را زنده به گور یا تحقیر می کردند، عوامل متعددی بیان شده است که در ذیل به اختصار به مهمترین آنها اشاره ای می کنیم.

ـ در آن زمان امنیت مالی، جانی و ناموسی مطلقاً وجود نداشت. هر کس قدرت بیشتری داشت به قبایل حمله می‌کرد و به چادرها می‌ریخت و اموال مردم را به غارت می‌برد. در این شرایط هر مردی بایستی زن، فرزندان و اموالش را دربرابر این حملات محافظت می کرد؛ بنابراین هر قدر تعداد افراد خانواده کمتر بود، توانایی مقابله بیشتر می شد؛ ضمن اینکه در اینگونه موارد قدرت دفاعی پسران به مراتب بیشتر از دختران بود و پیروزی حقیقی با کسی بود که دختر کمتری داشته باشد یا اصلا دختر نداشته باشد.

ـ درجنگ‌هایی که بین اعراب در می‌گرفت، دختران و زنان حریف شکست خورده را به اسارت می‌بردند و این مسأله باعث ننگ و سرشکستگی آنها می‌شد، بنابراین دختران را زنده به گور می‌کردند تا اصلاً دختری نباشد که به اسارت برود.

ـ فقر و بیچارگی که بر مردم حکم‌فرما بود سبب می‌شد دختران آنان دچار دامادهای نامناسب گردند و به این جهت دختران خود را زنده به گور می‌کردند تا از این خطر رهایی یابند.

ـ تقلید از بزرگتران قوم نیز عامل دیگری برای این عمل زشت و ننگین بود. این یک مسأله طبیعی است که وقتی بزرگان یک قوم دست به عملی زنند دیگران هم از آنان پیروی کنند. عمل دخترکشی را هم در ابتدا بزرگان قوم و بعد به تبعیت از ایشان، مردم عادی انجام دادند.

ـ نبودن مواد غذائی، سوء تربیت، خودخواهی و نادانی نیز از سایر عوامل این عمل است.(ارزش و چهره‌ی زن در ملل مختلف و جاهلیت عرب قبل از اسلام ۳۸۶ـ۳۸۵)

همچنین قراین نشان می‌دهد در اعصار گذشته در جامعه ایرانیان، تولد پسر دلپسندتر از زادن دختر بوده است و حیات اخروی نیاکان را وابسته به وجود فرزندان ذکور در خاندان می‌شمردند.(وکیلی ۱۶)

در بررسی امثال دو ملت نیز مشاهده می‌کنیم مردمان آرزوی داشتن فرزند پسر را داشته‌اند، یعنی از همان لحظه، برتری را به جنس مذکر داده‌اند و حتی احترام مادر به فرزندی بستگی داشته که به دنیا می‌آورده، به طوری که اگر فرزندش پسر بود از احترام ویژه‌ای برخوردار بوده است:

ـ آن که را دختر است جای پسر / گر چه شاهست هست بد اختر [ابو المعالی] (حجازی ۱۶۹)

ـ دور باد ای برادر از ما دور / خواهر و دختر ار چه بس مستور [سنائی] (شکیبی گیلانی، حق‌شناس لاری و معزی قاجار ۱: ۲۸۹)

ـ أمّ الوَلَدِ بِخَیر وأمّ البِنْتِ بِوَیل. (الأمثال والحکم مدرسۀ أسدود الأساسیۀ للبنین) «مادر پسر شاد است و مادر دختر در عذاب».

ـ لَمّا قالُوا لِیَ وَلَدٌ اشْتَدَّ ظَهْرِی وَلَمّا قالوا لِی بِنْتٌ انْهَدَرَتْ الحِیطَةُ عَلَیَّ. (سالم) «زمانی که گفتند: فرزندت پسر است پشتم محکم شد، زمانی که گفتند: فرزندت دختر است دیوار بر سرم خراب شد».

بنابراین به عبارتی ارزش پدر و خانواده به پسر بود؛ زیرا پسر نه تنها عامل کسب ثروت، دستیار پدر، حامی خانواده و در جنگ‌های قبائلی افتخار آفرین پدر، خاندان و قبیله بود؛ بلکه وارث همه مفاخر اجدادی، حامل ارزش‌های نژادی، ادامه موجودیت اجتماعی و معنوی خانواده، صاحب نام، نگاهدارنده کانون و روشنایی چراغ خانواده پس از مرگ پدر نیز بود.

خود به خود پسر عامل ضروری اقتصادی، دفاعی، اجتماعی و نان‌آور و دختر نان‌خور و سربار یک خانواده یا قبیله می‌شود. از آنجاکه نبودشان بهتر از بودنشان است؛ فوراً پیشنهاد می‌شود این لکه عار و ننگ را

هر چه زودتر در قبر که بهترین جایگاه برای اوست، پنهان و اگر این راه میسر نشد او را برای فرستادن به خانه شوهر آماده کنند:

ـ دختر نابوده به، چون ببود یا به شوی یا به گور. [عنصر المعالی] (حجازی، چند کلمه ۱۷۱)

ـ البنتُ إمّا رَجُلُها وَإمّا قَبْرُها. (البزرکان ۱۹۶)«دختر یا به شوی یا به گور.»

ازدواج سرنوشتی است که امثال برای زنان رقم زده است و هدفی است که دختران برای دست یافتن به آن تربیت شده‌اند و مقصودی است که گمان می‌رود هر دختری باید در جستجوی آن باشد:

ـ کسی را که دختر بود چاره نیست / زشوی دادن و شوی شایان زن [فرخی] (حجازی، چند کلمه ۱۷۰)

ـ الجازۀ سترۀ. (البرزکان۱۵۴) ازدواج پوشش است. (خانه همسر، بهترین مکان برای دختر است).

در عربی این مسأله چنان اهمیتی داشته که خواسته‌اند قبل از ازدواج پسران به فکر شوهر دادن دختران خود باشند :

ـ أخْطُبْ لِبِنْتِکَ قَبْلَ ما تَخْطُبُ لإبْنِکَ. (میدانی ۱: ۱۲۹) «قبل از ازدواج پسرت، برای دخترت داماد انتخاب کن».

بنابراین توصیه شده که دختران را در سنین پائین به خانه شوهر بفرستند، تا مبادا سن آن‌ها بالا رود و برای همیشه در خانه پدر بمانند و عیب و ننگی دامن خانواده را بگیرد:

ـ دختر که آتش روشن کند، عروس وار است. (جمشیدی پور ۴۶۴)

ـ إذا طَالَتْ بارَتْ. (میدانی ۱۹۶:۱)«اگر زیاد در خانه بماند، بی شوهر می‌ماند».

سن مناسبی که برای ازدواج در امثال ایران و عرب در نظر گرفته شده؛ زیر بیست سال می‌باشد، در حقیقت او را به عنوان کالائی در نظر می‌گیرند که تاریخ مصرف آن در صورت رسیدن به این زمان می‌گذرد.

ـ دختر که رسید به بیست باید به حالش گریست. (دهخدا ۱: ۹۱)

ـ البنت فوقَ ثمانی عشرۀ خلصَ تاریخها. (سالم) «دختر بالای هجده سال تارخش تمام شده است».

جمانه طه ضرورت ازدواج در سنین پایین را در نظر مردان در این می‌داند که زنان در این زمان سلطه پذیرتر هستند و باعث همراه شدن و تأثیرپذیری بیشتر او از همسر می‌شود، و به طبع مردان نیز از رئیس بودن خود لذت می‌برند.(۲۲)

ازدواج دختر جزء حتمی سرنوشت او بوده که حتی در صورت بدبخت شدن نیز باید آن را بپذیرد:

ـ سیاه بخت به ز پشت بخت است. (شاملو ۱: ۵۶۸)

اما امثالی گفته شده که عکس این مسأله را خواهان است و بی‌شوهر ماندن دختر را به ازدواج ناموفق ترجیح می‌دهد، بنابراین کسانی بوده‌اند که فقط به فکر ازدواج کردن دخترانشان در هر شرایطی نباشند و حتی ازدواج نکردنشان را بر ازدواج ناموفق آنها ترجیح دهند:

ـ قِعادُ السَّلامَۀِ ولا زواجَ النِّدامَۀِ. (البرزکان ۲۰۹) «نشستن در خانه بهتر از ازدواجی است که پشیمانی داشته باشد».

در زبان فارسی امثالی با این مضمون یافت نشد

معیارهای ازدواج در امثال فارسی و عربی

در این قسمت از مقاله بر آنیم تا معیارهای ازدواج را در امثال دو جامعه بررسی کنیم:

اولین موضوعی که به آن پرداخته می‌شود؛ این است که دختر باید با چه کسی ازدواج کند؟

در گذشته برای زن دادن جوانان رسم بر این بوده که نخست در میان خانواده خود دختری بجویند و این اولویت به حدی بود که اگر مردی به خواستگاری دختری از خانواده‌ی دیگر می‌رفت، خانواده دختر اصل را بر این می‌گذاشتند که این مرد لابد عیبی دارد که خانواده خودش به او زن نداده‌اند. علاوه بر این وصلت با اقوام به سبب استحکام بیشتر روابط خانوادگی بوده است.

ازدواج در درون قبیله نزد همه اعراب رایج بوده و ازدواج با بیگانگان سبب می‌شد که فرد مورد تمسخر دیگران واقع شود. این امر به علت حفظ نسل و خون قبیله نیز بوده؛ زیرا آنها می‌ترسیدند که عصبیت آنها از طریق مادر به فرزندانشان برسد و سرپرستی آنها بر قبیله کم شود. (ابو علی ۲۶۵)

بنابر این اعتقادات در بین اقوام نزدیک، عقد پسر عمو و دختر عمو به علت این که از تمامی اقوام به یکدیگر نزدیک‌تر هستند بیشتر از سایر نسبت های فامیلی رواج پیدا کرد.

امثال زیر تأکیدشان بر این است که دختر به نزدیکان شوهر کند، مخصوصاً به ازدواج پسر عمو و دختر عمو سفارش زیادی شده است و این ازدواج را ضروری دانسته‌اند، زیرا نسل و خون قبیله از این طریق بیشتر حفظ می‌شود، و بعد از مرگ پدر نیز ثروت در دیگر قبایل پخش نمی‌شود و درگیری کمتری بین خویشاوندان به وجود می‌آید.

آنچه در امثال عربی و فارسی قابل توجه است این است که مضامین امثال دقیقاً و بدون هیچ تغییری در یکدیگر انعکاس یافته است و این تشابه فرهنگی ریشه در روابط دو ملت با یکدیگر داشته‌است:

ـ إبْنُ العَمِّ أحَقُّ بِبِنْتِ عَمّه. (البزرکان ۱۴۸) «عمو زاده به دختر عمویش سزاوارتر است».

معادل: عقد پسر عمو دختر عمو را در آسمان بسته‌اند. (دهخدا ۲: ۱۱۰۵)

ـ خُودْ بِنْتَ عَمُّکَ تِرْفَد هَمَّکَ. (البزرکان ۲۰۷)

ترفد: از بین بردن(همان ۲۰۷)بهتره پاورقی باشه

«دختر عمویت را بگیر تا غم خود را از بین ببری».

معادل: دختر عموی خودت را بگیر تا زنده شور، مرده شویت باشد. (جمشیدی پور ۴۶۴)

ـ الیاخُذْ مِنْ غیر مِلَّتِهِ یموتُ بِغیر عِلَّتِهِ. (البزرکان ۱۶)

« هر کس از بیگانگان زن بگیرد، بدون علّت می‌میرد».

معادل: وصلت با خویش معامله با بیگانه.(دهخدا ۴: ۱۸۸۷)

معیارهای دیگری برای ازدواج وجود داشته است که می‌توان آن‌ها را در دو مقوله زیبایی ظاهری و باطنی بررسی کرد:

الف. ویژگی‌های ظاهری

ـ تناسب سنی

در امثال فارسی آمده است که: مصاحبت و همسری زنی جوان با مرد پیر کاری نادرست است:

ـ زن جوان را تیری در پهلو نشیند به که پیری. [گلستان] (شکیبی گیلانی، حق‌شناس لاری و معزی قاجار ۱: ۹۲)

ـ شوهرم جوون باشه آردم توی سرمه دون باشه. [به این معنا که وقتی شوهر زن جوان باشد هر چند روزی و معاشش تنگ و اندک باشد باز او راضی خواهد بود.] (امینی ۵۳۸)

از طرفی دیگر مردان نیز ازدواج با زنان پیر را سبب نابودی زندگی خودشان می‌دانند و امثالی نمی‌یابیم که ازدواج این دو گروه با یکدیگر را سبب خوشبختی آنها بدانند، بنابراین می‌بینیم که امثال خواستار رعایت تناسب سنی هستند:

ـ زن پیر، مایه جوان مرگی است. (همان ۱: ۹۲)

اگر چه در امثال عربی ازدواج مرد با زن بزرگتر از خود را مورد تمسخر قرار داده‌اند ولی مثلی نمی‌یابیم که ازدواج کردن زنان با مردان پیر را کاری نادرست و ناپسند بدانند و این امر می‌تواند دلیلی بر این سخن باشد که آنان ازدواج زنان با مردان پیر را ناپسند ندانسته‌اند:

ـ صیحةٌ صاحتْ فی السَّماء العَروسةُ أکبَر مِن حُماة. (البزرکان ۲۱۷) «در آسمان صدائی پیچید که می‌گفت عروس از مادر داماد بزرگتر است».

ـ مِنْ هَمّه خَد قَدْ اُمّه. (همان ۱۹۱) خد:أخذ، ازدواج کرد (همان ۱۹۱)(توی پاورقی) «از بس حزن واندوه داشت با همسن مادرش ازدواج کرد».

ـ إلّی یتْجَوّزْ أکبرُ منه یاکبُر همُّه. (همان ۱۷۵)

إلّی: الذی(توی پاورقی) «کسی که با زن بزرگتر از خود ازدواج کند، اندوه بزرگی پیدا می‌کند».

در نتیجه امثال عربی نسبت به فارسی کمتر به رعایت تناسب سنی اهمیت داده‌اند.

ـ زیبایی

بیشتر روان شناسان بر این عقیده‌اند که جمال شناسی و زیبایی پسندی جزء فطرت و طبیعت زن است تا آن درجه که زنان، زیبایی ظاهر و آراستگی آن را بر زیبایی باطنی برتری می‌دهند و به همین منظور کانت آنها را «جنس زیبا» می‌نامد. «گویا منظور کانت از (جنس زیبا) همان (جنس لطیف) است زیرا آن قدر که زنان به قشنگی و زیبایی ظاهری توجه دارند و اهمیت می‌دهند به بانمکی و دل ربایی باطنی اهتمام ندارند». (نقل درآموزگار ۳۸۷)

این مسأله در میان امثالی که در مورد زیبایی و زیورهای ظاهری در هر دو جامعه گفته شده است، به خوبی مشهود است. از طرف دیگر امثال به این نکته پرداخته‌اند که مردان به زیبایی و زیورهای ظاهری دل خوش کرده‌اند و زنان هم دست از زیبایی حقیقی برداشته و به دنبال زیبایی ساختگی رفته‌اند.

آنچه در مورد زیبایی ظاهری، در امثال، بیان شده، نمایانگر شباهت زیاد بین سلیقه‌های دو جامعه فارسی و عربی است. مثلاً همگان اولین چیزی که برایشان اهمیت داشته، صورتی سفید، قدی بلند و چشمانی درشت بوده است، به خصوص این ویژگی‌ها در میان عرب‌ها با تأکید بیشتری بیان شده است، مثلاً در بیان اهمیت این خصوصیات گفته شده:

ـ البیاضُ نِصفُ الحُسْنِ. (البزرکان ۹)

نِص: نصف (همان ۹)« سفیدی نیمی از زیبایی است.»

ـ ثُلثینَ الحُسنِ الطُول.(همان ۱۳) «دو سوم زیبایی داشتن قامت بلند است».

ـ لا یفوتَنَّکُم فی المَرْأةِ الطولُ والبیاضُ. (همان ۹) « در زمان خواستگاری سفیدی و بلندی قد را در زنان فراموش نکنید».

ـ کَحْلِی عَینَجْ دَتَکْبَرْ. (همان ۴۳) «سرمه چشمان را درشت می‌کند».

ـ شوهر کردم وسمه کنم نه وصله کنم. (امینی ۵۳۸)

ـ تا سفیداب از تبریز می‌آید زنها خوشگلند. (همان ۹۶)

ـ صفای خانه آب است و جارو / صفای دختر چشم است و ابرو (همان ۲: ۱۰۵۸)

حتی گفته شده عرب‌های جاهلی هنگامی که برده‌ای سفید به دست می‌آوردند، برای وی اهمیت قائل می‌شدند و او را مادر شایسته‌ای برای فرزندان خود می‌دانستند. (روحانی ۴۱۰)

با این حال در مثلی دیگر سفیدی را جزء زیبایی به حساب نیاورده‌اند و کسانی که این صفت را از نشانه-های زیبایی به حساب آورده‌اند، به تمسخر گرفته‌اند.

ـ مثل المَی البَلالَة. البرزکان ۵۲)

المی البلالة: آبی که نانوا برای خیس کردن دستش هنگام پخت نان از آن استفاده می‌کند.(همان ۵۲)

مانند آب نانوائی. (برای مسخره کسانی که سفیدی را از نشانه‌های زیبایی به حساب می‌آورند.)

در میان ایرانیان نیز هر چند سفیدی دختر مورد توجه بوده ولی سبزه بودنش نیز از محسنات او به شمار می‌آمده و گاه بر سفیدی ترجیح داده شده است.

ـ سفید سفید صد تومان، سرخ و سفید سیصد تومان، حالا که رسید به سبزه هر چی بگی می‌ارزه. (دهخدا ۲: ۹۸۱)

اما با این وجود، می‌توان گفت که تأکید دو فرهنگ بیشتر بر سفیدی بوده است تا سبزه بودن. و همچنین امثال بیانگر این مسأله است که در دوران گذشته زنان به زیبایی ظاهری خود اهمیت بسیاری می‌دادند و این

موضوع برای مردان نیز مهم بوده است و به این ترتیب زن در فرهنگ دو ملت، همچون کالاست با این تفاوت که در خرید هیچ کالایی این گونه ریز بینی نمی‌شود. برای این که دختری مورد پسند واقع شود باید صفاتی را دارا باشد، از جمله اینکه زیبا و خوش اندام باشد. این زیبایی سنتی در ایران تابع ضوابط معین و معلومی است؛ از قبیل داشتن گیسوی مشکی، صورت گرد و سفید، چشمان درشت و سیاه، دهان کوچک و لبان گلگون، دندان های صاف و سفید و...

در میان عرب‌ها نیز تقریباً همین خصوصیات اصلی در مورد زیبایی مطرح بوده است، مانند: داشتن پیشانی بلند، لبانی قرمز، چشمانی سیاه و درشت، (که اکثراً آنها را به چشمان گاو تشبیه می‌کنند)، گردنی کشیده، صورتی سفید، گونه‌هایی قرمز، قامتی کشیده و موهائی مشکی و بلند و..... (المنجد ۲۰)

بنابراین در بیان ویژگی‌های زیبایی ظاهری تفاوت چندانی در بین آنها مشاهده نمی‌کنیم، هر چند در نزد هر ملتی بعضی ویژگی‌ها نمود بیشتری یافته است.

ب. زیبایی‌های باطنی

ـ پارسایی

اگر چه قبلاً گفته شد که زیبایی ظاهری زنان از جمله مواردی است که در امثال به آن توجه زیادی شده است، اما این زیبایی زمانی اهمیت دارد که در کنار آن به زیبایی باطنی نیز توجه شده باشد:

ـ الحُسنُ ما شالو إبْطکَ علی رَأسِهم. (بدیع۱۱۰) «زیبایی آن زیبایی است که تکیه‌گاه و احترامی در آن منظور شده باشد».

در فارسی اگر چه به صراحت مثلی در این باره نداریم، ولی امثالی داریم که زیبایی باطنی را ترجیح می-دهند:

– همه کس گر چه در زیبا پسندی است / ز زیبایی نکوتر سودمندی است [امیرخسرو] (حجازی، چند کلمه ۹۵)

در امثال دو فرهنگ از زنان انتظار می‌رود که پارسا باشند:

ـ زن خوب و فرمانبر پارسا / کند مرد درویش را پادشا [سعدی] (دهخدا ۲: ۹۲۴)

ـ زنان را ز هر خوبی‌ای دسترس / فزون‌تر همان پارسایی و بس [اسدی] (همان ۲: ۹۱۸)

ـ الزوجةُ الصالحة أحدُ الکاسبینِ. (بدیع ۴: ۱۵۶)«زن نیک سیرت یکی از دو منبع در آمد است».

ـ الحرّة ماتأکل من ثدیها « زن آزاده از سینه‌هایش نمی‌خورد».

برای پارسایی زن معیار و ویژگی‌هایی در نظر می‌گیرند؛ از جمله این‌که روی و موی خود را از چشم مردان بیگانه پوشانند، به حفظ عفاف بپردازند:

ـ چادر قلعه‌ی زن است. (گزیده امثال دهخدا ۷۵)

ـ اصل زن در سداد و دستوری است / و گرش این دو نیست دستوری است [اوحدی] (حجازی، چند کلمه ۲۱۶)

ـ أحیا من فتاهٔ و من هدیّ «باحیاتر از دختر و زنی که سوی شوهرش می‌برند».

و در محافل عمومی رفت و آمد کمتری داشته باشند:

ـ به خانه نشستن بود کار زن/ برون کار مردان شمشیرزن

ـ البیت صندوق مقفل

«خانه صندوق قفل شده است.»

ـ اللی تخرج من دارها ینقلّ مقدارَها

«زنی که زیاد از خانه‌اش خارج می‌شود، ارزش و مقدارش کم می‌شود».

از طرف دیگر در گذشته غالباً دختران فقط برای این هدف که در آینده به عنوان کدبانوی خانه در صحنه اجتماع گام نهند، تربیت می‌شدند، که این امر سبب محدود شدن آنان در چهارچوب خانه و کاهش فعالیت‌ها و نقش اجتماعی وی می‌گردید؛ و اگر ناپارسا، ناپاک و سبب ننگ خانواده تلقی شوند، در این‌صورت پدر یا برادر تحت دفاع از ناموس حق شرعی و قانونی در پاک کردن این لکه ننگ یعنی کشتن او را دارند:

ـ زن ناپارسا شکنج دل است / زود دفعش بکن که رنج دل است [اوحدی] (دهخدا ۲: ۹۲۶)

اصالت خانوادگی

از آنجا که ویژگی‌هایی از جمله زیبایی در کنار نداشتن اصالت خانوادگی رنگ می‌بازد؛ انتخاب از خانواده اصیل، یکی دیگر از معیارهای انتخاب همسر است چرا که مرد فقط به زن نگاه نمی‌کند بلکه به همنشینی با خانواده‌اش نیز توجه دارد، به خاطر همین گفته شده:

ـ ایّاک و عقیلهٔ الملح «پرهیز از زن نیکو که در محل نامناسب پرورش یافته است».

این مثل بر گرفته از سخن پیامبر (ص) می‌باشد که فرمودند: ایّاکم و خضراءَ الدمن قیل ما خضراء الدمن قال: المرأهٔ الحسناء فی منبت السوء (کافی ۳۳۳/۵)

«اجتناب کنید از سبزی‌های باطراوت در زباله‌دان. سؤال شد: مرادتان از زباله‌دان چیست؟ فرمودند زن زیبا با تربیت بد و غلط».

ـ خُذْ الأصیلهٔ، لَوْ کانَتْ عَلی الحَصیرَهٔ. (البزرکان ۲۰۰)«زن اصیل را برگزین گرچه حصیرنشین باشد». (فقیر باشد)(پاورقی)

همچنین در امثال برای اصالت، اهمیّت زیادی به اصیل بودن مادر داده‌اند:

ـ هر کس مادرش را دید دخترش را نمی‌گیرد. (جمشیدی پور ۴۶۶)

ـ مادر را ببین دختر را بگیر. (همان ۴۶۵)

ـ خُذْ البِنْتَ عَلَی عین أمِّها. (البزرکان ۶) معادل: مادر را ببین دختر را بگیر. (جمشیدی پور ۴۶۵)

ـ إعْرِفْ أمَّها کَبْلَ مُتَضَمِّنِها. (البزرکان ۲۱۶)

کبل: قبل از (همان ۲۱۶)

مُتَضَمِّن: ازدواج کردن (همان ۲۱۶)(پاورقی)« قبل از ازدواج کردن با او، مادرش را بشناس».

«نقش مادر در وراثت به مراتب بیشتر از پدر است از آن بابت که رابطه وراثتی طفل با مادر به مدت نه ماه در رحم و لااقل حدود یکی، دو سال پس از تولد از طریق شیر مادر باقی و برقرار خواهد بود و در این مدت همیشه در کنار یا در آغوش اوست. بعدها نیز تا مرحله ورود به دبستان همراه اوست. راه و روش او را دنبال می‌کند و با اخلاق و رفتار او مأنوس است، در حالی که این رابطه در کنار پدر با این وسعت دامنه نیست. این امر در رابطه با دختران بیشتر است.

دختر آن‌چنان به مادر وصل است که حتی نمی‌تواند خود را جدای از مادر تصور کند؛ به همین نظر در سازندگی دختران، مادران را نقشی دیگر است». (قائمی ۲۳۰ـ ۲۲۹)

در امثال عربی و فارسی تمامی این مسائل بیان شده است و منشأ تمامی رفتار و اخلاق دختر را در مادر می‌بینند. نیز از آنجا که در قدیم جوانان قبل از عقد نمی‌توانستند دختران را ببینند از این مقایسه که دختر همانند مادر است، استفاده می‌کردند. بنابراین تشابه فرهنگی در این مورد کاملاً در بین فرهنگ دو ملت مشهود می‌باشد.

نیکی و حسن خلق

ـ دلارام باشد زن نیکخواه/ ولیکن زن بد، خدا را پناه [سعدی]

ـ ما ینشم الا التفاح اما ما بنطلب الا الملامح «زنی با اخلاق نیکو باعث آرامش و دختری که به علت حسن خلق خواستگارانی زیاد دارد.»

نتایج بحث

ـ با بررسی امثالی که در باره ازدواج در دو جامعه ایران و عرب گفته شد، می‌توان گفت پیوندهای میان اقوام فارس و عرب پیوندهایی بسیار کهن است و باعث شده است که زبان و ادبیات فارسی و عربی در تعامل جدی‌تری با یکدیگر قرار داشته، از هم تأثیر فراوانی بپذیرند.

تأثیرات جدی این تعامل در همه عرصه‌های فرهنگی، به مفهوم وسیع آن، از جمله فرهنگ عامه نمود یافته است؛ به‌طوری که امثال زیادی را می‌یابیم که از نظر مضامین و موضوع بسیار شبیه به هم بوده، دربردارنده‌ی پیام‌های یکسانی است که تشابه فرهنگی دو ملت را در این زمینه بیان می‌کند.

ـ مردان در ازدواج در امثال دو ملت آزادی اراده و عمل بیشتری از زنان داشته‌اند.

ـ ازدواج برای مرد نسبت به زن امتیاز است، چرا که مرد فقط اختیار شریک زندگیش را دارد، اما زن فقط باید بپذیرد، زیرا مرد در امثال دچار عیب و ننگ نمی‌شود و اگر چنین خواسته‌ای از طرف زن مطرح شود از ارزش او کاسته خواهد شد.

ـ چهره زن قبل از ازدواج، باید به ویژگی‌هایی آراسته باشد از جمله زیبایی ظاهری در کنار زیبایی باطنی، تناسب سنی، اصالت خانوادگی که بیشتر از جانب مادر می‌باشد.

ـــ در مورد ازدواج دختردر دو زبان، بیشترین تأکید بر ازدواج فامیلی به ویژه عموزادگان می‌باشد.

کتابنامه

ـ **قرآن مجید.**

ـ آموزگار، حبیب اله. **مقام زن در آفرینش**. تهران: اقبال، ۱۳۴۴.

ـ أبوعلی، توفیق. **صورة العادات والتقالید والقیم الجاهلیة، فی کتب الأمثال العربیة**. بیروت: شرکة المطبوعات للتوزیع والنشر،۱۹۹۹ م.

ـ **ارزش و چهره‌ی زن در ملل مختلف و جاهلیت عرب قبل از اسلام**. از مجموعه مقالات فرهنگی اجتماعی دومین نمایشگاه تشخیص و منزلت زن در نظام اسلامی .بهمن، ۱۳۷۰.

ـ امینی، امیر قلی. **فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی**. اصفهان: دانشگاه اصفهان. چاپ ۳، ۱۳۵۷.

ـ انصاری، خواجه عبدالله.**خلاصه تفسیر ادبی و عرفانی قرآن مجید**. تألیف: امام احمد میبدی.تهران: اقبال. چاپ ۴، ۱۳۷۵.

ـ باشا، احمد تیمور.**الأمثال العامیة**. القاهره: مرکز الأهرام للترجمة والنشر، ۱۹۸۶م.

ـ بدیع یعقوب،امیل. **موسوعة أمثال العرب**. بیروت: دار الجبل. بدون سنة الطبع.

ـ البزرکان، رؤف. **المرأة العربیة فی الأمثال الشعبیة**. بدون سنة الطبع.

ـ بندرریگی، محمد. **فرهنگ جدید عربی – فارسی**. ترجمه منجد الطلاب. چاپ ۱۷. تهران: اسلامی، ۱۳۸۱.

ـ شکیبی گیلانی، جامی؛ و علی محمد حقشناس لاری و پدارم معزی قاجار. **پند و دستان یاب**. تهران: نقش جهان، ۱۳۶۶.

ـ جمشیدی پور، یوسف. **فرهنگ نامه امثال و حکم ایرانی**. تهران: فروغی، ۱۴۴۷.

ـ حجازی، بنفشه. **چند کلمه از مادر شوهر**. تهران: فروزان، ۱۳۸۵.

ـ حجازی، بنفشه . **زن به ظن تاریخ**. ایران: شهر آفتاب، ۱۳۷۰.

ـ دهخدا، علی اکبر.**گزیده امثال و حکم**. تهران: تیراژه، ۱۳۶۸.

ـ دهخدا، علی اکبر. **امثال وحکم**. چاپ ۶. تهران: سپهر، ۱۳۶۳.

ـ سعدی.**گلستان**. به کوشش خلیل خطیب رهبر.چاپ ۲. ایران: صفی علیشاه، ۱۳۶۲.

ـ شاملو، احمد. **کتاب کوچه**، فرهنگ لغات، اصطلاحات، تعبیرات ضرب‌المثلهای فارسی. چاپ ۲. تهران: مازیار،۱۳۵۷.

ـ **طه، جمانة. المرأة العربیة فی منظور الدین والواقع. دمشق:** اتحاد الکتاب العرب، ۲۰۰۴م.

ـ قائمی، علی. **اسلام و تربیت دختران**. تهران: هاد، ۱۳۷۲.

ـ المنجد، صلاح الدین. **جمال المرأة عند العرب**.بیروت:دار الکتاب الجدید.۱۹۶۹م.

ـ میدانی، **ابوالفضل مجمع الأمثال**. تحقیق وشرح وفهرسة: قصی الحسین. بیروت: الهلال، ۲۰۰۳م.

ـ وکیلی، الهه. **زن در آئینه قرآن و آئین های زرتشت، یهود و مسیح**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۰.

ـ یزدانی، زینب. **زن در شعر فارسی (دیروز- امروز)**. تهران: فردوس،۱۳۷۸.

منابع اینترنتی

ـ« **الأمثال والحکم** ». مدرسة أسدود الأساسیة للبنین
http://www.esdod.net/7kma/pregnancy.htm

– سالم، عادل.« **أضرب المرأة قبل الغذاء وبعد العشاء.**» ۱ آب (أغسطس) ۲۰۰۳م.
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article

کاربست مؤلفه ی نقیضه در دو داستان صادق هدایت

فاطمه ادراکی

دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد مشهد

چکیده

میخائیل باختین، از برجسته ترین اندیشمندان و نظریه پردازان در عرصه ی نقدادبی است. از مهمترین مؤلفه های قابل توجه، از دیدگاه وی، مفاهیمی چون سبک بخشی، نقیضه، جدل و رویکرد کارناوالی است.

داستان های «آب زندگی» ، «حاجی آقا» از برجسته ترین آثار ادبیات معاصر ایران است؛ که دیدگاه منطق و گفتگویی و به ویژه رویکرد نقیضه ی باختینی با آن ها منطبق است.

داستان های «آب زندگی» و «حاجی آقا»ی هدایت از آثاری هستند که شخصیت های آن‌ها دارای صداها و آگاهی هایی مستقل اند که گاه این صداها با صدای راوی/ نویسنده در تضاد قرار می گیرد و نقیضه ی باختینی را به وجود می آورد.

این پژوهش بر آن است که پس از معرفی «آب زندگی» و «حاجی آقا» و نیز تعریف و تشریح نقیضه، به کار بست این مؤلفه ی مهم به عنوان یک مشخصه ی بارز در این دو اثر بپردازد.

کلیدواژه‌ها: آب زندگی، حاجی آقا، باختین، نقیضه، داستان

مقدمه

«آب زندگی» و « حاجی آقا» از آثار برجسته ی صادق هدایت در عرصه ی ادبیات معاصر ایران است. نحوه ی نگارش و سبکی که هدایت در این دو داستان مورد توجه قرار داده است کاملاً با یکدیگر متفاوتند.

هدایت در داستان «آب زندگی» زبانی را که با فضای داستان چندان هماهنگی ندارد،انتخاب می کند. بدین ترتیب سبک نگارشی این داستان مانند قصه های کودکان است و این را به وضوح می توان در شروع و انتهای داستان دید. در حالی که فضای آن کاملاً خلاف این را بیان می کند.

در این داستان نقیضه به منزله ی صدای شخصیت ها که در تضاد با صدای راوی / نویسنده قرار می گیرند، دیده می شود. البته باید گفت که نوع نقیضه در این داستان با نوع نقیضه در داستان « حاجی اقا» تا حدی متفاوت است.

« حاجی آقا» نیز از آثار طنز آمیز محسوب می شود، این داستان یکی از آثار طنز آمیز بسیار موفق هدایت و حتی از مهمترین آثار در حیطه ادبیات داستانی در زمینه طنز در دوره ی خود محسوب می شود.

شخصیت های این داستان اگر چه زاده ی تخیل نویسنده هستند اما می توانند به صورت « نمونه»مابه ازای خارجی هم داشته باشند (محمود زاده، ۳۵ : ۱۳۹۰).

شخصیت های متنوع و گونا گونی در صحنه ی داستان دیده می شود . نوع رابطه ی آنان با شخصیت محوری داستان، تماماً نشان دهنده ی همخوانی منش و کردار آنان با شخصیت « حاجی » است. گویا صدای همه اینان انعکاسی از صدای « حاجی » است.

در این میان صدای « منادی الحق» گونه ی دیگری است. او به حاجی می گوید: "تو وجودت دشنام به بشریت است!" (هدایت،۹۱:۱۳۴۴) این صدا، اگرچه در طول تاریخ ایران، آن گونه که در این داستان نشان می دهد، تنها می ماند، اما بیانگر این است که با وجود تمام پلشتی ها، تبهکاری ها، بی شرمی ها و بی فضیلتی ها، باز چنین صدای با فضیلتی هم وجود دارد.

« یوز باشی» ، « مراد»، « دوام الوزاره» ، « مزلقانی» و ..... همه تابع صدای حاجی هستند.

در این مقاله به جوانبی پرداخته ایم که پیشتر به آن توجه نشده است، یعنی بررسی این دو داستان بر طبق نظریه نقیضه ی باختین. تاکنون پژوهشی که به این رویکرد در این دو اثر پرداخته باشد، نوشته نشده است. بنابراین، شاید یکی از مناسب ترین رهیافت ها برای بررسی این داستان، رویکردی باشد که بر اندیشه و نظریات باختین تمرکز دارد.

پیش از آن که به بررسی مؤلفه ی نقیضه و ارتباط آن با این آثار بپردازیم ، به شرح کوتاهی از خلاصه ی داستان ها و نکات موجود در آنها اشاره می کنیم.

خلاصه ی داستان آب زندگی

داستان، درباره پینه دوزی است که دارای سه پسر به نام های حسن قوزی، حسین کچل و احمدک است. وقتی پسرها بزرگ می شوند، پدر به آنها می گوید باید به دنبال کاری بروند تا خرج خود را در بیاورند . پسرها به راه می افتند. در راه برادرهای بزرگتر، احمدک را که زرنگ است دست و پایش را می بندند و او را در داخل غاری می اندازند و جلوی غار سنگی می گذارند تا او نتواند بیرون بیاید.

حسن و حسین نیز به راه می افتند، یکی به سمت مشرق می رود و دیگری به طرف مغرب.

حسن آنقدر راه می رود که در هنگام غروب به جنگلی می رسد در آن پیرزنی را می بیند که جادوگر است ، از او آب و غذا می خواهد . پیرزن از او می خواهد شمعی را که داخل چاه افتاده در آورد. پسر به ته چاه می افتد و ناگاه در آن تاریکی غولی را می بیند که به او می گوید : « تا می توانی ، از آب زندگی پرهیز کن».

حسن می رود تا به شهری می رسد که خاکش از طلاست اما مردم شهر ، کورند. او از اعتقادات مردم سوء استفاده می کند.

در اینجا، نویسنده، حسن را رها می کند و به سراغ حسین می رود.او نیز از فرط خستگی در زیر سایه درختی می خوابد.

در اینجا گفتمان سه کلاغ را می شنویم که حسین بر طبق سخنان آنان به راه می افتد و به شهر ماه تابان می رود و در آن جا شاه می شود. حسین هم وقتی به شاهی می رسد ، پدرش را فراموش می کند.

احمدک که در غار رها شده نیز، درویشی را می بیند که به او پیشنهاد می دهد که به کشور همیشه بهار برود و آب زندگانی را پیدا کند تا بدبخت ها را نجات بدهد.

احمدک در کشور همیشه بهار ، پیش یک دوا فروش می رود . آنجا کار می کند . بعد به طرف سرزمین کورها می رود، با آبی که از چشمه ی زندگی برده، چندنفر را بینا می کند. اما عده ای می ایند و احمدک را زندانی می کنند. سرزمین ماه تابان و کشور زرافشان با هم متحد می شوند و به جنگ احمدک می روند. اما احمدک پیروز می شود و به نزد پدر خود باز می گردد و با او به سرزمین همیشه بهار می رود.

خلاصه داستان حاجی آقا

«حاجی آقا» داستانی است درباره شخصیت زبان باره، فاسد، زورگو، ریاکار و بی پرهیز مرتجعی که با دلالی، کلاهبرداری و قاچاق از فلگ زدگی به پول و پله رسیده است. او دارای شش زن طلاق گرفته و چهار زنی بوده که سرشان را خورده است. هفت زن دیگرش در قید حیات اند. "حاجی در امور سیاسی نیز به شیوه ی ماکیاولی، آن هم به گونه ی مبتذلش ، می اندیشد." (تسلیمی، ۱۳۸۳ : ۱۰۱).

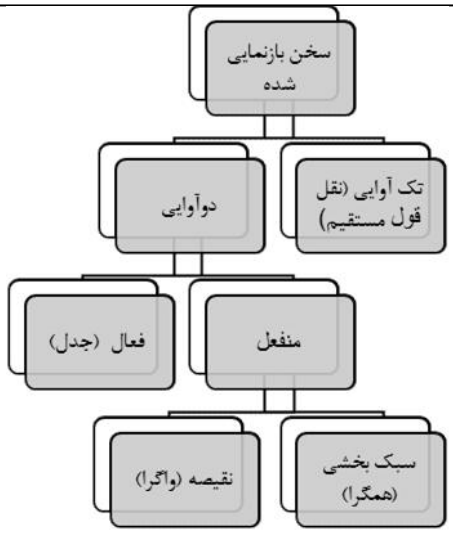
حاجی با افراد زیادی در طول داستان گفتگو می کند افرادی چون خدمتکارش، مراد، میخچیان و ... اما کسی که صدایش با صدای دیگران که با چاپلوسی از شخصیت حاجی تعریف و تمجید می کنند کمی متفاوت است، فردی است به نام « منادی حق» وی روزی وارد خانه حاجی می شود و شخصیت حاجی را بی پرده در برابر چشمان وی به تصویر در می آورد. حاجی به هر وسیله ای می خواهد وضعیت مالی خود را در هرج و مرج سیاسی در ایران ارتقا بخشد.

سرانجام وی پس از مدت ها تردید و فرار از عمل به دلیل بیماری مزمنی که دارد، در بیمارستان بستری می شود. زمانی که بی هوش می شود در خواب می بیند که به آخرت سفر کرده و آنجا فرشته را نیز می خواهد فریب دهد، در خواب می بیند که « حلیمه خاتون» همسر سابقش، دربان قصر شده است و حلیمه او را به دربانی نیز نمی پذیرد. از شدت اضطراب چشم هایش باز شد و دید در مریضخانه است و به اطرافیان می گوید« این دنیا قاپچی در خونه ی شما بودم در آن دنیا قاپچی حلیمه خاتون».

مؤلفه های اصلی باختین

«سبک بخشی»، « نقیضه» ، « جدل» و «کارناوال» از مفاهیم اساسی در نظام فکری باختین است. "جنبه گفتگویی را نمی توان به شکل هایی از قبیل بحث، جدل و نقیضه محدود کرد، اینها تنها آشکارترین و خوش برش ترین آن هستند."(تودورف، ۱۳۷۷ :۱۴۴).

از دیدگاه باختین سخن به شکل نمودار زیر در می آید . دراین جدول، قسمتی که مربوط به دوآوایی و زیر مجموعه های آن است ، مهم است ، زیرا دراین صورت اثر، قابلیت یک متن دو سویه را خواهد داشت و از نظر باختین همین مهم و قابل توجه است. چرا که"از طریق گفتار دوسویه است که چند آوایی و چند واژگانی در اثر ایجاد می گردد." (مقدادی ، ۱۳۸۲ : ۲۶).



از میان نظام فکری باختین که شامل سبک بخشی، نقیضه، جدل و کارناوال است برای این مقاله، مقوله ی نقیضه انتخاب شده است.

نقیضه (parody) به اثری گفته می شود که از شیوه جدی و ویژگی های خاص یک اثر ادبی مشخص، یا سبک منحصر به فرد نویسنده، یا ویژگی های سبکی و دیگر عناصر یک نوع ادبی جدی، تقلید می کند، و بدین وسیله باآفرینش یک اثر خنده دار و کم مایه، اثر نخستین را خدشه دار می کند. (ایبرمز، ۱۳۸۴ : ۳۶). البته در این برداشت بی انصافی است که هر نقیضه ای را "کم مایه و خدشه دار کننده ی اثر نخستین" بدانیم چرا که نقیضه به عنوان نوعی ادبی رسالت بزرگی را در ساخت طنز به عهده دارد .

اما نقیضه از دیدگاه باختین آنگاه به وجود می آید که "نقل قول شخصیت ها، یکسر در تضاد با قول راوی یا نویسنده قرار می گیرد" (احمدی، ۱۳۷۲ : ۱۰۹).

به عبارتی شخصیت ها به ایدئولوژی هایی خلاف ایدئولوژی های نویسنده / روای تعلق دارند. در این هنگام است که کلمات ، گفته ها، عبارات ، تعاریف و القاب تحت تاثیر مقاصد افراد دیگری قرار می گیرند که نویسنده / روای ، تا حد زیادی با آنها مخالف است.(باختین ، ۱۳۸۷ : ۴۱۰).

بنابراین می توان گفت که نقیضه هم می تواند شامل به طنز گرفتن قانون ها و سبک های گذشته باشد و هم شامل مواردی که قول راوی / نویسنده با قول شخصیت ها ، در تضاد باشد و اینک به کار بست مؤلفه نقبضه در این دو داستان می پردازیم.

کاربست مؤلفه نقیضه

نقیضه ها بر اساس فرم و ساخت در دو داستان

۱ـ از دیدگاه نقیضه در ادبیات فارسی: تقلید از آثار ادبی گذشته و ساخت فرم و مفهوم جدید.

از این دیدگاه نقیضه عبارت است از متنی که متن یا گونه ی ادبی « جدی» دیگری را سرمشق خود قرار می دهد و به تمسخر و تقلید مضحکه آمیز آن می پردازد. البته نقیضه فقط به معنای تقلید مضحکه آمیز نیست، بلکه شامل نوعی جهت گیری انتقادی و تعریض آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی و سیاسی ،

فرهنگی و فلسفی نیز است. (اخوان ثالث، ۱۳۷۴ : ۲۹) که د راین دو داستان نیز جنبه انتقادی و تعریض به مسایل مختلف بیشتر آشکار است از آن جمله چاپلوسی، ریاکاری ، تظاهر و ... .

ساخت کهن افسانه وار داستان که با « یکی بود، یکی نبود» آغاز می شودو داستان را با اصطلاح عامیانه « قصه ما به سر رسید کلاغه به خونش نرسید!» پایان می دهد.

در این داستان هماهنگی بین زبان و فضا وجود ندارد، سبک نگارشی این داستان مانند قصه های کودکان می باشد اما فضای آن، فضایی کاملاً در خور بزرگسالان و سرشار از پند و اندرز است.

داستان « حاجی آقا» فاقد قسم اول نقیضه است یعنی داستان دارای فضایی هماهنگ با زبان است.

۲ـ از دیدگاه باختینی

الف ـ در نامگذاری

در نامگذاری شخصیت ها در داستان آب حیات می بینیم که هدایت نقیضه را به شکلی آشکار به کاربرده است. نمونه آن را در نامگذاری نام سه پسر می بینیم . مثلاً نام یکی را حسن قوزی می گذارد و دیگری را حسین کچل و برادر عاقل این دو را احمدک می نامند. احمدک ، شخصیت مورد انتظار راوی است. وقتی وی را معرفی می کند گویی همخوانی بارزی بین صدای راوای / نویسنده با صدای احمدک وجود دارد. احمدک از دیدگاه باختین دارای سبک بخشی است. "احمدک از همه کوچکتر، سری به زیر و پایی به راه بود و عزیز دردانه اش بود، توی دکان عطاری شاگردی می کرده سرماه مزدش را می آورد و به باباش می داد."(هدایت،۱۳۴۴:۱)

در داستان حاجی آقا نیز، با توجه به عرف و سنت ها، توقع خواننده از این نام به گونه ای دیگر است. وی باید فردی متعهد، موجه و کاملاً مثبت باشد که هدایت در این داستان به گونه ای فراتر از این عمل نموده است و از طرف دیگر صدای حاجی در تضاد و اختلاف با قول راوی / نویسنده قرار دارد. به عبارتی شخصیت حاجی آقا ایدئولوژی هایی خلاف ایدئولوژی های نویسنده تعلق دارد. "در این هنگام است که کلمات ، گفته ها ، عبارات، تعاریف و القاب تحت تاثیر افراد دیگری قرار می گیرد که نویسنده تا حدود زیادی با آنها مخالف است و مقاصد شخصی او را نیز منحرف می کنند. "(باختین ، ۱۳۸۷ : ۴۱۰)

عنوان شاه شهید

گاهی نویسنده برای رد گم کردن ، نظام رضا خانی را به طنز به نظام شاه شهید ترجیح می دهد و می گوید"چون امروزه، با این امنیت و آزادی ای که از دولت سر قائد محترم مملکت برخوردارین ، مثل زمان شاه شهید نیست. آن وقت هر کسی را به دربار احضار می کردند اول وصیت نامه اش را می نوشت و بعد هم برای مهمان یک فنجان قهوه می آوردند، از آن قهوه های کذایی ؟" (هدایت ،۱۳۴۴:۲۶).

ب ـ شخصیت ها

۱ـ در معرفی شخصیت ها

صدای حسن قوزی و حسین کچل با صدای راوی/ نویسنده نقیضه دارد، زیرا هدایت در همان ابتدا که حسن قوزی را به خواننده معرفی می کند می گوید: "حسنی دعانویس و معرکه گیر بود". درباره حسین کچل هم چنین می گوید: "همه کاره و هیچکاره بود گاهی آب حوض می کشید یا برف پارو می کرد و اغلب ول می گشت". (هدایت ،۱:۱۳۴۴) اما صدای احمدک با صدای نویسنده سبک بخشی دارد.

در داستان «حاجی آقا» راوی وی را چنین معرفی می کند:

«حاجی معتقد بود که هزار دوست کم و یک دشمن زیاد است. به همین جهت با هر کس گرم می گرفت و دل همه کس را به دست می آورد و با محیط خودش سازش پیدا کرده بود از این رو خیلی ها فدایی او بودند و .... و باز در ادامه می گوید: "حاجی سواد حسابی نداشت ولیکن حافظه او قوی بود و حرف های دیگران را از بر می کرد و به موقع یا بی موقع تکرار می کرد ".(هدایت ،۲۰:۱۳۴۴).

یا در جایی دیگر می گوید "حاجی به کتاب اخلاق و گلستان سعدی معتقد بود و از تاریخ بی آنکه اطلاعی داشته باشد، بی خود تعریف می کرد. دوسه بار لغت اشتباهی برای کیومرث معنی کرد و سبب شد که طفلک روز بعد در مدرسه کتک مفصلی نوش جان کند و از این جهت دیگر اشتباهات خود را نزد پدرش نمی پرسید." (هدایت، ۱۳۴۴ :۲۰)

این نمونه ها، تنها شواهد اندکی بود که نظر راوی را نسبت به حاجی آقا در معرفی شخصیت وی بیان می دارد، به نوعی راوی با تمسخر و طنز جنبه ای از ویژگی های شخصیتی حاجی آقا را بیان می دارد ولی در ادامه شخصیت واقعی وی را معرفی می کند . اگر چه هدایت به عنوان راوی سوم شخص در این داستان قرار دارد خیلی صدای وی در جریان مستقیم داستان دخالت ندارد.

نمونه ای دیگر از نقیضه در معرفی شخصیت حاجی آقا ، راجع به عمل وی به دست جراحان فرنگی است که نویسنده با لحنی تمسخرآمیز می گوید: « شنیده بود که عمل در سن او خطرناک است و به علاوه به حکیم فرنگی و یا فرنگی مآب و دواهای آنها هیچ اعتقاد نداشت . مگرپدرش را دوای فرنگی نکشت؟ چرا تن خودش را زیر تیغ حکیم بیندازد؟ تقدیر هر کس معین شده و روی پیشانیش نوشته اند، چرا بیخود کمک به اجل بکند؟ در صورتی که بیماری به اهمیت و اعتبار او در جامعه می افزود .» (هدایت ،۱۳۴۴: ۲۱).

۲ـ در رفتار و عملکرد شخصیت ها

الف ـ گول زدن مردم کشور زرافشان توسط حسنی نمونه ای از نقیضه در رفتار و عملکرد شخصیت هاست. "حسنی با خودش گفت: اینا رو خوب میشه گولشون زد و دوشید، خوب چه عیب داره که من پیغمرشون بشم؟"(هدایت،۳۵:۱۳۴۴).

ب ـ حرص جمع کردن طلا

"گر چه در اثر خاک طلا چشم های حسنی اول زخم شده و بعن هم نابینا شد، اما از حرص جمع کردن طلا خسته نمی شد. روز به روز مال و مکنتش در کشور کوران زیادتر می شد و در همه ی خانه ها عکس برجسته حسنی را به دیوارها آویزان کرده بودند." (هدایت ،۱۳۴۴: ۳)

ج ـ عیش و عشرت

و روای در ادامه اضافه می کند که وی "پدر و برادرها و زندگی سابق خودش و حتی خواهشی که پدرش ازاو کرده بود همه به کلی از یادش رفته و مشغول عیش و عشرت و خودنمایی شد". (هدایت ،۳:۱۳۴۴)

درباره ی حسینی هم تکبر و رفتار نادرست وی با مردم را می توانیم بیان کنیم:

"متملق ها و شعرا و فضلا او را سایه خدا و خدای روی زمین وانمود کردند که کم کم از روی حسینی بالا رفت. کم کم وی هم خودش را باخت و بعد هم بگیر و ببند راه انداخت و به زور دوستان و گزمه و قراول چنان چشم زهره ای از مردم گرفت که همه آنها به ستوه آمدند". (هدایت ، ۱۳۴۴ :۵)

و باز عیش و نوش را در رفتار حسینی هم می بینیم. « حسینی هم گوشش سنگین و بعد کر شد. اما با چند نفر دلقک درباری و متملق و تجار کور که همدستش بودند به لفت و لیس و عیش و نوش مشغول شدند.« (هدایت ، ۱۳۴۴ :۵)

د- قتل و غارت

راوی درباره حسینی می گوید: «حسین کچل هم در کشور ماه تابان مشغول چاپیدن و قتل و غارت مردمان آنجا بود»(هدایت،۸:۱۳۴۴).

نقیضه را در رفتار و عملکرد حاجی آقا به وفور می توان دید. آن جا که درباره ی مذهب حرف می زند، می گوید:« کی از آن دنیا برگشته؟ اگر راست باشه او مثل عقاید سیاسی اش، به آن دنیا هم اعتقاد محکمی نداشت. مگر با پول نمی شد حج، نماز و روزه را خرید؟ پس هر کس پول داشت، دو دنیا را داشت» (هدایت ، ۱۳۴۴ :۲۳)

شخصیت منفور و دوگانه حاجی در این داستان ، منجر به دید منفی وی نسبت به تمسخر مذهب نیز می شود. نوعی نقیضه تمسخر اعتقاد ، ایدئولوژی و عقاید است. شاید بتوان گفت که حاجی بر طبق منطق گفتگویی باختین دچار جدل با خود شده است یعنی صدایی از درون وی را می آزارد و وی را دچار شک و تردید، چرا که راه و روش وی با توجه به تعاریف راوی برای مخاطب کاملاً محسوس و ملموس است.

یا آنجا که درباره پول حرف می زند:

« اگر توی دنیا پول داشته باشی ، افتخار، اعتبار، شرف و ناموس و همه چیز داری. عزیز بی جهت میشی، میهن پرست و با هوش هستی، تملقت را می کنند و همه کار هم برایت می کنند. پول ستارالعیوبه». (هدایت،۴۲:۱۳۴۴)

تظاهر و ریاکاری حاجی

«آنقدر که من با آنها خوش سلوکی می کنم، بطوری که منو می پرستند، استالین با کارگرهاش نمی کند» (هدایت ،۴۴:۱۳۴۴). به نوعی با بیان نقیضه گونه ای، خود، رفتار استالین گونه خود را موجح نشان می دهد. از طرفی می دانیم که استالین فردی مستبد و خودرأی بود و به گونه ای رفتار مستبدگونه ی خود و استالین را در یک راستا قرار می دهد. یا آنجا که حاجی درباره ی مشروطه حرف می زند و سخن ضد و نقیض و ظنز آمیز رابیان می کند یک جا مشروطه را زیر سوال می برد و در جای دیگر خودش را از پیش قراولان مشروطه می نامد. « بایددائماً تو سرتان چماق زد .... مشروطه آزادی ..... برای اینکه بهتر بشه دزدید ـ در کوزه بگذارید آبش را بخورید .... مشروطه ! بر پدر این مشروطه لعنت ! از وقتی که مشروطه شدیم به این روز افتادیم. ما که مشروطه را نگرفتیم، این حقه بازیها را اجنبی به ما زورچپان کرد.» (هدایت،۵۲:۱۳۴۴).

۳ـ جایگاه بینامتنیت در ساخت نقیضه

در این دو داستان نوعی بینا متنیت باختینی دیده می شود. بینامتنیت از مفاهیم باختینی است که در ادامه گفتگوی بینا ذهنی گسترش می یابد و دامنگیر یک متن چونان دو متن با دو گفتمان جداگانه می شود چرا که یک متن از نقل قول های گوناگونی ساخته می شود و هر متنی متن دیگری را هضم و دگرگون می کند (سید، ۱۳۸۲ :۵۶) به عبارتی در بینامتنیت است که شخص و متون از موضع تک صدایی و فردیت دلخواه بیرون می آیند و خصلتی اجتماعی و چند جانبه پیدا می کنند. "گفتگو باید بینش های مخالف و گوناگون را پیشنهاد کند وگرنه چه بسا گفت و گوهایی که هر دو دارای یک صدا هستند در برابر آن تک صدایی هایی که دارای صدااند". (تسلیمی ، ۱۳۹۰ :۵۸).

بینامتنیت به گونه ای چشمگیر در این دو داستان نقیضه را می پروراند ؛مثلا، کنایه ها و ضرب المثل های حاجی آقا در نشان دادن تضاد راوی و شخصیت حاجی تأثیر به سزایی دارد و داستان ها و تلمیحات نیز در داستان آب زندگی نقیضه را می پروراند.نوع بینامتنیت در دو داستان تا حدی با یکدیگر متفاوتند.

بینامتنیت در داستان آب زندگی بیشتر از نوع داستان ها و تلمیحات است اما نوع بینامنیت در حاجی آقا بیشتر کنایه و ضرب المثل است.

بینامتنیت در آب زندگی

عنوان آب زندگی، یادآور آب حیات است. اشاره به داستان یوسف پیامبر و حسادت برادران نسبت به او، کوه قاف، سیمرغ ، اژدهاو .... اشاره به داستان زال و سیمرغ در شاهنامه دارد. آنجا که سیمرغ زال را به دلیل آنکه سپید مو است به کوه البرز می برد و او را بزرگ می کند و بعد از اینکه او بزرگ می شود به وی می سپارد اگر زمانی دچار مشکل شوی، یکی از پرهایم را به تو می دهم تا در زمان مشکل، آن را بسوزانی تا من نزدت بیایم: « سیمرغ روی زمین نشست. احمدک یک پر از بالش کند و قایم کرد. بعد رفت روی بال های سیمرغ نشست. سیمرغ به او می گوید که اول یه پر از من بکن و همیشه با خودت داشته باش، اگر یه روزی

روزگاری به کمک من محتاج شدی به یک بهونه ای پشت بام می روی و پر منو آتیش می زنی ، من فوراً حاضر می شم و تو رو نجات می دم. حالا بیا رو بالم بشین.» (هدایت، ۶:۱۳۴۴).

یا آنجا که احمدک، دختر چوپان را می بیند به نوعی شاید تأثیر پذیری هدایت از داستان موسی و دختر شعیب است. « دختر چوپانی مثل پنجه آفتاب که به ماه می گفت تو درنیا که من در آمدم. با گیس گلابتونی و دندان مرواریدی دنبال گوسفندها آمد.احمدک به یک نگاه یکدل نه،صددل عاشق دختر چوپان شد. » (هدایت ،۷:۱۳۴۴).

بینامتنیت در حاجی آقا:

بینامتنیت در داستان حاجی آقا از لحاظ ساختاری به دو دسته تقسیم می شود : ۱ـ ضرب المثل ها و ۲ ـ کنایه ها.

تعداد این ضرب المثل ها و کنایات در داستان حاجی آقا بسیار زیاد است. ضمن اینکه، نویسنده، این نوع بینامتنیت را بازبان محاوره ای به تصویر می کشد و این نشان تسلط کامل وی به زبان محاوره ای است که می تواند آنها را به گونه ای هنری کند که گوهر طبیعی اشان به خوبی حفظ شود. و این نه تنها از لحاظ ادبیات ارزشمند است، بلکه از منظر جامعه شناسی ادبیات نیز قابل تأمل و دقت است. در این جا تنها نمونه ای ضرب المثل ها و کنایات ذکر می شود.

الف ـ ضرب المثلها

این ها غمزه شتریست، خوب دندون های من شمردید(هدایت،۱۰:۱۳۴۴)

سرکلاف که کج بشه، خربیار و باقالی بار کن (هدایت،۲:۱۳۴۴).

فردا باید تو دو وجب زمین بخوابیم (همان،۳).

به بهانه ی بچه، ننه می خورده قند و کلوچه (همان، ۴).

کسی را که حساب پاکه از محاسبه چه باکه؟ (همان،۱۲)

توبه ی گرگ مرگ است (همان،۵۱).

ب ـ کنایات

همه بابا ننه دار بودند، مثل حالا که نبود (همان،۲).

در کوزه بگذارید آبش را بخورید (همان،۴).

حالا خوب مزدم را کف دستم گذاشت (همان،۸).

مثلاً همین قلع و قمع اشرار که حالا گزک به دست یک مشت دزد داده (همان،۱۳).

سر دهشاهی الم شنگه ای به پا کرد (همان،۱۹).

من تو این ملک استخوان خورد کردم (همان،۲۳).

پ ـ ویژگی های جامعه شناختی در پرورش ساختارنقیضه

در داستان آب زندگی

جامعه کشور زرافشان و مردم کشور ماه تابان که درمقابل کشور همیشه بهار قرار دارند.

توصیف شهر زرافشان:

"رفت طرف شهر ، دید شهر بزرگی است، اما همه مردم شهر مثل آغل گوسفند گنبد گنبد روی هم ساخته شده بود و مردمش چون کور بودند یا در شکاف غارها و یا زیر این گنبدها زندگی می کردند و شب و روز برایشان یکسان بود حتی یک دانه چراغ در تمام شهر روشن نمی شد." (همان،۲۴)

توصیف شهر ماه تابان:

" تنگ غروب به شهر بزرگی رسید، دید آنجا هیاهو و غوغای غریبی است ، رفت کنار شهری که خرابه بود ایستاد." (هدایت،۱۴:۱۳۴۴).

در مقابل این دو شهر ، شهر همیشه بهار بود که به نوعی مدینه ی فاضله نویسنده است. "در جلگه جلو شهر بزرگی با دروازه های با شکوه نمایان بود تا چشم کار می کرد باغ و بوستان و سبزه و ابادی بود و مردمان سرزنده ای که مشغول کشت و درو بودند دیده می شد ." (همان، ۷)

بنیاد جامعه زرافشان و ماه تابان بر خلاف آن چیزی است که هدایت توقع دارد اما کشور همیشه بهار با اعتقادات هدایت یکسان است.

در داستان حاجی آقا

"این قائد عظیم الشأن که همه هستی مملکت را بالا کشید، جواهرات سلطنتی را دزدید و عتیقه ها را با خودش برد، یک مشت عکس رنگین خودش را توی دست مردم به یادگار گذاشته که به لعنت شیطان نمی ارزه .... "(همان، ۳۷)

قائد عظیم الشان به طنز دارای نقیضه است. چون خواننده منتظر این است که از رضاخان تعریف و تمجید شود در حالی که با نوعی تمسخر روش و شیوه ی اداره مملکت توسط رضاخان مورد سؤال قرار می گیرد و به نوعی ایدئولوژی رضاخانی را زیر سؤال می برد.

یا در صفحه ۴۱ آنجا که دوام الوزاره و حاجی با هم گفتگو می کنند. دوام الوزاره می گوید: "اگر چه به قدر الاغ چیز سرمان نمی شود و همیشه کلاه سرمان می رود ، اما خودمان را با هوش ترین مخلوقات تصور می کنیم"(همان، ۴۲).

انسان که برترین موجودات و مخلوقات است را مورد تسمخر قرار می دهد و باز در ادامه چنین می گوید که : "زمامداران ما ، دوره ی شاه سلطان حسین را رو سفید کردند تا در تاریخ ننگ این دوره را به آب زمزم و کوثر هم نمی شود شست." (هدایت، ۴۲) دوام الوزاره با لحن تمسخر آمیز و ضعیت جامعه زمان خویش را مورد انتقاد قرار می دهد.

یا باز در جای دیگر می گوید:" از اول دنیا اینطور بوده یکی از گشنگی بمیره ، یکی از سیری بترکه. این همه پیغمبر و حکیم آمدند، همه همین را تصدیق کردند" (همان، ۴۲) این سخنان حاجی نشان دهنده اعتقادات وی نسبت به جهان است و به نوعی مسئله اختیار را به تمسخر می گیرد و با این فکر خود ، اعمال ناشایست خود را می خواهد به نوعی توجیه کند.

نتیجه گیری

صادق هدایت در دوداستان « آب زندگی» و « حاجی اقا» بر نظر باختین مبتنی بر دگرگونی، پیشرفت و شدن تأکید دارد. باختین به نوعی سخن یک جانبه گرا و تک آوا را نفی می کند و نبودن پاسخ را در سخن برای کسی که صحبت می کند هراس آور می داند. اینکه سخن فقط از جانب یک نفر و با یک صدا بیان می گردد و کسی نباشد که پاسخ دهد دردناک است و صادق هدایت در این دو اثر، اجازه می دهد که همه شخصیت های داستان حرف بزنند. بنابراین، این دو اثر چند صدایی محسوب می شوند. بر طبق اندیشه های باختین، چند صدایی جامع مؤلفه های سبک بخشی (همگرایی نویسنده با شخصیت داستان)، نقیضه(عدم همگرایی نویسنده با شخصیت داستان)، کارناوال(تغییر نقش شخصیت وواژگونی صدای حاکم به همراه طنز) و جدل (درگیری ذهنی نویسنده) است.

از این میان ، نقیضه ، به عنوان مهمترین مولفه چند صدایی این دو داستان در نظر گرفته شد.

نقیضه ها بر اساس فرم و ساخت به چند دسته تقسیم می شوند: نقیضه در ادبیات فارسی، نقیضه از دیدگاه باختین که شامل نامگذاری و معرفی شخصیت ها بود، نقیضه در رفتار و عملکرد شخصیت ها، نقیضه در بینامتنیت و جامعه شناسی.

نوع نقیضه ها در دو داستان جز در دوبخش نقیضه از دیدگاه ادبیات فارسی و بینامتنیت ـ کاملاً با هم منطبق و سازگارند. در قسمت نقیضه از دیدگاه ادبیات فارسی، داستان حاجی آقا فاقد این نوع نقیضه است چرا که زبان و فضای داستان از همان ابتدا تا پایان به یک شکل و حالت بیان می شود.درست برعکس آب زندگی.

در قسمت بینامتنیت باید گفت که نوع بینامنیت در این دو داستان با هم متفاوت است چرا که بینا منیت در داستان آب زندگی بیشتر از نوع اشاره به داستان ها و تلمیحات است در حالی که بینامتنیت در حاجی آقا بیشتر از نوع کنایات و ضرب المثل هاست.

کتابنامه

۱–احمدی، بابک (۱۳۷۲) **ساختار و تأویل متن، نشانه شناسی و ساختار گرایی**،ج ۱،تهران: نشر مرکز.

۲–اخوان ثالث،مهدی(۱۳۷۴) **نقیضه و نقیضه سازان**، به کوشش ولی الله درودیان، تهران: زمستان.

۳ـ ایبرمز،ام.اچ(۱۳۸۴).**فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان ، تهران:انتشارات رهنما.

۴ـ باختین، میخائیل (۱۳۸۷) **تخیل مکالمه ای** ، ترجمه رویا پور آذر ، تهران: نشر نی.

۵ـ تسلیمی ، علی (۱۳۸۳) **گزاره هایی در ادبیات معاصر ایران** (داستان)، تهران : انتشارت اختران.

۶ـ تسلیمی ، علی (۱۳۹۰) **نقد ادبی** (نظریه های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی) تهران : انتشارات کتاب آمه.

۷ـ تودروف، تزوتان(۱۳۷۷) **منطق گفتگویی میخائیل باختین،** ترجمه داریوش کریمی ، تهران : نشر مرکز.

۸ـ سید ، دیوید (۱۳۸۲) **قرائتی نقادانه از رمان چهره ی مرد هنرمند در جوانی** ، ترجمه منوچهر بدیعی ، تهران : روزنگار.

۹ـ هدایت ، صادق (۱۳۴۴) **آب زندگی** ، تهران : انتشارات جاویدان.

۱۰ـ هدایت،صادق(۱۳۴۴) **حاجی آقا،** تهران: انتشارت جاویدان.

۱۱ـ محمود زاده ، محمدرضا (۱۳۹۰) **بازخوانی تصویری بوف کور و بررسی چهار داستان دیگر هدایت** ، تهران : نشر چشمه.

۱۲ـ مقدادی ، بهرام (۱۳۸۲) « **جویس و منطق مکالمه**» ، پژوهشنامه زبان های خارجی ، تهران: ش ۱۵ ـ صص ۳۰-۱۹

"خمریه در ادبیات معاصر"
(بررسی مفاهیم شراب در شعر معاصر)

صدیقه ارباب سلیمانی

دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت معلم کاشان

چکیده

خمریّه درادبیات فارسی،نوعی شعر وصفی شادخوارانه و غنایی است که شاعر در آن، با حفظ وحدت موضوع و استقلال معنی، در قالبی مناسب، به وصف خمر (شراب، می، باده، آب انگور، دختر رز، مُل، رحیق، نبیذ) می‌پردازد؛ درحقیقت به آن دسته ازسروده ها که درون مایه اصلی آنهاباده و باده خواری وملزومات و مقتضیات آن (نظیر ساقی ، ساغر، خم، سبو، میکده، پیرمی فروش، صبوحی، توبه ازمی، شکستن توبه، حریفان مخمور، نعره ی مستانه و...) باشد خمریه گفته میشود؛ خمریه از اغراض برجسته ی شعرغنایی محسوب می شود که درآن شاعربه توصیف مادی یامعنوی خمرمی پردازد و در بیشتر موارد برآن است تا بامضامین گوناگون و شیوه های متنوع به بیان تأثیرآن در جسم و جان بپردازد.

ادبیات فارسی پراست ازنمونه های خمریه وشراب سرایی ازشراب انگوری گرفته درشعررودکی ومنوچهری، تا شراب معرفت و تجلی در اشعار سبک عراقی و دوره ی رواج عرفان و پس از آن شراب ادبی در سبک هندی و...

در ادبیات معاصر نیزمانند سایر ادوارشعرفارسی،سروده هایی وجوددارد که می توان آنراجزو خمریات به شمار آورد؛اما به دلیل محدودیت های مذهبی ومسأله ی تحریم شراب در باور مردم،حتی باوجود تمایل برخی شاعران به شراب انگوری،تلاش شده است تا بیشتر شراب ادبی مطرح گردد والبته گاه شراب معرفت ،که نه تنها مباح،بلکه از مطهرات است.

در این مقاله سعی شده است تا با آوردن نمونه هایی از اشعار معاصران وشاعران بزرگی همچون نیما،اخوان ثالث، سهراب سپهری،فروغ و...شراب سرایی در ادبیات معاصر مطرح گردد وبه محدودیت های شاعران این دوره درسرودن خمریات نظری افکنده شود.

کلیدواژه‌ها: خمریه، شراب سرایی،شراب ادبی، شراب معرفت، ادبیات معاصر

پیش درآمد:

ادبیات فارسی آمیخته است به شراب نوشی و می سرایی و می ستایی.این مسأله در ادبیات فارسی آنقدر اهمیت داردکه از مجموعه ی این آثار نوعی ادبی ایجاد می شود به اسم"ساقی نامه".

با نگاهی به آثار شاعران فارسی،در می یابیم که در تمامی ادوار شعر فارسی، تقریباً هیچ شاعری پیدا نمی شودکه از می و مستی وملازمات آن سخن نگفته باشد.هرچند شراب در اشعار مختلف با مضامین و مفاهیم

گوناگون آمده است، اما به هر حال گویا همه ی شاعران به نوعی در زمینه باده و باده نوشی ومستی و...سخن رانده اند.

درمفهوم اولیه شراب که همان شراب انگوری است، شاعران سبک خراسانی نظیررودکی و منوچهری وفرخی، در خمریه سرایی و ساقی سرایی سرآمدشده اند.در واقع تا اوایل قرن پنجم، هرجا سخن از می و میگساری است مقصود همان شراب واقعی است.شاید زندگی مرفه شاعران قرن های چهارم و پنجم، که بیشتر وابسته به دربار بودند باعث شد از شراب و شراب نوشی که رسم لاینفک زندگی درباری بودبسیار صریح و در معنای واقعی سخن به میان آورند.

مفهوم ثانویه شراب،که مفهومی رمزی است و برای بیان حالات روحانی وعرفانی بزرگان و عرفا به کار می رود، از قرن ششم،باگسترش عرفان و آمیختن آن باشعر که بسیاری از اصطلاحات ادبی معنای مجازی یافت ؛رواج پیدا کرد؛ودر دوره ی سبک عراقی به اوج رسید.

شراب دراین مفهوم در واقع وسیله ای برای سرکوب ضدارزشهایی نظیر:ریا و نفاق و زهدریایی است وشاعران بزرگی چون سنایی و حافظ در کاربرد آن استاد بوده اند. خمریاتی که در عرفان مطرحاست گاه آنقدر ظریف بیان شده اند که تشخیص "می مجازی" از "می حقیقی" دشوار می گردد.(البته این شیوه نیزبعدها مورد انتقاد قرار گرفت اما بعنوان زبان عرفان پذیرفته شد.)

در دوره ی سبک هندی،موضوع "می" مانندسایرموضوعات وسیله ای برای مضمون یابی وباریک اندیشی و تصویرسازی شد،در این دوران مفهوم سومی واردشعرفارسی می شود که نظیر نقاشی با شراب است!تصویرسازیهای زیبا که گاه خواننده در تردید اینکه این تصویر منطبق با کدام نوع از مفاهیم اولیه یا ثانویه شراب است باقی می ماند.درحقیقت تصویز سازیهای بدیع و قوی،ذهن را از حرمت یا جواز شراب فراتر می بردومخاطب را درگیر این مقوله نمی سازد.خمریه" ملافرج الله شوشتری" در این دوره با مطلع زیر معروف است:

"مغان که دانه انگورآب می سازند ستاره می شکنند،آفتاب می سازند" (دبیرسیاقی،۱۳۷۴،ص۳۴)

بعدهاکه نه از رفاه شاعران سبک خراسانی خبری بود و نه رنگی ازعرفان حقیقی در شعر یافت می شد،خمریه سرایی هم فراموش شد.البته گاهی اصطلاحات می و مستی وساغر وساقی وخرابات به شکلی کلیشه ای درشعر به کار می رفت.

در دوره بازگشت،دوباره شیوه ی خمریه سرایی رواج یافت وشعرایی چون "قاآنی"به آن پرداختند.

درادبیات معاصر نیز شکل خمریه سرایی به هر دو گونه باقی ماند وشاعران در زمینه ی شراب و شراب‌سرایی طبع آزمایی نمودند. مثلاً "ملک الشعرای بهار"به شیوه ی نظیره گویی از" بشار مرغزی" قصیده ای زیبا در وصف شراب سرودو اولین مصرع اورا تضمین کرد:

باشد بهار بنده ی آن شاعری که گفت "زر را خدای از قبل شادی آفرید"(بهار،۱۳۳۶،ج۱/ص۷۵)

البته در دوره ی معاصر تنگنای رعایت مسایل مذهبی و احترام به عقاید مردم، سبب گردید تا برخی شاعران حتی علیرغم میل باطنی،کمتر از شراب انگوری سخن برانند وبیشتر به انواع مجازی شراب نظیر:شراب معرفت و شراب تجلی و شراب وحدت پرداخته شود.

اما آنچه در تمامی ادوارشعر فارسی مشهود است پرداختن به جنبه ی مثبت شراب درشعر است!چه در دوره ای که جواز نوشیدن شراب از سوی دربارصادر می شدوچه در دورانی که توجه به مذهب،تحریم شراب را مطرح می سازد.

این مقاله تلاش دارد تا با آوردن نمونه هایی از خمریه سرایی در ادبیات معاصر ضمن پرداختن به جنبه ی مثبت شراب درادبیات معاصر،به محدودیت ها و موانع شراب سرایی در این دوران نیزنظری بیفکند.

برای رعایت اختصار تنهادر آثار چندتن از بزرگ شاعران نوپرداز نظیر نیما،سهراب،نادر نادرپور، اخوان، فروغ وسیمین تفحص شده وباآوردن شواهدی ازاشعار این بزرگان،به عنوان نمونه هایی از شعر معاصر، دیدگاه آنان نسبت به شراب مورد بررسی و محدودیت ها نیزمورد توجه قرار گرفته است.

خمریه:

که جمع آن خمریات است در اصطلاح ادب فارسی به نوعی شعر که در وصف می ومی گساری ویا ملزومات آن (نظیر:ساقی ،ساغر،سبو، میکده ،می فروش ،مستی و خماری(*۱) ، صبوحی و نعره ی مستانه و...)سروده شود گفته می شود و از دسته ی ادب غنایی(*۲) محسوب می شود.در این اشعاربا انواع معادل های فارسی وعربی شراب ،نظیر:(شراب،می، باده، نبیذ،مُل،دختر رز،راح،رحیق،آب انگور،صهبا) برمی خوریم. ریشه ی آن که خمر است ودر عربی به فتح(خ) خوانده می شود اما در فارسی باضم(خ). (ر.ک معین، ج۱/ص ۱۴۴۰) (*۳)

تاریخچه ی خمریه سرایی:

خمریه‌سرایی، به مفهوم خاص در ادب عرب، از دوران عباسی آغاز شد، زیرا باده گساری یکی از آشکارترین مظاهر زندگی آمیخته به تمدن جدید عباسی بود. در این دوره در همه ی بلاد اسلامی، ازجمله در بغداد که مهم ترین مرکزادب بود،میکده‌ها دایربودومردان یازنانی ازمجوس ونصاری ویهودغالباً ازایرانیان ورومیان ونبطیانوسیاهان، در آنجا به باده فروشی مشغول بودندوخرید و فروش شراب یکی ازراههای معیشت راهبان دردیرهای مسیحی بود.شاعرانی مانند ابونواس(۱۴۰ ـ ۱۹۸ ق) در این مکانها زبان به وصف شراب ومستی می‌گشودند .

نخستین خمریه‌های مستقل ودرقالبهای خاص، دراین دوران، سروده های شاعرانی مانندمسلم‌بن ولید انصاری (۱۳۰ ـ ۲۰۸ ق) و ابونواس است. خمریات ابونواس را هیچ همتایی نیست و شراب واقعاً عروس شعر اوست.او خمریه را در ادبیات عرب به عنوان یکی از ابواب شعر استقلال و تشخص می‌بخشد . اما در وصف شراب پای از واقعیت بیرون نمی‌نهد و از دایرهٔ حس فراتر نمی‌رود و از رنگ و بو و طعم می و تأثیر

آن در جسم و روح به دقت سخن می‌گوید. آن‌گاه سخن را به وصف تاکستان و تاک و شیوهٔ ساختن شراب می‌کشاند و از میکده‌ها و آداب و رسوم آنجا و ساغرهای منقش به نقشهای فاخر ایرانی و خماران و ساقیان و ندیمان ومطربان با تصویرهایی زیبا گفتگو می‌کند.

بنابراین موضوع خمر از اوایل دوره‌ی عباسی، ابتدا دراشعارعرب وارد شد وسپس ایرانیان آن را در اشعار خود به کار بردند.

تاریخ خمریه سرایی در ادبیات فارسی:

با آغاز شکوفایی ادب فارسی درخراسان و ماوراءالنهر،طبع‌آزمایی ایرانیان فارسی زبان، در انواع شعرآغاز شد و با قدرت یافتن سامانیان توجه به ادب و فرهنگ و تاریخ ایران رونق گرفت و شاعران این روزگار به شعر و ادب عرب توجه خاص مبذول داشتند و بسیاری از قالبها و معانی ومضامین آن را در شعر فارسی به کار بردند.

از نخستین مراحل ظهور و تکوین شعر فارسی در سده‌های آغازین اسلامی، خمریه یکی از مهم‌ترین موضوعات فارسی سرایان بوده است.گرایش به خمریه سرایی، پس از اسلام،امری خلق السّاعه و بی پیشینه نبوده است.مجاورت جغرافیایی ودادوستد فرهنگی میان ایران‌وجهان عرب،به ویژه پس ازورود اسلام به ایران،سبب تأثیرپذیری شعر فارسی از ادبیات عرب شده است .

اگرچه شواهد فراوانی بیانگر این است که ایرانیان از روزگار بسیار کهن با تاک آشنا بوده ومیگساری درمیان آنان رواج داشته است .مثلاً، منوچهری در قصیده‌ای، می را دخترجمشید (*۴)خوانده که هفتصد هشتصد سال در خانه‌ی گبرکان محبوس بوده است.اشارات متعدد شاهنامه ، ازاهمیت می درشادی ها و جشن‌های ایرانیان باستان حکایت دارد.

(مثلاً رجوع کنید به فردوسی، دفتر یکم، ص۴۴؛ دفتر سوم، ص۶؛ دفتر پنجم، ص ۳۲۴، ۳۳۹؛)

الگوپذیری در سرودن خمریه و نخستین خمریه سرایان:

به ظن قوی سرمشق شاعران فارسی زبان در توصیف و ستایش شراب،خمریه‌های بسیار زیبایی است که در شعر عرب به وسیله شاعران ایرانی مانند: "ابونواس"، "حسن‌بن هانی" و شاعران عرب پدید آمده است. در زبان فارسی ظاهرا "رودکی" نخستین کسی است که "خمریه" سرود. این خمریه، قصیده معروف اوست با مطلع :

مادر می را بکرد باید قربان بچّه ی او را گرفت و کرد به زندان (دیوان رودکی،۱۹۶۴،ص۲۴)

بعد ازاو "بشّارمرغزی" قصیده‌ای سی و یک بیتی در وصف "رز(تاک) ومی"،سرود و برای نخستین بار در شعر فارسی "چیدن انگوروشراب انداختن" راوصف کرد. (اززندگی "بشارمرغزی" اطلاعی در دست نیست و اثری جز همین خمریه از او به جا نمانده است. شادروان "رشید یاسمی" آن را ازنسخه ای خطی

استخراج کرده،و در سال دهم "مجله ارمغان" به چاپ رسانده است) هر چند شیوه "رودکی" را شاعران بعد تقلید کردند؛ اما از آن میان تنها "منوچهری" بسیار موفق عمل کرد و خمریه را در ادب فارسی به کمال رساند.

قالب های رایج برای سرودن خمریه:

قالبهای متداول شعر خمری تا قرن ششم ق، علاوه بر قصاید و تغزلات آنها، مسمط، قطعه و دوبیتی است و در مثنویات چون شاهنامه، گرشاسپ‌نامه ویس و رامین و خمسهٔ نظامی نیز نمونه‌هایی پراکنده از آن در ضمن وقایع و داستانها دیده می‌شود. تا این زمان معمولاً در ادب فارسی همه جا سخن از می واقعی است. امابا راه یافتن عرفان به شعر فارسی،شراب ومتعلقات آن به تدریج معانی مجازی و کناییواستعاری عرفانی وادبی هم پیدا می‌کند وخمریاتی با تعبیرات کاملاً عرفانی ومعنوی سروده می‌شود که در مثنویات و غزلیات شاعرانی چون سنایی و عطار نیشابوری و مولاناجلال‌الدین بلخی و سعدی و دیگر شاعران عارف‌پیشه به زیبایی به کار برده می‌شود که همانند آن در شعر عرب نیز در خمریات شاعرانی چون ابن‌فارض مصری (۵۷۶ ـ ۶۳۲ ق) مشاهده می‌شود.

از قالبهای مهم خمریه در شعر فارسی «ساقی‌نامه» (*۵) است که نخستین بار در ضمن داستانهای ویس و رامین فخرالدین گرگانی (متوفی بعد از ۴۴۶ ق) مطرحمی‌شود.

ساقی‌نامه شعری خطابی است که درقالب مثنوی ودربحرمتقارب(به وزن شاهنامه)سروده می‌شود. امیرخسرودهلوی(متوفی ۷۲ ق) وخواجوی کرمانی (متوفی ۷۵۰ ق) در این نوع طبع آزمایی کرده‌اند .

اما شعرخمریه ،با حافظ شیرازی (متوفی ۷۹۱ ق) در لفظ و معنی به اوج کمال و زیبایی رسید.حافظ خود شراب راستود(یعنی نه درضمن داستان)وخمریه رادرقالبی خاص به نظم درآورد.روش اوموردتقلید سلمان ساوجی(متوفی ۷۷۸ ق) واقع شده است. او درساقی‌نامه‌های خود همان وزن شاهنامه وقالب مثنوی را با مضمون خطابی به کارگرفت ودرآن ازساقی شراب می‌خواهدتا درد ورنج روزگاررا فراموش کندوبی‌ثباتی دنیا و مرگ را ازیاد ببرد.این‌گونه ساقی‌نامه‌ها گاهی جنبهٔ فلسفی وعرفانی به خود می‌گیرند،اگر چه غالباً تفکر خیامی برآنهاغلبه دارد.ساقی‌نامه‌های حافظ جلوه گاه فرهنگ وتمدن وتاریخ وروحیات مردم ایران است.تعدادابیات ساقی‌نامه‌های حافظ از ۵۸ تا ۱۵۱بیت درنوسان است.

خمریه‌سرایی در قالبهای مثنوی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بند، و رباعی ادامه یافت؛ اما شاهکار عمده و کار برجسته‌ای در این زمینه پدید نیامد .در دورهٔ معاصر به ویژه در شعر شاعران نیمایی که به لحاظ قالب و مضامین متفاوت با شعر سنتی فارسی است بحث شراب ومستی ومیخانه فراوان مطرح می‌شود اما هدف آنها معمولاً اجتماعی وسیاسی است.

شاعرانی مانند نادرنادرپور،فریدون مشیری،اخوان ثالث، نصرت‌الله رحمانی وفروغ فرخزاد و... ازاین‌گونه اشعارفراوان دارند.

مفاهیم خمر(شراب) در ادوار مختلف شعر فارسی:

تا اواخر سده پنجم هجری در شعر فارسی هر جا سخن از می و میگساری به میان آمده، همان عصاره و مفهوم واقعی آن مورد نظر بوده است یعنی شراب انگوری!

طبیعی است که زندگی مرفه شاعران قرن‌های چهارم و پنجم بیشتر آنها را به سوی بیان چنین مضمون‌هایی می‌کشید. بی‌دردی شاعر و وابستگی او به دربار که چنین مراسم‌هایی جزء لاینفک زندگی درباری و اشرافی محسوب می‌شد، باعث شده‌بود آنچه از شراب و شرابخواری توصیف می‌کردند بسیار صریح و در معنی واقعی و حقیقی آن بوده باشد.

اما ازسده‌ی ششم وباگسترش عرفان وتصوف وآمیختن "شعربا عرفان" بسیاری از اصطلاحات ادبی به "معنای مجازی" به کاررفته وبخش مهمی ازمعانی ومفاهیم عرفان درقالب اصطلاحاتی چون شراب ومی ومی‌پرستی و... به صورت خمریات بیان شده است وگاه این آمیختگی به قدری است که نمی‌توان "می" "مجازی" را از "می" "حقیقی" جدا کرد.

از آنجا که کلمات، گنجایش مفاهیم عمیق عرفانی را نداشتند نیاز به یک "زبانرمزی واستعاری" بودکه تا باین معانی را داشته باشد. "عرفا" این ظرفیت را در "می" ومتعلقاتش یافتند،پس ازآن، این کلمات ظرفی شدند برای بیان مفاهیم "عرفانی". هرچنداین شیوه‌ی بیان مورد اعتراض وانتقادقرارگرفت اما به عنوان "زبان عرفان" پذیرفته شد. بعدها کتاب‌هایی پدیدآمدند که به شرح وتفسیرعرفانی این کلمات می‌پرداختند ازقبیل: "گلشن راز" "شیخ محمود شبستری".

بدین ترتیب در اشعار شاعران قرن ششم ق به بعد، می و متعلقات آن به مسئله‌ای ابهام‌آمیز تبدیل می‌شود که هر کس بر حسب سلیقه و اعتقاد خود آن را به می واقعی یا عرفانی تعبیر می‌کند. مثلاً خرمشاهی (حافظ نامه،ص ۱۹۴) در مقابل این قول مکرر پژوهندگان حافظ که می‌گویند در غزلیات حافظ دو نوع می یکی انگوری و دیگری عرفانی داریم، به نوع سومی از می قائل است که آن را می «ادبی» یا «کنایی» می‌نامد و می‌گوید حافظ «می انگوری» را با حضور قلبی و با احساس می‌ستاید؛اما «می کنایی» یا ادبی را «بی‌حضور قلب و با کمک عقل و حافظه و مضمون‌سازی و قریحه ی هنری و عادت و سنت ادبی مطرح می‌کند»

بعدها در "سبک هندی" ،موضوع "می" مانند سایر موضوعات وسیله‌ای برای مضمون‌یابی و باریک اندیشی قرار گرفت. از شاعران مشهور این دوره که خمریه سروده است "ملا فرج الله شوشتری" است که شعری بامطلع:

مغان که دانه انگورآب می‌سازند ستاره می‌شکنندآفتاب می‌سازند(دبیرسیاقی،۱۳۷۴،ص۳۴)

سروده و سخت مورد توجه واقع شده است.

در این دوران به دلیل تغییرات وتحولات اجتماعی که نه دیگر، شاعران ازآن رفاه شعرای "سبک خراسانی" برخورداربودند و نه، ازعرفان حقیقی خبری بود، "خمریه سرایی" به فراموشی سپرده شد. تنها اصطلاحات می و مستی و خرابات و ساقی و... به صورت کلیشه در "غزلیات" به کار می‌رفت.

در سده سیزدهم به دلیل بازگشت به شیوه گذشتگان دوباره خمریه سرایی احیاء شد و شاعرانی چون "قاآنی" به آن پرداختند. از معاصران "ملک الشعرای بهار" به "نظیره گویی" با "بشار مرغزی" برآمده و قصیده‌ی استادانه‌ای در وصف "شب و شراب" به وزن و قافیه "بشار" سرود و نخستین مصراع او را تضمین کرد،

مطلع خمریه "بشار" چنین است:

رز (تاک) راخدای ازقبل شادی آفرید شادی وخرمی همه از رز شود پدید(دبیرسیاقی،۱۳۷۴،ص۴۵)

و "بهار" گفته است:

باشد بهاربنده‌ی آن شاعری که گفت رز را خدای ازقبل شادی آفریدش (بهار،۱۳۳۶،ج۱/ص۷۵)

کاربردهای شراب در شعر فارسی:

الف) شراب واقعی(می انگوری)

آنچه از نخستین اشعار خمری برمی آیداین است که شراب در این اشعار همان عصاره ی انگور،نوشیدنی سکر آور، که معادل آن در فرهنگ معین باده آمده و از آن به "نوشیدنی مسکر " یاد شده است(معین ،جلد اول،ص۱۴۴۰) می باشد.

این مفهوم،اگرچه تااوایل قرن پنجم هجری،رایج است اما در ادوار بعد نیز مصداق هایی دارد.

به عنوان مثال شیواترین خمریات زبان فارسی را درهمان آغاز راه، رودکی و منوچهری سروده‌اند؛وچنان که اشاره شد،بعد از رودکی "بشار مرغزی" قصیده‌ای سی و یک بیتی در وصف " می" سرود و برای اولین بار در شعر فارسی "چیدن انگور و شراب انداختن در خمره! " را توصف کردو به این وسیله نشان داد که از شراب مقصود همان نوشیدنی قرمز رنگ سکرآور است!

به همین سیاق،تا اواخر سده پنجم هجری در شعر فارسی مقصود ازمی و میگساری ،همان عصاره انگور و مفهوم واقعی شراب بود.که چنانکه اشارت رفت، با رفاه زندگی شعرای قرون چهارو پنج،قابل توجیه هم هست. بی‌دردی شاعر و وابستگی به دربار وحضوراو درمراسم و محافل درباری و اشرافی ، باعث شده بود آنچه از شراب و شرابخواری می‌گفتند بسیار صریح و در معنی واقعی و حقیقی آن باشد.

رودکی درخمریات خودضمن وصف" باده انگوری"،" می و مستی و فرصت‌جویی ولذت‌پرستی" راهم می‌ستاید ودر واقع میتوان گفت استاد این فن درسبک خراسانی رودکی است:" مادرمی را بکرد باید قربان..." اومجالس شراب وبزم را کاملاً برمبنای زندگی و فرهنگ وواقعیات جامعهٔ ایرانی توصیف می‌کندودرخمریات اومی وموسیقی همواره ملازم یکدیگرند(*۶): رودکی چنگ برمی‌گیرد و می‌نوازد و از ساقیان باده می‌خواهد و سروده‌خوانی و دست‌افشانی و پای‌کوبی می‌کند و اوج شادمانگی خود را نشان می‌دهد.

رودکی چنگ بر گرفت و نواخت باده انداز کاو سرود انداخت (دیوان رودکی ،ص۲۲)

او رنگ و بوی و طعم و کیفیت شراب و حالات مستانه ی میگساران و مجلس بزم را استادانه و به زیبایی ترسیم می‌کند و می را به وسیلهٔ تمیز آزاده از بد اصل می‌شناسد و آن را دژگشا و دلیری‌آور می‌خواند آن‌چنان که بخیلان را کیریم و بدگوهران را نیک می‌سازد و شرف آدمی را پدیدار می‌کند.

(البته این معنای واقعی در بسیاری اشعار شاعران دوره های بعد نیز کاملاً مشهود است!)

ب) شراب مجازی (شراب معرفت،می وحدت، شراب تجلی و...)

ازسده ی ششم وباگسترش عرفان وتصوف وآمیختن "شعر باعرفان" بسیاری ازاصطلاحات ادبی در معنی مجازی به کار رفته است وبخش مهمی ازمعانی ومفاهیم عرفان در قالب اصطلاحاتی چون شراب و می ومی پرستی و...به صورت خمریات بیان شده است؛گاه این آمیختگی به قدری است که نمی‌توان"می مجازی" را از"می حقیقی"جدا کرد.

سالک وعارف برای رسیدن به قرب خدا،شراب معرفت می نوشند،ازخود بیخود ودرخدا حل میشوند وبه فنامی رسند.

از آنجا که کلمات،گنجایش مفاهیم عمیق عرفانی را نداشتند نیاز به یک زبان "رمزی و استعاری" بود که تاب این معانی راداشته باشد. عرفا این ظرفیت رادر"می"ومتعلقاتش یافتند.پس ازآن ، این کلمات ظرفی شدند برای بیان مفاهیم عرفانی.هرچند این شیوه ی بیان مورداعتراض وانتقاد قرارگرفت اما به عنوان زبان عرفان پذیرفته شد.بعدها کتابهایی درشرح وتفسیرعرفانی این کلمات نوشته شد،مانند "گلشن راز" شبستری و...

این مفهوم شراب(معرفت و تجلی)بیشتر در سبک عراقی کاربرد داشته :

جرعه ای خوردیم وکار ازدست رفت تاچه بیهوشانه در "می"کرده اند

ما به یک شربت چنان بیخودشدیم دیگران چندین فدح چون خورده اند؟

آتش اندر پختگان افتاد و سوخت خام طبعان همچنان افسرده اند (غزلیات سعدی۱۳۷۰،طیبات،۲۲۴)

"می صرف وحدت کسی نوش کرد که دنیی و عقبی فراموش کرد"(همو،۳۴۵)

امادر مکتب شعر عرفانی، اگرچه شاعران چیره دستی چون سنائی غزنوی و مولوی در این زمینه، پیشگام محسوب می‌شوند، ولی «حافظ شیرازی» مشهورترین و بزرگترین شاعران باده سرا محسوب می‌شود که توانسته است با تکیه بر میراث گرانقدر شعرتصوف عربی وفارسی، شعررا جذبه‌ای سحرآمیز ببخشدکه سبک شعری‌اش تاامروز،مورد تقلید شاعران قرارگیرد.شعراو،اوج هنرمکتب باده سرایان را در شعر عرفانی نشان می‌دهد.

ذکراین نکته نیزضروری است که همچنان شاعران این دوران،گریزی به شراب واقعی درشعرهم دارند:

زلف آشفته وخوی کرده وخندان لب ومست پیرهن چاک وغزلخوان وصراحی در دست (حافظ، ۱۳۶۹ ،ص۲۰)

از پرده برون آمد ساقی قدحی در دست هم پرده ی ما بدرید هم توبه ی ما بشکست (همو،ص۹۹)

شراب خام بیار و به پختگان در ده من از کجا غم هرخام قلتبان زکجا
شرابخانه درآ ودراز درون در بند تو ازکجا وبد ونیک مردمان زکجا (مولوی۱۳۴۵،غزل۲۱۵/ج۱)
آن جام شراب ارغوانی وآن آب حیات زندگانی ....(همو،غزل شماره۷۱۴،ج۲)
خمرمن وخمارمن،باغ من وبهار من خواب من وقرارمن،بی تو بسرنمی شود (همو،غزل۵۵۳،ج۲)

گاه ازاین نوع شراب به"شراب روحانی "تعبیرشده است،مانندابن غزل شیخ بهایی باعنوان"شراب روحانی" به مطلع:

ساقیا بده جامی زان شراب روحانی تادمی برآسایم زین حجاب ظلمانی (مدرس زاده،۱۳۹۱،ص۲۱۶)

ج) شراب ادبی (تصویرسازی با شراب)

این نوع ازشراب،نوشیده نمی شود تا اتهامی بدان وارد گردد اما تصاویری زیبا می آفریند:

هر کو شراب فرقت روزی چشیده باشد داند که سخت باشد قطع امیدواران (سعدی۱۳۷۰،۶۴۲)
"وگر به باده برم بی تو دست در مجلس حرام صرف بود بی تو باده نوشیدن " (همو،۷۲۰)
ای یوسف خوش نام ما،خوش می روی بربام ما ای درشکسته جام ما،ای بردریده دام ما (مولوی ۱۳۴۵، غزل۴، ج۱)

این مضمون باده ی ادبی! بویژه در سبک هندی که فشارهای مذهبی نیز مانع آزادیهای شاعر است رونق گرفت. (البته در این دوران شاعر بجای شراب گرایش به افیون و تریاک پیدا می کند...)

در "سبک هندی" موضوع "می" مانند سایر موضوعات وسیله‌ای برای مضمون یابی و باریک اندیشی قرار گرفت. از شاعران مشهور این دوره که خمریه سروده "ملا فرج الله شوشتری" است که شعری بامطلع:
مغان که دانه انگور آب می‌سازند ستاره می‌شکنند آفتاب می‌سازند (دبیرسیاقی،۱۳۷۴،ص۳۴)
سروده وسخت مورد توجه واقع شده است.

البته ذکر این نکته هم در اینجا ضروری است که باپیدایش نوعی غزل در شعر فارسی بانام "غزل قلندرانه"،که در آن وصف رندی و باده نوشی وتظاهر به می پرستی ولاابالیگری است،تا به این وسیله شاعر فرصتی یابد تا اززبان مست یاشوریده ای،حقایقی را که خود جرأت بیان آن را در هشیاری ندارد بیان نماید،تشخیص شراب ادبی را از شراب واقعی، ظریف ترمی سازد! مانند این تصویر کنایی به بستن میکده ها در زمان امیر مبارزالدین:

بود آیا که در میکده ها بگشایند گره از کار فروبسته ی ما بگشایند
اگر از بهر دل زاهد خود بین بستند دل قوی دار که از بهر خدا بگشایند
در میخانه ببستند خدایا مپسند که در خانه‌ی تزویر وریا بگشایند(دیوان حافظ،۱۳۶۹،ص۱۳۷)

به طور کلی در مقایسه مضامین و اسالیب خمری ایشان می‌توان دریافت که عوامل فردی، اجتماعی، فرهنگی و... در گرایش آنها به باده سرایی مؤثر بوده است.

واژگان و اصطلاحات تبعی.

خمریه‌ها انگیزهٔ ابداع صدها نام، لقب، استعاره و کنایه شده‌اند.شاعران القابی برای خمرساخته‌اند که بر محبوبیت آن نزدایشان دلالت می‌کند،وبرصفاتی ازشراب تأکیدمی‌کنند، نظیر گلرنگ، ناب،نوشین، شفقی،خردسوز،کهن، زلال، روشن، زرد، سوری، مردافکن، می دو ساله، کافور (سفید)، دینارگون، صبحگاهی وغیره.

به‌علاوه، درخت رز، انگور و عصارهٔ آن صور متفاوتی را در ذهن شاعر ترسیم کرده ومنشأ استعاره‌ها و تشبیه‌های رنگارنگی شده است.این توصیفهای کنایی دیدگاه شاعران رابه هرچه مربوط به خمراست نشان می‌دهد،نظیردختر رز، کودک انگور، فرزند مجوس، چشمهٔ خورشید، خون خروس، اشک صراحی، سیم مذاب،چشم کبوتر، گل نشاط، شعلهٔ تاک، عیسی هر درمان، امّ الخبائث و آب حرام.

پاره ای از صفات نیز مربوط به نوع شراب است مانند:پخته، خام،پشت دار، بی پشت، سرجوش،سیکی یا مثلث(شرابی که دو سوم آن بخار شده باشد)،یک آتشه، دو آتشه، دُردو...

واین تلخوش را باید در جایی به نام: خمخانه، میخانه،خمستان، میکده،خمارخانه،باده خانه انبار کنند.

افراد خاصی به نام خَمّار، می فروش، پیر میخانه، شرابی و شراب فروش آن را از خم بیرون آرند؛ به پیمانه و رطل اندازه گیرند و بفروشند؛ در قرابه و سبو و صراحی به مجالس بزم و میگساری بیاورند؛

و باز افرادی خاص به نامهای : ساقی، شرابی، شرابدار، پیاله‌دار آن را در ظرفی با نامهایی نظیر جام، کاسه، پیاله، ساغر، قدح، مینا، شرابه، ساتکین، به طالبان باده بپیمانید، گاه بدان اندازه که فقط شاد شوند و گاه بر اثر افراط، مست لایعقل، می‌زده، سرانداز و شراب آلوده گردند.

بنابراین، می‌خوارگی هر گروه حدی دارد که بردیوارهٔ جام باخطوطی مشخص شده است؛کم طاقتان بایدازخط فرودینه (خط هفتم) آغاز کنند و پر تحمل‌ترها به خط کاسه‌گر روند و پله‌پله به خط ورشکر (یا خط اشک)، خط ازرق (یا سبز، سیاه)، خط بصره، خط بغداد بروند تا سرانجام به خط اول برسند که خط جور نام دارد. که در این‌صورت، هفت خط (*۷) خواهند بود. (ر.ک معین، ج۵۱۵۲/۴)

حافظ نیز در اشاره به هفت خط جام می گوید:

پیر میخانه همی خواند معمایی دوش از خط جام که فرجام چه خواهد بودن (حافظ،۱۳۶۹،غزل ۲۰۲)

ودر توضیح آن در حافظ نامه می خوانیم: "شادروان غنی می نویسد:گویند جام جمشید هفت خط داشته از این قرار:۱)خط خور ۲)بغداد ۳)بصره ۴)ازرق یا خط شب ۵)اشک یا رشک یا خط خطر ۶)خط کاسه گر ۷)خط فرودینه (خرمشاهی،۱۳۶۸،ص۱۰۸۶/ج۲)

خمریه سرایی درادبیات معاصر:

بعدها به دلیل تغییرات و تحولات اجتماعی که نه دیگر، شاعران از آن رفاه شاعران سبک خراسانی برخوردار "بودند و نه، از عرفان حقیقی خبری بود؛ "خمریه سرایی" به فراموشی سپرده شد. تنها اصطلاحات می وخرابات و ساقی ومستی و... به صورت کلیشه ای در "غزلیات" به کار می‌رفت. در سده سیزدهم به دلیل بازگشت به شیوه گذشتگان دوباره خمریه سرایی احیاء شد و شاعرانی چون "قاآنی" به آن پرداختند. ازمعاصران"ملک الشعرای بهار"به "نظیره گویی" با "بشار مرغزی" برآمده وقصیده ای استادانه دروصف "شب وشراب"به وزن و قافیه ی "بشار" سرود.مطلع بشار چنین بود:

رز (تاک) را خدای از قبل شادی آفرید شادی و خرمی همه از رز شود پدید(دبیرسیاقی،۱۳۷۴،ص۴۵)

وبهار اینگونه سرود:

باشد بهار بنده ی آن شاعری که گفت رز را خدای از قبل شادی آفرید (بهار،۱۳۳۶،ج۱/۷۵)

این سیردرشراب سرایی ادامه دارد و در شعر نو نیز با انواع مضمون سازی ها با شراب، مواجهیم.

تفاوت خمریه های کهن و نو:

در مسیر ورود باده و باده سرایی به شعر فارسی،به تفاوتهای فاحشی از مضمونهای خمری وحتی به تفاوتهای اساسی درباده نوشی برمی خوریم.

مثلاً"منوچهری این شاعرخندان چنان نگران سرنوشت دختر رزوسرشار از آبستنی اوست که گویی در عصری که آبستن حوادث گوناگون افول سلطان محمود با آنهمه سوابق هندوکشی وقرمطی جویی و جنگ های محمود ومسعود وسرنوشت حسنک وزیر و سرانجام اوست نمی زید! (علی محمد سیف،۱۳۹۰، ص۷۱۹)

اوآنچنان باده ی شادی زا درمی کشد وچنان شیفته ی شراب است که می خواهد پس از مرگ نیز با شرابش بشویند و از برگ رزش بپوشند ودر سایه ی تاکش به خاک سپارند. (همو، ص۷۲۰)

گرچند پس از او خاقانی به توصیف شکوهمندانه از باده بسنده می کند.همچنان که به توصیف از صبح، مگر صبوحی و صبحی آنچنان برتافتن شب تار او و اندوه بسیار اورا گریزی شود.اندوه او در شبی که قاف تاقاف جهان رافراگرفته وتانفخ صور سپیده دمیش نخواهدبود. (همو، ص۷۲۰)

وجوه مشترک خمریه سرایی از آغاز تا شعر معاصر:

آنچه در اشعار خمری همه ی دوره ها می توان دید،نگرش مثبت به شراب وتأثیرمطلوب آن بر افراد مختلف است. درادبیات ما میخانه مانند هر خانه ی دیگری که سقف دارد مایه ی آرامش و گرمی است؛ وجود شراب هم مزید بر علت می شود. شراب گرم است چون تا در خمره به جوش نیاید شراب نمی شود وشاید به این سبب سرها از آن گرم می شود! وروشن است هم ازجهت ظاهرشفافش، که همه جا به چراغ تشبیه می شود(چراغ باده،خورشید می)هم از آن جهت که کدورت جان را مرتفع می سازد وشاید ازاین روست که باده نوشان درپیشکش آن می گویند:"بزن تا روشن شوی!"

علاوه برآن در ادبیات ما انسانهای مست ارزشمندند چراکه اهل معنایند واز ظاهر گذشته اند.مستان از دیدگاهی، به یک بعد وسیع تری از شعور وبینش و آگاهی رسیده اند.

حافظ به شراب لقب افلاطون داده است"جز افلاطون خم نشین شراب"،افلاطون معلم فلسفه بود وشراب هم،چون او دانایی و آگاهی می بخشدوبیراه نیست که با این تعبیربگوییم روشنی دل از ذات شراب است.

در شعر معاصر نیز با وجود تمام محدودیت ها ومحرومیت هاهرجا شاعر توانسته شراب را در شعر خود بیاورد با مفهومی مثبت ومایه ی گرمی و روشنی ازآن یاد کرده است...همواره لحظات مستی باراستی همراهست و شراب، روشنی بخش هر تیرگی است.

برای آشکارشدن این مطلب به بررسی نمونه هایی ازاشعارمعاصران درموردمضمون آفرینی باشراب می پردازیم:

شراب در شعر نیما:

انعکاس رنگ محلی درشعر ازصفات راستین شعرنیماست.مازندران وجنگل ودریاوکوهستان که محیط زیست او بوده همواره درذهن و تخیلش تأثیرداشته ازین رو از نواحی آن دیار،کوهها،دره ها،رودخانه ها،کومه و کلبه جنگلی، چوپان وآتش و سگ او،و...وآداب ورسوم مردم و..یادکرده است (ر.ک خانه ام ابری است، منتخب اشعار،ص ۱۴)

به همین سبب میتوان گفت چون شعر نیما از آداب مردم نشأت میگیرد، سرودن از شراب وباده نوشی،که در میان روستاییان معتقد مازندران ،مرسوم و متداول نیست،جایی ندارد؛پس میتوان گفت که در اشعار نیما عمداً، (به دلیل آگاهی از حرمت شراب در شرع و در اذهان عامه) کمتر سخن ازمی و باده و مستی وخرابی و... آمده است.تاجایی که حتی دربرخی اشعار او جای این مفاهیم خالی احساس میشود!

مثلاً در شعر" مرغ آمین" آنگاه که سخن از خرابی می آورد در اولین نظر حتی برای خواننده خرابی شراب به ذهن متبادر می شود، ومیتوانست گریزی به می بزند:

...گریزانند گمراهان،کج اندازان، در رهی کامد خود آنان را کنون پی گیر خراب و جوع آنان را زجا برده است. (طاهباز۱۳۷۶، ص۲۲۱)

اما در چند مصرع بعد این ذهنیت را پاک می کندومشخص میکند که مقصود از خرابی ویرانی ظاهری است :

مرغ می گوید: "اینچنین ویرانگیشان باد همخانه باچنان آبادشان از روی بیداری... (همو، ۲۲۲)

درشعر نیما سخن از سرما و تاریکی زیاد آمده است اما –برخلاف دیگر شاعران– درمقابل آن شراب را بعنوان درمان ومایه‌ی روشنی وگرمی نمی آورد. (وشاید بتوان گفت که جای اینگونه مضامین در شعر نیما خالی است!)

مثلاً در شعر "خواب زمستانی" هرکجا هم بتوان گریزی به شراب زد فوراً قرینه ای می آورد در ردّ این تعبیر:

"سر گرانی نیستش باخواب سنگین زمستانی
از پس سردی روزان زمستان است روزان بهارانی" (همو،ص۱۳۵)

(بعد از سرگرانی و سرمای زمستان،تعبیر گرمای طبیعت،بهار،را می آورد و گرما رادر طبیعت می جوید نه در شراب!)

ویا در شعر "یک نامه به یک زندانی" حتی آنگاه که ازبدی ها ونابسامانی ها وافسون ونیرنگ هم می سراید وهمه ی بدیها را می آورد:

"فسونی که به گنده ی لاشه ی یک زندگی مرده چو گور" "تن گنده ی عفریت زنی،به سفیدابش روپوش دروغ" "سنگ بارد از مدخل کوه" "با آنکه همه رنج به دل می بندد..." "ودهاتی که خراب وخرابی که دهات " و....(همو،ص ۱۹۷تا۲۱۰)

اما از شراب حتی بعنوان مایه ی بدی هم نمی گوید،گویا به عمد، از این مایع اسرارآمیزسخن نمی گوید!

ودر پایان شعر، روشنی وگرمی را مایه ی خلاص می شمرد وآن را می جوید،اما نه در شراب! :

"کی به من می رسی آیا روزی؟ گرم تا روی زمین تافته آیا خورشید؟ میوه کی خواهد ازین شاخه ی نوخاسته چید؟ باچراغی که در این خانه ی تنگ با دلم می سوزد وبه هر سرکشی اش دارد در خواست که برای همه آن همسفران افروزد. " (همو،ص ۲۰۳)

حتی درشعر"خانه ام ابری است"انجا که به راحتی میتواند از باده بگوید که ازلوازم آن خرابی است، ازباد سخن می گوید!

من به روی آفتابم"
می برم درساحت دریا نظاره
وهمه دنیا خراب و خرد از باد است..." (حقوقی،۱۳۸۳،ص۱۰۳)

البته در جایی درشعر" افسانه" اشاره ای به می و مستی دارد وظاهراً می انگوری را می طلبد اما دراستنباط مفهوم عرفانی آن نیز،مغایرتی نیست :

"ناشناسی دلم بردو گم شد
من پی دل کنون بی قرارم
لیکن از مستی باده ی دوش
می روم سر گران وخمارم
جرعه ای بایدم تا رهم من..."

اما همین دست اشعار هم در شعر نیما محدودند. (همو ،ص۲۹۰)

سپهری وشراب:

سهراب مدام در پی یافتن ملجأ و پناهگاه است.ازمطالعه ی اشعارش چنین استنباط می شود که سهراب هرگزدر عالم واقع نیست ومدام در رویا سیر می کند؛زیرا درزندگی واقعی آنچه را می خواهد نمی یابد...(هاشمی،۱۳۸۸،ص ۳۹۹)

پس به نظر می رسد سهراب با این طرز فکر باید مضامین زیادی را به شراب و باده اختصاص دهد و از می و خلسه ی پس از آن ودم خوش مستی و بیخودی از عالم واقع، در شعرش بباورد اما چنین نیست و از"می "با پرهیز و بندرت سخن آورده است؛ زیرا باز هم ، مانند دیگر معاصرانش محیط اجتماعی و فرهنگی به او این آزادی را نمی دهد بویژه این مسأله در مورد سهراب شکل نمایان تری پیدا می کند چراکه سهراب در شهر "کاشان "با پیشینه ای مذهبی همراه با تعصّب در حرمت شراب!زندگی کرده است؛و شاید از این جهت است که آنجا که در شعر "صدای پای آب" می خواهد ازشراب بگوید آنرا مخفیانه ودر سردابه ای می یابد! (زیرا براستی در کاشان بدلیل تعصبات مذهبی اگر هم کسی باده ای می نوشید مخفی بود) :

"پله هایی که به گلخانه ی شهوت می رفت پله هایی که به سردابه ی الکل می رفت.." (سپهری،۱۳۸۳ ،ص۲۹۳)

وحتی آنجا که همه ی قوانین را در هم می ریزد ، در همان شعر صدای پای آب،وقتی می خواهد جوازی برنوشیدن شراب بدهد باید گره ذائقه!! را باز کند(معلوم است این عقده و گرهی دیرین بر ذوق است) :

"در موستان (*۸) گره ذائقه را باز کنیم

ودهان را بگشاییم اگر ماه در آمد..."(همو،ص۹۵۰)

شراب در شعر نادرنادرپور:

درمیان شاعران معاصرایران نادر پور،بیش ازهمه به تصویرتوجه دارد.مورخان ادبی غالباًاورا ازگروه رمانتیک ها می شمارند.قدرت شعر او بیش ازهرچیزناشی ازتصویر های ناب وزنده اوست. (*۹) (عیدگاه،۱۳۸۸،ص۱۰۱،۱۰۰)

نادر پور،ضمن آوردن مضامین وتصویر سازی های زیبا،گاه در برخی اشعارش از روند پرورش رز تا پیدایش شراب سخن گفته است؛ او علاوه برآوردن تشبیهات بدیع وساخت تصویر های نو از شراب ،حصارتقیّـد را شکسته و از شراب انگوری بی پروا سخن رانده است وحتی دست آخر شعر خود را در سکرآوری به آن مانند ساخته است.

او در"شعرانگور"شعرخودراعصاره ی وجود وحیات خویش می شمارد وآن را به شیره ی انگور،که "خون باغبان پیرورنجور است" مانند می کند. (همو،همان،ص۱۳۸)

شعر انگور:

چه می گویید؟

کجا شهد است این آبی که در هر دانه ی شیرین انگور است؟

کجا شهد است؟ این اشک است

اشک باغبان پیر و رنجور است
که شب ها راه پیموده
همه شب تا سحر بیدار بوده
تاک ها را آب داده
پشت را چون چفته های مو دو تا کرده
دل هر دانه را از اشک چشمان نور بخشیده
تن هر خوشه را با خون دل شاداب پرورده
چه می گویید؟
کجا شهد است این آبی که در هر دانه شیرین انگور است؟
کجا شهد است؟ این خون است
خون باغبان پیر و رنجور است
چنین آسان مگیریدش!
چنین آسان منوشیدش!
شما هم ای خریداران شعر من! اگر در دانه های نازک لفظم
ویا در خوشه های روشن شعرم
شراب و شهد می بینید، غیر از اشک و خونم نیست
کجا شهد است؟ این اشک است، این خون است
شرابش از کجا خواندید؟ این مستی نه آن مستی است
شما از خون من مستید
از خونی که می نوشید
از خون دلم مستنید
مرا هر لفظ فریادی است کز دل می کشم بیرون
مرا هر شعر دریایی است
دریایی است لبریز از شراب خون
کجا شهد است این اشکی که در هر دانه ی لفظ است؟
کجا شهد است این خونی که در هر خوشه ی شعر است؟
چنین آسان مفشارید بر هر دانه لبها را و بر هر خوشه دندان را!
مرا این کاسه ی خون است ...
مرا این ساغر اشک است ...

چنین آسان مگیردش!
چنین آسان منوشیدش! (نادرپور،۱۳۸۲،ص۲۲۴)

اوحتی برای ساخت تصویری از پیری به شراب پناه می برد:

دیگر سبوی باده ی لذت تهی شده است
دیگر زمان خنده ی مستی گذشته است... (همو،همان،ص۶۹)

در برخی موارد با آفریدن تشبیهات وتصاویر بدیع، تنهاشراب ادبی را تداعی می سازد مثلاً در شعر "بت تراش" چنین می سراید:

پیکر تراش پیرم و با تیشه ی خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده ام
تا در نگین چشم تو نقش هوس زنم
بر قامتت که وسوسه ی شست و شو در اوست
پاشیده ام شراب کف آلود ماه را
تا از گزند چشم بدت ایمنی دهم
وزدیده ام زچشم حسودان نگاه را
تا پیچ و تاب قد تو را دلنشین کنم
.....
مست از می غروری و دور از غم منی
گویی دل از کسی که تو را ساخت، کنده ای
هشدار! زانکه در پس این پرده نیاز
آن بت تراش بلهوس چشم بسته ام
یک شب که خشم عشق تو دیوانه ام کند
بینند سایه ها که
تو را هم شکسته ام! (عیدگاه،۱۳۸۸،ص۳۹۵)

و باز نمونه ای دیگراستفاده از شراب صرفاً برای ساخت تشبیه:

آمده بودی که جام گوش تو نوش نوشد
جرعه ی گرم صدای منتظران را (همو،۱۳۸۲،ص۳۷)

اما ساخت این تصاویر زیبا از شراب، به این معنا نیست که او از شراب حقیقی بیگانه است! واز آنجاکه "زبان شعر اوحال وهوای نوی دارد وصورتهای خیالی شعرش هم حاصل تجربه های شعری خود شاعر است" (*۱۰) ؛ در برخی ازاشعاراباده همان باده ی سکر آور است وبس:

هوا بارانی و من مست و اومست شراب سرخ شیرین در سبو هست (همو،همان،ص۲۵)

واین نکته با تکیه بر ابیاتی که خودش بر حرمت وگناه بودن شراب تأکید می کند روشن تر می شود:

نیایش:.....زین پس اگر به کفر گشودم زبان خویش

.....زین پس برین سرم که بشویم لب از گناه (همو،همان،ص۸۱)

واما نادر پور شراب را در مفهوم عرفانی به کار نبرده است.همانطور که عشق در اشعار او واقعی است و جنبه ی عرفانی ندارد. (*۱۱)

مفاهیم شراب در شعرفریدون مشیری:

مشیری نیز بعنوان یکی از شاعران توانمند نوپرداز،در شعرش شراب را هم در شکل واقعی (انگوری) و هم در نماد ادبی آن به کار برده است. آنچه بی تردید در خصوص باده درشعر مشیری می توان گفت این است که از نوشیدن شراب انگوری هم در شعر پروایی ندارد و ملاحظه کاری های نیما ، یا بی توجهی های عمدی سهراب به شراب،در شعرش وجود ندارد.

به همین سبب شراب واقعی وتأثیر آن را در شعرش می توان دید.مثلاً درشعر"جادوی بی اثر" چنین می سراید:

پر کن پیاله را
کاین آب آتشین
دیریست ره به حال خرابم نمی‌برد
این جام‌ها که در پی هم می‌شوند
دریای آتش است که ریزم به کام خویش
گردآب می‌رباید و آبم نمی‌برد
من با سمند سرکش و جادویی شراب
تا بیکران عالم پندار رفته‌ام
تا دشت پر ستاره‌ی اندیشه‌های گرم
تا مرز ناشناخته‌ی مرگ و زندگی
تا کوچه باغ خاطره‌های گریز پا
تا شهر یادها
دیگر شراب هم جز تا کنار بستر خوابم نمی‌برد (مشیری،۱۳۷۸،ص۱۵۵)

والبته در ادامه ی شعر به گونه ای سخن می گوید که شعرش را با خمریه سرایی های دوره های گذشته، کاملاً متمایز می سازد؛ چراکه هدفش را از باده نوشی بسیار زیبا و فراتر از آنچه در ذهن پیشینیان است بیان می کند:

هان ای عقاب عشق!
از اوج قله‌های مه آلود دوردست
پرواز کن به دشت غم‌انگیز عمر من
آنجا ببر مرا که شرابم نمی برد
آن بی ستاره‌ام که عقابم نمی برد
در راه زندگی
با این همه تلاش و تمنا و تشنگی
با اینکه ناله می‌کشم از دل که:
آب ... آب...
دیگر فریب هم به سرابم نمی برد
پر کن پیاله را. (همو،همان،ص۱۵۵)

وباز شبیه این تعبیررا که آمیختگی شراب واقعی را با شراب ادبی در آن می بینیم وحتی دست آخر به شراب عرفانی هم اشاره می شود؛ در شعر "جام اگر بشکست" می توان دید، که ضمن آوردن مفهوم حقیقی شراب،تصاویر ادبی هم ساخته است و در پایان هم گریزی دارد به مفهوم شراب عرفانی و شراب نورا:

زندگی در چشم من شبهای بی مهتاب را ماند
شعر من نیلوفر پژمرده در مرداب را ماند
ابر بی باران اندوهم
خار خشک سینه کوهم
سالها رفته است کز هر
آرزو خالی است آغوشم
نغمه پرداز جمال و عشق بودم آه
حالیا خاموش خاموشم
یاد از خاطر فراموشم
روز چون گل میشکوفد بر فراز کوه
عصر پرپر می شود این نوشکفته در سکوت دشت
روزها این گونه پر پر گشت
چون پرستوهای بی آرام در پرواز
رهروان را چشم حسرت باز
اینک اینجا
شعر و ساز و باده آماده است: (اینجا باده شراب انگوری است در کنار ساز و شعر!)

من که جام هستیم از اشک لبریز است میپرستم:(واینجا شراب ادبی وتصویرسازیز با شراب است)
در پناه باده باید رنج دوران را ز خاطر برد: (وباز همان باده که مستی اش، غم را می زداید!)
با فریب شعر باید زندگی را رنگ دیگر داد
در نوای ساز باید ناله های روح را گم کرد
ناله من میترواد از در و دیوار
آسمان اما سراپایش گوش و خاموش است
همزبانی نیست تا گویم بزاری ای دریغ
دیگرم مستی نمی بخشد شراب
جام من خالی شدست از شعر ناب :(جام وجود یا جام هستی : شراب ادبی)
ساز من فریاد های بی جواب
نرم نرم از راه دور
روز چون گل میشکوفد بر فراز کوه
روشنایی می رود در آمان بالا
ساغر ذرات هستی از شراب نور سرشار است اما من : (شراب نور دیگر تعبیر عرفانی می شود)
همچنان در ظلمت
شبهای بی مهتاب
همچنان پژمرده در پهنای این مرداب
همچنان لبریز ز اندوه می پرسم
جام اگر بشکست
ساز اگر بگسست
شعر اگر دیگر به دل ننشست (همو،همان،ص۸۱)

وگاه آنقدر زیبا و بدیع ،علاوه بر آنکه تشبیه می سازد؛ شراب عرفانی می نوشد که یادآور شراب تجلی و معرفت حافظ است: به عنوان نمونه درشعری از دیوان از خاموشی او با عنوان" گلبانگ" ازمجموعه‌ی (دیوان از خاموشی) چنین سروده است:

در زلال لاجوردین سحرگاهی
پیش از آنی که شوند از خواب خوش بیدار
مرغ یا ماهی
من در ایوان سرای خویشتن
تشنه کامی خسته را مانم درست

جان به در برده ز صحراهای وهم آلود خواب
تن برون آورده از چنگ هیولاهای شب
دور مانده قرن ها و قرن ها از آفتاب
پیش چشمم آسمان : دریای گوهربار
از شراب زندگی بخشنده ای سرشار
دستها را می گشایم می گشایم بیشتر
آسمان را چون قدح در دست می گیرم
و آن زلال ناب را سر می کشم
سر می کشم تا قطره آخر
می شوم از روشنی سیراب !!
نور اینک در رگهای من جاری است
آه اگر فریادم از این خانه تا کوی و گذر می رفت
بانگ برمی داشتم (همو،همان،ص۱۹۱)

وباز نمونه ای دیگر از شراب ادبی در شعر مشیری:

.... توبمان بامن،تنها توبمان
دردل ساغر هستی تو بجوش
من همین یک نفس از جرعه ی جانم باقی است
آخرین جرعه ی این جام تهی را تو بنوش (همو،۱۳۷۳،ص۲۷۰)

ویا این تصویرسازی زیبا، باشراب:

بدین افسونگری
وحشی نگاهی
مزن برچهره رنگ بی گناهی
شراب تو شراب زندگی بخش
شبی می نوشمت خواهی نخواهی! (همو،همان ،ص۸۶)

ویا شراب با کاربردی کاملاً ادبی در شعر:

لبی بزن به شراب من ای شکوفه ی بخت
که می خوش است که با بوی گل درآمیزد (همو،۱۳۸۴،ص۱۲۸)

از مجموع مفاهیم شراب در شعر مشیری،چنین بر می آید که هم شراب حقیقی در شعرش هست و هم شراب ادبی که تنها با آن تصویر ساخته است.

شراب در شعر اخوان ثالث:

اخوان شاعری که باآنکه در وطن خود می زید اما دلتنگی های غربت بی تابش کرده است و جز باده آبی بر آتش درون نمی یابد. بی هیچ ملاحظه وابایی،بی پروا از می ومستی ومیکده وساقی،آن هم در معنای مجازی وحقیقی آن می سراید.

شاید زندگی در شهر بزرگی چون تهران وآزادی های روزگار و کمرنگ شدن تحریم شراب بویژه نزد متجددان وقشر تحصیلکرده وفرنگ رفته!این شهامت و بی پروایی را در اخوان ایجاد کرده است که به راحتی و بی هیچ محدودیتی از شراب در لابلای شعرش سخن براند؛ وبا وجود میکده هایی در شهر ،مجاز خواهد بود که اونیز از میکده در شعرش در معنای واقعی سخن بگوید:

" درمیکده
درمیکده ام،چو من بسی اینجا هست
می حاضر و من نبرده ام سویضش دست
باید امشب ببوسم این ساقی را
اکنون گویم که نیستم بیخود و مست
در میکده ام دگر کسی اینجا نیست
وندر جامم دگر نمی صهبا نیست
مجروحم و مستم وعسس می بردم
مردی، مددی،اهل دلی آیانیست؟" (اخوان ثالث،۱۳۵۴،ص۴۹)

ویا در جایی دیگر در همین مجموعه از گرمابخشی می وگرم شدن سر پس از نوش شراب انگوری، چنین می سراید:

" دوعابر در سکوت کوچه می گویند و می خندند
دل و سرشان به می ،یا گرمی انگیزی دگر گرم است....."

والبته برکمیاب بودن وگرانی باده واینکه همیشه دردسترس نیست تأکید داردآنجا که درشعر"برای دخترکم لاله"می گوید:

"اکنون دگر سرگشته وولگرد وتنها
چون کولئی دیوانه هستم
ور باده ای روزی شود،شب
دیوانه مستم..."

اخوان چون رندی اندوهگین صید لحظات مستی وراستی را نمی تواند به فرصت ننشیندزیرا تنها در این لحظه هاست که از دام ایام پوچی و بیهودگی واز جهان هشیاری و دروغ کنده شودودر لحظه های پاکی و آزادی به دنیای مستی و راستی خود راه می یابدو از همان آغاز سالهای شاعری اش چنین می سراید:

– بیار ساقی از آن باده ی خمار کن که داده یاد به گیسوی جویبارشکن
– اگر رطل دمادم می کشم من ز دست ساقی غـم می کشم من
– بسم از صحبت یاران دغل پیشه امید من ورندی وحریفی ودل آگاهی چند
چه کرد ای مهربان ترسای پیرمی فروش امشب می گرم وسپیدت بادل سرد و سیاه من (*۱۳)
(سیف، ۱۳۹۰ ، ص۷۷۲)

از سال ۱۳۲۴ تا ۱۳۳۴، سال سرودن"زمستان"شعری که در همین سالهای مستی و سرمستی آفریده شدو از آن به بعد آبشخور همه ی اشعارزنده ی او همین "جوهر تلخوش سیال" می شودکه خون جاری برخی از بهترین آثار اومثل"ناگه غروب کدامین ستاره"،"مرداب" و "صبوحی" است. (همو،همان ،ص۷۲۲)

بااندکی تأمّل در شعر اخوان در می یابیم که باده در شعر اوچون باده در شعر دیگران نیست، خون و حال شعر او ومعنابخش زدگی اوست، زیرا زنده اش می دارد و به دنیای پاکی و راستی اش راه می برد.

وچنین است که در بیشتر موارد مستی را تعبیری مثبت ومعادل راستی می آورد.مثلاً درشعر"ماجراکوتاه" چنین می سراید:

"مستی است و راستی بشنو (*۱۴)
....مستی است و راستی آری
راست می گویم.
باده هر باده است گو باشد
مهر وکین یا طیفی و انگورف یا هرشعله ای دیگر
همچنان کز هرخم و ساغر
من یقین دارم که در مستی
میتواند بود ، اگر باشد
هستن و هستی." (اخوان ثالث،۱۳۷۰، ص ۱۲۶)

ویا در قطعه شعر"اژدها،عفریته ای منحوس"از بساط باده وتأثیر حقیقی وبیهوشی آن به هنگام امضای چک وسفته ها! سخن میراند:

"روی بام خانه شان باهم
می نشینند و بساط شام با باده
مثل هرشب همچنان معمولی و ساده
ساغر اول، ساغر دوم
شیشه ی اول، شیشه ی دوم
کم کمک گرمای مستی، لیک پنهانی
داروی بیهوشی وآنگاه

دسته های سفته واستامپ...." (همو،همان،ص۲۲۴)

وهیچ از بیان مستی خویش پرواندارد.چنانکه در شعر"آن بالا" خیلی خودمانی می گوید:

"داشتم باناهار

یک دوپیمانه از آن تلخ،از آن مرگابه

زهرمارم می کردم؛مزه ام لب گزه ی تلخ و گسِ باهمگان تنهایی." (همو،همان،ص۱۲۱)

وبازدر شعر لحظه ی دیدارچنین می سراید:

" لحظه‌ی دیدارنزدیک است

باز من دیوانه ام ،مستم

باز می لرزد دلم ،دستم

باز گویی در جهان دیگری هستم." (نصرتی،۱۳۸۷، ص ۱۱۸)

البته اخوان ثالث مانند بسیاری از شاعران دیگر در تصویر سازی با شراب هم تواناست، و از این لطیفه نیز غافل نیست، مثلاًدر شعر"در کلبه ی من"تشبیهات بلیغ زیبایی از تصاویر شراب ساخته است:

"...دانی که شدم خانه خراب تو حبیبا

اکنون دگر آبادی ویرانه ی من باش

لطفی کن و در خلوت محزون دل من

آرام و قرار دل دیوانه ی من باش

در باده خوری با کف چون برگ گل خویش

ای غنچه دهان، ساغروپیمانه ی من باش

چون مست شوم، بلبل من!ساز هماهنگ

بازیر وبم ناله ی مستانه من باش ...." (همو،همان، ص۲۴)

اخوان در شعر زمستان(*۱۵) برای آنکه خفقان حاکم بر جامعه را ترسیم کند،باز هم به سراغ تصویری از مردی می رود که پناه و گرمی و نور را در میکده می جوید، آنگاه که به بیان دلتنگی از نیرنگ ها واظهار بی رنگی وکناره گیری از همه ی رنگ ها می پردازد، از سرمای شباهنگی لرزیدن وصدای دندان به هم خوردن خودرا شنیدن:

هوا بس ناجوانمردانه سردست...آی...

دمت گرم و سرت خوش باد!

سلامم را تو پاسخ گوی در بگشای

منم من،میهمان هرشبت، لولی وش مغموم

منم من،سنگ تیپاخورده ی رنجور

منم، دشنام پست آفرینش،نغمه ی ناجور

.....

نه از رومم نه از زنگم

همان بی رنگ بی رنگم

بیا بگشای در ،بگشای دلتنگم

حریفا! میزبانا، میهمان سال و ماهت پشت در چون موج می لرزد

تگرگی نیست، مرگی نیست

صدایی گرشنیدی صحبت سرما و دندان است

من امشب آمدستم وام بگذارم

حسابت را کنار جام بگذارم...." (همو،همان، ص ۱۱۰)

ودر پاسخ باده فروش که می گوید شب بیگاه وسپری شدوبامداد آمد،گویی سخن کسانی را می آورد که در آن روزهای ظلمانی، نویدآمدن صبح ورستگاری را می دادند.اما مرد تنهامانده در آن شب تیره،فروغ صبح کاذب را باور نداردوآن را فریب میداند.سرمای سخت زمستان وتیرگی شام را احساس می کند...

و اگر نوری دراین دل ظلمت بتوان جست "چراغ باده"است.همانگونه که حافظ نیز از"جام سعادت فروغ"،"خورشید قدح"،"چراغ می"،و"شعاع جام" سخن می گفت و می سرود:"ساقی به نور باده بر افروز جام ما"

اما اخوان،چراغ باده را در شبی غمزده وتاریک ونومید،بزم افروز خویش می خواهدو می گوید:

"چه می گویی که بیگه شد،سحرشد،بامدادآمد؟

فریبت میدهد، برآسمان این سرخی بعد از سحرگه نیست

حریفا! گوش سرما برده است این،یادگار سیلی سرد زمستان است

وقندیل سپهر تنگ میدان،مرده یا زنده

به تابوت ستبر ظلمت نه توی مرگ اندود پنهان است

حریفا!رو چراغ باده را بفروز شب با روز یکسان است. " (سیف،۱۳۹۰،ص ۷۳۲)

شراب درشعر شاعران زن معاصر:

۱)شراب در شعر فروغ فرخزاد:

فروغ فرخزاد شاعری است که نامش در کنار بزرگانی چون،نیما،سهراب،فریدون مشیری و شاملو تلألؤ خیره کننده ای دارد . بررسی شعر فروغ نشان می دهد که دو شکل متفاوت- از لحاظ زبان ، بیان و مضمون- بر شعر فروغ سایه افکنده است که بر همین اساس مجموعه های شعر او را به دو دسته تقسیم کرده اند.

فروغ باآنکه زن است و محدودیت های خاص خود را در سرودن برخی مضامین دارد، بی محابا وارد انواع مقوله ها در شعرش می شود،چه در دوره ی نخستین شعرش که نوعی عصیان است و از همه چیز(بوسه،هم آغوشی،گناه و..) بی پرده و بی پروا سروده است واز خط قرمزهایی که عرف جامعه معین کرده عبور می کند وتیغ زبانش را متوجه سنت فرهنگی مرد سالار می کند تا این سنت تعمیق یافته در ذهن جامعه را بشکند (*۱۲)؛ چه در دوره ی دوم اشعارش که به نوعی تولدی دیگر است و به سمت تعهد اجتماعی شدن گرایش داردو زبانش با گذر از کهن الگوها همان چیزی می شود که محتوای ذهنی اش از او طلب می کند؛؛اما ازتصویرسازی باناب ترین واژه ها چون:می ومستی و معشوق و لحظه ی دیدارووصل و ...نمی تواند چشم چوشی کند.

درمورد شراب در شعر فروغ،باید گفت بسته به ادوارمختلف سخن او، شراب هم در شعرش گاه مفهوم عینی و واقعی دارد که شاید حاصل تجربه ی شخصی او از اثرات مطلوب آن در بی خبری از حقیقت تیره!وتاراست، وگاه مفهومی ادبی تنها برای ساخت تصاویر ناب (که البته همین نیز حاصل آشنایی اش با می واقعی است) وگاه مفهومی متفاوت و گونه ای واقعی- ادبی است که گاه تمایزمیان آن دشوار و باتوجه به حال و هوای اودر سرودن شعر باید تأویل شود مانند قطعه ی زیر که درآن هم تعبیر واقعی و هم ادبی شراب ممکن است:

شراب و خون (از دفتر اول)
نیست یاری تا بگویم راز خویش
ناله پنهان کرده ام در ساز خویش
چنگ اندوهم خدا را زخمه ای
زخمه ای تا برکشم آواز خویش
برلبانم قفل خاموشی زدم
با کلیدی آشنا بازش کنید
کودک دل رنجه ی دست جفاست
با سر انگشت وفا نازش کنید
پر کن این پیمانه را ای هم نفس
پر کن این پیمانه را از خون او
مست مستم کن چنان کز شور می
باز گویم قصه افسون او
رنگ چشمش را چه میپرسی ز من
رنگ چشمش کی مرا پا بند کرد

آتشی کز دیدگانش سر کشید
این دل دیوانه را دربند کرد
از لبانش کی نشان دارم به جان
جز شرار بوسه های دلنشین
بر تنم کی مانده است یادگار
جز فشار بازوان آهنین
من چه میدانم سر انگشتش چه کرد
در میان خرمن گیسوی من
آنقدر دانم که این آشفتگی
زان سبب افتاده اندر موی من
آتشی شد بر دل و جانم گرفت
راهزن شد راه ایمانم گرفت
رفته بود از دست من دامان صبر
چون ز پا افتادم آسمانم گرفت
گم شدم در پهنه صحرای عشق
در شبی چون چهره بختم سیاه
ناگهان بی آنکه بتوانم گریخت
بر سرم بارید باران گناه
مست بودم ,مست عشق ومست ناز
مردی آمد قلب سنگ مرا ربود
بس که رنجم داد ولذت دادمش
ترک اوکرد چه میدانم که بود
مستیم از سر پرید ای همنفس
بار دیگر پرکن این پیمانه را
خون بده خون دل آن خودپرست
تا به پایان آرم این افسانه را (فرخزاد،۱۳۸۳،ص۵۱)

در قطعه ای دیگر از همان دفتر اول ، باعنوان "ناشناس" امر به نوشیدن می کند،گویا خود از بیخبری پس از نوش شراب خبر دارد! ویادآور شراب واقعی است :

آری بنوش وهیچ مگو کاندرین میان
درد از شورعشق تو سوزنده آذری است... (همو،همان،ص۶۳)

وگاه در اشعار دوره ی دوم او نیز، به نمونه هایی که شرب حقیقی را تداعی می سازد بر می خوریم اما بلافاصله، قرینه ای می یابیم که باز مارا به سمت شراب ادبی و تصویرسازی از شراب می کشاند:

مستی ام از سرپرید ای همنفس باردیگر پر کن این پیمانه را
خون بده خون دل آن خودپرست تابه پایان آرم این افسانه را (همو،همان،ص۵۲)

اما در شعر"نا اشنا"از همان مجموعه (دفتر اول) به ساخت تشبیهاتی زیبا برمی خوریم که تنها کاربرد ادبی شراب را تداعی می سازد:

.....او شراب بوسه می خواهد ز من
من چه گویم قلب پر امید را
آه ازاین دل، آه ازاین جام امید
عاقبت بشکست و کس رازش نخواند
چنگ شد در دست هر بیگانه ای
ای دریغا، کس بآوازش نخواند (همو،همان،ص۳۲)

وبه ازاین دست تشبیهات وتصویرسازی های بدیع و گاه دست اول ،در شعرفروغ بسیار برمی خوریم:

چگونه قطره قطره آب می شود
صراحی سیاه دیدگان من
به لای لای گرم تو
لبالب از شراب خواب می شود (همو،۱۳۵۶،ص۵۲)

ویادر این قطعه شعر که فقط از شراب برای تشبیه سازی استفاده نموده است:

کنون که آمدیم تا به اوج ها مرا بشوی با شراب موج ها (همو،همان،ص۲۲)

وپس از آن در تولدی دیگر حتی شراب رابا مفهومی منفی می آورد:

گمراه تر ز روح شرابی و دیده را در شعله می نشانی و مدهوش می کنی
ای ماهی طلایی مرداب خون من خوش باد مستیت که مرا نوازش می کنی(همو،همان ،ص۳۲)

۲)سیمین بهبهانی و شراب:

باوجود آنچه در خصوص محدودیت های دست وپاگیری که در شعرشاعران زن در سرودن بسیاری از مضامین شعری ازجمله تصویر سازی و مضمون آفرینی با می ،بیان شد،شعرای توانمند ازاین لطیفه غافل نمانده اند.

در شعر سیمین بهبهانی نیز،همچون فروغ،به تصویرسازی های زیبا و بدیعی از شراب برمی خوریم:

مثلاً در شعر"ننگ آشنا "،تشبیهاتی زیبا می سازد:

پایم چو پایه ی رز،یا رب شکسته بهتر تا از حریم خوشیم،بیرون گذر نباشد

پیمانه ی تنم را،بشکن که برلب من لب های باده نوشان،شب تا سحر نباشد.(بهبهانی،۱۳۷۰،ص۶۴)

وباز از همین دست تشبیهات، در جای دیگر، در شعر"موج خیز" بیان میشود:

با آنکه همچو جام شکستم به بزم تو

باور نداشتم که چنین واگذاریم... (همان،ص۲۸)

ویا درشعر "نیاز"می سراید:

تـا دلم بازیچه ی ایّـام شد باده ی عشق تورا چون جام شد

گر توانی جامه ام ساز و بپوش گر توانی بـــاده ام ساز و بنوش (همان ص۱۱۱)

وگاه از ساخت تصویر هم فراتر می رود و از تأثیر مثبت شراب در خودسازی می گوید:

در خود زده ام دست سبو رهبری ام کرد

وز خـود شده ام مست، ز می پند شنودم (همان ص۵۹)

و در یک تشبیه ادبی زیبا، شعرش را به شراب مانند می کند:

سیمین! شراب شعر تو بس مست میکند

در ما ، به یک پیاله توانی نمانده است (همان ص۱۳)

ودر شعری با عنوان "شراب نور" مفهومی عرفانی به شراب می بخشد:

ستاره دیده فروبست و آرمید بیا

شراب نور به رگ های شب دوید بیا (همان، ص۱۵)

نتیجه گیری:

آنچه دربررسی شراب سرایی و خمریه ها در ادوار مختلف شعر فارسی به چشم می آید آنکه جنبه ی مثبت شراب در تمامی ادوار حفظ شده است. همه جا شراب مایه ی راحت روح وسبب شادمانی ومایه ی نور وروشنی وگرمی ؛ ودر تقابل با سردی و تاریکی است.

بررسی نمونه هایی از مفاهیم شراب در ادبیات معاصر،ما را به این نتیجه می رساند که شاید به دلیل پاره ای مسائل اجتماعی و فرهنگی ومذهبی،در شعر بسیاری از شاعران از شراب کمتر ــ ویا بهتر بگوییم با احتیاط بیشتری ــ سخن رفته است.تعدادی از شاعران نیز سعی نموده اند تنها از شراب برای ساخت تصاویر وتشبیهات جدید ونو استفاده کنند.وتنها در این میان به معدود شاعرانی را می توان یافت که بی پروا وواهمه از ننگ باده نوشی، می و می نوشی رادر معنای حقیقی نیزبه کاربرده اند،ابیاتی که هیچ تعبیروتأویل عرفانی یا ادبی را نمی پذیرند!

در شعربیشتر معاصران، حتی آنگاه که تعابیر وتفاسیرادبی رابرای شراب به کار می بریم،ناچار باید تجربه های شخصی شاعر از تأثیرات شراب و مستی را به آن بیفزاییم که در نهایت به آمیختگی دو مفهوم ادبی وحقیقی شراب می انجامد.

نکته ی قابل توجه دیگر این که بررسی شعر همین تعدادمحدود شاعران(بعنوان نمونه وشاهد)نشان می دهد که از مفهوم عرفانی شراب در شعرنو معاصر،به ندرت استفاده شده است....

پی نوشت ها:

(*۱) در توضیح واژه ی خمار در فرهنگ معین به سه شکل آوانویسی شده است:{خِمار،خمّار،وخُمار }وبرای هریک معنای جداگانه ای ذکر شده است. (ر.ک معین ج۱۴۳۹/۱)

(*۲) غنا در لغت یعنی آوازخوانی،سرود،تغنّی(و آن خواندن شعر همراه با کف زدن است)،خنیاگری؛ودر اصطلاح به اشعاری گفته می‌شود که به بیان احساسات وعواطف شخصی پرداخته است.شعر غنایی طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعرانه رابه خود اختصاص می‌دهد.موضوعاتی که درادب فارسی حوزهٔ شعر غنایی را می سازد ازعشق وجوانی،تا پیری و مرگ،غم وشادی وانواع خمریهو...،تقریباً تمام موضوعات رایج است،جز حماسه وشعرتعلیمی.

(*۳) در فرهنگ معین واژه ی خمر(به فتح خ) در کنار واژه های خم،خمخانه،خمره(به ضم خ) نوعی تداعی هم ریشه ای دارد.

(*۴) جمشید شراب را اختراع کرد وجام ساخت که دارای هفت خط بود از اینرو منظور از بزم ج م در اشعار ،مجلس باده گساری است. (ر.ک شمیسا،فرهنگ تلمیحات ص۲۱۲)

(*۵)ساقی نامه نوعی مثنوی در بحر متقارب استکه در آن شاعر خطاب به ساقی کندومطالبی در بی ثباتی جهان و...وترغیب اوبه ساقیگری آورد. (ر.ک معین ۱۸۰۲/۲)

(*۶) در ایران از دیرباز شعر با موسیقی همراه بود واساساًقبل از اسلام شاعری باخنیاگری و رامشگری در هم آمیخته بود. (شمیسا،۱۳۶۹،ص۱۳)

(*۷)ادیب فراهانی قطعه شعری درنام های هفت خط جام دارد:هفت خط داشت جام جمشیدی/هریکی درصفا چوآیینهجور و بغداد و بصره و ازرق اشک و کاسه گر و فرودینه (معین،ج۴،ص۵۱۵۲)

(*۸) موستان :همان تعبیر تاکستان در اشعار قدماست(جایی که درختان مو زیاد است ، که در کاشان هم موستان و باغهای انگور فراوان است.)

(*۹) البته این توجه زیاد به تصویر در بسیاری موارد نیز مورد نقد قرارگرفته است. به عنوان مثال، فروغ فرخزاد با اعتراف به قدرت نادرپوردر خلق تصاویرقوی،اورا به دلیل عدم توجه به محتوا نکوهیده و گفته است: "شعر نادرپوراز نظر محتوا به کلی خالی است. او تصویرساز ماهری است اما تصویر به چه درد من می خورد؟"

(عیدگاه،۱۳۸۸،ص۱۰۲،به نقل از: "بلاغت تصویر، فتوحی،۱۳۸۶ ")

(*۱۰) ن.ک :نقد وتحلیل اشعار نادرپور در"کهن دیارا"، وحید عیدگاه،۱۳۸۸، ص۳۳۲)

(*۱۱) عشق دراشعار نادرپور جنبه ی عرفانی ندارد و تنها صف کام و حسر و آرزوست. (عیدگاه،۱۳۸۸،۱۳۹)

(*۱۲) این اشعار به منزله ی گناهکار یا ضد اخلاق بودن شخصیت فروغ نیست.همانطور که با بررسی شراب در شعر شاعران در می یابیم همه ی آن ها ظاهری نیستند؛اشعار فروغ هم پیامی ورای آنچه ظاهر بینان استنباط می کنند در خود دارد. او می خواهد زشتی های دنیای چیره بر خودش را با کلماتی متناسب با آن زشتی ها نشان دهد.انعکاس دردهای زنان و آرزوی تساوی حقوق و آزادی آنان شعرش را به این رنگ در آورده است..

(*۱۳)ابیات فوق همه از اشعار ده ساله ی نخست عمر شاعری اخوان است.

(*۱۴) این مفهوم معیت وترادف مستی و راستی در شعر شعرای دیگرهم آمده است مثلاً آنجا که شفیعی کدکنی درشعر "حلاج" می سراید: نام تورا به رمز رندان سینه چاک نشابور در لحظات مستی مستی و راستی آهسته زیر لب تکرار می کنند... (شفیعی کدکنی،در کوچه باغهای نشابور)

(*۱۵) زمستانی که اخوان در این تابلو زنده ترسیم میکند زمستان امید است ودرپس هر جزء آن گوشه ای از اجتماع را تصویر کرده است. (سیف،۱۳۹۰، ص ۷۳۳)

کتابنامه

- ابومحبوب،احمد،۱۳۸۲،گهواره سبز افرا(زندگی وشعر سیمین بهبهانی)،تهران،نشرثالث
- اخوان ثالث،مهدی،۱۳۷۰،درحیاط کوچک پاییز(مجموعه اشعار)...،تهران، بزرگمهر،چاپ سوم(چاپ آفتاب)
ـــــــــــــــــــــــ،۱۳۵۴،زمستان(مجموعه ی شعر)،تهران،مروارید،چاپ پنجم
- اسفندیاری،علی(نیمایوشیج)، ۱۳۷۸،خانه ام ابری است(منتخب اشعار)، تهران، سخن
-بهار،ملک الشعرا،۱۳۳۶،دیوان اشعار، ج۲،تهران ،امیرکبیر
-بهار،ملک الشعرا،۱۳۳۷،سبک شناسی،سه جلدی، تهران ،امیرکبیر،چاپ دوم
- بهبهانی،سیمین، ۱۳۷۰،"مرمر"،تهران،زوار،چاپ پنجم
- حافظ،۱۳۶۹،دیوان اشعار،تصحیح غنی-قزوینی،تهران،زوّار،چاپ ششم
-حقوقی، محمد،۱۳۸۳،شعرزمان ما(مجموعه اشعار نیمایوشیج)،تهران،نشرنگاه،چاپ پنجم
-خرمشاهی، بهاء الدین،۱۳۶۸، حافظ نامه ،تهران،علمی و فرهنگی وسروش
- دبیرسیاقی،محمد،۱۳۷۴،پیشاهنگان شعر پارسی، تهران، علمی وفرهنگی ،چاپ چهارم
- رودکی،۱۹۶۴،دیوان اشعار،(ی.براگینسکی)اداره انتشارات دانش،مسکو
- سپهری،سهراب،۱۳۸۳،هشت کتاب(مرگ رنک،زندگی خواب ها،...)،تهران،طهوری،چاپ چهلم
-سعدی،دیوان،تصحیح فروغی،بدون تاریخ،تهران، انتشارات جاویدان
- سعدی،غزلیات،بکوشش خطیب رهبر،۱۳۷۰، تهران ،مهتاب ،چاپ چهارم

- سیف،علی محمد، ۱۳۹۰،صور خیال در سحر سیال،(جلد دوم:از هاتف تاسپهری)تهران،هنربهزاد
-شمیسا،سیروس،۱۳۶۹،سیرغزل در شعرفارسی، تهران ،فردوس ،چاپ دوم
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۶۹،فرهنگ تلمیحات،تهران،فردوس،چاپ دوم
-صفا،استاد ذبیح اله ،۱۳۷۴،تاریخ ادبیات ایران،فردوس،تهران،چاپ دوم
-طاهباز،سیروس ،۱۳۷۶ ، گزیده ی اشعار نیمایوشیج ، تهران، نشرنگاه ،چاپ سوم
-عیدگاه،وحید،۱۳۸۸،کهن دیارا(نقدوتحلیل اشعار نادرپور)تهران،سخن،چاپ دوم
- فتوحی،محمود،۱۳۸۶،بلاغت تصویر،تهران،سخن
-فرخزاد،فروغ ،۱۳۵۶، تولدی دیگر،تهران ، مروارید ،چاپ یازدهم
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۸۳،مجموعه سروده ها،تهران،شادان
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۸۴،پریشادخت شعر(زندگی و شعر فروغ)،جلددوم،تهران،نشرثالث،چاپ سوم
-فردوسی، حکیم ابوالقاسم ، شاهنامه، به تصحیح ژول مول ،۱۳۷۴،تهران،علمی و فرهنگی ،چاپ ششم
- مدرس زاده ،عبدالرضا،۱۳۹۱،فارسی همگانی ،قم،نشر مطبوعات دینی ، چاپ دهم
-مشیری،فریدون،۱۳۷۳،سه دفتر،،تهران ،نشرچشمه، چاپ پنجم
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۸۴، آسمانی تر از نام خورشید(گزیده اشعار)،جلددوم،تهران،نشرثالث
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۷۸، زیبای جاودانه (منتخب ده دفتر شعر)تهران،سخن،چاپ دوم
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۷۶، لحظه ها واحساس(سروده های مشیری)،تهران، سخن،چاپ دوم
- معین،دکترمحمد، ۱۳۷۴،فرهنگ فارسی(دوره شش جلدی)ج اول و دوم وچهارم،۱۳۷۸،تهران ،امیرکبیر،چاپ سیزدهم
-مولوی،کلیات شمس،۱۳۴۵،بدیع الزمان فروزانفر،هشت جلدی،تهران ،دانشگاه تهران
- مولوی،جلال الدین محمد،۱۳۶۸، مثنوی ،یک جلدی ،تهران ،نشرطلوع ،چاپ چهارم
-نادر پور، نادر،۱۳۸۲،مجموعه اشعار،تهران،نگاه،چاپ دوم
ـــــــــــــــــــــ ،۱۳۸۲،سرمه ی خورشید،تهران، مروارید،چاپ پنجم
-نصرتی، جواد، ۱۳۸۷،(مجموعه اشعار اخوان ثالث)، تهران ،عالم افروز،چاپ میثاق
-هاشمی،حمید،۱۳۸۸،زندگینامه شاعران ایران از آغازتاعصرحاضر،تهران،فرهنگ وقلم،چاپ سوم

چالش ها و آسیب شناسی در حوزه بین الملل
گسترش زبان فارسی در دانشگاهها و مراکز خارج از کشور

زهرا استادزاده

عضو هیات علمی دبیرخانه ستاد گسترش زبان فارسی
و ایران شناسی وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

چکیده

یکی از مهم ترین اهداف فرهنگی جمهوری اسلامی ایران، گسترش زبان فارسی درخارج از کشور می باشد که برای این منظور مجموعه ای از سیاست ها، قوانین و اقدامات را پیش بینی و اجرا کرده و دستگاه‌هایی را متولی این سیاست واقدام ها قرار داده است، یکی از بزرگترین چالش ها ی موجود در برپایی کرسی های زبان فارسی در خارج از کشور، ورود افراد غیر آکادمیک به موضوع و عدم شناخت آنان از شرایط، مقررات، ارزشها و رفتارهای موجود در سطح دانشگاه ها است.

با توجه به عملکرد نامناسب کرسی هایی زبان فارسی در خارج از کشور علاقه برای ایجاد ارتباط با اساتید کرسی ها و متصل نمودن فعالیت های خود به این کرسی ها می تواند ایران هراسی را در سطح دانشگاه های کشورهای خارجی ایجاد نماید.

در این مقاله به نقش وزارت علوم در گسترش زبان فارسی در دانشگاهها و مراکز علمی خارج از کشور در امر گسترش زبان وادبیات فارسی می پردازد.

در پایان نیز به نتیجه گیری و ارائه پیشنهاد پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: گسترش زبان فارسی در خارج از کشور، آسیب شناسی علل عدم گسترش زبان فارسی، آسیب شناسی بین المللی

بررسی جلوه‌های رمانتیسم در اشعار وحشی بافقی

مریم السادات اسعدی فیروز آبادی

آسیه ذبیح نیا

فاطمه مظفری

احمد طحانی

دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور یزد

چکیده

در این نوشتار،پس ازمعرفی مکتب رمانتیسم و اشاره‌ای کوتاه به زندگانی مولانا وحشی بافقی، جلوه‌های این مکتب اروپایی در اشعار وحشی بافقی بازکاوی وبررسی شده است. اگرچه هدف ازاین پژوهش، تطبیق کامل یک مکتب ادبی اروپایی باسبک شاعری وحشی بافقی نبوده است ؛اما می‌توان جلوه‌های گوناگون رمانتیسم را در دیوان این شاعرسبک هندی به نظاره نشست. وصف طبیعت وطبیعت گرایی، خیال پردازی، عزلت وانزواطلبی، گرایش به غم واندوه، مرگ‌طلبی ومرگ‌اندیشی، توجه به اخلاقیات، پناه بردن به گذشته، پرداختن به احساسات فردی و... ازمهم ترین مشخصه‌های رمانتیسم است که مظاهر آن به شکلی برجسته در سروده‌های وحشی بافقی قابل مشاهده است ودر این پژوهش با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی بررسی شده است.

کلیدواژه‌ها: رمانتیسم، تخیل، طبیعت گرایی، احساس ، وحشی بافقی

مقدمه

انسان برای رسیدن به اهداف وآرمان‌های خود به ابداع وآفرینش روی می‌آورد وگاه دوره‌ای از تاریخ را رقم می‌زند. دانش مطلق، عقل گرایی محض، اندیشه آزاد وبی پروا، عشق یا حقیقت گرایی هر کدام می‌توانند دوره‌ای را به سیطره خود درآورند؛اما نکته مهم و قابل توجه این است که هدف نهایی همه آن‌ها رسیدن به اوج کمال وتکامل انسان است، به گونه‌ای که فعالان وهنرمندان هر عصر الگوی خود را بهترین شیوه برای تحقق این هدف می‌پندارند وگاه آنقدر مجذوب افکار وعقاید خویش می‌شوند که به خودکامگی واستبداد رأی گرفتار می‌گردند ورسیدن به این نقطه، نزدیک شدن به تولد تدریجی فکر واندیشه‌ای متفاوت است.

رمانتیسم، از جمله افکار وعقایدی است که به تدریج مکتب کلاسیک را کنار زد و وامدار دوره‌ای ازتاریخ ادب اروپا گردید. این مکتب دارای ابعاد مختلف فرهنگی، هنری، اجتماعی وحتی سیاسی است؛ اما در این جا بعد ادبی این مکتب مورد نظر است. در مکتب‌های ادبی اروپا، مکتب رمانتیسم با تکیه بر احساس وعواطف در مقابل مکتب کلاسیک که بر عقل گرایی ورعایت قواعد وقوانین خاص اصرار داشت ،عرض اندام کرد وبه بیان آزادانه وخلاقانهٔ هنرمند تأکیدورزید.

استفادهٔ استادانهٔ وحشی بافقی از غزل عاشقانه، به کاربردن مضامین تازه وبها دادن به احساسات وعواطف، زمینه را فراهم آورد تا جلوه‌های رمانتیسم که مکتبی شناخته شده در بیان احساسات وتجارب عاشقانه است، در اشعاروحشی بافقی قابل بازکاوی باشد.

۱. مروری بر مکتب رمانتیسم

آنچه با کمی اختلاف نظر در بین محققان قطعی است، آن است که رمانس در قرون وسطی بر زبان‌های بومی و عامیانه‌ای اطلاق می‌شده که از زبان‌های لاتین مشتق شده وجدا از زبان آموزش و رسمی بوده است. صفت رمانتیک ابتدا در سال ۱۶۵۰در انگلستان وشکل فرانسوی آن در سال ۱۶۶۱وسپس سال ۱۶۶۳درآلمان به کار رفت. (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۱)

این مکتب بیش تر به ذوق، تخیل وعواطف قلبی توجه داردتا بر عقل، که در مکتب کلاسیک دارای جایگاه ویژه‌ای بود. (زرین کوب، ۱۳۸۵: ۴۳۲)

«رمانتیسم یعنی مقابله با خودکار بودن وسنگ شدن زبان، دوری جستن از سنت‌های ادبی، به ویژه عنصر اشرافیت ودر نتیجه گرایش به حسیت وشخصی کردن آن. تفرّد وشخصی کردن زبان، رمانتیک‌ها را هرچه بیش تر از واقعیت‌های خداداد، بیرونی ومستند دور و به دنیای فردی و درونی نزدیک می‌کرد. آنان با ایجاد دنیای تازه در زبان، از سوی کلاسیک‌ها به «رمانتیسم»، یعنی خیال پرداز متهم شدندکه بعدها خود آن‌ها این عنوان رابرای سبک خویش پذیرفتند.» (تسلیمی، ۱۳۸۳: ۱۶)

نظرها در مورد رمانتیسم متفاوت است. برخی رمانتیسم را گریز از دنیای واقعیت ونوعی بیماری و ویرانگری می‌دانند، در مقابل گروهی دیگرمعتقدند رمانتیسم، رنسانس وتولدی دوباره درعالم هنر است. در ادبیات فارسی دوره‌ای با عنوان رمانتیسم وجود ندارد، اما در دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی اول، ترجمه‌های آثار هنرمندان رمانتیسم فرانسه تأثیری پررنگ بر ادبیات گذاشت. (میر صادقی، ۱۳۷۳: ۱۱۵)

۲- نگاهی کوتاه برزندگی واشعار وحشی بافقی

مولانا کمال الدین وحشی بافقی در سال ۹۳۹ در بافق یزد به دنیا آمد. وی به همراه برادرش در محضر سخنور بزرگ «شرف الدین علی بافقی»به آموختن همت گماشت و از استادان دیگری چون نجاتی بافقی وهمتی بافقی بهره برد. او یزد را به مقصد کاشان ترک نمودو در آنجا به مکتب داری پرداخت ؛اما طولی نکشید که به دلیل حسادت برخی شعرای آن دیار به یزد بازگشت. وی در مدح میرمیران حاکم یزد وپسرش، اشعار زیادی سروده وبا شاه تهماسب صفوی، شاه اسماعیل دوم وشاه محمد خدابنده هم عصر بوده است.

درباره مرگ وحشی نقل‌های متفاوتی است که همگی از زندگانی پرشور او حکایت می‌کند. بااین حال وی در سن ۵۲ سالگی وبه سال ۹۹۱ در محله پیربرج یزد روی در خاک کشید.

ازآثار وحشی می‌توان به دیوان اشعار شامل غزلیات، مثنوی، چندترکیب بند وترجیع بند، همچنین قطعات، قصاید و رباعیات او اشاره کرد. سه مثنوی با نام‌های ناظر ومنظور، خلدبرین ومثنوی ناتمام فرهاد وشیرین ازدیگرآثار اوست. تنها اثر منثورمکتوب ،او نامه‌ای است که به دلدار خود نوشته که درمجموعه خطی کتابخانه

ملک تهران موجود است. وی در شعر، پیرو سبک بابا فغانی است که به سبک هندی پیوست؛امااو را آفریننده سبکی به نام «واسوخت»می دانند. خلق مضامین تازه وبیان اندیشه به زبان ساده موجب شده است تا وی مورد تمجید سخندانان قرار گیرد. (وحشی بافقی، مقدمه مصحح، ۱۳۷۴: ۱۷)

۳-جلوه‌های رمانتیسم در اشعار وحشی بافقی

۳-۱- توجه به احساسات و هیجانات فرد ی

شاعر مکتب رمانتیسم توجهی ویژه به دنیای درون خویش دارد و به بیان احساسات خود و تجربه‌های شخصی در شعر می‌پردازد، او کمتر در مورد دیگران می‌گوید و بیشتر به احساسات فردی خود می‌پردازد. (میرصادقی، ۱۱۳:۱۳۷۳).این همان چیزی است که خانلری از آن به عنوان تنوع و تازگی در شعر یاد می‌کند. وی معتقد است که برای گسترش معانی، باید حالات شخصی تر و خصوصی تر را با صور ذهنی تازه همراه کنیم و این حالات را در زندگی باید بیابیم و آن را دستمایه‌ای برای بیان مطلبی تازه و خلق اثری بدیع قرار دهیم. (آژند، ۱۶۴:۱۳۶۴).

در رمانتیسم برخلاف کلاسیسم، شاعر آزادانه می‌تواند از رنج‌ها و اندوه خویش سخن بگوید و به بیان هیجان‌های روحی خود بپردازد. وحشی نیز رنج‌ها و ناملایمتی‌هایی را که از معشوق می‌بیند، در اشعارش به تصویر می‌کشد:

یار ما بی رحم یاری بوده است　　عشق او با صعب کاری بوده است
لطف او نسبت به من این یک دو سال　　گرشماری یک، دوباری بوده است
(وحشی بافقی، ۲۳:۱۳۸۵)

دلم را بود از آن پیمان گسل امید یاری ها　　به نومیدی‌کشیدآخر همه امیدواری‌ها
رقیبان را ز وصال خویش تا کی معتبر سازی　　مکن جانا که هست این موجب بی اعتباری‌ها
(همان:۱۷)

وحشی، عاشقی شوریده و پریشان بود که اشعار را جز برای شرح و بیان سوز دل بی قرارش نمی‌سرود و می‌توان غزل‌های او رااز ناب ترین غزل‌ها برشمرد، چرا که شاعر در سرودن آنها، جز بیان احساسات قلبی و رنج‌های روحی خود انگیزهٔ دیگری نداشته است. (مؤتمن، ۳۸۳:۱۳۳۹).

دلتنگم و با هیچکسم میل سخن نیست　　کس در همه آفاق به دلتنگی من نیست
بسیار ستمکار و بسی عهدشکن هست　　اما به ستمکاری آن عهدشکن نیست

(وحشی بافقی، ۱۳۸۵ :۳۶)

رمانتیسم در پی آن است تا تجربه‌ها و اتفاقات جدیدی را وارد زندگی کند، بنابراین اجازه می‌دهد تا آزادانه به بیان احساسات، عاطفه‌ها و تجربه‌های شخصی پرداخته شود. (فتوحی، ۸۳:۱۳۸۵).

مکن کاری که از جور تو میرم به روز حشر دامان تو گیرم
بیان کردم غم و درد نهانی دگر چیزی نمی‌گویم تودانی
(وحشی بافقی، ۱۳۸۵ :۳۷۳)

۳-۲- سفر و سیاحت

شاعر برای آنکه اندیشهٔ خواننده را به سرزمین‌های عجیب روانه کند، به کشورهای دور دست سفر می‌کند، شاتوبریان، لامارتین ،موسه و دوما، به ممالکی چون اسپانیا، ایتالیا و سرزمین‌های رؤیایی می‌روند تا آنجا را وصف کنند. (فرشیدورد، ۱۳۶۳، ج۲: ۷۳۹).

سیر و سیاحت چه واقعی و چه خیالی، یکی از مشخصه‌های رمانتیک است. سفر برای رسیدن به مکانی که مطلوب شاعر است. سفرهای تاریخی، جغرافیایی و واقعی یا رؤیایی گریزی هستند که هنرمند میل به آنها دارد. (سید حسینی،۱۳۸۱:۱۸۰)

وحشی نیز در اشعار خود بسیار از سفر یاد می‌کند و اینگونه آزردگی خاطر خود را به تصویر می‌کشد:

روم‌به‌جای‌دگر،دل‌دهم‌به‌یاردگر هوای‌یار دگر دارم و دیاردگر
چرا که عاشق نو دارد اعتبار دگر به‌دیگری‌دهم‌این دل که خوار کردهٔ توست
به فکر صید دگر باشد و شکار دگر خبردهیدبه‌صیادماکه‌ما رفتیم
(وحشی بافقی، ۱۳۸۵ :۸۵)

دلا عزم سفر دارم ازآن گفتم که آگه شو اگر با من رفیقی می‌روم، آماده ی ره شو
(همان:۱۲۷)

بر سر آنم که نیاسایم از مشقت راه روم به شهر دگر چون هلال اول ماه
(همان:۱۳۳)

۳-۳- افسون کلمات

آنچه رمانتیسم را از کلاسیسم متمایز می‌کند، آن است که شاعر کلاسیک، از تعداد کلمات برگزیده‌ای استفاده می‌کند و شعر و نمایش نامه‌های خود را با همان کلمات تراش خورده می‌نویسد؛ این در حالی است که شاعر رمانتیک از واژگان و لغات بیشتری برخوردار است و به همین سبب زبانی گویاتر و پربارتر دارد. او کلمات را به مقام فرمانروایی می‌رساند. شعر به نظر کلاسیک‌ها هنر به نظم کشیدن کلمات است، در حالی که به نظر احساس گرایان، بسیاری از نظم‌ها شعر نیستند و چه بسا آثار منثور که شعر نابند و نویسندگانشان را باید شاعر نامید. (فرشیدورد، ۱۳۶۳، ج۲: ۷۴۰).

وحشی نیز واژه‌ها و ترکیبات تازه‌ای در اشعار خود به کار می‌برد. او درشعرش با آنکه مضمونی تکراری دارد، با استفاده از لغات و ترکیبات نو، به بیانی تازه و نو دست می‌زند، مانند ترکیب بند معروفش که موضوعی کهن را با زبانی تازه، نوآوری می‌کند: (همان،ج۱ :۱۶۲).

دوستان شرح پریشانی من گوش کنید　　داستان غم پنهانی من گوش کنید
قصهٔ بی سر و سامانی من گوش کنید　　گفت و گوی من و حیرانی من گوش کنید

شرح این آتش جان سوز نگفتن تا کی　　سوختم، سوختـم این راز نهفتن تا کی
(وحشی بافقی، ۱۳۸۵:۲۴۱)

وحشی به واسطهٔ پیروی از سبک هندی به زبان عامهٔ مردم نزدیک شده و لحنی نزدیک به فهم آنان را برگزیده است، استفاده از کلماتی مانند بی ملاحظه، کم محلی، که درزبان روزمرهٔ مردم به کار می رود، در ابیات زیر از این دست است.

از تیغ بی ملاحظه‌ی آه ما بترس　　اولی است اینکه کس نشود هم نبرد ما
(وحشی،۱۳۸۵: ۱۷)

تویی که عزت ما می‌بری به کم محلی　　وگرنه خواری عشقت هلاک صحبت ماست
(همان:۲۵)

۳-۴- مرگ اندیشی

«غالباً شعرا به مرگ می‌اندیشند و اصولاً یکی از درون مایه‌های اصلی شعر این دوره، مسئله اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ و نا امیدی عجیب و غریبی است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰:۶۶).

هگل[1]، مرگ را همان عشق می‌پندارد و همراه با معاصرانش، مرگ را فانی شدن در کل می‌داند که در باور عارفان و شهدای مسیحی آغاز زندگی جاودانه مسیحیت است. از میان رمانتیک‌ها، شاید سخن نوالیس گویاتر باشدکه معتقد است؛ زندگی آغاز مرگ و به خاطر مرگ است و مرگ را هم پایان می‌داند و هم آغاز. شلی[2] مرگ را تحسین برانگیز می‌خواندو شلینگ[3] به شکوهمند کردن مرگ می‌پردازد. این ادبیات روایتگر مرگ زیبا شد و سپس عصری که زندگانی، خوبی‌ها و دوری از مرگ نشانه‌های بارز آن بود، می‌توان جنگ‌های ناپلئون و کشتارهای آن زمان را عامل اصلی ستایش مرگ در دوره‌ی رمانتیک دانست(صنعتی، ۱۳۸۸:۱۰).

وحشی نیز گاه برای رهایی از غم و درد و گاه از شدت هجران، مرگ را به خود نزدیک می‌بیند:

از دیده ز رفتن تو خون می‌آید　　بر چهره سرشک لاله گون می‌آید
بشتاب که بی تو جان ز غمخانهٔ تن　　اینک به وداع تو برون می‌آید
(وحشی بافقی، ۱۳۸۵:۲۸۵)

---

[1]. Hegel
[2]. Shelley
[3]. Schelling

وحشی که نیم کشته به خون می‌تپد زتو با جان مگر برون رود این اضطراب از او
(همان:۱۲۹)

جعفری، مرگ زودرس و خودکشی را یکی دیگر از جنبه‌های رمانتیسم معرفی می‌کند و تقابل احساسات رقیق با پاره‌ای مسائل را از عوامل خودکشی رمانتیک‌ها بر می‌شمارد. وی خودکشی کلایست[1] در سی و چهار سالگی، حلق آویز شدن نروال[2] وکشته شدن لرمانتوف[3] و پوشکین[4] در دوئل را شاهدی برای سخنان خود می‌آورد. (جعفری، ۲۱۳:۱۳۷۸).

زرین کوب با بیان این مطلب که گفته‌اند وحشی از باده نوشی جان داده است، آن را تصویری از زندگی پردرد و شوریدگی او می‌داند که از سختی دوری و فراق به خودکشی تدریجی که همان باده نوشی است، دست زده است. (زرین کوب، ۴۳۱:۱۳۸۳).

وحشی هنگامی که خود را در برابر شرایط نامطلوب می‌بیند، پذیرای مرگ می‌گردد و گاه از کشته شدن به دست معشوق خرسند است.

ترک من تیغ به کف، برزده دامن برخاست جان فدایش که به خون ریختن من برخاست
(وحشی بافقی، ۲۴:۱۳۸۵)

وحشی چه پرهیزی برو، خود را بزن بر تیغ او آخر تو را چون می‌کشد این درد بی درمان تو
(همان:۱۲۶)

وبرای رهایی از غم ورنج به مرگ خویش رضایت می‌دهد.

ای اجل از قید زندان غمم آزاد کن سعی دارد محنت وحشی تو هم امداد کن
(همان:۱۲۳)

اجل نسبت به درد هجر وحشی نه چندان بود دشوار، آزمودم
(همان:۱۰۸)

۳-۵- مخالفت با خرد

در عصر نئوکلاسیسم، پایهٔ نظریات، تسلیم محض در برابر خرد بود. آنان جهان را بر اساس قاعده و قوانین می‌دیدند و در نظر داشتند تا ادبیات را بر مبنای خردگرایی محض استوار سازند. اما فریدریش شلگل[5] یکی از نظریه پردازان مکتب رمانتیسم، در برابر کریستیان ولف[1] که خدا را به عنوان عقل محض

1. Kleist
2. Nerval
3. Lrmantuf
4. Pushkin
5. Friedrich schlegel

تصور می‌کرد، نظریه‌ای متفاوت را بیان کرد و گفت: «شعر باید زندگی و اجتماع را شاعرانه کند.» (ثروت، ۵۰:۱۳۸۵) اساس ادبیات کلاسیک‌ها، عقل ارسطویی و دکارتی است؛ ولی احساس گرایان که همان رمانتیک‌ها هستند، بر احساس بیش از عقل و اندیشه توجه می‌کنند و آن را بر روح تأثیر گذار می‌دانند. آنان معتقدند که دل باید آزادانه و بی قید و بند سخن بگوید تا آن جا که آلفرد دوموسه می‌گوید: باید هذیان گفت. بدین ترتیب دل و احساس، زبان رمانتیک‌هاست. (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ج۲، ۷۳۹).

خرد هر چند پوید گاه و بیگاه نیابد جای جز بیرون درگاه
بکوشد تا کند بیرون در جای چون نزدیک در آید گم کند پای
چه شد گو باش گامی تا در کام چو پا نبود چه یک فرسخ چه یک گام
بسا کوری که آید تا در بار چو چشمش نیست سر کوبد به دیوار(وحشی بافقی، ۱۳۷۴: ۳۵۸)

بنابراین آنچه رمانتیسم را از دیگر مکتب‌ها جدا می‌کند، برداشت آن از عقل است. این گروه که عقل را مرتبه‌ای پایین تر از احساس می‌دانند، برای درک زیبایی‌ها و فهم هستی، از عقل روی می‌گردانند و به احساس رجوع می‌کنند؛ تا آن جا که کالریج اندیشه ژرف را در گرو احساس ژرف می‌داند و روسو عقل را دنباله رو قلب می‌شمارد و می‌گوید:« در نهایت عقل راهی را در پیش می‌گیرد که قلب حکم می‌کند». (مرتضویان، ۱۷۶:۱۳۸۳).

۳-۶- طبیعت گرایی

" در شعر کلاسیک طبیعت حقیقتی برون ذهنی، عینی و خارجی است، همان واقعیتی است که بسته در خود و برای خود وجود دارد تا آنکه شاعر درهای آن را به رویمان بگشاید و نعمت دیدار حاصل شود". (مسکوب، ۶۴:۱۳۷۳). این به آن معناست که اگر شاعر در شور و شادی به سر می‌برد، طبیعت همین حس را دارد، هنگامی که وحشی میل عیش و عشرت نهانی دارد، به نهان شدن خورشید زیر ابر اشاره می‌کند و رنگ می‌و شراب خویش را با هوای خزانی همراه می‌کند:

ابر است و اعتدال هوای خزانی است ساقی بیا که وقت می‌ارغوانی است
در زیر ابر ساغر خورشید شد نهان روز قدح کشیدن و عیش نهانی است
ساقی بیا و جام می‌مشکبو بیار این دم که باد صبح به عنبر افشانی است
(وحشی بافقی، ۲۴:۱۳۸۵)

از ویژگی‌های شعری عصر صفوی توجه شاعر به طبیعت و محیط زندگی است. هرچند این توجه در دوره‌های شعری گذشته نیز به چشم می‌خورد، اما نگاه شاعران در این دوره تنها به وصف طبیعت محدود نمی‌شد، بلکه طبیعت را آن چنان می‌دیدند که عواطف و احساساتشان می‌خواست، این ویژگی شاعران دوره

[1]. Christian wolff

رمانتیسم در ادب اروپاست که عالم را با احساسات خود می‌نگرند و برای هر اتفاق طبیعی، علتی احساسی و غیرطبیعی اما جذاب و قابل قبول ارائه می‌دهند(صفا، ۱۳۷۸: ج ۴،۲۵۴).

طبیعت برای شاعر چنان اهمیتی دارد که شاعر درون‌گرا به دنیایی ورای واقعیت در سایه‌های ابهام و خیال‌های تو در تو روی می‌آورد، به گونه‌ای که شاعر در طبیعت غرق می‌شود. (زرین کوب، ۱۴۲:۱۳۶۷). در جایی شاعر، جلوه‌های زیبایی چهره معشوق را در دامان طبیعت باز می‌بیند و توصیف بهار را با وصف معشوق به پایان می‌برد:

طراز سبزه بر گلشن غدار خوش است — معین است که گلشن به نوبهار خوش است
چه خوش بود طرف روی یار از خط سبز
اگر چه خوش نبود و در نظر غبار ولی — بلی چو سبزه دمد طرف لاله زار خوش است
گر از خط تو بود در نظر غبار خوش است
(وحشی بافقی، ۲۲:۱۳۸۵)

این تحولات که در اروپا از عصر پیش رمانتیک آغاز شده بود، به تدریج با بهره گیری از قدرت احساس، طبیعت را به صورت درون گرایانه و همراه با احساسات انسانی توصیف نمود. (فورست، ۵۳:۱۳۷۵). وحشی چنان احساسات خویش را با طبیعت گرایی بیان می‌کند که گویی معشوق خویش را جزیی از طبیعت می‌شمارد:

باغ تو را نظارگیانی که دیده اند — گفتند سبزه‌هایی خوشش بر دمیده اند
در بوستان حسن تو گل بر سر گل است — در بسته بوده‌ای و گلش را نچیده اند
ای باد سرگذشت جدایی به گل بگوی — زین بلبلان که سربه پر اندر کشیده اند
(وحشی بافقی، ۷۰:۱۳۸۵)

وی، زیبایی طبیعت را زمانی در خور ستایش می‌داند که شادی آفرین باشد.

گل چیست اگر دل زغم آزاد نباشد — از گل چه گشاید چو دلی شاد نباشد
(وحشی بافقی، ۵۴:۱۳۸۵)

۳-۷- تخیل و تمنا

اهمیت تخیل در رمانتیسم به اندازه‌ای است که‌هامان می‌گفت: "حذف تمنا و تخیل از هنر، همچون کار آدمکشی است که هنر و جان و شرف انسانی را با هم تباه می‌کند." (برلین، ۱۶۴:۱۳۸۵).

در سبک هندی که سبک شعری وحشی است، تخیل رنگی دگر دارد. تصاویر و منظره سازی‌ها چند بعدی و گوناگون است و یک تصویر را می‌توان از چند منظر تحلیل کرد. (فتوحی، ۲۴:۱۳۸۵).

احساسات و تخیل در شعر وحشی اغلب به صورت تشخیص آمده است و شاعر به گفتگو با عناصر می‌پردازد و برای هر کدام از آنها دلیلی منطقی می‌جوید، او در اشعارش پدیده‌ها را با غم خویش شریک می‌کند و به نوعی با آن‌ها به همزاد پنداری می‌پردازد.

ای مرغ سحر حسرت بستان که داری — این ناله به اندازهٔ حرمان که داری
ای خشک لب بادیه این سوزجگرتاب — در آرزوی چشمهٔ حیوان که داری
ای پای طلب این همه خون بسته جراحت — از زخم مغیلان بیابان که داری
پژمرده شد این زردگیابرگ امیدت — امید نم از چشمهٔ حیوان که داری
ای شعله ی افروخته این جان پرآتش — تیز از اثر جنبش دامان که داری
ما خود همه دانند که از تیر که نالیم — این ناله تو از تیزی مژگان که داری
وحشی سخنان تو عجب سینه گداز است — این گرمی طبع از تف پنهان که داری
(وحشی بافقی، ۱۴۳:۱۳۸۵)

این نگاه در نئوکلاسیک انباشته‌ای از اوهام بود که هیچ ارزشی نداشت، اما تخیل هنرمند رمانتیک ناخودآگاهی است که هنرمند از همین مسیر به خلاقیت دست می‌زند و از همان من فردی آغازمی‌گردد. عالم تخیل در اندیشه‌های اسلامی نیز وجود دارد و اندیشه ی متعالی خالق عالمی ملکوتی است. (زرشناس، ۱۴۷:۱۳۸۶).

فلسفهٔ فیخته بر این باور است که هیچ یک از حوادث جهان مستقل از ذهن انسان نیستند و تخیل فردی در آن دخیل است و به گفتهٔ بورا[1] اهمیت دادن به تخیل است که رمانتیک‌های انگلیس را از شاعران قرن هجدهم جدا می‌سازد و بلیک تخیل را چنین توضیح می‌دهد: «من دیگر وابسته به چشم جسمانی و صوری خود نیستم، بلکه در جستجوی روزانه‌ای هستم که بر بینش و بصیرتی گشوده می‌شود. من از خلال آن خواهم نگریست نه با آن.» شلی شعر را بیان تخیل می‌داند و کیتس به برادرش می‌گوید: «من آن چیزی را بیان و توصیف می‌کنم که در تخیل من می‌گذرد.» (فورست، ۶۳:۱۳۷۵).

۳-۸- گرایش به اندوه و افسردگی، انزوا طلبی و عزلت گزینی

از مشخصه‌های ادبیات رمانتیک غم و اندوه است. از آن جا که رمانتیسم بر احساس تکیه دارد و غم تأثیر زیادی بر احساسات ژرف می‌گذارد، بنابراین نمی‌توان حسرت و نومیدی را در رمانتیسم نادیده گرفت. این غم گرایی در اروپا پس از آن به اوج خود رسید که انقلاب فرانسه به نوعی شکست خورد و امپراطوری ناپلئون موجب نومیدی شد و هنرمند رمانتیک را به درونگری و دنیای ساختگی ذهنش سوق داد. به همین دلیل است که جامعه فرانسوی را به دردی مبتلا کرد که به بیماری قرن شهرت یافت و این رنج‌ها در آثارشان تأثیرگذار شد. انعکاس درون مایه‌های رنج و نومیدی و احساسات اغراق گونهٔ شاعرانه باعث شد تا آثار شاعران رمانتیک به اشعار شاعران عاشق پیشه و دلسوخته ایرانی شبیه گردد و به استقبال ایرانیان از این آثار و رمان‌ها انجامد. ترجمهٔ آثاری از الکساندر دوما، ویکتور هوگو، لامارتین دلیلی بر این سخنان است. (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ج۲، ۷۴۱).

[1]. Bora

گرایش به اندوه و افسردگی از فرهنگ قرون وسطی آغاز و در طول دورهٔ رمانتیسم به مهم ترین خصیصهٔ رمانتیک‌ها بدل شد. (جعفری، ۸۵:۱۳۷۸) اندوه و افسردگی شاعر، زمینه ساز توصیف‌هایی رؤیایی می‌شود که در آن اشک و ناله، با تاریکی هوا ،آسمان مهتابی و یا غروب ،تصویرهایی نو می‌سازد. در منظومهٔ ناظر و منظور، آن هنگام که ناظر یار خود را در خواب می‌بیند و از خواب می‌جهد، به گفتگو با مهتاب می‌پردازد، با او درد دل خویش را می گوید و از او می‌خواهد پیغامش را به یار برساند:

به دمسازی سوی مهتاب رو کرد　　به نور ماه ساز گفتگو کرد
که‌ای شمع شبستان الاهی　　زیمنت رسته شب از روسیاهی
. . . به رسم شبروی اینجا سفر کن　　به سوی آفتاب من گذر کن
بگو کای ماه بی مهر جفاکار　　بت نامهربان شوخ دل آزار
دعایت می‌رساند خسته جانی　　اسیر درد دوری، ناتوانی. . .
(وحشی بافقی، ۱۳۸۵ :۳۷۸)

پایه‌های اصلی رمانتیسم که اغلب از اندیشه‌های «روسو »مایه می‌گیرد، بسیار خصوصی و شخصی است و در این شرایط است که نویسندهٔ رمانتیک از جامعه فاصله می‌گیرد و به انزوا روی می‌آورد تا در عالم درون با خود به نجوا بنشیند. (پریستلی، ۱۳۱:۱۳۷۲).

وحشی با برشمردن اهمیت گوشه نشینی، زمانی را برای گذران روزهایش در تنهایی و غربت بر می‌گزیند و این چنین به آرامش می‌رسد:

راحت اگر بایدت خلوت عنقا طلب　　عزت از آنجا بجوی حرمت از آنجا طلب
(وحشی بافقی، ۱۴۹:۱۳۸۵)

طریق گوشه گیری چون کمان گیر　　به دستت سپری دادم جهان گیر
کشندت گر به سوی خویش صدبار　　طریق گوشه گیری را نگه دار
(همان، ۳۵۵)

غزل‌های وحشی نیز با همه سادگی ویژگی خاصی دارد و آن موجی از احساسات عشقی پرشور وحقیقی همراه با رنج و نومیدی است که موجب همدردی خواننده با شاعر می‌گردد. (زرین کوب، ۴۳۱:۱۳۸۳).

۳-۱-۹- نوستالژی و حسرت ایام گذشته

حسرت ایام گذشته و سفر به آن روزها در آثار رمانتیک، نشان دهندهٔ دلسردی آنها از روزگار خویش است و این بازگشت به گذشته بر گرفته از حرمت نهادن به گذشته‌ای است که برای آنان مظهر خرد و ایمان و زمینه‌ای مساعد برای اصلاح روزگارشان است. (مرتضویان،۱۷۷:۱۳۸۳).

به زبانی دیگر شاید بتوان نوستالژی را که اندوه روزهای از دست رفته است، به بث الشکوی به معنای اندوهی سخت که نمی‌توان آن را فاش نکرد و به درد دل و بیان شکایت و گله‌مندی می‌انجامد، تعبیر کرد. در بث الشکوی ،شاعر از حال خویش خبر می‌دهد و به عقده گشایی می‌پردازد. (رزمجو، ۱۰۹:۱۳۷۵).

برلین می گوید:« نوستالژی از واقعیت بر می‌خیزد که چون نامتناهی پایانی ندارد و از آن جا که ما می‌کوشیم بر آن محیط شویم، هیچ کاری نیست که ما را به تمامی ارضا کند. »وی هم چنین به پاسخ «نوالیس»[1] که در جواب سؤال اینکه به کجا می‌رود و هنرش درباهٔ چیست؟ می‌گوید:« من همیشه به سوی خانه می‌روم، همیشه به خانهٔ پدرم می‌روم» اشاره می‌کند و سخن نوالیس را اینگونه تعبیر می‌کند که همهٔ این تلاش‌ها و داستان پردازی‌های تخیلی و عجیب و تمام چیزهای غریب و بیگانه و نمادهای رمزآلود برای یک چیز است و آن بازگشت به عقب، بازگشت به خانه و هر چیز که تو را به سوی خود می‌خواند. (برلین، ۱۷۱:۱۳۷۵). یادآوری این ایام برای شاعر بسیار لذت بخش بوده، در وانفسای هجران، جدایی و بی مهری یار التیام بخش روح شاعر است.

خوش آن روزی که در چین منزلم بود　　مراد دل زجانان حاصلم بود
به هر جایی که بودم یار من بود　　به هرغم مونس و غمخوار من بود
(وحشی بافقی، ۳۹۳:۱۳۸۵)

یاد و صد یاد از آن عهد که در صحبت یار　　خاطری داشتم از عیش جهان برخوردار
نه مرا چهره‌ای از اشک مصیبت خونین　　نه مرا سینه‌ای از ناخن حسرت افگار
(همان:۲۶۳)

زان عهد یاد باد که از ما به کین نبود　　بودش گمان مهر و هنوزش یقین نبود
(همان:۶۰)

۳-۱۰- توجه به اخلاقیات

یکی از اصولی که تفاوت کلاسیسم و رمانتیسم را آشکار می‌کند، نگاه این دو مکتب به اخلاق و فضایل آن است. هنرمندان کلاسیک تنها زیبایی‌ها، فضایل و خوبی‌ها را نشان می‌دهند، در حالی که رمانتیسم معتقد است زیبایی و زشتی، عظمت و حقارت، خوشبختی و بدبختی با یکدیگرند و باید وجود آنها را در زندگی پذیرفت و موضوع آثار قرار داد. (فرشید ورد، ۱۳۶۳:ج ۲، ۷۳۸). این رویکرد در شعر وحشی نمودی گسترده دارد، شاعر با بیان حکایت و گاه در بین قصه پردازی‌های خود، خواننده را به رعایت موارد اخلاقی دعوت می‌کند و او را از حسد، کبر و حرص برحذر می‌دارد و به تواضع و رازداری تشویق می‌نماید.

[1]. Nvalys

ای زحسد با همه عالم به جنگ　　زین عمل بد همه عا لم به تنگ
نیست زرنج حسد امید زیست　　وای به جان تو علاج تو چیست
(وحشی بافقی، ۳۳۷:۱۳۸۵)

شاعر زرپرستی و حرص را دشمن می‌شمرد و زر را بلا می‌داند:

ایل سیم و زر عالم مباش　　داغ دل از حسرت درهم مباش
کرده اشارت که بر هوشیار　　گنج عدویی ست به خاکش سپار
زر نه متاعی ست بلایی ست زر　　الحذرای زرطلبان الحذر
(همان:۳۳۵)

همچنین در ستایش تواضع ودعوت به دوری از کبر می گوید:

... نیست تو را نقد خرد در کنار　　زان نکنی رسم تواضع شعار
کفه چو خالی ست شود سرفراز　　پر چو شد افتاد به خاک نیاز
مرتبهٔ شمع نگردد پست　　گر چه که از دود فروتر نشست
(همان:۳۳۲)

در تعالیم اسلامی نیز این سه رذیله اخلاقی بسیار ناپسند شمرده شده‌اند. رانده شدن آدم از بهشت را به سبب حرص به میوهٔ ممنوعه ،کبر را سبب سجده نکردن شیطان، و آلودگی قابیل به حسد را عامل قتل برادرش معرفی می‌کنند. (انصاریان، ۹۹:۱۳۸۲).

در رمانتیسم اخلاق و شعر در یکدیگر محو می‌شود و« نوالیس» اخلاق را در نهایت همان شعر می‌دانست. برای رمانتیک‌ها اصلی ترین چیز شعر است و شاعری واژه‌ای مقدس و پرمعنا برای آنها است. (لوکاچ، ۷:۱۳۸۳).

بازگشت به اخلاق، باعث پیشرفت جامعه می‌شود، و سقوط انسان از حسنات و مکارم اخلاقی، جامعه را به تباهی می‌کشاند، بنابراین برای نجات بشر و فرار از مهالک و مفاسد، راهی جز آن نیست که فضایل اخلاقی را پرورش داده ،به حسنات اخلاقی آراسته شویم. (انصاریان، ۱۲۹:۱۳۸۲).

وحشی، در نقد اوضاع روزگار خویش و نبودن صدق در جامعه چنین می‌گوید:

صدق ندارد سخن هیچ کس　　صادق اگر هست بود صبح و بس
بر سر این لوح رقم مختلف　　نیست یکی راست به غیر از الف
... روی زمین زاهل هنر رفته اند　　اهل هنر زیر زمین خفته اند
... رسم وفا نیست در اهل جهان　　همچو وفا پای بکش از میان
(وحشی بافقی:۳۱۸:۱۳۸۵)

رمانتیک‌ها هیچ چیز را دور از دسترس نمی‌دانند و معتقدند می‌توان به هدف رسید بدون آنکه چیزی را از دست داد. آنها به دنبال جهانی بودند که مردم زندگی به معنای واقعی را داشته باشند و نظمی را برقرار کنند که هر امر نامتجانس و قضاوتی در یک کلیت واحدی شکل بگیرد و از آنجا که این امر ممکن نبود مگر در دنیای شعر، پس شعر را مرکز هستی قرار دادند و درصدد برآمدند تا قوانین شعری را به احکام زندگی بدل کنند. (لوکاچ، ۸:۱۳۸۳).

زاهدان ریایی، گاه برای منزوی ساختن مردم از اجتماع و گاه برای به دست آوردن شهرت، به تشکیل حلقه‌های صوفیانه می‌پردازند، شعرا و نویسندگان به آنان می‌تازند و اینان را که نه ذوقی دارند و نه برای رسیدن به کمال معرفتی، مورد نقد و حمله قرار می‌دهند. (فاروق فلاح، ۹۲:۱۳۷۴).

وحشی آمد از خمار زهد خشکم جان به لب کوصلای جرعه‌ای تا بشکنم سوگند خویش
(وحشی بافقی، ۹۲:۱۳۸۶)

تکیه بر محراب دارد عابد و زاهد به زهد وحشی دردی کشم من تکیه بر خم می‌کنم
(همان:۹۹)

نتیجه گیری

براساس آنچه ازمشخصه‌های رمانتیک در این نوشتارذکرگردید؛یعنی مؤلفه‌هایی چون:توجه به احساسات وهیجانات فردی وبیان آزادانه آن ها، مخالفت با خرد، به کار گیری افسون کلمات، طبیعت‌گرایی ،انزواطلبی وعزلت گزینی و ...، می توان وجوه مشترکی دراشعار وحشی بافقی ومکتب رمانتیسم یافت.

وحشی غزل‌های نابی دارد که تنها انگیزه شاعر از آن، بیان احساسات قلبی وذکرسوز وگدازهای فردی و عاشقانه است. ازسویی دیگروجه تمایزسبک شعری وحشی بافقی، که همان سبک هندی است، آوردن کلمات وساخت ترکیبات واصطلاحات جدید است که شاعر می‌تواند آزادانه آن ها را در شعر به کار گیرد.

یکی ازمشخصه‌های بارز مکتب رمانتیسم تخیل است، این مشخصه در شعر سبک هندی خاصه اشعار وحشی بافقی نمود گسترده‌ای دارد وهنگامی که با واژه سازی‌های نو وتازه همراه می‌شود، ناگزیر به نزدیکی با زبان محاوره وکوچه وبازار می‌انجامد. ازاصول دیگر مکتب رمانتیسم که می‌توان جلوه‌های‌های آن را در دیوان وحشی بافقی مشاهده کرد، مرگ اندیشی، گرایش به اندوه وانزوا طلبی است. هم چنین خصلت‌هایی را می‌توان در غزل‌های وحشی بافقی یافت که نشانه بارز توجه به اخلاقیات است. براین اساس، بی‌تردید می‌توان وحشی بافقی را در زمره شاعران رمانتیک قرار داد که با بهره گیری از افسون کلمات، اهمیت دادن به تخیل، گرایش به طبیعت وپرداختن به غزل برای بیان حالات کاملاً شخصی، بی‌هیچ ادعایی شعر را در خدمت بیان احساسات وعواطف شخصی درآورده است.

کتابنامه

۱-آژند، یعقوب. (۱۳۶۳). «**ادبیات نوین ایران ازانقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی**»، تهران، امیرکبیر.

۲-انصاریان، حسین. (۱۳۸۲). «**زیبایی‌های اخلاق**»، قم، دارالعرفان.

۳-برلین، آیزایا. (۱۳۸۵). «**ریشه‌های رمانتیسم**». ترجمه عبدالله کوثری، تهران، ماهی.

۴-پریستلی، جان بونتین. (۱۳۷۲). «**سیری در ادبیات غرب**»، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.

۵-تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). «**گزاره‌هایی در ادبیات معاصرایران**»، تهران، اختران.

۶-ثروت، منصور. (۱۳۸۵). «**آشنایی بامکتب‌های ادبی**»، تهران، سخن.

۷- جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). «**سیر رمانتیسم در اروپا**»، تهران، مرکز.

۸- رزمجو، حسین. (۱۳۷۵). «**انواع ادبی وآثار آن در زبان فارسی**»، مشهد، آستان قدس رضوی.

۹-زرشناس، شهریار. (۱۳۸۶). «**پیش درآمدی بر رویکردها ومکتب‌های ادبی**»، تهران، سازمان انتشارات، پژوهشگاه فرهنگ واندیشه اسلامی.

۱۰- زرین کوب، حمید. (۱۳۸۵). «**چشم انداز شعر نو**»، تهران، توس.

۱۱- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۷). «**سیری در شعرفارسی**»، نوین.

۱۲-..... . (۱۳۸۳). «**از گذشته ادبی ایران**»، سخن.

۱۳- سیدحسینی، رضا، (۱۳۸۴). «**مکتب‌های ادبی**»(ج ۱)، تهران، نگاه.

۱۴- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۰). «**تاریخ ادبیات ایران ازآغاز تا امروز**»، تهران، گسترده.

۱۵- صفا، ذبیح الله. (۱۳۷۸). «**تاریخ ادبیات ایران**» (جلدچهار)، تهران، فردوس.

۱۶- صنعتی، محمد. (۱۳۸۸). «**مرگ**»(مجموعه مقالات)، تهران، سازمان چاپ وانتشارات.

۱۷- فلاح، غلام فاروق. (۱۳۷۴). «**بررسی برخی از اندیشه‌های اجتماعی در شعر اجتماعی سبک هندی**»، افغانستان، ترانه.

۱۸- فرشید ورد، خسرو. (۱۳۶۳). «**درباره ادبیات ونقد ادبی**»، (دوجلد)، تهران، امیرکبیر.

۱۹- فورست، لیلیان. (۱۳۷۵). «**رمانتیسم**»، ترجمه مسعود جعفری جزی، تهران، مرکز.

۲۰- فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). «بلاغت تصویر»، تهران، سخن.

۲۱- لوکاچ، گئورگ. مرتضویان، علی ودیگران. (۱۳۸۳). «**رمانتیسم**»(مجموعه مقالات)، ترجمه مرادفرهادپور ودیگران. تهران، وزارت فرهنگ وارشاداسلامی، سازمان چاپ وانتشارات.

۲۲- مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۳). «**داستان ادبیات وسرگذشت اجتماع**»، تهران، فروزان.

۲۳- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). «**واژنامه هنرشاعری**»، تهران، مهناز.

۲۴- مؤتمن، زین العابدین. (۱۳۳۹). «**تحول شعرفارسی**»، تهران، طهوری.

۲۵- وحشی بافقی، کمال الدین. (۱۳۴۷). «**دیوان**»، مقدمه وتصحیح محمدحسن سیدان، تهران، طلایه.

۲۶– ..... .(۱۳۸۵). «**دیوان**»، مقدمه وتصحیح پرویز بابایی، تهران، نگاه.

جلوه های پایداری در امثال و حکم فارسی

فاطمه اسفندیاری مهنی
عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور

چکیده

مَثَل در ایران سابقه کهن دارد و ایرانیان از دیرباز در مثل آوری شهره بوده اند. فراوانی متون اندرزی و اندرزهای پیش از اسلام مؤید این ادعاست.از همین رو علامه دهخدا معتقد بودند که آنچه از سلاطین ساسانی برای ما مانده است، به صورت حکمت ومثل است. همچنین در این موضوع که مثل و حکمت با همدیگر تفاوت هایی دارند، هیچ شک و تردیدی نیست. از آنجا که امثال و حکم یکی از اقسام و گونه های ادب محسوب میگردد، توانسته است که گسترده وسیعی از باورها و رسوم زندگی را در خود جای دهد. یکی از منظرگاه ها و جلوه های نمود ادبیات پایداری در امثال و حکم است؛ ادبیات پایداری ای که زشتی ها و پلشتی های بیداد داخلی یا تجاورزگر بیرونی در همه حوزه های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را با ز بانی هنری یا ادیبانه بیان می کند. هدف در این نوشتار این است که با مطالعه امثال و حکم به این مهم دست یافته می شود که جان مایه های ادب پایداری از جمله ظلم ستیزی، عدالت خواهی، دعوت به استقامت و ... به طور گسترده ای در آن به چشم می خورد و امثال و حکم ما جدای از بازتاب زندگی و فرهنگ اقوام، این ویژگی را دارد که ادب مقاومت پایداری را در دو حوزه خارجی و داخلی (پایداری و استقامت در برابر ظلم و اجحاف حاکمان جور و ...پایداری در برابر نفس، تفکر عرفانی و ...)در برگیرد. انجام این پژوهش بر اساس اطلاعات و منابع کتابخانه ای است و شیوه توصیفی- تحلیلی دارد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات، امثال ،حِکَم، ادبیات پایداری، مقاومت.

مقدمه

امثال و حکم فارسی با مجموعه ای از تجارب، دانش ها و اندوخته های معنوی آن از گنجینه های ملی و مفاخر تاریخی و فرهنگی ملت ها به شمار می آیند. امثال و حکم ملت ها،علاوه بر نصایح و اندرزهای تربیتی و اجتماعی، اغلب بیانگر خُلقیات و خصلت های درونی آنها نیز هست که به صورت معانی مجازی و استعاری و گاه نیز صریح و روشن بیان می شوند(نوین۱۳۸۷: ۸۵و۸۶).

مثل ها به عنوان ستون فرهنگ مردم و یکی از اقسام ادبی همواره مورد توجه بوده است؛ آنگونه که دهخدا در یادداشت های پراکنده خود در باره ضرب المثل می نویسد:« پدرهای ما، مَثَل را یکی از اقسام بیست و چهارگانه ادب شمرده و مِثل دیگر قسمت ها به آن اهمیت میداده‌اند». (دبیر سیاقی، ۱۳۶۴: بیست و یک) این فنون عبارتند از : واژه شناسی، صرف، نحو، ریشه شناسی، معانی، بدیع، عروض، قافیه، خط، نقد شعر، انشاء، قوانین قرائت، تبار شناسی، معما، ماده تاریخ، امثال و حکم، شعر، خطابه، افسانه گویی و داستان. مَثَل جدای ازآن که خود یکی از گونه های متون ادب به شمار می آید، با مباحث فنون ادبی دیگر از جمله معانی، بیان، بدیع، عروض، واژه شناسی، داستان و... نیز مرتبط است. (ذوالفقاری،۱۳۹۱: ۹۶-۹۵).

«مثل واژه ای است که زبان عربی به زبان فارسی راه یافته و آن چنان که می نویسند از ماده « مثول» بر وزن « عقول» به معنی شبیه بودن چیزی به چیز دیگر به معنی راست و ایستاده بر پای بودن آمده است. این واژه عربی به چند معنی به کار رفته ودر اصطلاح ادبا، مثل نوعی خاص است که آن را به فارسی «داستان» و گاهی به تخفیف«دستان» می گویند(بهمنیار کرمانی، ۴۹:۱۳۲۸) و به گفته نشاط در قدیم « نیوشه» نامیده می شده است. (نشاط، ۱۸۵:۱۳۴۲) به زعم دهخدا، ایرانیان از قدیم به حکمت و مثل شهره بوده اند و می‌گوید آنچه از سلاطین ساسانی مانده است به صورت حکمت و مَثَل است. لاروس کبیر در این باره می گوید که در قسمتی از امثال سلیمان، تأثیر ایرانی در آن مشخص است. مثل در سینه ها می ماند و از این رو مقاومت سختی در برابر هجوم بیگانگان دارد. هم چنین مثل، حکمت توده است؛ یعنی آنقدر که عامه به ایجاد آن می کوشد، اهل ادب از شعر و نثر در آن سهمی ندارد. امثال بیشتر به صورت امر و نهی و کلیات می باشد و فقط فصاحت و بلاغت سبب مثل شدن عبارتی نمی گردد. گاه حداکثر شنیده شدن عبارتی آن را مثل می کند.(دهخدا، ۱۳۶۱: بیست و یک) به این ترتیب« ایجاز و رواج سخن در بین مردم، صفت اساسی مَثَل است به علاوه، مثل ها انعکاس تجربه قوم و بیان خرد و حکمت مشترک عموم است که طی نسل ها به مفهوم آن پی برده اند و آنها را به یکدیگر منتقل کرده اند. از این رو ولتر می گوید مردم غالباً در امثال خود محقّند[مخفی اند] دلیل دیگر در تأیید این معنی اینکه در امثال ملل مختلف جهان مواردی دیده می شود که مفاهیم آنها شبیه یکدیگر است». (یوسفی، ۴:۱۳۶۳) از همین رو می توان گفت که ضرب المثل به عنوان یکی از انواع نثر های ایجازی، متعلق به همه ملت ها است و بازتاب همه فرهنگ ها است و به هنگامی که حوادثی شبیه به آن اتفاق می افتد بر زبان آورده می شود»(طالبیان، یحیی، ۲۳۷:۱۳۸۹).

مثل محصول تجربه نسل های پیشین و «نتیجه تجارب و خلاصه افکار و آرای صدها بلکه هزارها شخص دانا و آ زموده است که در قالب عبارتی مختصر و روان ریخته شده» (بهمنیار، ۵:۱۳۲۸) و بخشی از فرهنگ مردم است که از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. امثال معمولاً مضمونی حکیمانه و قاعده ای اخلاقی را بیان می کنند و به طور کلی اندرزهایی درباره زندگی دارند. حتی در مواردی که به امثال مستهجن برخورد می کنیم، علت مشهور شدن آن، سادگی و نکته اخلاقی نهفته در آن و حتی نفی و تقبیح افعال، اعمال و افکار یاد شده در آن است نه تشویق به آن.(طالبیان، ۵:۱۳۸۹)

«امثال سایره هر ملت را اگر به دقت مطالعه و در نکات و دقایق آن تأمل کنیم از طرز زندگی اجتماعی و میزان تربیت و تمدن و پایه ترقی و تنزّل و چگونگی تصوّرات و تصدیقات و نیک و بد رسوم و عادات آن ملت به خوبی آگاه می شویم که گویی سال ها با افراد طبقات مختلف او شریک زندگی و رفیق شب و روز بوده ایم».(بهمنیار، ۵:۱۳۲۸)

یاد آوری این نکته ضروری می نماید که مَثَل با حِکَم متفاوت است. پند و اندرز و اخبار، موعظه و حکمت یا کلام جامع، نام هایی است که در دوره های گذشته برای کلمات (جملات) قصار به کار می رفته

است. مؤلف ابداع البدایع، کلام جامع را این چنین تعریف می کند: «آن است که بیتی یا جمله ای در طی سخن بیاورند که از باب حکمت و پند سایر مطالب حقیقه و به منزله مَثَلی باشد».(گرگانی، ۲۹۶:۱۳۷۷)بهمنیار نیز اینگونه می گوید:« سخن مشتمل بر صنعت تمثل یا ارسال المثل در صورتیکه شهرت عام یابد، مثل سایر است و در غیر این صورت پند و حکمت یا مَثَل خاص است».(بهمنیار، ۳۴۹:۱۳۲۸) در تعریف دیگر از کلمات قصار داریم که:«کلمات قصار گفته ای کوتاه پر معنی است که اصول اخلاقی و حقایق عام را در خود بیاورد و معمولاً اظهار نظری درباره زندگی یا پندی اخلاقی است. یکی از اختصاصات کلمات قصار، فشردگی آن است یعنی در کلمات کم، معنی بسیار گنجانده شده است. کلمات قصار می تواند همان قدر بذله گویانه باشد که خردمندانه؛ ... کلمات قصار با اندرز اخلاقی، ضرب المثل، هجو و بذله خویشاوندی نزدیکی دارد؛ زیرا همه اینها حقیقت عالم یا کلمات پر مغز و عبرت آموزی را بازتاب می دهند. اغلب گفته های بزرگان به عنوان کلمات قصار، میان مردم شایع می شود».(رستگار، ۱۱۷:۱۳۸۰) به طور کلی یکی از دلایلی که سبب شده این دو واژه(امثال و حکم) به صورت مترداف به کار روند، ویژگی اندرزی بودن آنهاست. تاریخ امثال و حکم در زبان عربی به دوره جاهلیت بر می گردد و در زبان فارسی نمی توان تاریخ دقیقی برای پیدایش آن ذکر کرد. احمد بهمنیار پس از تحقیقاتی مفصّل که در باره جایگاه مثل در ادب فارسی داشته می نویسد: مَثَل رشته مخصوصی از ادبیات هر زبان است و بعضی آن را از قدیم ترین آثار ادبی که از فکر انسان تراوش کرده است، می دانند و معتقدند که انسان پیش از اینکه شعر بگوید و پیش از آنکه خط بنویسد، اختراع مثال کرده و آن را در محاورات خود به کار برده است. سپس می افزاید: مبدأ پیدایش نوع مثل، بلکه اصل و مبدأ بعضی از افراد این نوع را نمی توان معلوم داشت که در چه زمان و از کدام ملت صادر شده است و آن مثالی است که بر معانی و حقایقی که مورد تصدیق اغلب و بلکه تمام اقوام است دلالت می کند. آغاز به وجود آمدن این نوع مَثَل ها را نمی توان معلوم داشت. (امیری،۶۹:۱۳۸۹ به نقل از بهمنیار،۱۳۶۰:کد).

اغلب کتاب هایی که به بررسی موضوع امثال و حکم و ادبیات حکمی پرداخته اند در مورد پیشینه طولانی گفته های موجز منثور یا منظوم اتفاق نظر دارند چرا که این آثار به حکمت و پند مربوط می شود که از قدیمی ترین انواع ادبی ادبیات جهان به شمار می آید. از نوشته های به جای مانده از تمدن های باستانی بشر نظیر مصر، بین النهرین، ضرب المثل های اکدی و اصل سومری و کتاب های عهد عتیق- مثل کتاب امثال سلیمان- که بگذریم به گونه های جدید کلمات قصار یا آفوریسم (aphorisms) درآثار بقراط می رسیم که بعد ها در قرن هفدهم و هجدهم توسط لارشفوکو، پاسکال و لبرویر به اوج می‌رسد. در این دو قرن آفوریسم به نثر های تخیلی موجز اطلاق می شد. (طالبیان،۱۲۹۹:۱۳۸۹- ۲۳۰ به نقل از مختاری، ۷:۱۳۸۴) در ادبیات فارسی دامنه کتاب های مربوط به حوزه پند و اندرز و حکمت از قدیمی ترین نمونه های آن یعنی سنگ نوشته شاهان ایرانی و سپس پندنامه های پهلوی مثل ایاتکار زریران، پندنامه اردشیر بابکان، پندنامه انوشیروان و پندنامه های مذهبی مثل کلمات قصار امام (ع)، کلمات قصار امام حسین(ع) و امام سجاد (ع) تا

کتاب های ادبیات تعلیمی مانند قابوسنامه، سیاست نامه، کیمیای سعادت، کلیله و دمنه، گلستان سعدی و حتی برخی از شطحیات عرفانی قرن چهارم و پنجم گسترده است. در همه این آثار تعداد زیادی جملات و ادبیات دیده می شود که به صورت امثال و حکم در آمده اند. به اعتقاد جوادی این گونه نوشته ها از حکم و امثال سایر که در نتیجه تجربه های مختلف به وجود آمده و در هر زبانی وجود دارد، الهام گرفته اند.(جوادی، ۶۴:۱۳۸۴).

با توجه به اینکه امثال و حکم یکی از گونه های ادبی ادبیات محسوب می گردد و برآمده از ادب شفاهی زندگی و فرهنگ اقوام است و باورها و اعتقادات، آداب و رسوم، اخلاق و اندیشه، تخیلات و در یک کلام زندگی آنان را بازتاب می دهد، دارای این پتانسیل می باشد که بن مایه های ادبیات پایداری را در خود جای دهد. بن مایه ها و مضامین ادبیات پایداری بخش قابل تأمل و ملاحظه ای را در امثال و حکم به خود اختصاص داده اند که با تحلیل آنها می توان به این مهم دست یافت که جان مایه آنها تشویق و تهیج به ایستادگی و مقاومت در دو حیطه دشمنان داخلی و خارجی- درونی و بیرونی- است. روش تحقیق در این پژوهش بر اساس شیوه های سندکاوی و کتابخانه ای و به صورت توصیفی- تحلیلی است. لازم به ذکر اس که کتاب ارزشمند امثال و حکم علامه دهخدا، منبع اصلی ارجاعات این پژوهش است که برای پرهیز از تکرار و اطاله کلام به ذکر شماره صفحه جلد آن در برابر شواهد، اکتفا شده است.

یادآور می شود از آنجا که تاکنون هیچ پژوهشی در این باره- ادبیات پایداری در امثال و حکم – صورت نگرفته است لذا این نوشتار به این جهت که بدنبال دست یابی به موارد ادب پایداری در امثال و حکم است، در نوع خود بدیع و تازه است.

۱-ادب پایداری:

در تعریف ادبیات پایداری گفته اند.:« ادب مقاومت به مجموعه آثاری گفته می شود که از زشتی ها وفجایع بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی با زبانی ادیبانه سخن می گوید. برخی از این آثار پیش از رخ نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت زمان به نگارش تاریخ آن می پردازد».(شکری،۱۹۷۹: ۱۱و۱۰) به عبارت دیگر ادبیات مقاومت « به آثاری اطلاق می شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق، استبداد داخلی، نبود آزادی های فردی و اجتماعی، قانون گریزی وقانون ستیزی با پایگاه های قدرت، غصب و غارت سرزمین و سرمایه های ملی و فردی... شکل می گیرد. بنابراین جان مایه این آثار، مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه حوزه های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان های ضدّ آزادی است.(حسام پور، ۱۲۱:۱۳۸۷) . این آفرینش ادبی یک واکنش طبیعی و ذاتی انسان است در برابر عوامل ناتوانی و سستی که در لحظات شکست بر انسان روی می دهد(محمدی روز بهانی، ۱۶:۱۳۸۹).

ادبیات پایداری چه در حوزه دشمان داخلی و چه در حوزه‌ی خارجی در تاریخ ادبیات فارسی، پیشینه‌ایطولانی دارد. «سخن پردازان ایرانی نیز از آغاز گرد آمدن مردم در ایران، داستان مخاصمه جاودانی نبرد میان نیروی پلیدی و پاکی، تاریکی و روشنی و خوبی و بدی را اساس کار خویش قرار داده و چنانچه در آثار کهن ما مضبوط است مردم را به خیر وصلاح و جنگ با نیروهای اهریمنی و پلیدی راهبر بوده و این درس بزرگ را به جهانیان داده اند که بدی هرگز دیر پا نیست و نیروی پاکی و یزدانی بر سر سپاه پلیدی و اهریمنی پیروز خواهد بود». (حجازی، ۱۳:۱۳۸۹ به نقل از صورتگر، ۲۸۵:۱۳۶۸). مطالعه یشت ها همچون مهر یشت، بهرام یشت، زامیاد یشت، آبان یشت، گرشاسبنامه اسدی توسی، گوسان ها(داستان های عصر اشکانی و پارتی)، یادگار زریران، سیرالملوک ها و سیر الفُرس ها همه و همه از پیکارهای دفاعی ایران سخن می گویند»(سنگری،۲۳:۱۳۸۹ به نقل از نامه پژوهش، ۳۲-۳۳).

از آنجا که ادب پایداری شاخه ای از ادبیات متعهد و ملتزم است که محتوای آن در جهت منافع و خواسته های یک نظام مستبد نباشد و با زبانی صریح، بدون تأکید بر نوآوری در زمینه های تحلیلی بیان شود؛ بر اساس این تعریف ادب پایداری باید ادبیاتی هدفمند و تعلیمی باشد و برای رساندن پیام و القاء موضوعی که مورد نظر نویسنده است، نوشته شود و به مخاطبانش می آموزد که چگونه در برابر نظام های سلطه و مستبد ایستادگی کنند(روشنفکر، ۲۵۸:۱۳۸۹ به نقل از بصیری، ۲۰:۱۳۷۶).

زرین کوب در تعریف شعر متعهد (ادبیات متعهد) می نویسد:« شعر متعهد، شعری است که در راستای هدایت مردم به سوی ارزش های متعالی اخلاقی و اجتماعی بر جامعه، سروده شده باشد. هدف غایی چنین شعری رساندن تمامی افراد بشر به کمال انسانی و به عبارتی « تهذیب نفوس» است. شعر متعهد درست در نقطه مقابل اندیشه« هنر برای هنر قرار دارد ».(زرین کوب،۱۳۶۹:ج ۳۹/۱) ژان پل ساتر معتقد است که:« نویسنده ملتزم می داند که سخن همان عمل است. می داند که آشکار کردن، تغییر دادن است و نمی توان آشکار کرد مگر آنکه تصمیم بر تغییر دادن گرفت. نویسنده ملتزم آن رؤیای نا ممکن را از سر به در کرده است که نقش بی طرفانه و فارغانه ای از جامعه و از وضع بشری ترسیم کند... وظیفه نویسنده است که کاری کند تا هیچ کس نتواند از جهان بی اطلاع بماند و هیچ کس نتواند خود را از آن مبرّا جلوه دهد». (سارتر،۱۳۵۶: ۴۲-۴۴).

از همین رو است که در ادبیات متعهدی که رنگ اجتماعی و سیاسی دارد، نوعی دغدغه خاطر نسبت به رویدادهای درون مرزی و برون مرزی وجود دارد و نویسنده را از پرداختن به عواطف شخصی خود منزجر می کند، تا حدی که گاه ادبیات غیر متعهد را مورد نکوهش قرار میدهد(حجازی، ۱۳۸۹: ۱۶ به نقل از لنگرودی ۱۳۷۷: ۹۰) و از آنجا که ادبیات پایداری، ادبیاتی معنامند و محتواگر است(پیام و محتوا در آن اهمیت به سزایی دارد) می توان در تمام دوره ها، مشترکات محتوایی پیدا کرد؛ ادبیاتی دغدغه مند، جان آگاه و هوشیار که موضوع خود را «انسان» قرار داده است و انسان در دایره متکّثر خود دارای عواطف، احساسات

و حتی دریافت های روانشناسانه مشترک است و این اشتراک معانی به مشترکاتی در ادبیات پایداری جهان انجامیده است. (کافی، ۱۳۸۹: ۴۵۸-۴۵۶).

۲- ضرورت ادبیات پایداری :

پایداری یکی از واقعیت های مهم زندگی بشر است. برای پیدایش و به وجود آمدن ادب پایداری و مقاومت باید زمینه ها و عواملی وجود داشته باشد. در یک نگاه کلی هنگامیکه جامعه ای دچار نظامی مستبد یا غاصب شود به طوریکه آزادی و حقوق اولیه اجتماعی افراد سلب شود، ادبیات مقاومت شکل می گیرد. مهم ترین عوامل عبارتند از: استبداد و اختناق داخلی، عدم آزادی بیان، حاکمیت ضدّمردمی و اجتماع، غصب سرزمین و سرمایه های ملی، تجاوز به اعتقادات و ارزش ها (اعم از دینی و غیر دینی). (محمدی روز بهانی، ۱۳۸۹: ۱۹-۱۸) به دیگر سخن«ادبیات مقاومت، مقابله با همه اشکال استعمار و ظلم است که در آن سخن در جایگاه سلاح و تفنگ قرار می گیرد و این در حالی است که تأثیر سلاح و تفنگ محدود به عرصه جنگ است امّا تأثیر سخن ادبیات مقاومت، پیوسته ادامه دارد». (الحسین، ۱۹۷۲: ۱۲).

در ضرورت واهمیت ادبیات پایداری همین بس که ادبیات مقاومت، ادبیات ویژه خود را به همراه دارد و چشم بستن به روی آن نه ممکن است نه منطقی چرا که به عنوان قطعه ای از تاریخ ادبیات ما محسوب می شود و نمی توان این گونه ادبی را نادیده گرفت.

هم چنین عبدالجبار کاکائی نویسنده و پژوهشگر عرصه ادبیات پایداری معتقد است:«ادبیات مقاومت در معنای جنگ با بیگانه، بازتاب روحی و روانی نسلی است ایستاده در مقابل یک رویداد تاریخی و نشان از مشارکت و مباشرت آن نسل در برابر آن رویداد دارد».(کاکائی، ۱۳۸۰: ۹) به این ترتیب رسالت وهدف یک شاعر، نویسنده و ادیب در ادبیات پایداری، فقط نجات ملت و کشور خود نیست بکله این ادبیات، رسالتی جهانی دارد که عبارت است رساندن فریادهای ملت های مظلوم و ستم دیده به گوش جهانیان و ایجاد نوعی مقابله فراگیر جهانی در برابر ظلم و ستم موجود در جوامع بشری و از این منظر ادبیات پایداری در حقیقت، ادبی جهانی و دارای هدفی مشخص یعنی نجات مظلومان جهان از دست دژخیمان استعمارگر است. (مصطفوی نیا، ۵۶۸:۱۳۸۹)

۳-پایداری در امثال و حکم:

اگر مقاومت و پایداری را یکی از شاخه های درخت تنومند ادبیات حماسی بدانیم که در هر روزگاری به شیوه و ساختاری خاص نمود پیدا میکند، این افتخار و بالندگی برای ما بس که ادبیات پارسی، هیچ گاه از این گونه ادبی خالی نبوده است. وجه مشترک درون مایه و مضمون مقاومت و پایداری در همه ادوار، ظلم ستیزی، عدالت خواهی و دعوت به استقامت می باشد و تا زمانیکه عدالت در جهان به معنای حقیقی خود تحقق نیافته است و ظلم به گونه های متفاوت و مدرن تداوم دارد، این نوع ادبی نیز به حیات خود ادامه خواهد داد. سابقه ادبیات پایداری در ادبیات فارسی تنها منحصر به سه دوره تاریخی مشروطه، انقلاب

اسلامی و جنگ تحمیلی نیست بلکه از همان ابتدای حیات، همواره نیروهای اهورایی و اهریمنی در تضاد و تقابل با یکدیگر بوده اند واز این رو ادب پایداری از پیشینه ای طولانی برخوردار می باشد...(حجازی، ۱۳۸۹: ۱۴-۱۲).

از آنجا که ادب پایداری گونه ای از ادبیات پارسی محسوب می گردد، از همان ابتدا به صورت هایی مختلف، خود را در آثار ادب فارسی از جمله درامثال و حکم نمایان کرده است. باورها و امثال و کنایات رایج، بیانگر طرز تفکر و فرهنگ حاکم بر جامعه است و از این طریق می توان میزان تربیت، درجه شعور و آگاهی و حقیقت دوستی و یا حتی خرافه پرستی مردمان و آداب و رسوم و مواردی از این دست را شناخت.(رنجبر، ۴۷:۱۳۸۷).

از این رو می توان مضامین و بن مایه و جلوه های پایداری را در امثال و حکم که بازگو کننده حقایق فرهنگی و روشنگر نقاط کور تاریخ و فرهنگ ماست، بیابیم، حقایقی که نه در کتب تاریخی به آنها می رسیم و نه در جایی دیگر می یابیم.

پایداری در امثال و حکم را به طور کلی به دو حوزه می توان محدود کرد.حوزه خارجی که مواردی از قبیل پایداری در برابر حاکمان جور و ظلم،ترسیم چهره مردم رنج کشیده و مظلوم، ستایش آزادی و آزادگی ، تحقیر دشمن، شناساندن چهره ظالم، ستایش وطن، دعوت به همبستگی و اتحاد و نفی تفرقه، اعتراض(به بی دردی، بی هویتی، رفاه زدگی، غفلت، ریاکاری، بدبینی و....) توصیف جنایات و بیدادهای دشمن، طرح افتخارات گذشته، تهدیدو.... را بر شمرد و حوزه داخلی که شامل مواردی چون تفکر عرفانی (تدبیر داشتن)، پایداری در برابر نفس،بی اعتبار شمردن دنیا و ... می باشد.

در این نوشته سعی شده که جنبه ها و ویژگی های پایداری امثال و حکم در نمونه هایی که یاد گردید، بیان شود تا اثبات گردد که امثال و حکم نیز به عنوان گونه ای ادبی این قابلیت و پتانسیل را دارد که مضامین مقاومت و پایداری را در خود جای دهد.هم چنین در این پژوهش تنها به بررسی شواهد در حوزه خارجی پرداخته شده است.

۳-۱- درون مایه های پایداری در امثال و حکم فارسی

۳-۱-۱ -ترسیم چهره مردم مظلوم:

در هر بیدادی بیشترین آسیب متوجه مردم بی دفاع و مظلوم است. ادبیات پایداری روایتگر دردها، رنج‌ها، مویدها، داغ ها، سروده ها ومرثیه های مردم است. مردمی که گدازه های درون را در اشک ها وآه ها نشان میدهند. (سنگری، ۱۳۸۹: ۶۲)

در امثال و حکم شاهد نمونه هایی از تصویر کردن چهره مردمان رنج کشیده و ستمدیده و حمایت از آنان هستیم که گاه این تصویر آفرینی ممکن است نمادین بیان گردد:

- بسا کسا که بره هست و تره برخوانش بسا کسا که جوین نان همی نیابد سیر(امثال وحکم: ج ۴۳۷/۱).
- بر**مگسی** خوب نیست ضربت فرهاد (ج ۴۲۶/۱)

-اگر بسوزد **کتان** چه غم خورد مهتاب (ج۱/۱۹۴)

-بود قطره آب،طوفان **مور** (ج۱/۴۷۲)

-اگر بینی که **نابینا** و چاه هست اگر خاموش بنشینی گناهست (ج۱/۱۹۵)

۳-۱-۲ - ظلم ستیزی:

درون مایه اصلی ادبیات متعهد، دعوت به مبارزه و پایداری در برابر دشمن است. هنر این است که با ساده ترین واژه ها، زیباترین اندیشه ها بیان گردد.« هنر می تواند شایستگی آن را داشته باشد که عالیترین وسیله بیان آن چیزی باشد که تفکر در عالی ترین مساحت خویش با آن روبروست.... در هنر و باهنر است که ساده ترین چیزها-که در برابر نگاه لغزان ما در انبوهی چیزها گم می شوند-رخصت آنا را می یابند که دیگر باره در دایره دیده ما در آیند....»(آشوری،۱۳۸۰:۱۷۹).

از آنجا که معمولاً در کنار ظلم،مظلومی نیز حضور دارد، بنابراین ستم ستیزی نیز خود نوعی حمایت از مظلوم می باشد. (کافی، ۱۳۸۹:۱۳۹). در امثال آمده است که نفرین مظلوم به ویژه وقت سحر، اثری شوم دارد و همیشه آه مظلوم به دنبال ظالم است(امینی، ۱۳۵۳: ۲۱و۵۵) یا تصویر مردمانی که «دود دل» آنها آنچنان کاری نماید که «آتش سوزان» با «سپند» ننماید و ایزد دعای این «سوختگان» را اجابت گوست:

- آتش سوزان نکند با سپند آنچه کند دود دل مستمند (ج۱/۱۷)
- ایزد دعای سوختگان را بود مجیب (ج۱/۳۲۵)

و در نهایت سفارش به این که:

دل درماندگان بست آور برستم پیشه گان شکست آور(ج۲/۸۲۰)

۳-۱-۳- دعوت به مبارزه، پایداری و قیام:

ادب مقاومت و پایداری،پرخاشگر، تندخو و بی پرواست. مضمون مبارزه و عدم سازش پذیری با دشمن از عناصر اصلی ادب مقاومت و دعوت به قیام، ایستادگی و ایثار و تداوم مبارزه، روح ادب پایداری است. از آنجا که وجود این ویژگی ها باعث تهییج و برانگیختن در مخاطب می شود آثاری که دارای این خصیصه ها باشند به رجز نزدیک می شوند. (سنگری،۱۳۸۹:۶۵ و محمدی روزبهانی،۱۳۸۹:۱۴۲)

دعوت به مبارزه، پایداری و قیام که از مضامین ادب پایداری است در امثال و حکم نیز وارد شده است و با بهره گیری از عناصر حماسی و تحریک و تشجیع و حتی نهیب زدن به خاموشان و قاعدین دیده می شود:

- آن را که براندازند با ماش در اندازند. (ج۱/۵۴)
- با آل علی هر که در افتاد برافتاد. (ج۱/۵۴)
- آنکه جنگ آرد به خون خویش بازی میکند. (ج۱/۶۴)
- جواب خصم به زبان تیغ توان داد نه به سپر. (ج۲/۵۸۹)
- جفا پیشه گان را بده سر به باد. (ج۲/۵۸۴)

- آخر الحیل السیف. (ج۱/۱۸)
- رقیب دیو سیرت گر فروبندد رهم از در زمرغان بال خواهم وام و پرّم از ره روزن(ج۲/۸۷۱)
- چوکاوه پی ملک جانباز باش مشو کبک کوهی به جان باز باش(ج۲/۶۵۲)
- جواب های، هوی است (ج۲/۵۸۹)

۳-۱-۴-تحقیر و تهدید دشمن، تکریم خود:

از آنجا که هر مبارزه دارای دو سمت است -«جنگ دو سر دارد» (امثال و حکم:ج۲/۵۸۸)-بدیهی است که مضمون دشمن، نقش ثابت و تعیین کننده ای در ادب مقاومت دارد. (محمدی روزبهانی، ۱۳۸۹: ۱۶۶). سنت رجزخوانی که در ادبیات گذشته ریشه دارد،در ادبیات پایداری فراوان است. رسم رجز خوانی، تحقیر دشمن و تکریم خود برای ایجاد نوعی هراس-نوعی جنگ روانی پیش از نبرد تن به تن-در دشمن بود. (سنگری، ۱۳۸۹:۷۱).در این مورد نیز شاهد شواهدی در امثال و حکم هستیم.

نمونه هایی برای تحقیر دشمن:

زشیر شتر خوردن و سوسمار عرب را به جایی رسیده است کار
که تاج کیان را کنند آرزو تفوبادبرچرخ گردون تفو
(ج۲/۹۰۹)

- سگ در خانه خود شیری است.
- خصم مسکین پیش خسرو کی تواند ایستادپشه کی جولان کند جایی که باد صرصر است(ج۱/۵۰۹)
- بعد العز و الرفعه، صار حارس الدجله. (ج۱/۴۴۶)

نمونه ای برای تکریم خود:

- اژدها را جنگ ننگ آید که با حربا کند (ج۱/۱۶۶)
- ابدء بنفسک. (ج۱/۷۷)
- با نفس اگر برآئی دانم که شاطری. (ج۱/۳۷۱)
- بکش دجّال، خود مهدیّ خویشی. (ج۱/۴۵۱)
- چو شیر به خود سپه شکن باش فرزند خصال خویشتن باش(ج۲/۶۶۴)
- بیدی نیست که از این بادها بلرزد. (ج۱/۴۸۶)

اما در لابه لای امثال و شواهد به نمونه هایی نیز بر می خوریم که تأکید بر دست کم نگرفتن دشمن و توجه به دقت نظر و هوش دارند و اینکه صرف قوت برای دشمن، کم اثرتر از خدعه و مکیدت است:

- دانی که چه گفت زال با رستم گُرد دشمن نتوان حقیر وبیچاره شمرد (ج۲/۷۷۴)
- آن کسانی که آهنین مشتند دشمنان را به دوستی کشتند(ج۱/۵۹)

- آتش اگر اندک است حقیر نباید داشت. (ج۱/۱۶)
- ابلیس چو شد ده کیا آتش زند در روستا (ج۱/۸۰)
- اژدها، شودار روزگار یابد مار. (ج۱/۱۶۷)
- زبرگشتن دشمن این مشو. (ج۲/۸۹۵)
- دشمن هر چند حقیر باشد، خُرد مگیر. (ج۲/۸۱۵)
- دشمن ندارد خردمند، خُرد. (ج۲/۸۱۵)
- دشمن مدار ارچه خرد است خوار. (ج۲/۸۱۵)
- دشمن ارچه یکی، هزار بود. (ج۲/۸۱۳)

آنجا که در مقام تهدید، امثال و حکم مورد واکاوی قرار می گیرد به این مهم می رسیم که گویی «مکافات عمل» دامنگیر مرتکبین آن خواهد شد:

- آنکه کردار بد روا بیند خود زکردار خود جزا بیند (ج۱/۶۶)
- بداندیش تو بدرود هر چه کشت. (ج۱/۴۰۰)
- پیمان شکن خاک دارد کفن. (ج۱/۵۲۶)
- تقاص به قیامت نمی ماند. (ج۱/۵۴۹)
- چو بد کردی مشو ایمن ز آفات که لازم شد طبیعت را مکافات (ج۲/۶۳۳)
- ستم بر ستمکاره آید پدید. (ج۲/۹۴۶)
- ظلم ظالم بر سر اولاد ظالم می رود. (ج۲/۱۰۸۰)

و چه بسا که گاه به صراحت مرتکب عمل نادرست به فرجامی سخت وعده داده می شود:

- چنین است بادافره دادگر که مربدکنش را بد آید به سر (ج۲/۶۳۳)
- آخر گذر پوست به دباغانست. (ج۱/۲۰)
- بد اندیش را بد بود روزگار. (ج۱/۴۰۰)
- به فرجام بر بدکنش بد رسد. (ج۱/۴۴۸)
- بگرد تا بگردیم. (ج۱/۴۵۳)
- زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد. (ج۲/۸۹۳)
- ظلم امروز،ظلمت فرداست . (ج۲/۱۰۸۰)
- ظلم عاقبت ندارد یا ظلم آخر ندارد. (ج۲/۱۰۸۰)
- چراغ ستمکار تا بامداد نسوزد. (ج۲/۶۰۹)
- پنداشت ستمگر که ستم بر ماکرد بر گردن او بماند و از ما بگذشت (ج۱/۵۱۴)
- ظالم پای دیوار خود را می کند. (ج۲/۱۰۷۹)

۳-۱-۵-شناساندن چهره ظالم (توصیف جنایات و بیدادهای دشمن):

ستیز و جنگ همیشه با تصویری از قساوت ها،خیانت ها و جنایت های دشمن همراه است. ادب مقاومت همواره با توصیف دشمن و بیان جنایات او بطور غیر مستقیم می کوشد تا علاوه بر نشان دادن مظلومیت مردم، حس انتقام و ادامه مبارزه را در آنان به وجود آورد. (محمدی روزبهانی، ۱۶۷:۱۳۸۹ و سنگری،۶۰:۱۳۸۹) امثال و حکم فارسی سرشار از بیان و توصیف بیدادهای ظالمان «ابلیس رفت و جنایتش برجاماند» (ج۸۱/۱) و نمایشگر نمادین چهره ستمگرانی است که «کوته بقا» اند:

پشه از پیل کم زید بسیار زانکه کوته بقا بود خونخوار (ج۵۰۹/۱)

امثال ما در راستای توصیف ستم پیشه گان، راوی این مطلب هستند که «زاده ظالم ستمگر می شود / تیغ چون بشکست خنجر میشود» (ج۸۸۸/۲)و حکایتگر این امر که:

- اگر زباغ رعیت ملک خورد سیبی برآرند غلامان او درخت از بیخ

به پنج بیضه که سلطان ستم روا دارد زنند لشکریانش هزار مرغ به سیخ (ج۲۱۶/۱)

هم چنین در امثال و حکم شاهد نمونه هایی هستیم که ضمن معرفی و شناساندن واقعی دشمن، با زبانی پند گونه و حذرگونه انسان را به تفکر وتأمّل وامی دارند:

- به دشمن برت مهربانی مباد که دشمن درختی است تلخ از نهاد (ج۴۰۴/۱)
- اندرجهانت بر بردو گروه ایمنی مبادبر دوستان دشمن و بر دشمنان دوست(ج۲۹۶/۱)
- دشمن شود دوست از بهر چیز. (ج۸۱۴/۲)
- چغندر گوشت نگردد دشمن دوست نگردد.(جامع التمثیل)(ج۸۱۴/۲)
- زخم دندان دشمنی بتر است که نماید به چشم مردم دوست (ج۸۹۹/۲)
- زدشمن دوستی ناید و گرچه دوستی جوید/دراین معنی مثل بسیار زد لقمان و جز لقمان (ج۹۰۲/۲)
- زناپاک زاده مدارید امید. (ج۹۱۸/۲)
- دشمن خُرد است بلایی بزرگ. (ج۸۱۴/۲)

و اینکه به جِد از همنشینی با بدان، منع می کند:

- با بدان کم نشین که همسر بد گر چه پاکی ترا پلید کند(ج۳۴۵/۱)
- با بدان سر مکن که بد گردی. (همان)
- با بدان کم نشین که درمانی خوپذیراست نفس انسانی(همان)
- با بدان صحبت مدار و به صحبت نیکان نیز قناعت مکن.(همان)

هم چنین غیر از ظالمان و ستمگرانی که پرده از چهره آنان در امثال و حکم برداشته می شود از«نفس» آدمی به عنوان «دشمن تر کس از دشمنان» یاد میشود. «اعدی عدوک نفسک التی بین جنبیک» دشمن تر کس از دشمنان،توئی تو است که از هر چیز به تونزدیک تر است. (ج۱/۱۸۴)

۳-۱-۶-ستایش سرزمین و وطن:

در ادب پایداری دریادکرد و نمونه های سرزمین و دیار، به ستایش گذشته ها،مبارزات و دلاوری ها مردم و مظاهر وطن دوستی بر میخوریم. ملتی بیشتر برای وطن حرف دارد که حرمان چشیده تر باشد. از آنجا که وطن عام شمول ترین واژه برای خرده فرهنگ ها و اقوام است، در فرهنگ و زبان اقوام ایرانی نیز نمودی دو چندان دارد. (محمدپور، ۸۰:۱۳۸۸ و سنگری،۶۷:۱۳۸۹) در امثال و حکم نیز ستایش وطن و مدافعان وطن بارها مطرح می شود که سرشار از نشانه های عشق ورزی به وطن است:

- خاک وطن از ملک سلیمان خوشتر. (ج۲/۷۱۰)
- به شهر کسان گرچه بسیار سود دل از خانه نشکیبد وزادبود (ج۱/۴۴۴)
- زایرانی چگونه شاد شاید بود تورانیپس از چندین بلا کآمد زایران شهر برتوران(ج۲/۸۹۱)
- دریغ است ایران که ویران شود کنام پلنگان و شیران شود (ج۲/۸۰۳)
- الوطن الام الثانی. (ج۱/۲۸۰)
- حب الوطن من الایمان. (ج۲/۶۸۹)

توای خاک ایران از این پیش تر چون این سبز طارم بُدی پرهنر
که گهواره روشن اختر بُدی تو برجیس و بهرام پرور بُدی
فرانک تو بودی ورودابه هم فریدون تو زادی و هم رستهم
نشدآبتین فلک نوزپیر دگرباره بار فریدون پذیر
مگر گشت رودابه ات زال وار که می برنگیری از این زال بار
از این بر شده زال دستان نمای چورودابه ای خاک رستم بزای
به البرز گو تا قباد آورد یکی‌سهمگین برف و باد آورد
که دشمن بدان برف و باد اندرون بـــــــه‌دوزخ‌بیفتـــــــدزبـــــــالانگون
(ج۱/۵۵۷)

۳-۱-۷-ستایش آزادی و آزادگی:

آزادی، آرمان آزادی خواهان است. گسستن زنجیرها، پایان بند واختناق و اسارت، فضای ادبیات پایداری را پر کرده است. (سنگری، ۷۶:۱۳۸۹) در امثال و حکم نیز با به تصویر کشیده شدن جلوه های آزادی و آزادگی-چه رهایی از دست بیگانه و چه آزادگی درون- رو به رو هستیم تا آنجا که این تصویر آفرینی به صورت ستایش عزت و مناعت طبع جلوه می نماید:

- آن را که چاربالش عزت میسر استگوپنج نوبه زن که شه هفت کشور است(ج۱/۵۴)
- تو آزادی و هرگز هیچ آزاد نتابد همچو بنده جورو بیداد(ج۱/۵۵۴)
- اطلس کهنه شود اما پاتابه نشود. (ج۱/۱۸۳)
- از اسب افتاده ایم اما از اصل نیفتاده ایم. (ج۱/۱۰۰)
- آهوی صحرای گردون را چه بیم است از کلاب. (ج۱/۷۶)
- الحر حر وان مسه الضر. (ج۱/۲۴۲)
- الحریه فی رفض الشهوات. (ج۱/۲۴۲)

از آنجا که آزادی در ادبیات پایداری همچون نقطه عطفی محسوب می گردد در امثال نیز هماره به نوعی حضور دارد تا آن حد که در آرزوی دست یافتن به آن کوچکترین حرکت بدن «جستن چشم راست»، دلیل و بشارت آزادی محسوب می شود: جستن چشم راست از شادی خبرت گوید وزآزادی(ج۲/۵۸۴).

۳-۱-۸-طرح افتخارات گذشته:

افتخارات و ارزش های گذشته تکیه گاه شاعران ونویسندگان برای تشویق،تحریض و پاسداری و نگاهبانی از سرزمین و ارزشها است. ادبیات مقاومت ملت هایی که ریشه های دینی و اعتقادی دارند، با طرح گذشته های افتخار آفرین و قهرمانان و اسوه های مقاومت قرین است (سنگری،۱۳۸۹:۷۰) برهمین اساس امثال وحکم فارسی نیز از بیان قدمت و اصالت سرزمین ایران و ایرانیان آزاده خالی نیست:

- جز ایرانیان را نزیبد نبرد. (ج۲/۵۸۲)
- بریدن سر دشمن آئین بود. (ج۱/۴۳۱)
- فریدون نهد سر به بالین خواب بدانگه که اژدر بود در طناب
خورد شاه کیخسروآنگاه می که بُرَّد زترکان بی باک پی(ج۲/۱۱۴۲)
- به رزم اندرون کشته بهتر بود که بر ما یکی بنده مهتر بود(ج۱/۴۲۱)
- از آن چندان نعیم این جهانی که ماند از آل ساسان و آل سامان
ثناعی رودکی مانده است و مدحت نوای باربد مانده است و دستان(ج۱/۹۸)

۳-۱-۹-اعتراض به بی دردی، بی هویتی و رفاه زدگی و غفلت و ریا کاری و بدبینی:

در ادبیات پایداری، موضوع فراموشی ارزش ها محور بسیاری از داستان ها،سروده ها و نوشته ها است. از این رو اعتراض به غفلت جامعه، ریاکاری، و فرصت طلبی و..... در سراسر متون پایداری به چشم می خورد. در امثال و حکم نیز لبه تیز حمله گاه متوجه کسانی است که عافیت طلب بی درد هستند و گاه آنان که بی هویت اند و رنگ بیگانه به خویش می گیرند یا خوش ظاهرانِ بد باطنی که تزویر می کنند و ریاکارند و یا غافلانی که در غفلت و بی خبری سیر می کنند. باید دانست که غفلت ستیزی اصلی ترین شاخصه متون پایداری به شمار می آید.اینک نمونه هایی برای هر کدام:

اعتراض به بی دردی:

- دونان چو گلیم خویش بیرون بردند گویند چه غم گر همه عالم مردند (ج۸۴۲/۲)
- بود درد کسان بر دیگران خوار.(ج۴۷۱/۱)
- تو را بردرد من رحمت نیاید رفیق من یکی همه را باید(ج۵۶۲/۱)
- هان علی الاملس ما لاقی الدبر(ج۵۶۲/۱)

اعتراض به بی هویتی:

- ابلهی صد دبیفی و دیبا گر بپوشد خریست عنابی(سعدی)

نظیر: گفت: چگونه می بینی این دیبای معلم را بر این حیوان لایعلم. گفتم خطی زشت است که با آب زر نوشته است.(سعدی) تن همان خاک گران سیه است ارچه شاره و آنفت کنی کرته و شلوارش (ناصر خسرو) (ج۸۰/۱)

- ترف از دست مده بر طمع قند کسان ترف خود خوش خور و از طمع مبرگاز به قند (ناصرخسرو) (ج۴۵۴/۱)

اعتراض به تزویر و ریاکاری:

- ظاهر از شیخ وباطن از شیطان. (ج۱۰۷۹/۲)
- شریک دزد، رفیق قافله. (ج۱۰۲۳/۲)
- دو دستماله می رقصد. (به منافقی که با هر دو طرف دعوا یا دو خصم اظهار دوستی و همدردی کند، گویند). (ج۸۳۳/۲)
- خوش ظاهر و بد باطن. نظیر:فالوذج الجسر. فالوذج السوق. ظل سیال باطنه حرور.پیش رو خاله پشت سر چاله. (ج۷۶۱/۲)
- چون نیک بنگری همه تزویر می کنند (ج۶۶۹/۲)
- با گرگ دنبه می خورد با چوپان گریه می کند. (ج۳۶۷/۱)
- ترسم که صرفه نبرد روز بازخواست نان حلال شیخ زآب حرام ما (ج۵۴۴/۱)
- آنکه مرد دها و تلبیس است او نه خال و نه عم که ابلیس است (ج۶۶/۱)

اعتراض به دنیا طلبی و تجمل گرایی:

- حب دنیا پای بند است ار همه یک سوزن است.(ج۶۸۹/۲)
- جهان رایگان گران است (ج۶۰۱/۲)
- جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی (ج۵۸۶/۲)
- به سیم سیه تاچه خواهی خرید که خواهی دل از مهر یوسف برید(ج۴۴۲/۱)
- برهنه بُدی کآمدی در جهان نبُد با توچیز آشکار و نهان (ج۴۳۰/۱)
- از تنگی چشم فیل معلومم شد کانانکه غنی ترند محتاج ترند (ج۱۱۳/۱)

- فرشش زمین لحافش آسمان. (ج۲/۱۱۳۹)
- دنیا دو روز است. دنیا پنج روز است (ج۲/۸۲۸)

اعتراض به غفلت:

- چو دیدم عاقبت گرگم تو بودی. (ج۲/۶۴۷)
- بریزید و شمر ملعون چون همی لعنت کنی/چون حسین خویش را شمر و یزید دیگری(ج۱/۴۳۱)
- تو بر اوج فلک چه دانی چیست چون ندانی که در سرای تو کیست(ج۱/۵۵۸)
- اگر غافل چری غافل خوری تیر.(ج۱/۲۴۴)
- اگر طوطی زبان می بست در کام نه خود را در قفس می دید و نه دام(ج۱/۲۱۹)
- ظلم و ستم گرچه زدربان بود از اثر غفلت سلطان بود(ج۲/۱۰۸۰)

۳-۱-۱۰-عدالت خواهی:

بشر از اوان پیدایش و زندگی روی این کره خاکی و در طول دوران های مختلف دارای غرایز و خواسته های فطری خاصی بوده است که نسل اندر نسل و سینه به سینه به فرزندان خود سپرده و در طول زمان، تکامل و صور مختلفی به خود گرفته است. یکی از این غرایز، حس عدالت خواهی و عدم تعرض دیگران به حقوق شخصی و منافع خود و خانواده و به تبع اجتماعی که در آن زندگی می کند، می باشد.

عدالت خواهی را می توان یکی از ارکان ادب پایداری به شمار آورد. آرمانی که برای تحقق و رسیدن به آن، اندرز و آموزه های بسیار در ادب ما از جمله امثال وحکم دارد و در هر کار سفارش به عدل و داد شده است و هرگاه گرایش به سوی عدالت باشد، «عنایت داور» نیز همراه می گردد:

- بالعدل قامت السموات و الارض. (ج۱/۳۷۶)
- اگر کشور آباد داری به داد بمانی تو آباد و از داد شاد(ج۱/۲۲۵)
- به زنهاریان رنج منمای هیچ به هر کار در داد و خوبی بسیج(ج۱/۴۳۴)
- به جرم عیسی،موسی را مگیر.(ج۱/۳۸۸)
- شاه کجا سوی عدل و داد گراید بازگراید بدو عنایت داور(ج۲/۱۰۱۰)
- عادلی سایه خدا باشی ورنه چون سایه بی بقا باشی. (ج۲/۱۰۸۲)
- عدل چون گشت با خلافت یار نهلند از خلاف و ظلم آثار(ج۲/۱۰۹۱)

عدل بازوی شه قوی دارد قامت ملک مستوی دارد
عدل شمعی بود جهان افروز ظلم شه آتشی ممالک سوز (ج۲/۱۰۹۱)

- با رعیت صلح کن از جنگ خصم ایمن نشین زانکه شاهنشاه عادل را رعیت لشکر است(ج۱/۳۵۸)
- چنین گفت نوشیروان قباد که چون شاه را سربپیچد زداد

کند چرخ منشور او را سیاه ستاره نخواند ورانیز شاه

ستم نامه عزل شاهان بود چو درد دل بیگناهان بود(ج۶۲۸/۲)

۳-۱-۱۱-القای امید به آینده و پیروزی موعود:

گاهی عواملی موجب چیره شدن فضای یاس و ناامیدی در ادب پایداری می گردد، عواملی از قبیل: شکست ها و ناکامی ها، تحلیل رفتن نیروی مبارزان، ترس و تردیدی که از آینده ایجاد می شود.....(محمدی روزبهانی، ۱۳۸۹: ۲۱۱) در ادبیات پایداری همه ملت ها، نوید و امید پیروزی همواره هست (سنگری،۷۵:۱۳۸۹) و می توان آن را یکی از ویژگیهای مشترک ادب مقاومت و پایداری جهان محسوب کرد. شاید بتوان گفت امید به آینده و فردا از مشترکات آثار شاعران و نویسندگان زیادی است. امید به آینده و تهییج و ترغیب به آن تا رسیدن به مقصد نهایی و هدف با عبارات بسیار وبه صورت های گوناگون در امثال و حکم نیز وارد شده است. آری «تا نفس هست آرزو باقی است». (ج۵۳۹/۱) در اینجا به دلیل تنگی مجال به ذکر نمونه هایی اکتفا خواهیم کرد:

- آدم به امید زنده است (ج۲۲/۱)
- غم مخور زانکه به یک حال نمانده است جهانشادی آید زپی غصه و خیر از پی شر(ج۱۱۲۹/۲)
- دنیا را به امید خورده اند دنیا به امید برپاست. دنیا به امید قائم است. (ج۸۲۸/۲)
- دمی با غم به سر بردن جهان یکسر نمی ارزد. (ج۶۲۰/۲)
- در نومیدی بسی امید است پایان شب سیه سپید است(ج۷۹۷/۲)
- چنین نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند (ج۶۲۰/۲)
- تا ریشه در آب است امید ثمری هست. (ج۵۳۴/۱)
- تا جان درتن است امید صد راحت و فرج. (ج۵۳۲/۱)
- پس تیرگی روشنی گیرد آب برآید پس تیره شب آفتاب(ج۵۰۵/۱)
- به کام دل رسد یکروز صابر. (ج۴۴۹/۱)
- به طبع اندر چه یابی به زامید. (ج۴۴۵/۱)
- امید در نا امیدیست. (ج۲۸۶/۱)
- امید به از پیش خورد. (ج۲۸۵/۱)
- الیس الصبح بقریب. (ج۲۸۱/۱)
- اضیق الامر ادناه الی الفرج . هر چه کار تنگ تر به گشایش نزدیکتر.(ج۱۸۲/۱)
- از پی هر گریه آخر خنده ایست. (ج۱۱۱/۱)
- از پی هر غمی است خرمی ای.(ج۱۱۱/۱)

۳-۱-۱۲-ظهور منجی :

یکی از جلوه گاه های مهم مذهب در ادب پایداری موضوع انتظار موعود است. بدون شک آنگاه که بر ستم، فریاد زده می شود و از مظلوم حمایت، ظهور یک منجی بزرگ نیز انتظار کشیده میشود تا به غائله ستم و ظلم پایان دهد. اعتقاد به حضور حضرت مهدی (عج) و باور امداد رساندن از سوی ایشان سببی است تا در مشقت ها، گمان بر لطف و عنایت وحتی حضور این منجی بزرگ باشد (کافی، ۱۴۷:۱۳۸۹) در امثال و حکم نیز اعتقاد به موعود چه مذهبی و چه غیر از آن از جمله مضمون های اصلی است:

- رایت مهدی پس از دجال گردد مشتهر. (ج۲/۸۶۲)
- بالضروره از پی هر شدتی باشد فرج نیست نادر گر ز ایران باز خیزد نادری(ج۱/۳۷۵)
- برون آی ای مرد پولاد کوب بدان پتک شو فرق بیداد کوب (ج۱/۵۵۷)

۳-۱-۱۳-دعوت به همبستگی و اتحاد و نفی تفرقه :

یکی از موضوعات عمده ادب مقاومت، دعوت به همبستگی و اتحاد و نفی تفرقه است. از آنجا که در ادب پایداری —و غیر پایداری- این ویژگی الگویی است برای زندگی در جامعه، لذا نویسنده متون پایداری با بیان خصوصیات و ویژگیهای ظاهری و توصیف آن علاوه بر این که خواننده خود را به اتحاد و همبستگی دعوت می نماید به ایجاد انگیزه دفاع و رفتن به سوی کارهای دشوار نیز رهنمون می گردد. امثال و حکم فارسی نیز مشحون از این همبستگی ها و موافقت ها و نفی تفرقه هاست. نمونه هایی که در آنها تهییج و ترغیب به «هم پشت بودن» و داشتن «اتفاق» به صورت های مختلف بیان شده است. اینک نمونه هایی از گروه بی شمار این مَثَل ها و حِکَم ها ذکر می شود:

- چو هم پشت باشید و هم یکزبان یکی کوه کندن زبن می توان (ج۲/۶۷۱)
- آری به اتفاق جهان می توان گرفت . (ج۱/۳۰)
- آب به آب می خورد زور بر میدارد : یاری دادن به یکدیگر، یاری دهندگان را قوی سازد.(ج۱/۳)
- دوست گویار شو و هر دو جهان دشمن باش.(ج۲/۸۳۷)
- دو بادام در یک پوست بودن: با یکدیگر دوست و یکدل و یگانه بودن . (ج۲/۸۳۰)
- اگر دو برادر دهد پشت پشت تن کوه را باد ماند به مشت (ج۱/۲۱۴)
- دو تا در را که پهلوی هم می گذارند برای این است که به درد هم برسند.(ج۲/۸۳۱)
- آتش از آتش گُل می کند: مرد در یاری با دیگران قوت و کمال می گیرد.(ج۱/۱۵)

و ابیات معروف حکیم سخن سعدی:

- بنی آدم اعضای یکدیگرند که در آفرینش زیک گوهرند(ج۱/۴۶۹)

چو عضوی بدرد آورد روزگار دگر عضوها را نماند قرار (ج۲/۶۵۱)

نتیجه:

با توجه به اینکه مَثَل ها وحِکَم ها از نظر ساخت زبانی، درون مایه و محتوا، ریشه های داستانی و غیر داستانی،زبان و بیان رواج و قدمت دارای انواع گوناگونی هستند از این رو مسائل متعددی در رابطه با امثال و

حکم قابل بررسی است. دهخدا درباره امثال معتقد است که پیشینیان، مَثَل را یکی از اقسام بیست و چهارگانه ادب شمرده و مثل دیگر قسمت ها به آنان اهمیت داده اند. امثال و حکم معمولاً مضامینی حکیمانه وقاعده ای اخلاقی را بیان می کنند و به طور کلی اندرزهایی درباره زندگی دارند و بیانگر رویدادهای تاریخی و پیشامدهای اجتماعی هستند که در احساسات عامه تاثیر شدید کرده و به این سبب در خاطره ها مانده است.

امثال و حکم با نظر به اینکه خود یکی از گونه های ادب پارسی به شمار می آید دارای این ویژگی نیز می باشد که بن مایه های یکی از اقسام وگونه های ادبی یعنی ادبیات پایداری را در خود جای دهد. با پژوهش در امثال و حکم علامه دهخدا این ادعا اثبات می گردد که امثال وحکم فارسی مشحون و لبریز از مضامین ادب مقاومت است. مضامینی که در دو حیطه و حوزه داخلی وخارجی قابل بررسی اند. در این نوشتار تنها به بررسی و واکاوی مضامین پایداری در حیطه خارجی پرداخته شد و مواردی از قبیل ترسیم چهره مردم رنج کشیده ومظلوم،ظلم ستیزی، دعوت به مبارزه پایداری و قیام،تحقیر و تهدید دشمن، تکریم خود، شناساندن چهره ظالم و توصیف جنایات و بیدادهای او، ستایش سرزمین و وطن،ستایش آزادی و آزادگی، طرح افتخارات گذشته، اعتراض به بی دردی و بی هویتی، ....، عدالت خواهی، القای امید به آینده و پیروزی موعود، ظهور منجی و دعوت به همبستگی و اتحاد و نفی تفرقه طرح و توصیف گردید.

در نهایت به این نکته دست یافته شد که می توان امثال و حکم را یکی از جلوه گاه های ادب پایداری محسوب نمود و می توا ن از امثال و حکم الگو و نمونه ای برای ادب مقاومت ترسیم کرد، الگو ونمونه ای که می تواند این مطلب را ساری و جاری نماید که در همه حال باید، پایدار بود.

کتابنامه

۱. آشوری، داریوش، ۱۳۸۰،**شعر واندیشه**، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.

۲. الحسین، قصی، ۱۹۷۲م. **الموت و الحیاه فی شعر المقاومه**، بیروت:دارالرائد العربی،چاپ اول.

۳. امینی، امیرقلی، ۱۳۵۳، **فرهنگ عوام یا تفسیر امثال وحکم و اصطلاحات زبان پارسی**، ۳ جلد، انتشارات دانشگاه اصفهان.

۴. بهمنیار کرمانی، احمد، ۱۳۲۸، **داستان نامه بهمنیاری**، به کوشش فریدون بهمنیار، تهران، انتشارات و چاپ دانشگاه تهران،

۵. بهمنیار، فریدون، ۱۳۶۰، **داستان نامه بهمنیار**، دانشگاه تهران .

۶. بصیری، محمد صادق، ۱۳۷۶، **سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی از مشروطه تا ۱۳۲۰ه.ق**.، رساله دکتری، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

۷. جوادی، حسن، ۱۳۸۴، **تاریخ طنز در ادبیات فارسی**،تهران، انتشارات کاروان.

۸. حسام پور، سعید و احمد حاجبی،۱۳۸۷، **سهم ادبیات پایداری در کتاب های درسی**، تهران، بنیاد حفظ و نشر ارزشهای دفاع مقدس.

۹. دبیر سیاقی، سید محمد، ۱۳۶۴، **گزیده امثال و حکم** ،تهران،تیراژه.

۱۰.دهخدا، علی اکبر، ۱۳۶۱، **گزیده امثال وحکم**، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران، تیراژه

۱۱.رستگار فسایی، منصور، ۱۳۸۰، **انواع نثر فارسی**، تهران، سمت.

۱۲.زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۶۹، **نقد ادبی**، ج۱، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۱۳.سارتر، ژان پل، ۱۳۵۶، **ادبیات چیست؟**، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ اول، تهران، نشر زمان.

۱۴.سنگری، محمد رضا، ۱۳۸۹، **ادبیات دفاع مقدس**، چاپ اول، تهران، بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس.

۱۵.شکری، غالی، ۱۹۷۹م. **ادب المقاومه**، بیروت، دارالآفاق الجدیده، چاپ اول.

۱۶.کاکائی، عبدالجبار، ۱۳۸۰، **بررسی تطبیقی موضوعات تطبیقی در شعر ایران وجهان**، تهران، پاییزان، چاپ اول.

۱۷.گرکانی، شمس العلما،۱۳۷۷،**ابداع البدایع**، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، انتشارات احرار.

۱۸.لنگرودی، شمس، ۱۳۷۷، **تاریخ تحلیلی شعر نو**، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

۱۹.مختاری اردکانی، ۱۳۸۴، **مقایسه و مقابله کلمات قصار طنز آمیز در فارسی و انگلیسی**، کرمان، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان

۲۰.. محمد پور، اسماعیل، ۱۳۸۸، **شلیکم کن پیش از آنکه باروتم منم بکشند**(مقالات تحلیلی با موضوع شعر دفاع مقدس، شعر مقاومت فلسطین، شعر بومی اگلیکی مقاومت)، رشت، حرف نو.

۲۱.محمدی روزبهانی، محبوبه، ۱۳۸۹، **قسم به نخل، قسم به زیتون** (بررسی تطبیقی شعر مقاومت ایران و فلسطین) ، چاپ اول، تهران، بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس.

۲۲.نشاط، محمود، ۱۳۴۲، **زیب سخن یا علم بدیع فارسی**، تهران، مهر آیین.

۲۳.یوسفی،غلامحسین،۱۳۶۳،**کاغذ زر**، تهران، انتشارات یزدان.

مقاله ها:

۱- امیری، سید محمد، بهار ۱۳۸۹،«ضرب المثل در ادب فارسی و عربی، پیشینه و مضامین مشترک» پژوهشنامه زبان وادب فارسی، دوره دوم، شماره پنجم.

۲- حجازی، بهجت السادات و مریم حسن خانی، پاییز و زمستان ۱۳۸۹،«ویژگیهای شعر دفاع مقدس با نگاه به تصویر آفرینی شاعران زن(طاهره صفارزاده، سپیده کاشانی، سیمین دخت وحیدی و فاطمه راکعی)»، فصلنامه پژوهشی پژوهشگران فرهنگ، اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان کرمان، سال هشتم، شماره ۲۷.

۳- ذوالفقاری،حسن، بهار ۱۳۹۱، «کاربرد ضرب المثل در شعر شاعران ایرانی» پژوهشنامه زبان و ادب فارسی(گوهر گویا)، سال ششم،شماره اول، پیاپی ۲۱.

۴- رنجبر، مریم السادات، ۱۳۸۷، «باورها و امثال و حکم درآثار سنایی»،مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره۸۸، صص۴۹-۴۷.

۵- رنجبر، مریم السادت۱۳۸۷،«باورها و امثال و حکم در آثار سنایی»، مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی، زمستان ۱۳۸۸، شماره ۸۸، از صفحه ۴۹-۴۷.

۶- روشنفکر، کبری، سجاد اسماعیلی و....، ۱۳۸۹«درون مایه های مقاومت در شعر«جواد جمیل» با تاکید بر دفتر شعری (اشیاء حذفتها الرقابه)»، نشریه ادبیات پایداری، سال دوم، شماره ۳و۴.

۷- طالبیان یحیی و فاطمه تسلیم جهرمی، بهار ۱۳۸۹،«بررسی رابطه امثال و حکم با کاریکلماتورها»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه شهید باهنر کرمان، ادب و زبان، دوره جدید، شماره ۲۷(پیاپی۲۴).

۸- کافی،غلامرضا، ۱۳۸۹، بررسی عنصر بصیرت و زمان آگاهی در شعر دفاع مقدس، نشریه ادبیات پایداری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال۲،شماره ۳و۴.

۹- مصطفوی نیا، سید محمد رضی و محمود رضا توکلی محمدی و قاسم ابراهیمی، پاییز و بهار ۱۳۸۹و۱۳۹۰، «مقاومت در شعر توفیق امین زیاد»، نشریه ادبیات پایداری، سال ۲، شماره ۳و۴.

۱۰- نامه پژوهش، نشریه وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت پژوهشی و آموزشی مرکز پژوهش های بنیادی، شماره۹، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

۱۱- نوین، حسین، ۱۳۸۷،«تحلیل روانشناختی امثال و حکم فارسی» دو فصلنامه علمی-پژوهشی، پژوهش زبان وادبیات فارسی» شماره دهم، بهار و تابستان ۱۳۸۷.

شورِ شیرین در کلام نظامی گنجوی
(با رویکردی به شاهنامه فردوسی)

جبار اسماعیل زاده

حسین صفری نژاد[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
و مدرس دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت

چکیده

مفهوم عشق و تکرار آن در کلام سخنوران، از آغاز حیات بشری تاکنون حتی در آثار غیر عاشقانه، جاذبه‌ای وصف ناپذیر ایجاد نموده است.در مقاله حاضر در بحثی مقایسه‌ایی شخصیت و نوع عشق ورزی «شیرین» را به عنوان یکی از مطرح‌ترین چهره‌های ادبیات تاریخی ـ غنایی، در خسرو و شیرین نظامی با نگاهی به شاهنامه فردوسی مورد بررسی قرار می‌دهیم و از خود می‌پرسیم که:

آیا عشق این زن در کلام نظامی مطابق نظر بسیاری از پژوهشگران، به‌راستی کاملاً پاک و عفیف است؟ آیا بدون بررسی دقیق اعمال شیرین تنها می‌توان به جهت سخنان عاشقانه‌اش، وی را عاشقی راستین دانست؟ آیا عشق،این موهبت الهی می‌تواند دلیل و سببی برای انجام هر عملی باشد؟ آیا شاعران تنها به‌واسطه‌ی دستمایه قرار دادن عشق، می‌توانند اعمال ناپسند قهرمانان عاشق پیشه خویش را توجیه کنند؟

کلیدواژه‌ها: خسرو و شیرین، نظامی شاهنامه فردوسی، شیرین، عشق.

مقدمه و طرح مسأله:

قضاوت درباره‌ی اعمال، رفتار و ارزش‌های شخصیتی که طی قرن‌های متمادی، یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های عاشقانه ادبیات و مورد علاقه و ستایش عموم شاعران غِنایی و حتی حماسی سرای ما بوده، از یک سو و سنجش میزان صحت و سقم مفسران از سوی دیگر برخلاف آنچه در اول تصور می‌شود؛ بسیار دشوار است؛ زیرا هرگونه قضاوتی در این موارد ولو اینکه از آغاز هم درست نباشد؛ بیقین در مرحله نخست سبب پدید آمدن «مُنکران بی قیاس» خواهد شد. شاید شناخت شیرین در ادبیات ایران به‌ویژه کلام نظامی ـ این منادی گر عشق و شور ـ یکی از این موارد باشد.

در مقاله حاضر ضمن ارایه‌ی بحث مقایسه‌ایی درباره شخصیت و نوع عشق ورزی این زن در خسرو و شیرین نظامی با نگاهی به شاهنامه فردوسی، این موضوعات را مورد بازبینی قرار می‌دهیم که علت تفاوت این شخصیت در دو اثر از چه روی است؟ از سوی دیگر عشق این زن را با توجه به عملکرد وی در داستان، آن‌گونه که در کلام نظامی و بسیاری دیگر از بزرگان ادب آمده می‌توان کاملاً مطهّر و معصوم دانست؟ آیا به-راستی قهرمان محبوب نظامی، صرفاً به جهت حالات عاشقانه‌اش نه اعمال کینه آمیزش، عاشقی راستین است

[1]. hosin_safari55@yahoo.com

و نمادی از عشق پاک در ادبیات فارسی به شمار می‌آید؟ و اینکه عدالت تا چه اندازه در مورد قهرمانان این داستان ـ به‌خصوص شیرین ـ رعایت شده است.

پیشینه‌ی تحقیق و جامعه آماری پژوهش:

در آثار و مقالات فراوان، موضوعات گوناگون داستان خسرو و شیرین نظامی و فردوسی از منظرهای مختلفی مورد بازبینی و مقایسه قرار گرفته است. برای نمونه ابراهیم اقبالی این دو اثر را با منابع تاریخی پیش از خود مقایسه می‌کند تا دریابد؛ در طول زمان شاخ و برگ‌هایی به این داستان افزوده شده و وارد تاریخ گردیده است یا خیر. (اقبالی: ۱۳۸۳). کریم صادری به سبک و شیوه‌ی نگارش و تعهد نظامی و فردوسی در خلق آثار مورد بحث توجه دارد (صادری: ۱۳۷۰) و پریسا داوری با نگاهی دوباره به جایگاه زن در ادبیات با تأملی به روایت نظامی و فردوسی از داستان خسرو و شیرین به مقایسه این آثار دست می‌زند (داوری: ۱۳۸۴) اما درباره‌ی شخصیت، عملکرد و کیفیت واقعی عشق‌ورزی شیرین و شیوه‌ی رسیدن به وصال، توسط این زن ـ جز صـرفاً تعریف و تمجید از پاکی او ـ چندان پژوهشی صورت نگرفته است که در مقاله حاضر از منظر دیگر به این موضوع می‌پردازیم.

جایگاه عشق در خسرو و شیرین:

عشق در آثار نظامی محور اصلی بسیاری از داستان‌هاست اگرچه کیفیت آن یکسان نیست. در «مخزن الاسرار» عشق کاملاً جنبه الهی و معرفتی دارد اما در داستان «لیلی و مجنون» برخلاف عشق دوره‌های قبل، به‌ویژه شاهنامه عشق از نوع افلاطونی است که در آن: «سالک... از عشق صورت‌های فردی می‌گذرد و به عشق صورت زیبا به کلی دل می‌بندد. از این مرحله نیز که گذشت به زیبایی‌های جان دل می‌دهد.»
(افلاطون،۱۳۸۹: ۵۸).

عشق بهرام شاه به هفت شاهزاده خانم از هفت اقلیم مختلف در «هفت پیکر» با پیامی اخلاقی پایان می‌یابد و در داستان «خسرو و شیرین» عاشق و معشوق رنگ و بوی زمینی به خود می‌گیرند و عشق در آن تنها نشانه کشش دو فرد به یکدیگر است:

طبایع جز کشش کاری ندانند　　حکیمان این کشش را عشق خوانند (همان: ۱/ ۱۱۷)

در واقع نظامی خود نیز هنگام سرودن منظومه خسرو و شیرین از یک عشق زمینی ملهم می‌شود. همسرش آفاق، زنی از ترکان دشت قبچاق در جوانی می‌میرد و خاطره او الهام بخش کار نظامی می‌گردد.

چو من بی عشق خود را جان ندیدم　　دلی بفروختم، جانی خریدم
ز عشق آفاق را پر دود کردم　　خرد را دیده خواب آلود کردم
کمر بستم به عشق این داستان را　　صلای عشق در دادم جهان را(همان: ۱/ ۱۱۷)

بررسی نوع عشق ورزی شیرین از منظر نظامی (با نگاهی به شاهنامه فردوسی):

۱ ـ به نظر می‌رسد شاعر گنجه، در نقل قصه خویش، بر اساس منبعی که سوادش در شهر بردع (؟) موقوف بود (نظامی،۱۳۸۶: ۱/ ۱۱۶). بر یک روایت محلی رایج در سرزمین ارمن اتکا می‌کند:

«از ایوان خسرو کنون داستان بگویم که پیش آمد از راستان...
چنین گفت روشندل پارسی که بگذاشت با کام دل چارسی»

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۹/ ۷۴ ـ ۲۰۷۳).

البته او در روایت این داستان، تاریخ بلعمی را نیز مورد توجه قرار داده است و در پاره‌ای از موارد، داستان او با روایت‌های بلعمی مطابقت یا نزدیکی دارد اگرچه در اثر بلعمی، شیرین نه تنها شاهزاده ارمن نیست؛ بلکه کنیزی از کنیزان خسرو به شمار می‌رود:

« و کنیزی بود او (خسرو پرویز) را شیرین نام که اندر همه ترک و روم از آن صورت نیکوتر نبود.... و این کنیز (شیرین) آن بود که فرهاد بر او عاشق شد. پرویز فرهاد را عقوبت کرد و به کوه کندن فرستاد.» (بلعمی، ۱۳۴۱: ۲/ ۹۱ ـ ۱۰۹۰).

اما فردوسی مانند روایت تاریخ بلعمی، شیرین را رومی دانسته؛ نه ارمنی: «محبوبه، خسرو شیرین نام داشت که بوستان حُسن و رشک ماه تمام بود. چون شیرین عیسوی بود، بعضی از مورخان غربی و شرقی، او را از یونانیان دانسته اند، اما اسم او ایرانی است. گویا شیرین از مردم خوزستان بوده و در اوایل سلطنت خسرو به عقد او درآمد و با این که منزلی فروتر از مریم دختر قیصر داشت که پادشاه او را به علل سیاسی گرفته بود، از حیث منزلت در وجود خسرو، نفوذی تمام داشت.» (کریستین سن، ۱۳۷۷: ۱۸– ۶۱۷).

۲ ـ در روایت نظامی، از داستان خسرو و شیرین، چهره‌ای که بر سراسر داستان اشراف دارد؛ شیرین است که در ناز و نعمت بوده و در کنف حمایت عمه خود مهین بانو (سمیرا یا شمیرا) روزگار را به خرمی و نشاط سپری می‌کرده است؛ سرپرستی که:

«ندارد شوی و دارد کامـرانی بـشـادی می‌گـذارد زندگانی
ز مـردان بیشتر دارد سترکی مهین بانوش خوانند از بزرگی
شـمیرا نام دارد آن جهانگیر شمیرا را مهین بانوست تفسیر»

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲/ ۱۲۶).

و گویا قرار بوده، پس از درگذشت مهین بانو، برادر زاده عاشق پیشه اش، بر مسند حکومت ارمن نیز تکیه زند:

«شکر لفظان لبش را نوش خوانند ولیعهد مهین بانوش دانند»

(همان، ۲/ ۱۲۸).

اما بر خلاف نظامی، فردوسی داستان خسرو و شیرین را حتّی به شکل یک داستان مستقل هم نمی‌آورد و فقط آن را در قصه پادشاهی خسرو پرویز به صورت «گفتار اندر داستان خسرو و شیرین» ذکر می‌کند؛ بدون

توضیح مفصل در مورد اصل و نَسَب شیرین و بسیار واقعه گرایانه تنها به ارتباط به قول خود، هوسبازانه خسروِ «بی‌باک» و «جوان» با شیرین پیش از پادشاهی:

«چـو پرویز ناباک بود و جوان　　پدر زنـده و پـور چون پهـلوان
ورا در زمین دوست شیرین بدی　　برو بر چو روشن جهان بین بدی»

(فردوسی، ۱۳۷۸: ۹/ ۲۰۶۱).

و غفلت پادشاه به واسطه جنگ از شیرین و دیدار دوباره آن دو و اعتراض موبدان از حضور او در قصر، اکتفا می‌نماید:

«کنون تخمه مهتر آلوده شد　　بزرگی از این تخمه پالوده شد
پدر پاک مادر بود بی هنر　　چنان دان که پاکی نیاید به بر»

(همان، ۲۰۶۴).

سپس در هنگام شکار خسرو، شیرین را بر سر راهش ظاهر می‌سازد تا با آه و زاری و یادآوری روزهای گذشته، دل شاه را نرم کند. به نظر فردوسی این ماجراها فقط معاشقه آکنده از کامجویی و هوس را تصویر می‌کند:

«زبـان کـرد گویا به شیرین سخن　　همـی گفـت زآن روزگـار کهن...
کـه تـهـمـا هـژبـرا سپهبـدتنـا　　خجـسـتـه کیا گـرد شیـراوژنـا...
کجا آن همه مهر و خونین سرشک　　کـه دیدار شـیرین بُد او را پزشک
کجـا آن هـمـه روز کردن به شب　　دل و دیده گریان و خندان دو لب
کـجا آن هـمـه بنـد و پـیوند ما　　کجا آن همه عهد و سوگند ما...»

(همان، ۲۰۶۳).

«در سراسر روایت فردوسی، جز در یادکرد کوتاه شیرین که چیزی از یک عشق هوس آمیز سالهای جوانی خسرو را به خاطر او می‌آورد، هیچ نشانی از آن بی تابی‌های عاشقانه و آن قهر و آشتی‌های شورانگیز که در داستان نظامی انعکاسی دارد؛ نیست. شیرینی... که فاقد اصل و تبار عالی اشرافی است، با سابقه عشقی که برایش چندان مایه آبرومندی نیست.»(زرین کوب، ۱۳۷۲: ۹۷).

۳ ـ چنانکه مشاهده می‌شود؛ هر قدر نظامی، شیرین را بسیار عزیز می‌دارد و با هنرمندی شگرفی، همه کمالات و خصایل نیکو را از آن او می‌سازد؛ تصویری که فردوسی از او می‌آفریند؛ چندان با ارجمندی و بزرگداشت او، توأم نیست و با سرزنش و شماتت موبدان عجین شده که چرا خسرو، دل در گرو عشق زنی که آنچنان نیکنام نیست؛ سپرده و مایه شرمساری خود و تخت سلطنت گردیده است و خسرو برای پاک کردن چهره شیرین از تهمت‌های ناروا و زدودن آلایش‌های اذهان بزرگان، به آوردن تمثیلی دست می‌زند و تشت متعفن و آلوده را با عطر و گلاب معطر می‌سازد و موبدان و سران کشور را به همخوانی با خویش می‌

خواند و از آن می‌خواهد که گذشته شیرین را به فراموشی سپرده؛ او را به عنوان ملکه و همسر شاهنشاه ایران بپذیرند:

«به تشت اندرون ریختش خون گرم — چو نزدیک شد تشت بنهاد نرم...
همـی کـرد هر کس به خسرو نگاه — همه انجمن خیره از بیم شاه...
ز خـون تشـت پر مایه کردند پاک — بشستند روشن به آب و به خاک
به می بـر پراکنـده مشک و گلاب — شد آن تشت بی رنگ چون آفتاب
ز شـیرین بر آن تشـت بُد رهنمون — که آغاز چون بود و فرجام چون»

(همان، ۹/ ۲۰۶۵).

برعکس شاید گرانقدرترین ویژگی شیرین از نظر نظامی، وفاداری او در عشق خود به خسروی باشد که مریم، شکر، شیرین و ... را تنها به جهت کامجویی‌های زودگذر خویش می‌خواهد که البته آن هم به عقیده‌ی نگارنده، بیقین به سبب وجود و حضور زنی خردمند و پاک گوهر چون مهین بانو ـ عمه شیرین ـ است؛ آنگاه که شرایط را می‌بیند و دختر را اندرز می‌دهد و با او پیمان می‌بندد که جز «جفت حلال» خسرو نگردد؛ همان پادشایی که حرمسرای مجلّلش در طول تاریخ مشهور است:

«شنیدم ده هزارش خوبرویند — همه شکّر لب و زنجیر مویند»

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲/ ۱۷۲).

و گویا همواره باز هوای معشوقی نو در سر می‌کند؛ به‌درستی که به گمان مهین بانو اصلی‌ترین و چشمگیرترین خصوصیت خسرو در تصاحب شیرین، بوالهوسی اوست:

«بشیرین گفـت کـای فـرزانه فـرزند — نـه بر مـن، بر همه خـوبان خداوند...
تـو گنـــجی سـر بـه‌مـهری، نابسوده — بـد و نـــیـک جـهان نـا آزمـوده...
نـیـایـد کـــز سـر شـیریـن زبـانی — خـورد حـلوای شـیرین رایگـانی
فـــرومـانـــد تـرا آلـوده خـویـش — هـوای دیـگـری دارد فـراپیـش...
چـو ویـــس از نیـکنامی دور گـردی — بـه‌زشتی در جـهان مشهور گردی...
چو شیرین گوش کرد آن پند چون نوش — نهاد آن پند را چون حلقه در گوش...
که گر خون گریم از عشق جـمالـش — نـخواهـم شـد مگر جفت حلالش»

(همان، ۲/ ۷۲ ـ ۱۷۱).

البته به نظر می‌رسد بزمی سرای بزرگ گنجه چنانکه از زبان مهین بانو در اندرز به شیرین گفته شده؛ دارد قهرمان دوست داشتنی داستانش را به حلیّه پاکی و پارسایی می‌آراید و آنگاه در قربانگاه عشق و وفاداری، این شیرین است که مردانه، روی خود را گلگون می‌کند و در کنار معشوق خود، جان می‌بازد؛ هر چند اعمال او در کل داستان چیز دیگری را در ذهن خوانندگان دقیق متبادر می‌سازد.

در اینجا فردوسی نیز با همه‌ی کم توجهی یا بی توجهی که به پاکی و عصمت شیرین دارد؛ آنگاه که شیرویه (یا قباد پسر مریم) با اتهامات ناروای خود، بزرگان را به همسویی با خود فرا می‌خواند باز فضل و کمال شیرین را با نکته سنجی و حاضرجوابی او هویدا می‌سازد:

«چنین گفت شیرین به آزادگان — کـه بودنـد در گلشـن شادگان
چـه دیدید از من شما از بدی — ز تـاری و کـژی و نابخردی
بسی سال بانـوی ایـران بدم — بـه هـر کار پـشت دلیران بدم
نجستم همیشه جز از راسـتی — ز مـن دور بـد کـژی و کاستی
بسی کس به گفتار من شهر یافت — ز هر گونه ای از جهان بهر یافت
بـه ایـران که دیـد از بنه سایه ام — وگـر سـایـه تـاج و پـیرایـه ام
بگوید هر آن کس که دید و شنید — همـه کار ازین پاسخ آید پدید»

(فردوسی،۱۳۷۸: ۹/ ۲۱۱۲).

۴ ـ توجه نظامی و گاه توأم با اغراق به شیرین و عشقِ او بر خلاف فردوسی گاه آن قدر زیاد است که حتی به مریم ـ همسر خسرو پرویز ـ که در شاهنامه به عنوان زنی خردمند و با رأی، معرفی می‌گردد؛ کمتر توجه کرده و بی توجه به رشک و حسادت شیرین، مریم را در تعصب، زنی سنگدل خوانده است تا آنجا که عشق شیرین را مجوزی برای قتل بزرگ‌ترین رقیب عشقی خویش ـ همسر شاه این «ماه قیصر نژاد» (همان، ۹/ ۱۹۹۹). ـ می‌داند:

«از آن پس فزون شد بزرگی شاه — که خورشید شد آن کجا بود ماه
همه روز با دخت قیصر بدی — هم او بر شبستانش مهتر بدی
ز مریم همی بود شیرین به درد — همیشه ز رشکش دو رخساره زرد
به فرجام شیرین ورا زهر داد — شد آن نامور دخت قیصر نژاد»

(همان، ۶۶ ـ ۲۰۶۵).

واقعاً چرا تصویرگری نظامی از چهره عفیف مریم در مقایسه با شیرین، غرض ورزانه است و چرا باید او را تندخو و بی رحم و خودخواه جلوه دهد؛ زنی که در حقیقت قربانی ملاحظات سیاسی شاهی می‌گردد که برای درهم شکستن شورش دشمنش ـ بهرام چوبینه ـ به کمک قیصر روم نیازمندست؟

برای نمونه زمانی که خسرو با وجود آنکه از حساسیت همسرش آگاه است و می‌داند:

«که ترسم مریم از بس ناشکیبی — چو عیسی برکشد خود را صلیبی»

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲/ ۲۱۹).

اما باز عاجزانه از آن زن می‌خواهد اجازه دهد که شیرین را به «جایگاه پرستاران» بیاورد:

«درآن مستی نشسته پیش مریم — دم عیسی بر او میخواند هر دم

که شیرین گرچه از من دور، بهتر — ز ریش من نمک مهجور بهتر
ولی دانم که دشمن کام گشته‌ست — به‌گیتی در به‌من بدنام گشته‌ست...
اجازت ده کزان قصرش بیارم — به‌مشگوی پرستاران سپارم
نبینم روی او، گر باز بینم — پرآتش باد چشم نازنینم»

(همان، ۲/ ۲۱۷).

بیقین، مریم از خوشگذرانی‌ها و هوسبازی‌های شاه آگاه است از این روست که همواره از او می‌خواهد؛ سوگند یاد کند که جز مهر او در دل نپرورد و با کسی جز او نپیوندد؛ بنابراین مریم نه تنها از پذیرش شیرین حتی دراین مرتبه کهتری سرباز می‌زند بلکه چون همسری وفادار نه معشوقی لذت طلب، تهدید می‌کند که اگر رقیبش به درگاه بیاید؛ به زندگی‌اش پایان می‌بخشد:

«ز مجلس در شبستان رفت خسرو — شده سودای شیرین در سرش نو...
چو برگفتی ز شیرین سرگذشتی — دهان مریم از غم تلخ گشتی...
جوابش داد مریم: کای جهانگیر — شکوهت چون کواکب آسمان‌گیر...
من افسونهای او را نیک دانم — چنین افسانه‌ها را نیک خوانم...
به‌تاج قیصر و تخت شهنشاه — که گر شیرین بدین کشور کند راه
به‌گردن بر نهم مشکین رسن را — بر آویزم ز جورت خویشتن را»

(همان، ۲/ ۱۸ ـ ۲۱۷).

۵ ـ نظامی در مورد چگونگی مرگ شیرین با فردوسی، هم عقیده نیست و پایان تراژدی خود را، با دشنه-ای که شیرین بر پهلوی خویش می‌زند و در دخمه پرویز، خونش را بر زمین جاری می‌سازد؛ زیباتر می‌آفریند امّا با این وجود در مورد مرگ مریم، مجبور است؛ قول دانای توس را بپذیرد. با این همه باز هم مراقب است چهره‌ی قهرمان داستانش را مخدوش نکند؛ پس با تردید و دودلی به گنهکاری شیرین اقرار می‌کند. اما حقیقت آن است که شیرین از رشک زنانه خود به سبب جایگاه والایی که مریم در شبستان خسرو از آن خود ساخته، بر همه زنان مهتری می‌نماید؛ به او زهری می‌خوراند و چهره ناخوشایندی از خود به معرض نمایش می‌گذارد:

«چنین گویند: شیرین تلخ زهری — بخوردش داد از آن کو خورد بهری...
چو شیرین را خبر دادند از این کار — همش گل در حساب افتاد، هم خار
به‌نوعی شادمان گشت از هلاکش — که رست از رشک بردن جان پاکش»

(همان، ۲/ ۲۶۲).

اگرچه گویا شاه خوشگذران و هوسباز نیز از مرگ همسر و رسیدن به « شاهد عهد شبابش» چندان اندوهناک نیست:

«برست از چنگ مریم شاه عالم — چنانک آبستنان از چنگ مریم

درخت مریمش چون از بر افتاد ز غم شد چون درخت مریم آزاد»

(همان، ۲/ ۲۶۲).

ولی نظامی، هم با تردید و شبهه‌ای که در مخاطب ایجاد می‌کند و هم با توصیف سیمای پاک، عفیف و معصومه‌ی شیرین با آن همه سوز و گدازهای عاشقانه‌ی او، می‌خواهد مانع از آن شود که خوانندگان و شنوندگان، قهرمان داستانش را در کسوت قاتل بی رحمی ببینند و اینکه از یاد ببرند رشک و حسد، او را به این عمل ناجوانمردانه برانگیخته است. بنابراین، باز دخالت کرده؛ تقدیر را وارد ماجرا می‌سازد و با انداختن بخشی از تقصیرها به گردن سرنوشت، شیرین را از مهلکه نگاه‌های عتاب آمیز همگان می‌رهاند:

«چنان افتاد تقدیرالهی که برمریم سرآمد پادشاهی»

(همان، ۲/ ۲۶۲).

نتیجه:

از آنچه گفتیم به نتایج زیر می‌توان دست یافت:

۱. شیرین نظامی، زنی است که گویا جز عشقی سرشار از حسادت، هیچ از او نمی‌بینیم اما شیرین در شاهنامه برای خسرو پرویز تنها یک همسر است نه معشوقی عشوه‌گر و کینه جو.

۲. به نظر می‌رسد که نظامی از یک سو در سرودن منظومه‌ی خسرو و شیرین و محققین پس از او نیز از سوی دیگر به دور از نقد دقیق این زن را به عنوان نماد عشق پاک در ادب فارسی به حساب آورده‌اند؛ بدون در نظر گرفتن پرسش‌هایی از قبیل چرایی رابطه‌ی عاشقانه شیرین با وجود خسرو با مرد دیگری به نام فرهاد یا رابطه‌ی این مرد با شیرین با وجود شاه ایران، دلایل به قتل رسیدن مریم توسط شیرین در صورت بی‌گناهی آن زن و شادی شاه از این حادثه، دلتنگی شیرین از یک سو و عذاب وجدان خسرو از سوی دگر در مرگ فرهاد در تعزیت نامه طنزآمیزش ـ قاعدتاً در صورت گناهکار بودن فرهاد نباید قتل چنین مردی تأثیری بدی بر دو شخصیت اصلی این داستان بگذارد (نظامی، ۱۳۸۶: ۱/ ۶۰ ـ ۲۵۹). ـ آگاهی عموم زنان خردمند این داستان از جمله مریم، مهین بانو حتی شکر از بوالهوسی شاه و چرایی بی‌خبری شیرین از آن که به یقین می تواند؛ مصداق روایت یُحِبُّ الشی یَعمی و یَصم باشد و...

۳. آنچه برای فردوسی واقعیت گرا اهمیت دارد؛ بازنویسی حقیقت و تاریخ ایران است؛ پس او زندگی، جنگ و گریزهای خسرو را می‌نویسد و ازدواج با شیرین در نظرش تنها یکی از اتفاقات ساده است ولی نظامی بر خلاف حکیم خردگرای توس، بدون توجه به واقعیت، تاریخ و... اعتقاد کاملی به عشق دارد و فقط و فقط به آن می‌اندیشد و خود را مدیون آن می‌داند؛ تا آنجا که گویا این موهبت الهی را مجوز و توجیه‌ای برای هر عملی حتّی برای نمونه قتل مریم، همسر خردمند و دانای شاه، در نظر می‌گیرد.

کتابنامه

۱ . افلاطون، ۱۳۸۹، **جمهوریت**. ترجمه فواد روحانی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۲ . بلعمی، ابوعلی، ۱۳۴۱، **تاریخ بلعمی**، ج ۲، تصحیح محمد تقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، تهران، وزارت فرهنگ.

۳ . زرین کوب، عبدالحسین،۱۳۷۲، **پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد**، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.

۴ . فردوسی، ابوالقاسم، ۱۳۷۸، **شاهنامه** ،ج ۱، ۲، ۹، زیر نظر ع. نوشین، تهران، ققنوس.

۵ . کریستین سن، آرتور، ۱۳۷۷، **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه رشید یاسمی، تهران، دنیای خوب.

۶ . نظامی، الیاس بن یوسف،۱۳۸۶، **کلیات خمسه نظامی**، تهران، انتشارات زوار.

مقاله:

۱ . اقبالی، ابراهیم، (۱۳۸۳): **مقایسه داستان خسرو و شیرین**، دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، شماره‌ی۳، پاییز و زمستان، جـهاد دانشگاهی تـهران، ۱۲۵ ـ ۱۳۶.

۲ . داوری، پریسا، (۱۳۸۴): نگ**اهی دوباره به جایگاه زن در ادبیات با تأملی بر روایت نظامی و فردوسی از داستان خسرو و شیرین**، شماره‌ی ۴۱، تابسـتان، دانشگاه اصفهان، ۲۷۷ ـ ۳۰۸.

۳ . صادری، کریم، (۱۳۷۰): **مقایسه داستان خسرو و شیرین در اشعار فردوسی و نظامی**، ادبستان فرهنگ و هنر، شماره‌ی ۲۶، بهمن، تهران، ۸۹ ـ ۹۱.

شعر مدحی با تکیه بر شعر فرّخی سیستانی

محرم اسلامی

زهراخالقی

(دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه زنجان)[1]

چکیده

شعر مدحی گذشته از ارزش‌های هنری، تاریخ اجتماعی و سیاسی ما را نشان می‌دهد، زیرا شاعران مدّاح ارتباط مستقیم با دربار و عوامل حکومتی داشته و از این رو گاهی چونان آیینه‌ای وقایع را منعکس می‌کردند. هر چند که ممکن است برخی از خوانندگان چنین اشعاری را یاوه و بیهوده بپندارند، اما با نگاهی ژرف می توان به نکات فراوانی دست یافت. مقاله‌ی حاضر بخشی از ترجمه و تحلیل رساله‌ی دکتری سرکار خانم جی. ای. تتلی دانش‌آموخته‌ی دانشگاه آکسفورد با عنوان:

The Ghaznavid and Seljuk Turks: poetry as a source for Iranian history

«ترکان غزنوی و سلجوقی: شعر به منزله‌ی منبعی برای تاریخ ایران» است که در واقع به نوعی استفاده از آثار ادبی در تاریخ‌نگاری است که نگارنده با تکیه بر شعر فرّخی سیستانی و برخی از منابع تاریخی موثّق، نکات تاریخی ارزشمندی درباره‌ی تاریخ ایران و ترکان و همچنین حکومت غزنویان مطرح کرده است. اما مترجمین در این مقاله فقط به ارزش‌های شعر مدحی با تکیه بر شعر فرّخی پرداخته‌اند. این مقاله ترجمه‌ی صرف نمی‌باشد و با مراجعه به آثار تاریخی و تجزیه و تحلیل اثر بر مطالب تاریخی این رساله صحّه گذاشته شده است.

کلیدواژه‌ها: فرّخی سیستانی، غزنوی، تاریخ نگاری و ادب، اشعار مدحی.

درآمد

قرن شش از دوره‌های طلایی و درخشان ادب فارسی است. در این قرن خورشیدِ نظم فارسی در پهنهٔ آسمان ادب ایران درخشید. نیز ماهِ نثر، آسمان ادب فارسی را غرق در نور کرد. به یقین می‌توان گفت که قرن شش دوران اوج و پختگی نثر فارسی است و در هیچ دورانی نثر فارسی به مانند قرن شش در اوج اعتلا نبوده است. «در نثر قرن ششم مانند شعر، نویسندگان به استعمال صنایع و تکلّفات صوری و سجع‌های مکرّر و آوردن جملات مترادف‌المعنی متوسّل گردیدند و در همان حال برای اظهار فضل و اثبات عربی‌دانی، الفاظ و کلمات عربی بی‌شماری به کار بردند و شواهد شعری از تازی و پارسی زیاد گردید.» (بهار،۱۳۷۳: ۲۴۸)

«شیوهٔ نویسندگان آثار این دوره استوار، استادانه و خالی از هر گونه عیب و خللی است و حتی باید گفت شاهکارهای نثر فارسی خواه در نثر ساده و خواه در نثر مصنوع این دوره پدید آمدند.» (صفا، ۱۳۶۳: ۱۰)

[1]. z_khaleghi65@yahoo.com

باری یکی از نویسندگان که هم در حوزهٔ نظم و هم در نثر قلم زده است، شاعر بلندآوازه و برجسته سنایی غزنوی است. علاوه بر آثار منظوم، آثار منثوری از وی به جا مانده است که معروف‌ترین آن مجموعهٔ هفده نامه است که سنایی آن‌ها را به دوستان، بزرگان، وزرای غزنین و بهرام‌شاه نوشته است. استاد نذیر احمد آن‌ها را جمع‌آوری و نام مکاتیب را بر آن گذاشته است. از آنجا که ساختار برخی از نامه‌ها با دیگر مکاتیب متفاوت است، برخی صاحب‌نظران در انتساب بعضی از این نامه‌ها به سنایی تردید دارند. (نگ: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۸)

پیشینه پژوهش

تا آنجا که ما می‌دانیم و بررسیده‌ایم، در مقاله‌ای ساختار و موضوع مکاتیب را بررسی شده و ویژگی‌های بلاغی (ادبی) اثر به طور مفصّل بیان و کمتر به ویژگی‌های زبانی پرداخته شده است. (نگ: بهنام‌فر، (۱۳۸۸)، دو فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی ادبیات عرفانی دانشگاه الزّهرا (س)، سال اول، شمارهٔ ۱)

نگارندگان در این مقاله سعی کرده‌اند ویژگی‌های زبانی اثر را از نگاه دیگر و ویژگی‌های دستوری آن را بررسند و نکات نو و بدیعی از مکاتیب سنایی به خوانندگان ارائه دهند.

شیوهٔ پژوهش

شیوهٔ ما در این پژوهش شیوهٔ توصیفی و تحلیلی است. به این صورت که هنگام بازخوانی مکاتیب موارد مربوط به سبک‌شناسی زبانی و دستوری آن را فراهم کرده و سپس دسته‌بندی و توصیف و تحلیل نموده‌ایم.

ضرورت تحقیق

مقام و عظمت سنایی در شعر و شاعری بر کسی پوشیده نیست. با این وجود نثر وی چندان مورد توجّه و بررسی قرار نگرفته است. هر چند که نثر او از نظر کیفی و کمّی چندان درخور توجّه نیست، از حیث هنر نویسندگی و نقشی که در تکامل نثر فارسی دارد، حائز اهمّیت است، زیرا سبک سنایی در مکاتیب بین بینابین و مرسل فنّی است، به طوری که با بررسی ویژگی‌های سبکی، می‌توانیم روند تکامل نثر ساده و مرسل را به نثر بین‌بین و فنّی مشاهده کنیم. همچنین به اعتقاد بعضی از محقّقان: «مکاتیب در شناخت نویسندگان هم حائز اهمیت است.» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۱۶) اکنون به بررسی ویژگی‌های سبک زبانی و دستوری این متن می‌پردازیم.

۱. سطح زبانی (واژگانی)

۱-۲- کهن کاربردها یا کاربردهای ویژه و کاربردهای نادر

خواستهٔ ما از کاربردهای ویژه یا کهن‌کاربردها، واژگان، ترکیبات و ساخت‌هایی است که روز و روزگاری روایی داشته‌اند و کم کمک در گذر زمان یا از گردونهٔ زبان بیرون رفته‌اند یا در لفظ و معنی و ساخت دگرگونی‌هایی پذیرفته‌اند و از همین روی می‌توان آن‌ها را کهن کاربرد نامید. کهن کاربردها در نوشته‌های سنایی گاه واژه‌هایی هستند که امروزه کاربرد ندارند، مانند واژهٔ «سَمِج» در معنی زشت و بد (ص۸۷) و یا

ژنده در معنی کهنه (ص۸۲) و گاه واژگانی چندکاربردی هستند که برخی از کاربردها و معانی آن‌ها دگرگون گشته است مانند «با» در معنی «به». اینک نمونه‌هایی از واژگان و افعال کهن و کم‌کاربرد:

- اوباریدن = بلعیدن

* نهنگ لا اله الا الله همهٔ روی‌ها و سوی‌ها در پیش سراپردهٔ سبحانیت بیوباریده است. (ص۱۰۲)

- بابزن = سیخ کباب

* و طوطی وهم را بر بابزن دوزخ بریان کنند. (ص۱۹)

- بالانه = دهلیز خانه

* ای قوام‌الدّین که تاج و تخت خواص در بالای اعلی علّیین منتظر قدر توست، در بالانهٔ اسفل‌السّافلین چه کار داری. (ص۴۰)

- بِنگان = طاس و ظرف

* او را بگوید که پذیرفته‌ام تا سر چون بنگان و روی چون باتنگان او نبینم. (ص۳۵)

- پارگین = خلاب و فاضلاب

* اینک اگر مراد بود که نم پارگین پیش ساقیان کوثر آریم، هین بسم الله. (ص۱۱۱)

- دستوری = اجازه

* طبیب آفرینش دستوری نداد و عقل مرشد اجازت نفرمود قفس سلطان را به فرمان شیطان شکستن. (ص۷۵)

- سختن = سنجیدن

* و آن اجتهاد به شاهین ناشناختهٔ خویش سخته‌ای. (ص۲۰)

- لَویشه = پوزه‌بند

* همهٔ چمندگان را لویشه بر بستیم. (ص۷۳)

- نابیوسان = ناگهانی و غیر منتظره

* همی نابیوسان مفرّج همّی و مفرّح غمی از در دولت‌خانهٔ جان من در آمد. (ص۷)

- هنگ = دسته و گروه

* و اگر نسیم مشک و عنبر و هنگ مرجان و گوهر تعهّد آن محتشم در نیافتی، هوای شراین از روح روح محروم مانده بود. (ص۴۸)

- یارستن = توانستن

* ممکن است که این سرقه او کرده است، والّا هرگز نیارستمی این نامه نبشتن و نزد تو فرستادن. (ص۷۹)

۱-۳- کاربردهای نادر

منظور از کاربردهای نادر واژگان و ترکیب‌هایی که چندان آشنا نیستند و کمتر به کار می‌روند و چه بسا برخی از آن‌ها ساختهٔ خود سنایی باشند. حکیم در واژه‌سازی توانا بوده و هر جا نیاز داشته، واژگان و ترکیباتی ساخته که بسیاری از آن‌ها روایی چندانی نیافته‌اند. کاربردهای نادر گاه فعل‌های مرکّبی هستند که امروزه با همکردی دیگر به کار می‌روند، مانند «ذکر راندن» (ص۲۰) که امروزه «ذکر گفتن» جای آن را گرفته است. نمونه‌ها:

- بدمحضری کردن (در غیاب دیگران را به بدی یاد کردن)

* و آن لطافت را چه آفت آمد که با بدعهدی هم‌خوابه شد و آن جلالت را که بدمحضری کرد تا با بی‌وفایی دست در کاسه کرد. (ص۱۵)

- تهمت بردن (تهمت زدن)

* کسی که این عروس سبزقبا را و آن آنصاف است، عُمَروار در خدر امانت خویش آورده باشد، بر وی این تهمت نبرند. (ص۸۱)

- خرقه شدن (پاره شدن)

* ... و لباس تلبیس ابلیس در حلقهٔ مخرقه خرقه شد. (ص۱۰)

- زحمت کردن (مزاحمت ایجاد کردن)

* از بس این فکرت زحمت کرد و این مالیخولیا استیلا آورد... (ص۶)

- شکر راندن و مدح خواندن (شکر کردن و مدح کردن)

* مهتری که تیژن[1] را آمن‌آباد لقب داده باشد... آسان آسان مدح او نتواند خواند. (ص۲۳)

- صفت کردن (توصیف کردن)

* این مرحوم محروم احوال اشتیاق دیدار آن محترم محتشم را چگونه صفت کند که ادراک را دیده باید و تدارک را دل. (ص۹۵)

- فرمایندگان (فرماندهان)

* بر فرمان ترکیب او سر همهٔ فرمایندگان نشان کرده و بر عدالت او سرّ همهٔ عادلان گواهی داده. (ص۳۰)

- نانواخته (مطرود)

* و سلطان عصر را توفیق ده که مفسدان را نانواخته دارد. (ص۱۲۱)

نمونه‌های دیگر:

[1]. متن اصلی این گونه بود. شاید لژن باشد.

باران کردن در معنی باراندن (ص۷۶)، به ترک چیزی گفتن (ص۲۶)، به زیان آوردن (ص۷۲)، پیاده بودن از چیزی (ص۶)، شروع کردن در چیزی (ص۶۰)، مشورت کردن بر چیزی (ص۵۶)، مطالعت کردن در چیزی به معنی توجّه کردن (ص۶)، موافقت کردن بر چیزی (ص۲۲)، نگاه کردن در چیزی (ص۶).

۱-۴- شکل کهن و گویشی واژه‌ها

یکی از دگرگونی‌های زمانی و مکانی زبان، دگرگونی‌هایی است که در ساختار واجی برخی از واژه‌ها روی می‌دهد و شکل گویشی و گفتاری آن‌ها را دگرگون می‌سازد. این دگرگونی‌های واجی نیز گاه در محور جانشینی روی می‌دهد، یعنی یک واج جای واج دیگر می‌نشیند. در نامه‌های سنایی نیز نمونه‌هایی از این گونه کاربردهای کهن و گویشی واژه‌ها دیده می‌شود. نمونه‌ها:

زُفان به جای زبان (ص۱۰)، افگندن به جای افکندن (ص۱۰)، چهاروا به جای چهارپا (ص۲۰)، رَوِشْن به جای روش (ص۲۴)، شنودن به جای شنیدن (ص۲۴)، گدیه به جای گدایی (ص۳۲)، خسپیدن به جای خفتن و خوابیدن (ص۳۳)، باتنگان به جای بادمجان (ص۳۶)، نبشتن و نبشته به جای نوشتن و نوشته (پربسامد)، آمدشدی به جای رفت و آمد (ص۷۱)، باژگونه به جای واژگونه (پربسامد).

۱-۵- واژگان فریبکار

مقصود از واژگان فریبکار واژه‌هایی است که در گذر زمان معنی آن‌ها دگرگون شده، بی آنکه ساخت و صورت زبانی و ظاهری آن دگرگون گردد. (سمیعی، ۱۳۷۶: ۱۳۱) به سخن دیگر، واژه‌هایی که در گذشته در معنی یا معانی ویژه‌ای به کار می‌رفته‌اند، امروزه در معنی یا معانی دیگری به کار می‌روند و جا افتاده‌اند. از آنجا که امروزیان با معانی امروزین چنین واژگانی خو گرفته‌اند، چون آن‌ها را در نوشته‌های و سروده‌های پیشینیان- که معنی دیگری دارند- ببینند و بخوانند، ناخواسته و ناخودآگاه معنی امروزینشان را به یاد می‌آورند و همین رهزن آن‌ها می‌گردد و زمینه می‌شود که چه بسا از درک و دریافت مقصود گوینده و سخنور دور مانند و یا به بیراهه روند و از همین روست که فریبکار نامیده شده‌اند.

چنین واژگانی در مکاتیب نیز مانند دیگر متون کهن، کاربردی پربسامد دارند که برخی از آن‌ها کاربردی ویژه و تامّل برانگیزاند. برای نمونه حکیم واژهٔ «رفتن» که امروزه به معنی معمول به کار می‌رود، به معنی «انجام شدن و واقع شدن» به کار برده است. در این جمله: «و حدوث تقصیری که رفته بود، عدل آن از تقدیر بشنود.» (ص۸۹) نمونه‌های دیگر:

- باز راندن (بیان کردن و گفتن)

* و در قصیده‌ای این معنی باز رانده شده است. (ص۵۶)

- به صحرا آوردن (پدید آوردن و به وجود آوردن)

* چون صدهزار عالم از آن اخص موالید را از خدر غیب و حجر امر به صحرا آورد... (ص۲)

- بی اندامی (ناروایی و زشتی)

* بارگاهی را که طراز حاجبان بار او این بود که مَن عَرف اللهَ کلّ لسانُه، نامه و نام آنجا بی‌اندامی بود. (ص۱۰۹)

- تازه (ترد و ظریف)

* شاخی که تازه باشد بارش به خم کند. (ص۲۶)

- چشم‌زخم (یک چشم بر هم زدن)

* یک لحظه با مردمی آشنا نشد و یک چشم‌زخم با شرع و عقل نیاندیشید. (ص۷۴)

- علّت (بیماری)

* احسن‌الخالقین در بیمارستان کون و فساد ما را از علّت نگارگری مجاز و نگارپذیری دروغ نگه دارد. (ص۵۸)

- به مشهد (در حضور)

* ... بی هیچ موجب و مقدّمه با خادم لجاج کرد به مشهد هر کس که آنجا حاضر بودند. (ص۵۹)

- مقیم (دائم و همیشگی)

* و کسی را که مخوف طینت او مقیم در طبع او می‌نگارد که قطع العادهٔ نوع من العداوهٔ چه موجب معذرت باشد. (ص۳۱)

- ناهمتا (آدم ناجور و نااهل)

* و با هیچ ناهمتا و ناهمواری که تهمتی بر او گنجد، سلام علیک نداشته باشد. (ص۸۳)

از همین دست است کاربرد صفت به جای اسم:

- عام به جای عمومی و خام به جای خامی

* مردی که مکرمت وافر او بر مؤمن و کافر عام باشد، قلم و جان را از شکر او خاموش کردن خام باشد. (ص۲۳)

- ختم به جای خاتم

* ختم پیغمبران حتم کرده است خدمت او را. (ص۳۰)

۱-۶- کاربرد واژگان عربی (پربسامد)

نثر مکاتیب از کلمات عربی خالی نیست و حکیم گاهی ار روی تصنّع و تکلّف و از راه سجع و جناس لغات و اصطلاحات عربی را در نامه‌های خود به کار برده که بعضی از آن‌ها از استعمال افتاده و بعضی دیگر تا قرن‌های بعد دوام آورد. نمونه‌ها:

مطموس= ناپدید (ص۱۲)، اصطناع= پروردن (ص۱۹)، شطر= پاره و نیمهٔ یک چیز (۲۸)، احتماء= پرهیز (ص۳۲)، مصطبه= سکو (ص۳۸)، ممخرق= بر هم زننده (۵۲)، مزلقات= لغزش‌گاه‌ها (ص۵۴)، مموّه= دروغ

راست‌مانند، هر چیز مغشوش (ص۶۲)، نمار= پلنگ (ص۷۱)، مخراق= تازیانه (ص۷۷)، تسویل= فریفتن و گول زدن (ص۸۱)، انقیاد= فرمانبرداری (۸۸)، کِلَل= گنگی (ص۹۳)، نیّر= تار و پود جامه (ص۸۹) و... .

۱-۷- ترکیب‌سازی‌های زیبا و بعضاً کم‌شناخته

از ویژگی‌های چشم‌گیر در نامه‌های سنایی ترکیب‌های زیبا و دل‌نشین بسیار و گاه کم‌شناخته و کم‌کاربردی است که از یک سو نامه‌های او را استوار ساخته و از دیگر سو توانا و رسا. ترکیب‌هایی که امروزه نیز می‌توانند سرمشق‌های کارسازی در واژه‌سازی باشند. این گونه ترکیب‌ها که بیشتر اسم مرکّب یا صفت مرکّب‌اند، به شیوه‌های گونه‌گونی ساخته شده‌اند:

۱-۷-۱- گاه با دو اسم مانند:

غربت‌آباد (ص۳۹)، فریب‌آباد (ص۱۲۳)، تزویرپیشه (ص۵۶)، حوالت‌جای (ص۵۸)، گنبدخانه (ص۲)، زنبورخانه (ص۸۲)، دولت‌خانه (ص۷)، نگارخانه (ص۳۱)، نقش‌خانه، هوس‌خانه (ص۴۰)، نهادخانه (ص۴۸)، جامه‌خانه (ص۷۰)، گنج‌خانه (ص۷۴)، شراب‌خانه (ص۹۷)، عزب‌خانه (ص۱۰۴)، کارخانه (ص۵۲)، دولت‌سرا (ص۵۴)، ظلم‌سرا (۶۵)، خلوت‌سرا (ص۸۷)، استرصفت، استرصورت (ص۳۳)، صاحب‌غرض و صاحب‌غلط (ص۳۳) و... .

۱-۷-۲- گاه با اسم و بن فعلی مانند:

دست‌آویز (ص۵)، آدمی‌زاد (ص۵)، روی‌شناس= وجیه (ص۶)، حق‌گزین و خلق‌گزین (ص۴۳)، زخمه‌زن= نوازنده، زخم‌زن= جنگجو، خامه‌نگار، نقش‌بند= نقّاش (ص۵۲)، رنگ‌آمیز= حیله‌گر (ص۵۲)، مصوّرآفرین (ص۵۴)، نقش‌پذیر (ص۵۶)، نگارپذیر (ص۵۸)، سخن‌گزار= شاعر (ص۵۸)، نامه‌دزد (ص۷۱). جامه‌در (ص۷۱)، جگرخواری (ص۹۸)، گوشه‌گرفته= منزوی (ص۱۰۴)، کاردار و کاردان (ص۱۰۹)، عیب‌دار و غیب‌دان (ص۱۰۹)، عذرخواه (ص۱۱۲) و... .

۱-۷-۳- گاه با صفت و اسم مانند:

بدرنگی= ناراحتی و عصبانیت (ص۷)، نیکوسیرت (ص۱۷)، خام‌طمع، آزادمرد (ص۱۹)، بلندرای (ص۲۰)، آمن‌آباد (ص۲۳)، کوتاه‌عمر (ص۲۵)، خوش‌طینت (ص۲۹)، وحشی‌طبع و منزوی‌سیرت (ص۳۷)، دون‌همّت، رعناسرا (ص۳۸)، تردامن (ص۴۲)، خوش‌لقا (ص۴۲)، بدخوی (ص۵۲)، نهان‌خانه (ص۵۲)، مختصربصر (ص۵۴)، پرپیکر و پرپیکار (ص۵۷)، روشن‌عقیدت (ص۶۲)، بدروز (ص۶۵)، قادرفکرت (ص۶۶)، نیک‌عهدی (ص۶۷)، خجسته‌دیدار (ص۶۹)، زردروی و سیاه‌روی (ص۷۷)، راست‌کاری (ص۸۳)، نیکوعهد (ص۸۸)، سردمزاج (ص۸۸)، پرچانه (ص۱۰۹)، سلیم‌دماغ (ص۱۱۱)، کم‌علمی (ص۱۱۷)، کوردلی (ص۱۲۰) و... .

۱-۷-۴- کمتر با صفت و بن فعلی مانند:

زنده‌زادگان (ص۱۱)، غریب‌شماران (ص۱۸)، کوتاه‌بینان (ص۵۲)، بدآموز (ص۶۵)، راست‌انداز (ص۹۶)، نیکوداشت (ص۱۲۱).

۱-۷-۵- کمتر با ضمیر مشترک و اسم و بن فعل مانند:

خویشتن‌داری (ص۱۶)، خویشتن‌شناختگان (ص۱۹)، خودفراموشی (ص۳۱).

۱-۷-۶- گاه با پیشوند، پسوند و اسم، صفت

۱-۷-۶-۱- با پیشوند «نا»:

نامتناهی (ص۳)، ناکاسته (ص۵)، نامحرم (ص۱۱)، ناپاکی (ص۱۲)، ناخلفان (ص۱۸)، ناحق‌شناس (ص۱۹)، ناسپاس (ص۱۹)، نایافته (ص۲۱)، ناکسی (ص۲۵)، نارفتن = نرفتن (ص۳۷)، ناخوش (ص۴۴)، نامتقارب و نامتناسب (ص۶۱)، نامردم (ص۶۵)، ناراستی (ص۶۹)، ناپاک (ص۷۲)، ناخلف (ص۷۲)، ناهمتا = آدم ناجور (ص۳)، ناهمواری (ص۸۳)، نامتلوّن (ص۹۳)، نااهل (ص۱۰۲)، نادانشمند (ص۱۱۷)، نانواخته = مطرود (ص۱۲۱)، ناصبور (ص۱۲۲).

۱-۷-۶-۲- با پیشوند «هم» و «بی»:

هم‌صفت (ص۷)، هم‌پیشه و هم‌سان (ص۱۱-۱۲)، هم‌خوابه (ص۱۵)، هم‌صورت، هم‌سیرت، هم‌نسبت، هم‌آیین (ص۴۵)، هم‌میدان = همراه (ص۶۲)، بی‌باکی، بی‌فرهنگی (ص۱۲)، بی‌وفایی (ص۱۵)، بی‌ادبی(ص۱۶)، بی‌زبانی، بی‌گوشی (ص۷۱)، بی‌دین، بی‌نور (ص۷۵).

۱-۷-۶-۳- با پسوند «کده»، «ستان» و «گر»:

گدای‌کده (ص۲۴)، گداکده (ص۵۴)، سوادکده (ص۳۹)، سوداکده (ص۱۲۳)، تنورستان (ص۱۸)، غریبستان (ص۷۲)، حیلت‌گر (ص۴)، پیکرگر، پیکارگر (ص۵۷) ، صورتگر، مزوّرگر (ص۵۹).

۱-۷-۶-۴- با پسوند «وار» و «انه»:

ستوروار (ص۵۴)، موروار (ص۵۴)، ابراهیم‌وار (ص۵۷)، صدّیق‌وار (ص۶۳)، دلیروار (ص۷۲)، حیدوار، عاقل‌وار، عمروار، مسلمان‌وار (ص۸۱)، نوشروانه (ص۲۲)، ابلهانه، پلیدانه (ص۶۰)، بی‌خردانه (ص۶۵)، بی‌اعتقادانه (ص۶۵).

۱-۷-۶-۵- گاه با...

۱-۸- ترکیب‌های عطفی

خواستهٔ ما از ترکیب‌های عطفی دو یا چند واژه‌اند- خواه اسم یا صفت یا فعل یا ...- که با حرف عطفی در میان از پی هم بیایند. گونهٔ ویژه‌ای از این ترکیب‌ها که ما آن‌ها را ترکیب عطفی- توضیحی نامیدیم، در مکاتیب حکیم بسامد بالایی دارند. ترکیب عطفی- توضیحی یعنی از پی هم آمدن دو یا چند اسم یا صفت یا فعل که هم‌معنی و مترادف و یا نزدیک به مترادف باشند. این گونه ترکیب‌ها اگر درست و بجا به کار روند،

کارکردهای بلاغی و هنری نیز دارند، هر چند شاید کسانی آن را حشو و زیاده‌گویی بشمارند. کارکردهای بلاغی آن‌ها نیز این است که یکی معنی سخن را تأکید و تقویت می‌کنند؛ ددیگر اینکه موسیقی کلام را گوش‌نوازتر می‌کنند و سدیگر به ویژه آنجا که یکی از آن‌ها ناشناخته‌تر است و دیگر شناخته‌تر، نقش روشنگری و توضیحی دارند و ابهام واژهٔ ناشناخته را از میان می‌برند.

باری این گونه ترکیب‌ها در سخن سنایی بیشتر دو اسم‌اند و گاه دو صفت و کمتر دو فعل و ترکیب؛ چنان‌که گاه هر دو عربی‌اند، گاه هر دو فارسی و گاه یکی فارسی و دیگری عربی. اینک نمونه‌هایی:

۱-۸-۱- هر دو عربی یا فارسی:

حاجز و حائل (ص۳)، مجد و سناء (ص۶)، موجودات و مصنوعات (ص۹)، مرافق و موافق (صص۱۴،۸۹)، تکوین و ابداع (صص۹، ۲۴)، قصور و فتور (ص۲۱)، انعام و ایادی (همان)، اطناب و اسهاب (صص۳۰،۷۲)، مدارج و معارج (ص۲۴)، انعام و اکرام (ص۴۲)، محروم و مهجور (ص۴۸)، تفقّد و تعهّد (همان)، مبرم و محکم (ص۵۱)، هایل و مهیب (ص۵۹)، اشهب و ادهم (ص۶۶)، عاطفت و رأفت (ص۷۶)، استقبال و اقبال (ص۷۶)، وسم و رسم (ص۸۷)، منشی و کاتب (ص۸۹)، فصحا و بلغا (ص۹۲)، عوایق و موانع (ص۹۳)، حنین و انین (ص۹۵)، سلام و تحیّت (همان)، ثنا و مدحت (همان)، تطویل و تذییل (ص۱۱۰)، سپاس و ستایش (ص۲)، سخن‌دان و سخن‌گوی (ص۲)، بدرنگی و دلتنگی (ص۷)، پویندگان و روندگان (ص۳۹)، چرندگان و چمندگان (ص۷۲)، ابدی و سرمدی (ص۱۲)، مالیخولیا و جنون (ص۷۷).

۱-۸-۲- هر دو فعل:

دستوری نداد و اجازت نفرمود (ص۷۵)، شمشیر نکشد و سپر بیفگند (ص۹۰)، ذیل عفو درپوشد و خطا نگیرد (ص۹۶)، فتوی داد و بیان کرد (ص۱۰۱)، قلم کردن و خط در کشیدن (ص۱۰۹)، نیک داند و نیکو شناسد (ص۱۱۲).

۱-۸-۳- هر دو ترکیب:

صفای عقیدت و خلوص طویت (ص۱۴)، سیرت حمیده و عادات پسندیده (ص۱۷)، سیّد کائنات و خواجهٔ موجودات (ص۲۲)، اسباب شرف و اقسام بزرگواری (ص۲۶)، انعام منعم و اکرام مکرم (ص۴۲)، بهایم موذی و سباع مهلک (ص۶۷)، کدخدای ربّانی و شهنشاه روحانی (ص۷۱)، روح مجرّد و نفس مطمئنّه (ص۷۲)، کلمات باطل و ترّهات بی‌حاصل (ص۹۳)، حظایر قدس و ریاض انس (ص۱۰۲)، سراً بسرٍ و اضماراً باضمارٍ (ص۱۱۱).

۲- سطح نحوی (دستوری)

۲-۱- ایجاز

«بالاترین حدّ اطناب را در مکاتیب قرن شش باید مشاهده کرد. ابراز هنر در فنّ نویسندگی به خصوص در نامه‌های رسمی و دیوانی ایجاب می‌کرد که نویسنده هر یک از ارکان مختلف مکتوب را به تناسب

موضوع به شیوهٔ اطناب بیاراید.» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۱/ ۳۵۵) باری مکاتیب سنایی پر از اطناب و طول و تفصیل‌های بی‌مزه است، امّا گاهی اوقات با جملات کوتاه و ساده‌ای که نثر دورهٔ اول را تداعی می‌کند، به ایجاز می‌گراید. نمونه‌ها:

* همه تو را دانسته بودم و ذکر تو رانده‌ام. همه عطیت تو را شناخته‌ام و شکر تو گفته‌ام. (ص۲۰)

* چون جواب نامه به وی رسید، برخاست و به نزد خواجه سنایی رحیل کرد و عذرها خواست. (ص۷۸)

* به نقّاشان خیال مغرور مشو و فرّاشان جمال یقین را مهجور مکن. به راستکاری کوش تا رستگاری یابی. (ص۸۳)

* بسا خاموشی که عین کلام است و بسا اعراض که مهد سلام است. (ص۹۴)

۲-۲- کاربرد نوعی جملهٔ معترضهٔ بدلی

از تازگی‌هایی که در جمله‌سازی‌های سنایی وجود دارد، یک نوع جملهٔ معترضهٔ بدلی است که غالباً موجب روشنگری کلام وی می‌گردد. نمونه‌ها:

* آنان که وراء حجاب بودند و آن اولوالعزم انبیاء بودند، با نور کلمه متّحد شدند و آن‌ها که در نظارهٔ جمال آن مخدّرات بودند، پرده‌شان رقیق‌تر آمد و آن اهل تحقیق و اولیاء بودند، از نور کلمه اقتباس می‌کردند. (ص۳-۴)

* کسی که این عروس سبزقبا را و آن انصاف است، عمروار در خدر امانت خویش آورده باشد، بر وی این تهمت نبرند و کسی که این گنده پیر کبود چادر را و آن دنیاست، حیدروار سه طلاق پاک بر گوشهٔ چادر بسته باشد، بدو این چنین سفته نفرستند. (ص۸۱)

* پیکرگری و آن قوای شهوانی است و پیکارگری و آن نقش غضبانی است، صحرای سینهٔ ایشان تنگ می‌دارند. (ص۵۷)

۲-۳- ترتیب اجزای جمله

در زبان فارسی امروز ترتیب اجزای جمله بدین گونه است: فاعل (نهاد)، مفعول، متمّم، قید و فعل. امّا در نامه‌های حکیم هم‌چون نوشته‌های دیگران چه بسا این ترتیب به هم می‌خورد و به‌ویژه اجزای میانی چون متمّم و مفعول پیش از نهاد قرار می‌گیرند و گاهی نیز فعل بر دیگر اجزای جمله مقدّم می‌شود. اینک نمونه‌هایی:

۲-۳-۱- تقدیم مفعول بر نهاد:

* و آن شمع افروخته را که فرو نشاند. (ص۱۵)

* مبدع غضب را و مخترع آفرینش را همه به غضب و انتقام صفت کنند. (ص۶۱)

* تجمّل عزّت صفت را بنیت ضعیف صورت کی تحمّل تواند کرد. (ص۸۷)

* اگر دل است نقش کمال جمال او دارد. (ص۹۵)

۲-۳-۲- تقدیم متمّم بر نهاد:

* ندانم تا آن بستان شکفته را چه چشم‌زخم رسید و آن لطافت را چه آفت آمد. (ص۱۵)

* از آمدشد ابر فراموش کردن بی‌خردی است و هرچند زایش گوهر از آفتاب است از سر و پای کان یاد نکردن، بی‌خبری است. (ص۲۰)

* احمد بن یوسف را مدبر آفرینش آن بینش داده است... (ص۶۹)

۲-۳-۳- تقدیم مسند و فعل بر متمّم:

* و امّا خادم واثق است به کرم عهد او. (ص۳۳)

* آیینهٔ زدوده معذور باشد از پذیرا بودن نگار. (ص۶۰)

* آیینهٔ صیقل‌زدهٔ ایمان معذور بود از تشریف این جلوه، امّا آیینه‌دار معذور نبود از زخم این دوکارد. (ص۶۴)

* معلوم است پیش تو از خردمندان ربع مسکون را (ص۶۸)

۲-۳-۴- تقویم مسند بر نهاد:

* و حجّت بر این گفته، سخن پیشوای عالمیان است. (ص۱۱۸)

۲-۳-۵- تقدیم مسند و فعل بر نهاد:

* مبارک قائدی بود این مخافت. (ص۶۳)

۲-۳-۶- تقدیم فعل بر دیگر اجزای جمله:

* نخسبم تا سپیده‌دم. (ص۳۳)

* چنان‌که حاجت آمد حاضران را او را از زجر کردن. (ص۵۹)

* قوّت حافظه پیش سینه می‌آورد مقالت آن حکیم که انشاء کرده بود. (ص۶۴)

* هر دم توفیق ربّانی در یاد این طالب می‌داد مناجات کلیم صلوات الله علیه. (همان)

* عقل مرشد اجازت نفرمود قفس سلطان را به فرمان شیطان شکستن. (ص۷۵)

* متفکّر شدم از خسارت او و متحیّر شدم از جسارت او. (ص۸۱)

و این قبیل تقدیم داشتن افعال بر جمله یکی از اصول فصاحت است. (بهار،۱۳۷۳: ۳۱۰)

۲-۴- ویژگی‌های فعل

۲-۴-۱- بسامد بالای فعل‌ها با پیشاوندهای کهن (فرو، فرود، باز، بر، وا)

فعل‌های پیشوندی یکی از انواع مهم و رایج فعل در زبان فارسی دری به خصوص زبان دورهٔ تکوین (قرن چهارم تا هفتم) بوده‌اند. با گذر زمان و مرور ایام، از رواج و کارآیی این فعل‌ها کاسته شده و فعل ساده یا مرکب، (فعلی که عنصر غیر فعلی آن اسم یا صفت است) جانشین این فعل‌ها شد. باری این گونه فعل‌ها در متون کهنی مانند مکاتیب بسامد بالایی دارند. در شواهد یاد شده پیشوندهای فرود ، بر و فرو جهت فعل و یا جهت حرکت آن را نشان می‌دهند و در حکم قید یا متمّم فعل هستند. نمونه‌ها:

باز فرستادن، باز گذاشتن، باز بردن، باز دادن، باز دانستن، باز نمودن، باز کشیدن، باز رهیدن، باز آمدن، باز ستدن، بر آمدن، بر گرفتن، بر خواندن، بر بستن، بر کردن (در معنی بستن)، درگذشتن، در کشیدن، درآمدن، دریافتن، در پذیرفتن، در نگریستن، در پوشیدن، فرو نشاندن، فرو آمدن، فرو خواندن، فرو ریختن، فرود آمدن، فرود آوردن، وارهاندن.

۲-۴-۲- فعل تمنّایی و دعایی

امروز فعل تمنّایی و دعایی ساختار خاصّی ندارد و جمله‌های تمنّایی و دعایی با مضارع التزامی ساخته می‌شوند، امّا در گذشته ساختار ویژه‌ای نیز برای تمنّا و دعا کاربرد داشته است: افزودن مصوت بلند «آ» پیش از واج پایانی مضارع. (خانلری، ۱۳۶۶: ۳۳۳/۲) اینک نمونه‌هایی از این گونه فعل‌های دعایی و تمنّایی در نوشته‌های سنایی: داراد، باد، برساناد، برداراد، گرداناد.

* و اسباب شرف بر او پاینده داراد و آفتاب عنایت او بر دوستان او تابنده داراد. (ص۱۴)

* باری عزّ اسمه صورت‌ها را به مرتبت صفت‌ها برساناد و حاجز که میان کمال آن و قصور این است، برداراد. (ص۸۹)

* باری جلّ و علا ظلمات انفصال به ضیاء عدل الهی اتّصال گرداناد. (ص۹۴)

۲-۴-۳- کاربرد افعال غیر شخصی (ناقص)

فعل‌های شبه معین توانستن و بایستن و شایستن گاهی فعلی می‌سازند که بر شخص معیّنی دلالت نمی‌کنند؛ مانند نتوان رفت، نباید گفت، نشاید رفت. این گونه فعل‌ها را فعل‌های غیر شخصی می‌گویند. (انوری، ۱۳۸۲: ۷۰) همهٔ صیغه‌های شش‌گانهٔ این نوع فعل‌ها به کار نمی‌رود و از موارد استعمال این فعل‌ها این است که به شخص معیّنی نسبت داده نمی‌شود. (رک: خانلری، ۱۳۶۶: ۳۴۸/۲) این نوع فعل در نوشته‌های سنایی کاربرد پربسامدی دارد. نمونه‌ها:

* گوش به گفت هر بی‌فرهنگی و دیده به نیرنگ هر محیلی نباید گذاشت. (ص۱۲)

* امّا بباید دانست که آنجا که خاطر کریم باشد، اگر فرستاده کامل باشد و ناقص نباشد، خودفراموشی صورت نبندد. (ص۳۱)

* نقش الهی و صفت نامتناهی جز به عین اللهی نتوان دید. (ص۴۰)

* تجمّل صفت را مطیهٔ صورت تحمّل نتواند کرد و گنج‌خانهٔ غیب را در کنج تنگ مهیّا نتواند نهاد. (ص۱۰۱-۱۰۲)

* امّا تا آفتاب علم بر نیاید، آن چراغ اجتهاد را نشاید نشاند. (ص۵۸)

گاهی حکیم به شیوه متون کهن نثری، افعال را به صورت مصدری به کار برده است:

* ایشان بدین منشور و بدان ولایت تهوّر و تغلّب بر غریبان ولایت آدم توانند کردن. (ص۴۱)

* و در این معنی نامه‌ای به خواجه سنایی فرستاد تا تجسّس آن کار بفرماید کردن. (ص۷۸)

۲-۴-۴- کاربرد فعل امر

امروزه معمولاً همراه پیش جزء «ب» می‌آید، ولی در متون کهن و آثار کهنه‌گرایانی چون سنایی به صورت‌های گوناگون به کار می‌رود:

۱. با بـ و گاهی به صورت مضارع التزامی در معنی امر:

* عذر این تقصیر از زبان تقدیر بشنود. (ص۹۶)

۲. بدون بـ:

* خود فروتر آی. (ص۱۰۹)

* کحل هدایتی در دیدهٔ بصیرت ما کش. (ص۵۴)

۳. همراه «می» و آن در صورتی است که فعل علاوه بر مفهوم امر، بر تأکید و استمرار دلالت دارد:

* گو به مشاهدت عذر تقصیر می‌خواه و شرح شوق می‌ده. (ص۹۵)

۲-۴-۵- آوردن فعل وصفی

«فعلی است که آن را در جمله به صورت صفت مفعولی در بیاوردند. این فعل که برخی از دستورنویسان آن را مستحدث می‌دانستند، کاربردش به سده‌های چهارم و پنجم می‌رسد.» (احمدی گیوی، ۱۳۸۰: ۷۲۸)

* او بر آن عشوه‌ها گوش داشته و تعریف انّما النجوی من الشیطان فراموش کرده و به غرور یحسبون أنهم مهتدون دست در آن گوش کرده و مرا در آن مدّت قریب ماهی و نیم هم خواب از چنگ او گریخته و هم آب از تنگ او ریخته. (ص۷۵)نکه سنین عمر از ستّین گذشته و به حدّ سبعین مشرف گشته، نه مخیّله را قوّت تخییل مانده و نه مفکّره را تحمّل تأمّل. سبحهٔ نثر از هم ریخته و میدان قافیهٔ نظم تنگ گردیده ساز سجع از آهنگ افتاده. (ص۱۲۲)

حکیم گاهی نوع خاصّی از فعل وصفی را آورده بدین معنی که به جای فعل از صفت مفعولی استفاده کرده است: * اگر چه مرقّع تقصیر سر تا پای پوشیدهٔ من است و معاملت بی‌خردی روز و شب کوشیدهٔ من. (ص۱۶)

۲-۴-۶- فاصله افتادن پیشوند از فعل

* از آنچه دانست که دل شمیدهٔ رمیدهٔ تپیده را به مروارید در توان یافت. (ص۷)

* جز از دریچهٔ مشبّک اجتهاد نفس عیسی را از نفس عیبی باز نتوان شناخت. (ص۵۶)

* از حضرت نبوّت این دریوزگی در باید آموخت. (ص۵۸)

۲-۴-۷- فاصله افتادن همی از فعل (پربسامد)

* چون این همّم به غایت برسید و این غمم به نهایت همی نابیوسان مفرّج همّی و مفرّح غمی از در دولت‌خانهٔ جان من درآمد. (ص۷)

* همی از همه مجرّد شدم. (ص۲۰) * همی او بود و تلبیس یک رمهٔ ابلیس. (ص۷۴)

گاهی بین دو جزء (همی و فعل) فاصله‌ای به اندازهٔ بیش از یک سطر می‌افتد:

* در این وقت خبری سخت هایل و مهیب به سنایی رسید که همی هم از صورتگران تصویر و مزوّرگران تزویر از این منازعی بر باطل و مشنعی بی‌حاصل «یبکیه الظلمه و یضحکه اللقمه» از این درد قنینهٔ عالم و دزد خزینهٔ آدم، بی هیچ مقدّمه و موجب با خادم لجاج کرد. (ص۵۹)

۲-۵- فصل پیشوند نفی

* بزرگا! نه هرچه زردست، وردست و نه هر چه گِردست، درّست. (ص۱۲)

* جسم حقیر این بنده نه سزای چشم قریر آن خداوند است. (ص۱۰۵)

* این دوستی نه آن دوستی است که سلطان ظریفان به شفقت در گوش ضعیفان گوید. (ص۱۱۲)

۲-۶- کاربرد حرف اضافهٔ مرکّب (از بعد، از برای) با بسامد بالا:

* از بعد وفات من سلیمان مرا همچنان باش که مرا بودی. (ص۲۴)

* امانت هیچ دزد از برای مزد نپذیرفته‌ام. (ص۸۳)

* اختراع قدم و قلم از برای فتور بیدلان است و ابداع نامه و نام از برای قصور عاقلان. (ص۱۰۸)

۲-۷- کاربرد ادات « مر» پیش از مفعول و نیز کاربرد کلمهٔ « اندر» به سبک دورهٔ نخست

* و چندان بود که جام جان از راح روح پر شد، مر او را زمان گرد دل در پاشید. (ص۳۳)

* و لیکن قرآن کریم به حکم بشارت تسکینی مر جان این حکیم را بداد. (ص۶۳)

* ... و اندر میان حرمانم ندارد. (ص۱۶)

* آن لحظه که حدّت قریحهٔ او آتش اندر ترّهات مزخرفات او زدی... (ص۶۶)

۲-۸- کاربرد «های» بیان کثرت

* از حضور آن ولی‌نعمت جان را بسی آسایش‌ها بود. (ص۳۲)

* از دل سوی جان دریچه‌ها ساخته‌ام. (ص۳۴)

* به نزد خواجه سنایی رحیل کرد و عذرها خواست. (ص۷۸)

۲-۹- آوردن بای تأکید یا زینت بر سر فعل

* بعضی از اسبان اسباب بـساختند و تاختند. (ص۳)

* و آن دیوان را از دلق دیوان در قفای بقا آورد و از فنای فنا شدن بـرهانید. (ص۳۵)

* دو چیز در عمر بـفزاید و در زندگانی زیادت کند... (ص۱۱۸)

گاهی نیز«بـ» به اول فعل منفی افزوده شده است:ن دو شایسته که از خطّهٔ نیکوعهدی‌اند، از بیم و عقوبت عتبه بند و عتبه ولی نعمت آن را بنگرداند. (ص۹۰)

۲-۱۰- حذف اجزای جمله۲-۱۰-۱- حذف افعال به قرینهٔ لفظی (بسامد بالا)

حذف افعال در جمله‌های متعاطفه از قرن پنجم به بعد گسترش و در قرن ششم این قاعده روایی یافت. قاعده این است که فعل را در قرینهٔ اول یا در جملهٔ اول ذکر می‌کنند و در جمله‌های متعاطفه آن را حذف

سازند، به خلاف نثر قدیم که حذف فعل هیچ گاه جایز نبوده است، هرچند که عین یک فعل ده بار مکرّر گردد. (بهار، ۱۳۷۳: ۲۸۵) نمونه‌هایی از حذف فعل به قرینهٔ لفظی:

* باری جلّ و علا جمال سیادت و کمال زیادت بس بر این مجلس شریف پاینده داراد و اسباب شرف و اقسام بزرگواری او را میسّر[**داراد**] و انواع رعایت و عون عنایت او بر اولیای خدمتش تابنده [**داراد**] و انواع مسرّات و مبرّات ایشان را به زیادت موصل [**داراد**] و در مقابل آن ثنای جمیل و ثواب جزیل محصول [**داراد**]. (ص۲۶)

* در این بیابان نفسانی جوق‌جوق دیوان نامه‌دزد می‌بینم و در این بیشهٔ جسمانی رده‌رده ددان جامه‌در [**می‌بینم**]. (ص۷۱)

* خلوت‌سرای عالم امر از زحمت اضداد و اعداد متعالی است و اتّحاد جوهر روحانی از جاسوس قلم و قدم مستغنی[**است**]. (ص۸۷)

گاهی نیز افعال نیز بدون قرینه حذف شده‌اند. نمونه‌ها:

* پیش از آنکه از تفّ آن هوا انگشت جمالش آتش گیرد و اجلش دستخوش [**سازد**]، روی به حضرت نهد. (ص۲۷)

* من متعجّب از سکون و صلابت تو که چندین محیلان در شهر[**اند**] و ذوالفقار زبان تو در نیام [**است**] و چندین فساد در جوار تو و درّهٔ صلابت تو بر طاق [**است**]. (ص۷۶)

۲-۱۰-۲- حذف «را» مفعولی

* نباید که چنین دو دبیر مدبر و دو مصوّر مزوّر دفتر متابعان من [**را**] سیاه کنند. (ص۵۹)

* حضرت واجب الوجود هۀ دواها [**را**] در حوصلهٔ مشتی تیره‌رنگ محبوس کرده است. (۸۷)

* او نیکو عهدی و عاطفت و رفت [**را**] از مکتب تعلیم فرا گرفته است. (ص۸۸)

۲-۱۱-کاربرد حرف رای مفعولی در معانی گوناگون

۲-۱۱-۱- فک اضافه

* تو آنی که همهٔ نقش‌های شیطانی را روی سیاه کرده‌ای. (ص۷)

* طبق‌های زر را سرپوش برگیرند. (ص۱۹)

* یوسف (ع) را منزلت آن بود و احمد را مرتبت این. (ص۶۹)

۲-۱۱-۲- حرف اضافه (در، برای، به)

* دفتر وفای عهد را خطّ نسیان درنکشیدی. [در دفتر] (ص۱۶)

* نگارخانهٔ شهوانی حکیمان را آتش در منه. [آتش در نگارخانهٔ] (ص۸۲)

* از بعد وفات من سلیمان مرا چنان باش که مرا بودی. [برای من] (ص۲۴)

* درجمله از حضور آن ولی نعمت جان را بسی آسایش‌ها بود. [برای جان] (ص۳۲)

* و این اصحاب تهوّر را تکبّر آموزد. [به اصحاب] (ص۵۲)

* احمد بن یوسف را مدبر آفرینش آن بینش داده است... . [به احمد] (ص۶۹)

۲-۱۲- تکرار

در نثر دوره‌های نخستین تکرار یک لفظ، یک جمله و تکرار فعل در جمله‌های متعاطفه عیب شمرده نمی‌شد، به خلاف ادوار بعد که تکرار را نوعی عجز نویسنده می‌شمردند و تا ممکن بود یک لغت یا معنی را را عیناً در جمله‌ها رعایت نمی‌کردند. تکرار در نثر قدیم از عهد اوستا تا عهد ساسانیان و نثر ادبیات پهلوی به خوبی مشهود است و نویسندگان دری به سنّت قدیم عمل می‌کردند. (بهار،۱۳۷۳: ۵۵) اینک گونه‌های مختلف تکرار در نثر حکیم:

۲-۱۲-۱- تکرار افعال در پایان جملات عطفی

با وجود این که حذف افعال به قرینهٔ لفظی در این اثر سنایی زیاد به چشم می‌خورد، امّا گاهی به مواردی بر می‌خوریم که حکیم از این قاعده پیروی نکرده است و به شیوه نثر دورهٔ اول از تکرار فعل و همکردها هیچ ابایی به خود راه نداده است. اینک نمونه‌ها:

* چون جوهر آدمی‌زاد را از لباس آب و خاک مجرّد کنند و پنج جاسوسان نفسانیش را در زندان عدم محبوس کنند... (ص۵)

* دلم را در دوزخ اشتها کباب نکند و بر برداری آسیب دوری عذاب نکند. (ص۱۶)

* ترکیبی را چه تعهّد باید کردن که نقش ترتیبش به سطوت بی‌انصافی فرو ریزد، صورتی را چه تفقّد باید کردن که عرق نسب‌هایش به صدمهٔ صوری از هم بگسلد. (ص۱۰۲-۱۰۳)

* کلاتهٔ مندرس چه طاقت بارگاه جبّاران دارد و شیرزده ناقه چه تاب پنجهٔ شیران دارد. (ص۱۰۴)

۲-۱۲-۲- تکرار حرف مفعولی یا اضافی را در جمله

* نوری ناکاسته که ظلمات حدوث او را و دیگران را چشم و چراغ و جان باشد... (ص۵-۶)

* مبدع غضب را و مخترع انتقام را همه به غضب و انتقام صفت کنند. (ص۶۱)

* چون سلطان نبوّت را و شهنشاه دعوت را از فضای لامکان به واسطهٔ کن فکان به رسولی ولایت دست کرد... (ص۷۰)

۲-۱۲-۳- تکرار ضمیر شخصی در جمله

*... و کمال سریرت و اسباب شرف بر او پاینده داراد و ماه رعایت او بر خادمان و آفتاب عنایت او بر دوستان او تابنده داراد. (ص۱۴)

* خواجه‌ای که کافّهٔ کافر و مسلمان ذرّه ای از خاک قدم او در دیده می‌سازند و مصطنعان او شکر انعام او کجا دانند؟ کریمی که افغانیان از بار مکرمت او افغان می‌کنند پس حلقه به گوشان از نشر مدح او چگونه خاموش باشند؟ زیرا که تعویذ دوستی او بخشش اوست نه کوشش او. (ص۲۲)

* و از دیوان مبین لقب صالح‌المؤمنینش دادیم تا همچنان که صالح حضرت ما به امر ما ناقهٔ ما را از سنگ به صحرا آورد، صالح درگاه تو به عزّ تو نامهٔ تو را از پردهٔ تواری به صحرا آورد. تو باک مدار که ما آنجا که بستان تو سبز کردیم، همهٔ چرندگان را پوزه‌بند بر بستیم. (ص۷۲)

۲-۱۳- آوردن ضمیر شخصی برای غیر انسان

گاهی برای اشاره به غیر انسان، ضمیر شخصی «او»، «ایشان» و «وی» می‌آید. (خانلری، ۱۳۶۶: ۴۷۸/۳)

* مرکبی که شیههٔ آن روی همهٔ معاونان قفا تواند کرد، او را در میدان دورویی نتوان تاخت. (ص۱۱۰)

* عدل بر مثال مرغی است که هر کجا سایهٔ وی برافتد، آنجا نیز سعد و دولت شود و هر کجا پر زدن وی پدید آید، آن موضع به سان فردوس اعلی شود و هر کجا وی خانه‌ای سازد، آن زمین قبله و کعبهٔ امید امّت گردد. (ص۱۱۸)

۲-۱۴- مطابقت صفت و موصوف

مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع و جنس از ویژگی‌های نثر عربی است، در فارسی هیچ وقت چنین قاعده‌ای معمول نبوده است و از قرن ششم که نثر فارسی سخت از نثر عرب متأثر گردید، روایی یافت. اینک نمونه‌ها:

عجایب صور (ص۱۰)، جواهر اجناس (ص۹)، خویشتن‌شناختگان حق ناشناختگان (ص۱۹)، ترّهات مزخرفات (۶۶)، اعضای اعلی و رئیسه (ص۳۲)، قوای خادمه و مخدومه (ص۲۲)، سیرت حمیده (ص۶۸)، سلاطین شیاطین (ص۹۱).

۲-۱۵- آوردن فعل به صیغهٔ مجهول با فعل معین آمدن

* چنان که اول از سخن پاک پیدا آمده‌اند، به آخر به سخن پاک بازگردند. (ص۴)

* آن عتبه یوسف دل بود به بیت‌الاحزان لقب نهاده آمد. (ص۳۲)

۲-۱۶- آوردن وجه خبری به جای التزامی (پربسامد)

* واجب چنان کردی که بدین زودی برداشته‌ای را نیفگندی [نیفگند] و از جریدهٔ خویش دل‌سرد نکردی [نکند] و دفتر وفای عهد را خطّ نسیان درنکشیدی. [درنکشد] (ص۱۶)

* می‌ترسم که در این غریبستان این مشتی ناپاک و بی‌باک این نامه و جامه بر من به زیان می‌آورند. [بیاورند] (ص۷۲)

* خاک در می‌پاشند تا جگرهای عاشقان تشنه را از این شربت محروم می‌دارند [بدارند] و جان‌های امیدوار صادق را از این صورت مهجور می‌گردانند. [بگردانند] (ص۷۴)

نتیجه‌گیری:

نتیجهٔ این پژوهش نشان می‌دهد سنایی نه تنها در شعر بلکه در نثر نیز نویسنده‌ای چیره‌دست و توانا است. نثر مکاتیب حکیم دو رگه است، بدین معنی که اگر از بعضی اطناب‌ها و طول و تفصیل‌های بی‌مزهٔ کتاب

بگذریم، نوشته‌هایش از نثر مرسل ساده و بینابین گذشته و به نثر مرسل فنّی نزدیک می‌شود. هر چند که مکاتیب تمام مختصّات نثر فنّی را کم و بیش دارا است. با بررسی ویژگی‌های سبکی مکاتیب، می‌توان روند تکامل نثر ساده و مرسل را به نثر بینابین و فنّی مشاهده کرد.

کتابنامه

۱. احمدی گیوی، حسن، (۱۳۸۰)، **دستور تاریخی فعل**، تهران، قطره، چاپ ۱.

۲. انوری، حسن، (۱۳۸۲)، **دستور زبان فارسی۲**، [ویرایش دوم]، تهران، فاطمی، چاپ۲۲.

۳. بهار، محمّد تقی، (۱۳۷۳)، **سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی**، تهران، امیرکبیر، چاپ ۷.

۴. بهنام‌فر، محمّد، (۱۳۸۸)، **تحلیل ساختار و سبک مکاتیب سنایی**، دو فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزّهرا، سال اول شمارهٔ۱، پاییز و زمستان.

۵. خانلری، پرویز، (۱۳۶۶)، **تاریخ زبان فارسی**، جلد۲ و۳، تهران، نشر نو، چاپ۳.

۶. خطیبی، حسین، (۱۳۶۶)، **فنّ نثر در ادب پارسی**، جلد ۱، تهران، زوّار، چاپ۱.

۷. سمیعی، احمد، (۱۳۷۶)، **واژه‌های فریبکار**، نامهٔ فرهنگستان، شمارهٔ ۱۱، پاییز.

۸. سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم، (۱۳۶۲)، **مکاتیب سنایی**، به اهتمام و تصحیح و حواشی استاد نذیر احمد، تهران، انتشارات کتاب فرزان.

۹. شفیعی کدکنی، محمّد رضا، (۱۳۷۲) **تازیانه‌های سلوک** (نقد و تحلیل چند قصیده از حکیم سنایی)، تهران، مؤسسهٔ انتشارات نگاه، چاپ ۱.

۱۰.شمیسا، سیروس، (۱۳۹۲)، **سبک‌شناسی نثر فارسی**، ویراست دوم، تهران: فردوس، چاپ۲.

۱۱.صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، **مختصری در تاریخ تحوّل نظم و نثر فارسی**، قم، مرکز انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.

مبانی نظری و معرفتی سوررئالیسم در اشعار هوشنگ ایرانی

موسی اسلامی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زابل

دکتر علیرضا محمودی

استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه زابل

چکیده

بررسی و تبیین دقیق جایگاه مکاتب گوناگون ادبی و از جمله مکتب سوررئالیسم در ادبیات معاصر و کلاسیک فارسی، از موضوعاتی است که پرداختن به آن می‌تواند از اهمّیت زیادی برخوردار باشد. هوشنگ ایرانی از جملهٔ اولین کسانی است که در دورهٔ معاصر در راه ایجاد تغییر در شعر سنتی فارسی و دستیابی به شکلی تازه، به ابداعاتی در سرودن اشعار خود دست یازید. وی برای ایجاد این شکل تازهٔ شعری به کاربرد مضامین و تصویرهای شعر جدیدی پرداخته که به شیوهٔ مکتب ادبی سوررئالیسم غربی است. در این مقاله تلاش بر این است تا به روش توصیفی ـ تحلیلی و با مدد گرفتن از اصول و مبانی مکتب سوررئالیسم به بررسی ویژگی های این مکتب در اشعار هوشنگ ایرانی پرداخته شود. اصول و مبانی سوررئالیستی به کار رفته در اشعار هوشنگ ایرانی شامل دو جنبهٔ نظری و معرفتی است که در جنبه نظری آن مواردی از قبیل: امر شگفت، تناقض (نقطه علیا)، تصادف، ضمیر ناخودآگاه و واقعیت برتر،و در جنبه معرفتی آن هم:خواب و رؤیا، لحظهٔ روانی، جذبه و جنون و تخدیر، و آشنایی‌زدایی و عادت‌شکنی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتیجهٔ این تحقیق نشانگر آن است که صرف نظر از سایر مکتب‌های ادبی، جنبهٔ سوررئالیستی در اشعار هوشنگ ایرانی بسیار چشمگیر بوده، همین امر است که شهرت و آوازهٔ او را در این گونه نوآوری‌ها در ردیف اولین نوپردازان شعر معاصر فارسی قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: هوشنگ ایرانی، سوررئالیسم، اصول و مبانی نظری و معرفتی، شعر فارسی.

مقدمه

هوشنگ ایرانی از جملهٔ اولین شاعران نوپرداز ایرانی در دورهٔ معاصر است. او در راه نوگرایی و ایجاد تحول در شعر سنتی فارسی به تلاش‌های گوناگونی دست یازیده که از آن جمله می‌توان به کوتاه و بلند نمودن مصراع‌ها، ایجاد تصاویر جدید شعری، کاربرد درهم و نامنظم لغات و ترکیبات معمول و گاه جدید، و رویکردی نه چندان دقیق و آگاهانه به مکاتب جدید ادبی در غرب اشاره کرد. از جملهٔ این مکاتب که تأثیر آن را در اشعار هوشنگ ایرانی می‌توان مشاهده کرد، مکتب سوررئالیسم است. شاید علایم و نشانه‌هایی از سایر مکاتیب هم در اشعار هوشنگ ایرانی وجود داشته باشد، اما صرف نظر از همهٔ آن‌ها می‌توان گفت، این مکتب سوررئالیسم است که گوی سبقت و پیشی را ربوده، تأکید عمده و اصلی در اشعار او نیز همین جنبهٔ سوررئالیسم بودن در آن‌هاست. در این مقاله که به روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف بررسی اصول و مبانی

مکتب سوررئالیسم در اشعار هوشنگ ایرانی صورت گرفته، تلاش گردیده تا به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که:

– اصول و مبانی نظری و معرفتی مکتب سوررئالیسم در اشعار هوشنگ ایرانی شامل چه مواردی می-شود؟

لذا بدین منظور اشعار هوشنگ ایرانی با توجه به مبانی نظری و معرفتی مکتب سوررئالیسم مورد بررسی قرار گرفته است. لازم به ذکر است که گرچه برخی از محققان بر جنبهٔ سوررئالیستی بودن اشعار هوشنگ ایرانی تأکید ورزیده‌اند، ولی تاکنون تحقیق مستقلی در زمینهٔ بررسی مبانی نظری و معرفتی اشعار هوشنگ ایرانی با تکیه بر مکتب سوررئالیسم انجام نشده است.

– هوشنگ ایرانی که بود؟

هوشنگ ایرانی(۱۳۰۴–۱۳۵۲) در همدان پا به عرصهٔ وجود گذاشت. وی شاعر، مترجم، نقاش، منتقد و روزنامه‌نگار پیشرو معاصر ایران بود که در بعضی از منابع ادبی از وی با عنوان «پدر شعر سوررئالیستی فارسی و شعر نو ایرانی» یاد شده است(گیلانی،۱۳۸۴: ۴۹۸). او از نخستین شاعران در حوزهٔ شعر منثور بود. «هوشنگ ایرانی از اعضای اصلی و تأثیر گذار در دورهٔ دوم فعالیت انجمن ادبی خروس جنگی است. او با کمتر از چهل شعر و چند مقاله پرچمدار تحول‌خواهی در شعر ایران و سرمنشأ شعر سهراب سپهری، یدالله رویایی، احمدرضا احمدی، و جریان شعر موج نو می شود» (همان). هوشنگ ایرانی بدنبال سرودن شعر در قالب‌ها و سنت‌های مرسوم ادب فارسی نبود. او هیچ‌گاه قصیده و غزل نسرود. «در شعر او نه خبری از طبیعت‌گرایی نیماست و نه آرمان خواهی و سیاست‌زدگی شاعران دیگر. از لحاظ زیباشناسی نیز، زیباشناسی او متکی بر دوگانگی خوب و بد، سیاه و سپید و ... نیست و این ویژگی خاص شعر او در مفهوم است که در آثار شاعران دیگر کمتر دیده می شود» (دیانوش، بی‌تا: ۱۱۹). از جملهٔ ویژگی‌های شعری هوشنگ ایرانی می-توان به: «استفاده از: اصوات و صداهای محض و نیز جابجایی‌های نحوی، واژه‌سازی‌های مخالف با قاعده، استفاده از سطرهای بی‌معنی، سرایش شعر منثور، ترکیب وزن و بی‌وزنی و استفاده از حس‌آمیزی اشاره کرد که همگی، همسویی او را با قاعده آشنایی‌زدایی در سوررئالیسم به اثبات می رسانند (شیری، بی‌تا: ۲۹).

زندگی هوشنگ ایرانی از کودتا به بعد، همچون بیشتر هنرمندان این سالها، تا لحظهٔ مرگ در مستی و بی خبری و طنز می‌گذرد. ایرانی شاعری نوگراست. از نظر هوشنگ ایرانی شاعر و شعرش باید مدام و بی‌وقفه در حال تازه شدن و نو باشد» (گیلانی،۱۳۸۴: ۴۹۸). «بی تردید هوشنگ ایرانی یکی از درخشان‌ترین چهره‌های ناکام مانده شعر فارسی است. او اولین شاعر شعر منثوری بود که شعرش تحت تأثیر نیمایوشیج نبود. هوشنگ ایرانی به همراه شمس‌الدین تندر کیا و بعدها بیژن جلالی شاعرانی بودند که بی‌اطلاع از کار نیمایوشیج دست به نوآوری زده بودند» (همان: ۴۶۶ و ۴۷۶). تعدادی از آثار برجستهٔ شعری و ادبی هوشنگ ایرانی عبارت است از: *بنفش تند بر خاکستری* (۱۳۳۰)، *خاکستری* (۱۳۳۱)، *شعله‌ای پرده را بر گرفت و ابلیس به درون آمد* (۱۳۳۱)، و *اکنون به تو می‌اندیشم به تو ها می‌اندیشم* (۱۳۳۴)

هوشنگ ایرانی در ایران، بیشتر با عبارت مشهور «جیغ بنفش» شناخته می‌شود. این شناخت غلط متأسفانه شامل شاعران نوپرداز و نقادان معروف هم می‌شود، «همچنین هوشنگ در بسیاری از اشعارش هم عروض کامل فارسی را به کار می‌برد و هم عروض نیمایی را» (منوچهر آتشی، ۱۳۷۹: ۱۱). همزمان با شکل‌گیری حرکات جدید در شعر دهۀ هفتاد ایران، جامعۀ ادبی ایران یک بار دیگر به تحقیق و بررسی زندگی و شعر هوشنگ ایرانی پرداخت. «هوشنگ ایرانی، شاعر نوگرای دهۀ ۱۳۳۰ شمسی یکی از کسانی است که منتقدین در دهه‌های بعد، دستاوردهای جدید شعر فارسی را به او منتسب می‌کنند. پس از سال‌ها که در محافل ادبی نامی از هوشنگ ایرانی برده نمی‌شد، انتشار کتاب «*خروس جنگی بی‌مانند*» فرصتی را فراهم آورد که ادبیات ایران بار دیگر نگاهی به زندگی و هنر این شاعر و هنرمند نوگرا داشته باشد» (طاهباز،۱۳۸۰: ۳۳۱).

۱- نگاهی گذرا به مکتب سوررئالیسم

مکتب سوررئالیسم که از آن با عنوان‌های: «زبان حال تشنجات دنیای معاصر» و همچنین «دعوت به عصیان» یاد شده (سیدحسینی،۱۳۶۵: ۴۲۵)، از جملۀ مکتب‌های ادبی پر طرفدار در ادبیات جهان به شمار می‌رود. در تعریف این مکتب ادبی آمده است: «سور در لغت به معنی «روی» و رئال به معنای «حقیقت و واقعیت» است. بنابراین سوررئالیسم به معنای ورای واقعیت یا آن سوی واقعیت است» (داد،۱۳۷۵: ۶۷). سوررئالیسم از جملۀ مکتب‌های هنری و ادبی است که در فاصلۀ زمانی جنگ‌های اول و دوم جهانی در اروپا به‌وجود آمد. «زادگاه این مکتب کشور فرانسه بود. این جریان فکری در ادامه مکتب دادائیسم به‌وجود آمد که مکتبی پوچ‌گرا و هیچ انگار بود. در سال‌های پس از جنگ جهانی اول در اروپا رواج یافت و در واقع این مکتب واکنشی انقلابی در برابر پیامدهای جنگ جهانی محسوب می‌شد» (بیگزبی،۱۳۷۹: ۵۰ و۵۴). در سال۱۹۲۰ میلادی بود که تعدادی از دادائیست ها به سرپرستی آندره برتون از گروه دادا جدا شدند و مکتب سوررئالیسم را بنا نهادند (نوری،۱۳۸۵: ۷۴۱).

در برخی از منابع ادبی هدف از ایجاد این مکتب، نمایاندن زشتی‌ها و پلشتی‌ها و واقعیت‌های اجتماعی برشمرده شده است(جراح‌زاده،۱۳۸۱: ۲۰۶). در تعریفی دیگر و در عین‌حال دقیق‌تر از مکتب سوررئالیسم آمده است که: «سوررئالیسم انتقال اندیشه و کنکاش روانی، کشف ماهیت پدیده ها، واقعیت برتر، عمق‌یابی، تقابل هوش و ماده، رها شدن از خویش، آهنگین کردن فکر و فعالیت ذهنی و روانی است» (همان: ۲۰۶). همچنین سوررئالیسم در قرن بیستم نوعی فریاد اعتراض و ناهماهنگی‌های تمدن جدید برشمرده شده است (سیدحسینی،۱۳۶۵: ۴۲۸).). هنجارشکنی‌های این گروه حتی سبب گردیده که سوررئالیسم نوعی جنبشی الحادی نامیده شود که «رهایی آسمانی نیز هدف آن نیست» (ادونیس،۱۳۸۰: ۱۵).

در تعریف، تبیین و بیان اهداف و اندیشه‌های حاکم بر این مکتب سخنان بسیار زیادی گفته شده است. برتون در بیانیۀ سوررئالیسم، این مکتب را بدین‌گونه تعریف می‌کند: «سوررئالیسم خودکاری مغزی است که نمی‌خواهد یا به وسیلۀ زبان، یا به وسیلۀ قلم و یا به هر وسیلۀ دیگر، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند»

(سیدحسینی،۱۳۶۵: ۴۲۹). در این مکتب به تسلط عقل و منطق ارجی نهده نمی‌شود. «سوررئالیسم تقریر و تثبیت تفکر است، بدون تحکم عقل و خارج از هرگونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی» (ثروت،۱۳۹۰: ۲۶۱). در این مکتب کشف دنیای ناشناخته‌های ورای حقیقت عقلانی از اهمیت خاصی برخوردار است» (همان: ۲۶۲).

انقلاب سوررئالیسم موجب گشوده شدن آفاق ادبی و هنری تازه‌ای در اروپا شد و عرصه‌های جدیدی از کشف و شهود هنری و خلاقیت را بر هنرمندان و ادیبان آشکار ساخت(فتوحی،۱۳۸۵: ۲۹۷). سوررئالیست‌ها در آفرینش آثار ادبی و هنری خود از ابزار و روش‌های ویژه‌ای استفاده می‌کردند. «یکی از این روش‌ها نگارش خودکار بود. در این روش بخش هوشیار هیچ‌گونه دخالتی نداشت. نخستین اثری که به این شیوه نگاشته شد «میدان‌های مغناطیسی) اثر مشترک «آندره برتون و فیلیپ سوپر» بود» (داد،۱۳۷۵: ۱۷۵و۱۸۸).

آفرینش تصویر سوررئالیستی یا همان مکتب سوررئالیسم بر پایهٔ منابع نظری و معرفتی و اصول زیباشناختی ویژه‌ای استوار است که از اساس و پایه، با زیباشناختی کلاسیک، رمانتیک و سمبولیک متفاوت است و مبانی این نوع از تصویرگری را می‌توان در کلام شاعران و نویسندگانی که به این روش می‌نویسند، جستجو کرد. عدّه‌ای از پژوهندگان و صاحب‌نظران با توجه به اشکال و تصاویر سوررئالیستی، اصول و فنون آن را به دو دسته تقسیم می کنند. دسته اول را اصول و فنون نظری نامگذاری کرده‌اند و شامل مواردی از قبیل: امر شگفت، نقطهٔ علیه، تصادف، زیبایی تشنج آور، انقلاب دایم و ... می‌شود. و دستهٔ دوم را هم اصول و مبانی معرفتی نامگذاری کرده اند و شامل مواردی من جمله: لحظهٔ روانی، رؤیا و خواب، جذبه و جنون و تخدیر، ضمیر ناخودآگاه و ... می‌شود (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۱). حال با نگاه و نگرشی به موارد فوق، برخی از اصول و فنون مبانی نظری و معرفتی مکتب سوررئالیسم که در اشعار هوشنگ ایرانی مشاهده می‌شود، مورد تحقیق و بررسی قرار می‌گیرد.

۱-۱- اصول و مبانی نظری:

یکی از اصول و مبانی سوررئالیستی در اشعار هوشنگ ایرانی جنبه نظری بودن آن است که خود شاخه‌ها و مواردی را در بر می‌گیرد که در ذیل به آن‌ها اشاره می‌شود:

۱-۱-۱- امر شگفت و جادو: یکی از اصول مهم مبانی نظری سوررئالیسم امر شگفت و جادویی است. «در ورای دنیای واقع روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجهٔ اول را دارد. مانند تصادف، پندار، و هم رؤیا. این گونه‌های ادبی مختلف، در یک نوع ادبی که همان سوررئالیست باشد تجمع و تجانس پیدا کرده‌اند» (سیدحسینی،۱۳۷۶: ۸۲۳). در بوطیقای سوررئالیسم «شگفتی خصلت ذاتی واقعیت است» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۴). این شگفتی اصول جبر منطقی و قانون علی معلولی را در هم ریخته، ایجاد شگفتی می‌کند. «حیرت و شگفتی که از اصول اساسی جهان‌شناسی سوررئالیسم است به اندیشه، تازگی و نشاط و پویایی می‌بخشد و چشم را به اعماق جهان غنی و سرشار می‌گشاید» (همان: ۳۰۴). گفتنی است

که شگفتی و امر شگفت نکته‌ای اساسی در زیباشناسی سوررئالیستی است. «در بیانیهٔ سوررئالیسم می‌خوانیم «شگفتی زیباست، هر گونه شگفتی زیباست، و شگفتی وجود ندارد مگر این‌که زیبا باشد». برتون درناژ گفته است «زیبا باید متشنج باشد وگرنه وجود ندارد، نسبت میان تشنج و شگفتی لذت است» (احمدی،۱۳۷۴: ۳۷۷). حیرت و شگفتی و جادوگری سوررئالیسمی است که «به اندیشه، تازگی و نشاط و پویایی می‌بخشد و چشم را به اعماق جهان غنی و سرشار می‌گشاید» (سید حسینی، ۱۳۷۶: ۳۰۴). هوشنگ ایارنی در سرودن اشعار خود به ایجاد امر شگفت و تعجبآور توجه داشته است. نمونه‌های شعری زیر از این نمونه است:

«قلّه‌های عظیم و سهم‌آور در دل آسمان نهفته سرند، دره‌ها تیره و ز ظلمت پر عدهٔ هول‌زا نمایند- جاده در میان کوهستان پیچد و پیچد و پیچد و پیچد» (ایرانی، ۱۳۷۹: ۷۱).

«طنین بال‌های آن پرندهٔ عظیم، که در افق ناپدید شد، امواج سنگ‌ها را بی‌آرام ساخته است» (همان: ۱۸۵). «حیات مرا مرداب‌های بی‌پایان فرا گرفته است» (همان: ۱۸۳). «شکنجه ریاها و پستی‌ها، از هیچ سو مرا آرام نمی‌گذارند» (همان: ۱۸۳). «اندوه نیلی آن پرندهٔ عظیم در تلاطم سقوط‌ها و فرو ریختن پناهگاه را درهم می‌شکند»(همان: ۱۸۵). «صحرای جستجو را اقیانوس‌های سراب فرو برده است» (همان: ۱۸۳). «و اشک‌های تمساح تهی‌ها را یک به یک سرنگون می‌سازد» (همان: ۱۸۳).

۱-۱-۲- تناقض (نقطه علیا):

از دیگر اصول نظری سوررئالیستی تناقض یا نقطهٔ علیا است. در تعریف تناقض آمده است: «در ذهن انسان نقطه‌ای وجود دارد که در آن گذشته و آینده، زندگی و مرگ، واقعیت و تخیل، بالا و پایین و امثال آن-ها دیگر مخالف و نقیض به نظر نمی‌رسند. در آن جا همه چیز به یک وحدت و یگانگی مطلق می‌رسند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۰۳). نقطهٔ علیا «نقطه‌ای است مجهول اما حقیقی، در روح انسان که نقطهٔ دگرگون کننده و سازنده است» (همان: ۳۰۳).

هوشگ ایرانی در اشعار خود به کاربرد این تناقضات پرداخته است. تناقضاتی که گاه بی‌معنا می‌نماید و حد و مرز تناقض در بین آن‌ها از میان برمی‌خیزد. نمونه شعری:

«نگریخت که بگریزد، گفت که نگوید، شنید که نشنود، رفت که باشد، و یافتن را نیافت و یافتن را نیافت. بر آن‌ها و او که آن‌هاست، بود که شده‌ها هرگز نشود، و دکه شدن‌ها را دریابد» (ایرانی،۱۳۷۹: ۱۸۵).

«اوم. باشد که درون و برون را مرزی نباشد، باشد که سکون نابودن‌ها بودن‌ها را آرام بخشد» (همان: ۱۸۶). «که تو را از یاد بردیم، که تو را درنیافتیم که در ناتوانی توانائی‌ها بازماندیم» (همان: ۱۷۷). «در تنهایی بی‌پایانش رؤیای نیستی‌ها را زدود- سکون هستی را دریافت- از تهی لبریز شد» (همان: ۱۷۸). «آفتابی سیاه بی‌حرکت مرکز آسمان چسبیده- سیاه- سپید- بی‌سایه- سرب‌وش سنگین جاودان سکون، جاودان جنبش در فضا رخنه می‌بنماید موج آهنگ- موج نور» (همان: ۷۲). «تازان صحرای شعله‌ور را در می‌نوردد- پستی‌ها و بلندی‌ها به بلندی‌ها و پستی‌ها صافی می‌گیرند» (همان: ۹۷). «و با دستی بی‌انگشت نیستی‌ها را به هستی‌ها

می‌ساید» (همان: ۱۰۰). «ای خاموشی ابری سلام بر پیام‌های تو، ای ظلمت ابدی سپیدیم در نور تو، ای سکوت ابدی، آشکاریم در نهفته‌های تو. ای سکون ابدی آرامیم در جنبش تو» (همان: ۱۱۲).

۱-۱-۳- تصادف: یکی دیگر از اصول اصلی سوررئالیسم تصادف است. «تصادف مجموعه‌ای از پدیده‌هاست که از هجوم شگفتی‌ها به زندگی روزمرهٔ ما حکایت می‌کند و در سایهٔ آن‌ها روشن می‌شود که انسان در روشنایی روز در میان شبکه‌ای از نیروهای باطنی راه می‌رود و کافی است که بتواند این نیروها را کشف کند و در اختیار بگیرد تا سرانجام بتواند پیروزمندانه رودر رو با دنیا، در جهت نقطهٔ متعالی پیش برود» (سیدحسینی،۱۳۷۶: ۸۴۷). در مکتب سوررئالیسم تصادف دارای درجاتی است. «عالی‌ترین نوع تصادف آن است که در آن اصل واقعیت با اصل اشتیاق و رؤیا در زندگی واقعی رویاروی هم قرار گیرند. شگفت‌ترین رویدادهای هستی تداخل این ابعاد است، یعنی آمیزش رؤیای فردی و زندگی اجتماعی» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۵). «تصادف عینی همان اشاره‌ها و هشدارهای مرئی است که از آمیختگی هستی و یگانگی میان انسان و جهان خبر می‌دهد که می‌توان گفت شبیه کشف صوفی است» (سعید ۱۳۸۵:۱۳۷).

حداقل از زمان هوشنگ ایرانی و (غار کبود می رود- جیغی بنفش می‌کشد) ما از صحنهٔ تصادف یک کودک بیشتر تحت تأثیر قرار می‌گیریم یا از شنیدن خبر تصادف یک کودک؟ در توصیف ما کودک را می‌بینیم که مثلاً دنبال بادبادکی که از دست‌هایش رها شده، به خیابان می‌دود، باران را می‌بینیم و لغزندگی جاده را می‌فهمیم- رنگ لباس کودک و حتی صدای جیغ لاستیک را و گاهی این تصاویر آن قدر زنده‌اند که انگار در حضور ما اتفاق افتاده، انگار با ایستادن‌مان در مرگ کودک سهیم بوده‌ایم. اما در توضیح فقط می-شنویم کودک تصادف کرده، همین.

اصل تصادف از جملهٔ مبانی نظری سوررئالیسمی است که در اشعار هوشنگ ایرانی تقابل رؤیا و واقعیت را در آن می‌توان دید. نمونه‌های شعری زیر از این نوع است:

«غار کبود می‌دود- دست به گوش و فشرده پیک و خمیده- یکسره جیغی بنفش می‌کشد گوش- سیاهی زپشت ظلمت تابوت کاه- درون شیر راهی جوید» (ایرنی، ۱۳۷۹: ۸۷).

«از فراز صخره پر کشید و برفت و صخره را که با نوشیدن گرمای لطیف سنگینی او کوه‌ها و اقیانوس‌ها را از یاد می‌برد، ترک گفت- صخره متروک گردبادها و طوفان‌ها را می‌بوید و او را که آن‌چنان تند گریخت. در سرودن لغزان آنان می‌جوید- در آن هنگام‌ها که او از رؤیاهایش به سوی صخره باز می‌گشت و در رنجی عظیم آرام می‌گرفت- صخره را اضطرابی سرد به لرزه می‌آورد- و در سکوت بی‌پایانش و از رنج‌ها و شادی‌ها را برو آشکار می‌کرد و او هرگز بر صخره ننگریست و ندای آگاهی دهنده‌اش را هرگز نشنید- از فراز صخره پر کشید و برفت- و صخره در ناشناسی سایه‌ها بازماند- رؤیایی گمشده در ظلمات گرداب می-درخشد- و طپشی فراموش شده، انتظار می‌کشد» (همان: ۱۳۲).

۱-۱-۴- واقعیت برتر: در تعریف واقعیت برتر آمده است: «سوررئالیسم با ساختن واقعیت برتر در قلب واقعیت سرمست می‌شود و سعی و تلاش می‌کند از تخیل معمول به مرحلهٔ تخیل برتر برسد که در آن

موجوداتی پدید می‌آیند که هستی‌شان مولد و زاییدهٔ مطلق خیال است: خیالی که قادر به آفرینش امر محال باشد و واقعیت برتر همان مولود محالی است که در درون واقعیت و حتی در ماورای واقعیت همتا و نظیر ندارد. بنابراین تخیل برتر را به عنوان سازندهٔ هستی از عدم می‌ستایند» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۲). سوررئالیسم از این دیدگاه نه واقعیت است و نه فراواقعیت. «سوررئالیسم فرا واقعیت نیست بلکه قیامی مخالف و بر ضد واقعیت است و فرا واقعیت، فراتر رفتن از واقعیت است، همان‌گونه که سمبولیسم نگاهش را از واقعیت بالاتر می‌برد و با تکیه به پدیده‌های واقعی به فراسوی واقعیت ارجاع می‌دهد و از شیء طبیعی، نمادی اشارتگر به فرا واقعیت می‌سازد. بنابراین شیء واقعی در تصویر نمادین سکوی پرش به ماورای طبیعت است» (همان).

واقعیت برتر، یکی از اصول مهم سوررئالیسم است که بر مبنای تلاش در جهت ویران ساختن جبر منطقی و قانون علیت بنا شده است. نمونه شعری زیر این اصل را در اشعار هوشنگ ایرانی نشان می‌دهد:

«پرده‌های مرمری تابد ز دوزخ‌ها- بگورستان بت‌ها- بشکفد نیلی خدایان از بن ظلمت جهد سیمرغ کوری- تیرگی‌ها بزیر غار بجوند اسکلت فرو افتند» (ایرانی، ۱۳۷۹: ۸۴ و ۸۵).

«پنجه‌ای از خشم- آبی خرد گردد- در درونش هستی طوفان شود- همچون غباری زیر چنگ دره‌ها پیچان»، «برکند نفرت از بند مهره شکافد قلعه‌های سهمگین خیره بر دریا- مرداب آهن‌ها دود- دشنه چشمی گلوی نهرها را یخ زند»، «دیو آتش‌ها جهان رحم‌ها را در نوردد- بپاشد زهم زرد وادی شکنند قلل همه زیر و رو ریگزارها فرو بلعند کولاک شبح ها»(همان).

البته شعر مذکور به نوعی لحظهٔ روانی هم دارد. «سوز سایه‌ای سر فرا کشد، دخمه‌ها بسته از هوا را و رشت ها درند سایه برجهد، سایه برجهد» (همان: ۸۵).

۱-۱-۵ ضمیر ناخودآگاه:

آخرین اصل و مبانی نظری سوررئالیستی اشعار هوشنگ ایرانی در این مقاله، ضمیر ناخودآگاه است. «ذهن یا ضمیر ناخودآگاه، جریانی بصری و تصویری است، درست مانند تصاویر مدرن که فرد نقاشی می‌کند» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۷). از دیدگاه سوررئالیسم، اصیل‌ترین آگاهی‌ها و ادراکات انسان به قلمرو ضمیر ناخودآگاه وی تعلق دارد (همان: ۳۰۷)، تصاویر و نوشته‌های سوررئالیستی با نوشتارهای معمول متفاوتند. «نوشتار سوررئالیستی براساس تصاویر و ایده‌هایی بنیان نهاده شده که بدون هیچ مانعی از ناخودآگاه بیرون می‌آید» (همان: ۳۰۷).

جیغ بنفش یا غبار کبود هوشنگ ایرانی در حافظه‌ها مانده است. فرض کنیم که کسی سطرهایی از آن را به یاد نداشته باشد. اما استفاده از آن نیز حامل بار استعاری است. در این قطعه از شعر هوشنگ ایرانی نیز تصاویر شعری را می‌توان دید که برخاسته از ضمیر ناخودآگاه شاعر بوده، بی هیچ مانعی به رشتهٔ تحریر در آمده‌اند:

«هیما- هورای- گیل ویگولی». نیبون- نیبون. غار کبود می‌دود- دست به گوش و فشرده پلک و خمیده، یکسره جیغی بنفش می‌کشد، گوش- سیاهی ز پشت ظلمت تابوت کاه- درون شیر را می‌جود» (ایرانی،۱۳۷۹: ۸۷).

«غار کبود می‌دود، پای‌کوبان و رقصان جسدها لای سنگ- غار کود می‌خزد- توده سرب مذاب پهن کند تن- خرخری از دور می‌پرد- مرده و از یادها گریخته شبحی تنهائی کویر را به دوش می‌برد» و «اگر روزی آن غار فرو ریزد، به کجا پناه خواهند برد» (همان: ۹۱).

۱-۲- اصول و منابع معرفتی:

از دیگر اصول و مبانی سوررئالیستی در اشعار هوشنگ ایرانی جنبهٔ معرفتی آن‌ها است. «سوررئالیست‌ها جهان واقعی را آغشته به عادت و ابتذال و تکرار می‌دانند و برآنند که تصویر شعری باید هر لحظه ما را بیدار کند و درک‌مان از واقعیت را تازه نماید، حقیقت را باید در جهانی فراسوی واقعیت جست» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۷). برخی از این اصول معرفتی سوررئالیستی در اشعار ایرانی عبارت است از:

۱-۲-۱- رؤیا و خواب: از اصول و مبانی معرفتی سوررئالیست ها، رؤیا و خواب است. «در رؤیا جهان حس سر تسلیم فرود می‌آورد و کل منطق زبان و نظام خطی زمان و روابط علی و معلولی در هم می‌ریزد، عادت از آن پیراسته می‌شود و مرزهای قاطع میان انسان و جهان و اشیاء از بین می‌رود» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۹). در ذکر برخی از توانایی‌های رؤیا آمده است که «رؤیا توانایی آن را دارد که زندگی را تکان دهد، غبار عادت را از آن بتکاند و اشیاء جهان را تصاحب کند» (همان: ۳۰۹).

«سوررئالیست‌ها رؤیا را به عنوان ابزار راهبردی در رسوخ ضمیر پنهان دانسته‌اند و معتقدند آن را نبایست امری غیرواقع و دست کم گرفت. زیرا بسیاری از ناشناخته‌های انسانی در رؤیا رخ می‌دهد» (ثروت،۱۳۹۰: ۲۸۹). سوررئالیست ها برای حل مسایل ادبی زندگی از رؤیا کمک می گیرند، چرا که «در عالم رویا همه چیز سهل و ساده به نظر می‌رسد، هر چیزی طبیعی جلوه می‌کند و هر کاری امکان‌پذیر است، در این عالم، عجیب‌ترین حوادث، تصورات و اشکال در ذهن تداعی می‌شود، بدون این‌که امکان عقل و منطق، محدودیتی برای آن ایجاد کند» (پرهام،۱۳۴۵: ۱۲۷). روانشناسان نیز به مسألهٔ رؤیا توجه ویژه‌ای دارند. به عقیدهٔ یونگ نیز «رؤیا محصول خود به خودی و معنادار کنش روانی از یک تحلیل نظام‌مند است و مانند دیگری کارکردهای روانی حساس است» (یونگ،۱۳۸۴: ۱۵).

هوشنگ ایرانی به خواب و رؤیا در اشعار خود به جهت صبغهٔ سوررئالیستی دادن به آن‌ها توجه خاصی داشته است. به قول شاعر مرز انتهایی حیات‌آسا در رؤیا نهفته است و او پرشورترین و زیباترین رؤیاها را زندگی کرده است و او ژرف‌ترین چگونگی واقعیت‌ها را در جستجوی سخن رؤیا آشکار ساخته است:

«در بیگانگی و دوری دست‌ها لبان زیبا می‌شکفد. و شبنم شادی‌های گمشده‌اش رؤیای گریز را به خواب می‌برد.... و او کلام را ترک گفت و کلام را برگزید که مگر در عظمت پستی‌ها و توانائی شکست‌ها شادی او را دریابد. او که بر او پیشی گرفت و او که آن‌ها شود.... رهرو تند گذر آرام می‌گیرد. و در راز شگفت چشم-

ها بر بی‌نهایت ظلمت می‌نگرد و بر نارنجی یک سپیدی از دست رفته لبان زیبا سخن بیگانه را آغاز می‌کند: پرتو این جادو بر تو باد- باشد که سیل‌های نایافته در اعماق فراموشی پایان پذیرد. شکست نقش دیدار التهاب آن‌سوها را بر گریز می‌گشود و رنج سرگردانی آرامش افسون را درهم می‌شکند. مرا ا آن دریاهای مرده کاری نیست، آن اقیانوس پر خروش، اقیانوس من کجاست؟... بگذار تو هم رفته باشی، بگذار همه رفته باشند. طوفان عظیم صدای رود را باز نخواهد آورد. لرزه آخرین طپش افسون حضور را بدرود می‌گوید. آری داستان را پایان دهیم! اما، لبان زیبا، کدام داستان را؟ داستانی که هرگز آغاز نشد؟ که نمی‌توانست آغاز گردد؟ پرده‌ای ناگشوده فرو افتاد و چه زیباست افسانه یک پرده ناگشوده!» (ایرانی،۱۳۷۹ :۱۵۲و۱۵۳).

در عالم خواب و رؤیای غالب برذهن شاعر و متن است که تصاویر سوررئالیستی فرصت حضور پیدا می‌کنند. نمونهٔ شعر زیر از این نوع است:

«نیبون... نیبون! غار کبود می‌دود- دست به گوش و فشرده پلک و خمیده، یکسره جیغی بنفش می‌کشد. گوش- سیاهی ز پشت ظلمت تابوت کاه- درون شیر را می‌جود. هوم بوم- هوم بوم . (همان: ۸۷).

۱-۲-۲- لحظهٔ روانی: از دیگر اصول مبانی معرفتی سوررئالیسم، لحظهٔ روانی است. «لحظهٔ روانی آکنده از تناقض و هذیان است، جرقه‌ای است که چشم عقل و عادت را می‌زند، نمود بارز لحظهٔ روانی را در اشعار شاعران فارسی‌زبان از جمله سهراب سپهری و بیدل دهلوی به وضوح می‌توان مشاهده کرد که سهراب سپهری از آن لحظه‌ها با تعبیر «هنگام بزرگ» یاد می‌کند» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۰۸).

تصاویر سوررئالیستی حاصل و نتیجهٔ «لحظه روانی» می‌باشند. در تعریف لحظهٔ روانی آمده است: «لحظهٔ روانی، مؤلفه‌ای است پیچیده و مرکب از لحظه‌های دیگر، که گذرا و پران است، برق‌آسا می‌درخشد و تکانهٔ روانی ایجاد می‌کند. این لحظه به علت شدت تحول و سرعت گذر، ذهن را به دنیای وهم و خیال پرتاب می‌کند» (همان: ۳۰۸). «لحظهٔ روانی ناپایدار، پیچیده و رنگارنگ و تند گذر است» (همان). تکامل‌های روحی و روانی از جمله راه‌های ورود به دنیای وهم و خیال در مکتب سوررئالیسم است. از جمله ویژگی‌ها و خصوصیات لحظهٔ روانی می‌توان به پیچیده بودن، گذرنده و پران بودن و آکنده بودن از تناقضات و هذیان‌های روحی اشاره کرد.

هوشنگ ایرانی گرچه خود شاید این لجظهٔ روانی را تجربه نکرده باشد اما در اشعار او نمودی از این لحظه یا لحظه‌های رنگارنگ روانی را می‌توان دید:

«رفته ز خود شبح خشم سراپا در پس سنگان شور نهان و کشد سر، سینه نیزار غرقه در گذشتن امواج پیش جهد سینه خیز و بگیرد دامن نیزار را به چنگ و نهد سر در خم دامن»(ایرانی،۱۳۷۹: ۷۶).

نمونه‌های دیگر:

«تند دود، پیش و پس رود، از خشم- تن به زمین بر زند، نهد دو دست به چشمان» (ایرانی،۱۳۷۹ :۷۵).

«تند شود ریزش نفس ز سینه نیزار، موج دهد، سر به گوش سیاهی: آذر سرکش، وای: شبح، هراسان، بگرد

سینه نیزار تند پیچد، نفس نفس زند، آهسته بفشرد به زمین پای» (همان: ۷۶). «سوز سایه‌ای سر فرا کشد دخمه‌ها بسته از هوار او رشته‌ها درند، سایه بر جهد، سایه بر جهد، سایه بر جهد» (همان: ۸۵) . «غار کبود می‌خزد- توده سرب مذاب پهن کند تن- خرخری از دور می‌پرد- مرده و از یادها گریخته- شبحی تنهایی کویر را به دوش می‌برد» (همان: ۹۱). «ره سپرد او بسوی خانه خویش. سوز نگاهش، ز پای گشته رها. چنگ فکنده است به نیزار آرزوان. پنجه فشارد گریزگاه نهان را تا نجهد سرکش آذر از نهفت به نی‌زار، ترس سکوتش دود به پوست زیر لرزه دهد. بم نوای تارهای فسانه» (همان: ۷۵).

۱-۲-۳- جذبه و جنون و تخدیر:

از دیگر اصول معرفتی سوررئالیسم جذبه و جنون و تخدیر است. «در نظر سوررئالیست‌ها جنون و آدم مجنون بهترین نمونهٔ آزادی و رستن از تمامی قیدهاست و آدم‌های مجنون بی‌آنکه توجهی به سنت‌ها، قراردادهای قانونی و عرفی و اخلاقی داشته باشند بی‌توجه به نفع و ضرر خویش رفتار می‌کنند» (ثروت، ۱۳۹۰: ۲۹۱). جنون حالتی است که فرد در آن از تسلط عقل آزاد می‌شود. جنون «حالت رهاسازی نیروهای نهفته در درون است، از این جهت یکی از منابع شناخت و سرچشمهٔ آفرینش سوررئالیستی می‌تواند باشد» (فتوحی،۱۳۸۵: ۳۱۰)

دنیای دیوانگی با دنیای معمولی تفاوت دارد. «دنیای دیوانگی زمینهٔ مطالعه گرانبهایی است برای معرفت نفس انسانی» (سیدحسینی،۱۳۶۵: ۴۴۰). تخیلات این گروه نیز با تخیلات معمول متفاوت می‌باشد. «دیوانگان تا حدود زیادی قربانی تخیل خویش هستند به این معنی که تخیل آنان را به عدم رعایت برخی از مقررات رهبری می‌کند که با خروج از آنان هدف قرار می‌گیرند» (همان:۸۴۰) .

هوشنگ ایرانی گویی بعد از زلزله‌ای سنگین و ویرانگر نشسته است و تماشا می‌کند و شعر می‌گوید. این ویرانی و سیاهی بیرونی، نحوهٔ جملات و عبارات شاعر را نیز مغلق و مغشوش کرده و گاه وی را به بیانی جنون وار وا می دارد:

«از هر سو کویر، کویری سیاه یکنواخت و ... مرده بازوی عریان جلوه می‌کند. اینجا؟ نه! اینجا؟ نه! همه جا؟ نه! هیچ جا؟ نه! نه! نه! نه! پس...؟ نه! جایگاه جان‌ها فرو می‌ریزد. و او و سمندش بر سیاهی می‌تازند و می‌تازند و می‌تازند. سیاه، صاف، نه پستی نه بلندی، صاف، سیاه سیاه می‌تازند- سبوئی که در میان خیز شن‌ها سراب نیست- بسوی شایدها. او و سمندش می‌تازند. نیشخند نمکین کویر هر آن آن‌ها را می‌فریبد. او و سمندش می‌تازند و می‌خواهند، فریفته شوند اما در پهنهٔ بی‌انتهای کویر سیاه، سیاه، سیاه، چیزی که بتواند فریب دهد نیست» (ایرانی،۱۳۷۹: ۱۰۱).

دیگر نمونه‌ها:

«عنکبوتی کور و کر بر تن لخت عقابی رشته می‌پیچد و بر منقار و چنگال عظیمش خاک می‌ریزد» (همان: ۸۸). «رنگ سیه از افق بسوی دامن نیزار تند دود، پیش و پس رود، از خشم تا سر به گوش سیاهی» (همان: ۷۵و۷۶). «سایهٔ تنها زیر سنگینی هزاران قرن انتظار کاروان را می‌شمارد و میان تیرگی‌های گذرندگان

در درون پرده‌ها تا ابد افتاده می‌خواهند امید ناشناسش را» (همان: ۱۰۹). «سایهٔ تنها فراز صخرهٔ سنگین و سرد بر رمزهای مبهم دریانورد آشنایی که هرگز نخواهد آمد، خیره شده است» (همان: ۱۰۹).

۲- آشنایی زدایی و عادت شکنی در اشعار هوشنگ ایرانی

این قاعده که از قاعده‌های محوری در سوررئالیسم محسوب می‌شود، اسکلت ساختمان فکری و کنش-گری‌های هوشنگ ایرانی را بیشتر در عمل و با افراط گرایی را تشکیل می‌دهد. ایرانی به صراحت بر این عقیده بود که هنرمند پیرو روشی همگانی و پایدار نیست و هر آن در جستجوی زبانی گویاتر، عات‌ها را در می‌نوردد. چه چیز عادت شکنانه‌تر از تعبیرهایی چون جیغ بنفش هوشنگ ایرانی. عنوان و شماری از اشعار هوشنگ ایرانی از همین‌گونه است، مانند: بنفش تند بر خاکستری، هاه، کاساندرا، نوبانا او، اوم مانی، یونیو مستیکا، Uniomysteca و از همه مهمتر شیوه و روش او در شعر سرودن را می‌شود، نام برد. مثلاً در اشعار زیر هوشنگ ایرانی کوشیده است تا به آشنایی‌گریزی و هنجارشکنی دست بزند:

«آفتابی سیاه بی‌حرکت مرکز آسمان بچسبید سیاه- سپید- بی‌سایه سرب‌وش سنگین جاودان سکون جاودان جنبش در فضا رخنه می‌نبنماید. موج آهنگ موج نور» (ایرانی،۱۳۷۹: ۷۲).

دراین قطعه شعری فعل «می‌نبنماید» ساختاری دارد که قبلاً در ادبیّات سال‌های دور فارسی نیز تجربه شده، اما اعمال این تحول در فعل «نمای» (بن مضارع) با توجه به موقعیت فعل در بند مذکور شکل نوینی به آن داده است. «آن آتش سیاه خواهد آمد و نی‌های لرزان را خواهد خرد کرد، خواهد کوبید، خواهد نابود کرد» (همان: ۱۰۴). که در این مورد ساختمان فعل جابه جا شده است.

نمونه‌های دیگر:

«سر وحشت خیز بردارد، بسنگد شیشسه‌ها و لرزه‌ای دنیا به هم ریزد» (همان: ۸۲). «و هلهله کنان صخره‌ها بر او می‌ریزاند، می‌کوبدش، لگدمال می‌کندش، می‌فشاردش» (همان: ۹۹). «آرام باش... عقاب سرکش- هنگام خواهد فرا رسید، هنگام خواهد فرا رسید» (همان: ۱۰۵).

نتیجه

بررسی در اشعار هوشنگ ایرانی نشان از آن دارد که از خصوصیات و ویژگی‌های عمده و اصلی در اشعار هوشنگ ایرانی، جنبهٔ سوررئالیسمی بودن آن‌هاست. اگر چه امکان دارد علایم و نشانه‌هایی از سایر مکتب‌ها هم در آن‌ها یافت شود، اما صرف نظر از همهٔ آن‌ها، این جنبهٔ سوررئالیستی بودن است که نقش عمده و اصلی را در اشعار این شاعر معاصر ایرانی، به خود اختصاص داده است. همچنین بررسی اصول و مبانی نظری و معرفتی سوررئالیسم در اشعار هوشنگ ایرانی حکایت از آن دارد که مهمترین دست‌افزار این شاعر معاصر در اشعارش، چیزی مستثنی و جدا از اصول و جنبه‌های سوررئالیستی نبوده، همین امر است که شهرت و آوازهٔ او را در این گونه موارد مضاعف و دو چندان کرده است.

کتابنامه

۱- احمدی، بابک، (۱۳۷۴)، **حقیقت هنر و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

۲- ادونیس(سعید)، علی احمد، (۱۳۸۰)، **تصوف و سوررئالیسم**، ترجمهٔ حبیب الله عباسی، چ۱، تهران: روزگار.

۳- ایرانی، هوشنگ، (۱۳۷۹)، **از بنفش تند تا به تو می‌اندیشم (مجموعه اشعار و اندیشه هوشنگ ایرانی)**، به کوشش شهرام اناری و با مقدمهٔ منوچهر آتشی، تهران: نشر نی.

۴- بیگزبی، سی، وی، ای، (۱۳۷۵)، **دادا و سوررئالیسم**، ترجمهٔ حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

۵- پرهام، سیروس، (۱۳۴۵)، **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیّات**، تهران: نیل.

۶- پریستلی، جی، یی، (۱۳۷۲)، **سیری در ادبیّات غرب**، ترجمهٔ ابراهیم یونس، تهران: امیرکبیر.

۷- ثروت، منصور، (۱۳۸۵)، **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، چ۱، تهران: سخن.

۸- جراح‌زاده، منوچهر، (۱۳۸۱)، **یک آسمان پرواز، چگونه نوسرایی کنیم**، چ۱، تهران: حریم یاس.

۹- جواهری گیلانی، محمد تقی، (۱۳۸۴)، **بهترین اشعار غلامحسین غریب و هوشنگ ایرانی به گزینش شمس لنگرودی**، ج۱، تهران: علم.

۱۰- داد، سیما، (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، ج۲، تهران: مروارید.

۱۱- دیانوش، (بی‌تا)، «سیمرغ کبود و حسرت کوه‌های بنفش»، **فصلنامه گوهران**، ش ۷ و۸ : ص۱۱۹.

۱۲- سعید، علی احمد، (۱۳۸۵)، **تصوف و سوررئالیسم**، ترجمه حبیب الله عباسی، تهران: سخن.

۱۳- سید حسینی، رضا، (۱۳۶۵). **مکتب‌های ادبی**، چ۲، تهران: نان.

۱۴- ــــــــــــــــ ، (۱۳۷۶)، **مکتب‌های ادبی** ، ج۲ ، تهران: نگاه.

۱۵- شیری، (بی‌تا)، «**از جیغ بنفش تا موج نو، کتاب ماه**»، ادبیات، ش ۱۰ : ص۲۹.

۱۶- طاهباز، سیروس، (۱۳۸۰)، **خروس جنگی بی‌مانند، در بارهٔ زندگی و هنر هوشنگ ایرانی**، تهران: نشر پژوهش فرزان روز.

۱۷- فتوحی، محمود، (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چ۱، تهران: سخن.

۱۸- نوری، نظام الدین، (۱۳۸۵)، **مکتب‌ها، سبک‌ها، و جنبش‌های ادبی جهان تا پایان قرن بیستم**، ج۳، تهران: زهره.

۱۹- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷)، **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، چ۱، تهران: جامی.

مفهوم جبر و اختیار در منظومهٔ فکری عین‌القضات همدانی با تأکید بر (تمهیدات، نامه‌ها، یزدان شناخت و لوایح) با محوریت کلامی و عرفانی

ولی‌اله اسماعیل پور[1]

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه پیام نور

مهدی باقری[2]

کارشناسی ارشد، زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه پیام نور مرکز زنجان

چکیده

مسئلهٔ جبر و اختیار یا حریّت اراده در کنار موضوعاتی چون امامت، حسن و قبح، خیر و شر، تشبیه و تنزیه و علم خداوند، یکی از مضامین و مفاهیم پربسامدی است که در حوزهٔ کلام، فلسفه و عرفان اسلامی پژوهش‌های وسیعی را به خود اختصاص داده است؛ به‌گونه‌ای که این مسئلهٔ غامض، یکی از کهن‌ترین و مناقشه آمیزترین مباحثی به شمار می‌آید که در طی اعصار و قرون، نظر متکلمان، فیلسوفان و عارفان بزرگ اسلامی را به خود جلب کرده است؛ لذا نظر به اهمیت و گستردگی حوزهٔ جبر و اختیار و همچنین وجود ابعاد ناشناخته در این زمینه، نگارندگان بر آن شدند تا نگاه عین‌القضات همدانی را به‌عنوان یکی از عارفان سترگ مکتب خسروانی نسبت به مفهوم جبر و اختیاردر متون منثور عرفانی فارسی در دو حوزهٔعاشقانه و کلامی – فلسفی بررسی کنند. همچنین درصدد پاسخ به این سؤال هستند که در افق دیداو،آیا انسان در چنبر جبر است یا در دایرهٔ اختیار؟ برآیند تحقیق چنین نشان می‌دهد که عین‌القضات در حوزهٔ عشق،به جبر مطلق عاشقانه – عارفانه و در حوزهٔ کلامی _ فلسفی، به هرسه مسئلهٔ«جبر»، «اختیار» و «امرَبینَ الأمرَین»ملتزم است؛از این‌رو دیدگاه او به نظریهٔشیعه و معتزله نزدیک‌تر از نظریهٔاشاعره است.

کلیدواژه‌ها: جبر و اختیار، اراده، عرفان، کلام، فلسفه، عین‌القضات، متون منثور.

پیش درآمد

یکی از باریک‌ترین و اندیشه برانگیزترین مسائلی که بشر در طول تاریخ با آن مواجه بوده، مسئلهٔ جبر و اختیار است؛ به‌گونه‌ای که این بحث از یک سو با اندیشه و روان انسان ارتباطی تنگاتنگ دارد و از سوی دیگر در قرآن آیات متعددی در این زمینه وجود دارد که هرانسان اندیشمندی را دربارهٔ این مسئلهٔ اساسی به تفکر وامی‌دارد. از آن‌جا که این موضوع از چگونگی تعلق علم خداوند و شمول ارادهٔ او نسبت به افعال انسان بحث می‌کند، به علم کلام مربوط است و از آن روی که در پیوند با ضرورت و عدم ضرورت افعال انسان در نظام کلیِ وجود است، به فلسفه و حکمت متعالی مرتبط می‌شود. بنابراین، این دو مفهوم به سبب

[1] v.esmaeel@gmail.com(نویسندهٔ مسئول)

[2]، mehdibagheri1387@gmail.com

گستردگی و کاربردهای فراوانی که در علوم دیگر دارند، دارای معانی و تفاسیر لغوی و اصطلاحی متفاوتی هستند که اجمالاً می‌توان آن‌ها را به شرح ذیل بیان کرد:

جبر از نظر واژه شناسی: « بالفتح «جیم» و سکون «ب – ر» در لغت به معنی کسی را به زور بر کاری واداشتن، شکسته را بستن و نیکو کردن حال کسی است. چنانکه تعبیر«جَبَرَ العَظمَ جَبراً و جَبوراً و جبارهً»، به این معنی است که استخوان شکسته را اصلاح کرد». (فیروزآبادی، {بی تا}؛ صفی پور، {بی تا}؛ ابوحیان توحیدی، ۱۳۷۰ق، مادهٔ «جبر»). **جبر** در اصطلاح عبارت است از؛ اسناد فعل ارادی انسان به خداوند. به بیان دیگر، نفی فعل از بنده و نسبت دادن آن به خداوند است.

واژهٔ **اختیار** به باب افتعال و از ریشهٔ « خ–ی–ر» به معنی،« انتخاب، گزینش، ارادهٔ میل و خواهش دل» است. (ابوحیان توحیدی، ۱۳۷۰ق؛ فیروزآبادی، {بی تا}؛ صفی پور، {بی تا}؛ مادهٔ « خ–ی–ر»). **اختیار** در اصطلاح عبارت است از؛ انتخاب و گزینش آزاد انسان در افعال، احوال و اطوارِ ارادی خویش.

در حوزهٔ علم کلام و فلسفه به‌ویژه فلسفهٔ اسلامی، این مسئله نسبت به دیگر موضوعات کلامی و فلسفی صدارت دارد. از این رو، متکلمان و فلاسفه در بحث جبر و اختیار با تمام توان فکری برای دفاع از عقیده و دیدگاه خود در برابر مخالفان، از عقل، حس و نقل بهره گرفته‌اند؛ به‌گونه‌ای که از تضاد و تقابل آرای آن‌ها سبب‌ساز پیدایی مکتب‌هایی چون جبریه (اهل حدیث)، اشاعره، ماتریدیه، امامیه و معتزله شدند که به ترتیب کمترین تا بیشترین گسترهٔ آزادی و اختیار را برای انسان‌ها قائل‌اند و هرکدام از این خطوط فکری دارای فِرق و زمره‌هاست که دیدگاه‌ها و عقایدشان متفاوت است.

عقاید و آراء نحله‌های کلامی

۱. دیدگاه جبریون (اهل حدیث): گروهی از اهل حدیث، قائل به نظریهٔ جبر محض بودند و سعی داشتند تا قدرت مطلق خدا را اثبات کنند. از این رو، برای رسیدن به این مقصود، قدرت و ارادهٔ انسان را هیچ می‌انگاشتند. در رأس آن‌ها چهرهٔ جهم بن صفوان بود که جبر مطلق را بنیان نهاد و پیروانش نیز راه او را ادامه دادند و به جبر محض گرویدند. در دیدگاه این گروه، انسان در افعال، اطوار و کردار خود مختار نیست و قدرت و اراده‌اش، هیچ نقشی در کنش او ایفا نمی‌کند؛ به‌گونه‌ای که کاملاً در سر پنجهٔ جبر گرفتار است و به هرجا که جبر اقتضا کند، بدون اراده کشانده می‌شود. بنابراین، این گروه کمترین حیطهٔ قدرت و اختیار را برای انسان قائل‌اند.

۲. دیدگاه اشاعره: یکی دیگر از مکتب‌هایی که در حوزهٔ اعتقاد، بر مسئلهٔ جبر تأکید فراوان دارند، اشاعره هستند. در افق دید اشاعره، انسان اساساً توان اختیار ندارد؛ به سخن دیگر معتقد به مختار بودن انسان نیستند. بنابراین، در دیدگاه این گروه، اعمال و افعال انسان از حیث ابداع و احداث، مخلوق خداست و فعل او نیز از طریق قدرت لایزال خداوند محقق می‌شود. در این میان، ابوالحسن اشعری بنیانگذار مذهب اشعری برای خارج شدن از جبر خالص، نظریهٔ «کسب» را مطرح کرده است. او معتقد

است کنش و کردار انسان را خدا می‌آفریند و نیز با ارادهٔ او افعال و اعمال انسان‌ها ضرورتاً به تحقق می‌انجامد. «پس هرگاه عملی از انسان صورت گیرد، فاعل آن محققاً انسان نیست، بلکه فاعلِ آن عمل، خداوند است و نقش انسان در این میان فقط «کسبِ فعل» است. کسب، یعنی مقارن ساختن خَلقِ فعل با خالقِ قدرت حادث در انسان. پس کسب کنندهٔ فعل کسی است که فعل همراه با قدرت در او ایجاد شده است» (شیخ بوعمران، ۱۳۸۲: ۴۰). از این رو، اشعری با طرح مسئلهٔ «کسب» سعی کرده تا از جبر مطلق و سره رها شود و راهی برای جبر میانه بگشاید.

۳. دیدگاه ماتریدیه: فرقهٔ ماتریدیه از مکتب‌هایی هستندکه در باب مسئلهٔ جبر و اختیار بر مختار بودن انسان باور دارند. در نگاه این گروه، نقش انسان در کنش و کردار ارادی او، نقشی واقعی و حقیقی است. یکی از این مدافعانِ اختیارِ انسان، ابوحنیفه بوده است؛ با این اعتقاد که حدیث مشهور منسوب به پیامبر «السعیدُ سعیدٌ فی بطنِ اُمهِ والشقیُ شقیٌ فی بطنِ اُمهِ»[1] را که نظریهٔ اشاعره است و بر جبر خالص دلالت می‌کند، مردود می‌شمارد. به نقل از ابومنصور ماتریدی (ف۳۳۳) شارح و پیرو مشهور آراء کلامی ابو حنیفه، «گرچه خداوند را خالق کائنات می داند، ولی امیال درونی، اراده و انتخاب آدمیان را به خود آنان منتسب می کند... به باور وی ارادهٔ انسان هر چه بخواهد، خداوند آن را می‌آفریند» (حیدری، ۱۳۸۵: ۹۵). در باور ابومنصور، «هرعملی اگر چه مخلوق خداست، عمل خود انسان است؛ زیرا نتیجهٔ انتخاب خود اوست و بدون هیچ‌گونه جبری به وسیلهٔ او کسب شده است» (همان).

بنابراین، می‌توان گفت ماتریدی برخلاف دیدگاه اشعری از جبر خالص رها شده و به اختیارگرایی انسان باور دارد.

۴. دیدگاه امامیه: یکی دیگر از مکتب‌هایی که در قلمرو جبر و اختیار همواره مدعی هستند که کنش و افعال ارادی و آزادانهٔ انسان نه فقط معلول قدرت و ارادهٔ خداست و نه صرفاً حاصل توانِ اختیار و ارادهٔ انسان؛ بلکه به بار نشستن افعال و احوال انسان هم مستند به ارادهٔ انسان و هم مستند به ارادهٔ خداوند است، مکتب امامیه شیعه است. این گروه با بهره‌گیری از حدیث «لا جبرَ و لا تفویضَ بل امرٌ بینَ الامرین» که به حضرت امام جعفر صادق (ع) منتسب است بر این باورند که افعال انسان نه جبر محض است، نه اختیار صرف، بلکه امری میان این دو است.

۵. دیدگاه معتزله: یکی از بزرگ‌ترین مکتبی که در حوزهٔ جبر و اختیار به اختیارگرایی مطلق انسان معتقدند، جریان اعتزالی یا همان مکتب معتزله هستند. این گروه بیش‌ترین و وسیع‌ترین حوزهٔ اختیار را برای انسان قائل‌اند و به آزادی و مسؤلیت کاملِ انسان تأکید دارند؛ بدین معنا که انسان صاحبِ آزادی، اراده و اختیار تام است؛ لذا در دیدگاه این فرقه، فعل انسان برآمده از اختیار و قدرت اوست و او می‌تواند دست از فعل خود بردارد و آن را ترک یا آن فعل را محقق کند.

[1] خوشبخت کسی است که در شکم مادرش خوشبخت باشد و بدبخت کسی که در شکم مادرش بدبخت می باشد.

با این اهتمام باید/ می‌توان گفت: متون منثور فارسی عرفانی و متصوفه به‌ویژه، عرفان مکتب خسروانی با عنایت به تأکید فراوان به مسئلهٔ تقدیر و میزان تأثیر انسان بر سرنوشت خود، یکی از مهم‌ترین و پربسامدترین متونی است که به مسئلهٔ ارادهٔ انسان و موضوع جبر و اختیار باتوجه به نوع رابطهٔ انسان با خدا توجه داشته است. در این میان آثار منثور فارسی عرفانی مربوط به قرن پنجم و ششم از مهم‌ترین این آثار هستند که از شاخص‌ترین آن‌ها می‌توان به آثار عین‌القضات همدانی اشاره کرد.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص پیشینه و سوابق پژوهش باید گفت که دربارهٔ عین‌القضات همدانی، مقاله‌های فراوانی به‌طور اخص نگاشته شده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «عقاید عرفانی عین‌القضات همدانی» و «زندانی بغداد، حقایقی از زندگی و فلسفهٔ عین‌القضات همدانی»، غلامرضا افراسیابی،«عین‌القضات همدانی»، احمد نیکوهمت، «بررسی و تحلیل زبان عرفانی در آثار عین‌القضات همدانی» سید علی اصغر میرباقری فرد و شهرزاد نیازی، «شطحیات عین القضات همدانی» فاطمه مدرسی و دیگران و ... اما از دیدگاه مورد نظر در این مقاله، تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است.

روش تحقیق

روش پژوهش، توصیفی- تحلیلی و شیوهٔ انجام دادن آن، کتابخانه‌ای و اسنادی است. لذا در این جستار باعنایت به دستگاه فکری و حوزهٔ اندیشگانی عین‌القضات، مباحث در سه بخش و بر اساس اهمیت موضوع طبقه‌بندی شده است:

الف. جبر مطلق عاشقانه و مطلق کلامی -فلسفی و زیر مجموعه‌های آن؛

ب. اختیارگرایی و زیر مجموعه‌های آن؛

ج. نظریهٔ بین‌الامرین بررسی شده است.

بخش ۱. نگاهی به جبر مطلق عاشقانه- عارفانه

عرفان با توجه به چهار حالت این نوع از رابطه یعنی ارتباط، تقرّب، اتصال و اتحاد از پیوند و وابستگی انسان با خود، جهان و خدا بحث می‌کند. در وادی عرفان همه چیز خداست و هرچه می‌خواهد با اراده و خواست خود انجام می‌دهد؛ لذا عرفان در معنای کلی و عام خود، ارتباطی تنگاتنگ با مسئلهٔ جبر و اختیار دارد. پیوند عشق عرفانی با بحث غامض جبر و اختیار پیوندی علت و معلولی است؛ زیرا در مبادی عرفان عاشقانه، سالک از مسیر اختیار به میدان سلوک وارد می‌شود و با تحمل رنج، عبادت و حرکت در راه بندگی که آن هم به اختیار او ولی در طول ارادهٔ خداوند است، از عنایت، اشراق و تجلی حق بر دل خود بهره‌مند می‌شود و به مقام معیت می‌رسد. آنجاست که در انتهای طریقت، اختیار از او سلب و در اختیار حق محو و به فنای فی‌الله نائل می‌شود. به سخن دیگر، این نوع جبر در بالاترین مرحلهٔ سلوک و طریقت عارفانه –عاشقانه تجلی می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که برتر و بالاتر از اختیار قرار می‌گیرد.

۱-۱. آراء و دیدگاه‌های عین‌القضات در باب مسئلهٔ جبر عاشقانه

عین‌القضات همانند استاد خود احمد غزالی و به واسطهٔ او هم از تعالیم پیران مکتب خسروانی و هم از مکتب بغدادی بهره جسته است. امّا با بررسی و مطالعه در آثار و دستگاه فکری عین‌القضات به نظر می‌رسد تأثیرپذیری او از تعالیم مکتب خسروانی بیشتر از تعالیم مکتب بغدادی است؛ زیرا از آن جا که مسئلهٔ عشق و معرفت عاشقانه از موضوعات و مفاهیم پربسامد مکتب خسروانی به شمار می‌آید، توانسته بیشترین کانون توجهات عین‌القضات را دربارهٔ این مسئله معطوف سازد و او را تحت تأثیر خود قرار دهد. با این رویکرد، تأثیرپذیری او از تعالیم مکتب خسروانی نمود بیشتری پیدا می‌کند؛ به همین دلیل او را می‌توان از پیشروان تحول بنیادین و میراث‌دار تصوف و عرفان ایرانی ـ اسلامی دانست.

او عارفی با تجارب ژرف روحانی است که مبانی اندیشه‌ها و تفکرات عرفانی‌اش استقلال خاص خود را دارد؛ به‌گونه‌ای که عشق را استاد خود می‌داند و برای عشق مقام و مرتبهٔ والایی قائل است و دردمندی را در عاشقی می‌داند. او با تأثیرپذیری از اندیشه‌های والا و نافذ عاشقانه ـ عارفانهٔ استاد خود احمد غزالی معتقد است که سراسر عشق جبری و قهری است که تمام وجود عاشق را فرا می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که از او اختیار و اراده باقی نمی‌گذارد؛ یعنی عشق وقتی که به مرحلهٔ کمال و شوق مفرط برسد به عاشق حالتی دست می‌دهد که عنان اراده و اختیار از او سلب و از زمان و مکان فارغ می‌شود. این نوع بی‌اختیاری به تسلیم شدن مطلق سالک در برابر ارادهٔ نافذ حضرت حق منجر می‌شود. بنابراین، ماهیت عشق در منظومهٔ فکری عین‌القضات به «جبر مطلق عاشقانه» یا «جبر محمود» می‌انجامد. با این تفصیل، عمده‌ترین زمینه‌ها و جریان‌های ظهور و بروز مفهوم جبر با توجه به بحث عشق، در آثار فارسی عین‌القضات به قرار ذیل است:

۱-۱-۱. مجذوب سالک یا سالک مجذوب

در دیدگاه عرفا، سیر باطنی به سوی حق به دو گونه ممکن است: الف.سلوک؛ ب. جذبه.

سلوک؛ روش و کوشش تدریجی است که سالک در طی طریق انجام می‌دهد تا به غایت طریقت یعنی فنا فی الله برسد. درواقع، سلوک نتیجهٔ توجهٔ انسان به خدا و اشتیاق نزدیکی به اوست؛ لذا به سالکی که چنین روشی داشته باشد، «سالک مجذوب» می‌گویند.

جذبه؛ کشش و سیر دفعی و غیر تدریجی است که عنایت الهی، سالک را به ناگاه فرو می‌گیرد و بی‌اختیار در دام عشق خود اسیر و گرفتار می‌کند. سالکی که به ناگاه جذبه او را در رباید و اختیار و اراده را از او سلب کند، «مجذوب سالک» می‌گویند. با توجه به تعریف ارئه شده، یکی از مبادی و اصول مهم ظهور و بروز مفهوم «جبرمطلق» با عنایت به مسئلهٔ عشق در اندیشهٔ عین‌القضات همدانی «مجذوب سالک» است.

او در تمهیدات دربارهٔ مجذوب سالک چنین می‌گوید: «چون عنایت ازلی خواهد که مرد سالک را به معراج قلب درکار آرد، شعاعی از آتش عشق، شعله‌ای بزند شعاعی بر مرد سالک آید، مرد را از پوست بشریّت و عالم آدمیّت بدر آورد. در این حالت سالک را معلوم شود که «کُلُّ نفسٍ ذائقهٔ الموت» (سورهٔ۲۹/آیهٔ

۵۷) چه باشد و در این موت راه می‌کند تا بسر حد فنا رسد، راحت ممات را بر وی عرضه کنند و آنرا قطع کند و بذبح بی‌اختیار از خلق جمله ببرد» (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۵۱).

با توجه به سخنان عین‌القضات می‌توان گفت که در افق دید او جذبه و عنایت حق در وادی سیر و سلوک، بیش از مجاهده و ریاضت مایهٔ نیل به مقصد است؛ یعنی بر «مجذوب سالک» تأکید دارد؛ زیرا در این مرحله از سلوک که عالی‌ترین مرحلهٔ طریقت عاشقانه است، اختیار و اراده از سالک به طور مطلق سلب می‌گردد؛ به‌گونه‌ای که این بی‌اختیاری به «جبر مطلق عاشقانه» منجر می‌شود. جان سخن اینکه در منظومهٔ فکری عین‌القضات کشش بر کوشش رجحان دارد.

۱-۱-۲. تقدم یُحِبُّهُم بر یُحِبّونه

یکی دیگر از موارد بروز جبرمطلق عاشقانه در دستگاه فکری عین‌القضات، تقدم عشق و خواست خداوند «یُحِبُّهُم» بر عشق و خواست انسان «یُحِبّونه» است؛ بدین معنا که چون انسان عاشق و خواسته خداوند است از اینکه در برابر این محبت و عشق الهی تسلیم محض شود و سرسپردگی اختیار کند، گزیری نیست. «عین القضات همچون عرفای دیگر محبت میان خالق و بنده را دوسویه می‌شمارد و دلیل او در این‌باره آیهٔ «یُحِبُّهُم بر یُحِبّونه» است» (مدرسی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۵).

او در نامه‌ها جلد دوم در این زمینه می‌گوید: «... اگر سر آن داری که جان و دل در میان نهی و با خرقه سرکنی بیا «فَمن شاءَ اِلی ربِّه سبیلاً» و تو را خواست از کجا آمده و اگر خواستهٔ او باشی چه کنی که او را نخواهی «وَ ما تَشاوُءن الاّ اَن یَشاءَ اللّهُ» (عین القضات، ۱۳۷۷: ۱۸۶). همچنین در تمهیدات چنین می‌گوید: «.....گفت او بندهٔ خود را عاشق خود کند؛ آنگاه بربنده عاشق باشد و گفت: بنده را گوید: تو عاشق و محبّ مایی و ما معشوق و حبیب توایم. اگر تو خواهی و اگر نه» (همان، ۱۳۷۳: ۱۱۲).

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود عین‌القضات ملهم از آیهٔ شریفهٔ قرآن، «...یَأتِی اللّهُ بِقَومٍ یحبُّهُم و یُحِبُّونَهُ...»[1] یُحبّونه را برآمده از یُحِبُّهم می‌داند. درواقع، در دیدگاه او، عشق عاشق به معشوق « یُحبّونه» نشانهٔ عشق و دوستی معشوق نسبت به عاشق «یُحِبُّهم» است؛ بدین‌معنا که خداوند ابتدا انسان را عاشق خود کرده، سپس عاشق او شده است؛ بنابراین، «یحبّهم» بر «یحبّونه» تقدم زمانی و ذاتی دارد. او همچنین معتقد است که انسان چه بخواهد چه نخواهد، عاشق و محبّ خداوند و خدا معشوق و حبیب اوست و در پذیرش این مسئله مجبور است.

جان سخن اینکه در منظومهٔ فکری عین‌القضات مفهوم «یحبُّهُم و یُحِبُّونَهُ» به‌طور ضمنی به «فَعّال لَمّا یَشاء» بودن حضرت حق اشاره دارد که می‌توان از آن به «جبر مطلق عاشقانه» قلمداد کرد.

[1] خدا گروهی را می آورد که آنان را دوست دارد و آنان] نیز [او را دوست دارند. (مائده/ ۵۴)

۱-۱-۳. جوهر بودن عشق و عرض بودن جان

یکی دیگر از مؤلفه‌هایی که با مسئلهٔ جبر عاشقانه در اندیشهٔ متعالی عین‌القضات رابطه‌ای مستقیم دارد؛ جوهر بودن عشق و عرض بودن جان است. او در تمهیدات می‌گوید: «عشق حق تعالی جوهر جان آمد و عشق ما جوهر وجود او را عرض آمد، عشق ما او را عرض و عشق او جان ما را جوهر، اگر چنانکه جوهر بی عرض متصور نباشد.....، مگر این بیت‌ها نشنیده‌ای:

چون آب و گل مرا مصوّر کردند　　جانم عرض و عشق تو جوهر کردند

تقدیر و قضا قلم چو تر می‌کردند　　حسن تو و عشق من برابر کردند»

(عین‌القضات،۱۳۷۳: ۱۱۳-۱۱۲)

در افق دید عین‌القضات، عشقِ خداوند جوهر و جانِ آدمی عرض است؛ زیرا جوهر بودن عشق خداوند دلیل بر اختیار و ارادهٔ نافذ اوست و عرض دانستن حقیقت جان آدمی، دلیل بر بی‌اختیاری و عدم استقلال در وجود اوست. امّا پرسشی که در ذهن ایجاد می‌شود این است که آیا جوهرِ عشق برای عرضِ جان اکتسابی است یا موهبتی؟ در آثار عین‌القضات پاسخی صریح برای این پرسش نمی‌توان یافت؛ امّا او حدیثی از پیامبر (ص) نقل می‌کند که می‌فرماید: «اِذا اَحَبَّ اللهُ عبداً عَشَقَهُ و عَشَقَ عَلیهِ فَیَقولُ عَبدی اَنتَ عاشِقی و مُحِبّی و اَنا عاشِقٌ لَکَ و مُحِبٌّ لَکَ اِن اَرَدتَ و اِن لَم تُرد»[1] در این حدیث، به طور ضمنی بر موهبتی بودن جوهرِ عشق دلالت دارد؛ به‌گونه‌ای که پذیرفتن این موهبتی بودن جوهر عشق، اجباری و با سلب اختیار و اراده همراه است.

۱-۱-۴. بی اختیاری عاشق

یکی دیگر از مفاهیم برجسته در حوزهٔ پیوند عاشق و معشوق با توجه به جبر عاشقانه در مبانی فکری عین‌القضات مسئلهٔ ترک و بی اختیاری عاشق در گسترهٔ عشق است؛ زیرا ترکِ اختیار موجب می‌شود که عاشق در مسیر سلوک پیشرفت و تعالی داشته باشد؛ به‌گونه‌ای که بی‌اختیاری طی منازل سلوک را برای سالک آسان‌تر و راه را هموارتر می‌سازد.

عین‌القضات در رسالهٔ لوایح از قول جنید بغدادی در باب بی اختیار در مسیر عشق چنین بیان می‌کند: «جنید را گفتند خواهی که مرحضرت آفریدگار را بینی، گفت: نه. گفت: چرا؟ گفت بخواست و نیافت، بدین نسبت همه آفت در اختیار منست و من از آفت اختیار پناه بدو سازم» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۱۳۷).

همچنین می‌گوید: «در عشق آنکه بختیار است بی‌اختیار است» (همان، ۱۳۶).

---

[1]. (هنگامی که خدا بنده ای را دوست بدارد به او عشق می ورزد و عشق را بر او عرضه می دارد پس می گوید« بندهٔ من، تو عاشق و دوستدار منی و من عاشق و دوستدار توأم، چه بخواهی و چه نخواهی»)حدیثی از رسول اکرم (ص)

یا در نامه‌ها (ج۲) می‌گوید:

«عشقت کند هر آنچه بباید، تو صبر کن　　شاگرد عشق باشد، تو را او بس اوستـاد»

(عین القضات، ۱۳۷۷: ۱۲۵)

در تبیین اندیشهٔ عین‌القضات باید گفت که اصولاً در مسیرِ عشق اختیار، سبب تباهی، گزند و دشواری عشق می‌شود؛ زیرا سراسر عشق جبر مطلق است و در این مسیر اختیاری وجود ندارد. از این رو، عاشق هیچ‌گاه در وادی عشق مؤاخذه نمی‌شود؛ چون تکلیف از او ساقط است و هرکاری که از او سر زند از روی بی‌اختیاری و بی‌ارادگی او می‌باشد؛ به بیان دیگر هرکس جز عاشق، چون هنوز از خودی بودن خویش رها نشده، کاری که می‌کند یا سخنی بر زبان می‌آورد به اختیار و ارادهٔ خود انجام می‌دهد، امّا عاشق بی‌اختیار است؛ یعنی هرعملی که از سوی او انجام می‌شود از اختیار و ارادهٔ او خارج است. با این تفصیل، عین‌القضات عشق را استاد و صاحب اختیار و عاشق را شاگرد و بی‌اختیار می‌داند؛ به‌گونه‌ای که در دیدگاه او سراسر مسیر عشق جبری و اختیار به طور مطلق مطرود است.

۱-۱-۵ ابلیس و جبر عاشقانه

یکی دیگر از مفاهیم و مؤلفه‌های مهم در باب جبر و اختیار به‌طور اعم و جبر عاشقانه به‌طور اخص در دیدگاه عین‌القضات، ابلیس ستایی است. در مجموعه متون عرفانی ایرانی ـ اسلامی به‌ویژه مکتب خسروانی عارفانی چون حسین منصور حـلاج (مقتـول ۳۰۹ ق)، احمـد غـزالی (م ۵۲۰ ق)، عین‌القضات همـدانی (مقتـول ۵۲۵ ق)، سـنایی غزنوی (م ۵۳۵ ق) و روزبهان بقلی شیرازی (م ۶۰۶ ق) و... از جمله کسانی هستند که در آثارشان رگه‌های توجیه و دفاع از ابلیس در برابر اوامر الهی دیده می‌شود. این عده از عرفا عصیان ابلیس را ناشی از مشیت و تقدیر خداوند دانسته‌اند. امّا عدّه‌ای دیگر سرپیچی ابلیس از فرمان حضرت حق را عشق مفرط او نسبت به خدا دانسته و بر این باورند که غرور و غیرت ابلیس مانع از سجدهٔ او بر انسان شده است.

بر پایهٔ آنچه گفته شد ابلیس در اقوال و آثار گروهی از بزرگان تصوف و عرفان چون عین‌القضات همدانی چنین معرفی شده است: «پاکبازترین عاشق که سجده را جز بر معشوق روا ندانست و پاسبان درگاه حضرت حق و سرور مهجوران» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۴۱۶). «یگانه وجود و سرّ قدر و خال بر جمال ازل» (همان). «شحنهٔ مملکت ملکوت که صد و بیست و چهار هزار نبی زخم او خورده‌اند» (همان، ج۱: ۹۶).

در دیدگاه عین‌القضات عصیان و سرکشی ابلیس بنابر مشیت و خواست الهی بوده است و در جایی با استناد به اعتراض موسی (ع) به خدا در داستان گمراه کردن قوم موسی توسط سامری بر این باور است که گمراه کردن ابلیس هم به خواست، مشیت و امتحان خداوند بوده است؛ زیرا خدا هرکه را بخواهد هدایت می‌کند و هرکه را اراده کند گمراه می‌سازد و تمام این فتنه و بلا از خود خداوند است. او در *نامه‌ها* (ج دوم) در خصوص عصیان ابلیس این چنین می‌گوید: «ای عزیز! اگر نه آن بودی که «یُضلُّ من یشاءُ و یَهدی من یشاءُ» ابلیس و جبرئیل چه کردندی؟ گیرم که خلق را ابلیس اضلال کند ابلیس را بدین صفت که آفرید؟ ...

امّا موسی صفتی باید تا در حالِ مستی گوید: «اِن هِیَ اِلاّ فِتنَتکَ» و «اَضَلَّهُمُ السامِری» چه معنی دارد؟ بار خدایا! تاکنون خاک بر سر می‌کردم از دستِ سامری و می‌گفتم:

همه رنج من از بلغاریانست که مادامم همی باید کشیدن

اکنون استغفار همی کنم و می‌گویم: «اِن هی اِلاّ فِتنُکَ تُضِلُّ بِها مَن تَشاءُ و تَهدی مَن تَشاءُ» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۷-۸).

چنانکه ملاحظه می‌شود عین‌القضات با امعان نظر و ژرف‌اندیشی عصیان ابلیس را توجیه می‌کند و بر این باور است که عصیان او به اختیار و اراده‌اش نبوده، بلکه منشأ آن مشیت و ارادهٔ خداوند بوده است. بنابراین، عین‌القضات دربارهٔ مسئلهٔ ابلیس به جبر مطلق عاشقانه قائل است؛ زیرا به اعتقاد او خداوند «فعّال ما یشاء» است و همهٔ موجودات و پدیده‌های عالم مقهور و مسخّر اراده و قدرت او هستند و از خود اختیار و اراده‌ای ندارند.

بخش ۱-۲. رویکرد عین‌القضات همدانی در حوزهٔ جبر مطلق کلامی و فلسفی

یکی از حوزه‌ها و مجاری ظهور و بروز مسئلهٔ جبر و انواع آن در منظومهٔ فکری عین‌القضات؛ کلام، اصول و باورهای دینی است. با توجه به تحدید و تشریح انواع جبر می‌توان دیدگاه او را در «جبر مطلق»، تقسیم کرد. در این نوع از جبر از اعتقاد انسان بر وحدانیت و ربوبیت خداوند و همچنین پیوند خدا با همهٔ پدیده‌ها و اشیاء موجود در جهان هستی بحث می‌شود؛ بدین‌سان که باورمندی به این گونه از جبر به معنای تسلط مطلق خداوند بر همهٔ هستی می‌باشد که انسان نیز جزئی از آن است. با این توجه در اندیشهٔ عین‌القضات، خداوند معطی، مانع و مالک حقیقی همهٔ کاینات است. او همچنین معتقد است که اگر انسان با این تفکر که می‌تواند مالک، مانع و معطی در این عالم باشد، آن پنداری بیش نیست؛ زیرا او نمی‌تواند فاعل کردار خود باشد. از این رو، او را با تصرف و مالکیت کاری نیست و مالک حقیقی خداوند است و بس. با این اهتمام می‌توان گفت: عمده‌ترین بسترها و مؤلفه‌های ظهور مفهوم «جبر مطلق » با توجه به حوزهٔ کلام و فلسفه در اندیشه و آثار فارسی عین‌القضات به قرار ذیل است:

۱-۲-۱. آفرینش

از آن جا که خداوند مبدأ و منشأ آفرینش همهٔ موجودات عالم است، همهٔ افعال نیز به اراده، خواست و محبت او انجام می‌گیرد. از این رو، گروهی از انسان، مؤمن خلق شدند و گروهی کافر، که هر دو مقضی حق و در نزد او یکسان هستند. این نوع آفرینش از حکمت الهی به شمار می‌آید.

عین‌القضات همدانی در *تمهیدات* دربارهٔ خلقت انسان می‌گوید: «این عزیز! چون جوهر اهل الله مصدر موجودات است، بارادت و محبت در فعل آمد؛ کیمیاگری او جز این نیامد که «هُوَ الّذی خَلَقَکُم فَمِنکُم کافِر وَ مَنکُم مؤمن» (سورهٔ۶۴/ آیهٔ۲) هرکه از ارادت خدا سعید آمد، از شکم مادر در دنیا سعید آمد؛ و هرکه از ارادت خدا شقی آمد؛ از شکم مادر در دنیا شقی آمد. و از برای این معنی بود که افعال خلق بر دو قسم آمد:

قسمی سبب قربت آمد بخدا، و قسمی سبب بُعد آمد و دوری. آفرینندهٔ ما و آفرینندهٔ عمل ما اوست. «و اللهُ خَلَقَکُم و ما تعملون» (سورهٔ۳۷/آیهٔ۹۶) چنانکه می‌خواهد در راه بنده می‌نهد و می‌گوید: «هَل مِن خالقٍ غیرُالله؟» (سورهٔ۳۵/آیهٔ۳)». (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۱۸۱-۱۸۲)

سعادت و شقاوت انسان به اراده و خواست خداوند بستگی دارد؛ بدین‌سان که اگر خواست خداوند بر این بوده که انسان سعادتمند در دنیا باشد، سعادتمند است و اگر شقاوت را برای انسان خواسته، انسان بدون شک شقاوت و بدبخت خواهد بود. از این رو، سعادت و شقاوت هر دو مقضی حق و از حکمت الهی اوست؛ به همین دلیل آفرینندهٔ انسان و اعمال و کردار او خداوند است. به بیان دیگر، خداوند هم آفرینندهٔ فعل انسان و هم فاعل فعل انسان است. پس سعادت و شقاوت انسان به اختیار او نیست، بلکه ازلی است.

۱-۲-۲. تقدیر و تسلیم

گوی بودن در میدان تقدیر الهی به معنی تسلیم مطلق انسان به مقدرات ازلی است و واژهٔ «بودنی» سرنوشت و تقدیری است که خداوند در ازل بر لوح محفوظ نگاشته است.

تسلیم عبارت است از: «استقبال قضای الهی با رضا، و ثبات در ظاهر و باطن است به هنگام امتحان و ابتلا» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۹۱).

عین‌القضات برای اثبات تسلیم بودن مطلق انسان در افعال و کردار اختیاری خود، بارها از تمثیل گوی بودن بهره جسته است و بر این نکته هم تأکید می‌ورزد. او در نامه‌ها (جلد دوم) در خصوص گوی بودن در میدان تقدیر برای کسب سعادت و شقاوت چنین می‌گوید: «جای ترس است از مکر قدر. بر یکی اسباب سعادت مسلط کند تا مضطر گردد در راه سعادت و بر دیگری اسباب شقاوت مسلط کند تا مضطر گردد در راه شقاوت ... و جز گوی بودن در میدان تقدیر روی نیست» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۱۹۸).

«گوی آنجا تواند بود که فرمان چوگان بود...» (همان، ۲۸۲).

«... گوی شدن به فرمان چوگان سلطان لابد است» (همان، ۲۸۳).

او همچنین در نامه‌ها در خصوص تغییرناپذیری تقدیر و سرنوشت چنین می‌گوید: « ... کدام تر دامن را زهرهٔ آن بود که در این معنی چون و چرا گوید؟ عجبا کار تو!

بودنیها بود، ما را با چرا و چون، چکار خیز تا خاک رضا را بر چرا و چون کنیم»(همان، ج۱: ۳۶۵)

«این منم یارا که اندر زلف تو مویی شدم پیش چوگانی که زلفت داشت من گویی شدم»(همان: ۱۲۹)

غایت افعال و کردار اختیاری و ارادی انسان بر حول دو محور استوار است؛ نخست مسیر سعادت و دیگری مسیر شقاوت. البته، سعادت هدف غایی انسان است. هرگاه قَدَر از کمینگاه مکر برون آید بر این دو طریق سعادت و شقاوت مسلط شود آن‌ها را مقهور و مسخّر خود می‌گرداند؛ به‌گونه‌ای که علل و عوامل سعادت را بر گروهی از انسان مسلط می‌کند تا در راه کسب سعادت از خود اراده و اختیاری نداشته باشد و از او موجودی مجبور یاد کنند. همچنین در راه کسب شقاوت از او اختیار و اراده سلب می‌شود تا موجودی مجبور و بی‌اختیار به شمار آید.

عین‌القضات در خصوص سرنوشت انسان‌ها با الهام از آیات قرآن، نقش‌هایی که نقاش ازل (خداوند) در لوح محفوظ نگاشته، ناستردنی دانسته و بر این باور است که سرنوشت و اعمال همهٔ ما به تقدیر ازلی وابسته است و انسان باید تسلیم تقدیر الهی باشد و نباید چون و چرایی به میان آورد، بلکه خرسندی پیشه کند. از این رو، در منظومهٔ فکری عین‌القضات، انسان در افعال و کردار ارادی خود در کسب سعادت و شقاوت و همچنین نسبت به سرنوشت خود، موجودی مطلقاً مجبور و تسلیم به‌شمار می‌آید.

۱-۲- ۳. قضا و علم سابق الهی

یکی دیگر از موضوعات و مضامین مهم در حوزهٔ اندیشگانی عین‌القضات با توجه به مفهوم جبر و اختیار، مسئلهٔ قضا و علم سابق الهی است. قضا در اصطلاح عبارت است از: «حکم الهی در اعیان موجودات را بر آن نحو که هست، از احوال جاری از ازل تا ابد» (سجادی، ۱۳۷۸: ۶۴۰) .

عین‌القضات در رسالهٔ یزدان‌شناخت در خصوص قضای ازلی و علم سابق باری تعالی این چنین می‌گوید: «... قضاء ازلی و علم سابق باری تعالی که در ذات او حاصل است و آن مبدأ را زمان و منتهی زمان نیست و نباشد و زمان و مکان از آن حضرت سخت دورند و ایشان در عالم جسم و لوازم اواند و در وجود در افق اقصی افتاده‌اند با ضافت بدان عالم، و نیز موجودی که بیرون ذات اواند همه اسیر و مجبور قدر اواند» (عین‌القضات، ۱۳۲۷: ۵۴).

از آن جا که «قضا» نسبت به موجودات حکمی اجمالی دارد و تابع علم ازلی خداوند است، عین‌القضات با دست‌مایه قرار دادن این مسئله معتقد است که قضای ازلی و علم سابق خداوند در ذات او حاصل است و بر همهٔ حوادث و علل و معلولات احاطه دارد و در زمان و مکان نمی‌گنجد و هیچ حادثی حتّی نیروی اراده و مشیت انسانی که از مبادی افعال اختیاری اوست، بدون سابقهٔ تقدیر، مشیت و قضای الهی وجود نخواهد داشت و هرموجود که خارج از ذات الهی باشد، همه مسخّر امر و در تحت قدرت و اختیار او هستند؛ به‌گونه‌ای که اراده و اختیار به‌طور مطلق از آن‌ها سلب می‌شود.

بخش ۲. تجلی اختیارگرایی در منظومهٔ فکری عین‌القضات

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد؛ واژهٔ اختیار نقطهٔ مقابل واژهٔ جبر است. براساس دیدگاه اختیار، کردار و افعال ارادی انسان به‌نوعی برآمده از ارادهٔ اوست و او می‌تواند افعال و کردار ارادی خود را خلق کند. هرچند، در طی تاریخ فلاسفه اسلامی، افعال ارادی انسان با واژگان اختیار، قَدَر، تفویض بیان شده، اما بر یک اصل و حقیقت دلالت داشته است؛ به این‌معنا که هرگاه در حوزهٔ کلام از «حریت اراده» بحث می‌شد، واژهٔ قَدَر کانون توجه‌ها را به‌سوی خود معطوف می‌ساخت که بعدها اعتزالی‌ها آن را تفویض نامیدند و هرگاه از منظر فلسفی و عرفانی سخنی به میان می‌آمد، آن را به عنوان اختیار مطرح می‌کردند. باتوجه به حوزهٔ اندیشگانی عرفانی عرفا می‌توان گفت که آن‌ها به‌نوعی جبرگرا هستند، اما گاهی هم از اختیار دم می‌زنند؛ از همین رو آن‌ها در حوزهٔ جبر سعی می‌کنند تا از طریق نسبی‌گرایی، جبر مطلق را نفی کنند و راهی برای اختیار گشایند. «در

بحث اختیارگرایی عارفانه همواره بدین نکته باید توجه کرد که سالک آن گاه احساس اختیار می‌کند که احساس وحدت کرده باشد؛ یعنی احساس اختیار، معلول احساس وحدت است» (دادبه، ۱۳۷۵: ۳۰۳).

در این میان، عین‌القضات همانند عارفانی چون مولوی، سنایی، ابن عربی، شیخ شبستری و ... در باب مسئلهٔ اختیار بر آن است که انسان موجودی مختار است و اعمال و افعال او تحت اختیار اوست. او نیز همانند مولوی دلایلی را برای اثبات اختیار انسان بیان می‌کند که می‌توان از نوع دلیل‌های وجدانی و حسی قلمداد کرد. آن‌ها عبارت‌اند از:

۲-۱. پشیمانی بر فعل

اگر انسان در افعال ارادی خود مجبور باشد، مسلماً پشیمانی و ندامت معنا و مفهوم خود را از دست می‌دهد. از این رو، پشیمانی انسان از انجام کاری ناشایست مستلزم پذیرفتن اختیار آدمی است. عارفانی چون مولوی در مثنوی بارها برای اثبات اختیارِ انسان، به تمثیل متوسل می‌شوند و در زمینهٔ پشیمانی از انجام کار ناروا می‌گوید:

«وآن پشیمانی که خوردی زآن بدی زاختیار خویش گشتی مهتدی»(*مثنوی*، ۵/ ۳۰۲۵)

عین‌القضات در خصوص پشیمانی انسان از انجام کارهای ناروا که دلیل بر اختیار اوست، در جلد دوم نامه‌ها می‌گوید: «اختیار آدمی از علم و ظن وادید آید. اگر از علم وادید آید هرگز بر افعال خود پشیمان نشود. زیرا علم دروغ نبود. امّا اگر اختیار مرتّب بود بر ظن ـ و ظن دو گونه بود: صواب بود و خطا. پس بر بعضی افعال که از اختیار خیزد مرتب بر ظنون کاذب، پشیمان گردد» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۲۳۹).

به اعتقاد عین‌القضات افعال اختیاری انسان از دو راه تجلی می‌یابد: علم و ظنّ. اگر افعال اختیاری انسان از راه علم به ظهور برسد، بدون شک از انجام افعال و کردار خود پشیمان نخواهد بود؛ زیرا علم دروغ نیست. امّا اگر افعال اختیاری انسان بر اساس ظن و گمان که خود بر دو گونهٔ درست و اشتباه است، بروز نماید، در صورتی‌که انجام افعال و کردار انسان بر اساس ظن کاذب باشد، مسلماً به پشیمانی منجر می‌شود.

۲-۲. درستی وعد و وعید و ثواب و عقاب

اگر انسان در افعال و کردار خود اختیار نداشت، تکلیفی بر او متوجّه نمی‌شد و وعد و وعید پیامبران، سعادت و شقاوت، و ثواب و عقاب خداوند در آخرت معنا و مفهومی نداشت؛ زیرا تکلیف دایر مدار قدرت و اختیار است.

عین‌القضات در تمهیدات در خصوص وعد و وعید و سعادت و شقاوت چنین بیان می‌کند: «جز مختاری حرکات اهل سعادت نباشد و هر کرا شقاوت آفریدند جز اعمال اهل شقاوت نباشد. اهل ایمان را بیان می‌کند ... و اهل کفر را قدح کرد، و وعید آتش فرمود. امّا شیوهٔ ارادت در شرع مقبول نیست» (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۱۹۰). «سعادت و شقاوت اخروی از آن موجودات است که تا آدمی و حرکت او و سعی نبود، هرگز وجود نیاید» (همان، ۱۰).

یکی دیگر از شواهدی که نشان می‌دهد انسان در ژرفای ضمیر به وجود اختیار در خود و دیگران باورمند است، قبول نظام جزا و پاداش است. روشن است که جزا، پاداش و تکلیف تنها در صورت وجود اختیار، آزادی و اراده معنا دارد. بر این اساس عین‌القضات معتقد است انسانی که به سوی سعادت یا شقاوت حرکت می‌کند، مسلماً دارای اختیار و آزادی اراده است. از این‌رو، انسان مؤمن به اختیار و ارادهٔ خود به سوی سعادت و خوشبختی اخروی گام می‌نهد و انسان کافر به اختیار و ارادهٔ خود برای کسب شقاوت اخروی گام می‌نهد. در این صورت پاداش مؤمن بهشت است و جزای کافر وعید آتش دوزخ است.

۲-۳. ارسال رسول و بعثت انبیاء

اهداف تمام ادیان آسمانی بر این اصل استوار است که انسان موجودی آزاد و مختار است و توانایی انتخاب دارد. وجود ادیان آسمانی و بلکه هرگونه دستگاه تعلیم و تربیت دلیلی برای پذیرفتن اصل اختیار درخصوص انسان است. درواقع، هدف و حکم خداوند از فرستادن پیامبران به سوی مردم و دعوت آن‌ها خود دلیلی بر وجود اختیار انسان است؛ زیرا اگر انسان موجودی مجبور بود در این صورت دعوت انبیاء و تلاش‌های بی‌وقفهٔ آنان لغو و بیهوده تلقی می‌شد.

عین‌القضات در جلد دوم *نامه‌ها* در خصوص ارسال پیامبران و دعوت مردم به کارهای نیک و پرهیز از کارهای ناروا و همچنین آگاه نمودن مردم از سعادت و شقاوت اخروی که به اعمالشان بستگی دارد، می‌گوید: «چون سعادت و شقاوت آدمی در آخرت به اعمال او باز بسته‌اند، مقتضای کرم بی‌علّت و بی‌نهایت ازل آن بُود که او را إعلام کند که سعادت ثمرهٔ کدام حرکت خیزد. انبیاء را بدین عالم فرستاد و جملهٔ اعمال و ثمرات همهٔ حرکات ایشانرا معلوم کرد. «مبشرین» أی بالسعادة. و «منذرینَ» أی بالاجتناب عَن الشقاوة. (سورهٔ۱۷/ آیهٔ۲۵) و انبیاء را خود برای این دو کار فرستادند «و ما أرسلناک إلاّ مبَشِّراً و نذیراً» (سورهٔ۶/آیهٔ۴۸)» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۱۲-۱۳).

در جایی دیگر می‌گوید: «خدای تعالی می‌گوید: «هوَ الّذی خَلَقَکُم فَمِنکُم کافرٌ وَ مِنکُم مؤمِن» (سورهٔ۶۴/آیهٔ۲). جریدهٔ اهل سعادت و شقاوت است. عارفان و مؤمنان بدو شاکران نعم اواند، و جاهلان و غافلان کافرانِ نعم اواند، و آفتاب جلال ازل همه را برابر است امّا بهمه تابش نمی‌رسد برابر «انّا هَدَیناهُ السَبیلَ» کفایت ازل است از برابر بودنِ او کُلُّ وجود را «اِمّا شاکراً و اِما کَفوراً» کفایت است» (همان، ۲۶۷).

از خصوصیات پیامبران الهی این بوده است که علاوه بر بیان یک سلسله حقایق، به تبشیر و تبذیر مردم نیز پرداخته‌اند و انسان‌ها را به اجر و پاداش خداوند به کارهای نیک بشارت می‌دادند و از عذاب و بیم الهی که گریبان‌گیر کافران و گناهکاران می‌شود بر حذر می‌داشتند. در واقع این بشارت‌ها و انذارها در صورتی معقول و مقبول است که انسان توانایی تمییز بین راه حق و باطل را داشته باشد و یکی را به اختیار خود انتخاب نماید در غیر این صورت، ارسال رسول و دعوت مردم مختار به سوی هدایت در آخرت بستگی به اعمال او دارد. اگر چه کرم و احسان خداوند بر آن قرار گرفته تا راه کسب سعادت را به انسان بنمایاند، امّا

ارسال رسل در این عالم از سوی خداوند به صرف نشان دادن و آگاه کردن مردم در کسب اعمال و سعادت اخرویشان بوده است. از این رو، خداوند در آیه‌ای از قرآن این حقیقت را که انسان، مختار است، چنین بیان فرموده است: «انّا هَدَیناهُ السبیلَ اِمّا شاکراً و امّا کفوراً»[1]. پس با این رویکرد می‌توان گفت که در منظومهٔ فکری عین‌القضات اعتقاد به ارسال رسل و آگاهی مردم نسبت به کسب اعمال در مسیر سعادت و شقاوت اخروی، خود، دلیلی بر باورمندی او به مسئلهٔ اختیار است.

۲-۴ اعتقاد به دعا و اصل بداء

دعا یکی از عوامل معنوی و روحی مؤثری است که در کنار عوامل مادی، در سرنوشت انسان هم نقش بسزائی ایفا می‌کند؛ به‌گونه‌ای که انسان در افعال و کردار آزادگونه‌اش از آن یاری می‌جوید. از این‌رو، مسئلهٔ جبر و اختیار، پیوندی بنیادین با جایگاه دعا در خصوص رابطهٔ انسان با خداوند دارد. درواقع، قبول سنت دعا، مستلزم پذیرفتن اصل بداء (امکان تغییر ارادهٔ محتوم خدا) است؛ زیرا کسی که معتقد است سرنوشت پدیده‌ها و تمام اعمال انسان از مقدرات الهی و از پیش تعیین شده است و در آن امکان دخل و تصرّف متصور نیست. پس، چنین کسی نمی‌تواند در ژرفای ضمیر خود به تأثیر دعا باور داشته باشد. اگر قبول این دعا از سر اضطرار باشد، بدون شک رهیافتی تصنعی دارد.

عین‌القضات در خصوص تأثیر دعا در رسالهٔ *یزدان‌شناخت* چنین می‌گوید: «از این باب چند خبر دیگر مکشوف شود که صاحب بصیری تأمل کند و تأثیر دعا هم ازینجاست و همگی آن احوال مستند است با خواست باری تبارک و تعالی و فیض او. و نخستین اثر آن فیض بآسمانها رسد و آنگاه بزمین اما بی‌زمان بود و این آیت دلیست در قرآن مجید: اِنّما اَمرُهَ اِذا اَراد شیئاً اَن یَقوُلَ لَهُ کُن فَیَکون سنت است که در موقع دعا دست بر آسمان بردارند». (عین‌القضات، ۱۳۲۷: ۵۴) او همچنین در *تمهیدات* در خصوص جایگاه دعا این گونه بیان می‌کند: «دریغا ندانم ای عزیز که قدر این دعا دانسته‌ای یا نه؟ دریاب که این دعا بر صدر لوح محفوظ نوشته است..... ». (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۳۸)

دعا یکی از مظاهر قضا و قدر است که می‌تواند در سرنوشت پدیده‌ای مؤثر باشد یا از قضا و قدر جلوگیری کند. البته اعتقاد به قضای الهی هرگز به مفهوم نفی اختیار آدمی نیست، بلکه یکی از مظاهر قضا و قدر الهی اختیار انسان است. بنابراین، عین‌القضات در ژرفای درون خویش به تأثیر دعا باور دارد و نیز بر این نکته تأکید می‌ورزد. او تأثیر دعا را مستند به خواست و فیض و کرم بی‌کران خدا می‌داند.

بخش۳- تجلی نظریهٔ بین‌الامرین در دستگاه فکری عین‌القضات

[1]. «ما به حقیقت راه (حق و باطل) را به انسان نمودیم (بعد از آن دیگر نوبت خود اوست که) سپاس گزار این نعمت باشد یا کفران نماید.» (سورهٔ۷۶/ آیهٔ۳)

عرفا در تفسیر امرٌ بین‌الامرین بر آن‌اند که افعال و کردار انسان نه جبر مطلق است نه اختیار محض، بلکه روشی بینابین است؛ به عبارت دیگر به بار نشستن افعال و احوال انسان هم مستند به ارادهٔ انسان و هم مستند به ارادهٔ خداوند است.

در این میان، عین‌القضات در باب نظریهٔ بین‌الامرین متأثر از معنی کلام امام جعفر صادق (ع) بر «لا جَبرَ و لا تفویضَ بَل امرٌ بین‌الامرین» تأکید دارد. او با بهره‌گیری از عبارت «مسخر مختاری»، جبر و اختیار مطلق را مردود می‌شمارد و بر روشی میانه باورمند است.

او با ژرف‌اندیشی و دیدگاهی روان‌شناسانه دربارهٔ مسخّر مختاری انسان می‌گوید: «هر یکی از ملک و ملکوت مسخّر کاری معین است، آدمی مسخّر یک کار معین نیست از روی ظاهر، بل مسخّر مختاری است و چنانکه احراق در آتش ببستند، اختیار در آدمی بستند. پس چون او را محل اختیار کردند او را جز مختار بودن روی کاری دیگر نبود، چنانکه آتش را جز محرق بودن هیچ روی نبود. پس چون محل اختیار آمد، بواسطهٔ اختیار ازو کارهای مختلف در وجود آید. خواهد حرکت از جانب چپ کند، خواهد از راست، خواهد ساکن بود، خواهد متحرک. بدین سبب او را بعالم ابتلا و احکام فرستادند امّا اگر خواهد مختار بود، و اگر نخواهد جز این نتواند بود مختاری او، چون مطبوعی آب و نان و آتش است». (عین‌القضات، ۱۳۷۳: ۱۸۹-۱۹۰)

از جمله عبارت‌های متناقض‌نما[1] در منظومهٔ فکری عین‌القضات، مسخّر مختاری آدمی است که از یک سو انسان را بنابر قدرت، اراده و تقدیر خداوند در افعال و کردار خود مجبور و از سوی دیگر مأمور و مکلف به انجام اوامر و نواهی می‌داند که این مکلف و مأمور بودن انسان در انجام کردار و افعال، دلیل بر مختار بودن اوست. درواقع در اندیشهٔ عین‌القضات، انسان مختار است از آن حیث که مجبور است و مجبور است از آن جهت که مختار است؛ به‌گونه‌ای که اختیار انسان عیناً اضطرار اوست. چنانکه در آیهٔ «ما رَمَیتَ اِذ رَمَیتَ وَ لکنَّ اللهَ رمی»[۲] سلب و ایجاب و نفی و اثبات از یک جهت است؛ زیرا خداوند در خطاب به پیامبر (ص) تیر انداختن را از آن جهت که به وی نسبت می‌دهد از او نیز سلب می‌کند. او همچنین بر این باور است که مسخّر بودن در افعال و کردار تنها مختص انسان نیست، بلکه همهٔ موجودات و پدیده‌های موجود در عالم امر و ملک، به‌گونه‌ای در انجام کردار و افعال ارادی خود مقهور و مجبور هستند، با این تفاوت که آن‌ها مسخّر یک کار معین هستند؛ اما انسان مسخّر مختاری است. از این‌رو، عین‌القضات برای اثبات گفته‌هایش از تمثیل‌های فراوانی بهره جسته است؛ برای نمونه، احراق در آتش را مثال می‌زند و معتقد است که آتش مسخّر تقدیر است و او را در احراق به کار می‌گیرند؛ زیرا صفت آتش احراق یا سوزندگی است، بنابراین برای آتش جز محرق بودن یا سوزندگی راه دیگری وجود ندارد. در واقع انسان چون محل اختیار آمد به وسیلهٔ اختیار،

[1] Paradoxically

[۲]. «و چون (ریگ به سوی آنان) افکندی، تو نیفکندی، بلکه خدا افکند.» (سورهٔ۸/ آیهٔ۱۷).

از او کارهای گوناگون بروز می‌دهد و با اختیار خود می‌تواند اگر بخواهد به جانب چپ یا راست حرکت کند یا در جای خود ساکن و متحرک باشد؛ به همین دلیل خداوند او را به عالم ابتلا و امتحان فرستاد. حاصل سخن اینکه در افق دید عین‌القضات انسان چه بخواهد و چه نخواهد مختار مطیع است و در مختاریش هم مجبور است. با این رویکرد می‌توان گفت منظور از مسخّر مختاری آدمی همان تفسیر نظریهٔ «امر بین‌الامرین» است.

برآیند

عمده‌ترین دستاوردهای حاصل این پژوهش با توجه به مسئلهٔ جبر و اختیار در منظومه‌ی فکری عین‌القضات همدانی در دو حوزهٔ عاشقانه و فلسفی – کلامی به قرار ذیل است:

الف. حوزهٔ عاشقانه؛ در یک نگاه فراگیر به مجموعه دستاوردهای پژوهش پیرامون گفتمان‌های حاکم بر جبر و اختیار در حوزهٔ عشق، چنین برمی‌آید که باتوجه به تحلیل آراء و آثار عین‌القضات، او به جبر مطلق عاشقانه باور دارد؛ بدین معنا که او مسیر عشق را جبری و خارج از اختیار و ارادهٔ عاشق می‌داند. همچنین بر این باور است در مسیر عشق، اختیار و کسب به‌طور مطلق وجود ندارد و فرمان و احکامی که از سوی او (معشوق) صادر می‌شود، امری التزامی بوده است؛ به همین دلیل در ولایت او اختیار مطرود و عاشق مانند مهره‌ای در بساط جبر و قهر عشق است و هرگونه نقشی که برای او تصور شود، چاره‌ای جز تسلیم ندارد. درواقع، این نوع از جبر در بالاترین مرحله‌ی سلوک و طریقت عارفانه –عاشقانه تجلی می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که برتر و بالاتر از اختیار می‌ایستد.

ب. حوزهٔ فلسفی–کلامی؛ در یک نگاه کلان به مجموعه نتایج بدست آمده از رویکرد عین‌القضات در باب مسئلهٔ جبر و اختیار در حوزهٔ فلسفی–کلامی نشان می‌دهد که او در این حوزه، بنا بر جولان اندیشه‌اش از یک سو و معضل مسئلهٔ جبر و اختیار از سوی دیگر، با دیدگاهی متفاوت به این موضوع پرداخته است؛ به‌گونه‌ای که در آثار او به هرسه مسئلهٔ جبر، اختیار و بین‌الامرین اشاره شده است. هرچند، رویکرد او در عرصهٔ نظری، بیانگر جبرگرایی است، امّا در عرصهٔ عملی، رهیافتی حنفی ماتریدی دارد؛ بدین معنا که هرکنش و افعالی اگر چه آفرینش خداوند است، امّا کنش خود انسان است؛ زیرا نتیجهٔ گزینش و انتخاب خود اوست. از این حیث، دیدگاه او به نظریهٔ شیعه و معتزله نزدیک‌تر از نظریهٔ اشاعره است.

کتابنامه

- **قرآن مجید**، (۱۳۸۰)، مترجم آیت الله مشکینی، چ اول، قم: انتشارات الهادی.
- توحیدی، ابوحیان بن محمد (۴۰۰ق)، ۱۳۷۰ق/ ۱۹۵۱م، **الهوامل و الشوامل**، لجنه التألیف و الترجمهٔ و النشر.
- حیدری، حسین، بهار و تابستان، (۱۳۸۵)، «**بررسی تطبیقی جبر و اختیار در آثار سنایی و متکلمان مسلمان**»، مجلّهٔ تخصصی مطالعات عرفانی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه کاشان، شمارهٔ سوم، ص ۱۲۲-۹۷.

- دادبه، اصغر، (۱۳۷۵)، «**جبر و اختیار**»، دائرةالمعارف تشیع، چاپ اول، ج ۵، زیر نظر احمد صدر حاج سید جوادی، کامران فانی، بهاءالدین خرمشاهی و حسن یوسفی اشکوری، تهران: نشر شهید سعید محبی.
- رضایی، لیلا، (۱۳۸۵)، «**بررسی تطبیقی آرای عرفای اسلامی و آموزه‌های مانی**»، پایان‌نامهٔ دکتری، استاد راهنما محمدیوسف نیّری، استادان مشاور اکبر نحوی و زرین ورادی، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۳)، **سرّنی**، چ۵، ج۱و۲، تهران: انتشارات علمی.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۷۸)، **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، چ۴، تهران: کتابخانه طهوری.
- شیخ بوعمران، (۱۳۸۲)، **مسئلهٔ اختیار در تفکر اسلامی و پاسخ معتزله به آن**، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: انتشارات هرمس.
- صفی‌پور، عبدالرحیم ابن عبد الکریم، [بی‌تا]، **منتهی‌الارب فی لغةالعرب**، ج اول و دوم، تهران: کتابفروشی سنایی.
- عین‌القضات همدانی، ابوالمعالی عبدالله بن محمد بن علی المیانجی،(۱۳۷۳)، **تمهیدات**، تصحیح عفیف عسیران، ج پنجم، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۷۷)، **رسالهٔ لوایح**، تصحیح و تحشیهٔ رحیم فرمنش، چ سوم، تهران: کتابخانهٔ منوچهری.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۷۷)، **نامه‌ها**، به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران، چاپ سوم، تهران: انتشارات اساطیر.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۲۷)، **رسالهٔ یزدان‌شناخت**، با مقدمه و تصحیح بهمن کریمی، تهران: چاپخانهٔ علی‌اکبر علمی.
- فیروزآبادی، مجدالدین محمد بن یعقوب شیرازی،[بی‌تا]، **قاموس‌المحیط**، ۴ج، مصر: المکتبهٔ التجاریهٔ الکبری.
- مدرسی، فاطمه، مونا همتی و مریم عرب، (۱۳۹۰)، «**شطحیات عین القضات همدانی**»، *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*، سال هفتم / شمارهٔ بیست و پنجم، تهران: دانشگاه آزاد واحد تهران جنوب.
- مولوی، جلال‌الدین محمّد، (۱۳۸۳)، **مثنوی معنوی**، به کوشش مهدی آذر یزدی (خرمشاهی)، چ۷، تهران: انتشارات پژوهش.

بررسی مؤلفه‌های جریان معناباختگی در ادبیات غرب

فاطمه اسماعیلی نیا[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام

چکیده

معناداری زندگی بر دو اصل اساسی بنا نهاده شده است: اول آن که هدف و غایتی برای زندگی در نظر گرفته شود. دوم این‌که،آن هدف فراهم‌کنندهٔ نشاط و آرامش فرد باشد. بی‌معنایی زندگی و رواج اندیشه‌های پوچ‌گرایی از اساسی‌ترین بحران‌های انسان معاصر است که در نتیجهٔ حضور جدی مرگ و ناپایداری زندگی در اروپای پس از جنگ‌های جهانی و نیز از خود بیگانگی و بی‌هویّت شدن انسان در زیر سیطرهٔ چرخ‌های ماشین و تکنولوژی پدید آمد. انسان معاصر در تحیر میان سنّت‌های گذشته و بحران‌ها و نابسامانی‌های عصر مدرن باز مانده است. متأثر از رواج اندیشه‌های پوچ‌گرایی حاصل از وقایع و تحوّلات فلسفی، علمی، تاریخی و اجتماعی عصر مدرن، در ادبیات قرن بیستم، سبکی با عنوان ادبیات معناباخته(Absurd Literature) پدید آمد که با تأکید بر فقدان منطق در طبیعت و انزوای انسان در جهانی فاقد معنا و ارزش، به بیان مسائل و اندیشه-هایی همچون بی‌هدفی و پوچی، بی‌ایمانی، از خودبیگانگی، بی‌هویتی، تنهایی، مرگ و ... در زندگی انسان عصر مدرن می‌پرداخت. در این پژوهش سعی شده است مؤلفه‌های معناباختگی و اَشکال بروز آن‌ها در ادبیات غربی مورد بررسی قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، ادبیات داستانی، ادبیات معناباخته، اصول و مؤلفه‌ها.

مقدمه

واژهٔ Absurd از ریشهٔ لاتینی "Absurdus" به معنای ناهنجار، نامطبوع و ناخوشایند، ناهماهنگ و نامناسب است. در نظریه‌ای دیگر، این واژه را مشتق از surd انگلیسی به معنای گنگ، عبث، مبهم و ناگویا دانسته‌اند که در زمان فیثاغورث به وجود آمده و اعداد و مسائلی را که غیر قابل جواب و گنگ بودند، با این اصطلاح توضیح می‌دادند؛ چون ریاضی‌دانان از برخورد با آن مسائل ناتوان بودند و نمی‌توانستند با آن اعداد ارتباط برقرار کنند.(مقدم،۱۳۹۰: ۱۵) در تعریفی دیگر، ابسورد به معنی چیزی که "بی‌کلام و گنگ و در عین حال - بی‌منطق و بی‌معنا و غیرعقلانی است"، تعریف شده است. (فرهادپور، ۱۳۸۶: ۶۲) معادل کلمه Absurd در فرهنگ‌های دو زبانهٔ انگلیسی- فارسی علاوه بر پوچ، کلماتی چون مضحک، یاوه، نامعقول، بی‌معنی، عبث و گزافه، باطل و محال آمده است. (آریان‌پورکاشانی، ۱۳۸۹: ۴)

اصطلاح «تئاتر معناباختگی» را نخستین بار منتقد انگلیسی، مارتین اسلین در مباحث نقد ادبی ابداع کرد. او در سال ۱۹۶۱ کتابی با همین عنوان در آمریکا منتشر کرد که بسیار مورد توجه قرار گرفت. اسلین در تعریف این گونه تئاتر می‌گوید: "تئاتر ابزورد بیان‌کنندهٔ سعی و تلاش انسان مدرن برای کنار آمدن با دنیایی

[1]. f.esmaily_67@yahoo.com

است که در آن زندگی می‌کند. این تئاتر سعی دارد تا انسان را با وضعیت‌اش آن گونه که واقعاً هست، مواجه سازد؛ تا او را از توهّماتی که ناگزیر، باعث ناسازگاری و سرخوردگی می‌شوند، وارهاند."(حسینی، ۱۳۸۹: ۲۲۹) این تئاتر، به نمایش احساساتی همانند اضطراب و ناامیدی، بی‌هویتی، بیهودگی و پوچی زندگی، احساس شکست حاصل از فقدان راه حل و بی‌هدفی می‌پردازد."تئاتر پوچی، اصطلاحی است که بر بیشتر آثار گروهی از درام نویسان فعال در دهۀ ۱۹۵۰ اطلاق می‌شود که عبارتند از: آدامف، بکت، ژنه، یونسکو و پینتر و..." (Cuddon,1999: 910)

ادبیات معناباخته، سبکی است که در آن ساختار، طرح و شخصیت پردازی نادیده گرفته شده یا آشفته نشان داده می‌شود و به منظور تأکید بر فقدان منطق در طبیعت و انزوای انسان در جهانی که فاقد هر گونه معنا یا ارزش است، پدید آمده است و به بی‌معنایی اهداف و زندگی انسان‌ها اشاره دارد. این جریان، همچنین اعلام می‌کند جستجوی معنا در این جهان بی‌فایده است و نتیجه‌ی تلاش‌های انسان برای یافتن معنا در جهان در نهایت به شکست و ناامیدی می‌انجامد؛ زیرا چنین معنایی در میان انسان‌ها وجود ندارد. "اوژن یونسکو آن را چیزی عاری از مفهوم، بریده و جدا مانده از ریشه‌های مذهبی و ماوراءالطبیعی و در نیافتنی و بی‌فایده معنی‌کرده است؛ آدمی گمشده و وامانده که تمامی اعمالش بی‌معنی می‌شود و بیانگر شکست ارزش‌های سنتی در برآوردن نیازهای معنوی و عاطفی انسان است."(Ananda,2008 : 8)

تئاتر پوچی، به سرنوشت انسان در عصر مدرن و کاویدن روح و روان او می‌پردازد. از معنای هستی و هویّت تحریف شدۀ او در زیر سلطۀ ماشین و تکنولوژی و تمدّن ظاهری سخن به میان می‌آورد. این مکتب، وضعیّت فجیع و سر درگمی و گمگشتگی آدمی در دنیای آشفته و پریشان معاصر را با نشاندن خنده‌ای تلخ بر لبان تماشاگران به تصویر می‌کشاند.آثار نویسندگان این مکتب دارای مشخصاتی است که باعث شده برچسب پوچی بر آن‌ها زده شود: "نخست وجود نوعی هیچ‌گرایی (نیهیلیسم) در افکار آنهاست ... این هیچ-انگاری از آنجا ناشی می‌شود که بسیاری از نویسندگان این گونۀ تئاتری، در حمله به اصول و سنّت‌های اجتماعی افراط کرده‌اند، تا جایی که کارشان به نفی و ردّ درونمایه همۀ نهادهای اجتماعی کشیده شده است ... دومین جنبۀ کار عبث‌گرایان، فقدان چشم‌انداز و آرمان‌هایی است که جستجوی آن‌ها جامعۀ بشری را به حرکت درمی‌آورد و زندگی را ارزشمند و بامعنی می‌کند."(ناظرزاده‌کرمانی،۱۳۶۵: ۸) در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* سیما داد نیز ادبیات پوچی به آثاری که به بیان پوچی و بیهودگی و بی‌معنایی شرایط هستی‌و زندگی انسان می‌پردازند، اطلاق شده است. (داد،۱۳۷۵: ۱۸)

اسلین، این اصطلاح را برای توصیف آثار برخی نمایشنامه‌نویسان دهۀ ۱۹۵۰ به کار برد که در نمایشنامه‌های خود، انسان را به صورت موجودی تنها و عاجز از مراوده با همنوعانش نشان می‌دادند. او هم-چنین معتقد بود که نویسندگان این نمایشنامه‌ها برای تأکید بر بیگانگی انسان عصر جدید از خاستگاه‌های فلسفی و فرهنگی خود، عناصر نمایش مانند طرح و گفت وگو را آن چنان عجیب و غریب به کار می‌برند که

تماشاگران یا خوانندگان آن‌ها نیز مانند قهرمانان تئاتر معناباختگی، احساس حیرت و سر در گمی می-کنند."تئاتر ابزورد حاصل جذب برخی مفاهیم فلسفی اگزیستانسیالیستی در هنر است که اساساً با تلاش انسان برای معنابخشیدن به خویش در موضع بی‌معنای او در دنیایی سر و کار دارد که هیچ معنایی به دست - نمی‌دهد؛ زیرا ساختارهای اخلاقی، مذهبی، سیاسی و اجتماعی‌ای که انسان به توهّم، بنا کرده بود، فرو ریخته-اند." (حسینی، ۱۳۸۹: ۲۲۸)

این جریان انسان را موجودی منزوی و بریده از اجتماع می‌دانست که به دنیایی بیگانه رانده شده است و تصوّر می‌کرد که جهان هیچ حقیقت ارزشی یا معنای ذاتی ندارد. زندگی انسان را به مانند یک هستیِ مضطرب و آشفته و پوچ به تصویر می‌کشید که انسان در آن بیهوده به دنبال هدف و معنا می‌گردد و معتقد بود زندگی او از هیچ آغاز می‌شود و به سوی هیچ می‌رود. بنا بر تفکر نمایش‌نامه‌نویسان این مکتب، انسانِ بریده شده از اعتقادات مذهبی و معنوی و آگاه به پوچی اعتقاداتی که آن‌ها را فریب می‌داند، در جهانی خالی از معنا و هدف، فقط با دلخوش بودن به امیدهایی هرچند واهی و بی‌اساس در فراسوی زندگی ملالت‌بار و بی‌معنی، به زندگی خود ادامه می‌دهد. شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های معناباخته، انسان‌هایی تنها، ناامید، مضطرب، درون‌گرا، بی‌هدف و سرگردان هستند. بهترین نمونهٔ این انسان‌های سرگشته، ولادیمیر و استراگون، ولگردهای نمایش‌نامهٔ «درانتظار گودو» اثر ساموئل بکت هستند. این ادبیات، محصول حضور چشمگیر و جدی مرگ و ناپایداری زندگی در اروپای پس از جنگ‌های جهانی بود. از دست دادن ارزش‌های معنوی، بی‌تفاوت بودن نسبت به زندگی، خشونت با طبیعت، بی‌ارزش دانستن باورها، عقاید، آداب و سنت‌ها که نتیجهٔ ناامیدی و یأس حاصل از جنگ بود، در اغلب آثار نویسندگان ادبیات معناباخته دیده می‌شود.

پیشینهٔ ادبیات معناباخته

در طول تاریخ، بشر همواره در پی یافتن فلسفه و هدف خلقت و آفرینش خود بوده است؛ اما چون گاهی نتوانسته پاسخی قانع‌کننده برای سؤالات خود بیابد، روح کنجکاو او به بن‌بست رسیده و در نتیجه، سر از بیراهه‌های بدبینی و پوچی بی‌هدفی درآورده است. پوچ‌گرایی، در طول تاریخ، در همه جای دنیا طرفدارانی داشته است."نیچه، آغاز نیست‌انگاری را نفی رویکرد شادخوارانه و به تعبیر او، زندگی‌گرایانهٔ «دیونیزوسی» توسط رویکرد مبتنی بر عقلانیت اخلاقی «آپولونی» در یونان باستان می‌داند."(زرشناس، ۱۳۸۵: ۲۴) ردّ پای بدبینی و اعتقاد به پوچی و بی‌ارزشی دنیا را در باورهای تمدن‌هایی همچون هند و یونان باستان و آیین بودا و مسیحیت می‌توان مشاهده کرد. "تمدن غربی از روزگار متافیزیک ماقبل سقراطی و سپس فلسفهٔ «افلاطونی–ارسطویی» با انکار ضمنی ساحت غیب و به ویژه حضور تشریعی آن و نادیده گرفتن تفکر قدسی، با خود نحوی نیست انگاری را به همراه ساخته بود."(پیشین، ۱۳۸۷: ۶۱) امّا این نگاه به زندگی و جهان، به عنوان یک مکتب فکری و فلسفی منسجم و مکتوب و مؤثّر، در اروپای جدید شکل گرفته است و به عنوان یکی از مختصات و ویژگی‌های بارز و چشمگیر عصر مدرن درآمده است. در جریان انسان‌گرایی رواج یافته در اروپای قرن هجدهم و نوزدهم، اعتقاد به وجود هرگونه مرجع متعالی و ماورای طبیعی، در اندیشهٔ بشری از

میان رفت، تعالیم و آموزه‌های آسمانی انکار شد و انسان به عنوان پایه‌گذار قانون و معیار ارزش بخش اصول و اخلاق شناخته شد. اما همین انسان پس از گذشت اندک زمانی، چون نتوانست با تکیه بر عقل و دانش خود، پاسخ بسیاری از مسائل به ویژه فلسفهٔ حیات و آفرینش را پیدا کند، وجود خود را پوچ و بی‌معنا و خالی از ارزش یافت و حیات را امری لغو و بی‌ارزش قلمداد کرد. همین حادثه سبب شد تا بشر به بن بست برسد و دچار یأس و ناامیدی گردد و به تدریج زمینه‌های شکل‌گیری فلسفهٔ پوچ‌گرایی در ذهن و اندیشه او به وجود آید.

از عصر رنسانس به بعد، تحول جایگاه و نقش دین و تأثیرگذاری آن در ایجاد آرامش و امنیت در اندیشهٔ بشری، موجب از میان رفتن جنبه‌های معنوی و الهی وجود انسان و زندگی او شد. فیلسوفان دنیای مدرن در بحث‌های جهان‌شناختی و انسان شناختی خود، نقش دین را نادیده گرفتند. آنان جهان‌بینی خود را بر اساس معیارهای فیزیکی و علمی تبیین و تفسیر کردند و جهان هستی را جهانی دانستند که با بیان علمی و ریاضی قابل تبیین و تفسیر باشد و بدین ترتیب جنبه‌های معنوی و انسانی جهان مورد انکار قرار گرفت. پیشرفت و گسترش تکنولوژی و ماشینیسم، همهٔ شئون زندگی انسان‌ها را در برگرفت. "استثمار، نژاد پرستی، استبداد، تبعیض و جنگ و ... مفاهیمی که از قرن نوزدهم با سلطهٔ ماشین بر زندگی مدرن به تدریج به قرن بیستم رسید"، باعث شد تا اندیشه و احساس نابودی، نیستی و پایان به شکلی وسیع‌تر در ذهن بشر درمانده و گرفتار در پنجهٔ هیولای تکنولوژی ریشه بدواند. (صنعتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۸) ظهور مدرنیته و وقوع اکتشافات و پیشرفت‌های علمی و فکری باعث بروز تحولات گسترده‌ای در جوامع بشری شد که در نتیجهٔ آن، بسیاری از ارزش‌ها از اعتبار خویش ساقط شد و بدین‌گونه زمینه‌های بدبینی و پوچ‌گرایی در ذهن بشر شکل گرفت. نتیجهٔ ملموس پیشرفت‌های علمی و اتکّا به تکنولوژی هنگام وقوع دو جنگ جهانی مخرب ظاهر گشت. وقوع جنگ‌های جهانی اول و دوم، تمام امیدها و دلخوشی‌های انسان مدرن را که می‌پنداشت با پیشرفت علم و تکنولوژی و فناوری به نهایت سعادت و خوشبختی خود دست خواهد یافت، بر باد داد. نابسامانی‌ها و آشفتگی‌هایی که جنگ از خود بر جای گذاشت، باعث شد تا انسان دچار اضطرابات شدید روحی، احساس ناامنی، یأس و ناامیدی گردد. "پیشرفت‌های یک جانبهٔ تکنولوژی و رواج صنعت‌زدگی موجب شد تا زندگی انسان‌ها روز به روز بی‌معناتر و نامفهوم‌تر شود و آدمی احساس کند که در این مغاک، کم‌کم آزادی فردی و اصالت خود را از دست خواهد داد." (نصری،۱۳۶۳: ۹۹) اندیشه‌های داروین، فروید و نیچه بسیاری از اصول ثابت انسانی را به بن‌بست کشاند و در نتیجه باعث شد تا بسیاری از انسان‌ها در انتخاب راه زندگی دچار سر درگمی و آشفتگی شوند. انسان غربی، باور خود به پیشرفت را نیز از دست داد و با نفی خدا و ابدیّت و وحی، به ناامیدی و بی‌اعتمادی و نگرانی یا سرخوشی و بی‌خودی و ابتذال و سرگرمی پناه آورد. انسان به یکباره تمامی ارزش‌ها و معنای زندگی خویش را از دست رفته دید و به نوعی سرخوردگی و حیرت و گمگشتگی دچار گشت. نیستی، بیهودگی و پوچی با تمام عظمتش به آدمی روی

آورد و همه چیز اعتبار و مشروعیت خود را از دست داد و همین باعث شد تا انسان دورهٔ معاصر در حلقه‌ی پوچ‌گرایی و نیست انگاری و بی‌معنایی گرفتار آید.

بررسی مؤلفه‌های مهم ادبیات معناباختگی :

۱. بی‌هدفی و پوچی

در طول تاریخ، آدمی، همواره با پرسش از هدف و معنای زندگی مواجه بوده و پاسخ به این پرسش نقش تعیین‌کننده‌ای در جهت‌یابی زندگی فردی و اجتماعی او داشته است. یکی از عواملی که شاد زیستن و آرامش آدمی را در این دنیا تأمین می‌کند، داشتن هدف و انگیزهٔ اصلی در زندگی است. کسانی که نمی‌دانند از زندگی چه می‌خواهند، دچار افسردگی می‌شوند و سردرگم و بی‌هدف عمر خود را تلف می‌کنند. وجود هدف در زندگی از بروز بدبینی و پوچ‌گرایی جلوگیری می‌کند؛ زیرا از آنجا که انسان دارای ایده‌آلی است، برای وصول به آن امیدوار خواهد بود و این امیدواری مانعی برای یأس و بدبینی او خواهد بود. همچنین کوشش برای وصول به هدف، آدمی را به خود مشغول داشته و نمی‌گذارد تا اندیشهٔ پوچی در ذهن وی خطور کند. "تنها با ایده‌آل است که آدمی باور خواهد کرد که زندگی مجموعه‌ای از تکرار مکرّرها که انسان را به سوی پوچ-گرایی می‌کشاند، نیست." (نصری، ۱۳۶۳ :۲۴)

یکی از بحران‌های بشر در عصر مدرن، احساس پوچی، سرگردانی و بی‌هدفی است. عصرتکنولوژی، بسیاری از نگرانی‌ها و اضطراب‌ها را برای بشر به ارمغان آورده است. در ادبیات پوچ‌گرا، احساس پوچی مفرط و بی‌هدف بودن زندگی، محور اصلی و عامل اساسی ایجاد آثار معناباخته است. این پوچی و بیهودگی در تمام اعمال، حرکات و رفتارها و حتی سخنان شخصیت‌های آثار معناباخته به خوبی مشهود است. کافکا، در مورد نحوهٔ نگرش خود به زندگی می‌گوید: "من دریافتم که مهم‌ترین و لذّت بخش‌ترین آرزو، دست‌یابی به نگرشی از زندگی است که در آن زندگی در حالی که هنوز فراز و نشیب پر بار خود را داراست، چیزی نیست جز هیچ، جز یک رؤیا، تردیدی تیره و تار. شاید آرزویی زیبا بود اگر من به درستی آن را ارزیابی کرده بودم." (به نقل از: برادبری، ۱۳۸۶: ۳۴۵) آلبر کامو معتقد است پوچی نه در انسان وجود دارد و نه در دنیا؛ بلکه تقابل بی‌منطق این دو است که پوچی را پدید می‌آورد. وی می‌گوید: "گفتم دنیا پوچ است و این زیاده-روی است؛ زیرا تنها می‌توان گفت دنیا به خودی خود توجیه پذیر نیست. آنچه پوچ می‌نماید رویارویی بی-منطقی است با شور خود باختگی که در ژرفای انسان بازتاب می‌یابد. پوچ همانقدر به انسان بستگی دارد که به دنیا و تنها نقطهٔ پیوند آن‌هاست." (کامو، ۱۳۹۰: ۳۶) ساموئل بکت نیز جهان را به شکلی پوچ به تصویر می‌کشد و تمام هستی را تنها یک بازی می‌پندارد. در مجموع، آثار او نه قاعدهٔ خاصی دارد و نه هدفی را پی می‌گیرد. او انسان را به مانند موجودی کاملاً از خود بیگانه در جهانی بی‌هدف، به تصویر می‌کشد که عاقبتی جز مرگ ندارد. در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» اثر بکت، هیچ اتّفاق مهمی رخ نمی‌دهد و در طی آن تنها گفتگوهای تکراری و طعنه‌آمیزی که بر پوچی و بیهودگی و مضحک بودن زندگی بشر اشاره دارد، رد و بدل می‌شود.

۲. بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی

ویلیام جیمز می‌گوید: "ایمان، از نیروهایی است‌که بشر به کمک آن زنده است و فقدان آن یعنی مرگ و نابودی."(به نقل از کارنگی، ۱۳۷۶ :۱۸۹) اساس ایمان، باور داشتن خداوند به عنوان مبدأ هستی و اعتقاد به معاد و بازگشت انسان بعد از مرگ و پاداش و جزا است. اگر کسی چنین باوری داشت، تمام ارکان زندگی و رفتار و اخلاقش مطابق با این باور الهی خواهد شد و تغییر خواهد کرد. *تولستوی* در باب نقش و اهمیت ایمان در معنابخشیدن به زندگی معتقد است: "ایمان معنای زندگی است، معنایی که در پرتوی آن بشر خود را تباه نمی‌کند، بلکه به زندگی‌اش ادامه می‌دهد، ایمان نیرویی است که ما را زنده نگه می‌دارد." (مورنو، ۱۳۷۶: ۱۴۲) از دیگر نشانه‌های امید در زندگی، خوش بینی به جهان و خلقت هستی است، زیرا فرد با ایمان و امیدوار، آفرینش خود و جهان را هدف‌دار می‌بیند و زمینه ترقی و رشد و کمال را برای خود و دیگران فراهم می‌کند. دین پشتوانهٔ مستحکمی برای غلبه بر اضطراب‌های روانی است. بخش مهمی از عوامل بروز روان‌پریشی‌ها و اضطراب‌ها، به استغنا از خدا و بی‌معنایی و بی‌هدفی زندگی برمی‌گردد."انسان وقتی ایمان می‌آورد، مثل این است که کشتی‌ای در دریای متلاطم، لنگرگاهی پیدا کند."(ملکیان، ۱۳۸۷: ۱۷۳) اگر کسی در این دریای پرتلاطم زندگی، ایمان به خدا را با خود به همراه نداشته باشد، هرگز نخواهد توانست از آسیب‌ها و لطمه‌های دنیای خشن و بی‌رحم طبیعت در امان بماند. ایمان، موانع بسیاری از سر راه آدمی برمی-دارد و باعث تغییر ابعاد وجودی انسان می‌شود. انسانی که به خدا ایمان ندارد، وجود خود را در جهان زائد و بیهوده می‌پندارد و هیچ گونه دلیلی برای زندگی و هستی خود نخواهد یافت؛ زندگی چنین انسانی، یک زندگی بی‌معنا و مفهوم و تهی از ارزش خواهد بود.

در ادبیات معناباخته، انسان با ایمان و معنویّت فاصله گرفته و پیوند آدمی با آسمان گسسته شده است. انسان بریده از معنویّت و چسبیده به زمین، دچار سرنوشتی تراژیک شده است و بی‌ایمانی، درک و تحمّل ناملایمات را برای او مشکل کرده است. کافکا در مسخ ، نگاه خود را به سرگردانی انسان معاصر در تقابل بین دو موضوع مهم طرح‌ریزی می‌کند؛تقابل میان دست‌یابی به عواطف رفیع انسانی و رسیدن به آرامشی معنوی در برابر حضور ارزش‌های خشک و منجمد زندگی صنعتی و مدرن و همچنین ناکارآمدی معنویّت در عصر استعمار و کارگری. "کافکا نخستین کسی است که وضع نکبت بار انسان را در دنیایی که خدا در آن نیست، شرح می‌دهد. دنیای پوچی که از این به بعد هیچ فردی نمی‌تواند پشت‌گرمی داشته باشد، مگر به نیروی خود برای این که بتواند سرنوشتش را تعیین کند." (هدایت، ۱۳۴۲: ۲۹) اوژن یونسکو، از نویسندگان برجستهٔ ادبیات پوچ‌گرا، در مورد آثار منفی بی‌ایمانی می‌گوید: "وقتی که انسان از ریشه‌های دینی و لاهوتی و متعالی خود جدا شود، دیگر سرگردان می‌ماند. همهٔ اعمالش عاری از مفهوم، معناباخته و بی‌ثمر می-شوند."(رابرتس،۱۳۷۷ :۹۰) اما، آلبر کامو، معتقد بود هیچ دلیل قانع کننده‌ای برای اعتقاد به وجود خدا و زندگی پس از مرگ وجود ندارد. "کامو سه امکان را در نظر می‌گرفت که هر سه به خشمش می‌آوردند. یا

خدایی نیست و بشر در جهانی بی‌اعتنا به نیازهای بشری رها شده، یا خدا خاموش است، یا خدا فقط با برخی سخن می‌گوید و نجاتشان می‌دهد و بقیه را نادیده می‌انگارد." (کمبر، ۱۳۸۵: ۷۰) در رمان *بیگانه* اثر آلبر کامو، «مورسو» در هنگام گفتگو با کشیش با صراحت به او می‌گوید که به خدا اعتقاد ندارد:

"[کشیش] گفت: برای چه همیشه از ملاقات من خودداری می‌کنید؟ جواب دادم: به خدا اعتقاد ندارم. او باز می‌خواست با من از خدا حرف بزند اما من به طرفش رفتم و سعی کردم برای آخرین بار به او بفهمانم که برای من وقت کمی باقی مانده است و نمی‌خواهم آن را با خدا از دست بدهم." (کامو، ۱۳۵۶ : ۱۴۶)

۳.شک و بدبینی

یکی از عوامل پیدایش اضطراب و نگرانی در زندگی بشر، سوء ظن و بدبینی است. بدبین، در اصطلاح فلسفه به فردی گفته می‌شودکه آفرینش را پر از یأس، حرمان و بدبختی بداند. (ر.ک. فرهنگ دهخدا، ذیل واژه بدبین) انسانی که نسبت به خود، خانواده، اجتماع، محیط زندگی و حتی نسبت به خدا بدبین است، نمی‌تواند زندگی آرام و مطمئنی داشته باشد؛ زیرا تفکر منفی داشتن درباره هر پدیده‌ای در زندگی موجب می‌شود از زندگی لذت نبریم. فرد بدبین از بس با دیدهٔ شک و تردید در افراد می‌نگرد، ارتباط خود را با آن‌ها مخدوش می‌کند. به تعبیر فرانکل: "بدبین موجودی است که با ترس و اندوه به تقویم دیواریش نگاه می‌کند، که هر روز با کندن صفحه‌ای از آن، کوچک‌تر می‌شود." (فرانکل،۱۳۷۲: ۹۲) بدبینی، نشانهٔ عجز و ناتوانی در رویارویی با واقعیات است. افراد بدبین و منفی‌باف بدون هیچ پشتوانهٔ فکری و عقلی و بدون دلیلی معتبر، همواره از بدی‌ها و کاستی‌های افراد و جامعهٔ خود بحث می‌کنند. این افراد نسبت به اطرافیان خود بی‌اعتماد و کینه‌توز هستند و در زندگی شخصی خود نیز همواره غمگین، تنها، مضطرب و نگران خواهند بود.

بدبینی فلسفی و اجتماعی که یکی از مشخصات مهم ادبیات جدید است، در آثار رئالیست‌ها (به خصوص رئالیسم اجتماعی)، ناتورالیست‌ها، سورئالیست‌ها و اگزیستانسیالیست‌ها، از اصلی‌ترین ویژگی‌های دنیایی است که این نویسندگان، در داستان‌های خود به تصویر کشیده‌اند. "گرایش به بدبینی و اعتقاد به بی‌ارزشی زندگی در تاریخ بشری همواره وجود داشته است و دلیل آن هم این است که هرگاه عوامل منفی نظیر نابسامانی‌های روانی و اجتماعی ایجاد شده، گروهی که نتوانسته‌اند از عهدهٔ حل مشکلات برآیند به سوی بدبینی گرایش یافته‌اند." (نصری،۱۳۶۳: ۴۹) طرفداران فلسفهٔ بدبینی به زندگی و جهان هستی از دیدگاه شر و بدی و زشتی آن می‌نگرند و امیدی به بهبود اوضاع و پیروزی خوبی ندارند. آرتور شوپنهاور، فیلسوف بدبین غربی، در مورد زندگی چنین عقیده‌ای دارد: "حیات بشری چیزی بی‌ارزش است و انسان اصولاً مخلوق درد و رنج است. نیکبختی رویایی بیش نیست و تنها حقیقتی که وجود دارد درد و رنج است."(معتمدی، ۱۳۸۷: ۱۱۴)

نویسندگان ادبیات معناباخته نیز، با توجه به شرایط ناگوار پیش‌آمده درجامعه و بروز بحران‌ها و آشفتگی-های عصرمدرن و وقوع جنگ‌ها و کشتارهای بی‌رحمانه و ناکامی در دستیابی به آرمان‌ها و آرزوها، مأیوس و

ناامید از بهبود شرایط، زندگی خود را سراسر حرمان و بدبختی و مرارت و غیرقابل تحمل می‌یابند و دیدی بدبینانه نسبت به آفرینش، زندگی، جامعه و اطرافیان خود پیدا می‌کنند و همه چیز و همه کس را مسبب این بدبختی خود می‌دانند و در آثار خود به شکل گسترده‌ای آن را بازتاب می‌دهند. در آثار فرانتس کافکا، نشانه-های شک و بدبینی و بی‌اعتمادی مشاهده می‌شود. نابسامانی محیط خانواده و محیط اجتماعی و کار، بیماری زودرس، عدم اعتماد به نفس، تنهایی، درون گرایی و اضطراب درونی از مهم‌ترین عواملی بود که کافکا را به سوی بدبینی و عدم اعتماد به اطرافیان و جامعه می‌کشاند. کافکا معتقد بود: "ما در مردابی از دروغ‌ها و توهّم-های پوسیده زندگی می‌کنیم که هیولاهای وحشتناک به جهان می‌آورد. هیولاهایی که با چهره‌ای پر از محبت به دوربین عکاس‌ها لبخند می‌زنند ولی در همان لحظه –بی‌آنکه کسی متوجه شود– با بی‌خیالی میلیون‌ها انسان را چون حشره زیر پا له می‌کنند."(یانوش، ۱۳۵۲: ۶۹) بکت نیز به خوبی موقعیّت انسان تنهای عصرش را که فجایع جنگ را پشت سر گذاشته و اکنون با روانی آشفته و پریشان و روحی زخم خورده که به واسطهٔ درک صحنه‌های هولناک مرگ و نیستی و نابودی حاصل از جنگ پدید آمده است، با نگاهی بدبینانه و هراسناک به دنیا می‌نگرد؛ در فضای آثارش باز می‌نماید. "بکت، سکوت مرگ را می‌نویسد، و در تاریکی و در انتظار می‌گرید. بکت، تهی نیستی را با رقص واژه‌ها می‌آمیزد. دیگر از رقص هستی خبری نیست، از زندگی رازآمیز خبری نیست، همه چیز نشانهٔ کمترین پس ماندهٔ زندگی است." (صنعتی و دیگران، ۱۳۸۸: ۵۱)

۴. از خود بیگانگی یا بحران هویّت

هویّت[1]، در روانشناسی عبارت است از: «خودِ اساسی و مستمر فرد» یا مفهوم درونی و ذهنی از خویشتن به عنوان یک شخص، مثلاً هویّت جنسی، قومی یا گروهی و... ." (پور افکاری ،۱۳۷۳: ۷۱۹) بحران هویّت یا از خود بیگانگی، که در انگلیسی با واژه "Alienation" (یعنی: جدایی چیزی از چیز دیگر) از آن یاد می‌شود، مفهومی جامعه شناختی، انسان شناختی و فلسفی است. این کلمه در مورد افرادی به‌کار می‌رود که شخصیت حقیقی‌شان را به‌عنوان «خود» احساس نمی‌کنند؛ بلکه چیز دیگری را در خود می‌یابند و می‌شناسند که خودِ حقیقی آنها نیست. در این حالت است که انسان از خود بیگانه شده، توجهی به شناخت واقعی خود و ابعاد وجودی خویش، نیازمندی‌ها، استعدادها، قابلیت‌ها، عقاید، فلسفه‌ی زندگی و... ندارد و به‌طور کلّی از تمامی واقعیت‌ها و مسائل هستی انسانی غافل می‌ماند. او درحالی که اشرف مخلوقات و فرمانروای طبیعت است، خود، بردهٔ ساخته‌های دست خویش و یا اوضاع و احوال محیط شده، در نتیجه، دچار از خود بیگانگی می-شود. *ملوین ریشتر*، چهار جنبهٔ اصلی برای از خودبیگانگی معرفی می‌کند: "بیگانگی از دوستان، از کار و شغل، از خود (از دست دادن هویت)، بیگانگی از ارزش‌ها و مؤسسات سیاسی جامعه." (سوداگر، بی‌تا: ۵۷)

1. Identity

از جمله نشانه‌های بی‌هویّتی، مشغول بودن به هدف‌های ناچیز وکارهای بی‌ارزش است. فردی که دچار این بحران می‌شود هرگز نمی‌تواند در زندگی برای خود نقش مؤثری پیدا کند. به همین دلیل ضمن احساس پوچی، اغلب اوقات خود را در کارهای بیهوده صرف می‌کند و چون این قبیل کارها، کم‌کم ارزش و اعتبار خود را در نزد شخص از دست می‌دهد، فرد در نهایت دچار احساس بی ارزشی، یأس و بی معنایی می-شود، حتی گاهی فرد در چنین مواقعی دست به خودکشی نیز خواهد زد. انسان مدرن، با انس‌گرفتن و پرداختن به اشیای طبیعی و مادی و از یاد بردن معنویت و جنبه‌های الهی و روحانی وجود خود، دچار خود فراموشی شده و در نتیجه، جایگاه و هدف خود را گم کرده است.

در ادبیات پوچی، توجه نویسندگان به بیگانگی بشر و نابود شدن ارزش‌های زندگی او در برخورد با جهان خشک و بی‌روح ماشینی که از شاخصه‌های بحران هویّت است، معطوف شده است. در جامعهٔ ماشینی عصر مدرن، انسان بسته به عمل و کارکرد خود شناخته می‌شود و جنبهٔ انسان بودن او از اعتبار می-افتد. کافکا در داستان مسخ، در قالب حشره‌ای به نام گرگوار سامسا، شرایط اجتماعی عصر خویش و نابودی ارزش‌های انسانی را به تصویر می‌کشد. کافکا، شخصیّت اصلی داستان خود را به صورت حشره‌ای ترسناک و چندش‌آور معرفی می‌کند. او با این کار قصد دارد در نقاب یک حشره، از خود بیگانگی انسان عصر جدید را نشان دهد. کافکا با تبدیل انسان به حشره ، از دست رفتن معنای «انسان بودن» را بیان می‌کند. در این داستان، گرگوار، نماد تمام افراد جامعه است، تمثیلی است از بشر استعمار شده و ماشین زدهٔ دنیای مدرن که در برخورد با نظام سرد و خشک فناوری و تکنولوژی، دچار بحران هویّت شده و تمام روابط انسانی خویش را از دست داده است. انسان در این شرایط ناچار است تنها بر اساس فرمول‌ها و قانون‌های بی‌روح جهان ماشینی رفتار کند. نمایشنامه‌های بکت به ویژه اثر «در انتظار گودو»، این احساس را به مخاطبان خود القا می‌کنند که انسان در جامعه‌ای از هم فروپاشیده و نابسامان کاملاً گم گشته است، هویّت خود را از دست داده و در تنهایی و بیگانگی خود گرفتار شده است و هیچ امیدی برای رهایی و نجات او وجود ندارد. این انسان در دنیای مدرن هیچ جایگاهی ندارد.

در نگاه این مکتب ادبی، انسان در پی یافتن هویّت خود در میان مناسبات گسترده و پیچیدهٔ زندگی مدرن سرگردان می‌شود و به دلیل ناتوانی و عدم موفّقیت در یافتن هویّتش، خود را تنها و بیگانه حس می‌کند. اغلب شخصیت‌های اصلی آثار نویسندگان ادبیات پوچ‌گرا، افرادی بی‌تفاوت نسبت به زندگی، بی‌احساس در رابطه با دیگران، بی‌اعتنا به آداب و رسوم اجتماعی و بیگانه با خود و دیگران هستند. آلبر کامو در رمان «بیگانه» به سرگذشت مرد جوانی به نام *مورسو* می‌پردازد که با خود و دنیای اطراف خود بیگانه است. او هیچ رابطهٔ عاطفی و احساس دلبستگی بین خود و دیگران برقرار نمی‌کند و زندگی خود را در بی‌تفاوتی و بیگانگی سپری می‌کند. *مورسو* در تأیید بیگانگی‌اش با زندگی مردم و عقاید و افکار آن‌ها می‌گوید:

"برای من مرگ دیگران یا عشق یک مادر چه اهمیتی داشت؟ خدای این کشیش، زندگی و حیاتی که مردم انتخاب می‌کنند، سرنوشتی که برمی‌گزینند، برایم چه اهمیتی داشت؟" (کامو، ۱۳۵۶: ۱۴۸)

۵. روز مرگی و احساس کلافگی

یکی از بیماری‌های فردی و اجتماعی عصر جدید، احساس پوچی در زندگی و بی‌معنا بودن آن است. فرانکل از این امر به خلأ وجودی یا تهی بودن زندگی یاد می‌کند و می‌گوید: "در زندگی امروزی این بی-حوصلگی‌ها و ملالت‌ها بیش از افسردگی‌ها و دلتنگی‌ها مردم را به سوی روان پزشکان می‌کشاند و هرچه زندگی بیشتر ماشینی می‌شود، این مسئله بحرانی‌تر می‌گردد، زیرا اوقات فراغت مردم، زیادتر خواهد شد و بدبختانه مردم نمی‌دانند با این اوقات آزاد چه کنند؟" فرانکل، نمونهٔ آشکار این مسئله را چیزی به نام «پریشانی روزهای تعطیل» بیان می‌کند، یعنی آن دلتنگی و ناراحتی عمیقی که معمولاً روزهای تعطیل و اوقات فراغت به سراغ افراد می‌آید. وقتی فشار کار هفته، تمام می‌شود و یا ساعات فراغت، زیادتر می‌گردد، شخص درمی‌یابد که محتوا و معنایی در زندگی او وجود ندارد. شمار خودکشی‌هایی که می‌توان دال بر این خلأ وجودی دانست یا درآن سهیم شمرد،کم نیستند. پدیده‌های فراوانی مانند: الکُلیسم، اعتیاد، بزهکاری، بی‌هویتی جوانان و بحران‌هایی که در زندگی بازنشستگان و پیران دیده می‌شود، وابسته به همین تهی شدن زندگانی است. (فرانکل، ۱۳۵۴: ۶۶) بیهودگی زندگی و روزمرگی و کسالت آوری هستی و یکنواختی و عدم جذابیت آن و بی‌تفاوت بودن انسان‌ها در نحوهٔ گذران روزهای زندگی یا حتی ایجاد کوچکترین تغییر و تحولی در آن به صورت انجام کارهای تکراری و بدون نتیجه و حتی گفتگوهای اکثراً تکراری شخصیت‌ها (نمونه بارز آن گفتگوهای شخصیت‌های نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت) مضمون اصلی آثار نویسندگان معناباختگی را تشکیل می‌دهد. در نمایشنامهٔ «کرگدن» اثر اوژن یونسکو، برانژه، یکی از شخصیت‌های اصلی نمایش، از کارهای تکراری و زندگی روزمره و بدون هیجان خود، ابراز دلتنگی و خستگی می‌کند:

> "گوش کن ژان. من هیچ تفریحی ندارم. آدم تو این شهر حوصله‌اش سر می‌رود. من برای کاری که دارم ساخته نشده‌ام ... هر روز اداره، هشت ساعت تمام. و فقط سه هفته تعطیل تابستان! شنبه عصر دیگر آنقدر خسته‌ام که آخر می‌فهمی- برای یک خرده تفریح ... " (یونسکو، ۱۳۸۹: ۶۳)

از نظر کامو نیز، انسان‌ها چنان سرگرم کارهای روزانه‌شان هستند که دیگر فرصتی برایشان نمی‌ماند تا پوچی و عبث بودن زندگی را ببینند. اما، سرانجام، یک روز این پوچی خود را نمایان می‌سازد و انسان را از پوچ بودن هستی آگاه می‌کند:

> "... برخاستن از خواب، تراموای سوار شدن، چهار ساعت کار در دفتر یا کارخانه، غذا، خواب، دوشنبه، سه شنبه، چهارشنبه، پنج شنبه، جمعه، شنبه. زندگی همواره به همین گونه می-گذرد و تنها یک روز است که "چرا" خود را می‌نمایاند و همه چیز در خستگی آغشته به حیرت آغاز می‌شود. خستگی در پایان فعالیت‌های زندگی ماشینی قرار دارد و مقدمه‌ای است بر خودآگاهی انسان." (کامو،۱۳۹۰: ۲۷)

۶. یأس و ناامیدی

یأس، باعث فلج انسانی‌است، زیرا انسان در این حال پی می‌برد که همهٔ اعمال او بی‌معنی و عبث و پوچ بوده است. امید داشتن، مهم‌ترین انگیزه در زندگی است. "زمانی که امید از میان می‌رود، زندگی بالقوه پایان می‌پذیرد. امید، عامل قطعی و باطنی و شالودهٔ زندگی و عامل پویا و دینامیک روان است." (فروم، ۱۳۶۸: ۲۸) انسان مأیوس و ناامید همه چیز را تیره و مبهم می‌بیند. او زندگی، دیگران، آینده و حتی خدا را تاریک می‌بیند و اغلب زندگی را غیر عادلانه تفسیر می‌کند. به عقیدهٔ اریک فروم: "کسانی‌که امیدشان ضعیف است، یا به تن‌پروری می‌اندیشند یا به اغتشاش. اما کسانی که امیدشان نیرومند است، نشانه‌های زندگی تازه را می‌بینند و هر لحظه آماده هستند تا به تولّد آن چیزی که آماده زاده شدن است، یاری دهند."(همان:۲۳) انسان در جهان امروز، انسان بی‌امید و بی‌آینده است. ناتوانی بشر در مقابله با جنگ و کشتار و استبداد و ... او را به صورت موجودی ناتوان، بی‌پناه، ناامید و افسرده درآورد. ادبیات معناباخته در این زمینه، به نمایش سرخوردگی و ناتوانی انسان و نهایت یأس و ناامیدی او می‌پردازد. این ادبیات که بر پایهٔ نگاه یأس‌آلود، ناامیدانه و بدبینانه به زندگی شکل گرفته بیش از همه، به تصویر و توصیف ناکامی و سرخوردگی انسان‌ها در رسیدن به آرمان-هایشان می‌پردازد. در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» اثر ساموئل بکت، *ولادیمیر و استراگون*، دو شخصیت اصلی نمایشنامه، در ابتدای نمایش امیدوارانه در انتظار آمدن شخصیتی به نام «گودو» هستند که با آمدنش بتواند وضع زندگی آن‌ها را دگرگون کند. اما رفته رفته امیدشان به تحلیل می‌رود و در نهایت به یأس مبدل می-شود؛ زیرا گودو هرگز نمی‌آید و ولادیمیر و استراگون هر دو به یک نتیجهٔ ناامیدانه می‌رسند: کاری نمی‌شود کرد. این اثر یک تراژدی-کمدی است که نهایت نومیدی و درماندگی انسان را نشان می‌دهد. نمایشنامهٔ *در انتظار گودو*، بیان کنندهٔ سرگردانی، یأس و بیهودگی انسان دوران پس از جنگ جهانی دوم است. این اثر، پوچ شدن و از بین رفتن ارزش‌های موجود در زندگی انسان قرن بیستم را نشان می‌دهد و نمایانگر آرزوی بشر برای دست یافتن به معنای زندگی و انگیزه‌ای برای ادامهٔ زندگی است. با این حال بکت، نمایشنامه را چنان به پایان می‌برد که گویی این انتظار، چیزی جز وعده‌ای بیهوده نبوده است. در انتظار گودو، "قصهٔ محکومیّت مطلق و ابدی آدمی است به بودن در جایی نامعلوم و خالی و سرد و غم‌انگیز که کمتر چیزی از واقعیّت می-داند و همیشه در جست‌وجوی راهی و یا به انتظار نجات‌بخشی است که او را رهایی دهد."(آشوری، ۱۳۷۷: ۲۳۶)

۷. ترس و اضطراب

اضطراب، در اصطلاح روان‌شناسی، عبارت است از حالتی نامطبوع همراه با انتظاری نامطمئن از بروز حادثه‌ای زیان‌آور. (ر.ک.گله دار و ساکی، ۱۳۸۲: ۱۱۳) همچنین اضطراب، به معنای ناآرامی است و به حالتی عاطفی گفته می‌شود که مشخصهٔ اصلی آن، احساس ناامنی است. این حالت، اغلب با دلهره و تشویش اشتباه می‌شود، ولی وجه تمایز آن، فقدان تغییرات فیزیولوژیکی چون احساس خفگی، عرق کردن و ازدیاد ضربان نبض که از نشانه‌های مشخص دلهره به شمار می‌رود، می‌باشد. (ر.ک. رزم‌آزما، ۱۳۷۱ :۳۹)

تا قبل از دوران رنسانس و پیدایش مدرنیته، آرامش انسان ناشی از معناداری زندگی و ایمان به هدف-داری جهان بود. اما پس از آن، با نابودی اندیشهٔ خدا و معنویت در ذهن بشر و محور و اساس واقع شدن انسان در عالم طبیعت، بشر با انواع اضطراب‌ها و تشویش‌ها و تلخی‌ها دست به گریبان شده است. عوامل اضطراب آفرین و پریشان کننده در زمان‌های پیشین نیز وجود داشته است، ولی انسان آن دوره، با کمک گرفتن از نیروی دین و باور به اندیشهٔ متافیزیک و قدرتی ماوراءالطبیعی، آن اضطراب‌ها را رفع می‌کرد. اما، انسان امروز با نفی و انکار وجود خدا و هدایت قدسی، هیچ منبع و مرجعی برای رفع اضطراب خود نمی-تواند بیابد. پل تیلیش معتقد است انسان همواره با سه گونه تهدید و اضطراب وجودی مواجه است که عبارتند از: اضطراب ناشی از مرگ، اضطراب ناشی از پوچی و بی‌معنایی و اضطراب ناشی از محکومیت. حادثی بودن، قابل پیش بینی نبودن و عدم امکان دریافتن معنی و مقصود آن از خصوصیات اضطراب مرگ است. تیلیش اضطراب بی‌معنایی را این‌گونه تعریف می‌کند: "اضطراب بی‌معنایی، اضطراب از دست دادن یک مسئلهٔ غایی و تشویش دربارهٔ یک معنا است که معنابخش همهٔ معانی است. این اضطراب با از دست دادن گره‌گاهی معنوی رخ می‌دهد. (تیلیش،۱۳۶۶: ۸۴) ناتوانی بشر در پاسخگویی به پرسش از معنای زندگی، مرگ و فلسفهٔ دردها و رنج‌های آدمی، باعث پیدایش بی‌معنایی خواهد شد. از نظر تیلیش، اضطراب پوچی وقتی به وجود می‌آید که محتوای خاصی از زندگی در معرض تهدید نابودی و عدم قرار می‌گیرد. وقتی که فرد نسبت به باورها و اعتقادات خود دچار تردید و ابهام می‌شود و از شرایط و وضعیت به وجود آمده احساس نارضایتی می‌کند، به بی‌محتوایی و بی‌معنایی زندگی‌اش بیشتر مطمئن می‌شود. وقوع جنگ‌های جهانی و کشتارهای بی‌رحمانه و تولید انبوه سلاح‌های اتمی و شیمیایی کشتار جمعی، سبب شد تا دلهره و اضطراب نابودی، پایان و مرگ در اندیشهٔ انسان غربی استوار گردد و فرد خود را همواره در خطر و ناامنی احساس کند.

این تشویش و اضطراب‌ها به صورت اضطراب تنهایی، مرگ، بی‌پناهی، گناهکاری، پوچی و بی‌هدفی که از اساسی‌ترین عناصر فکری انسان عصر مدرن است، در آثار نویسندگان ادبیات معناباخته به شکلی گسترده نشان داده شده است. نویسندگان آثاری چون *کرگدن* و *آوازه خوان طاس* (اوژن یونسکو)، *در انتظار گودو* (ساموئل بکت) و مسخ (کافکا) سعی در نشان دادن اضطراب و دغدغه‌های انسان مدرن دارند. اوژن یونسکو در مورد اضطراب مرگ و آگاهی از واقعیت مرگ می‌گوید: "دلهرهٔ من با کشف زمان شروع شد، لحظه‌ای‌که پی بردم هر لذتی در نهاد خود، راهی به نیستی باز می‌کند و لحظه‌ها به گذشته سرنگون می-شوند."(یونسکو،۱۳۸۴: ۱۰) جهان رازآلود و معماگونهٔ کافکا، چهره‌ای وحشتناک و مهیب دارد که در آن انسان‌ها با وجود بی‌گناه بودنشان محکوم و مجازات می‌شوند."اشخاص عمدهٔ داستان‌هایش که در جهان‌های خود—جهانی که ناگاه بیگانه گشته است- به شیوه‌ای مرموز بازداشت می‌شوند ... و از ناراحتی و اضطرابی عمیق و احساس مجرمیّتی بی‌ارتکاب جرم رنج می‌برند...همه سیماهای سمبولیک انسان عصر جدیدند که

می‌کوشد این چند صباح از عمر را به نحوی به سر آورد."(پریستلی، ۱۳۵۲: ۴۶۶) شخصیّت‌های نمایش در *انتظار گودو* اثر بکت، از تنهایی در اضطراب هستند.آن‌ها برای رهایی از رنج انتظار، تصمیم می‌گیرند که خودشان را دار بزنند؛ اما شاخهٔ درخت تنها ظرفیّت یکی از آن‌ها را دارد و در صورتی که خود را دار بزنند، یکی می‌میرد و دیگری تنها می‌ماند. در نتیجه، هر دو به دلیل وحشت از تنها ماندن، از این کار صرف نظر می‌کنند:

" - استراگون: چطوره خودمون رو دار بزنیم؟

- ولادیمیر: از شاخه؟ {به سمت درخت می‌روند} به اون اعتمادی نیست ...

-استراگون: {با تلاش} گوگو سبک –شاخه نمی‌شکنه- گوگو می‌میره. دی دی سنگین

- شاخه نمی‌شکنه- دی دی تنها ..." (بکت، ۱۳۸۷: ۴۱-۴۲)

۸. تنهایی

تنهایی، از مسائلی است که آدمی همواره با آن مواجه بوده است. تنهایی را «عمیق‌ترین واقعیت در وضع بشری» دانسته‌اند. (پاز، ۱۳۸۱: ۷) هانا آرنت، احساس تنهایی را این گونه تعریف می‌کند: "احساس تنهایی یعنی «نه با خود بودن» و «نه با دیگران بودن»."(محمدی مجد،۱۳۸۷ :۲۸) ویژگی‌های شخصیتی افراد در ایجاد احساس تنهایی دخیل هستند. کم‌رویی، درون‌گرایی و عزت نفس پایین، آدمی را ازکوشش برای برقراری دوستی با دیگران باز خواهد داشت. برخی از واکنش‌های آدمی در برابر تنهایی مثل پرخوابی، پرخوری، استفاده از آرام بخش‌ها، استفاده‌ی بی‌رویه از الکل یا اعتیاد می‌تواند انزوا و تنهایی را تشدید کند. کسانی که آرزومند مکانی خلوت و آرام هستند، در واقع از روبرو شدن با واقعیت‌های زندگی گریزان هستند. از نظر *اسمیت*، علت فرار مردم از تقلّاهای روزانه و آرزوی گوشهٔ دنج، فقط یک ضعف روانی است و معمولاً به این دلیل است که شخص بیش از ظرفیت یا استعداد خود قبول مسئولیت کرده است و چون بدون نقشه و هدف می‌خواهد آن‌کارها را به انجام برساند، سر در گم و پریشان می‌شود و مایل به فرار و پیدا کردن گوشه‌ی خلوت می‌شود. (ر.ک. حاتمی، ۱۳۴۵ :۱۹۶)احساس تنهایی و بیگانگی با جهان از ویژگی‌های انسان معاصر است. انسان در جامعهٔ صنعتی امروز و در هیاهوی زندگی ماشینی و هضم شدن در چرخهٔ فناوری، خود را تنهای تنها می‌یابد و بی‌پناهی خود را با تمام وجود لمس می‌کند. انسان امروز، روز به روز خود را تنهاتر می‌بیند تا جایی که حتی خود و زندگی‌اش را بیهوده و پوچ می‌انگارد.

نویسندگان ادبیات معناباخته، متأثر از این اوضاع، درآثار خود، تنهایی آدمی را به شکل ناتوانی او در برقراری ارتباط و مراوده با دیگران به تصویر می‌کشند. این تنهایی تا جایی پیش می‌رود که فرد با استفاده از وسایل تخدیری می‌کوشد تنهایی خود را درمان کند و خود را به بی‌خیالی بکشاند تا از درد و رنج تنهایی نابود نشود. از دیدگاه نویسندگانی مانند آلبر کامو و سارتر، هر فرد، موجودی تنهاست که به صورتی مضحک به این جهان پرتاب شده است. آدم خود را در جهانی که ناگهان از خیالات و روشنایی محروم شده، بیگانه می‌بیند؛ مثل تبعید شده‌ای که دردهایش علاجی ندارند. (کامو،۱۳۹۰: ۲۰) کامو، در رمان *بیگانه*، به سرگذشت

مرد جوانی به نام *مورسو* می‌پردازد که با خود و دنیای اطراف، بیگانه است. این شخصیّت که در واقع نسبت به جامعه، تاریخ، موقعیّت زمانی و بیش از همه، نسبت به خودش، بیگانه است، هیچ رابطهٔ عاطفی بین خود و دیگران برقرار نمی‌کند و در بی‌تفاوتی و تنهایی، زندگی‌اش را سپری می‌کند. داستان «مسخ» کافکا نیز تصویر کنندهٔ تنهایی انسان در دنیای معاصر است؛ دنیایی که در آن بسیاری از ارزش‌های معنوی از بین رفته است و انسان، در آن حتی به اندازهٔ یک حشره هم ارزش وجودی ندارد.

۹. مرگ اندیشی و خودکشی

مرگ، رازآلودترین و مهم‌ترین رویداد و دغدغهٔ زندگی هر انسانی است و در طول حیات بشری، همواره فکر انسان را به خود مشغول داشته است. آدمی از نخستین روزهای تاریخ حیات خویش به تأمل در چیستیِ مرگ پرداخته و به دنبال آن اضطراب و ترسی عمیق در او پدید آمده است. "جستجو و تکاپوی انسان برای شناخت مرگ امری ضروری و محتوم است، زیرا این جستجو از سویی موجب ژرفا بخشیدن معنای هستی او می‌شود و از سوی دیگر به تجزیه و تحلیل عاملی بنیادی و سرنوشت ساز برای بشر؛ یعنی ترس از مرگ و تسکین آن منجر می‌شود." (معتمدی، ۱۳۸۷: ۷۴) تلاش همهٔ ادیان و مذاهب و مکاتب گوناگون از آغاز خلقت بشر تا کنون این بوده است تا راه حلی برای رهایی از مرگ یا کاهش هراس و وحشت ناشی از آن پیدا کنند. برساختن استعاراتی مانند آبِ حیات، آب خضر، نوشابهٔ بی‌مرگی، عین‌الحیات، چشمهٔ زندگانی، آب زندگی و دیگر اصطلاحاتی از این دست که ریشه در مبانی اعتقادی ملّت‌ها دارد، همه از تلاش و کوشش انسان برای دستیابی به زندگی جاویدان و گریز از مرگ حکایت می‌کند.

در مورد حقیقت مرگ دو دیدگاه وجود دارد: در جهان‌بینی مادی، مرگ، بن بست زندگی است، نقطهٔ پایانی که در ماورای آن هیچ چیز یافت نمی‌شود. روشن است نتیجهٔ چنین نگاهی، پوچ‌گرایی و مرگ امیدها و بی‌معنی شدن زندگی است. بدبینی نسبت به پایان زندگی و عدم اعتقاد به حیات پس از مرگ از مهم‌ترین عوامل گرفتار شدن آدمی در ورطهٔ پوچ‌گرایی و بی‌هدفی است. اما اهل دین که حقیقت انسان را روحانی و غیرمادی می‌دانند، مرگ را عبور از یک مرحلهٔ حیات به مرحلهٔ دیگر می‌پندارند.(ر.ک.نصری،۱۳۵۹: ۲۷) از نظر اگزیستانسیالیست‌ها، مرگ امری واقعی نیست، بلکه یک نوع امکان به شمار می‌آید که خصوصیت اصلی آن این است که هر لحظه ممکن است به وقوع بپیوندد."به مجردی که به عرصهٔ وجود گام می‌نهیم دیگر به حد کافی عمر گذرانده‌ایم که بمیریم."(بارت، ۱۳۶۲: ۵۶) برخی زندگی را فقط به این دلیل بی‌معنا و پوچ و بیهوده می‌دانند که سرانجامش مرگ است. از نظر این گروه زندگی فاقد ارزش و معناست زیرا هر آنچه را که در آن هدف قرار دهیم و به آن دل ببندیم مرگ آن را نابود خواهد کرد و به همین دلیل هیچ چیز در زندگی به خاطر رنجی که از فقدانش می‌بریم، ارزش ندارد.

اما، گاه انسان در شرایطی قرار می‌گیرد که دیگر انگیزه‌ای برای ادامهٔ زندگی در خود نمی‌یابد و از توجیه موقعیت خود در هستی عاجز شده، زندگی خود را فاقد ارزش و معنا می‌یابد و در نتیجه، از آن هیچ

گونه لذتی نمی‌برد، در این وضعیت است که ادامه دادن زندگی کاری عبث و غیرمنطقی پنداشته شده و خودکشی به عنوان بهترین و عاقلانه‌ترین راه خود را به فرد نشان می‌دهد. "کسی که از زندگی لذت نمی‌برد، بر باد دادن حیات را به احساس پوچی از آن ترجیح می‌دهد." (فروم، ۱۳۶۷: ۱۶۵) آن گاه که شرایط زندگی به حدی سخت و دشوار شود که جز تشویش و اضطراب حاصلی در بر نداشته باشد، فرد مشتاقانه به سوی مرگ اختیاری و خودکشی گرایش پیدا می‌کند و آرامش و خوشبختی خود را تنها در مرگ و نابودی خود می‌بیند. از نظر کامو "آنکه داوطلبانه مرگ را برمی‌گزیند نشان می‌دهد که حتی به گونه‌یی غریزی به ویژگی ریشخند آمیز این عادت و نبود دلیلی مجاب کننده برای زندگی کردن و تلاش بی‌مفهوم روزمره و بیهودگی رنج پی برده است."(کامو، ۱۳۹۰: ۲۰) آرتور شوپنهاور نیز علت دست زدن افراد به خودکشی را این‌گونه عنوان می‌کند: "وقتی وحشت‌های زندگی بیش از وحشت‌های مرگ می‌شود، انسان به زندگی خویش پایان می‌دهد." (همان : ۱۱۰) تمایل به خودکشی زمانی به اوج می‌رسد که هیجانات و عواطف منفی زندگی فرد شدت می‌یابد و او را آزار می‌دهد و ناامید می‌کند. کسانی که اقدام به خودکشی می‌کنند، مرگ را ارزشمندتر از ادامهٔ زندگی می‌پندارند؛"استدلال آن‌ها این است که اگر من زندگی کنونی‌ام را ادامه دهم، بدتر از این است که خودکشی کنم. در واقع او با خودکشی چیزی به دست می‌آورد که ارزشمندتر از چیزی است که از دست می‌دهد." (ملکیان، ۱۳۸۷: ۲۳۷) زمینه‌های اجتماعی، تأثیر بسیاری در آمار خودکشی‌ها دارند. کناره گیری و عدم ارتباط افراد با جامعه و گروه‌های اجتماعی و از دست دادن مناسبات شغلی و ارتباطات خانوادگی موجب افزایش آمار خودکشی می‌شود. اغلب خودکشی‌ها ناشی از عدم دستیابی به نیازهای روانی هستند که از مهمترین آن‌ها می‌توان به نیاز به پذیرفته شدن و دوست داشته شدن، نیاز به امنیت عاطفی و نیاز به ارزشمند بودن اشاره کرد. مرگ از نوع خودکشی، نشانهٔ بن‌بست است و ریشه در یأس و ناامیدی دارد. آن هنگام که یأس و نومیدی به اوج خود می‌رسد و آدمی در زندگی به بن‌بست و پوچی می‌رسد و هیچ کس و هیچ چیز را شایستهٔ دل بستن نمی‌داند، خودکشی به عنوان تنها راه علاج آشکار می‌شود.

در ادبیات معناباخته، مرگ لاینقطع نزدیک احساس می‌گردد، مرگی که حضورش هر نوع احساس شادمانی و حرکت را از انسان می‌گیرد. از دیدگاه این مکتب، مرگ سرنوشت محتوم بشر است و هرگونه تلاش و کوششی با وجود مرگ، بی‌معنی و بیهوده و عبث است. از نظر اکثر نویسندگان ادبیات پوچی از جمله کافکا، کامو، بکت، زندگی به این دلیل که سرانجامی جز مرگ و نیستی به دنبال ندارد، پوچ و بیهوده است. آلبر کامو در «انسان طاغی» عقیدهٔ خود در مورد مرگ و عدم اعتقادش به زندگی پس از مرگ را آشکار می‌کند: "دوست نمی‌دارم باور کنم که مرگ، دریچه‌ای به سوی زندگی دیگری می‌گشاید. در چشم من مرگ دری بسته است. من نمی‌گویم که مرگ گامی است برداشتنی؛ بلکه واقعه‌ای است ناگوار و پلید." (کامو،۱۳۸۲: ۱۳۳) کامو در رمان بیگانه در قالب شخصیت مورسو، اعتقادش به پوچی و بیهودگی زندگی بشری را اعلام می‌کند. از نظر او، زندگی انسان و تلاش برای دست‌یابی به هدف‌ها و آرمان‌هایش در زندگی

بیهوده و عبث است و هیچ اهمیّتی ندارد؛ چون مرگ امری حتمی است و سرانجام روزی همه محکوم به مرگ می‌شوند. مورسو معتقد است:

"همهٔ مردم می‌دانند که زندگی به زحمتش نمی‌ارزد. حقیقتاً من منکر نبودم که در سی سالگی مردن یا در هفتاد سالگی چندان اهمیّت ندارد...از لحظه‌ای که مرگ انسان مسلّم شد، دیگر چگونگی و هنگامش اهمیّتی ندارد." (همان: ۱۴۰)

در آثار فرانتس کافکا نیز، جدال با مرگ از اصلی‌ترین مضامینی است که مشاهده می‌شود. اکثر قهرمانان داستان‌های او سرنوشتی جز مرگ ندارند و گاهی شرایط آن‌ها به گونه‌ای است که مرگ برایشان در حکم نوعی رهایی قلمداد می‌شود. در داستان مسخ، گرگوار سامسا، هنگامی‌که متوجه می‌شود که با مرگش، آرامش را به خانواده‌اش باز می‌گرداند، با رضایت و خرسندی تسلیم مرگ می‌شود. بکت، دلهرهٔ انسان را در برابر نیستی و مرگ توصیف می‌کند و به وضعیّت بغرنج و پوچ بشر در جهان معاصر می‌پردازد. در اغلب آثار یونسکو، مرگ و قتل، نقشی کلیدی دارد. یونسکو معتقد است: "شرط عالم انسانیّت و انسان در کجایی بودن او نیست. در «میرا» بودن اوست. زمانی که از مرگ حرف می‌زنم، همه مرا می‌فهمند. مرگ نه بورژواست و نه سوسیالیست. از اضطراب عمیق درون می‌آید که همه گیر و عامه پسند می‌باشد."(یونسکو، ۱۳۸۹: ۷)

نتیجهٔ پژوهش

در ادبیات معناباخته، به نمایش پوچی و بیهودگی هستی و زندگی انسان در جهانی بی‌معنا پرداخته می‌شود. در این جریان، تأکید می‌شود جست و جوی معنا در این جهان بی‌فایده است و نتیجهٔ تلاش بشر در معنا دادن به هستی نیز به شکست می‌انجامد. هرچند، اندیشهٔ پوچی و بی‌معنایی زندگی، در طول تاریخ همواره ذهن بشر را به خود مشغول داشته است؛ اما این نگاه به عنوان مکتب فکری و فلسفی منسجم، در اروپای عصر جدید شکل گرفته است. بروز جنگ‌های فاجعه‌آمیز جهانی وکشتارهای بی‌رحمانه، موجب گردید تا اضطراب نابودی، پایان و مرگ در اعماق وجود انسان معاصر ریشه بدواند. هم‌چنین بروز رویدادهای گوناگون علمی، فنی و فکری ازجمله رشد گسترده‌ی صنعت و تکنولوژی و پیدایش مکاتب فلسفی جدید، جوامع بشری را دچار تحولات چشمگیری کرد که در نتیجه‌ی آن بسیاری از ارزش‌ها از هستی خود ساقط شدند و به تدریج زمینه‌های بدبینی و پوچ‌گرایی در اندیشهٔ بشر معاصر به وجود آمد. نویسندگان ادبیات معناباخته، این احساس پوچی را دست مایهٔ مباحثات فلسفی و درون مایهٔ نمایشنامه‌ها و آثار خود قرار دادند. در این آثار، تنهایی آدمی، بیگانگی و غربت او در این جهان، مورد بحث و استدلال قرار گرفت. درآثار نویسندگان این مکتب، انسان همهٔ فردیّت و هویّت خود را باخته است و به صورت موجودی منزوی و بیگانه با خود و جامعه، زندگی‌اش را سپری می‌کند. از دست دادن ارزش‌های معنوی، بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی، احساس بی‌هدفی و پوچی، ترس و اضطراب، یأس و ناامیدی، بی‌هویتی، شک و بدبینی و مرگ اندیشی، از

جمله مؤلفه‌هایی است که به طور مکرر و چشمگیری در آثار نویسندگان ادبیات معناباخته از جمله فرانتس کافکا، ساموئل بکت، آلبر کامو، اوژن یونسکو و ادوارد آلبی، بازتاب داده شده است.

کتابنامه

- آریان‌پورکاشانی، منوچهر (۱۳۸۹) **فرهنگ پیشرو آریان‌پور**، چاپ هفتاد و یک، تهران:جهان رایانه.
- آشوری، داریوش (۱۳۷۷) **شعر و اندیشه**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- برادبری،مالکوم(۱۳۸۶)**جهان مدرن و ده نویسنده بزرگ**،ترجمهٔفرزانه قوجلّو،چاپ سوم،تهران: چشمه.
- بکت، ساموئل(۱۳۸۷) **در انتظار گودو**، ترجمهٔ علی‌اکبر علیزاده،چاپ دوم، تهران: نشربیدگل.
- پاز، اوکتایو (۱۳۸۱) **دیالکتیک تنهایی**، ترجمهٔ خشایاردیهیمی، تهران: لوح فکر.
- پریستلی،جی.بی(۱۳۵۲)**سیری در ادبیات غرب**،ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ اول،تهران:کتاب‌های جیبی.
- پورافکاری، نصرت الله(۱۳۷۳) **فرهنگ جامع روانشناسی ـ روان پزشکی**، تهران: فرهنگ معاصر.
- تیلیش، پل (۱۳۶۶) **شجاعت بودن**، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فرهادپور، مراد (۱۳۸۶) **بادهای غربی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات هرمس.
- حاتمی، عزیزالله (۱۳۴۵) **شادی و امید**، تهران: مؤسسه مطبوعاتی عطایی.
- حسینی، روزبه (۱۳۸۹) **این سه تسخیر ناپذیر**، چاپ اول، تهران: نشر قطره.
- داد، سیما (۱۳۷۵) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.
- رابرتس، جیمز(۱۳۷۷) **بکت و تئاتر معناباختگی**،ترجمه حسین پاینده ،چاپ اول، تهران: نمایش.
- رزم‌آزما، هوشیار (۱۳۷۱) **فرهنگ روانشناسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی.
- زرشناس، شهریار(۱۳۸۷) **مبانی نظری غرب مدرن**، چاپ سوم، تهران: انتشارات کتاب صبح.
- ---------- (۱۳۸۵) **نیهیلیسم**، چاپ دوم، تهران: انتشارات کانون اندیشه جوان.
- سوداگر، محمد (بی‌تا) **انسان و از خود بیگانگی**، تهران: انتشارات ما.
- صنعتی، محمد و دیگران (۱۳۸۸) **مرگ: مجموعه مقالات**، چاپ اول،تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- فرانکل، ویکتور (۱۳۵۴) **انسان در جستجوی معنا**، ترجمهٔ اکبر معارفی، انتشارات دانشگاه تهران.
- ---------- (۱۳۷۲) **پزشک و روح**، ترجمه فرخ سیف بهزاد، چاپ سوم،تهران: انتشارات درسا.
- فروم، اریک (۱۳۶۸) **انقلاب امید**، ترجمه مجید روشنگر، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.
- --------- (۱۳۶۷) **بنام زندگی**، ترجمه اکبر تبریزی، چاپ اول، تهران: انتشارات مروارید.
- کارنگی، دیل (۱۳۷۶) **آیین زندگی**، ترجمهٔ جهانگیر افخمی، تهران: ارمغان.

– کامو، آلبر (۱۳۹۰) **افسانهٔ سیزیف**، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ چهارم، تهران: انتشارات جامی.
– ------- (۱۳۸۲) **انسان طاغی**، ترجمه مهبد ایرانی طلب، تهران: نشر پرسش.
– ------- (۱۳۵۶) **بیگانه**، ترجمه جلال آل احمد و علی اصغر خبره زاده ، تهران: کانون معرفت.
– کمبر، ریچارد (۱۳۸۷) **فلسفه کامو**، ترجمه خشایار دیهیمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات طرح نو.
– گله‌دار، نسرین و ماندانا ساکی(۱۳۸۲) **اسلام و بهداشت روان**،جلد اول، قم: نشرمعارف.
– محمدی‌مجد، داریوش(۱۳۸۷)**احساس تنهایی‌وتوتالیتاریسم**،چاپ‌اول،تهران:روشنگران ومطالعات زنان.
– معتمدی، غلامحسین (۱۳۸۷) **انسان و مرگ**، چاپ اول، ویرایش دوم، تهران: نشر مرکز
– مقدم، راضیه (۱۳۹۰) **ابزورد یا پوچی؟**، ماهنامه ادبیات داستانی چوک، شماره پانزدهم، ص ۱۵.
– ملکیان، مصطفی(۱۳۸۷) **مشتاقی و مهجوری**، چاپ سوم، تهران: نشر نگاه معاصر.
– مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶) **یونگ، خدایان و انسان مدرن**، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز.
– ناظرزاده‌کرمانی، فرهاد (۱۳۶۵) **تئاتر پیشتاز – تجربه گر و عبث نما**، تهران: جهاد دانشگاهی.
– نصری،عبدالله(۱۳۵۹)**در قلمرو ایمان:آیا می‌توان به خدا ایمان‌نداشت؟**،انتشارات نهضت زنان مسلمان.
– ---------- (۱۳۶۳) **فلسفه آفرینش**، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
– یانوش، گوستاو (۱۳۵۲) **گفتگو با کافکا**، چاپ اول، تهران: انتشارات خوارزمی.
– یونسکو، اوژن (۱۳۸۹) **کرگدن**، ترجمه پری صابری،تهران: نشر قطره.
هدایت، صادق(۱۳۴۲) **پیام کافکا**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
– Ananda , Salokheshrikrishna (2008) Absurdity in Samuel Beckett's Waiting for Godot , International on line Journal , vol I , No .IV
– Codden , J.A (1999) Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, fourth edition, published in Penguin Books, New York

نقش شاعران بزرگ زبان فارسی
درحفظ و پاسداشت از زبان فارسی به عنوان زبان ملی

مریم اسمعیل زاده[1]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی-مدرس دانشگاه آزاد واحد بناب

چکیده

زبان و ادبیات و خط فارسی یکی از ارکان عمده ی فرهنگ ایران است. با این خط و زبان است که بسیاری از آثار علمی، ادبی، عرفانی ایران و دنیای اسلام به جهانیان عرضه شده است. زبان فارسی که حاصل قرن ها تحول و سیرو سلوک است، در طول قرون، جوی ها و رودهای متعددی به آن ریخته است و آن را تبدیل به اقیانوس عظیم کرده است. و امروز بزرگترین سرمایه ی ملی ما ایرانیان است. این زبان از یک سو از سخنان تنسر، انوشیروان و بزرگمهر برخوردار است و از سویی با لغات وکلمات عربی دوران پس از اسلام درآمیخته است. و از سوی دیگر واژه های ترکی، مغولی، هندی، آرامی، فرانسوی، انگلیسی و روسی به آن مایه داده اند. این زبان از طرفی دیگر از شراب شعر فردوسی وسعدی سرمست گردیده و از سویی دیگر از نوش نوشته های قائم مقام و طالبوف و میرزا آقاخان و امیرنظام، دهخدا، جمال زاده، هدایت و عباس اقبال تغذیه کرده است. این زبان برای ما منشأ زیبایی و سودمندی و وحدت است و برای ملت کهنسال ایران نقش‌هایی از جمله؛ ایجاد ارتباط بین مردم ایران، استوارسازی وحدت و شکوفایی ملی_ اجتماعی، ایجاد وحدت بین ملل فارسی زبان، خلق ادبیات و هنر، تقویت فرهنگ و ایجاد استمرار فرهنگی و ... بازی می کند.

کلیدواژه‌ها: زبان فارسی، شاعران، وحدت ملی.

مقدمه

پویایی هر زبان در بستر زمان، از نشانه های بارز تداوم حیات فرهنگی سخنگویان به آن زبان است و پرداختن به انگیزه های این پویایی و تداوم، از اهمّ وظایف فرهنگ پژوهان و محققین فرهنگ و ادب می باشد.از آنجایی که کشور عزیز ما ایران مهد چندین قوم باستانی است که این اقوام همواره دارای یک سرنوشت مشترک تاریخی بوده اند و ناگزیر به یک زبان ادبی یا نوشتاری مشترک نیاز داشته اند و این نیاز عمومی، لاجرم یک کوشش همگانی را می طلبیده است، لذا ایرانیان همه باهم و هر قوم به فراخور خویش، در این زمینه نقش موثری ایفا نموده و در راه نیل به یک زبان ادبی مشترک کوشیده اند. و حاصل این کوشش‌های درازآهنگ است که زبان شیرین ادب مشترک ایرانی، مشهور به «فارسی دری» پدید آمده و باگذشت سده های پی در پی شکوفا گشته و به بار نشسته است. و بدینسان، ادبیات ایرانی ثمره و مرده ریگ این همدلی و همزبانی است. لذا با گذشت زمان، رفته رفته هر قومی در گوشه ای از این سرزمین، این زبان ملی را تقویت کرده و تحکیم بخشیده و واژگان و اصطلاحاتی به آن افزوده وآن را غنی ساخته است. و البته

[1] . Esmaeilzade_m@yahoo.com

به طور متقابل، واژه ها و تعبیراتی نیز از آن وام گرفته و بدین گونه، این زبان را انتشار داده و اعتبار بخشیده است. هر گوشه ی این زبان، نشان از موجودیت و هویت یکی از اقوام ایرانی دارد.

دوام و استمرار هویت فرهنگی ایرانی در طول تاریخ مدیون شاعران و نویسندگان اقوام مختلفی چون ترک، کرد، لر، بلوچ و ... بوده است. چرا که هریک با افزودن لایه های هویتی_ فرهنگی به دیرپایی، غنا و عظمت آن افزوده اند. و بدین ترتیب زبان و ادبیات همچون چتر گسترده ای هویت های محلی و نیز هویت دیگر اقوام را زیر سایه ی خود قرار می دهد. اما علاوه بر این، عناصری که در پایداری و سربلندی هویت ایرانی و هویت فرهنگی نقش عمده یی را ایفا می کند، آداب و رسوم و سنت ها و میراث مکتوبی است که همواره بزرگان ادب فارسی در آثار خود به یادگار گذاشته اند. تأثیر این آثار به حدی بوده است که بسیاری از بزرگان و اندیشمندان کشورهای دیگر، از ادبیات و زبان فارسی تأثیر پذیرفته اند. و این به دلیل روح بزرگ، فکر توانا و حس لطیف آفرینندگان زبان فارسی است.

فرهنگ هر قوم نشانه ی هویت و شناسایی تاریخی و اجتماعی آن ملت است. زبان و فرهنگ کشور عزیز ما ایران نیز از این قاعده مستثنی نیست. بنابراین به طور کلی می توان گفت زبان و ادب فارسی می تواند وسیله ای مناسب در انتقال فرهنگ این مرز و بوم باشد. از طرف دیگر، زبان و فرهنگ هر قوم رابطه ای مستقیمی با یکدیگر دارند. بنابراین با مطالعه دقیق هر زبان می توان از روساخت آن به ژرف ساخت آن زبان پی برد و به آداب، رسوم، طرز فکر و اندیشه ی آن قوم دست یافت. حتی حکایت ها، داستان ها و رمان ها چه در شکل سنتی و چه در شکل مدرن و چه در رئالیست، در القای ارزش های فرهنگی این سرزمین کوشیده اند. متون حماسی با بیان استوار و موسیقی خیزان و با ترویج اخلاق، انسانیت، وطن پرستی، جوانمردی و زنده نگه داشتن روحیه ی آزادگی و متون عرفانی با بیان هنری و متعالی خود در ارتقای هویت دینی و جاودانگی ارزش های معنوی، نقش به سزایی دارند.

زبان فارسی

«انسان از دیرباز به صورت اجتماعی می زیسته ویکی از نیازهای آدمی در زندگی اجتماعی برقراری ارتباط با همنوعان و ایجاد تفهیم و تفاهم بوده است.» (باقری، ۱۳۸۳،۱۷)

«زبان را می توانیم یک نهاد اجتماعی تعریف کنیم که افراد یک اجتماع به منظور آگاهی از مقاصد یکدیگر و برقراری ارتباط به آن نیازمند بوده اند. زبان نه تنها یک وسیله ی ارتباطی بشر است بلکه پایه ی اغلب نهادهای اجتماعی نیز بوده است. و نکته مهم این که، تکامل اجتماعی انسان از طریق جامعه منتقل می شودوتنها وسیله ای که جامعه برای این انتقال در اختیار دارد، زبان است.» (باطنی، ۱۳۷۳، ۲۷)

زبان مترجم احساسات و فرهنگ یک ملت است. زبان مقیاس فراست و محک حساسیت و معرف کیفیت یک جامعه است. زبان حافظ اسرار گذشتگان و شاخص تمایلات و موثر و نافذ در روحیات آیندگان است. زبان شناسنامه شخصیت ومعرف هویت افراد و گرانبهاترین میراث یک ملت است.

درست است که بشر از یک اصل به وجود آمده و در بدو امر بیش ازیک زبان نداشته ولی امروزه به عللی در دنیا، هیچ ملتی نیست که همه افرادش دارای یک زبان و یک لهجه باشند. یعنی ممکن نیست در دنیا کشوری باشد که نواحی جنوب و شمال و شرق و غرب ومرکز آن همه دارای یک زبان و لهجه باشند. ولی هر ملتی یک زبان فصیح انتخاب و تعیین کرده که شهری و روستایی جز با آن چیزی نمی نویسند و سخن نمی گویند مگر مردم بی سواد وعامی که زبان فصیح و رسمی مملکت را ندانند.

«نگرش مردم هر جامعه یی، از زبان و فرهنگ آن جامعه ناشی می شود.به عبارت دیگر زبان و فرهنگ، ارتباط مستقیمی باهم دارند، یعنی با مطالعه ی ظاهر و روبنای ادبیات و زبان هر ملتی، می توان به آداب، رسوم، سنن، اندیشه ها و باورهای آن ملت دست یافت. علاوه بر رابطه مستقیم این دو، رابطه تنگاتنگی میان این دو وجود دارد. به طور مثال با تغییر فرهنگ مزد یسنایی در ایران و جایگزینی فرهنگ اسلام به جای آن، ما شاهد هستیم که زبان فارسی امروز، جایگزین زبان پهلوی می شود.» (محمدخانی، ۱۳۷۷، ۴۲)

زبان فارسی یکی از مهمترین عناصر تشکیل دهنده ی هویت ایرانی است به این معنا که ایرانیان به یاری این زبان توانستند میان فرهنگ جدید اسلامی و فرهنگ باستانی خود گونه ای سازگاری ایجاد نمایند. وبه همین دلیل است که زبان فارسی، زبان دوم جهان اسلام شمرده می شود. و براین نکته تاکید می کند که نقش زبان فارسی در تحکیم شالوده ی هویت فرهنگی ایرانی انکارناپذیر است و امروزه شایسته تحلیل و بررسی است.

فرهنگ مردم ایران زمین در حکم آیینه ی تمام نمای افکار این قوم است که به صورت الگوهای فرهنگی بروز می یابد. سرزمین ایران به واسطه ی قدمت تاریخی وپیشینه ی فرهنگی اش وهمچنین آثار علمی درخشانش به دامان اسلام روی می آورد. شهید مرتضی مطهری می فرماید: «ایرانیان بقایای تمدن تلطیف شده و پرورش یافته ای را به اسلام تحویل دادند که بر اثر حیاتی که این مذهب در آن دمید، جانی تازه گرفت.» (مطهری،۱۳۶۴، ۳۷۵)

این فرهنگ ملی و ایرانی نشان دهنده ی هویت و شناسنامه ی تاریخی اجتماعی ماست. ناتل خانلری می گوید: «من فارسی را عزیز می دارم و به خود می بالم که این زبان من، زبان کسان من است، زبانی که شیرینی آن را دشمن و دوست وخویش و بیگانه چشیده اند. زبانی که سعدی بدان غزل سروده و در دورترین نقطه ی آسیا قرن ها پیش از این مطربان چینی غزلش را به گوش جهانگردان اندلسی خوانده اند. نزد من وطن آن نیست که شما می پندارید (از دیدگاه من) هرجا که فرهنگ ایرانی هست وطن من آنجاست. زیرا در آنجاست که روح من و ذوق من آشنا می یابد و به گمان من وطن آنجاست که آشنایی هاست. نمی گویم فرهنگ همان زبان است اما زبان هم یکی از اجزاء فرهنگ است هم جزء بزرگی است.» (ناتل خانری، ۱۳۴۳، ۱۷۵)

وحدت و شکوفایی ملی

زبان فارسی عظیم ترین وسیله ی ارتباط بین گذشته و حال مردم این سرزمین است. این زبان چه در آن روزگارانی که کورش و داریوش سخن می گفتند و اعلامیه ها و منشورها و فرمانهای خویش را بر پیشانی صخره ها و ستون ها حک می کردند و چه آن زمان که فردوسی بزرگ، حماسه سترگ خود را با آن می سرود تا ریشه ها و علایق ملی و فرهنگی را با آن نیرو بخشد و خودشناسی و خود باوری را به ایرانیان نشان دهد، چه هنگامی که مولوی، آفریننده بزرگ ادب عرفانی ایران و جهان آثار خود را با آن سرود، تا اصالت دینی و عرفانی را به مردم بیاموزد و چه هنگامی که سعدی و حافظ شیراز ماندگارترین آثار ادبی خود را با آن نوشتند، همیشه و همواره نقش اصلی و ویژه ای در پایداری وحیات قوم ایرانی و وحدت ملی بازی کرده و می کند. در حقیقت زبان فارسی همیشه چون حلقه ای مرئی و نامرئی، هویت ملی ایرانیان و اقوام آن را به یکدیگر پیوند داده و اکنون نیز همچنان عامل اصلی وحدت ملی ایرانیان است.

یکی از راه های غنی شدن زبان و ایجاد دقت و ظرافت در آن، وام گیری از زبان های دیگر است. بخصوص وام اصطلاحات علمی و فنی و ادبی مانند فیزیک، شیمی، صرف، نحو، معانی و بیان. برای مثال هرگاه لغت های عربی، هندی، آرامی و فرنگی که وارد زبان فارسی شده اند، نبود خلق این همه شعر و آثار علمی در زبان ما امکان نداشت. همچنین اگر وام از زبان های لاتین، یونانی و فرانسوی نبوده، زبان انگلیسی این همه قدرت و استحکام علمی و ادبی نداشت.

آری زبان فارسی با پذیرفتن ده ها هزار لغت میهمان و بهره گیری از آنها، شاهکارهای منظوم و منثوری به وجود آورده است که همتا ندارد. پس وقتی میگوییم زبان فارسی رمز هویت ملی ماست، همین زبان غنی امروز است با ده ها هزار لغت اقتباسی آن از زبان های دیگر. همین زبان است که هم ریشه در فارسی باستان و پهلوی و شاهنامه وآثار حافظ وسعدی دارد و هم با ترجمه ها و لغت های جدید امروزی توانا شده است. در درازنای تاریخ ایران، تمام مردم این سرزمین و اقوام و تیره های گوناگون آن، در یک وجه پررنگ باهم هم اندیشی و هم آوایی داشتند و آن عشق ورزیدن به زبان فارسی و گزینش این زبان، به عنوان زبان فکر و فرهنگ و عرفان و دانش و عشق و عاطفه بوده است. تمام طبقات اجتماعی ایران از هر دسته و گروه و با هر دید و منش، اگرچه در مواردی دیگر باهم اختلاف و ستیز و ناسازگاری داشته اند، اما درباره این موضوع، جملگی از دیدگاهی واحد و یگانه و همسو برخوردار بوده اند. اگر ترک و اگر کرد، اگر فارس و اگر بلوچ، اگر فقیه و اگر عارف، اگر فیلسوف و اگر حکیم، اگر سنی و اگر شیعه، خوشبختانه همگی بر نقش و اهمیت زبان فارسی و گزینش آن برای بازتاب مکنونات قلبی و ذهنی خود جای هیچ شک و تردیدی باقی نگذاشتند و در این راه باهم هم آوا و هم نظر بودند. از مترجم تفسیر طبری گرفته تا نویسنده اخلاق ناصری، خواجه نصیرالدین توسی، و از فردوسی طوسی تا امام محمد غزالی، از شمس تبریزی تا جلال الدین مولوی بزرگ و از سعدی تا حافظ شیرازی، جملگی در مورد امتیاز این زبان بر دیگر زبان ها سخن گفتند و از اسرار سحرآمیز آن برای وحدت ملی بهره ها بردند.

بنابراین ادبیات و محصول ادبی اعم از نثر و نظم می توانند در گسترش و تحکیم انسجام ملی موثر باشد. چنانچه آثاری چون شاهنامه فردوسی حس شجاعت و جوانمردی را تهییج می کنند و چه این که خطابه های آتشین برخی رهبران می توانند مردم را به دفاع و اتحاد فرا خواند و احساس افتخار به آثار حکیمانی مانند حافظ و مولانا و احساس مشترک همه فارسی زبانان به مکتب و متون ادبی، آنها را به یکدیگر نزدیک تر ساخته نقل قول اشعار آنان شیرینی هر محفل و مجلسی خواهد بود.

ذیلا به ذکر نام چند تن از شاعران مشهور ایران که مجذوب فارسی بوده اند، اشاره می کنیم و نمونه ای از اشعار آنان را که حاکی از شیفتگی و عشق آنان به زبان فارسی است، نشان می دهیم و نقش آنها را در استحکام وحدت و یکپارچگی مردم ایران باز می نماییم.

۱- جلال الدین محمد مولوی

آن چنان که می دانیم وی زاده خراسان است اما از همان دوران کودکی به قونیه مهاجرت می کند سرزمینی که حوزه فروانروایی ترکان و ترکمانان است. شعرش مالامال از مسائل مهم عرفانی و دینی و اخلاقی و بسیاری از اشعارش به آیات و احادیث دینی اشاره ای مستقیم دارد. وی به زبان عربی و ترکی و یونانی آشنایی کامل دارد. وی جز چند غزل و ابیات نادر و پراکنده ترکی و عربی و یونانی، حجم عظیم دیوان کبیر و مثنوی را به زبان پارسی دری می سراید. «مولوی در سرودن شعر، فارسی را آگاهانه و به عمد به خاطر نزدیک شدن به توده مردم و بالا بردن سطح درک آنان، به خاطر رها شدن غریق از گرداب های نادانی ها، نه به خاطر رهانیدن گلیم خویش از موج حادثات برگزیده است.» (صاحب الزمانی، ۱۳۷۳، ۲۵۳) مولوی چنان شیفته زبان فارسی است که سخن گفتن با آن را، چون شکر خوردن و شهد مزیدن تصور می کند:

مسلمانان مسلمانان به کوی او سپاریدم　　بر آن خاکم بخسبانید که زان خاک است بینایی
مسلمانان مسلمانان، زبان پارسی گویم　　که نبود شرط در جمعی شکر خوردن به تنهایی
(مولوی،۱۳۶۳/۵، ۲۷۱)

یا:

اخلّایی، اخلّایی، که هر روزی یکی شوری　　به کوی لولیان افتد، از آن لولی سر نایی . . .
اخلّایی، اخلّایی، زبان پارسی می گو　　که نبود شرط در حلقه، شکر خوردن به تنهایی
(مولوی،۱۳۶۳/۷، ۵۴)

گاه هنگامی که ناخواسته متاثر از جوشش و فیضانات عاطفی و در حالات بی خودی بیتی عربی می سراید، بلافاصله از این کار خود اظهار پشیمانی می کند و انصراف خود را چنین اعلام می کند:

پارسی گوییم، هین تازی بهل　　هندوی آن ترک باش، ای آب و گل (مولوی، ۱۳۶۳/۳، ۱۶۱)

۲- شمس تبریزی

اصلش از تبریز است و خوی و آشنا به زبان آذری و عربی، همان که آتش در وجود مولانا زد و تصوف و عرفان و عشق را به وی آموخت. او خود دنباله رو همین اندیشه بود که عرفان عاشقانه را با غرور فرهنگی ایران به یاری زبان پارسی پیوند زد. شمس به زبان عربی تسلط کامل دارد و زبان عربی را صمیمانه ستایش می کند با این همه، وی همیشه فارسی را بر عربی ترجیه می دهد. او در ستایش از زبان پارسی می گوید: اکنون من زبان هندی ندانم، نه از عجز، امام خود عربی را چه شده است؟ اگر هندو بشنود، گوید این خوشتر است. زبان فارسی را چه شده است؟ بدین لطیف و خوبی، که آن معانی و لطایف که در پارسی آمده است، در تازی نیامده است. همو در ستایش زبان پارسی گوید:

«زهی قرآن پارسی زهی وحی ناطق پاک» (شمس تبریزی،۱۳۷۷، ۱۴۸)

۳- سنایی غزنوی

سنایی شاعر حکیم و زاهد پیشه پرآوازه قرن ششم است. آثارش پر از معارف و حقایق عرفانی، حکمی، اندیشه های دینی، زهد و وعظ وکلامش از اشارات مختلف به احادیث و آیات و قصص و تمثیلات دینی سرشار است. با این همه، تعبیراتی بس زیبا و بکر درباره زبان فارسی به کار برده است:

آن اشاراتی که از عشقش خبریابی مکن وآن عباراتی که از یادش جدا مانی مکن
چون زمار و مرغ و دیو و دد بمانی باک نیست چون زنعم العبد وامانی سلیمانی مکن
پارسی نیکو ندانی حک آزادی مجو پیش استاد لغت، دعوی زبان دانی مکن

(سنایی، ۱۳۶۲، ۹۸۶)

۴- خاقانی شروانی

وی زاده شروان است و با زبان آذری و عربی آشنایی کامل دارد، اما تقریبا تمام اشعار خود را به زبان پارسی دری می سراید. با وجودی که هم به زبان مادری خود «آذری» آشنایی کامل دارد و هم احاطه عمیق به زبان عربی، اما اشعارش را به زبان پارسی دری می سراید و به آن می بالد:

طوطی ار پیش سلیمان نطق در بندد رواست کز سیاست، بر سر مرغان رقیبش یافتم
بلکه گوید فاضلان را بط شمردم در سخن چون به خاقانی رسیدم، عندلیبش یافتم
گوید استاد است، اندر طرز تازی و دری نظم و نثرش دیدم و مدح و نسیبش یافتم

(خاقانی، ۱۳۶۲، ۷۴۱)

شاعر شروان به درستی می پندارد که اگر صاحب خاطران نامش را از جمله ساحران به شمار آورده اند و وی را آبروی شاعران پنداشته اند، همانا به دلیل احاطه اش بر شعر و لفظ دری است.

امروز صاحب خاطران، نامم نهند از ساحران هست آبروی شاعران، زین شعر غرا ریخته
بر رقعه نظم دری، قایم منم در شاعری با من به قایم عنصری، نرد مجارا ریخته (همان، ۳۰۳)

خاقانی گاه آتش پارسی و نطقی را که در دل دارد، چنان ارزشمند می داند که گمان می کند، این احاطه ی او بر زبان پارسی دری، آبروی تازیان را برده است.

دید مرا گرفته لب، آتش پارسی زتب نطق من آب تازیان، برده به نکته دری(۱) (همان، ۳۴۶)

خاقانی در منشات خود نیز، از شیفتگی زبان فارسی و فرهنگ ایرانی در اطراف رود ارس و کُر چنین می گوید: «کهتر روزی {به} مبالغت ثنای مفرط می راند، در باب نهر کر بر سایر انهار قندهار و قیروان و میان خانه ایران و توران، به منافع رسانیدن شرف دارد و صدهزار دریای هنر و فضیلت و صفا و طریقت از اشخاص اصفیا و رؤسا بر شط آنان رود و شاطی آن نهر توان یافت ...» (همان، ۱۴۳)

علاوه بر مردان شاعر دو سوی ارس، نام تعداد نسبتا زیادی از شاعران زن این نواحی نیز در کتاب نزهۀ المجالس آمده است و چنین می نماید که در این تعداد شماره زنان شاعر هم از دیگر نقاط کشور بیشتر بوده است. از مهستی گنجوی معروف که بگذریم، زنان شاعر پارسی گویی می یابیم که به نام پدر خود نامیده می شدند. چون دختر سالار، دختر ستی، دختر سجستانیه، دختر حکیم گاو و ... این خود نشانه روشنی از بالندگی فرهنگ ایرانی و زبان فارسی در اقلیم آذربایجان، قفقاز و اران و شروان و ... است.» (خلیل شروانی، ۱۳۷۵، ۲۱)

۵- نظامی گنجوی

شاعر دیگری است از همان خطّه آذرآبادگان و قفقاز. او یکی از ستون های استوار شعر فارسی است. کسی که توانست داستان سرایی منظوم زبان فارسی را در قرن ششم به اوج پختگی و تکامل برساند. سخن شناس گنجه، در لیلی و مجنون خویش به صراحت، پارسی گویی را از نسب و حسب بلند خود، ناشی می داند و چنین می سراید:

دانی که من آن سخن شناسم کابیات نواز کهن شناسم . . .
ترکی صفت وفای ما نیست ترکانه سخن، سزای ما نیست . . .
آن کز نسب بلند زاید او را سخن بلند زاید . . . (نظامی، ۱۳۷۶، ۲۵)

نظامی در عشق ورزی به ایران و زبان فارسی تا آنجا پیش می رود که در هفت پیکر خویش، همه جهان را تن، و ایران را دل زمین می خواند:

همه عالم تن است و ایران دل نیست گوینده زین خیال خجل
چون که ایران دل زمین باشد دل ز تن به بود یقین باشد
زان ولایت که مهتران دارند بهترین جای مهتران دارند (همان، ۳۱)

شاعر گنجه فقط خود را سزاوار و شایسته نظم کردن داستان های عاشقانه به زبان دری می داند و بس. او در آغاز شرفنامه می گوید:

نظامی که نظم دری کار اوست دری نظم کردن کار اوست
چنان گوید این نامه نغز را که روشن کند خواندنش مغز را

دل دوستان را بدو نور باد وزو دیدهٔ دشمنان دور باد (همان، ۵۶)

در همان منظومه درباره سرودن داستان و باز گشودن زبان دری می گوید:

چو در من گرفت آن نصیحت گری زبان برگشادم به دُرّ دری

نهادم زهر شیوه هنگامه ای مگر در سخن نو کنم نامه ای

در آن حیرت آباد بی یاوران زدم قرعه بر نام نام آوران (همان، ۵۴)

ترانه های زیبای همه شاعران اران و آذربایجان و قفقاز، در آن روزگاران کهن، جواب درخوری است برای کسانی که گاه گاه خیال های خامی در سر می پرورند و نغمه های ناسازی سر می دهند. کتاب نزهۀ المجالس نشان می دهد که «همزمان با آن روزها که آفتاب فرهنگ ایران در فراسوی رود آموی، روی به غروب نهاده بود، در گوشه دیگر، در سرزمین های سبز و خرم اطراف رود کر و ارس، این فرهنگ جاویدان، تابناکی و درخشندگی خود را از سر گرفته بود. از دربند و تفلیس و شروان و گنجه و بردها و بیلقان و نخجوان، تا این سوی ارس، در اردبیل و مراغه و خوی و تبریز و مرند و شبستر و اهر و ارومیه و اشنو و میانه و سجاس و سهرورد و ابهر و زنجان، تا موسل و خلاطف فروغ روح و اندیشه فرهنگ ایرانی چشم ها را خیره می کرد.» (خلیل شروانی، ۱۳۷۵، ۱۲)

۶- عطار نیشابوری

عطار عارف نامدار و دل سوخته نیشابور، از شاعران بزرگ عارف ایران است. زبان نرم و گفتار دل انگیزش که از دلی پرسوز برمی آید، حقایق عرفانی را به خوبی در دل ها جای گیر می کند. عطار نیک به زبان عربی آشنایی دارد، اما زیباترین تعبیرها را از زبان پارسی و درّ دری در خسرونامه خود ارائه داده است:

چو در حلقت هزار آواز داری به ترکی و به تازی راز داری

گلی داری به ترکستان گرفتار به ترکی لایقت زان است گفتار

چه می گویم، زبان پارسی گوی که بردی از ملک در پارسی گوی (عطارنیشابوری، ۱۳۳۹، ۳۴۲)

وی در اشترنامه خود هم، از رموز و زیبایی و ظرافت های زبان فارسی چنین می گوید:

از رموز ما تو چون آگه شوی آنگه دستان خوان ره شوی

ترک خود کاین چشمۀ روشن شدست از رموز پارسی من شدست

گر بسی خوانی تو هر بار این سخن باز دانی رمز و اسرار کهن . . . (همان، ۱۶۶)

۷- حافظ شیرازی

حافظ، شاعر شیرین سخن شیراز، از بزرگترین شاعران پارسی گوی است که با مهارتی بی مانند در غزل های خود، افکار دقیق غنایی و حکمی و عرفانی را به کار برده است. به گفته خود، به زبان عربی و دقایق آن آشنایی کامل دارد و به علوم دینی مهارت وافر. قرآن را با چهارده روایت از حفظ می خواند و دهانش پر از عربی است:

اگرچه عرض هنر پیش یار بی ادبی است زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است(حافظ، ۱۳۷۹، ۶۴)

یا:

عشقت رسد به فریاد، ار خود به سان حافظ قرآن زبر بخوانی در چارده روایت(همان، ۹۴)

با این همه، در اشعارش بارها از لفظ دری و درّ دری و قند پارسی سخن گفته است:

شکر شکن شوند همه طوطیان هند زین قند پارسی که به بنگاله می رود

طی مکان بین و زمان در سلوک شعر کاین طفل یک شبه ره صد ساله می رود(همان، ۲۲۵)

وی کسی را آگاه از لطافت شعر نغز خود می داند که، رازهای لطف طبع و رموز سخن گفتن، به زبان دری را به نیکی بداند:

هزار نکته باریکتر زمو اینجاست نه هر که سر بتراشد قلندری داند

مدار نقطه بینش به خال توست مرا که قدر گوهر یکدانه جوهری داند

به قد و چهره هرآن کس که شاه خوبان شد جهان بگیرد اگر دادگستری داند

زشعر دلکش حافظ کسی بود آگاه که لطف و طبع و سخن گفتن دری داند(همان، ۱۷۹)

حافظ خوبان پارسی گو را بخشندگان عمر خطاب می کند:

خوبان پارسی گو بخشندگان عمرند ساقی بده بشارت رندان پارسا را

حافظ به خود نپوشید این خرقه می آلود ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را (همان، ۵)

۸- سعدی شیرازی

سعدی شاعری است که مدت زیادی از عمرش را در بغداد گذرانده و دست پرورده و متاثر از آموزه های نظامیه بغداد است. او یکی از ارکان اربعه شعر فارسی است و به تمام علوم دینی و فقهی و کلامی دوره خویش و دقایق و ظرایف عربی آشنایی کامل و عمیق دارد. ولی جز چند غزل و قصیده عربی و پاره ای از ملمعات دیوانش، همه اشعار خود را به زبان پارسی می سراید.

در غزلی ابیات پارسی خویش را، چون آب روان می داند، که از قوت طبع وی برآمده و مرکب شعر فارسی اش، مرکب تیزپایی است که مرکب تازی، توان پیشی گرفتن از آن را ندارد.

چون آب می رود این پارسی به قوت طبع نه مرکبی است که از وی سبق برد تازی (سعدی، ۱۳۶۶، ۷۷۸)

همچنین از زبان شکرفشان دری چنین یاد می کند:

لعلی چو لب شکر فشانت در کلبه جوهری ندیدم

چو درّ دو رسته دهانت نظم سخن دری ندیدم (همان، ۶۶۳)

نیش طنزآلود سعدی در بعضی داستان هایش در گلستان، متوجه آموزش های تهی مایه زمان خویش است که چرا باید در جایی که زبان مادری فارسی است، دانش آموزان و دانشجویانش، یکسره قواعد نحوی

عربی بی حاصلی را حفظ و تکرار می کنند و از فهم و درک آن عاجز باشند. بر مبنای همین باور است که سخنان پارسی خویش را چون آتشی می انگارد که رقیبانش از آن در تب و تابند:

در اوقات سعدی نگنجد ملال — که دارد پس پرده چندین جمال
مرا کاین سخن هاست مجلس فروز — چو آتش در او روشنایی و سوز
نرنجم زخصمان اگر برتپند — کزین آتش پارسی در تبند (همان، ۳۸۳)

۹- عبدالرحمن جامی

شاعر مشهور اواخر دوره تیموری است. او را بزرگترین شاعر آن عهد و گوینده بنام ایران بعد از حافظ شمرده اند. وی شاعر، عارف، ادیب و محقق بزرگ عهد خویش و صاحب کتاب های فراوانی در نظم و نثر به فارسی است. جامی در هفت اورنگ، بر کلک پارسی خود درودها می فرستد و زبان پارسی را تنها زبانی می داند، که مجال سخن گستری با آن ممکن است:

زچرخ آفرین ها بر آن کلک باد — که این نقش مطبوع از آن کلک زاد
ببخشید بر فارسی گوهران — به نظم دری دُرّ نظم آوران (جامی، ۱۳۶۱، ۱۰۱۲)

۱۰- امیر علیشیر نوایی

شاعر ترک زبان دوره تیموری ــ که از مسند نشینان آن دوران بوده است ــ و از شائبه جانب داری از زبان ترکی به دور نیست. در کتاب معروفش محاکمه اللغتین ترکی را بر پارسی برتری می دهد، اما با همه ی یک سو نگری خود، به شیرینی و رنگینی زبان فارسی اعتراف دارد:

معنی شیرین و رنگینم به ترکی بی حد است — فارسی هم لعل و درهای ثمین گر بنگری
گوییا در رسته، بازار سخن بگشوده ام — یک طرف دکان قنادی و یک سو زرگری
زین دکان ها هر گدا کالا کجا داند خرید — زان که باشد اغنیا این نقدها را مشتری
(علیشیرنوایی، ۱۳۷۵، ۳۲۷)

«پس تا پایان زمان تیموریان تمام گروه های مختلف و حتی مخالف یکدیگر از سردار و پادشاه، حاکم اسماعیلی و حجت الاسلام، شاعر و ادیب، موافق و مخالف، همگی علاقمندی خود را به زبان فارسی و لزوم فارسی گویی و فارسی نگاری پنهان نکرده اند. آنها این زبان را برای ارتباط با توده ها و عامه مردم برگزیدند و جملگی دارای اتفاق نظر و وجه مشترک بودند و همین امر نیز بی شک یکی از رازها و دلایل همبستگی ایران در عین جدایی های وی بر تمام کشاکش های تاریخی اوست.» (صاحب الزمانی، ۱۳۷۳، ۳۷۲)
«دولت صفوی به خاطر خدماتی که به اعاده وحدت جغرافیایی ایران به عمل آورد، قابل تحسین است، اما از آنجا که هویت ایرانی را بیشتر به یکی از اجزای تشکیل دهنده آن محدود کرد، باعث بیگانه شدن بخش های مهمی از جامعه ایرانی نظیر کردها، افغان ها، بلوچ ها و ساکنان آسیای مرکز، از دولت ایران شد. به دنبال

مداخله نیروهای بین المللی و بهره برداری آنها از این رنجیدگی ها بود که زمینه های جدا شدن این بخش های جامعه ی ایرانی از پیکر جغرافیایی ایران فراهم شد.» (احمدی، ۱۳۸۴، ۳۷۹)

بی توجهی صفویان به زبان فارسی و پافشاری آنان بر باور و تعهد نسبت به مبانی عقیدتی خاص، آن هم با توجه به تنوع و گستردگی و گرایش های گوناگون مذهبی و قومی به وحدت ملی اقوام ایرانی، ضربه ای سنگین وارد کرد. تعداد زیادی از ایرانیان که دل سپرده زبان فارسی بودند، ایران را ترک کردند و عازم دربارهای هند در شرق و عثمانی در غرب شدند. این عامل باعث شد، از این دوره، گستره فارسی گویی و پارسی سرایی، تا دوردست های شرق و غرب آن روزگار فراتر رود و زبان رسمی دربارهای هند و عثمانی شود.

تعداد شاعرانی که از این زمان به شبه قاره هند می روند و در آنجا ماندگار می شوند، یا پس از مدتی دوباره به ایران برمی گردند، به درستی از حیز شمار خارج است. گلچین معانی در کتاب کاروان هند خویش (مشهد، ۱۳۶۹) نام قریب هشتصد تن از آنان را ذکر کرده است.

۱۱- بیدل دهلوی

شاعر دیگر شبه قاره هند است. از نژاد مغولان است و از قبیله جغتای. پدرش مشرب عرفانی داشت. او نیز همان اوان جوانی به عرفان و تصوف روی آورد. او شیفته مولانا، سنایی، عطار، محی الدین عربی و امام محمد غزالی شد. بیش از نود هزار بیت شعر فارسی از وی باقی مانده است. بیدل کسانی را که یک سخن دری در سینه داشته باشند، همانند چمن های آراسته در آغوش بهار تصور می کند:

عمری است که ما گمشدگان گرم سرآغیم — شاید کسی از ما خبری داشته باشد
آرایش چندین چمن آغوش بهار است — هر سینه که یک زخم دری داشته باشد
(بیدل دهلوی،۱۳۶۷،۱۸۷/۲)

۱۲- اقبال لاهوری

یکی از بازپسین میراث داران زبان فارسی در شبه قاره است. وی شاعری است سخت مجذوب زبان و فرهنگ ایران و شراب میکده جم. آثار منظوم و منثورش به زبان فارسی شهره آفاق است. این شاعر شهیر – چنان که خود اعتراف دارد- سخت شیفته و دلباخته سعدی و مولوی و حافظ است و به سنایی غزنوی، فخرالدین عراقی، امیرخسرو دهلوی، نظیری نیشابوری، منوچهری دامغانی و دیگران عشق می ورزد. بویژه از افکار و اندیشه های شیخ شهاب الدین سهروردی، فیلسوف بزرگ اشراقی ایران، که فلسفه یونانی را با حکمت خسروانی درآمیخت، دلبستگی شدید دارد. او به عیان متأثر از فرهنگ و تمدن و زبان فارسی و فرهنگ ایرانی است. اقبال در «اسرارنامه» ی خود رسما زبان پارسی را در عذوبت و شیرینی از زبان مادری اش، هندی، برتر می پندارد:

هندی ام از پارسی بیگانه ام — ماه نو باشم تهی پیمانه ام . . .
گرچه هندی در عذوبت شکر است — طرز گفتار دری شیرین تر است

فکر من از جلوه اش مسحور گشت　　خانه من شاخ نخل طور گشت (اقبال، ۱۳۶۶۶، ۹۳)

در رباعی دیگر، در جاویدان نامه اش، درباره زبان دری چنین می گوید

خوش بیا ای نکته سنج خاوری　　ای که می زیید تو را حرف دری

محرم رازیم با ما راز گوی　　آنچه می دانی ز ایران باز گوی (همان، ۴۲۷)

«تعداد کتاب ها و مقالاتی که در دوره عثمانی درباره زبان و ادبیات فارسی نوشته شده، حیرت آور است. تنها در یک جلد کتاب شناسی ترکیه که درباره ایران و زبان فارسی به سال ۱۳۵۰، از طرف کتابخانه ملی منتشر شده است، نام ۱۳۲۲ کتاب و مقاله به زبان فارسی یا ترجمه از متون فارسی را به دست می دهد.» (ریاحی، ۱۳۶۹، ۱۸۱) و این خود نشان دهنده ی گوشه ای از نفوذ زبان فارسی در آسیای صغیر و مرکز حکومت ترکان عثمانی است. در همین دوران در مکتب خانه های قلمرو عثمانی، زبان فارسی را به عنوان زبان اول تدریس می کردند و سلاطین ترک زبان عثمانی، ضمن سرودن اشعار فارسی، از داشتن شاعران فارسی گوی در دربار خویش فخر می فروختند.

در دوره قاجارها، که ترک زبان بودند و خود را حاکمان قدر قدرت قوی شوکت اعلی مرتبت می پنداشتند، هرگز با زبان فارسی دشمنی نورزیدند. آنها با این زبان ستوده شدند و از این زبان مشروعیت یافتند و با این زبان پایه های حکومتشان را استوار کردند. در این دوره زبان پارسی، زبانی بود که تمام اقوام ایران را به یکدیگر پیوند می داد. حکومت قاجار که آن را «حکومت محروسه ایران» می نامیدند، از چندین ولایت با اقوام گوناگون اداره می شد، اما آنچه بیش از هر چیز برای این اقوام اهمیت داشت، نخست ایرانی بودن و سپس به فارسی گفتن و سرودن بود.

در دوره بیداری و انقلاب مشروطه نیز، علاوه بر فارس ها، آذربایجانی ها، بختیاری ها، ارمنی ها، کردها و عرب ها در این خیزش و نهضت مردمی دست داشتند، باز تمام اشعار و نوشته ها و اعلامیه های جنبش مشروطیت، در تمامی «سرزمین محروسه» به زبان پارسی بود. در همین زمان نخستین تکاپوها برای سرایش شعر نو فارسی، از آذربایجان شکل گرفت. تقی رفعت و جعفر خامنه ای که پیش از نیما شعر نو سرودند، هر دو از آذربایجان بودند. آنها و بسیاری از شاعران دیگر از اقلیم آذربایجان بالیدند و جملگی با زبان سحرآمیز فارسی، مردم را به شرکت در این جنبش فرا خواندند.

اگر بخواهیم فقط نام شاعران و نویسندگان فارسی گوی آذربایجانی را ذکر کنیم، فهرست آن خود کتاب قطوری خواهد شد. تنها در کتاب دانشمندان آذربایجان تألیف محمد علی تربیت (تهران،۱۳۱۴) و کتاب سخنوران آذربایجان تألیف عزیز دولت آبادی (تبریز، ۱۳۵۷) نام صدها تن از دانشمندان و سخنوران آذربایجان ذکر شده است. از اینها گذشته، اندیشه ملیت ایرانی، دولت ملی، احیای عظمت پیشین ایران و آموزش پیشرفته و فراگیر زبان فارسی از ابتکارات شاعران و اندیشمندان آذربایجانی است. کسانی چون

آخوندزاده، طالبوف تبریزی، زین العابدین مراغه ای، پیرنیا، رشیدیه، کسروی، پورداوود و دیگران از پیشگامان این مهم بوده اند

۱۳- محمد حسین شهریار

شهریار سخن ایران که زاده ی تبریز است و از اقلیم آذربایجان، جز منظومه «حیدربابا»ی خویش و چند قصیده، تمام اشعار خود را به زبان فارسی سروده و همیشه و همواره دیگران را به ارج گذاری به فرهنگ ایران و پاسداشت زبان فارسی سفارش کرده بود. وی آگاهانه و دلسوزانه همه مردم ایران را به وحدت و یکپارچگی فرا می خواند و از مردمان آذربایجان می خواهد به حرف و تبلیغات ناکسان توجهی نداشته باشند:

اختلاف لهجه ملیت نزاید بهر کسی ملتی با یک زبان کمتر به یاد آرد زمان
گر بدین منطق تو را گفتند ایرانی نه ای صبح را خوانند شام و آسمان را ریسمان
بی کس است ایران، به حرف ناکسان از ره مرو جان به قربان تو ای جانانه آذربایجان

(شهریار،۱۳۷۷،۵۵۵/۲)

شهریار در ستایش ایران و ایرانیان و فرهنگ بارور آن، اشعار فراوانی دارد:

جهان را تا جهان بود، زنده نام ایران بود خوشا ایران زمین تا بود مهد علم و عرفان بود
به سرو و سوسن و دانش یکی زیبا گلستان بود هزار آوای این گلشن هزاران در هزار بود

(همان، ۴۹۹)

شهریار «جوش خون ایرانیت» را در سراسر دیوان خود به خوبی بازتاب می دهد و در «قعر هزار ساله غار قرون، از کشور یادهای یک قوم اصیل» و از «دور نمای دلفروز تاریخ ایران قدیم» به زیبایی هرچه تمام داد سخن می دهد. (همان، ۱۱۱۵)

شهریار ایران، بیش از پنجاه درصد غزل هایش را از حافظ استقبال کرده و در شعر شکوهمند خویش، از مولوی و سعدی و دیگران تأثیرها پذیرفته است. او به ژرفای تأثیر زبان فارسی در وحدت ملی ایران آگاهی کامل دارد؛ همان آگهی و اندیشه ای که دیگر بزرگان این اقلیم، از قبیل زین العابدین مراغه ای، طالبوف تبریزی، رشیدیه، میرزاآقا تبریزی، کاظم زاده ایرانشهر، صمد بهرنگی، تقی زاده، کسروی، دهخدا، شمس تبریزی، همام تبریزی و صائب تبریزی از کوچه پس کوچه های تبریزش سربرافراشتند. پس آنچه موجودیت ایران به آن وابسته است و رشته پیوند مردم سراسر ایران در درازنای تاریخ به آن باز بسته، البته زبان فارسی است.

از آنجا که مردم سراسر ایران، از هر نژاد و تیره و قبیله ای، نقشی مهم و اساسی در گسترش و ظرفیت سازی و عذوبت زبان فارسی و فرهنگ و تمدن ایرانی داشته اند، امیدواریم همان گونه که تاکنون به تجربه ثابت شده است، تیغ تیز هیچ نژاد و تباری، نتواند این رشته محکم دیرینه را از هم بگسلد؛ چنان که تیغ برّای چنگیز و هلاکو وتیمور و دیگر تبارهای خون ریز هم نتوانست این رشته پیوند دیرینه را ببرد و از هم بگسلد.

بنابراین، برای ایرانیان از هر قوم و نژاد و مذهب و مسلک، آنچه مهم است، ایرانی بودن و ایرانی ماندن و حفظ و حراست از زبان شیرین فارسی است. به گفته رهی معیری:

ترکی و پارسی نکند فرق پیش ما　　از هر کجا که زاده ای ایران پرست باش

(رهی معیری، ۱۳۸۰، ۳۵۶)

زبان فارسی عظیم ترین ارتباط بین گذشته و حال مردم این سرزمین است که همواره از روزگاران کهن تاکنون، نقش بسیار مهمی در وحدت و یکپارچگی اقوام و مردم ایران عهده ار بوده است. بدون شک زبان فارسی سند هویت کهن ترین و مهم ترین پشتوانه ی فرهنگی سرزمین ایران، و آثار ادبی اش اعم از نظم و نثر از یک جانب در شمار باارزش ترین سرمایه معنوی، و از جانب دیگر زیباترین ظاهر هنری ایرانیان محسوب می شود. آن چه باقی مانده ی عصاره ی کوشش های پیشگامان در طی قرون بوده و معرف میزان فعالیت و جست و جوی مستمر فرزانگان ایران زمین بوده است.

انتخاب زبان فارسی به عنوان محور اساسی وحدت ملی، نه از روی جهل و تعصب و نه از روی کینه توزی نسبت به زبان های دیگر انجام یافته است، بلکه این انتخاب، آگاهانه و بر اساس نیازی اجتماعی و تاریخی و از روی احساس مسئولیت چهره بسته است. نویسندگان، روشنفکران، نخبگان، عالمان و شاعران از روی وظیفه ملی و برای رشد فرهنگی و فکری مردم و جلوگیری از پراکندگی و گسیختگی جامعه دست به چنین کاری زده اند؛ کاری که البته مورد پذیرش همه مردم ایران بوده است. این هم فکری و هم نظری در درازی تاریخ ایران، باعث شده است تا زبان فارسی نه تنها به صورت زبان ذوق و عرفان و شعر و فلسفه و تاریخ و فرهنگ ایران درآید، بلکه در هویت بخشیدن به ایران و حفظ وحدت ارضی و فرهنگی آن نیز نقش بدون انکاری بازی کند. به همین دلیل است که زبان فارسی را باید به عنوان مهم ترین عامل برای حفظ آثار ارزشمند علمی، فرهنگی، دینی و اجتماعی بدانیم. و به همین دلیل است که پهنه ی تاریخ ادبیات ایران بیانگر این حقیقت است که مردان این سرزمین، با الهام از همین میراث فرهنگی و معنوی و متناسب با فطرت فرهنگ انسانی، ظرایف سخن را به عرش برین رسانده اند و در رهگذر تاریخ ادبیات به شورآفرینی و دل نشینی شایسته ی کلام پرداخته اند.

پی نوشت:

۱- برای دیدن نمونه های بیشتری از این باور عمیق شاعر، بنگرید به دیوان وی: صص ۲۵، ۱۱۰، ۲۹۸، ۴۲۵، ۶۷۲ و ۶۹۵.

کتابنامه:

۱- احمدی، حمید، ۱۳۸۴، **قومیت و قوم گرایی در ایران**، تهران، چاپ پنجم، نشر نی.

۲— اقبال لاهوری، محمد، ۱۳۶۶، **کلیات اشعار فارسی اقبال لاهوری**، مقدمه و حواشی م. درویش، تهران، چاپ سوم، انتشارات جاویدان.

۳- باقری، مهری، ۱۳۸۳، **مقدمات زبان شناسی**، تهران انتشارات قطره.

۴- باطنی، محمدرضا، ۱۳۷۳، **زبان و تفکر**، تهران، انتشارات امیر کبیر.

۵- بیدل دهلوی، عبدالقادر، ۱۳۷۶، **کلیات بیدل**، تصحیح اکبر بهداروند و پرویز عباسی ذاکانی، ج ۳، تهران، انتشارات الهام.

۶- تربیت، محمد علی، ۱۳۲۴، **دانشمندان آذربایجان**، تهران، انتشارات فردوسی.

۷- جامی، عبدالرحمن، ۱۳۶۱، **مثنوی هفت اورنگ جامی**، تصحیح و مقدمه مرتضی مدرس گیلانی، تهران، چاپ سوم، کتاب فروشی سعدی.

۸- حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد، ۱۳۷۹، **دیوان حافظ**، تصحیح بهاء الدین خرمشاهی، تهران، چاپ سوم، انتشارات دوستان.

۹- خاقانی شروانی، افضل الدین بدیل، ۱۳۶۲، **دیوان خاقانی شروانی**، تهران، انتشارات ارسطو.

۱۰- خلیل شروانی، جمال، ۱۳۷۵، **نزهة المجالس**، تصحیح و تحقیق محمد امین ریاحی، تهران، چاپ دوم، انتشارات علمی.

۱۱- رهی معیری، محمد حسن، ۱۳۸۰، **دیوان کامل** (سایه عمر و آزاده) تهران، انتشارات برگ زرین.

۱۲- ریاحی، محمد امین، ۱۳۶۹، **زبان و ادب فارسی در قلمرو عثمانی**، تهران، انتشارات پاژنگ.

۱۳- سعدی شیرازی، شیخ مصلح الدین، ۱۳۶۶، **کلیات سعدی**، از روی نسخه تصحیح شده محمد علی خزائلی، تهران، انتشارات ققنوس.

۱۴- سنایی غزنوی، حکیم ابوالمجد مجدودبن آدم، ۱۳۶۲، **دیوان سنایی**، به اهتمام مدرس رضوی، تهران، چاپ سوم، انتشارات کتابخانه.

۱۵- شمس الدین محمد تبریزی، ۱۳۷۷، **مقالات شمس**، تصحیح محمد علی موحد، ۲ ج در یک مجلد، تهران، چاپ دوم، انتشارات خوارزمی.

۱۶- شهریار، محمد حسین، ۱۳۷۷، **دیوان شهریار**، ۲ج، تهران، چاپ یازدهم، انتشارات نگاه.

۱۷- صاحب الزمانی، ناصرالدین، ۱۳۷۳، **خط سوم**، تهران، چاپ سیزدهم، انتشارات عطایی.

۱۸- گلچین معانی، احمد، ۱۳۶۹، **کاروان هند**، ۲ ج، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.

۱۹- مولوی، جلال الدین محمد، ۱۳۶۳،**کلیات شمس تبریزی**، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، ۱۰ ج، تهران، چاپ سوم، انتشارات امیر کبیر.

۲۰- نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، ۱۳۷۶، **هفت پیکر**، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، انتشارات قطره.

۲۱- نوایی، امیر نظام الدین علیشیر (فانی)، ۱۳۷۵، **دیوان**، به اهتمام رکن الدین همایون فرخ، تهران، انتشارات اساطیر.

«انسان نامه» در آمدی بر چهره شناسی

یاسمن اصفهانی بلند بالایی[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

مرتضی رشیدی آشجردی[2]

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد

چکیده

سیدمحمد نوربخش از اکابر عرفا و مؤسس فرقه‌ی نوربخشیه در قرن نهم است. علاوه بر آثاری چون رساله‌ی نوریه و رساله ی معراج، ارشاد نامه، **انسان نامه**، تلویحات، سلسلهٔ الذهب، قِـدم و حدوث، مکارم الاخلاق، نفس ناطقه و سلوکیه یا اربعین که غالباً افکار خود را در آنها منعکس کرده در شعر و شاعری طبعی نکو داشته است. انسان نامه از جمله آثار منسوب به وی است. از انسان نامه نسخه ای در کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی در بخش دوم مجموعه ای به نام «رساله ی قطبیّه و غیره» موجود است. این نسخه که به خط نسخ به رشته ی تحریر درآمده است در دو قسمت به شناخت ظاهری و باطنی انسان می پردازد. آنچه که شناخت این نسخه را حائز اهمیت می نماید بخش نخستین آن یعنی چهره شناسی است که اطلاعات در خور توجهی از این علم را در قرن نهم برای ما نمایان می‌کند.

کلیدواژه‌ها: رساله‌ی قطبیّه، نسخه خطی، چهره شناسی، انسان‌نامه، سید محمد نوربخش

مقدمه

سید العرفا، سید محمد بن عبدالله موسوی خراسانی از اکابر عرفاست که نَسَبش به هفده واسطه به امام موسی بن جعفر(ع) می رسد(مدّرس،بی تا: ۲۵۱). جد او در لَحسا از مضافات بحرین، زندگی می کرد. پدرش برای زیارت مرقد حضرت رضا(ع) به مشهد رفت و پس از زیارت به قاین روی آورد و در آنجا متأهل شد و سید محمد به سال ۷۹۵ ه.ق در آن شهر به دنیا آمد(سجادی، ۱۳۷۴: ۲۲۴).

سید محمد در هفت سالگی قرآن را حفظ کرد و در جوانی بسیاری از علوم را فرا گرفت و در حلّه، علم منقول را نزد «احمدبن شمس الدین بن فهد حلّی» ملقب به «جمال الدین»، مکنّی به «ابوالعباس»، از فقهای نامدار آن عصر فرا گرفت، اما به زودی در اندیشه ی تصوّف و عرفان مستغرق شد. خدمت «خواجه اسحق خَتلانی»، شاگرد «سید علی همدانی»، درآمد و خواجه اسحق چون استعداد او را دید خرقه ی آخرین پیر و مرشد خود«سید علی همدانی» را به او پوشانید وگفت: «هر که را داعیه ی سلوک است به خدمت میر رجوع نماید که اگرچه به ظاهر او مرید ماست اما در حقیقت پیر ماست» پس او را بر مسند ارشاد نشاند و به

[1].yesfehani@yahoo.com
[2]. Mortezarashidi51@yahoo.com

موجب خوابی که دیده بود لقب «نوربخش» به اوداد (همان). او در تمام عمر خود لباس سیاه که سنّت مشایخ او بوده می پوشید. (مدّرس، بی تا: ۲۵۱)

اما خواجه اسحق ختلانی، با «شاهرخ بن تیمور» مخالف بود و نوربخش را به مخالفت با او تحریک کرد و به قیام واداشت و از او خواست ادعای مهدویت کند. او در۸۲۶ ه.ق به کوه تیری (در مغرب بدخشان) با عده ای طغیان کرد. شاهرخ سخت از این واقعه در خشم شد و سلطان بایزید که از جانب شاهرخ حاکم ختلان بود، خواجه اسحق و برادر او و سید را اسیر کرد و به هرات فرستاد. به دستور شاهرخ، خواجه و برادرش به قتل رسیدند، اما به علت توجه مردم به سید، او را به قتل نیاورد و سید محمد، پس از فوت شاهرخ در۸۵۰ ه.ق به «شهرری» و «شهریار» رفت و در قریه ی «سولقان»، خانقاه و باغی احداث کرد و به عبادت و ارشاد پرداخت تا اینکه در سال ۸۶۹ه.ق در گذشت و در همان محل مدفون شد و پس از او پسرش، «شاه قاسم فیض بخش» در ری و شهریار به کار رهبری و ارشاد مریدان پرداخت. سید محمد چون دعوی مهدویت کرد، خود را به «مظهر موعود» و «مظهر جامع» ملقب ساخت، اما با شکست از شاهرخ، دعوی مهدویت را رها کرد و مُراد و مرشد شد. او از کسانی است که عرفان شیعی را رواج داده اند.(سجادی،۱۳۷۴: ۲۲۵-۲۲۴)

چنانکه از کتاب انسان نامه ی او بر می آید ظاهراً اهل تسنن بوده است. عباراتی که ذیلاً می‌آید مؤید این مطلب است:

«و دیگران اولیا که مثل «سلمان فارسی» و«اویس قرنی» و غَیرَهُما **–رَضی اَللّهُ عَنهُم** – حضرت نبوّت را به ظاهر ندیده اند، به مکاشفه و الهام شناخته اند.» (نوربخش،۲۹)

«از بهر آنکه اکابـر انبیا چون ادریس و یونس و داود و سلیمان و موسی ومصطفی، کمّل اولیاء چون صدیق و فاروق و ذی النورین و مرتضی، سلطنت صوری اشتغال فرمودند و در اجرای احکام سلطنت، ضبط مملکت و رعایت رعیّت به ید بیضاء نمودند.» (همان، ۴۲)

سید محمد آثاری دارد که غالباً افکار خاص طریقه ی خود را در آنها منعکس کرده است، مانند رساله ی نوریه و رساله ی معراج، ارشاد نامه، **انسان نامه**، تلویحات، سلسلهٔ الذهب، قِـدم و حدوث، مکارم الاخلاق، نفس ناطقه و سلوکیه یا اربعین.

نوربخش شعر نیز می سرود و بنا بر نوشته ی قاضی نورالله، در بعضی اشعار «لحسوی» و در بعضی «نوربخش» تخلص می کرد. چندین غزل و مثنوی کوتاه از اشعار او در دست است. یک مثنوی طولانی به نام «صحیفهٔ الاولیا» در بحر متقارب مثمن مقصور در کتابخانه ی ملک وجود دارد که شامل شش جلد است و آن را در سال (۱۳۶۱ه.ق) در اصفهان چاپ کرده اند و طبق تحقیق استاد فقید «جلال الدین همایی»، از نوربخش نیست و سروده ی شخصی به نام «استاد علی اصغر شمشیرگر شیرازی» است. (سجادی،۱۳۷۴: ۲۲۴)

معرفی نسخه:

«انسان نامه» تک نسخه ای است که با عنوان « مجموعه ی رساله ی قطبیّه و غیره » با شماره ی ثبت ۶۴۸۲۷ در کتابخانه ی مجلس شورای ملی موجود است. در این نسخه از نویسنده نامی برده نشده و پس از تحقیقات به عمل آمده مشخص شد که بخش دوم آن به «سید محمد نور بخش» تعلق دارد. کاتب آن عبدالقادر بن کمال است که درتاریخ ۸۹۹ ه.ق آن را به خط نسخ روی ۷۴ ورق کاغذ سمرقندی در۹ سطر(اندازه ۷/۵ × ۱۰) نوشته است. جلد آن تیماج مشکی با اندازه ۱۷×۱۲است. این نسخه دارای چهار رساله با نام های رساله ی قطبیه، انسان نامه، (بخش سوم) بی‌نام و رساله ی ظفرنامه ی انوشیروانیّه است. همچنین دارای یک دستور دعاست. نسخه دارای نشان و عنوان شنگرف، پنج شکل هندسی در رساله ی اول و جدول شنگرف است. در هامش یادداشتهایی وجود دارد به امضای محمدمقیم المردوخی که یکی از آنها به تاریخ ۱۲۲۰هجری رقم خورده است. طبق ارقام شماره گذاری شده در این نسخه، فصل سوم آن یعنی از صفحه ی ۲۴ تا ۵۳ «کتاب انسان نامه» را در بر می گیرد. لازم به ذکر است که پس از شماره ی ۳۴، شماره ی ۳۶ رقم خورده است و نگارنده در ارجاعات بین متنی این اشکال را برطرف کرده است.

گفتنی است که از کاتب عبدالقادربن کمال ، نسخه ای تحت عنوان «دوازده رساله ی علمیّه» در کتابخانه ی مجلس شورای ملی با شماره ی ثبت ۹۱۱۶۲ وجود دارد. فصلی از آن در باب علم قیافه شناسی است که با خط نستعلیق ریز از برگ ۱۹۵ تا ۱۹۷ نوشته شده است. در این فصل تنها از بخش نخستین انسان نامه که مربوط به چهره شناسی است مطالبی با دخل و تصرفی چشمگیر آورده شده است که به سهولت خوانا نمی باشد. این نسخه ی متفاوت با حمد و ثنای بی قیاس صانع حکیم آغاز می شود و در پایان مالک نسخه، لطفعلی دانش تبریزی، از پدرش سه بیت شعر ترکی نقل کرده که والدش در ۱۲۸۷ انشاد فرمودند.

جلد این نسخه تیماج قهوه ای ضربی ساده است. عناوین اکثر رساله ها شنگرف است. دارای چندین مهر می باشد که عبارتند از:

در چند جا مهر مستطیل بزرگ «لا اله الا الله الملک الحق المبین عبده شریف» قابل مشاهده است.

مهر هشت گوش مالک نسخه، لطفعلی دانش تبریزی، که با سجع «عبده لطفعلی» مشهود است.

مهر ترنج مانند عمادالدین بن حسن مازندرانی دارای سجع «یا عماد من لا عماد له».

آقا بزرگ تهرانی در کتاب «الذریعه الی تصانیف الشیعه» درباره ی این کتاب چنین آورده است: «للسید العارف اللابس للسواد طول عمره الملقب بنوربخش المعاصر لشاهرخ میرزا السید محمد بن محمد بن عبدالله الموسوی الخراسانی المولوذ بقائن سنه ۷۹۵ و المتوفی بقریه نفیس من حوالی قاین سنه ۸۶۹، ترجمه القاضی نورالله فی مجالس المومنین مفصلاً و نقل بعض ما ذکره فیما سماه به (رساله العقیده) مما یدل علی حسن عقیدته و أنّه کان من تلامیذ الشیخ احمد بن فهد الحلی المتوفی سنه ۸۴۱ و النسخه توجد فی مکتبه عبدالحمیدخان الأوّل کما فی فهرسها. (آقا بزرگ،بی تا ج۲: ۳۹۰)

نوربخش که از اکابر عرفانی زمان خود و مؤسس فرقه نوربخشیه است پس از مقدمه، علت نوشتن این کتاب را اینگونه بیان می کند: چون فقیر به نوشتن رساله از بهر آن حضرت مأمور بود از بازنامه هایـ[ی] [و] اسب نامه هایـ[ی] که جهت سلاطین و اُمرا نوشته آید، از صفات بهیمی [و طیور] از صفات انسانی ترقّی نمود و انسان نامه ای نوشتن مناسب نمود، امید آن است که ترقیّات نامتناهی شود «**وهـُو عـَلی ما یـَشاءُ قـــَدیر**»(نوربخش، ۳۳-۳۲). وی کتاب را با حمد و سپاس و ثنای بی قیاس حضرت صانع حکیمی آغاز می کند که آدمی را بر سایر مخلوقات فضل نهاده و مقام خلیفهٔ اللهی را به او بخشیده است و پس از درود و صلوات بر ممدوح حضرت کبریا، محمد مصطفی و خاندان بزرگوارش به شناخت انسان که خلاصه ی انواع اجناس موجودات روحانی است می پردازد و محبت اولیاء را از مراتب معرفت و شناخت و رسیدن به سعادت معنوی و دولت اخروی به حساب می آورد.

وی از آنجا که معتقد است «**الظاهرُ عنوانُ الباطنِ**» شناخت صورت انسان را دلیلی بر شناخت سیرت او می داند و چون صورت انسان محسوس است و ادراک آن ساده تر، ابتدا به بررسی خصایل صوری چون چشم، گوش، مو، آواز و ... می پردازد تا به این طریق باب الابواب معرف اولیاء و مرشدان صمدانی به مفتاح گشوده شود.

او در ابتدا کمال معرفت انسان را وحی و الهام ربّانی و مکاشفه و مشاهده ی عیانی می داند و چون این گونه معرفت برای همه میسر نیست جز«انسان کامل»، شناخت انسان به واسطه ی علم نجوم و افلاک را راهی دیگر برای پی بردن به معرفت او می داند و از آنجا که این نوع شیوه ی شناخت نیز در علم و فضیلت هرکسی نمی گنجد جز مهندسان زمان و عالمان سرآمد به شناخت و معرفت صوری انسان می پردازد و آن را «علم قیافت و فراست» می داند که از یک سو جمیع اقوام و خواص و عوام و انبیا و اولیا و حکما آن را معتبر دانسته اند و از دیگر سو عقل آن را تأیید می کند.

در اینجا بر اساس نسخه، نمونه هایی از روش معرفت انسان از طریق صورت ظاهر آورده می شود:

ابروی بسیارموی، دلیل اندوه است. ابروی درازی کشیده تا به صُدغ، دلیل تکبّر و لاف زدن است. ابروی گشاده، دلیل بهجت است. غضون باریک سر و ابرو که از جانب بینی است، دلیل خصومت و فتنه انگیزی است. سر ابرو از جانب بینی و پشت بینی از جانب صُدغ بلند دلیل ابلهی و تکبّر ولاف زدن است. ابروی باریک دلیل بهجت است و شادکامی. ابروی متوسط میان سطبری و باریک دلیل بهجت است وشادکامی. ابروی متوسط میان کوتاهی ودرازی دلیل اعتدال در قبض و بسط.(نوربخش، ۳۴)

چشم بسیار بزرگ دلیل کاهلی است وچشم خرد دلیل سبکساری است و چشم متوسط دلیل وقار و سبک روحی است. چشم فرورفته در غور، دلیل مکر و حسد و خباثت نادانی و غفلت باشد. (همان)

«شهلا» بهترین چشمهاست و چشم سبز مانند فیروزه و کبود که مایل به زردی، دلیل اوصاف ذمیمه است و اگر با وجود سبزی و کبودی نقطه های سرخ باشد و صاحب آن چشم بدترین و مکارترین مردمان باشد.(همان، ۳۵)

وآواز سطبر بلند دلیل کند بر شجاعت. آواز باریک نرم دلیل ترس و جُبن است. آواز معتدل در بلندی و پستی دلیل اخلاق حمیده است. دیر سخن گفتن، دلیل تکبر است. به زودی سخن گفتن دلیل تیز فهمی و شتابزدگی است و بزودی و بلند سخن گفتن دلیل بلندی [فهم] است. و نَفَس کوتاه دلیل ضعف باطن است. آواز سطبر دلیل شتابزدگی و بد خلقی و بد خویی است و آواز خوش دلیل قلّت عقل است و غضب است و آواز دراز دلیل همّت است. آواز نرم دلیل قوّت فهم و لطافت طبع است. آواز سخت دلیل قوّت قلب و غلظت طبع است و ضعف فهم. (همان، ۳۸-۳۷)

و در پایان متذکر می شود که باید که صاحب فراست احتیاط بلیغ در شخص [و] کیفیّت قیافت هر عضوی برجستن واجب داند تا غلط نکند. شاید که یک عضو دلیل حماقت کند، دو عضوی ویا خود بیشتر دلیل عقل کند. آن زمان که حکم کند بر عقل، آن شخص از بهر آنکه به یک دلیلِ عقل با یک دلیلِ حماقت مقاومت کند، یک دلیل بی باقی بماند، به موجب «اِنَّ الحَسَناتَ یُذهِبنَ السَیِّئات» خاصیّت خود می دهد و موجب رجحان طرف عقل میشود و باقی او که از صور و اشکال را به این قیاس باید نمود.(همان،۳۹)

در بخش دوم کتاب یعنی «شناخت سیرت انسان» دل را به عنوان محلی که برای دریافت افیاض نامتناهی، وسعتی گسترده تر از آسمان و زمین دارد، معرفی می کند و در این طریق داشتن «ولی» و «قطب» را برای انسان لازم و ضروری می داند. به عقیده ی او «ولی» هر بنده ی نیک بخت و صاحب دولتی است که ازمراتب و احوال و اطوار قلبی نصّی یافته و دولت و سعادتی ازلی و ابدی را کسب کرده و آنکه دلش بینا شود اما گویا نباشد «طفل طریقت» است که پس از گویایی از طفولیّت عبور نماید و چون به حقایق دانا شود «بالغ» گردد و بلوغ مردان خدا عبارت ازین مراتب است.

ویژگی های سبکی و دستوری:

۱- استناد به آیات و احادیث: در سراسر کتاب، از آیات قرآنی، احادیث وگاه ضرب المثل استفاده شده شده است؛ از آن جمله:

- به مقتضای «وَلَقَد کَرَّمنَا بَنی آدَمَ وَحَمَّلنَاهُم فِی البَرِّ وَ البَحرِ» (الأسراء/۷۰) لوای کرامت و فضیلت بنی آدم، بر مفارقِ سایر اهل عالم از حیوان و دیوان و ملا ئکه مکرم برافراشت. (نوربخش ،۲۴)

- صیت کوس خلافت وی بر وفق «اِنّی جاعِلٌ فِی الأرضِ خَلیفَۀً » (بقره/۳۰) از ملاء اعلی گردانید. (همان، ۲۴)

- وچو[ن] به ضرورت معلوم است که جمیعِ اکابر انبیا و کمّل اولیا و فحول علما که سلاطین ممالک شریعت و طریقت وحقیقتند در صورتِ بشریّت وانسانیّت، اندرشناختن ایشان- که به موجب «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ » [غررالحکم،۱۳۶۶: ۲۳۲] وسیله شناختن خدای دو جهانی است- و اهمّ مهمّات و اقدم مقدّمات «شناختن نفس» باشد. و ایشان را ظاهر است و باطن. (همان ،۲۶)

– ازآثار حضرت نبوی وارد است که: «انَّ فِی جَسَدِ ابن آدم صفهٔ اذا صَلحَ ،صَلحَ سایرَ الجَسدِ وَاِذا فَسَدَت فَسَد سایرَ الجَسدِ اَلا وَ هی القَلبُ» [صحیح بخاری، ۱۳۵۵: ۳۹] فرزندان آدم گوشت پاره ای است اگر آن گوشت پاره به صلاح باشد همه جسد به صلاح باشد و اگر آن گوشت پاره به فساد باشد همه جسد به فساد باشد و آن گوشت پاره «دل» است. شاهد قول مصطفی (ع.م)که کلام حضرت کبریا است در حق اهل ضلالت می فرمایند که یعنی: طایفهٔ که به موت کفر و ضلالت و غفلت و جهالتند دلهای ایشان مرده است اگر چه به ظاهر زنده بنمایند و چون دل که مهبط فیاض ملکوتی و جبروتی است مرده است به ظاهرنیز مرده اند. (همان ،۴۳)

– و ایشان را ظاهر است و باطن وجسمی و جانی و صورتی و سیرتی هست. انسان که عبارت از مجموع ظاهر و باطن ازین همه و«الظاهرُعنوانُ الباطنِ » دلیل آن است که از صورت ظاهراستدلال بر سیرت باطن توان نمود.(همان، ۲۷–۲۶)

که این عبارت ضرب المثلی است عربی و در زبان فارسی بدین گونه آورده شده :

«رنگ زردم را ببین احوال زارم را بپرس.» یا «رنگش راببین حالس را بپرس.» (امثال و حکم ،۱۳۷۹ ج۲ :۸۷۴)

و در اشعار سعدی علیه الرحمه نیز بارز است:

گر بگویم که مرا بی تو پریشانی نیست/ رنگ رخساره خبر می دهد از سر ضمیر (سعدی، ۱۳۷۹ :۴۷۲)

۲– استفاده از اشعار فارسی: در این نسخه سیزده بیت مورد استفاده قرار گرفته است که هشت بیت آن مربوط به قصاید و گلستان سعدی است. در یک مورد (نوربخش،۲۶) نویسنده بیتی از قصایدِ سعدی را به، سید علی همدانی، (۷۱۴ ه.ق همدان/ ۷۸۶ ه.ق کـُنَر) عارف، عالم، شاعرایرانی قرن هشتم و از مبلغان عمده اسلام در کشمیر هند و از بزرگان سلسله کبرویه، مشهور به «امیر کبیر» و «شاه همدان» نسبت داده که احتمالاً وی آنرا تضمین کرده است. مطلع قصیده ی سعدی چنین است:

«توانـگری نه به مـال است پیش اهل کمـال / که مـال تا لب گـور است و بعد از آن اعمـال»

...«رهـی نـمـی بـرم چـاره ای نـمـی دانـم / بـه جـز مـحـبـت مـردان مـسـتـقـیـم احـوال»

قابل ذکر است که علاوه بر آثار سعدی از دیوان غزلیّات شمس نیز استفاده شده است و در بعضی موارد نام شاعر مشخص نیست.

وی در باب وقوف یافتن بر اخلاق ذمیمه ی خویش و تغییر آن چنین آورده است:

« اگـر به آب ریاضت بر آوری غـسلی/ همه کـدورت دل را صـفـا تـوانی کـرد»

(مولوی، ۱۳۸۱ ج:۱ ۳۵۷)

و نیز در این مورد که: «افضلُ الخِصالِ محبتُ الرِّجالِ » است چنین گوید:

«رهـی نـمـی بـرم چـاره ای نـمـی دانـم / بـه جـز محبت مـردان مـسـتـقـیـم احـوال»

(سعدی،۱۳۷۹، ۶۷۴)

در صفات سلاطین و علمای قابل و کامل، معتقد است:

« جـــزبـه خـــردمـــنـــد مـــفـــرمـا عـمـــل / گـــر چـه عـمـــل کـار خـردمـنـد نـیـست»

(سعدی،۱۳۷۳ :۱۷۹)

در دیگر جای از کرامات اولیاء سخن به میان می آورد و از زبان سعدی اینگونه به داستان حضرت یعقوب و یوسف اشاره می کند:

« یکـی پـرسـیـد از آن گـم کـرده فـرزنـد / کـه ای روشـن روان پـیـــــــر ای خـردمـنـد
زمـصـــرش بـوی پـیـراهـــن شـنـیـدی / چـــرا در چـــاه کـــنـعـــانـش نـــدیـــدی
بـگـفت احـــوال مـــا بـــرق جهان است / دمـــی پـیـــــدا و دیـــگـر دم نـهـتان است
گـهـی بـر طـــــارم اعـــــلا نـشـیـنـم / گـهـی بـرپـشـت پـای خـود نـبـیـنـم
اگـــــــر درویـش بـرحـــــالی بـمـانـدی / سـری دست از دو عـالـم بر فشـانـدی»

(سعدی، ۱۳۷۳ :ص ۹۰)

وی معتقد است: ودل زنده مرآت شاهد است به صفاتی و مَجلای تجلیّات ذات و قلب المؤمن با عرش اللّه اشارت است به قرب قلوب. به این درگاه دل را به حضرت کبریا قرب است و با حضرت کبریا مناجات است دل را. بیت:

« تـــو مـــرا مـــونـــس روان بـــــودی / لیـــکـــن از چـشـــم مـن نـهـان بـــودی
از تـــو مـی یـافـــتم خـبـر به گـمـــان / ورنـــه بـــا مـن تـــو در مـیـان بـــودی
جـانـم انـدر جهـان تـورا مـی جـسـت / تـــو خـــود انـدر مـــیـان جـــان بـودی»

***

«هـــم ولـــــی را ولـی تـــــوانـد دیـد / مـــصـــطـــفـــی را عـلـی تـوانـد دیـد»

«جُرعه نوشان غمش داود معروف وجنـــید / جان فروشـان درش سلـمان وعمّـــار وبلال»

۳- به کار بردن کلمات و ترکیبات و عبارات عربی:

املح، افصح، عظام، اضعاف، ضیافت، مسلوب العقل، سیّد الآنام، غوث اعظم، علی الاطلاق، باب الابواب، علم ایقین، عین الیقین، حق الیقین، طبقات الاولیا، قریب الفهم، قلب المؤمن، ذی النورین، اشارت الامر، فارغ البال.

اِعلـَم ،وَفـّـقـَکَ اللّه لِاکتسابِ الصّوریهٔ وَالمَعنَویّهٔ.

رَضی اَللّهُ عَنهُم، اِن شاءَاَللّه تعالی، قدّس سرّه

۴- گاه «و» در معنای «پس، بنابراین» به کار می رود.

هر که شناختن اولیا را بیشتر محبّت نماید وارادات وی با درویشان اولیا بیشتر. (نوربخش ، ۲۵)

و چون صورت انسان محسوس و ادراک آن صورت اسهل، و اولی آنکه بیان صورت ظاهر شود.(همان، ۲۷) و اگر با وجود سبزی و کبودی نقطهای سرخ باشد و صاحب آن چشم بدترین و مکارترین مردمان باشد. (همان، ۲۷)

۵- حذف فعل معین به قرینه یا بدون قرینه:

اکملِ مردان مردِ هر زمان، مظهر جامع است و اطوار سبعه که در این مرتبه مکاشفات و مشاهدات و معاینات [است]. (همان، ۴۷)

و اطوار سبعه که قالبی و نفسی و قلبی و سری و روحی و خفی و غیب الغیوب [است]، و حقایق توحید[که] علم الیقین وعین الیقین وحق الیقین است کمال یافته. (همان، ۴۷)

بر ظاهر و باطن، مظهر جامع، عبارت از چنین کامل [است]. (همان، ۵۰)

۶- به کاربردن شناسه ها به صورت جدا: مجانین اند، حقیقت اند، جهالت اند.

۷- به کار بردن حرف اضافه «با» در معنای «به».

رنگ سبز که به سیاهی مایل یا با زردی که با سیاهی مایل بود، دلیل خُلق بد است. (همان، ۳۳)

بخشی از ویژگی‌های رسم الخطی نسخه:

۱- کلماتی مثل لغت، ارادت، کیفیت، و نظیر آنها به همان صورت عربی، یعنی «لغه»، «اراده» و «کیفیه» نوشته شده است.

۲- کاربرد کلمه ی «بلکه » به صورت «بلک».

از ایشان تربیت متعذر است بلک مضرّت ایشان به مردم مُباحی که گمراه می شوند [می رسد] وهر کسی را از ایشان منفعت نرسد و تفاوت طبقات اولیای هر زمان به حسب تفاوت مراتب ایشان است.(همان، ۴۶)

۳- «است» به کلمه ی قبل خود متصل نوشته شده است، مانند: «آنست»، «مندرجست»، «دالست»، و...

۴- «ن» نفی در افعال جدا نوشته شده است:

گهی بر طارم اعلا نشینم / گهی برپشت پای خود نه بینم (همان، ۴۹)

۵- کاربرد «الهی» به صورت «الیهی»: «و بعضی که نور عقل ایشان به انوار ساطع و شموس تجلیات الیهی مسلوب و محجوب گردد، ایشان «مجذوبان وابدالانند». (همان، ۴۶)

۶- کاربرد کلمه ی «خواب»، به صورت «خاب»: «مردمان در خابند چون بمیرند بیدار شوند.» (همان، ۴۴)

۷- کاربرد کلمه ی «خواجه»،به صورت «خوجه»: «مجذوب علی الاطلاق حضرت «خوجه اسحاق» قدّس اللّه سرّه». (همان، ۵۰)

۸- باقی ماندن «ه» غیر ملفوظ هنگام اتصال با «ی» و پذیرش «گ» میانجی در کتابت.

روی با اعتدال در بزرگی ودر کوچکی ودرازی وگشادگی دلیل خلق نیکواست. (همان، ۳۶)

۹- در مواردی اندک ریختگی مشاهده می شود.

از مضمون این ... [1]ز آیه و احادیث مذکور معلوم و مفهوم می شود که دلهای مردمان متفاوت است. بعضی صحیح و بعضی بیمار و بعضی کور و بعضی بینا، کما وُردَ فی شأنِ نبیِّنا، محمَّد مصطفی (ع.م): **«مَا کَـذَ بَ الفُؤآدُ مَا رَایَ»**.(همان، **۴۴-۴۳**)

نتیجه گیری:

انسان نامه، اثر سید محمد نوربخش از اکابر عرفا و مؤسس فرقه ی نوربخشیه در قرن نهم است. نویسنده در این کتاب مختصر، بنا بر «الظاهر عنوان الباطن» ظاهر را دریچه ای برای شناخت باطن انسان در نظر می گیرد و با ارائه دادن اشکال مختلف از اندام های ظاهری انسان حتی آوای او در بیان جملات، علائمی را جهت شناخت باطن انسان به خواننده نشان می دهد و البته خود متذکر می شود که با در نظر گرفتن جمیع نشانه ها وتکیه بر **«اِنَّ الحَسَنَاتَ یُذهِبنَ السَیِّئات»** باید به قضاوت در مورد دیگران پرداخت. این اثر ارزشمند جدا از ارزش ادبی، در علم روانشناسی نوین نیز که از طریق چهره شناسی به شناخت درون افراد می پردازد حائز اهمیّت است.

کتابنامه

- **قرآن کریم.**
- آقا بزرگ تهرانی، (بی‌تا)، **الذریعه الی تصانیف الشیعه**، بیروت ، دارالاضواء.
- بخاری، ابوعبدالله محمد بن اسماعیل، (۱۳۵۵)، **صحیح بخاری**، مصر.
- تمیمی آمدی، عبدالواحد بن محمد، (۱۳۶۶)، **غررالحکم و دررالکلم**، قم، دفتر تبلیغات.
- جهانبخش، جویا،(۱۳۹۰)، **راهنمای تصحیح متون**، تهران، میراث مکتوب.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۹)، **امثال و حکم**، تهران، امیر کبیر.
- سجادی، سید ضیاء الدین، (۱۳۷۴)، **مقدمه ای بر عرفان و تصوف**، تهران، سمت.
- سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۷۹)، **کلیات سعدی**، تصحیح بهاءالدین خرمشاهی، تهران، دوستان.
- ــــــــــــــــ (۱۳۷۳)، **گلستان**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.
- صفری آق قلعه، علی، (۱۳۹۰)، **نسخه شناخت**، تهران، میراث مکتوب.
- مایل هروی، نجیب،(۱۳۶۹)، **نقد و تصحیح متون**، مشهد، بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.
- مدرس تبریزی، میرزا محمد علی، (بی تا)، **ریحانهٔ الادب**، تبریز، چاپخانه شفق، ج ۶، چاپ دوم.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد، (۱۳۸۱)، **کلیّات دیوان شمس تبریزی**، تهران، سنایی و ثالث.
- نوربخش، سید محمد، (۸۹۹)، **نسخه ی انسان نامه**، تهران.

برگ نخستین نسخه:

هذا کتاب انسان نامه

بسم الله الرحمن الرحیم

برگ آخر نسخه:

بررسی سبکی اشعار «حسن کاشی»

مرضیه افخمی ستوده[1]

دانشجوی دکتری و پژوهشگر موسسه ی امامیه

مریم نوری نیا[2]

دانشجوی ارشد و پژوهشگر موسسه ی امامیه

چکیده

در مقالهٔ حاضر به بررسی سبک اشعار «کمال الدین حسن کاشی » شاعر قرن هفت و هشت می‌پردازیم. سراسر ابیات دیوان کاشی در منقبت و مدح ائمّهٔ اطهار (علیهم السلام) سروده شده امّا وی در میان چهارده معصوم ارادت و اخلاص زیادی به امیر المومنین(ع) دارد. دراین بررسی ابتدا درجه ی فصاحت ابیات سنجیده شده و سپس این اشعار را از لحاظ فرم و محتوا بررسی می‌کنیم. در فرم شعر، ویژگی های زبانی، ادبی و موسیقی شعر بررسی می‌شود. در مختصات ادبی به بررسی چگونگی به کارگیری فنون ادبی، معانی،بیان و بدیع در شعر می‌پردازیم. در مختصات فکری، به بیان مضامین شعری این شاعر سترگ شیعی پرداخته می شود.سر انجام می توان گفت «کاشی» سرحلقه ی منقبت گویان شاعران بعد از خود واقع شدو تاثیر بسزایی در رویه منقبت خوانی بوجود آورد.

کلیدواژه‌ها: حسن کاشی، فرم ،محتوا، ائمهٔ اطهار(علیهم السلام) و منقبت.

مقدمه

شعر معمولا حاصل تجربه‌ها و یافته‌های شاعر است و هر شعری آکنده از تصاویری است که حاصل یافته‌های حسی شاعر است، بنابراین حواس نقش مهمی در تکوین شعر برای شاعر ایفا می‌کنند و حس‌آمیزی یکی از شیوه‌های انتقال معانی از طریق حواس است که عبارت است از القای معانی با ترکیبات و تعابیری که حاصل آن از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آنها خبر می‌دهد (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۴۱). «مثلا اگر کارکرد بینایی را به شنوایی نسبت دهیم ترفند حس‌آمیزی را به کار برده‌ایم» (محبتی، ۱۳: ۱۷۲). ترکیباتی از قبیل «حرف‌های تلخ»، «قیافهٔ ترش»، «چهرهٔ نمکین» همه دارای حس‌آمیزی هستند (همان،۱۳۸۰: ۱۷۲)؛ به عنوان نمونه و برای توضیح بیشتر وقتی ترکیب حرف‌های تلخ را به کار می‌بریم، دو حس شنوایی و چشایی را با هم آمیخته‌ایم و حرف را به جای آنکه با گوش حس کنیم، آن را با حس چشایی احساس کرده و تلخ یافته‌ایم.این‌گونه ادغام حواس در ادب فارسی موجب خلق تصاویر بدیع می‌شود زیرا نوعی آشنایی زدایی صورت گرفته است.

[1] . marzieh.sotoudeh@yahoo.com (نویسنده مسئول)

[2] . maryamnuriniya@yahoo,com

حس‌آمیزی از دیرباز در ادب فارسی استعمال داشته و در زبان شاعران به طور ناخودآگاه به کار رفته است اما در هیچ یک از امهات کتب بلاغی در مورد آن سخنی به میان نیامده و به عنوان یک جلوه از صور خیال در اروپا نام‌گذاری شده و سپس در ایران ترجمه شده و در کتب بلاغی راه یافته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۵). در ادبیات عرب نیز از این شیوه با عنوان «الحس المتوازن» یا «تبادل الحواس» یاد شده است (وهبه، ۱۹۷۷: ۵۵۶).

در اینکه حس‌آمیزی را باید مجاز دانست یا استعاره نظریات مختلفی ارائه شده است؛ برخی آن را از انواع مجاز دانسته اند (داد، ۱۳۸۰: ۱۱۳) و (وهبه، ۱۹۷۷: ۵۵۶) و گروهی نیز آن را از نوع استعاره در نظر گرفته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷۴) و (حق شناس، ۱۳۷۰: ۷۸) ؛ اما در اشعار وحشی بافقی نمونه هایی از کاربرد تشبیه، کنایه و ایهام در ساخت حس‌آمیزی نیز وجود دارد.

با توجه به اینکه حس‌آمیزی باعث خلق تعابیر تازه و بدیع می‌شود، توجه به این مقوله می‌تواند به غنی‌تر شدن دایره ترکیبات زبان فارسی کمک شایانی رساند. لذا در این پژوهش که با هدف معرفی یکی دیگر از جلوه‌های زیباشناختی در شعر و ادب فارسی و تعیین جایگاه حس‌آمیزی به عنوان یک شگرد بلاغی در شعر وحشی بافقی صورت گرفته است، تلاش گردیده تا به این مهم پرداخته شود. بنابراین در بخش اصلی این مقاله حس‌آمیزی‌های موجود در غزلیات وحشی بافقی از نظر ترکیب حواس پنجگانه ظاهری به ده دسته تقسیم شده و شواهدی برای هر کدام ذکر شده است.

کاربرد حس‌آمیزی در شعر فارسی

همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد کاربرد این لطیفه خیالی در ادبیات فارسی بی‌سابقه نبوده است و در دوره‌های مختلف بسامد استفاده از آن متفاوت است؛ در دوره‌های نخستین بسیار کم و به ندرت می‌توان یافت، در شعر بعد از مغول افزایش می‌یابد و در شعر سبک هندی بسامد آن بالا می‌رود اما در شعر معاصر به بیشترین حد رواج خود می‌رسد (شفیعی کدکنی،۱۳: ۴۱و۴۴). در واقع می‌توان گفت آشنایی با ادبیات غرب به بازشناسی حس‌آمیزی که در زبان و ادب فارسی وجود داشته، یاری رسانده است.

از قدیمی‌ترین نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر کهن فارسی می‌توان به تعابیر «سخن شیرین» و «آوای نرم» و «گرم گرفتن» در این بیت فردوسی اشاره کرد:

«سپهبد پرستنده را کفت گرم سخن‌های شیرین به آوای نرم» (فردوسی،۲۶۰۱/۱/۱۳۸۵).

و یا تعابیری چون «نام و آوا شنیدن» (خاقانی شروانی،۱۳۷۴: ۲۷۴)، «سخن شیرین» (سعدی، ۱۳۷۷: ۷۸۶)، «جواب تلخ» (خواجو،۱۳۳۶: ۲۹۸) و «بو شنیدن» (حافظ،۱۳۶۹: ۱۶۴).

حس‌آمیزی در سبک هندی نسبت به ادوار قبل کاربرد بیشتری دارد، در شعر صائب و بیدل نمونه‌های حس‌آمیزی فراوان است، در این بیت از صائب در ترکیب «رخسار نازک» دو حس بینایی و لامسه با یکدیگر همراه شده‌اند:

«در هر نظر به رنگ دگر جلوه می‌کند از بس که رنگ آن گل رخسار نازک است (تبریزی،۱۳۶۴: ۹۴۰/۲)

و ترکیب «رنگ بو» در بیت زیر از بیدل دهلوی:

«رنگ بو نامحرم فیض بهار نیستی است خاک راهی باش و از هر نقش پا بردار گل»

(بیدل دهلوی،۱۳۸۴: ۹۶۳/۲)

در شعر معاصر نیز در این قطعه از شعر «مهتاب» فریدون توللی دو حس بینایی و لامسه در ترکیب «نور سرد» با هم همراه شده و حس‌آمیزی ایجاد کرده است:

«در نورسرد و خسته مهتاب کوهسار» (حقوقی،۱۳۷۱: ۱۹۴).

و در شعر «فتح باغ» از فروغ فرخزاد، آواز خواندن فواره، آمیزه‌ای از حس شنوایی و بینایی است:

«سخن از زندگی نقره‌ای آوازی است / که سحرگاهان فواره کوچک می‌خواند» (همان:۵۵).

این موارد همه شواهدی است که نشان می‌دهد این عنصر خیالی، ساخته و پرداختهٔ ادبای غرب نبوده، بلکه ریشه در ادب فارسی دارد و حتی می‌توان سابقهٔ کاربرد این صنعت را در قرآن کریم و از محورهایی دانست که دانشمندان علم بلاغت در آیات قرآنی بررسی کرده‌اند (تجلیل،۱۳۸۶: ۶۷).

۲) ساختار دستوری حس‌آمیزی

کاربرد حس‌آمیزی به لحاظ ساختار ارائه در شعر فارسی می‌تواند به شکل ترکیبی و غیر ترکیبی به کار رود (الهامی، ۱۳۸۷: ۳۶).

۲-۱)حس‌آمیزی به شکل ترکیبی

این‌گونه حس‌آمیزی به دو صورت ترکیب وصفی و اضافی به کار می‌رود. نمونه‌های این نوع ترکیبات در غزلیات وحشی بافقی بیشتر از نوع اضافی است.

۲-۱-۱- حس‌آمیزی به شکل ترکیب وصفی:

«به زیر لب **حدیث تلخ** کان بیدادگر چیست بود زهری که بهر کشتن ما در شکر دارد»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۴۷)

«ما خود بسوختیم در اول **نگاه گرم** این شعلهٔ تغافل طاقت‌گداز چیست»

(همان: ۴۳)

۲-۱-۲- حس‌آمیزی به شکل ترکیب اضافی:

«از **سرود درد** من در بزم او افتاد شور نی ز درد من بنالید و فغان از رود خاست»

(وحشی بافقی: ۱۳)

«قطره‌ای از بادهٔ عشق است، صد **دریای زهر** هر که یک پیمانه زین می خورد، می‌داند که چیست»

(همان: ۳۰)

۲-۲) حس‌آمیزی به شکل غیر ترکیبی

وحشی بافقی از حس‌آمیزی به شکل غیر از ترکیب‌های وصفی و اضافی نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال در مصراع زیر «تلخی در گفتار داشتن» از این‌گونه موارد است:

تلخی در گفتار داشتن:

«گر چه لبت می‌دهد مژدهٔ حلوای صبح مانده همان زهر چشم تلخی گفتار هست»

(وحشی بافقی، ۳۵)

و یا در این مصراع «نفس گرم دیدن» از این نمونه است:

«نفس گرم نگر، فیض اثر بین که اگر بگمارم به خزان رشک بهارش سازم»

(همان:۱۰۶)

۳) ساختار بلاغی حس‌آمیزی

از نظر بلاغی دو سوی ترکیب حس‌آمیزی می‌تواند استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه و ایهام باشد. که با توجه بررسی‌های انجام شده در غزلیات وحشی بافقی فقط نمونه‌هایی برای تشبیه، استعاره و کنایه یافت شد.

۳-۱= حس‌آمیزی در تصاویر استعاری

در این‌گونه از حس‌آمیزی ویژگی‌های دو حس در ترکیب با یکدیگر استعاره‌ای زیبا می‌سازند. این تصاویر بسامد بسیار کمی در شعر وحشی دارد:

«شد آتش جگرم پیش مردمان روشن ز خون گرم که در چشم خونفشانم بود»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۵۴)

در تصویر استعاری «خون گرم» که استعاره از اشک می‌باشد، تلفیق زیبایی از دو حس بینایی و بساوایی نیز ایجاد کرده است.

«همه بر بادهٔ رشکیست که در جام منست قهقههٔ شیشه که در انجمن عشرت توست»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۲۸)

ترکیب «قهقههٔ شیشه» که استعاره‌ای کنایی می‌باشد، به گونه‌ای هنرمندانه ترکیبی از دو حس شنوایی و بینایی را نیز برای مخاطب به نمایش می‌گذارد.

۳-۲- حس‌آمیزی در تصاویر تشبیهی

در این نمونه از حس‌آمیزی دو حس ترکیبی رابطهٔ شباهت با هم دارند. «بدیهی است کشف رابطهٔ شباهت میان دو شی که مثلاً یکی با حس شنوایی و دیگری با حس بینایی دریافت می‌شود، دیریاب‌تر و دشوارتر است»(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۳۷). و بنابراین باعث لذت هنری بیشتر می‌گردد. در غزلیات وحشی بافقی تنها یک نمونه از تصاویر تشبیهی همراه با حس‌آمیزی وجود داشت. بقیه موارد که بیشتر به صورت اضافات تشبیهی آمده است، یک سوی آن امری انتزاعی است که در مورد این ترکیبات در مباحث بعدی این مقاله سخن گفته می‌شود.

در این نمونه شاعر «گریه» را که از مقولات مربوط به حس بینایی است، «تلخ» می‌یابد و به این ترتیب دو حس چشایی و بینایی را در هم ادغام می‌کند و تصویری تشبیهی می‌آفریند.

«تهیهٔ سبب گریه‌های چون زهر است شکرفشانی اینان که در شکر خندند»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۶۰)

۳-۳) حسامیزی در تصاویر کنایی

این نوع حسامیزی بیشترین کاربرد را درغزلیات وحشی بافقی دارد. معمولاً یک سوی این تصاویر کنایی یکی از ویژگی‌های حس بساوایی است:

«ز حرف گرم وحشی آتشی در سینه افکندم به او اظهار سوز سینه‌ی سوزان خود کردم»

(همان: ۱۱۷)

«حرف گرم» همراهی دو حس شنوایی و بساوایی و یک ترکیب کنایی، به معنی سخنی است که همرا به شور و اشتیاق و دل‌نشین باشد. حرف از مقولاتی است که حس شنوایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و گرمی از مقولات حس بساوایی است، که در نهایت کنایه از سخن همراه با شور و اشتیاق می‌باشد. همچنین در بیت زیر «چشم تر» نیز تلفیقی از دو حس بینایی و بساوایی است که این آمیزش حواس تصویری کنایی(کنایه از چشم گریان) را در نظر شاعر برانگیخته است:

«گذشتم از درت بر خاک صد جا چشم تر مانده ببین کز اشک سرخم صد نشان بر خاک در مانده»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۳۸)

در بیت زیر «نه گرم جهان دیده‌ای نه سرد» که کنایه از بی‌تجربگی است، شاعر سردی و گرمی را که با حس بساوایی احساس می‌شود با فعل «دیدن« همراه ساخته و علاوه بر آمیختن دو حس بینایی و بساوایی، کنایه‌ای بدیع نیز ساخته است:

«ای تازه گل نه گرم جهان دیده‌ای نه سرد نوعی نما که کم نشود آب و رنگ تو»

(همان: ۱۳۶)

۴) تقسیم بندی حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بر اساس ترکیب حواس

دکتر شفیعی کدکنی در مورد تقسیم بندی انواع حس‌آمیزی آورده است: «از لحاظ جدول انکانات زبانی، به تناسب پنج حس ظاهری از نظر ترکیب یا تبدیل این حواس به یکدیگر می توان بیست و پنج نوع حس-آمیزی فرض نمود که بسیاری از آن هیچگاه در زبان فارسی قابل تصور نمی‌باشد» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۸: ۱۶). بر اساس این تقسیم‌بندی و با توجه به حواس پنج‌گانه، یعنی بینایی، بویایی، شنوایی، چشایی و بساوایی، می‌توان ده گونه حس‌آمیزی را تشخیص داد: بینایی با شنوایی، بینایی با بساوایی، بینایی با چشایی، بینایی با بویایی، شنوایی با بویایی، شنوایی با بساوایی، شنوایی با چشایی، بساوایی با چشایی، بویایی با چشایی، بویایی و بساوایی که حالت عکس هر یک از این موارد دهگانه، از لحاظ تقدم و تأخر حواس نیز متصور است.

در بررسی به عمل آمده از موارد حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی مشخص گردید که بیشتر آن‌ها مربوط به ویژگی‌های دو حس «بینایی- بساوایی» است، که ۲۱ مورد را به خود اختصاص داده است و کمترین بسامد در ترکیب دو حس «چشایی – بساوایی» با بسامد ۱ مورد است، ترکیبات حواس «بویایی- بساوایی»، «بویایی- چشایی»، «شنوایی-بویایی»، «بینایی- بویایی» نیز در غزلیات وحشی یافت نشد.

۴-۱- بینایی – بساوایی (بساوایی - بینایی)

در این نوع حسامیزی، ویژگی‌های منسوب به حس بینایی از قبیل: اشک، نگریستن، چشم و ... با ویژگی-هایی همچون: تر بودن، نازکی، گرم بودن از حس بساوایی ترکیب می‌شود:

«جای خود در بزم خوبان شمعسان چون گرم کرد آن‌که **اشک گرم** و آه آتش آلودی نداشت»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۴۶)

«گذشتم از درت بر خاک صد جا **چشم تر** مانده ببین کز اشک سرخم صد نشان بر خاک مانده»
(همان:۱۳۸)

«کدام سنگدل از درد من خبر دارد که با وجود **دل سخت** گریه‌ها نک
(همان:۸۴)

۴-۲- بینایی – چشایی (چشایی – بینایی)

منسوبات مربوط به حس بینایی در این نوع از حسامیزی در غزلیات وحشی از تنوع بالایی برخوردار است اما منسوبات حس شنوایی غالبا محدود به تلخی ،شیرینی،زهرآگین یا شکرین بودن می‌باشد:

«حلاوت بخشیی گاهی به **شکرخنده** میفرما به **زهر چشم** خود مگذار کار زهر خند من»
(همان:۱۲۲)

«آیا چگونه می‌گذرد **تلخی قفس** بر طوطیان که بر شکرستان پریده‌اند»
(همان:۶۹)

«آتش به جگر زان رخ افروخته دارم وین **گریهٔ تلخ** از جگر سوخته دارم»
(همان: ۱۱۶)

۴-۳- چشایی – شنوایی (شنوایی – چشایی)

در این نوع از حس‌آمیزی ویژگی‌هایی چون: تلخی، شیرینی، شهدآگین بودن و... با مقولاتی همچون حدیث، مقال، خنده و ... که از منسوبات حس شنوایی هستند، آمده و ترکیباتی نو ساخته است:

«به زیر لب **حدیث تلخ** کان بیدادگر دارد بود زهری که بهر کشتن ما در شکر دارد»
(همان:۴۷)

«شکرخا طوطی‌ای، دلکش حکایت زبان دان دلبری، **شیرین مقالی**» (همان:۱۴۶)

«پای فرشته چون مگس برده فرو در انگبین **خنده** که شهد ریخته در ره **گفتگوی** تو» (همان:۱۳۲)

۴-۴- شنوایی - بینایی (بینایی – شنوایی)

این نوع حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی محدود به همین موارد است:

«صد صلا می‌زند آن چشم و به این جرأت شوق بر در وصل ز اندیشهٔ خویشش نروم»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۰۸)

در بیت بالا، «صلا زدن چشم»، ترکیبی از دو حس شنوایی و بینایی را به ذهن متبادر می‌کند.

«دوش از عربده یک مرتبه باز آمده بود **چشم پر عربده‌اش** بر سر ناز آمده بود»
(همان:۵۷)

«بر سر هر شاخ گل مرغی خوش‌الحان و مرا **مهر خاموشی** است چون برگ شقابق بر زبان»
(همان:۱۲۸)

۴-۵- شنوایی – بساوایی (بساوایی- شنوایی)

این نوع حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی ترکیبات بدیع را به خود اختصاص داده است:

«ز **حرف گرم** وحشی آتشی در سینه افکندم به او اظهار سوز سینهٔ سوزان خود کردم» (همان:۱۱۷)

«**از سرود درد** من در بزم او افتاد شور نی ز درد من بنالید و فغان از رود خاست» (همان:۱۳)

نوازش با حواب سلام:

«نوازشم به جواب سلام اگر چه نداد تبسمی ز لب نوشخند کرد و گذشت» (همان:۳۹)

۵) تصاویر انتزاعی – حسی

در بررسی اشعار وحشی بافقی شواهدی وجود داشت که در آن‌ها یک مفهوم عقلی و انتزاعی با یک ویژگی حسی ترکیب شده و تصویری زیبا و بدیع ساخته است [۱] به دلیل بسامد بسیار بالای این ترکیبات در غزلیات وی این تصاویر نیز در پنج قسمت مجزا به شکل زیر تقسیم‌بندی می‌شوند:

«انتزاعی و بینایی، انتزاعی و چشایی، انتزاعی و بساوایی، انتزاعی و شنوایی، انتزاعی و بویایی».

بدیهی است که حالت عکس این تصاویر نیز متصور است. این نوع ترکیبات انتزاعی – حسی، بیش از ۱۰۲ مورد را در غزلیات وحشی بافقی در بر می‌گیرد و بالاترین بسامد آن مربوط به تصاویر انتزاعی و بینایی با ۵۸ مورد است. از میان این ترکیبات در شعر وحشی، ترکیبات انتزاعی – بساوایی و انتزاعی – بویایی، یافت نشد. این تصاویر بنا به اهمیت در غزلیات وی عبارت است از:

۵-۱- انتزاعی – بینایی

این ترکیبات با بسامد ۵۸ مورد بیشترین کاربرد را در غزلیات وحشی دارد:

«وحشی از این عزا به درآییم تا به کی باشد کهن **پلاس مصیبت** لباس ما» (وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۹)

«نیم شرر ز عشق کو تا ز **زمین عافیت** دود بر آسمان رسد **خرمن اعتبار** را» (همان:۴)

«باغبان **چمن حسن** توام گو دگران گل نچینند که من با خس و خارش سازم (همان:۱۰۶)

۵-۲- انتزاعی – چشایی

برخی از این نوع تصاویر در غزلیات وی عبارتند از:

«چه ذوق از این‌همه تنگ شکر که بخت گشود چو دفع **تلخی هجر** تو از مذاق نکرد» (همان:۴۹)

«جگر زد آبله وز دیده می‌چکد نمکآب که **بخت شور** به ریش جگر نمک‌ریز است»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۶)

«**زهر ندامتی** است که بردیم زیر خاک این سبزه که سر زده از روی خاک ما» (همان:۹)

۵-۳- انتزاعی – شنوایی

کاربرد این نمونه در شعر وحشی محدود به همین دو مورد است:

«به کویش گر ندارم **صوت عشرت** غم مخور وحشی مرا این بس که آن‌جا نالهٔ زاری زمن باشد»
(همان:۵۱)

«شهرت حسن کند **زمزمهٔ عشق** بلند شد زیوسف سخن عشق زلیخا مشهور»
(همان:۸۸)

نتیجه

با بررسی حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی مشخص گردید که این لطیفهٔ خیالی کاربرد فراوانی در اشعار او دارد و باعث خلق تصاویری نو و بدیع شده است. از این میان کاربرد تصاویر انتزاعی- حسی با بسامد بیش از ۱۰۲ مورد، نشانگر توجه ویژهٔ وحشی بافقی به تصویرگری با مفاهیم انتزاعی و ذهنی و همچنین تلاش وی برای محسوس جلوه دادن این مفاهیم با سوی حسی این ترکیبات است. از نظر بسامد بیشترین موارد حسامیزی به کار رفته در غزلیات وحشی مربوط به جایگزینی دو حس بینایی و بساوایی(با بسامد ۵۸) مورد و کمترین بسامد آن در ترکیب دو حس شنوایی و بساوایی می‌باشد. ترکیبات حواس شنوایی – بویایی، بویایی - چشایی، بویایی – بساوایی در غزلیات وی به کار نرفته است.

پی‌نوشت

۱- شفیعی کدکنی در کتاب *شاعر آینه‌ها* ذیل نمونه‌هایی که برای حس‌آمیزی ذکر کرده، از همین ترکیبات انتزاعی- حسی است (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۴۵). محمد فشارکی نیز در کتاب *نقد بدیع* این‌گونه ترکیبات را در زیر مجموعهٔ تعریف حس‌آمیزی به دو مفهوم اشاره داشته است، که در تعریف اول با تعاریف متداول حس‌آمیزی منطبق است و تعریف دیگر آن است که «شاعر برای این‌که مضمون خود را به ذهن خواننده نزدیک کند و در توصیف آن مبالغه نماید، ان را تجسم و تجسد می‌بخشد و به زبان دیگر با حس می‌آمیزد و محسوس می‌کند و صفات محسوس را برای امری معقول می‌آورد» (فشارکی،۱۳۷۹: ۱۰۰).

کتابنامه

– الهامی، شراره، (۱۳۸۷). *بررسی حسامیزی در غزلیات بیدل دهلوی*، **فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**، شماره ۱۲.

– بیدل دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۸۴). **دیوان اشعار بیدل دهلوی**، تصحیح خیلل‌الله خلیلی، چ۱، تهران: سیمای دانش.

– پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱). **سفر در مه**، تأملی در شعر احمد شاملو، تهران: نگاه.

– تبریزی، صائب، (۱۳۶۴). **دیوان اشعار**، تصحیح محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

– تجلیل، جلیل، (۱۳۸۶). **صور خیال در شعر سبک اصفهانی**،ج۱، چ ۱، تهران: روایت.

– حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۶۲). **دیوان اشعار حافظ**، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چ۲، تهران: خوارزمی.

– حق شناس، علی محمد، (۱۳۷۰). **مقالات ادبی – زبان شناختی**، چ۱، تهران: نیلوفر.

– حقوقی، محمد، (۱۳۷۶). **شعر زمان ما**، چ۴، تهران: نگاه.

– حقوقی، محمد(۱۳۷۱). **شعر نو از آغاز تا امروز**، ج۱، چ۱، تهران: نشر روایت.

– خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطا، (۱۳۳۶). **دیوان اشعار**، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چ۱، تهران: کتابفروشی محمودی.

– داد، سیما، (۱۳۸۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چ۴، تهران: مروارید.

– سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله، (۱۳۷۷). **دیوان اشعار**، تصحیح مدرس رضوی، چ سوم، تهران: کتابخانه سنایی.

– شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶). **زمینه اجتماعی شعر فارسی**، چ۱، تهران: اختران زمانه.

– ـــــــــــــــــ (۱۳۸۴). **شاعر آینه ها**، چ ۶، تهران: آگاه.

– ـــــــــــــــــ (۱۳۷۸). **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۷، تهران: آگاه.

– ـــــــــــــــــ (۱۳۶۸). **موسیقی شعر**، چ ۲، تهران: آگاه.

– فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۵). **شاهنامه(نامه باستان)**، تصحیح میر جلال الدین کزازی، چ۱، تهران: سمت.

فشارکی، محمد، (۱۳۷۹). **نقد بدیع**، چ۱، تهران: سمت.

– محبتی، مهدی، (۱۳۸۰). **بدیع نو(هنر ساخت و آرایش کلام)**، چ۱، تهران: انتشارات سخن.

– وحشی بافقی،کمال‌الدین، (۱۳۷۷). **کلیات دیوان؛ مقدمه سعید نفیسی**، چ۷، تهران: انتشارات جاویدان.

– وهبه، مجدی، (۱۹۷۷م). **معجم مصطلحات الادب**، چ۱، بیروت.

بازتاب منطق‌الطیر بر لسان‌الطیر نوایی

آذر اکبرزاده ابراهیمی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی- دبیر آموزش و پرورش ناحیه ۲ مشهد

چکیده

هرچند لسان‌الطیر نوایی ترجمه ای آزاد از منطق‌الطیرعطاراست ولی با دقت درآن به برخی تفاوت‌های این دوکتاب پی می‌بریم. لسان‌الطیر که در اوایل قرن دهم به زبان ترکی جغتایی نگارش یافت یکی از عوامل گسترش شعر و اندیشه عطار در بین غیرفارسی‌زبانان بوده است.

نگارنده دراین پژوهش که براساس نسخه خطی لسان‌الطیر به شماره ۹۷۸۳ موجود درکتابخانه آستان قدس رضوی انجام گردیده است سعی دارد به بیان تفاوت‌های موجود درحکایت‌های آغاز کتاب و شرح لسان‌الطیر برتلس باعنوان نوایی وعطار بپردازد.

وجود نام های گوناگون پرندگان، حکایت‌های متفاوت واندیشه‌های دینی که در اثنای داستان اززبان مولّف نقل شده از جمله تفاوت‌های لسان‌الطیر با منطق‌الطیراست. نگارنده دراین پژوهش برآن است در دو بخش ابتدا به شرح مختصر آغاز داستان تا ابتدای حکایت شیخ صنعان از کتاب لسان‌الطیر وپس ازآن به مقایسه حکایت پرندگان از لسان‌الطیر با کتاب منطق‌الطیر وبیان تفاوت‌های این دو اثر بپردازد.

کلیدواژه‌ها: منطق‌الطیر، عطارنیشابوری، لسان‌الطیر، امیرعلی‌شیرنوایی، پرندگان

مقدمه

سفر پرندگان به سوی قاف و رسیدن به بارگاه حقیقت که یکی از موضوعات مورد توجّه عرفا بوده اولین بار به زبان فارسی در *رساله‌الطیور* احمد غزّالی به کار رفت. قبل از این شرح رهایی و عروج سالکان به زبان عربی موضوع *رساله‌الطیر* ابن سینا قرار گرفته بود که با داستان کبوتر مطوّقه کلیله و دمنه شباهت‌های زیادی داشت، اما اوج این سخن در *منطق‌الطیر* عطار است که در وادی فنا سی‌مرغ با هدایت رهبری کاردان به سیمرغ و حقیقت دست می‌یابند.« *منطق‌الطیر* قصّه‌یی رمزی است که چهارچوبه آن از متن عربی *رساله‌الطیر* محمد غزالی و یا ترجمه فارسی احمد غزالی است»(زرین‌کوب،ب ۱۳۹۱: ۹۲).

نظر به اهمّیّتی که این کتاب داشته مورد توجّه بسیاری از شعرا و عرفا واقع شده است. در زندگی‌نامه نوایی آمده است که از کودکی به اشعار عطار توجّه داشته و به یاد می‌سپرده تا این که در آخرین سال‌های عمر در مدّت دو ماه به ترجمه و نظم *منطق‌الطیر* پرداخته است. امیرعلی شیر نوایی *لسان‌الطیر* را به همان وزن *منطق‌الطیر*؛ یعنی رمل مسدس محذوف و با تخلّص فانی در سال ۹۰۴ ه.ق با حدود ۳۴۹۵ بیت به ترکی ترجمه کرد»(خدایار، ۱۳۹۰ : ۱۰).

امیر علی‌شیر نوایی

امیرعلی شیر در ۱۷ رمضان سال ۸۴۴ ه.ق در شهر هرات به دنیا آمد. پدرانش جزو کارگزاران تیموری بودند. از لحاظ سیاسی از سوی حسین بایقرا به سمت نشانجی صاحب مهر ممالک و چندی بعد به مقام دیوان بیگی رسید.(نوایی، الف۱۳۸۷: ۱۳)

او را صاحب بناهای خیر بی‌شماری می‌دانند. تعداد بناهای ساخته شده او به نقل از کتاب *محاکمه‌اللغتین* ۳۷۰ اثر است(همان).

جامی شاعر معاصر وی است که در *خمسه‌المتحیرین* از او به نیکی یاد می‌کند در مقابل، جامی نیز برخی کتاب‌هایش را به خواهش امیرعلی‌شیر به نظم درآورد.

آثار نوایی به چند دسته عمده تقسیم می‌شود: آثار اخلاقی، زبانی، تذکره، دیوان فارسی و ترکی و ....

او را بنیانگذار ادب ترکی و اوزبکی می‌دانند(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۹). اثری که این شاعر ترک‌زبان در هرات گذاشت تا آن اندازه است که پس از او شعرای ترک نه تنها سبک و روش او را تقلید کرده‌اند بلکه تخلّص او را بر تخلّص خود افزوده‌ند. «کسانی همچون خیالی نوایی، حالی نوایی، حسینی نوایی و شکری نوایی»(نوایی،ب ۱۳۴۲: چهارده مقدمه). این پژوهش بر اساس نسخهٔ خطی آستان قدس انجام گردیده است.

در مقایسهٔ نسخهٔ خطی آستان قدس با شرح برتلس که با بررسی سه نسخهٔ خطی دیگر انجام شده این نتایج به دست آمد: بخش‌هایی از مقدمّه که در توصیف خلفای دین است در این نسخه نیست و در محتوای حکایات تفاوت‌هایی وجود دارد. از آنجا که در شرح برتلس به قرینه‌های برخی حکایت‌ها اشاره نشده است، در این مقال سعی شده حکایات دو اثر بررسی شود.

روش کار

نگارنده در این پژوهش با بازخوانی نسخهٔ خطی *لسان‌الطیر* و ترجمهٔ آن به فارسی به بررسی و مطابقت حکایات بخش آغاز کتاب با *منطق‌الطیر* پرداخته است.

نسخهٔ خطی این اثر که به شماره ۹۷۸۳ و به زبان ترکی در کتابخانهٔ آستان قدس موجود است، با اشعاری به زبان فارسی و ترکی در حواشی مزیّن شده است. در این پژوهش بخش آغاز کتاب که به سفر پرندگان و عذرآوری آنان اختصاص دارد، مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه به دلیل وجود شباهت و تفاوت‌های لسان-الطیر و منطق‌الطیر به بررسی تطبیقی این بخش پرداخته شده است. نسخهٔ آستان قدس شامل ۱۱۶ صفحه است که در سال ۱۲۵۷ ه.ق به خط نستعلیق نگارش یافته است.

پیشینه تحقیق

از قدیمی‌ترین آثار در معرّفی امیر علی‌شیر محاکمه‌اللغتین(۱۳۸۷) و مکارم‌الاخلاق(۱۳۴۶) را می‌توان نام برد. در معرّفی آثار امیرعلی شیر نوایی اغلب غیر فارسی‌زبانان به پژوهش پرداخته‌اند. ولیدی طوغان در کتاب خود با نام شرح احوال امیرعلی‌شیر نوایی(۱۳۷۷) به بیان دیدگاه‌های نوایی پرداخته است. اما بیشترین تلاش

در شناساندن لسان‌الطیر مربوط است به مطالعات و پژوهش‌های ادواردوویچ برتلس که در کتاب تصوف و ادبیات تصوف(۱۳۷۶) بیان شده اما از برتری‌های این تحقیق این است که به مقایسهٔ حکایت‌ها با توجّه به دو اثر پرداخته است.

۱. شرح لسان‌الطیر

بنا به نقل از کتاب *محاکمه‌اللغتین* نوایی *لسان‌الطیر* را در آخرین سال‌های حیات شاعر تألیف نموده که از این نظر هم مانند *منطق‌الطیر* است. ترتیب حکایت‌ها در این کتاب همانند *منطق‌الطیر* بوده ولی در محتوا بسیاری از مضمون‌ها تفاوت دارد.

۱-۱ آغاز داستان

آغاز سخن شاعر در این اثر ستایش خداوند و پس از آن نعت و منقبت پیامبر اسلام(ص) و امیرالمومنین علی(ع) است همانند *منطق‌الطیر* و اغلب کتب عرفانی. در ادامه نوایی کلام را با عنوان قدوه‌الابرار و قبله-الاحرار مزیّن می‌کند و ارادتش را به عطار نیشابوری ابراز می‌دارد. در این قسمت شاعر با ابیاتی چند به توصیف آثار عطار می‌پردازد: «چون مصیبت‌نامه‌اش را سروده صد مصیبت دیگر را بیان نموده است. چون الهی‌نامه را رقم زده گویا نوشته‌اش را غرق در وحی نموده است. از بس که به دشت قصاید اسب رانده حتی یک واو را از نظر نینداخته است (نوایی، ۹۰۶: ۱۲۸-ر)

پس از ذکر نام و ویژگی هر اثر، شاعر با ابیاتی که در واقع مقدّمهٔ بحث است به معرّفی *منطق‌الطیر* می-پردازد: «برای فهمیدن، زبان مخفی باید بدانی هیچ کس همچون سلیمان زبان غیر نمی دانست»(همان :۱۲۹-پ) و ادامه می‌دهد که خداوند به عطار این لطف را ارزانی داشت که از زبان پرندگان سخن بگوید.

پس از ذکر نام و ویژگی هر اثر، شاعر با ابیاتی که در واقع مقدّمه بحث است به معرّفی *منطق‌الطیر* می-پردازد: «برای فهمیدن، زبان مخفی باید بدانی هیچ کس همچون سلیمان زبان غیر نمی دانست»(همان، ۱۲۱-ر]. و ادامه می‌دهد که خداوند به عطار این لطف را ارزانی داشت که از زبان پرندگان سخن بگوید.

۱-۲ رهبری هدهد

در لسان‌الطیر داستان اجتماع پرندگان با نزاعی آغاز می‌شود که سرانجام با میان‌جی‌گری هدهد به پایان می‌رسد. پرندگان گلستان در جایی جمع شدند در حالی‌که در هوا پرواز می‌کردند. کلاغ بالاتر از طوطی پرواز می‌کرد بلبل و قمری و کلاغ هر کدام برای خود نغمه سر می‌دادند. با وارد شدن طاووس مرغان خوار و زار ماندند و با هم درگیر نزاع شدند. عاقبت چون مشاجرهٔ آنان نتیجه‌ای نداشت، محتاج کسی شدند که مصالحه-ای برقرار کند. در این زمان: «تمام پرندگان دست به دست دادند و در اطراف هدهد غوغا کردند. هدهد، سیمرغ دین، تعظیم کرد و رهبری را پذیرفت»(همان: ۱۳۰-ر).

در ادامهٔ سخن همانند منطق‌الطیر ابتدا تعدادی از پرندگان توصیف می‌شوند و پس از سخنان هدهد در مورد سیمرغ و راه دشوار رسیدن به او یک‌یک پرندگان عذر خود را بازگو می‌کنند. سخنان هدهد در جواب به هر پرنده با تمثیل و حکایت در تأیید مطلب آمده است.

۲. مقایسه لسان‌الطیر و منطق‌الطیر

به غیر از اختلاف حکایات و نام برخی پرندگان، تفاوت در دیدگاه‌های دو شاعر قابل توجّه است. که در این بخش به آن پرداخته می‌شود. در شماره ابیات *منطق‌الطیر* عطار ا ۴۷۲۴ بیت است که به گفتهٔ فروزانفر در ضمن ابیات از ۱۷۴ حکایت و تمثیل بهره گرفته است در مقابل، تعداد ابیات لسان‌الطیر ۳۴۹۵ است که تنها ۶۳ حکایت در آن گنجانده شده است(خدایار: ۱۳۹۰: ۵۷).

۲-۱ حکایت پرندگان

عطار در حکایات *منطق‌الطیر*، پرندگان را با نام پیامبران ذکر می‌کند. به نقل دکتر شفیعی کدکنی این پرندگان عبارتند از: هدهد، موسیجه، طوطی، کبک، تنگ‌باز، درّاج، بلبل، طاووس، تذرو، قمری، فاخته، باز، بط، همای، بوتیمار، کوف، صعوه و سیمرغ که عطار در ابتدا دوازده پرنده را برگزیده و برای هر کدام پنج بیت سروده است(عطار نیشابوری، ب۱۳۸۳: ۱۷۰). در *لسان‌الطیر* نام برخی از این پرندگان و نام پیامبران به همراه آن ذکر نشده است که در قسمت‌های بعد به آن اشاره می‌شود.

۲-۱-۱ نزاع پرندگان

در ابتدای حکایت، امیرعلی شیر از نزاعی بین پرندگان سخن می‌گوید در حالی‌که در *منطق‌الطیر* از این موضوع سخن گفته شده که پرندگان از نداشتن رهبر و شاه ناراضی بودند:

مجمعی کردند مرغان جهان — آن‌چه بودند آشکارا و نهان
جمله گفتند این زمان از شهریار — نیست خالی هیچ شهر و دیار
چون بود کاقلیم ما را شاه نیست — بیش از این بی شاه بودن راه نیست

(عطار نیشابوری،ب ۱۳۸۳: ۲۶۲)

در *لسان‌الطیر* نوایی آمده: «کلاغ بالاتر از طوطی پرواز می‌کرد بلبل و قمری و کلاغ هر کدام برای خود نغمه سر می‌دادند. با وارد شدن طاووس مرغان خوار و زار ماندند و با هم در گیر نزاع شدند و محتاج کسی شدند که آنان را آشتی دهد. همه آهنگ عزا سر داده و از یافتن شاه ناامید شده بودند»(نوایی، ۹۰۶ ه : ۱۲۹-پ). مشابه این مضمون در *رساله‌الطیر* احمد غزالی آمده: «اگرچه مرغان بسیار بودند و خوی و سرشت و آواز ایشان مختلف بود و هریک را کشش به آشیانه دیگر و منزلگاه دیگر بود، لیکن همگنان با یکدیگر یاور شدند»(مجاهد ، ۱۳۷۶: ۷۰). به عقیده برتلس بیان نزاع و درگیری در شعر نوایی به اوضاع آشفته و درگیری-های دوران وی اشاره دارد.

۲-۱-۲ نام‌های پرندگان

در مورد نام‌های پرندگان در ابتدای *منطق‌الطیر* نام دوازده پرنده با توصیف ظاهر و ویژگی آنها ذکر شده است. «یازده مرغ در عالم طبیعت وجود دارد و لیکن مرغ دوازدهم یعنی مرغ زرّین شناخته شده نیست»(

ثروتیان، ۱۳۸۱: ۱۶). در کنار نام این پرندگان اسامی پیامبران نیز آمده به عنوان نمونه: نام هدهد با حضرت سلیمان؛ موسیجه و حضرت موسی؛ طوطی و حضرت ابراهیم؛ قمری و حضرت یونس؛ باز و ذوالقرنین و ....

در *لسان‌الطیر* حکایت برخی پرندگان آمده که در شعر عطار نیست که یا نشأه از ذهن نوایی دارد و یا از آثار پیشینیان الهام گرفته است. از جمله پرندگانی که در *لسان‌الطیر* متفاوت از *منطق‌الطیر* ذکر شده عبارتند از: «قارچغای، شینگر، تاووغ (ترکی)، اردک و کبوتر». در این بخش به معرّفی پرندگان با مقایسه حکایت‌ها از هر دو اثر می‌پردازیم.

۱–طوطی:

در *لسان‌الطیر* طوطی اولین پرنده ای‌است که عذر خود را بیان می‌دارد در حالی‌که در منطق‌الطیر بلبل اولین پرنده است که به بهانه‌جویی می‌پردازد.

من نیارم در بر سیمرغ تاب　　بس بود از چشمهٔ خضرم یک آب

(عطار،ب ۱۳۸۳: ۲۶۸)

در *منطق‌الطیر* طوطی اسیر قفس است و سبزپوشیده تا به نوشیدن آب خضر نایل شود. در *لسان‌الطیر* طوطی ساکن گرمسیر است و محلّ سیر و پروازش هندوستان است و می‌گوید: «در عمرم جز کام و نشاط ندیدم هر چند کامران‌ها مرا در قفس زندانی کرده بودند.

طوطی اول عذر آغاز ایلادی　　پیلا عجز آیینی نی ساز ایلادی

(نوایی، ۹۰۶ه: ۱۳۸– پ)

در *منطق‌الطیر* حکایت دیوانه و خضر آمده که با مطلب قبل متناسب است اما در *لسان‌الطیر* آمده: «درویشی بود که لباس سبز می‌پوشید و دریوزگی می‌کرد. روزی سعادت دیدار پیری به وی دست داد که پیر با نگریستن در کشکول او به جای خوراک ناپاکی دید(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۴۸).

۲– طاووس:

دومین پرنده‌ای که بهانه می‌آورد طاووس است. در هر دو اثر به زیبایی طاووس اشاره شده است با این تفاوت که در *منطق‌الطیر* همنشینی با مار باعث شده که طاووس از جایگاهش یعنی بهشت رانده شود.

یار شد با من به یک جا مار زشت　　تا بیفتادم به خواری از بهشت

(عطار،ب ۱۳۸۳: ۲۶۹)

در *لسان‌الطیر* آمده: « من چنین نقش و نگاری دارم و زیبایی حقّ من بوده است. هرکس سرنوشتی دارد و باید به دنبال آن برود»[لسان‌الطیر: ۱۳۹–ر].

هر بیریکا اوز طریقیدن فراق　　ظاهرا تکلیف ایرور مالا یطاق

حکایتی که در تأیید این داستان آمده نیز گوناگون است. در *منطق‌الطیر* شاگردی از استاد می‌پرسد: «چرا انسان از بهشت رانده شد» که در واقع از لحاظ موضوع با داستان طاووس مشابهت دارد. در *لسان‌الطیر* هدهد

می‌گوید زیبایی ظاهری اهمّیّت ندارد و این حکایت بیان می‌شود که مردی هندی ادعای بزرگی می‌کرد و عدّه‌ای دور وی جمع شده بودند اما در نهایت به وسیله محتسبان به مجازات عمل خود می‌رسد.

۳- بلبل:

منطق‌الطیر داستان سالکانی است که به اشاره پیر و مراد و با درد عشق قصد سفر دارند. از این روست که عطار با حکایت پرنده‌ای که نماد عاشقان است سخن را آغاز می‌کند.

گفت: بر من ختم شد اسرار عشق　　جمله شب می‌کنم تکرار عشق

(عطار،ب ۱۳۸۳: ۲۶۵)

در هر دو اثر بلبل نماد شخص عاشقی است که نمی‌تواند از تعلّقات خود دست بکشد و به دیدار سیمرغ برود.

در تأیید این حکایت عطار داستان گدای عاشق و دختر پادشاه را می‌آورد که در شعر نوایی نیز تکرار شده‌است اما در شرح برتلس بر شعر نوایی به جای شخصیت دختر پادشاه، فرمانروای جوان ذکر شده و شاعر نتیجه گرفته که گدایی بهتر از رسوایی است»(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۴۹).

۴- قمری:

چهار پرنده‌ی که در شعر نوایی نامشان افزون بر نام دیگر پرندگان آمده است عبارتند از: قمری، کبوتر، تذرو، برکوت و تاووق. در *منطق‌الطیر* و در بخش بهانه‌جویی پرندگان، نام این پرنده ذکر نشده است بلکه در ابتدای داستان خطاب به وی آمده است: «ای قمری تا کی اسیر ماهی نفس خواهی بود، ماهی را سر بکن تا به ماه رسی»(ریاضی، ۱۳۸۶: ۱۹).

خه خه ای قمری دمساز آمده　　شاد رفته تنگدل باز آمده

ای شده سرگشته ماهیّ نفس　　چند خواهی دید بدخواهیّ نفس(عطار،ب ۱۳۸۳: ۲۶۱)

قمری و بلبل هردو به صدای خوش مشهورند با این تفاوت که قمری اسیر نفس و خودخواهی است و بلبل عاشق‌پیشه است. « عطار برای این دو پرنده حالت استثنایی قایل شده و آن را مایه بی‌قراری و مدهوشی می‌داند»(گلی آیسک، ۱۳۸۶:۳۵۹).

در شعر نوایی قمری جزء پرندگانی است که به بهانه‌جویی می‌پردازد و به ناتوانی خود و خوگربودن به زندگی در باغ‌ها اشاره می‌کند. هدهد در پاسخ وی به داستانی می‌پردازد که باغبانی استعداد کار در باغ را نداشت و عاقبت از نیش مار زهرداری در باغ می‌میرد (برتلس، ۱۳۷۶: ۵۴۹).

باغ دین ایچره کورکوزکان مقر　　شاخلاردین برگ ارا قیلفان سفر

(نوایی، ۹۰۶ه:۱۴۱–ر)

۵- کبوتر:

در حکایت پرندگان عطار نامی از این پرنده نیامده است. در *لسان‌الطیر* پس از حکایت قمری عذر کبوتر آمده: « کبوتر گفت من بسیار کم‌روزیم و هدهد در جواب یه او می‌گوید باید شرمنده باشی که محتاج مردم هستی و از آن‌ها صدقه می‌پذیری»

سونکرا شرح اتتی کبوتر عرض حال　　کای هدایت وا فنی صاحب‌کمال
بارچا قوشلار ایچره حی لا یموت　　منکا قسم ایتمیس اولوس ایلیکنیداقوت
(همان:۱۴۲–ر)

نوایی حکایتی را مناسب این سخن می‌آورد: « مردی بود که دریوزگی می‌کرد. او روا می‌داشت تا برای دریافت بهای نانی او را بزنند. روزی چنان ضربتی خورد که دیگر نتوانست از جای برخیزد»(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۰).

۶- کبک دری

نام این پرنده در *منطق‌الطیر* پس از حکایت بط آمده است. «کبک نماد کسانی است که به افتخارات ملّی و نژادی خود می‌بالند و به همین دلیل در غرور به سر می‌برند»(ریاضی، ۱۳۸۶: ۲۳).

کبک بس خرّم و خرامان در رسید　　سرکش و سرمست از کان در رسید
(عطار،ب ۱۳۸۳: ۲۷۱)

مضمون این حکایت در *لسان‌الطیر* نیز آمده و تنها تفاوت آن مربوط به داستان پس از حکایت است. در *منطق‌الطیر* داستان سلیمان ذکر می‌شود که از خدا می‌خواهد به جای گوهر و زیور دنیایی با زنبیل‌بافی روزگار بگذراند و در شعر نوایی از مردی گوهرفروش سخن به میان می‌آید که به جای گوهر، شیشه رنگین به ثروتمندی می‌فروشد و در نهایت به جرم این فریبکاری به قتل می‌رسد(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۰).

۷- تذرو:

در *منطق‌الطیر* تذرو از مرغان بهانه‌جو نیست، بلکه جزء دوازده پرنده‌ای است که عطار با آنان سخن می‌گوید. «ای تذرو دوربین که چون یوسف در چاه مانده‌ای، از چاه ظلمت برون آی تا به اوج عرش روحانی سر برافرازی»(ریاضی، ۱۳۸۶: ۱۹).

خویش را زین چاه ظلمانی برآر　　سر زاوج عرش رحمانی برآر
(عطار، ب ۱۳۸۳:۲۶۱)

از ویژگی‌های این پرنده غرور و فریفته شدن به علم و زیبایی خود است. «عطار تذرو را با خصوصیتی چون دوربین میان چاه ظلمت مانده و مبتلای حبس معرّفی می‌کند که نام او کنار نام حضرت یوسف(ع) آمده و نمادی از سالکان مبتدی است که توکّل بر غیر خدا کرده‌اند»(گلی آیسک، ۱۳۸۶: ۱۱۰).

در *لسان‌الطیر* تذرو بهانه‌جویی می‌کند و هدهد به او می‌گوید نباید فریفتهٔ زیبایی شد که ناپایدار است:

یا تا عرض ایتی تذرو گلعذار　　کای هدایت شیوه سینعه نامدار
(نوایی، ۹۰۶ه: ۱۴۴–پ)

داستان مقبل و مدبر نیز پس از این حکایت برای تأکید موضوع ذکر شده است: « دو رفیق بودند که همراه یکدیگر راهی سفر شدند. در راه یکی دربارهٔ مردان مقدّس سخن سر داد و دیگری دربارهٔ سعادت‌های زندگی. وقتی به شهر رسیدند یکی را شاه نواخت و دیگری در میخانه مست شد»(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۰). این داستان از نظر محتوا مشابه داستان خیر و شر نظامی است، هرچند به تفصیل آن داستان نیست.

۸-قارچغای:

نام این پرنده که برساختهٔ فکر نوایی است در *منطق‌الطیر* نیامده این نام شبیه تلفظ واژهٔ کلاغ (قارقا) به ترکی است که با نادانی مطرح شده در حکایت ظاهراً متناسب است. در افسانه‌های قدیمی هم کلاغ نماد سادگی و نادانی بوده است(گلی آیسک، ۱۳۸۶: ۴۴۵). در شرح *لسان‌الطیر* این پرنده سرکردهٔ مرغان نام دارد که بر دست فرمانروا نشسته و هدهد او را به خاطر حماقت و نادانی شماتت می‌کند. در ادامه این حکایت داستان مرد کوه‌نشین ذکر شده که خرسی را دستگیر کرده بود.

قایسی قوش قصدیغه آچسام پرّ و بال　　نسر طایر بولسا مخلص دور محال
شه قولی تختیم دور و با شینمعه تاج　　یوق منکا سیمرغ ساری احتیاج
(نوایی، ۹۰۶ه: ۱۴۵-پ)

۹- شونقار:

هرچند در شعر عطار از این پرنده نامی نیامده در شعر نوایی دوبار ذکر شده است ؛ ابتدا به عنوان پرندهٔ شاه‌وش که تاج بر سر دارد و لایق هم‌صحبتی با شاه است و بار دیگر در بین پرندگان بهانه‌جو قرار دارد که هدهد در جواب او می‌گوید: «نه هرکه خود را فرمانروا بداند به راستی فرمانرواست، او تنها همچون مهره شطرنج می‌ماند که هر کس بخواهد می‌تواند او را از نطع شطرنج بیرون راند»(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۱)

۱۰-برکوت یا بورکوت:

نام این پرنده در *منطق‌الطیر* نیست و در *لسان‌الطیر* جزء پرندگان بهانه‌جو آمده که هدهد خطاب به او می-گوید شهامت تنها در نیروی جسمی نیست، بلکه فداکاری برای دیگران از ارزش بیشتری برخوردار است. حکایت پهلوانی که در قحطی تاب نیاورد و جان خود را از دست داد در تأیید این حکایت آمده است.

منکا حالت اوزکا قوشلار دیک ایماس　　قمری و بلبل و یک ایل وصفیم دیماس
(نوایی، ۹۰۶ه:۱۴۷-پ]

۱۱- کوف یا جغد:

پرنده‌ای که نامش در هر دو اثر به عنوان بهانه‌جو آمده، جغد است. در *منطق‌الطیر* می‌گوید:

عشق بر سیمرغ جز افسانه نیست　　زانکه عشقش کار هر مردانه نیست
من نیم در عشق او مردانه‌ای　　عشق گنجم باید و ویرانه‌ای
(عطار، ب ۱۳۸۳: ۲۷۸)

این پرنده نماد دنیاپرستان است که به جمع‌آوری زر مشغولند و در خرابه‌ها مقیم. در شعر عطار حکایت مردی که زرپرست بود و پس از مرگ، پسرش او را در خواب دید که شکل موش شده در تأیید این مطلب آمده است.

بعد سالی دید فرزندش به خواب　　صورتش چون موش و دو چشمش پرآب

(همان: ۲۷۸)

در شعر نوایی پس از ذکر بهانه‌جویی کوف این حکایت آمده: «ابلهی سالیان متمادی در خرابه‌ها به دنبال گنج بود تا در نهایت به آن رسید اما در همان موقع سارقی از آن‌جا می‌گذشت و تمامی گنج را از او می‌رباید و آن شخص نادان جان بر سر گنج می‌بازد»(نوایی، ۹۰۶: ۱۴۱-پ).

۱۲-هما:

هما در هر دو اثر پرنده‌ای معرّفی شده که به سلاطین فرّ شاهی بخشیده و او افتخار می‌کند که سایه‌اش گدا را شاه می‌کند. هد هد در جواب او می‌گوید: «ای همای غرور بیهوده نداشته باش، تو اکنون استخوان-خواری جز استخوان چه داری؟»(ریاضی، ۱۳۸۶: ۲۵).

تفاوت دو داستان در حکایت پس از گفتگوی هدهد با هما است. بدین ترتیب که در *منطق‌الطیر* داستان مرد فرهیخته می‌آید که محمود غزنوی را پس از مرگش در خواب می‌بیند که آرزو می‌کرد:« ای کاش گدایی بودم تا لازم نبود در قیامت جواب پس بدهم». در *لسان‌الطیر* این حکایت در مورد غواصّانی است که در کرانهٔ خلیج فارس برای صید مروارید می‌روند و در نهایت آن‌چه به دست می‌آورند نصیب کسی است که برای وی اجیر شده‌اند (برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۲).

۱۳-اردک:

اردک یا بط در هردو اثر آب‌دوست معرّفی شده است، با این تفاوت که در *منطق‌الطیر* بط زاهدی است که همواره به سجده و وضو می‌پردازد اما در *لسان‌الطیر* پاکیزگی او برای امور دنیا مورد نظر بوده‌است. حکایتی که عطار بعد از سخنان هدهد می‌آورد عرفانی است:

هر چه را بنیاد بر آبی بود　　گر همه آتش بود خوابی بود

(عطار، ب، ۱۳۸۳: ۲۷۱)

در *لسان‌الطیر* این حکایت در مورد بازرگانی هندی است که برای سود دنیا تا نزدیکی مکّه می‌رفت ولی به آن‌جا پا نمی‌گذاشت.

« این داستان بیانگر جهان‌نگری نوایی و عطار است، زیرا در شعر نوایی هیچ نشانی از عرفان نیست و او کسی را که به خاطر نعمات دنیوی فرایض دینی را نادیده می‌گیرد شماتت می‌کند»(برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵۳).

۱۴- تاووغ:

آخرین حکایت در *منطق‌الطیر* از عذرآوری پرندگان مربوط است به صعوه که در *لسان‌الطیر* این نام نیامده و به جای آن تاووغ که بنا به گفته برتلس همان خروس است ذکر شده است.

تاووغ ایتی پیلاغدرین آشکار کای طیور ایچره رئیس و تاجدار

(نوایی، ۹۰۶ه: ۱۵۰–ر)

تفاوتی در این حکایت با حکایت‌های دیگر پرندگان وجود دارد مبنی بر این‌که پس از سخنان هدهد تمثیل و داستانی برای تأیید نیامده است.

۳- اندیشه‌های دینی نوایی

تصوف عطار برگرفته از درد عشق بود. «تصوف وی همانند غزالی یک نظام سلوکی و رفتاری شخصی و عاری از روی و ریا بود در نزد وی سلوک ناشی از عشق و درد عشق بود»(زرین‌کوب،ب ۱۳۹۱: ۱۵۶).

عطار شریعت را با طریقت و حقیقت درمی‌آمیزد و سالک را در راه رسیدن به فنا فی‌الله یاری می‌کند. عطار می‌گوید:

عشق را با کفر و با ایمان چه کار؟ عاشقان را لحظه‌ای با جان چه کار؟

ذرّه‌ای عشق از همه آفاق به ذرّه‌ای درد از همه عشّاق به

حکایت‌های *لسان‌الطیر* همراه با ترغیب مخاطب به ورود به وادی شریعت و دین است. شاعر در اثنای سخن و از آغاز حکایت تا داستان شیخ صنعان بیش از هفده بار از واژه «دین» استفاده کرده که به نظر می‌رسد پایبندی به شریعت در این سخن وی موثّر بوده است. در دینداری وی همین اتفاق بس است که بیش از دهها مسجد به همّت وی بنا گردید. در حکایت طوطی می‌گوید: « چون ذات وطنت هندوستان بوده است و حریم شاه بستان سرا بوده، هم مقامت شکرستان وصال از همان شکر دین نوش کرده»(نوایی، ۹۰۶: ۱۳۵–پ).

در جایی دیگر می‌گوید: « چون شروع کردند به غزل‌خوانی بلبل هزاران ترنم نشان داده است لیکن شده از هر ترنّم دین عیان، سرّ وحدت و شرحی روشن بیان(همان: ۱۲۸–ر).

در حکایتی از زبان هدهد بیان می‌دارد: «اگر زال باشی ولی ایمان نداشته باشی پشتت خمیده می‌شود. اگر دیندار باشی کامکار می‌شوی»[همان: ۱۴۸–ر].

راه رسیدن به قاف و بارگاه سیمرغ در لسان‌الطیر راه دین است که در لابه‌لای حکایات به آن توصیه شده است: «از دوری دین چه کسی باخبر شده چه کسی با پرواز و دورزدن به آن می‌رسد،؛ و لیکن راه دین بسیار دراز است محفلی و آفت و در نهایت فزون»[همان: ۱۳۲–پ].

نتیجه

لسان‌الطیر نوایی که در واقع ترجمهٔ *منطق‌الطیر* عطار است، تنها تقلیدی صرف از این کتاب نیست بلکه با ابتکار و خلاقیت مولّف همراه گردیده است. با دقّت در حکایت‌ها و مقایسه آن در دو اثر می‌توان به دیدگاه‌ها و اندیشه شاعر پی برد. ترتیب حکایات و نام پرندگان در دو اثر شبیه هم نیست. در بخش آغازین کتاب یعنی توصیف پرندگان و سخنان هدهد به جز یک حکایت سایر داستان‌ها برگرفته از اندیشه و قلم نوایی بوده که به خوبی با متن حکایت هماهنگی داشته است. در توصیف مرغان نیز نوایی برخی واژه‌ها را به کار برده که

نشان‌دهندهٔ توجّه وی به داستان‌های کهن است. عطار در سخن خود از مفاهیم والای عرفانی که میراث عارفان گذشته همچون احمد غزالی است بهره برده و امیرعلی شیر نوایی با ارادتی که به شعر عطار داشته و تأکید بر شریعت و اندیشه‌های دینی سعی در راهنمایی مخاطب به سوی حقیقت دارد. در نظر وی آن‌چه که سالک را به هدف می‌رساند پایبندی به دین است. همچنین در این پژوهش به بیان برخی تفاوت‌های نسخهٔ‌خطی آستان قدس به شماره ۹۷۸۳ با شرح *لسان‌الطیر* برتلس پرداخته شده است.

کتابنامه

۱. برتلس، یوگنی ادواردویچ، (۱۳۷۶)، **تصوف و ادبیات تصوف**، ترجمه سیروس ایزدی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲. ثروتیان، بهروز، (۱۳۸۱)، **مرغان صحرای عشق**، تهران: موسسه فرهنگی اهل قلم.

۳. خدایار، ابراهیم، (۱۳۹۰)، **عطار نیشابوری و میراث فکری وی در آسیای مرکزی**، مجلّه ادبیات تطبیقی، شماره ۴.

۴. خواندمیر، غیاث‌الدین، (۱۳۴۶)، **مکارم‌الاخلاق**، شرح احوال امیرعلی شیرنوایی، مقدمه و تصحیح محمد اکبر عشیق، تهران: میراث مکتوب.

۵. ریاضی، حشمت‌الله، (۱۳۸۶)، **داستان‌ها و پیام‌های عطار در منطق‌الطیر و الهی نامه**، تهران: انتشارات حقیقت.

۶. زرین کوب، عبدالحسین، الف(۱۳۵۷)، **جست‌وجو در تصوّف ایران**، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۷. ----------، ب(۱۳۹۱)، **صدای بال سیمرغ**، تهران: انتشارات سخن.

۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۸)، **ادبیات از عصر جامی تا روزگار ما**، تهران: انتشارات نی.

۹. عطار نیشابوری، محمد، الف(۱۳۸۷)، **منطق‌الطیر**، بازنویسی عبدالعلی غفوری، تهران: انتظار سبز.

۱۰. ----------، ب(۱۳۸۳)، **منطق‌الطیر**، مقدمه و تصحیح دکتر شفیعی کدکنی، تهران: انتشارات سخن.

۱۱. گلی آیسک، مجتبی، (۱۳۸۶)، **فرهنگ نمادشناسی پرندگان در منطق‌الطیر و مثنوی مولانا**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی دکتر احمد محسنی، دانشگاه آزاد.

۱۲. مجاهد، احمد، (۱۳۷۶)، **آثار فارسی احمد غزالی**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۳. نوایی، امیرعلی‌شیر، الف(۱۳۸۷)، **محاکمه‌اللغتین**، مقدمه و تصحیح دکتر صدیق، تبریز: نشر اختر.

۱۴. ----------، ب(۱۳۴۲)، **دیوان امیرعلی شیرنوایی(فانی)**، رکن‌الدین همایونفرّخ، تهران: انتشارات کتابخانه ابن سینا.

۱۵. ---------- ، **نسخهٔ خطی لسان‌الطیر**، کتابخانه آستان قدس رضوی.

تفسیر معکوس؛ هرمنوتیک عارفانه مولانا در تفسیر کلمات قرآنی

هادی اکبرزاده
دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد
حبیب صفر زاده
استادیار دانشگاه فرهنگیان

چکیده

عرفا سخن از ظاهر و باطن قرآن گفته اند و ادعا کرده اند قرآن ظاهر و باطن دارد. معنای ظاهری، حالت پوست دارد و معنای باطنی مغز آن است. آن چه از ظاهر واژه ها و جمله ها استفاده می شود با تعمق بیشتر یک معنای پنهانی در بر دارد. آن معنای دوم هم با تعمق بیشتر بار معنای دیگری در بر دارد. در پاره ای از تعبیرات گفته اند قرآن هفت یا هفتاد بطن دارد. عده ای هم گفته اند عدد هفت یا هفتاد فقط کثرت را می رساند و معنای دقیق آنها منظور نیست .باید گفت شیوه و روش عرفا در تفسیر قرآن، ذوقی و استنباطی است که خود گاه آن را «اشاری» می نامند. عرفا، این معانی را نه از طریق کلمات و جملات و علم ظاهر بلکه از طریق «شهود باطنی» به دست می آورند. گویی این اشخاص اول معانی باطنی را می بینند و سپس همان معانی را از کلمات و جملات می فهمند .شروع فهم و دریافت آنها از درون است نه از بیرون. درون این اشخاص پرتوی روی کلمات و جملات می افکند و آنها را به این صورت معنادار می سازد. واضح است که در این نظریه، ساختار زبان، مبدا انتقال به معانی نیست.ما در تفسیر عرفا با نوعی «تفسیر معکوس» رو به روایم. یعنی در این مورد عارف، قرآن را تفسیر و تأویل نمی کند بلکه این قرآن است که باطن و حقیقت عارف را تفسیر، تأویل و بیان می کند. به عبارتی قرآن، حال دل اهل درد است که به لفظ اندک و معنی بسیار بیان شده است. فهمیدن و دانستن این حال کافی نیست بلکه صوفی عارف در پی تجربه این حال است و به این ترتیب می توان گفت تفسیر و تأویل عرفانی عبارت است از تجربه قرآنی.قرآن، قرائتی است که عارف را در خود می پیچد و فهم قرآن مساوی است با گم شدن در آن. در هرمنوتیک صوفیانه نکته فهم قرآن به سبک تفسیر معمولی نیست بلکه دستیابی به تجربه صوفیانه از آن است. هدف عارف رسیدن به معرفت است و معرفت یک حادثه است که محصول مطالعه متن (این جا قرآن) نیست بلکه تجربه متن است، آن گونه که هست، عرفا می خواهند در فهم و معرفت سخن الهی واسطه ها را حذف کرده و لب و مغز کلام الهی را مستقیماً فهم و تجربه کنند به عبارت دیگر هدف عارف از خواندن قرآن گذر به آن سوی تفسیر و تأویل و نیل به تجربه خود کلام خداست. به عبارتی هرمنوتیک صوفیانه، فهمی ایستا و راکد از قرآن نیست بلکه تفسیری پویشی و تجربه ای سیال از قرآن است و به عبارتی دیگر هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است، یعنی صوفی و عارف آن چه می شود می گوید و آن چه می گوید می شود. ما در این مقاله به تجربه عرفانی مولانا در تفسیر قرآن پرداخته ایم.

کلیدواژه‌ها: عرفا، قرآن، تفسیر معکوس، شهود باطنی، تجربه قرآنی و هرمنوتیک، مولانا، آیات قرآنی و. ...

درآمد

پیشینه تفسیر عرفانی که به لحاظ مبانی و روش از دیگر روش ها، به طور کامل متمایز است، به متون دینی پیش از اسلام و حتی مکاتب بشری یونان باستان بر می گردد.ارباب تصوف و عرفان، با تکیه بر معرفت خاص خویش به تفسیر آیات قرآنی می پرداختند و کلام خداوند را از منظر عمل و نظر می دیدند و از این رو در مشرب تصوف هم دو نوع نگرش به قرآن پدید آمد: تفسیر اشاری و نظری صوفیانه.

در تفسیر اشاری(۲) یا فیضی: تفسیر قرآن با نوعی معانی پنهانی و رمزی که فقط بر ارباب سلوک معلوم است انجام می شود، این تفسیر بر اندیشه های صوفیانه استناد نمی کند بلکه بر الهام و اشاراتی مبتنی است که نسبت به مقامی که صوفی دارد در قلبش ظاهر می شود.

تفسیر نظری نیز تفسیر قرآن در قالبی متناسب با برخی مباحث نظری و دیدگاه ها و تعالیم فلسفی است، به عبارت دیگر تفسیری است که بر بحث و درس بنیان نهاده شده است. در تفسیر نظری، عرفا، کلام الهی را

به شیوه ای متناسب با دیدگاه های خود تأویل کرده اند. ابن عربی از مشهورترین مفسران این نوع تفسیر است.

عرفا برای روش و روند تفسیر خود بهانه های روایی زیادی دارند یعنی با توجه به روایات، این روش خاص را که بعضی از محققین آن را «تفسیر خاص» (راشد محصل/۱۳۸۰/ ص ۵۹) نامیده اند در پیش گرفته اند. سخن عرفا درباره قرآن کریم و روش آنها در تفسیر آن یادآور این سخن عین القضاء درباره شعر است که می گوید:

»جوان مردا، این شعرها را چون آینه دان، آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود، اما هر که نگه کند، صورت خود تواند دیدن، هم چنین می داند که شعر را، در خود، هیچ معنایی نیست، اما هرکسی از او، آن تواند دیدن که نقد روزگار و کمال کار او است. و اگر گویی؛ «شعر را معنی آن است که قائلش خواست و دیگران معنی دیگر وضع کنند از خود.» این هم چنان است که کسی گوید: «صورت آینه»، صورت- صیقلی ای است که اول آن صورت نموده.» و این معنی را تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن آویزم از مقصود باز مانم.» (پورنامداریان /1375 /ص ۱۱۹) همان طور که عین القضاء شعر را آینه ای می داند که هر کس نقد روزگار و کمال کار خویش را در آن می بیند، عرفا نیز سفارش می کنند که قرآن را چنان بخوان که گویی درباره حال و طبع و کار تو نازل شده است: « اقرأ القرآن کانه نزل فی شأنک». (پورنامداریان/ ۱۳۷۵/ ص ۱۱۹) عرفا قرآن را به منزله یک اثر رمزی می دانند و شیوه و روش آنها نیز در تفسیر قرآن، ذوقی و استنباطی است که خود گاه آن را «اشاری» می نامند تا بدین وسیله خود را از اهل تأویل (فلاسفه و متکلمان) جدا نمایند.

هرمنوتیک عارفانه

نظریه ظاهر و باطن قرآن یکی از مقبولات پیشین مهم نزد عرفا و صوفیان برای فهم وحی است. اهل تصوف و عرفا سخن از ظاهر و باطن قرآن گفته اند و ادعا کرده اند قرآن ظاهر و باطن دارد. معنای ظاهری، حالت پوست دارد و معنای باطنی مغز آن است. آن چه از ظاهر واژه ها و جمله ها استفاده می شود با تعمق بیشتر یک معنای پنهانی در بر دارد. آن معنای دوم هم با تعمق بیشتر باز معنای دیگری در بر دارد. درباره این که چقدر می شود بر تعداد این معناها اضافه کرد آراء مختلفی هست. در پاره ای از تعبیرات گفته اند قرآن هفت یا هفتاد بطن دارد. عده ای هم گفته اند عدد هفت یا هفتاد فقط کثرت را می رساند و معنای دقیق آنها منظور نیست.

ابن عربی نیز در جلد اول «فتوحات»، کیفیت انتقال مفسر از معنای ظاهر به معنای باطن را به گونه ای دیگر تقریر می کند. وی در پاسخ به این سؤال که چرا اهل باطن معانی ای را که از آیه ها به دست می آورند «اشارات» می نامند نه تفسیر، می نویسد: «اهل باطن، به این جهت اینها را «اشاره» می نامند که از اهل ظاهر و قشریون و فقیهان می ترسند... اهل باطن از بیمی که دارند می ترسند کار خود را تفسیر بنامند و آن چه را می فهمند معانی اشاره ای می نامند«.

آنگاه برای بیان چگونگی فهم معانی باطنی به آیه (سنریهم آیتنا فی الفاق و فی انفسهم) (۵۳/۴۱) استناد می کند و می گوید در این آیه شریفه گفته شده ما نشانه هایمان را هم در آفاق به آنها نشان می دهیم و هم در انفس. سپس می نویسد: «فکل آیه منزله لها و جهان: وجهیرونه فی نفوسهم و وجه آخر یرونه فیها خرج عنهم قیسمون ما یرونه فی نفوسهم اشارات.» هر آیه منزل (آیات قرآن (دو چهره یا دو وجه وجودی دارد : یک وجه، وجود باطنی آن است که اهل حق آن را در آئینه جان های خودشان می بینند. و وجه دیگر آن حقیقتی است که در خارج از جان های اهل حق است. (شبستری/۱۳۸۱/ص ۱۳۲) ابن عربی می خواهد بگوید اگر کسی از «لا تشرکوا به شیئا» به این معنا رسید که به غیر خدا اصلاً نباید توجه کرد یا از تعبیر «حیات» در آیات قرآن که ظاهرش همان سنخ حیات دنیوی است، حیات ملکوتی را فهمید یا اگر کسی از «ید» و «قلم» و مانند اینها که به خداوند نسبت داده شده معانی ملکوتی آنها را فهمید ، چنین کسی این معانی را نه از طریق کلمات و جملات و علم ظاهر بلکه از طریق «شهود باطنی» به دست می آورد. گویی این اشخاص اول معانی باطنی را می بیند و سپس همان معانی را از کلمات و جملات می فهمند. شروع فهم و دریافت از درون است نه از بیرون. درون این اشخاص پرتوی روی کلمات و جملات می افکند و آنها را به این صورت معنادار می سازد. واضح است که در این نظریه، ساختار زبان، مبدأ انتقال به معانی نیست. (شبستری/ ۱۳۸۱/ ص ۱۲۳(ما در تفسیر عرفا با نوعی «تفسیر معکوس» روبه روییم. یعنی در این مورد عارف، قرآن را تفسیر و تأویل نمی کند بلکه این قرآن است که باطن و حقیقت عارف را تفسیر ، تأویل و بیان می کند. «از نظر ابن عربی فهم باطنی قرآن خود یک وحی است یعنی همان گونه که خداوند پیام خود را بر قلب پیامبر وحی کرد قرآن نیز معنای باطنی خود را بر قلوب مستعد وحی می کند. همان گونه که انزال قرآن وحی الهی است فهم آن نیز از سوی خداوند بر عارف وحی می شود) «.شبستری/ ۱۳۸۱/ ص ۱۴۳)

مولوی، در مثنوی قرآن را «حال انبیا» می داند که عارف باید در آن غوطه خورده و غواصی کند :

هست قرآن حال های انبیا ماهیان بحر پاک کبریا مثنوی/۱۵۳۸/۱

و در فیه مافیه نیز می گوید: «قرآن همچو عروسی است با آنکه چادر را کشی او روی با تو ننماید آنکه آنرا بحث می کنی و ترا خوشی و کشفی نمی شود آن است که چادر کشیدن تو را رد کند و با تو مکر کرده و خود را به تو زشت نمود یعنی من آن شاهد نیستم او قادرست به هر صورت که بخواهد بنماید اما اگر چادر نکشی و رضای او طلبی بروی کشت او را آب دهی از دور خدمتهای او کنی در آنچ رضای اوست کوشی بی آنکه چادر او کشی به تو روی بنماید. (فادخلی فی عبدی و ادخلی فی جنتی) (۲۹/۸۹ و ۳۰) حق تعالی به هر کس سخن نگوید، همچنانکه پادشاهان به هر جولاهه سخن نگویند، وزیری و نایبی نصب کرده اند ره به پادشاه از او برند. حق تعالی هم بنده ای را برگزیده تا هر که حق را طلب کند در او باشد و همه انبیا برای این آمده اند که ره جز ایشان نیستند.» (فیه مافیه/ ص ۲۲۹) به عبارتی قرآن، حال دل اهل درد است که به

لفظ اندک و معنی بسیار بیان شده است. فهمیدن و دانستن این حال کافی نیست بلکه صوفی عارف در پی تجربه این حال است و به این ترتیب می توان گفت تفسیر و تأویل عرفانی عبارت است از تجربه قرآنی.

عارف هم زمان که قرآن را می خواند قرآن بر قلب او وحی می شود. قلب عارف، مهبط و منزل وحی و صحیفه قرآن است. عارف، قرآن را با لفظ و حرف و صوت تفسیر نمی کند بلکه وجود عارف، خود تفسیر و تأویل قرآن است. ابن عربی، قلب خود را الواح مقدس تورات و مصحف قرآن می داند:

لقد صار قلبی قابل کل صوره فمرعی لغزلان و دیر لرهبان

و بیت لاوثان و کعبه طائف و الواح توراه و مصحف قرآن

دکتر براونس در مورد هرمنوتیک صوفیانه می نویسد: «قرآن، قرائتی است که عارف را در خود می پیچد و فهم قرآن مساوی است با گم شدن در آن. هرمنوتیک صوفیانه نکته فهم قرآن به سبک تفسیر معمولی نیست بلکه دستیابی به تجربه صوفیانه از آن است. هدف عارف رسیدن به معرفت است و معرفت یک حادثه است که محصول مطالعه متن (این جا قرآن) نیست بلکه تجربه متن است، آن گونه که هست .عرفا می خواهند در فهم و معرفت سخن الهی واسطه ها را حذف کرده و لب و مغز کلام الهی را مستقیماً فهم و تجربه کنند به عبارت دیگر هدف عارف از خو اندن قرآن گذر به آن سوی تفسیر و تأویل و نیل به تجربه خود کلام خداست. عارف، زبانی قرآنی را جذب و از آن خود می کند و دیگر مفسر واژگان قرآنی نیست بلکه مفسر تجربه خاص خویش و زبان این تجربه است. قرآن، نوری است که آثار خدا را روشن می کند. وظیفه هرمنوتیک ایستادن در مسیر تابش این نور است. عارف صوفی آن چه را که متن می گوید نه تنها می فهمد و می داند بلکه می بیند و نهایت این که هرمنوتیک عارفانه، راهنامه ای برای تجربه قرآن است و بعد قرار گرفتن در وضعیتی برای گفتن آن چه قرآن می خواهد؛ در این نوع تفسیر و تأویل)هرمنوتیک) صرفاً قرض گرفتن تفاسیر از بایگانی هایی که سنت به جا گذاشته است، کافی نیست خواه این تفاسیر اعتباری از خود داشته باشند یا نه، به عبارتی فهم قرآن با واسطه سنت نیست بلکه این سنت است که به واسطه متن)قرآن) فهمیده می شود.» (۷۷ (P/ 992/ bruns به عبارتی هرمنوتیک صوفیانه، فهمی ایستا و راکد از قرآن نیست بلکه تفسیری پویشی و تجربه ای سیال از قرآن است و به عبارتی دیگر هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است، یعنی صوفی و عارف آن چه می شود می گوید و آن چه می گوید می شود.

کسانی قرآن را هم چون نحوی یا لغوی می خوانند؛ و کسانی دیگر هم چون متکلمانی که در آن مخزنی سرشار از حجت ها به ضد مخالفان خود سراغ می گیرند، و باز کسانی دیگر هم چون مورخ یا فقیه که در آن ارکان فقه اسلامی را باز می جویند. صوفی نیز به سهم خود قرآن را به عنوان کلام خدا می خواند و مطلوب او کلام به خاطر نفس کلام نیست. (چه در این حال، کلام میان او و خدا حجاب می شود)، بلکه مطلوب او همان خدایی است که از خلال این کلام، اتصال به او دست می دهد. از این رو، صوفی معتقد است که معنای کلام را، که حقیقت اصل آن است، به روش هایی که نوساخته آدمی باشد نمی توان کشف کرد، بلکه تنها زمانی این معنا را می توانیم به تصرف درآوریم که خود به تصرف آن در آییم. آن گاه کلمات معنایی شگفت

و تازه می یابند، زیرا به صورت اشارات یعنی دلالت هایی در می آیند که از طریق آنها خدا کسی را که در طلب او از همه چیز دست شسته دلالت می کند. سوء تفاهم های تاریخی میان صوفیان و دیگر مسلمانان درباره مطابقت گزارش آنان از قرآن با سنت از همین جا برخاسته است، مدام به صوفیان می گویند: آن چه شما در قرآن می یابید ساخته و پرداخته محض است و صوفیان نیز پیوسته، هم چون ابن عطا، جواب می دهند: آن چه می یابیم در قرآن وجود دارد، اما «تنها کسی آن را درمی یابد که سر خود ... پاک کرده باشد«.

در تفسیر عرفانی، خواننده قرآن و نص قرآن مراد یکدیگر می شوند، یکی دیگری را باز می نماید در عین آن که خود باز نموده می شود. عارف در قرآن چیزی را می خواند که تجربه روحانی خود او به وی می گوید، چه راه به باطن قرآن و باطن ضمیر یکی است و این راه همان خداست: «هر که بیرون از خدا راهی به او بجوید گمراه می شود. چه بیرون از او راهی به او نیست؛ وی یگانه راهبر به خویش است.» (در تفسیر آیه ۴۲ از سوره ۲۶)

لذا تفسیر قرآن در نظر صوفی، تأویل تجربه روحانی است. از این رو، چنین تفسیری، هر چند هیچ گاه تصنع در آن نیست، پیوسته تازه و شگفت و از روی ظاهر پیش بینی نشدنی است، هم چون دگرگونی های ضمیر خواننده قرآن که واکنشی تابع الهامات وقت دارد، همان وقتی که بَوارِق واردات در آن جرقه می زند تا بر آیه قرآنی پرتوی نو بیفکند. به همین دلیل، تفسیر صوفیان تفسیر منظم و دستگاهی همه آیات قرآن نیست. انتخاب، بی آنکه به دلخواه باشد، به آن »مناسبتی» وابسته است که در بالا از آن سخن رفت. صوفیان بر سر آیاتی درنگ می کند که با آنان «سخن» می گویند، و آن آیاتی را با آنان سخنی است که با »دم» روحانی یعنی وقت آنان مناسبت دارند.

سخن آخر اینکه عرفا می گویند: «... قرآن، همچون شاهدی آراسته است در زیر چادر در پرده ستر. با هر کسی از آنجا که ایشانند نمایشی کند همچنان که شاهدان مستور نمایشی کنند با هر کسی. کس باشد که از وجود وی بجز از چادر نبیند و این کس بیگانه باشد همچون مشرکان و منافقان. و کس باشد که از وجود وی بوی شنود و این کس رهگذری باشد همچون قرآن. دیگر کس باشد که از وجود وی گفتاری شنود و این کس باشد از خویشان همچون عابدان. و کس باشد که از وجود وی دیداری بیند و این کس باشد از محرمان مانند مادر و پدر و برادران همچون عارفان. و کس باشد که از وجود وی وصلت و قربت یابد و این کس اهل او باشد همچون خاصگان...» (فردوس المرشدیه فی اسرار الصمدیه/ ص ۲۲۶)

تفسیر کلمات قرآنی در آثار مولوی

در این بخش در مورد تفسیرهای عرفانی کلمات قرآنی که در آثار مولوی به کار رفته است، سخن به میان آمده و نمونه هایی از آنها را بیان می کنیم. از آثار مولوی کتب های «مثنوی»، «فیه ما فیه» و «دیوان شمس» را برگزیده البته از «مناقب العارفین» که در آن « افلاکی» تفسیرهای عرفانی زیبایی را از مولانا بازگو می کند، غافل نبوده ایم.

در یک نگاه می توان گفت اهتمام به تفسیر عرفانی آیات قرآنی در آثار مولوی)به ویژه در مثنوی) بیش از آثار بر جای مانده دیگر او مورد مطالعه ما هستند مد نظر بوده است به عبارت دیگر، این اثر مذکور بیش از هر چیز متأثر از آمیزه های قرآن کریم بوده اند. دکتر زرین کوب درباره دلیل این تأثیر بر مولوی می فرماید: «این نکته که زمینه فکر و بیان مثنوی بیش از هر چیز متأثر از قرآن کریم به نظر می رسد نه فقط از آن جا ناشی است که متصوفه مبادی و تعالیم خود را غالباً به قرآن منسوب یا مربوط می کرده اند و حتی در عین آن که به نقل احادیث چندان عنایت نداشته اند و اخذ و ضبط آن را از مقوله اشتغال به علم قال و علم رسمی و بحثی تلقی کرده اند باز بر تلاوت و ختم قرآن مواظبت و مداومت داشته اند بلکه در مورد مولانا و مثنوی این کثرت و تنوع اشارات و معانی قرآنی تا حد زیادی مخصوصاً ناشی از همان سابقه اشتغال شخصی و خانوادگی وی به حرفه وعظ و تذکیر هم بوده است.» (زرین کوب/ ۱۳۷۲ /ج۱/ ص ۳۴۱) البته سخنان در مورد سنایی نیز صدق می کند.

مولوی از واعظان بزرگ عصر خود بوده است که رسم تلاوت قرآن به وسیله قاریان حاضر در پای منبر و ضرورت احاطه واعظان بر معانی قرآنی که قاریان در حضور آنها می خوانده اند و هم چنین لزوم اطلاع آنها بر آیات احکام و حکایات انبیا که احیاناً حاضران مجلس وعظ از آنها می پرسیده اند طبعاً حفظ قرآن و احاطه بر معانی و الفاظ آن را در آن ایام بر آنها الزام می کرده است. همین احاطه بر قرآن و همچنین بر حدیث نیز که مجالس آنها را از «قال الله» و «قال رسول الله» مشحون می داشته است. توجه و ازدحام عام را به مجالس وعظ آنها سبب می شده است. خاصه که واعظ در تفسیر آیات و نقل احادیث به ذکر حکایات سلف و قصه های لطیف عبرت انگیز نیز می پرداخته است و بدین گونه با الهام از سؤال سائل یا از مضمون آیاتی که قاری در پیش منبر او می خوانده است «قال الله» و «قال رسول الله» را با حکایت های جالب و تفسیر های لطیف می آراسته است و مجلس خویش را شور و حالی می بخشیده است. اشتغال مولوی به تدریس که ظاهراً شامل مباحث مربوط به فقه و عقاید بوده است تبحر در اسرار آیات را که مستند عمده تمام این مباحث به شمار می رود نیز بر وی الزام می کرده است اما بدون شک عامل عمده ای که ذهن او را به معانی قرآن مشغول می داشته است همان اشتغال به وعظ و تذکیر بوده است به گونه ای که مثنوی در واقع بر اساس الگوبرداری از قرائت حدیق در مجالس که شیوه مرسوم آن دوره بوده است، به رشته نظم کشیده شده و در اختیار مریدان مولوی قرار گرفته است به عبارت دیگر نظم مثنوی حاصل همین مجالس می باشد.

نکته قابل بحث دیگر در استفاده از آیات قرآنی در آثار عرفان، تطابق مواجید و معارف منقول از مشایخ صوفیه و مقامات و مقالات آنها که احیاناً نزد قشریه متشرعان اهل سنت نیز مطعون بوده است با نص آیات قرآن یا فحوای اشارات آن، رجوع مستمر به قرآن و سعی در فهم و دقایق آن را بر آنها الزام می کرده است که خود سبب یک نوع هم آمیزی فکری و ذهنی شاعران مورد بحث با قرآن است. تأثیر قرآن در آثار این شاعران کاملا هویدا است، به طوری که مضامین قرآنی در جای جای لغات و تعمیرات بر جای مانده از آثار شاعران چهارگانه ما خودنمایی می کند؛ جالب این که این تأثیر شگرف را در معانی و افکار نهفته این آثار به

نیکی مشاهده می کنیم. آن چه که مایه حیرت است این که کثرت و تنوع انحاء این تأثیر به قدری است که نه فقط مضامین آشکار و نهان مندرج در این آثار را بدون توجه به دقایق قرآنی نمی توان توجیه و درک کرد بلکه حقایق قرآن هم، در بسیاری از موارد به مدد تفسیرهایی که از ذهن مواج شاعران ژرف نگر مورد بحث ما از معانی و اسرار کتاب الهی به دست می آید بهتر مفهوم می گردد و از این رو است که آثار مذکور گه گاه هم چون تفسیری لطیف و دقیق از تمام قرآن کریم محسوب می شوند که هم طالبان لطایف و حقایق از آن بهره می یابند و هم کسانی که به الفاظ و ظواهر اقتصار دارند آنها را مستندی سودمند در می یابند.

در میان آثار این شاعران «مثنوی» شریف از اهمیت وافری برخوردار است. دکتر زرین کوب در این باره می فرمایند: «این گونه اشتمال بر معانی و لطایف قرآنی در مثنوی تا حدی است که از این کتاب نوعی تفسیر صوفیانه، موافق با مذاق اهل سنت می سازد و با آن که این نکته تمام ویژگی های مثنوی را شامل نمی شود، طرز تلقی خود مولانا را از مثنوی که وی در آن غالباً به چشم اثری الهامی و کتابی که طعن و نفی آن در حکم نفی قرآن و شریعت باشد می نگرد(«.زرین کوب/ ۱۳۷۲/ ج۱/ ص ۳۴۱) در مناقب العارفین آمده است: «... منقول است که روزی حضرت سلطان ولد فرمود که از یاران، یکی به حضرت پدرم شکایتی کرد که دانشمندان با من بحث کردند که مثنوی را قرآن چرا می گویند؟ من بنده گفتم که تفسیر قرآن است. همانا که پدرم لحظه ای خاموش کرد و فرمود که ای سگ، چرا نباشد؟ همانا که در ظروف حروف انبیاء، جز انوار اسرار الهی مدرج نیست و کلام الله از دل پاک ایشان رسته، بر جویبار زبان ایشان روان شده است. شعر :

ان الکلام لفی الفواد و انما جعل اللسان علی الکلام دلیلاً

خواه سریانی باشد، خواه سبع المثانی، خواه عبری، خواه عربی...» (افلاکی۱۳۷۵ج۱/ ۲۹۱) این نمونه، شاهدی بود بر اهمیت مثنوی و کارآمدی تفاسیر قابل اعتنای مولوی از آیات مبارکه کلام حکیم، صاحب قلم نیز به بهره وری از رشحات معنوی مثنوی، اهتمام خود را به تفحص هر چه بیشتر در این کتاب ارزشمند به کار گرفته است به گونه ای که نمونه های ارائه شده در این جستار علاوه بر شاعران و آثار دیگر غالباً برگرفته از کتاب مثنوی معنوی مولوی است.

کثرت و تنوع موارد اخذ و نقل آیات قرآنی در مثنوی به حدی است که اگر آن را به یک معنی نوعی تفسیر عرفانی از قرآن بخوانیم چندان مبالغه نکرده ایم و تفسیر عرفانی مولوی اگر چه رنگ تأویل صوفیان دارد ولی غالباً متضمن صبغه ای شاعرانه است که البته تأویل باطنی و فلسفی هم قابل التباس نیست. چنان که می دانیم ابن عربی نیز در این مقوله با مولانا هم رأی بوده، قائل به وجود دو نوع تأویل است: نخست، تأویل اهل عقل که همان تأویل لاسفه و متکلمان است و با قرینه عقلی، لفظ را از ظاهرش بر می گردانیم، به عبارتی دلیل حجیت این تأویل همان حجیت عقلی است؛ و تأویل نوع دوم، تأویل اهل الله است که به عرفا اختصاص دارد. در این تأویل معنای ظاهری حفظ می شود، لذا می توانیم بگوییم که دلیل حجیت این تأویل همان دلیل حجیت ظواهر است. به عبارت اخری گوینده که خدای تعالی و حکیم است، به معنای وصفی و

معنای ظاهری الفاظ آگاه بوده و در مقام بیان، این لفظ را استعمال کرده است. پس بنا به مقدمات حکمت، باید بگوییم که معنای ظاهری آن را اراده کرده است. (کاکایی/ ۱۳۸۰/ شماره ۳۲/ ص ۸۷)اوج پرواز فکر در مثنوی بسیار بلند است و کسی که از سطح و ظاهر قصه در می گذرد، در ورای آن اندیشه های بلند و هیجان های لطیف و شریف باز می یابد که فهم آن برای هر کس دست نمی دهد و دریافت آن آمادگی خاص طلب می کند که در عام نیست. همان طور که قبلاً گفتیم حتی بعضی آن را نوعی تفسیر (تفسیر عرفانی و شاعرانه) از قرآن دانسته اند که آکنده از مطالب و نکات آیات و احادیث است. ظاهراً از همین رو است که خود شاعر نیز آن را «فقه الاکبر «خوانده است و بسیاری از شارحان مثنوی نیز در آن به همین چشم نگریسته اند) .رجوع شود به شرح اسرار مثنوی حاج ملا هادی سبزواری) در واقع مولانا نه فقط بسیاری از آیات و داستانهای انبیا را در این کتاب غالباً با مشرب اهل تأویل تفسیر می کند بلکه پاره ای از احادیث پیغمبر را در طی کتاب، تفسیر و تبیین مرده بدین گونه قرآن و حدیث دو آبشخور صافی است که جان و دب این نوازنده نی ابدیت را سیراب می دارد. (زرین کوب/ با کاروان حله/ ۱۳۷۳/ ص ۲۳۴) در این گونه تفسیرها مولانا طریقت را به وسیله شریعت توجیه کرده، به حالات و مقامات اهل طریقت پشتوانه ای از اشارات قرآنی می افزاید. این گونه تفسیرها مخصوصاً به طور مجمل و بر سبیل استطراد در سراسر مثنوی بسیار است و اکثراً نیز متضمن استنباط های بدیع به نظر می رسد.

در حقیقت تفسیرهای مثنوی از آیات قرآنی همانند مقالات، ابحاث و دلالات آن همان گونه که در مجالس وعظ پیش می آمد غالباً به سبب ضیق مجالی که ناشی از پویایی مثنوی، توالی تداعی های آن و یا به سبب تنگی مجال از جانب گوینده، یا به خاطر ملال خاطر و تنگ ظرفی از جانب مستمع ناچار ناتمام می ماند؛ البته باید گفت انس با سبک بیان مثنوی و غور مکرر در آن نشان می دهد که اکثر این مسائل در مواضع دیگر و به صورت های متفاوت مجدداً مطرح و به هر حال حل می شود.

تعظیم فوق العاده مولانا در حق قرآن کریم که گه گاه از آن با عناوینی چون «کتاب» و «ذکر» و «نبی» یاد می کند همواره با نوعی تسلیم و اجذاب روحانی مقرون است و حال وی در برابر این وحی مبین الهی به نوعی فنای در ذکر و فنای در مذکور یا به آن چه صوفیه فنای در شیخ و مرشد می خوانند شباهت دارد و این مایه استغراق در معانی و اسرار قرآن در نزد مولانا می بایست تا حد قابل ملاحظه ای با تجربه عرفانی که تحقق به حقایق و اسرار، آن را برای عارف کامل می سازد مربوط بوده باشد.

خود وی مخاطبان واقعی قرآن را کسانی می داند که چشم روشن دارند و همه چیز را مظهر آیات حق می یابند. مع هذا این را هم خاطر نشان می کند که صحابه رسول با وجود تحقیق در معنی قرآن اکثر حافظ قرآن نبوده اند. کسانی هم که فقط به لفظ و ظاهر آن قانع و خرسند گشته اند البته به ادراک لطایف و اسرار آن راه نیافته اند و بر خلاف اهل هدایت که تمام الفاظ و حروف آن را با چشم جان می نگرند، اهل ضلال از نور قرآن چیزی جز ظاهر آن درک نمی کنند و آن چه را ورای ظاهر آن هست، نمی بینند؛ ولکن عامه هم که پاینده لفظ و ظاهر مانده اند از آنها نیز «اهل قل» و مخاطب به خطاب شریعت و تکلیف به شمار نمی آیند .

مولانا به طرز تلقی عوام از قرآن عزیز غالباً تعریض و اعتراض دارد چرا که آنها از قرآن، دل به لفظ ظاهر بسته اند و مثل ضریران از هدایت انوار آن محروم مانده اند. درباره بعضی از آنها می گوید که فقط وقتی خویشتن را دستخوش دیو وسوسه او می پندارند «اعوذ» و «فاتحه» می خوانند. بعضی دیگر فایده «فاتحه» و «القارعه» را در دفع دغدغه ناشی از خواب ناخوش و خاصیت »یاسین» و «انعام» را در رهایی از گرفتاری های عادی می پندارند، چنان که قصه های آن را نیز کسانی هستند که هم چون سایر قصه ها برای رهایی از وسوسه ها می جویند. این طرز تلقی عامیانه از قرآن کریم امری است که مولانا مخاطب را از آن تخدیر می کند و وی را همواره به تأمل در معانی و تحقق به لطایف و اسرار آن دعوت می کند. در مناقب العارفین آمده است که مولوی می گوید: «اگر قرآن خوانی قرآن چنان خوان که تو را بخوانندت، نه آن که از غفلت آن خواندن، برانندت و سر رب تالی القرآن و القرآن یلعنه این است:

عروس حضرت قرآن نقاب آن گه براندازد

که دار الملک ایمان را مجرد بیند از غوغا (افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۱/ ص/ ۴۱۰)

در هر حال تعظیم و تکریم قلبی فوق العاده ای که گوینده مثنوی همه جا نسبت به کلام الهی دارد نشان می دهد که مولانا معرفت و نجات عارف را در خارج از قلمرو وحی نمی جوید و از آن چه در جواب طعنه زننده بر مثنوی می گوید: (افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۱/ ص ۲۹۱) نیز پیدا است که نزد وی آن چه را مطلوب عارف و ضاله اهل حکمت محسوب است در قلمرو وحی باید جستجو کرد نه جای دیگر.

مولوی در تمثیل زیبای «مراء روم و یمن» این حقیقت را که حقیقت قرآن نهفته در انسان و حقیقت انسان را غبارها فرو گرفته است به شکلی زیبا و با بیانی دلچسب عرضه کرده و بر آن است که تمام صور معانی در درون ماست و عجائب هستی مندرج در جان آدمی است. دیدن این صور، با صیقل دادن جا امکان پذیر است. اگر این تلاش باطنی صورت گیرد معانی از جان انسان سر بر می آورد. او می گوید:

...رومیان آن صوفیانند ای پدر　　نی ز تکرار و کتاب و بی هنر

لیک صیقل کرده اند آن سینه ها　　پاک از آز و حرص و بخل و کینه ها(مثنوی/ ۲۱۴/۱)

و در جای دیگر می گوید:

خویش را صافی کن از اوصاف خود　　تا ببینی ذات پاک صاف خود

بینی اندر دل علوم انبیا　　بی کتاب و بی معید و اوستا(مثنوی/ ۱/ ۲۱۴)

آن چه از بررسی و کاوش در تفسیر کلمات قرآنی در شعر سنایی، عطار و مولوی می توان به دست آورد دو نکته اساسی است که توجه بدان روشن گر خط مشی کلی تفسیر عرفانی آنها است:

الف) نگاه عمیق به دو جنبه ظاهری و باطنی قرآن

در آثار مولوی نگرشی ژرف نگرانه به دو جنبه ظاهری و باطنی قرآن مشهود است. آنان معتقدند که در ورای معانی ظاهری آیات، معانی اشاری و تأویلی نهفته است. تفسیرهای سنایی و مولوی از آیات قرآن در

عین آن که تأویلات صوفیانه و آن چه را در نزد آنها «اشارات» نام دارد در بر می گیرد،توجه به تأویل، احتمال تفسیر ظاهری و لفظی، و تقدم عبارات را بر اشارات نفی نمی کند. نکته ای که ذکر و بسط آن در این مقال خالی از لطف نیست توضیحی راجع به اصطلاح «اشاره» است که در شرح و بیان عرفانی قرآن، ابن عربی استعمال این واژه را بر تأویل ترجیح می دهد؛ شاید دلیل آن جدا کردن خود از اهل تأویل یعنی فلاسفه و متکلمان باشد تا بدین وسیله گرایشش را به صوفیه بیشتر نشان بدهد. چنان که می گوید: «اهل الله آن چه را در شرح کتاب الله آورده اند، »اشاره» اصطلاح می کنند، و نه چیزی دیگر. این امر صرفاً به تعلیم الهی بوده است و علمای رسوم آن را نمی شناسند، چرا که اشاره تنها به قصد مشیر است نه مشارالیه.» (کاکایی/ ۱۳۸۰/ ص ۸۷) در این جا مشیر خداست که بدون آن که مشارالیه یعنی عارف، قصد کرده باشد. معانی ای از یک آیه را در قلب وی القا می کند؛ در حالی که علمای رسوم می خواهند با دست و پا زدن های عقلانی خویش، مراد خدا را دریابند.

از جمله دلایل دیگر که صوفیه از اصطلاح «اشاره» استفاده می کنند این که آنان مسائل بلندی چون «لیس فی الوجوه الا الله» را از راهبه الهی درک می کنند. آنان این اسرار را به تعلیم الهی از قرآن و سنت در می یابند لکن چون علمای رسوم به هیچ وجه این معانی را بر نمی تابند، به اتهام بدعت، به تفکیر و تشنیع اهل الله می پردازند. لذا صوفیه این نوع برداشت از قرآن و سنت را »اشاره» نام نهاده اند، تا از چنین گزندی مصون باشند. چنان که ابن عربی به واسطه همین برخوردها می گوید:« اصحاب ما [از اصطلاح تفسیر] به اشارت، عدول کردند. کلام آنان در شرح کتاب عزیز (که در اکنون یا آینده اش، باطل در آن راه نمی یابد) (فصلت/ ۴۲ و ۴۱)، هر چند بیان حقیقت و تفسیر معنای بلند و نافعی است که در نفوس آنان وارد شده، لیکن اشارات است [نه تفسیر]

ابن عربی در بیان همین برداشت عرفانی که به قلبش اشاره می شود نیز، هم چنان تابع قواعد زبانی باقی می ماند و معتقد است: آنان (صوفیه) آن معنی)اشاره) را به صورت عام یعنی همان طور که نازل شده و مطابق با عرف همان زبانی که آن کتاب به آن زبان نازل گشته است فهم می کنند. بدین وسیله خدا دو وجه را نزد آنان جمع می کند. چنان که می فرمایند: (سنریدهم آیاتنا فی الآفاق و فی انفسهم) (۵۳/۴۱) (زودا که آیات خود را در بیرون و درونشان به ایشان بنمایانیم.) منظور آیاتی است که در بیرون و درون آنان نازل شده است .پس هر آیه ای که نازل می شود دو وجه دارد. وجهی که عرفا آن را در درون خود مشهود می کنند و وجهی که در خارج خود می یابند. آن وجه را که در درون خود می یابند «اشاره» نام می کنند. (ابن عربی/ الفتوحات المکتبه/ بیروت/ ج۲/ ص ۲۷۹)

مولوی نیز هر چند در بسیاری موارد آیات و اشارات مربوط به «عالم کبیر «را وفق شیوه ای که صوفیه «تطبیق» می خوانند با اسرار «عالم صغیر» که وجود انسان است منطبق می کند یا اشارات راجع به انبیا را با احوال انسان های عادی تطبیق می نماید اما این طرز تلقی به هیچ وجه در نزد او متضمن نفی مفهوم ظاهر نص آیات و اشارات نیست. طرز تلقی مولانا از قرآن حاکی از استغراق نام و مخصوصاً از عشق و تسلیم

مخلصانه او نسبت به کلام الهی است .وی در طی مثنوی در عین آن که در اسرار و معانی گه گاه به شیوه ای نزدیک به طریقه اهل اشارت مثل ابن عربی و عبد الرزاق کاشانی، گرایش دارد. ظاهر را هم بی هیچ تأویلی می پذیرد و چون و چرا و بحث عقلی را در مقابل آن به هیچ وجه جایز نمی یابد. سنایی نیز در حدیقه ظاهر را نفی نمی کند ولی قرآن را دارای پنج پوسته می داند و می گوید:

نقش و حرف و قرائتش به یقین — از زمین هست تا سر پروین
...اولین پوست زفت و تلخ بود — دومین چون ز ماه سلخ بود
سیمین از حریر زرد تنک — چارمین مغز آبدار خنک
پنجمین منزل است خانه تو — سنت انبیا ستانه تو
چون ز پنجم روان بیارایی — پس به اول چرا فرود آیی(حدیقه/ ۱۷۳)

غزالی هم در احیاء علوم الدین بابی را به فهم قرآن و تفسیر آن اختصاص داده است که در آن به دفاع از اهل تصوف در مقابل مفسران ظاهر می پردازد و می گوید: «بدان، آن کس که گفته است که قرآن را جز تفسیر ظاهر معنی ای نیست، او از حد نفس خویش اخبار کرده است و او در آن چه از خود اخبار می کند مصیب است ولکن بدان چه خلق را بدین وجه که حدّ اوست باز می دارد مخطی است. بل اخبار و آثار دلیل بر آن که ارباب فهم را در معانی قرآن متّسعی عظیم است) «.غزالی/ ۱۳۶۴/ ج۱/ ص ۶۲۵)

گاه مولوی در تفسیر یک کلمه قرآنی ابتدا معنی ظاهری آن را بیان می کند و سپس به معنی باطنی آن روی می آورد و با پیش فهم های خود تفسیر عرفانی زیبایی از آن ارائه می دهد مثلاً در تفسیر آیه (و اذا راوا تجاره او لهوا انفضوا الیها و ترکوک قائما قل ما عند الله خیر من اللهو و من التجاره و الله خیر الرازقین) (۱۱/۶۲) «لهو» را «بانگ دهل» (معنی ظاهر) می داند و می گوید:

هر چه از یارت جدا اندازد آن — مشنو آن را چون زیان دارد زیان
گر بود آن سود صد در صد مگیر — بهر زر مگسل ز گنجور ای فقیر
این شنو که چند یزدان زجر کرد — گفت اصحاب نبی را گرم و سرد
ز آن که بر بانگ دهل در سال تنگ — جمعه را کردند باطل بی درنگ
ثم خلیتم نبیا قایما — قد فضضتم نحو قمح هایما
و آن رسول حق را بگذاشتید — بهر گندم تخم باطل کاشتید
تا نباید دیگران ارزان خرند — زان جلب صرفه ز ما ایشان برند
ماند پیغامبر به خلوت در نماز — به دو سه درویش ثابت پر نیاز
گفت طبل و لهو و بازرگانیی — چونتان ببرید از ربانّیی
صحبت او خیر من لهو است و مال — بین که را بگذاشتی چشمی بمال
خود نشد حرص شما را این یقین — که منم رزّاق و خیر الرازقین

آن که گندم را ز خود روزی دهد　　کی توکّل هات را ضایع نهد(مثنوی/ ۲۶/۲)

یا در تفسیر آیه (اذا جاء نصر الله) (۱/۱۱۰) سخن از مفسران ظاهر و مفسران باطن که محققان هستند می گوید و آن را این گونه تفسیر می کند » :مفسران ظاهر چنین تفسیر می کنند که مصطفی(ص) همت ها داشت که عالمی را مسلمان کنم و در راه خدا آورم چون وفات خود را بدید گفت: «آه، نزیستم» که خلق را دعوت کنم.» حق تعالی گفت: «غم مخور در آن ساعت که تو بگذری ولایت ها و شهرها را که به لشکر و شمشیر می گشودی، جمله را بی لشکر مطیع و مؤمن گردانم و اینک نشانش آن باشد که در آخر وفات، تو خلق را بینی از در در می آیند گروه گروه مسلمان می شوند چون این نشان بیاید بدانک وقت سفر تو رسید . اکنون تسبیح کن و استغفار کن که آنجا خواهی آمدن.» و اما محققان می گویند که معنیش آن است آدمی می پندارد که اوصاف ذمیمه را به عمل و جهاد خود از خویشتن دفع خواهد کردن چون بسیار مجاهده کند و قوتها و آلت ها را بذل کند نومید شود. خدای تعالی او را گوید که می پنداشتی که آن به قوت و به فعل و عمل تو خواهد شدن. آن سنت است که نهاده ام یعنی آن چه تو داری در راه مال بذل کن بعد از آن بخشش ما در رسد. در این راه بی پایان تو را می فرماییم که با این دست و پای ضعیف سیر کن. ما را معلوم است که به این پای ضعیف این راه را خواهی بریدن بلکه به صد هزار (سال) یک منزل نتوانی از این راه بریدن الا چون در این راه بروی چنان که از پای درآیی و بیفتی و تو را دیگر هیچ طاقت رفت نماند بعد از آن عنایت حق تو را برگیرد چنان که طفل را مادام که شیر خواره است او را بر می گیرند و چون بزرگ شد او را به وی رها می کنند تا می رود. اکنون چون قواهای تو نماند در آن وقت که این قوت ها داشتی و مجاهده ها می نمودی گاهگاه میان خواب و بیداری به تو لطفی می نمودیم تا با آن در طلب ما قوت می گرفتی و امیدوار می شدی این ساعت که آن آلت نماند لطف ها و بخشش ها و عنایت های ما را ببین که چون فوج فوج بر تو فرود می آیند که به صد هزار کوشش ذره ای از این نمی دیدی اکنون (فسبح بحمد ربک و استغفره ((110/3)استغفار کن از این اندیش ها و پندار که می پنداشتی آن کار از دست و پای تو خواهد آمدن و از ما نمی دیدی اکنون چون دیدی که از ماست استغفار کن)انه کان توابا) (۳/۱۱۰).» (فیه ما فیه/ ص ۷۸ و ۷۹)

قرآن در نزد مولانا ورای ظاهر خویش باطنی هم دارد و از آن چه در این باب در حدیث که «ان القرآن ظهراً و بطناً و لبطنه بطناً الی سبعه ابطن» (شرح تعرف/ ۲/ ۱۴۲) بر می آید که قرآن به قول مولانا در معنی هفت توست و خاص و عام را فراخور حال خویش از آن بهره ای است چنان که گویی برای هر طایفه خطاب دیگر دارد. فی المثل بر حسب تعبیر مولانا آن کس که مردن را برای خود تَهلُکه می یابد خطاب قرآن به او (لا تلقوا بایدیکم الی التهلکه) (۱۹۵/۲) است اما آن کس که مرگ را برای خود بشارت و فتح باب می داند خطاب قرآن در حق او (سارعوا الی مغفره من ربکم) (۱۳۳/۳) خواهد بود:

همچو قرآن که به معنی هفت توست　　خاص را و عام را مَطعَم دروست(مثنوی/ ۱۰۹/۳)

از نظر مولوی فرق است بین آن کس که مخاطب ظاهر قرآن است با آن کس که باطن قرآن وی را مشغول می دارد اما به هر حال ورای بطن سوم که باطن باطن است آن چه بطن چهارم محسوب است سِری است که به اعتقاد مولانا هیچ کس از آن آگهی ندارد:

حرف قرآن را بدان که ظاهری است　　زیر هر ظاهر باطنی بس قاهری است
زیر آن باطن یکی بطن سوم　　که درو گردد خردها جمله گم
بطن چهارم از نبی خود کس ندید　　جز خدای بی نظیر بی ندید(مثنوی/ ۲۴۳/۳)

پس نباید از قرآن فقط ظاهر را دید، چرا که این طرز تلقی مایه عجب و ظلالت می شود چنان که ابلیس هم، چون از وجود آدم که کتاب حق بود تنها ظاهر را دید او را یک مشت خاک یافت و چنان که باید به حقیقت حال او را نبرد. از نگاه مولوی ظاهر قرآن هم، چون شخص آدمی است، ظاهرش نقش و حرف است اما آن چه روح و جوهر قرآن و سِر و حقیقت آن است ورای این نقش و حرف ظاهر است:

تو ز قرآن ای پسر ظاهر مبین　　دیو را آدم نبیند جز که طین
ظاهر قرآن چو شخص آدمی است　　که نقوشش ظاهر و جانش خفی است(مثنوی/ ۳/ ۲۴۳)

به اعتقاد مولانا تفسیر قول حق را جز از الهام حق نباید جست. از آن که هر چه را حق فرو بسته است جز خود او نمی تواند گشاد. «قول حق را هم ز حق تفسیر جو» (۲۲۹۲/۶) از این جا است که قرآن را خود قرآن بهتر از هر کس تفسیر می کند که: «القرآن یفسر بعضه بعضه» و مولانا نیز در بیان همین نکته است که می گوید: «معنی قرآن ز قرآن پرس و بس.» (۲۰۰/۵)

با این همه آن چه از اشارت (و ما یعلم تأویله الا الله و الراسخون (3/7) (در قرآن در باب حقیقت معنی تشابهات آیات بر می آید در نزد مولانا خاصان حق را هم که روح آنها در پیش قرآن فانی شده و گویی عین قرآن گشته است، از درک این معنی محروم نمی دارد:

هر که کاه و جو خورد قربان شود　　هر که نور حق خورد قرآن شود(مثنوی/ ۱۵۹/۵)
معنی قرآن ز قرآن پرس و بس　　پیش قرآن گشت قربانی و پست
و ز کسی که آتش ز دست اندر هوس　　تا که عین روح او قرآن شدست(مثنوی/ ۲۰۰/۵)

آیا این که مولانا غیر از خود قرآن که معنی و سر حقیقت قرآن را فقط از همان باید جست، این چنین کسی که به تعبیر وی «آتش زده اندر هوس» بر ادراک لطایف معنی و در واقع حقیقت تأویل آن قادر می داند، از آن رو است که این جا در بیان قرآن عبارت (و الراسخون فی العلم) را مثل بعضی از اهل تفسیر دنبال آیه و مربوط به اشارت (ما یعلم تأویله) گرفته است. در این مورد که محل بحث اهل تفسیر است در کلام مولانا تصریح و تأکید نیست اما سلطان ولد که تربیت یافته حوزه مجالس مولانا است آن گونه که اشارات وی در باب نامه (سلطانی گرد فرامرزی/ ۱۳۵۹/ ص ۵۷) بر می آید، ظاهراً راسخان در علوم را اولیاء کامل می داند و اولیاء کامل را نیز به معنی مراد و تأویل قرآن قادر می پندارد. خود مولانا نیز به هر حال هر چند

فهم بطن چهارم از قرآن را برای هیچ کس «جز خدای بی نظیر بی ندید» ممکن نمی داند، ادراک آن چه که نه از آن گونه است از حوصله فهم آن کس که با نفی خودی و رهایی از هوی به معنی قرآن تحقق یافته باشد بیرون نمی یابد.

گفتیم که تأویل صوفیه که مثل هر گونه تأویل، ظاهر را به باطنی که می تواند آن را احتمال کند باز می گرداند، نفوذ به باطن آیه را مجوز عدول از ظاهر آن نمی یابد و از این حیث تفاوت بارزی با تأویل فلسفی و باطنی دارد و آن چه در مثنوی در تأویل آیات می آید نیز از همین مقوله است و در عین توجه به ماورای ظاهر، توقف در ظاهر را هم نفی نمی کند. (کاکایی/ ۱۳۸۰/ صص ۹۰-۸۷ (پاره ای از این تأویلات هر چند طرز بیان خاص مولانا به آنها اصالت می دهد، ظاهراً مأخوذ از اقوال قدماء مشایخ به نظر می آید و از یک روایت افلاکی بر می آید (افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۲/ ص ۶۰۳)که یک بار کاتبی که نسخه ای از «حقایق التفسیر» ابوعبد الرحمن سلمی را برای مولانا کتابت کرده است از وی نواخت و محبت بسیار دیده است و این انس و شوق وی را به این گونه تفسیرهای صوفیانه تا حدی داعی و محرک وی در گرایش به این گونه تأویلات عرفانی نشان می دهد» .این تفسیر سلمی که مولانا آن را عزیز می داشته است (افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۲/ ص 603) نزد تعدادی از متشرعه اهل سنت از جمله «ابن تیمیه» و سلف او «ابن جوزی حنبلی» آماج طعن بوده است و آن را نه فقط ((غیر محمود)) بلکه حتی مشتمل بر استعارات باطنیه و تحریف و قرمطه تلقی کرده اند (پور جوادی/ ۱۳۶۹/ مقدمه /پاورقی صفحه چهارده) و شاید آن چه برخی از این طایفه را به طعن در آن واداشته است کثرت روایاتی باشد که سلمی در طی این تفسیر از امام صادق(ع (نقل کرده است.

گفتیم که تا وقتی حمل نصوص آیات بر ظواهر آنها اصل تلقی می شود این دعوی که آیات کتاب در عین حال بر دقایق و اشارت هایی شامل است که بر ارباب سلوک کشف شدنی است نزد محققان اشکالی ندارد و آن را از کمال ایمان و محض عرفان هم ناشی و حاکی می دانند. این طرز تفسیر هم به هر حال نوعی تأویل است اما چون در آن می کوشند تا از طریق استنباط، ظاهر آیه را به معنایی بازگردانند که با آن چه پیش از آن و بعد از آن می آید موافق آید و با کتاب و سنت هم مغایر نباشد، وقتی آیه این گونه معنی را احتمال تواند کرد تأویل محمود به شمار می آید و آن جا که لفظ آیه معانی مختلف را احتمال می کند توجیه آن به یک معنی قابل انطباق مایه اعتراض نیست و این گونه تأویل البته موجب عدول از سنت محسوب نمی شود. بدین گونه تأویل صوفیه، آن گونه که در مثنوی انعکاس دارد، شیوه ای از تفسیر است که در طی آن ظاهر را در پرده باطن مستور می دارند اما نفی نمی کنند و باطن را از ورای پرده ظاهر بیرون می آرند اما آن را دست آویز نفی ظاهر نمی سازند. پیدا است که این طرز تلقی از مفهوم آیات در مواردی که متشابهات را با مجرد تفسیر لفظی نمی تواند تبیین کرد مورد توجه قرار می گیرد اما آنجا که این شیوه، مدعی حصر معنی در همین مفهوم و متضمن نفی ظاهر مراد باشد تأویل، نامحمود تلقی می شود و از صوفیه جز کسانی که اهل طامات و دعوی های بزرگ هستند آن را مقبول نمی شمردند. به هر حال، تأویل صوفیه چون جنبه کشفی و ذوقی دارد متضمن مراتب است و بر حسب تفاوت حالات و مقامات قوم، درجات مختلف پیدا می کند. به علاوه سیر و

کشف در مراتب شهود هم فرق دارد و در این موارد تفاوتی که در تأویل صوفیه هست ناشی از اختلاف خواطر و واردات آنها در مدارج سلوک است یا از این که برخی از آنها بیشتر بر عرفان نظری و آراء ناظر بر وحدت وجود تکیه دارند و بعضی بیشتر مبتنی بر اذواق و مواجید کشفی خویش هستند. این گونه تأویل در حد محمود خویش در عین حال هم با آن چه تفسیر تمثیلی یا مجازی خوانده می شود تفاوت دارد و هم ناظر به محکمات و آیات احکام نیست بیشتر مربوط به متشابهات است و مخصوصاً به آن چه در باب احوال انسان و اسرار کاینات مایه تنبه و اعتبار تواند بود اما تفسیر مبتنی بر تمثیل و مجاز هر چند نزد صوفیه هم تا آن حد که موجب نفی احکام و منجر به تأویل محکمات نگردد به طور موازی با تفسیر مبنی بر ظاهر، رایج و مقبول است، در نزد زنادقه و غلاه باطنیه غالباً مستند تأویل در احکام شده است و چون این شیوه تأویل نامحمود، مستلزم تعطیل شریعت است، متشرعه صوفیه و سایر اهل سنت هم از آن به شدت اظهار تحاشی نموده اند و آن را نفی و رد کرده اند.

پس از آن چه را مولانا تأویل اهل اعتزال می خواند و صوفیه اهل سنت به شدت از آن استیحاش دارند، تأویل عقلی است که از معنی ظاهر به سبب غرابتی که در نزد عقل دارد به آن چه مورد قبول عقل عادی است عدول می کنند اما آن چه خود مولانا و اکثر صوفیه آن را مقبول می یابند تأویل کشفی است که مبنی است بر قول به وجود بطن مستور در ورای ظاهر آیات و غالباً تجربه ذوقی و کشفی را در واری ظاهری که باطن را مستور می دارد معیار توجیه اسرار آیات می سازد .از این جا است که مولوی می گوید:

کرده ای تأویل حرف بکر را　　خویش را تأویل کن نه ذکر را
بر هوا تأویل قرآن می کنی　　پست و کژ شد از تو معنی سنی(مثنوی/ ۶۷/۱)

تأویل کشفی در نزد صوفیه مبنی بر تجربه وجدانی است که آن را «وحی دل» می خوانند و البته این واردات آنها هم با حالات و مقاماتشان تجانس و تناسب دارد و همین نکته وقوع تناقضات را در تأویلات صوفیه محتمل و قابل توجیه می کند. از همین رو است که تأویلات صوفیه در نزد خود آنها هرگز نهایت حد معرفت آیات تلقی نمی شود و وجوه معانی قرآن در آن چه به بیان آنها می آید هرگز محصور و محدود نمی گردد اما تجربه کشفی در نزد آنها مبنی بر این دعوی است که می پندارند عارف از طریق علم کشفی در ورای حد لفظ و عبارات به آن جا که مطلع اشارات است راه می یابد. شیخ عبد الرزاق کاشانی (وفات ۷۳۶) در مقدمه تأویلات خویش از امام صادق(ع) نقل می کند که در هنگام نماز از خود بیخود می شد و چون سبب پرسیدند عذر می آورد که من آیه قرآنی را چندان باز می خوانم تا آن را از آن کس که کلام اوست استماع کنم. (زرین کوب/ سر نی/ ۱۳۷۲/ ج۲/ ص (820در واقع هر چند تفسیر به رأی بر موجب حدیث نبوی نهی شده است آنچه صوفیه در تأویلات خود به بیان می آورده اند نزد خود آنها از این مقوله محسوب نمی شود. به علاوه کشف که طریق صوفیه در تفسیر مبتنی بر آن است تخریق حجاب ظاهر و ورد در ماورای حجاب باطن است که تجانس روح عارف و اتصال آن با عوالم نامرئی و با آن چه باطن و غیب عالم

حسی محسوب می شود نفوذ در آن را برای وی ممکن می سازد و از این جا است که عارف هر قدر در مراتب حالات و مقامات بالاتر رود ابواب تازه ایی در ادراک معانی قرآنی بر وی گشاده می شود. صوفیه به خاطر همین تفاوت در مراتب حالات و مقامات معتقد بوده اند که یک آیه می تواند تفاسیر بی شماری داشته باشد. در مناقب العارفین آمده است که «پس آن گاه سرآغاز تفسیر سوره (والضحی) کرده چندان معانی و دقایق بیان کرد که در تقریر بیان آید؟ و تا قرب نماز مغرب مجلس کشید و هنوز در تقریر واو قسم «والضحی» غرایب و نوادر می فرمود: حاضران مجلس تمامت مست گشته) «...افلاکی/ ج۱/ ص ۱۷۲) یا در تذکره الاولیاء آمده است: « نقل است از شیخ ابوسعید ابوالخیر که گفت: «به سرخس شدم. پیر ابوالفضل را گفتم که: « مرا آرزوی آن است که تفسیر (یحبهم و یحبونه) را از لفظ تو استماع کنم.» گفت » :تا شب درآید، که شب پرده سر بود.» چون شب درآمد گفت: «تو قاری باش تا من مذکر باشم.» گفت: « یحبهم و یحبونه) برخواندم. هفتصد تفسیر کرد که مکرر نبود و یکی یکی مشابه نشد تا صبح برآمد.» او گفت: «شب برفت و ما هنوز از اندوه و شادی ناگفته و حدیث ما به پایان نرسیده.» (تذکره الاولیاء/ ص ۸۱۷)

باری، تأویل صوفیه اعتقاد به وجود بطون متعدد در آیات را که در حدیث مشهور « ان القرآن ظهراً و بطناً و لبطنه و بطناً الی سبعه ابطن» هم بدان اشارت هست به هیچ وجه مستند عدول از ظاهر نمی یابد و صوفیه کشف بطون را در حد حالات و مقامات خویش دست آویز تجربه ذوقی و وسیله ایقان به ظهر و بطن قرآن می یابند. «در حقیقت بدون تصور جهانی که در آن، استقرار عوالم عدیده کثیره در طول نوعی محور عمودی، مراتب سیر نزولی و صعودی هر یک از مظاهر روح و ماده را قابل توجیه می کند رجوع از ظاهر به باطن و نفوذ از باطن در قلمرو ظاهر که تأویلات کشفی و ذوقی صوفیه و عرفا مبنی بر آن است ممکن نیست و شاید بر سر عمده که حکمت برهانیان را از دریافت این عوالم تا حدی دور می کند آن است که نزد اکثر آن گونه متفکران، عام روح و ماده در یک حد فاصل عرضی و افقی از هم جدا می شوند نه در حد فاصل طولی و عمودی که جسم و ماده را اخسّ مراتب نزولی عقل و روح، و روح و عقل را اشرف مراتب صعودی جسم و ماده تلقی می کند . تصور مراتب غیب که قرآن هم ایمان بدان را در ردیف ایمان به خدا و رسول بر مؤمنان الزام می کند برای مولانا و سایر صوفیه این سیر از بطن به ظهر و از ظهر به بطن قرآن را که تأویلات صوفیه تعبیری از آن است قابل توجیه می دارد.» (زرین کوب/ سر نی/ ۱۳۷۲/ ج۱/ ص ۳۵۰(چند نمونه از تفسیرهایی که در آنها مولوی و دیگر شاعران عارف از ظاهر به باطن پرداخته اند: مولانا در شرح «استوی» و «عرش» در آیه (الرحمن علی العرش الستوی) (۵/۲۰) در مناقب العارفین می گوید: «چه گفته است در تفسیر جز این که در ظاهرها گفته اند که «استوی» یعنی «استولی»، کَقوله:

قد استوی بشر علی العراق　　من غیر سیف و دم مهراق

و غیر آن چه گفته اند آمنا بقوله استوی بلا کیف و لا کیفیه نعتقد هکذا من غیر تَفتیشِ، از این سخن چه معلوم شد، این (طه) (۲۰) را چه گفته اند؟ در تفسیر جز آن که اهل ظاهر می گویند:

طه، اسم محمد و قول دیگر مَعناهُ یا رجُلُ و قول دیگر الارض پا بر زمین نه که رسول به یک پا ایستاده بود در نماز شب در تهجد، چو امر آمد که (فتهجد به نافله) (۷۹/۱۷) چندان به یک پای ایستاد که پای مبارکش آماس گرفت:

کرده آماس ز استادن شب پای رسول　　تا قبا چاک زدند از سَهَرش اهل قبا

امر آمد که طه أی پای دیگر را هم بر زمین نه. به یک پای مه ایست که ما امر تهجد برای رنج تو نفرستادیم، این قول های ظاهر که گفته اند نمی پرسم، دیگر غیر این چه گفته اند؟ نمی گویی، اکنون معلوم شد که تفسیر این از لوح محفوظ می باید خواندن، کناره آن لوح، در کنار و هم نگنجد، پادشاه گفت: که خدمت مکن که مرا شرم می آید از تو، او جواب داد که این مرا مگو که از این منع که می کنی مهر تو بر دل من سرد می شود و تو بر دل من سرد می شوی .پادشاه گفت: چون چنین است نگویم، بار دیگر می گوید که به جان و سر تو که هیچ حاجت نیست، مکن، (انا فتحناک لک فتحاً مبیناً) (۱/۴۷)

نه که مستقبل و ماضی گنهت مغفور است　　گفت این جوشش عشقست نه از خوف و رجا

او می گوید که به جان و سر تو که خواهم کردن تا چندان بایستاد که پای او ورم کرد. پادشاه به خشم می گوید که بس کن، این مرا نمی باید (طه/ ما انزلنا علیک القرآن لتشقی) (۱/۲۰ –۲) تو را پهلوی خود نشاندم و با تو سخن می گویم، جهت آن نمی گویم تا تو در رنج افتی، (الا تذکره لمن یخشی تنزیلا ممن خلق الارض) (۴/۲۰) شرح این قرب است، جهت عوام، ارض، تن محمد است .سموات، مفکره و مصور و مخیله نورانی او؛ (الرحمن علی العرش استوی) (۵/۲۰ (بر دل تو قرار گرفتم چند چند

تخت دل معمور شد پاک از هوا　　بر وی «الرحمن علی العرش استوی»(افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۲/ ص ۶۶۵)

در مثنوی نیز «عرش» را «تخت دلی» می داند که از هوی پاک شده باشد:

چون ز علت وارهیدی ای رهین　　سر که را بگذار و می خور انگبین

تخت دل معمور شد پاک از هوا　　بین که «الرحمن علی العرش استوی«

حکم بر دل بعد از این بی واسطه　　حق کند چون یافت دل این رابطه　(مثنوی/ ۲۲۵/۱)

عطار در تذکره الاولیاء نیز «عرش» را «دل» دانسته است و آورده است: «نقل است که شبی بر سر انگشتان پای ایستاد، از نماز خفتن تا سحرگاه، خادم آن حال مشاهده می کرد. و خون از چشم شیخ بر خاک می ریخت. در تعجب ماند. بامداد از شیخ پرسید که: «آن چه حال بود؟ ما را از آن نصیبی کن.» شیخ گفت: «اول قدم که رفتم، به عرش رسیدم. عرش را دیدم چون گرگ لب آلوده شکم تهی. گفتم :ای عرش به تو نشان می دهند که: (الرحمن علی العرش استوی) (۵/۲۰) بیا تا چه داری؟ عرش گفت: چه جای این حدیث است؟ که ما را نیز به دل تو نشان می دهند که: «انا عند المنکسره قلوبهم.» (تذکره الاولیء/ ص ۱۸۶)

یا در تفسیر آیه (و اذا جعلنا البیت مثابه للناس و امنا و اتخذوا من مقام ابراهیم مصلی) (۱۲۵/۲) در فیه ما فیه می آورد: « سر آن است که در او سری باشد و اگر نه هزار سر به پولی نیرزد، این آیت را خواندند که (و

اذا جعلنا البیت مثابه للناس و امنا و اتخذوا من مقام ابراهیم مصلی) (۱۲۵/۲ (ابراهیم(ع) گفت: خداوندا! چون مرا به خلعت رضای خویشتن مشرف گردانیدی و برگزیدی ذریات مرا نیز این کرامت روزی گردان. حق تعالی فرمود: (لا ینال عهدی الظالمین) (۱۲۴/۲) یعنی آنها که ظالم باشد ایشان لایق خلعت و کرامت من نیستند، چون ابراهیم دانست که حق تعالی را با ظالمان و طاغیان عنایت نیست قید گرفت، گفت خداوندا آنها که ایمان آورده اند و ظالم نیستند ایشان را از رزق عام است همه را از وی نصیب باشد و از این مهمان خانه کل خلایق منتفع و بهره مند شوند الا خلعت رضا و قبول و تشریف کرامت قسمت خاصان است و برگزیدگان اهل ظاهر می گویند که غرض از این بیت، کعبه است که هر که در وی گریزد از آفات امان یابد و در آن جا صید حران باشد و به کس نشاید ایذا رسانیدند و حق تعالی آن را برگزیده است، این راست است و خوب است الا این ظاهر قرآن است، محققان می گویند که بیت، درون آدمی است یعنی خداوندا! باطن را از وسواس و مشاغل نفسانی خالی گردان و از سوداها و فکرهای فاسد و باطل پاک کن تا در او هیچ خوفی نماند و امن، ظاهر گردد و به کلی محلی وحی تو باشد در او دیو و وسواس او راه نباشد هم چنان که حق تعالی بر آسمان شب گماشته است تا شیاطین رجیم را مانع می شوند از استماع اسرار ملایک تا هیچ کسی بر اسرار ایشان وقوف نیابد و ایشان از آفت ها دور باشند یعنی خداوندا تو نیز پاسبان عنایت خود را بر درون ما گماشته گردان تا وسواس شیاطین و حیل نفس و هوا را از ما دور گردانند. این قول اهل باطن و محققان است. هر کسی از جای خود می جنبد. قرآن، دیبائی دو رویه است، بعضی از این روی بهره می یابند و بعضی از آن روی و هر دو راست است، چون حق تعالی کی خواهد که هر دو قوم از او مستفید شوند هم چنان که زنی را شوهر است و فرزندی شیرخوار و هر دو را از او خطی دیگر است، طفل را لذت از پستان و شیر او و شوهر لذت جفتی یابد از او، خلایق طفلان راهند، از قرآن لذت ظاهر یابند و شیر خورند الا آنها که کمال یافته اند ایشان را در معانی قرآن تفرجی دیگر باشد و فهمی دیگر کنند مقام و مصلای ابراهیم در حوالی کعبه جایی است که اهل ظاهر می گویند آن جا دو رکعت نماز می یابد کردن، این خوب است ای والله و الّا مقام ابراهیم، پیش محققان آن است که ابراهیم وار خود را در آتش اندازی جهت حق و خود را بدین مقام رسانی به جهد و سعی در راه حق یا نزدیک این مقام که خود را جهت حق فدا کرد یعنی نفس را پیش او خطری نماند و بر خود نلرزید. در مقام ابراهیم دو رکعت نماز خوب است الا چنان نمازی که قیامش درین عالم باشد و رکوعش در آن عالم. مقصود از کعبه، دل انبیا و اولیا است که محل وحی حق است و کعبه، فرع آن است. اگر دل نباشد کعبه به چه کار آید، انبیا و اولیا به کلی مراد خود ترک کرده اند و تابع مراد حقند تا هر چه او فرماید آن کنند و با هر که او را عنایت نباشد اگر پدر و مادر باشد از او بیزار شوند و در دیده ایشان دشمن نماید.» (فیه ما فیه/ ۱۳۶۹/ ص ۱۶۴-۱۶۵)

ب) تطبیق آیات با اصول تصوف و سلوک عرفانی

در آثار سنایی، عطار و مولوی شواهد بسیاری دیده می شود که در آن کوشش شده است اصطلاحات عرفانی و سیر و سلوک را با استناد به آیات قرآنی استنباط کنند. عطار در دیباچه تذکره الاولیاء بعد از قرآن و

اخبار، سخن مشایخ طریقت را بالاترین سخن ها می داند و دلیل جمع آوری آنها و تألیف کتاب خود را چنین می نویسد: «اما بعد، چون از قرآن و اخبار گذشتی، هیچ سخن بالای سخن مشایخ طریقت نیست- رحمهم الله- که سخن ایشان نتیجه کار و حال است نه ثمره حفظ و قال، و از عیان است نه از بیان، و از اسرار است نه از تکرار، و از علم لدنّی است نه از علم کسبی، و از جوشیدن است نه از کوشیدن، و از عالم »ادبنی ربی» است نه از جهان «علمنی ابی» که ایشان ورثه انبیااند.» (عطار /تذکره الاولیا/ ۱۳۷۴/ ص۵) و می گوید: «دیگر باعث، آن بود که جنید را گفتند – رحمه الله علیه- که: «مرید را چه فایده بود در این حکایات و روایات؟» گفت» :سخن ایشان لشکری است از لشکرهای خدای- عزوجل- که بدان مرید را، اگر دل شکسته بود، قوی گردد و از آن لشکر مدد یابد.» و حجت این سخن آن است که حق -تعالی- می فرماید که: (و کلا نقص علیک من انباء الرسل، ما نثبت به فوادک (11/20) (ما ای محمد، قصه گذشتگان با تو می گوییم تا دل تو بدان آرام گیرد و قوی شود.» (عطار/ تذکره الاولیا/ ۱۳۷۴/ ص۷) سپس دلایل دیگر خود را این گونه می آورد: «دیگر باعث، آن بود که چون قرآن و اخبار را لغت و نحو و تصریف می بایست و بیشتر خلق از معانی آن بهره ای نمی توانستند گرفت، این سخنان که شرح آن است و خاص و عام را در وی نصیب است- اگر چه بیشتر به تازی بود- با زبان پارسی آوردم تا همه را شامل بود.» (عطار/ تذکره الاولیا /1374 /ص۷) و «دیگر باعث، آن بود که چون این سخن، بهترین سخن ها است، از چند وجه: اول آن که دنیا بر دل مردم سرد کند، دوم: آن که آخرت را بر دوام ملازم خاطر بود. سوم آن که دوستی حق در دل مرد پدید آورد، چهارم، آن که مرد چون این نوع سخن را بشنود، زاد راه بی پایان ساختن گیرد. پس بر مقتضی این مقدمات، جمع کردن چنین سخن ها از جمله واجبات بود. و به حقیقت توان گفتن در آفرینش به از این کتاب نیست، از آن که سخن ایشان شرح قرآن و اخبار است که بهترین جمله سخن هاست.» (عطار/ تذکره الاولیا/ ۱۳۷۴/ ص۹()

مولوی نیز در کتاب خود- مثنوی- که آن را تفسیر قرآن می داند در پاره ای موارد معانی و اشارات صوفیه را با تعبیرات مأخوذ از قرآن تأکید و توجیه می کند و در حقیقت اخذ و نقل مضمون قرآنی در این موارد برای تقریر و تبیین مقالات صوفیه است. مثلاً : در تفسیر آیه (وبئر معطله) (۴۵/۲۲) بئر را چاه تاریک خودبینی (چاه طبیعت و نفس) می داند که باید برای رهیدن از آن حمزه وار، همزه تردد و هستی خود را از آن حذف کنی: «مگر فقیهی ساده دل با نحوی زیرک موافقت کرده بود. از ناگاه به سر چاهی رسیدند که خراب و یباب گشته بود فقیه آغاز کرد (و بئر معطله) (۴۵/۲۲) بی همزه گفت، نحوی برنجید و گفت: و بئر بگو، مهموز بخوان، فصیح تر بود، هم چنان بحث فقیه و نحوی به غایت دراز کشید و جهت همزه اعلال نموده تمامت کتب صرف و نحو را ورق ورق می کردند و از دلائل گفتن ملول شدند، عاقبه الجدال اصلاً به منزلی و آبادانی نرسیدند و به تاریکی شب مانده در عین آن که در بحث گرم شده بودند، قضا را نحوی ما به چاهی مغ فروافتاد، از اندرون چاه فریاد می کرد که ای رفیق طریق و ای فقیه شفیق حسبه الله تعالی مرا از این چاه مظلم برهان، فقیه گفت: به شرطی خلاصت دهم که همزه را از بئر حذف کنی، بیچاره نحوی... تا از

بئر حذف همزه نکرد از آن چاه نرهید، هم چنان تا همزه تردد و هستی خود را حمزه وار از خودی خود حذف نکنی از بئر تاریک خودبینی که چاه طبیعت و نفس است (و غیابه الجب (12/10) (نرهی و هرگز به فضای صحرای (و ارض الله واسعه) (۱۰/۳۹) نرسی) .افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۱/ ص ۱۰۷)

یا در آیه (فلا اقتحم العقبه) (۱۱/۹۰) «عقبه» را «نفس» می داند: «و این آیت را تفسیر کرد (لقد خلقنا الانسان فی کبد) (۴/۹۰) ای فی ظلمه و جهل ثمرش علیهم من نوره ففنی عن اوصاف الانسانیه، فخرج من الکبد الی الراحه؛ (فلا اقتحم العقبه) (۱۱/۹۰) العقبه؛ نفسه، (فک رقبه) (۱۳/۹۰) ان یعتق نفسه من رق الخلق و من رؤیه افعال نفسه و من رؤیه انه فک و الله اعلم.» (افلاکی /1375 /ج۱/ ص ۳۲۳) یا در تفسیر (کل نفس ذائقه الموت) (۱۸۳/۳؛ ۳۶/۲۱؛ ۵۷/۲۹ (آورده است: «شیخ تاج الدین اردبیلی که شیخ خانقاه پروانه بود و در آن زمان صاحب فضیلت و بیان؛ ایراد کرد که پس چرا (کل نفس ذائقه الموت) (۱۸۳/۳) گفت؟ فرمود که آخر کف نفس گفت، کل قلب نگفت یا قلب شو، یا در قلب بنده مؤمن جا گیر تا هم چون قلب مؤمن نمیری و اگر قلبی کنی هرگز به نقد قلبی نرسی و چون تو در هوای نفس می روی و آلت نفس پس کل نفس ذائقه الموت تو را است) «.افلاکی/ ۱۳۷۵/ ج۱/ ص ۵۰۳)

در جایی دیگر، آیه (کل شیء هالک الا وجهه) (۸۸/۲۸* را به فنای فی الله تفسیر می کند: «هم چنان روزی در تفسیر این آیت معنی غربت بیان می کرد که این که حق تعالی (کل شیء هالک الا وجهه) (۸۸/۲۸) فرموده است نه آن است که مدح خود می کند و بر بندگانش از قدم و بقا تفاخر می آرد که من باقیم و شما فانی بلکه دعوت رحمت می کند که به کلی در من مستهلک شوند چنانکه وجود قطره ای در دریا تا در وجه کریم ما که الا وجهه باقی شوید چنانکه گفت:

کل شیء هالک الا وجهه　　چون نه ای در وجه او هستی مجو
هر که اندر وجه ما باشد فنا　　کل شیء هالک نبود جزا
ز آنکه در الاست او از لا گذشت　　هر که در الاست او فانی نگشت»(افلاکی/ ۱۳۷۵، ج۱/ ص ۵۰۴)

نمونه هایی از تفسیر کلمات قرآنی در آثار مولوی:

(فخذ اربعه من الطیر فصرهن الیک ثم اجعل علی کل جبل منهن جزءا ثم ادعهن یأتینک سعیا و اعلم ان الله عزیز حکیم)(۲۶۰/۲)

در این آیه مفسران در باب «اربعه من الطیر» یعنی چهار مرغ خلیل اتفاق نظر دارند ولی آنها را به هر حال مظاهر اوصاف نفسانی می خوانند. برخی، مرغان خلیل را طاووس، کرکس، کلاغ و کبوتر دانسته اند و برخی دیگر به جای کرکس، بط به جای کبوتر، خروس و به جای کلاغ، زاغ آورده اند. صفاتی که این مرغان جانشین آن شده یا مرزی از آن به حساب آمده اند، حرص و آرزومندی، مردارخواری، جاه دوستی، شهوت و تمایلات است. مولانا آنها را عبارت از طاووس، خروس و بط و زاغ می داند. وی در دفتر پنجم، چهار مرغ را بدین ترتیب نماینده چهار خوی و عادت آدمیان دانسته است: بط در نزد وی مظهر حرص، خروش مظهر

شهوت، طاووس رمز جاه و زاغ مظهر آرزوهای دور و دراز است. کشتن آنها هم که بر موجب اشارت قرآن کریم چون ابراهیم از خداوند می خواهد تا احیای موتی را به وی نشان دهد و خطاب الهی از وی طلب می کند تا مرغان را سر ببرد و پاره پاره در هم آمیزد و آنها را دوباره باز خواند تا زنده شدن دوباره آنها را مشاهده کند، در واقع رمزی از احیای نفس مرده حیوانی است که فقط با کشتن و سربریدن این اوصاف و آن چه این چهار مرغ مظاهر آن می باشند حاصل می شود و بدین گونه تجربه خلیل در بیان مثنوی هم حشر را که رمز شریعت است توجیه می نماید و هم طریق تصفیه باطن را که نشانه ای از رسم طریقت است تبیین می کند .او خود در دفتر پنجم هنگام شرح این آیه عنوان «تفسیر فخذ اربعه من الطیر فصرهن الیک» را می آورد و خطاب به آدمی می گوید :

تو خلیل وقتی ای خورشید هش — این چهار اطیار رهزن را بکش
زان که هر مرغی از اینها زاغ وش — هست عقل عاقلان را دیده کش
چار وصف تن چون مرغان خلیل — بسمل ایشان دهد جان را سبیل
سر ببرشان تا رهد پاها ز سد — ای خلیل اندر خلاص نیک و بد
کل توی و جملگان اجزای تو — برگشا که هست پاشان پای تو
از تو عالم روح زاری می شود — پشت صد لشگر سواری می شود
زان که این تن شد مقام چار خو — نامشان شد چار مرغ فتنه جو
خلق را گر زندگی خواهی ابد — سر ببر زاین چار مرغ شوم بد
بازشان زنده کن از نوعی دگر — که نباشد بعد از آن زایشان ضرر
چار مرغ معنویء راهزن — کرده اند اندر دل خلقان وطن(مثنوی/ ۴/۵)

آن گاه خطاب به انسان کامل که خلیفه وقت است می گوید:

چون امیر جمله دل های سوی — اندر این دور ای خلیفه حق توی(مثنوی/ ۴/۵)

و پدرش بهاء ولد در معارف می نویسد: «قفس قالب هیچ کس خالی نیست از این چهار مرغ. هر شب، هر چهار را می کشند و در هم می آمیزند و به وقت صبح همه را زنده می کنند و بدین قفس باز می فرستند. و یکی بط، حرص مکتسب است که مقصود او جمع مال باشد که همچون خربطی بر بط نواز می زند و دوم خروس، شهوت است که خروش و فغان او به ایوان می رسد. سیوم زینت و آرایش طاووس رنگ به رنگ سالوس است که می خواهد هر ساعتی مشاطگی کند، چهارم عمر طلبی چون زاغ که کاغ کاغ او دشت و صحرا را پر کرده است.» (بهاء ولد/ ۱۳۵۲/ ج۱/ ص ۲۲۱)

سنایی نیز در حدیقه این چهار مرغ را چهار طبع بدن می داند که باید گردن زده شود و تا انسان از آن اجزای طبیعت رهایی نیابد، به روح قدسی دست نخواهد یافت:

چهار طبع است در سرای رحیل — زنده کن هر چهار را چو خلیل

مرگ کش زندگی ز ارکان است | نه سزاوار عالم جان است
رمه راهیست از سرای فنا | خلق را سوی کشت زار فنا
چار مرغند چار طبع بدن | بهر دین جمله را بزن گردن
بر هم آمیز پر و بال همه | پس نگه کن به کار و حال همه
آلت چار میخ عزرائیل | پس به ایمان و عقل و عشق و دلیل
جان نپرد به سوی معدن خویش | تا نگردی پیاده از تن خویش
تا نباید ز حس برون حیوان | ره نیابد به مرتبه انسان
پس چو انسان ز نفس ناطقه رست | روح قدسی به جای او بنشست(حدیق/ ۷۲۴)

(قال رب اغفر لی و هب لی ملکا لا ینبغی لاحد من بعدی انک انت الوهاب) (۳۵/۳۸)

در برخی تفسیرهای عارفانه احوال ملک سلیمان که از عظمت و وسعت آن سخن رفته به صورتی دیگر نموده شده است. مولوی در تفسیر عرفانی «رب هب لی» می گوید:

گر ولی زهری خورد نوشی شود | ور خورد طالب سیه هوشی شود
»رب هب لی» از سلیمان آمده است | که مده غیر مرا این ملک دست
تو مکن با غیر من این لطف وجود | این حسد را ماند اما آن نبود
نکته «لا ینبغی» می خوان به جان | سر «من بعدی» ز بخل او مدان
بلکه اندر ملک دید او صد خطر | مو به مو ملک جهان بد بیم سر
بیم سر با بیم سر با بیم دین | امتحانی نیست ما را مثل این
پس سلیمان همتی باید که او | بگذرد زاین صد هزاران رنگ و مو
با چنان قوت که او را بود هم | او سلیمان است و آنکس هم منم
چون بر او بنشست زاین اندوه گرد | بر همه شاهان عالم رحم کرد
شد شفاعت کرد و گفت این ملک را | با کمالی ده که دادی مر مرا
هر که بدهی و بکنی آن کرم | موج آن ملکش فرو می بست دم
او نباشد «بعدی» او باشد معی | خود معی چه بود منم بی مدعی
شرح این فرض است گفتن لیک من | باز می گردم به قصه مرد و زن (مثنوی/ ۱۶۱/۱)

مولوی درخواست سلیمان را نه تنها نشان سدود و دلبستگی به تعلقات دنیایی نمی داند بلکه آن را لازم همت بلند انسانی چون سلیمان می شناسد. او درخواست سلیمان را نشانی از بخل نمی یابد بلکه ملک را پر از خطر می داند. البته قبل از مولوی نیز ابوسعید ابوالخیر این معنی را از عبارت (لا ینبغی لاحد من بعدی) دریافت می کند. در اسرار التوحید آمده است: «شیخ ما گفت: «سلیمان گفت (هب لی ملکا» (۳۵/۳۸) او را آن ملک بدادند. چون آفت ملک بدید و بدانست که آن سبب دوری است نه سبب نزدیکی، گفت: (لا ینبغی لاحد من بعدی) (محمد بن منور/ ۱۳۷۲/ ص ۱۷۵)

در حقایق تفسیر سلمی نیشابوری آمده است: « قال (سلیمان) (هب لی ملکا) (۳۸/۳۵) ثم رجع و نظر فی ما سئل: قال (لا ینبغی لاحد من بعدی) که همان تفسیر را از گفتار جنید هم دانسته اند. (شفیعی کدکنی/ ۱۳۶۶/ ج ۱/ ص ۳۰۶)

عطار نیز در منطق الطیر نیز در شرح این آیه تفسیر اسرار التوحید را با نگاه هنری خود چنین بازگو می کند:

...چون سلیمان ملک خود را چندان بدید — جمله آفاق در فرمان بدید...
گفت چون این مملکت وین کار و بار — زین قدر سنگ است دایم پای دار
من نمی خواهم که در دنیا و دین — باز ماندکس به ملکی همچنین
پادشاها من به چشم اعتبار — من ندارم با سپاه و ملک کار
هست آن در جنب عقبی مختصر — بعد از این کس را مده هرگز دگر
آفت این مالک دیدم آشکار — می کنم زنبیل بافی اختیار

(فیها انهار من ماء غیر آسن و انهار من لبن لم یتغیر طعمه و انهار من خمر لذه للشاربین و انهار من عسل مصفی)

مولوی در ادربیا زیر چهار جوی بهشت را جوهای آب صبر، مهر و ود، ذوق طاعت و مستی و شوق می داند:

آب صبرت جوب آب خلد شد — جوی شیر خلد مهر توست و ود
ذوق طاعت گشت جوی انگبین — مستی و شوق تو جوی خمر بین
این سبب ها آن اثرها را نماند — کس داند چونش جای آن نشاند
این سبب ها چون به فرمان تو — بود چار جو هم مر تو را فرمان نمود
هر طرف خواهی روانش می کنی — آن صفت چون بد چنانش می کنی(مثنوی/ ۱۹۷/۲)

در فیه ما فیه غیر آسن را آب حیات می داند و می گوید: «... و اگر کودک است چون به بازی مشغول نیست پیر است اینجا سن معتبر نیست (ماء غیر آسن) (۴۷/۱۵) آن باشد که جمله پلیدیهای عالم را پاک کند و در او هیچ اثر نکند .همچنان صاف و لطیف باشد که بود و در معده مضمحل نشود و خلط و گنده نگردد و آن، آب حیات است. (فیه ما فیه/ ص)۱۴۷(الذین هم علی صلاتهم دائمون) (۲۳/۷۰)

مولانا نماز عاشقان را دائمی می داند و آنان را همچون ماهیانی می داند که با «زر عبا» رابطه ای ندارند. در نگاه او این نماز صورت است که پنج وقت دارد و موقت است و روح، رکوع و سجودی دیگر دارد:

پنج وقت آمد نماز و رهنمون — عاشقان را فی صلاه دائمون
نه به پنج آرام گیرد آن خمار — که در آن سِرهاست نی پانصد هزار
نیست «زر غبا» وظیفه عاشقان — سخت مستسقی است جان صادقان

نیست «زر غبا» وظیفه ماهیان ز آن که بی دریا ندارند انس جان
آب این دریا که هایل بقعه ای است به خمار ماهیان خود جرعه ای است
یکدم هجران تر عاش چو سال وصل سالی متصل پیشش خیال
عشق مستسقی است مستسقی طلب در پی هم این و آن چون روز و شب
روز بر شب عاشق است و مضطر است چون ببینی شب بر او عاشق تر است
نیست شان از جست و جو یک لحظه ایست از پی همشان یکی دم ایست نیست
این گرفته پای آن، آن گوش این این بر آن مدهوش و آن بیهوش این
در دل معشوق جمله عاشق است در دل عذار همیشه وامق است
در میانشان فارق و فاروق نیست در دل عاشق به جز معشوق نیست(مثنوی/ ۴۲۵/۶)

مولانا در فیه ما فیه نیز همین تفسیر را با شرح و تفصیل بیشتری بیان می کند: «می گفت که ما را به همت یاد دار. اصل، همت است اگر سخن نباشد تا نباشد سخن فرع است فرمود که آخر این همت در عالم ارواح بود پیش از عالم اجسام پس ما را در عالم اجسام بی مصلحتی آوردند این محال باشد پس سخن در کارست و پر فایده. دانه قیسی را اگر مغزش را تنها در زمین بکاری چیزی نروید چون با پوست به هم بکاری بروید پس دانستم که صورت نیز در کار است. نماز نیز در باطن است «لا صلوه الا بحضور القلب» اما لابدست که به صورت آری و رکوع و سجود کنی به ظاهر آن گه بهره مند شوی و به مقصود رسی (هم علی صلاتهم دائمون) (۲۳/۷۰) این نماز روح است. نماز صورت، موقت است. آن دایم نباشد زیرا روح عالم دریاست آن را نهایت نیست. جسم، ساحل و خشکی است. محدود باشد و مقدر پس «صلوه دایم» جز روح را نباشد پس روح را رکوعی و سجودی هست اما به صورت آن رکوع و سجود ظاهر می باید کردن زیرا معنی را به صورت اتصالی هست تا هر دو به هم نباشد فایده ندهند.» (فیه ما فیه/ ۱۳۶۹/ ص ۱۴۴) و در جای دیگر نیز می گوید: «این نماز آخر برای آن نیست که همه روز قیام و رکوع و سجود کنی الا غرض از این، آن است که می باید آن حالتی که در نماز ظاهر می شود پیوسته با تو باشد اگر در خواب باشی و اگر بیدار باشی و اگر بنویسی و اگر بخوانی در جمیع احوال خالی نباشی از یاد حق تا (هم علی صلاتهم دائمون) (۲۳/۷۰).» (فیه ما فیه/ ص ۱۷۴) (والضحی) (۱/۹۳) (ما ودعک ربک و ما قلی)(۳/۹۳) (و الیل اذا یغشی) (۱/۹۲)

مولوی در بیان این دعوی که رحمت حق سابق بر غضب او و فایق بر آن است و وقتی آن کس را که شایان رحمت اوست دریابد محیط و شامل هم هست و حتی اگر یک چند هم بنده را فرو گذارد و دیر به سراغ او بیاید باری دیر گیر سختگیر است و چون بنده را درگیرد وی را سخت مشمول رحمتهای گوناگون می دارد، مخاطب را برای شرح این معنی که از آن به وصل و ولا تعبیر می کند و بدینگونه مفهوم سختگیر را خلاف آنچه در عادت از آن به ذهن متبادر می شود و متضمن معنی قهر است در معنی مقابل آن که مشمول رحمت است به کار می دارد. حواله به سوره (و الضحی) (۱/۹۳) می کند و از وی می خواهد تا آن را از سر

اندیشه بخواند. پیدا است که گوینده در توجیه قول خویش اینجا نظر به آن موضع ازین سوره مبارکه دارد که در خطاب به رسول خداوند از روی دلنوازی و با لحن وصل و ولا می گوید که (ما ودعک ربک و ما قلی) (۳/۹۳)، و بدین گونه آن چه بعد از این خطاب در حق رسول می رود نزد مولانا حاکی از آن است که لطف حق اگر هم یک چند آن کس را که مستحق و در خور این لطف اوست رها می کند وی را سرانجام باز فرو می گیرد و چون فرو گیرد سخت به لطف می گیرد و قهر و عتاب وی به وصل و ولا منجر می شود.

مولوی در مورد این آیات می گوید:

دشمن روند این قلابکان — عاشق روزند آن زرهای کان
زآن که روز است آینه تعریف او — تا ببیند اشرفی تشریف او
حق قیامت را لقب زآن روز کرد — روز بنماید جمال سرخ و زرد
پس حقیقت روز سر اولیا است — روز پیش ماهشان چون سایه ها است
عکس راز مرد حق دانید روز — عکس ستاریش شام چشم دوز
زآن سبب فرمود یزدان «والضحی« — »والضحی» نور ضمیر مصطفی
قول دیگر کاین ضحی را خواست دوست — هم برای آن که این هم عکس اوست
ور نه فانی قسم گفتن خطاست — خود فنا لایق گفت خداست
از خلیلی لا احب الافلین — پس فنا چون خواست رب العالمین
لا احب الافلین گفت آن خلیل — کی فنا خواهد از این رب جلیل
باز «والیل» است ستاری او — آن تن خاکی زنگاری او
آفتابش چون برآمد زآن فلک — با شب تن گفت هین «ماودعک«
وصل پیدا گشت از عین بلا — زآن حلاوت شد عبارت «ما قلی«
هر عبارت خود نشان حالتی است — حال چون دست و عبارت آلتی است
آلت زرگر به دست کفشگر — و آلت اسکاف پیش زرگر
بود انا الحق در لب منصور نور — بود انا الله در لب فرعون زور
همچو دانه کشت کرده ریگ در — پیش سگ که استخوان در پیش خر(مثنوی/ ۲۶۳/۲)

این ابیات یک تفسیر خاص با یک برداشت تأویلی عرفانی از آیت ۱ تا ۳ سوره والضحی است که پیش مولانا نیز سابقه دارد.

در کشف الاسرار میبدی، ج۱۰، ص ۵۳۰ در نوبت سوم آمده است که: «گفته اند »و الضحی» اشارت است به روشنایی روی با جمال مصطفی(ص) و «و اللیل» اشارت است به سیاهی موی با کمال مصطفی(ص) رب العالمین تحقیق تشریف وی را به روی و موی او سوگند یاد می کند که (ما ودعک ربک و ما

قلی)(۳/۹۳) سنایی نیز مشابه این تفسیر را در مقدمه قصیده ای که در ستایش محمد منصور سرخسی است ضمن این ابیات بیان می کند:

کفر و ایمان را هم اندر تیرگی ه در صفا سوی و رویش گر به صحرا ناوریدی قهر و لطف نسخه جبر و قدر در شکل روی و موی اوست نیست در دارالملک جز رخسار و زلف مصطفی کافری بی رنگ ماندستی و ایمان بی نوا این ز «و اللیلت» شود علوم آن از «و الضحی»(دیوان سنایی/ ص ۳۴)

پی‌نوشت‌ها:

۱-عضو هیات علمی تربیت معلم مشهد

2- allegoricall interpretation

کتابنامه

- خرمشاهی، بهاء الدین، قرآن کریم، انتشارات نیلوفر، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۶.
- ابن عربی، محی الدین، تفسیر القرآن الکریم، تحقیق مصطفی غالب، انتشارات ناصر خسرو، چاپ اول، ۱۳۶۵.
- ابوزید، نصر حامد، معنای متن، ترجمه مرتضی کریمی نیا، انتشارات طرح نو، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۲.
- آتش، سلیمان، مکتب اشاری، ترجمه توفیق هـ . سبحانی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱.
- احمدی، بابک، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۰
- استیس، والتر، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء الدین خرمشاهی، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۵۸
- اشرف زاده، رضا، تجلی رمز و روایت در شعر عطار، انتشارات اساطیر، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۳
- صفهانی، راغب، مفردات الفاظ القرآن، به تصحیح عدنان داودی، نشر دار القلم دمشق و دار السیامه، بیروت، ۱۴۱۶.
- افلاکی، شمس الدین احمد، مناقب العارفین، با تصحیح تحسین بازیجی، دنیای کتاب، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۵.
- الزبیدی، محمد مرتضی، تاج العروس من جواهر القاموس، المطبعه الخیریه، مصر، ۱۳۰۶.
- بابایی، علی اکبر، عزیزی نیا، غلامعلی و روحانی راد، مجتبی، روش شناسی تفسیر قرآن، سمت، تهران، ۱۳۷۹.
- براونس، جرالد، قرآن خانه من است؛ هرمنوتیک صوفیانه غزالی، ترجمه اسماعیل یزدان پور، منبع اینترنت.
- پالمر، ریچارد، ا، علم هرمنوتیک، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، انتشارات هرمس، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۷.

- پورجوادی، نصر الله، مجموعه آثار ابوعبدالرحمن سلمی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۹.
- پورنامداریان، تقی، رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۵
_____ ، داستان پیامبران در کلیات شمس، انتشارات موسسه تحقیقات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۴.
- تفلیسی، ابوالفضل جبیش بن ابراهیم، وجوه قرآن، دکتر مهدی محقق، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۱.
- تهانوی، مولوی محمد اعلی، کشاف اصطلاحات الفنون، کلکته ۱۸۶۲، افست شده کتابخانه خیام، ۱۹۶۷.
- جهانگیر، محسن، محی الدین ابن عربی، چهره برجسته عرفان اسلامی، دانشگاه تهران، ۱۳۶۷.
- جوکار، نجف، درآمدی بر تأویلات اسماعیلی در آثار ناصر خسرو، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، شماره سوم و چهارم، زمستان، ۱۳۸۱.
- حجتی، سید محمد باقر، پژوهش در تاریخ قرآن کریم، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران، ۱۳۷۲.
- _____، سه مقاله در تاریخ تفسیر و نحو، بنیاد قرآن، تهران، ۱۳۶۸.
- حلبی، علی اصغر، آشنایی با علوم قرآنی، انتشارات اساطیر، تهران، چاپ سوم، ۱۳۷۳.
- خرمشاهی، بهاء الدین، تفسیر و تفاسیر جدید، کیهان، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۴.
- _____، ذهن و زبان حافظ، معین، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۷۴.
- دهخدا، علی اکبر، لغت نامه، سازمان لغت نامه دهخدا، تهران.
- ذهبی، محمد حسین، التفسیر و المفسرون، دار الکتب الحدیثه، الطبعه الثانیه، ۱۹۷۶ م.
- راشد محصل، محمد رضا، پرتوهایی از قرآن و حدیث در ادب فارسی، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- _____، نشانه شناسی ادبی در کاربرد قرآن و حدیث، انتشارات روزگار، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- رضایی اصفهانی، محمد علی، روشها و گرایشهای تفسیری قرآن (منطق تفسیر قرآن)، مرکز جهانی علوم اسلامی، قم، ۱۳۸۲.
- رکنی یزدی، محمد مهدی، دریافت عرفانی میبدی از قرآن، دومین کنگره تحقیقات ایرانی، ۲، ۱۳۵۲.
- ریاحی، محمد امین، گلگشت در شعر و اندیشه حافظ، انتشارات علمی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۴.
- ریکور، پل، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۳.
- زرین کوب، عبد الحسین، ارزش میراث صوفیه، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۷۷.

- _____، از کوچه رندان، انتشارات سخن، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۸.
- _____، با کاروان حله، انتشارات علمی، تهران، ۱۳۷۳.
- _____، دنباله جستجو در تصوف ایران، تهران، امیر کبیر، ۱۳۶۲.
- _____، سر نی، انتشارات علمی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۶۸.
- زرقانی، محمد عبدالعظیم، مناهل العرفان فی علوم القرآن، مصر، چاپ دوم، ۱۹۴۳ م.
- ستاری، جلال، مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، نکته ای درباره زبان «رمزی» صوفیه، نشر مرکز، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- سجادی، سید جعفر، فرهنگ اصطلاحات عرفانی، انتشارات طهوری، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۰.
- سراج طوسی، ابونصر، اللمع فی التصوف، مترجمین قدرت الله خیاطان و محمود خرسندی و...، نشر فیض، کاشان، ۱۳۸۰.
- سروش، عبدالکریم، تفسیر متین متن، ترجمه احمد نراقی، کیان، سال هفتم، شماره ۳۸، آبان و آذر.
- سنایی غزنوی، حدیقه الحدیقه، تصحیح مدرس رضوی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۹.
- سهروردی، شهاب الدین، عوارف المعارف، ترجمه عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۴
- سیوطی، جلال الدین عبدالرحمن، الاتقان فی علوم القرآن، ترجمه سید مهدی حایری، انتشارات امیر کبیر، چاپ اول، ۱۳۶۳.
- شاهرودی، عبدالوهاب، نردبان آسمان، انتشارات قلم، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، آنسوی حرف و صوت، انتشارات سخن، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- _____، تازیانه های سلوک، انتشارات آگاه، تهران، ۱۳۷۲.
- _____، نظام خانقاه در قرن پنجم به روایت ابن قیسرانی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، یادنامه استاد زنده یاد دکتر احمد علی رجایی بخارایی، شماره سوم و چهارم، سال بیست و ششم، پاییز و زمستان، ۱۳۷۲.
- شهیدی، سید جعفر، تفسیر، تفسیر به رأی، تاریخ و حدود استفاده از آن، «فرخنده پیام»، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۵۹.
- طباطبایی، سید محمد حسین، قرآن در اسلام، دفتر نشر اسلامی، ۱۳۶۱.
- عطار نیشابوری، فرید الدین محمد، اسرار نامه، انتشارات صفی علیشاه، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۶.
- _____، تذکره الاولیاء، به اهتمام محمد استعلامی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۲.
- _____، دیوان عطار، به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵
.
- _____، منطق الطیر، مقدمه و... محمد رضا شفیعی کدکنی، انتشارت سخن، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۳.

- علوی مقدم، محمد، تأثیر قرآن در شعر سنایی، «در قلمرو و بلاغت»، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- ـــــ، قرآن و حافظ، «در قلمرو و بلاغت»، انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- علیزمانی، امیر عباس، خدا، زبان و معنا، انجمن معارف اسلامی ایران، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۱.
- عمید زنجانی، عباسعلی، مبانی و روشهای تفسیر قرآن، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۲.
- غزالی، محمد ، احیاء العلوم الدین، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، تصحیح حسین خدیوجم، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم، ۱۳۶۴.
- غنی، قاسم، تاریخ تصوف در اسلام، زوار، تهران، ۱۳۶۹.
- فروزانفر، بدیع الزمان، ترجمه رساله قشیریه، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.
- ـــــ، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، امیر کبیر، تهران، چاپ دوم، ۱۳۴۷.
- قائمی نیا، علی رضا، راز راز متن، هفت آسمان، سال دوم، شماره ۸، زمستان ۸۲.
- قیصری، ابراهیم، تعبیرات عرفانی از آیات قرآنی، هشتمین کنگره تحقیقات ایرانی، ۱۳۵۸.
- ـــــ، تعبیرات عرفانی از آیات قرآنی، مجله دانشکده ادبیات مشهد، شماره ۱۳، ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷.
- کاشانی، عز الدین محمد، اصطلاحات الصوفیه، قم، انتشارات بیدار، ۱۳۷۰.
- ـــــ، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، به تصحیح جلال الدین همایی، نشر هما، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۲.
- کلابادی، ابوبکر محمد، تعرف، به کوشش محمد جواد شریعت، انتشارات اساطیر، چاپ اول، ۱۳۷۱.
- لاهیجی، شمس الدین محمد، مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز، مقدمه و تعلیقات محمد برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، تهران، چاپ چهارم، ۱۳۷۴.
- ماسینیون، لویی،مصائب حلاج، ترجمه دهشیری، بنیاد علوم اسلامی، تهران، ۱۳۶۲.
- مجتهد شبستری، محمد، هرمنوتیک، کتاب و سنت، (فرآیند تفسیر وحی)، انتشارات طرح نو، تهران، چاپ پنجم، ۱۳۸۱
- محقق، مهدی، لسان التنزیل، انتشارات علمی فرهنگی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۶۲.
- مدرس رضوی، تعلیقات حدیقه الحقیقه، مطبوعاتی علمی، تهران، ۱۳۴۴.
- مرتضوی منوچهر، مکتب حافظ، انتشارات ستوده، تبریز، چاپ اول، ۱۳۷۰.
- معروف الحسنی، هاشم، تصوف و تشیع، ترجمه سید محمد صادق عارف، بنیاد پژوهش های اسلامی آستان قدس رضوی، مشهد، چاپ اول، ۱۳۷۹.
- مهدوی راد، محمد علی، آفاق تفسیر، انتشارات هستی نما، تهران، ۱۳۸۲.

- مولوی، جلال الدین محمد، دیوان غزلیات شمس الدین، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران، ۱۳۴۲.
- ـــــ، فیه ما فیه، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۹.
- ـــــ، مجالس سبعه، تصحیح توفیق هـ . سبحانی، کیهان، تهران، ۱۳۶۵.
- ـــــ، مثنوی معنوی، تصحیح نیکلسون، توس، تهران، ۱۳۷۵.
- نصر، سید حسین، سه حکیم مسلمان، ترجمه احمد آرام، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۱.
- ـــــ، جاویدان خرد، به اهتمام سید حسن حسینی، انتشارات حبیبی، تهران، ۱۳۷۱.
- نویا، پل، تفسیر قرآنی و پیدایش زبان عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، مجله معارف ۶، ۱۳۶۸ و معارف ۷، ۱۳۶۹.
- ـــــ، تفسیر قرآنی و زبانی عرفانی، ترجمه اسماعیل سعادت، نشر دانشگاهی، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- نیکلسن، رنولد الن، عرفان عارفان مسلمان، ترجمه دکتر اسد الله آزاد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، چاپ اول، ۱۳۷۲.
- ـــــ، تصوف اسلامی و رابطه انسان با خدا، ترجمه دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۲
- واعظی، احمد، درآمدی بر هرمنوتیک، مرکز نشر پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- همدانی، عین القضاء، ابوالمعالی عبدالله بن محمد، زبده الحقایق، تصحیح عفیف عسیران، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۶۵.
- یوسف پور، محمد کاظم، نقد صوفی، انتشارات روزنه، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۰.
- Bruns, Jerald L. " The mythical Hermeneutics of Al- Ghazali" Hermenutics: Ancient and Modern. New Haven and London: Yale University Press 1992.

آشنایی زدایی و برجسته سازی در مخزن الاسرار نظامی

منوچهر اکبری

استاد دانشگاه تهران

زیبا اسماعیلی

دانشجوی دکتری دانشگاه تهران

چکیده

آشنایی زدایی یکی از اصطلاحات ابداعی فرمالیست‌ها است که هدفش بررسی جنبه‌هایی از زبان است که منجر به آفرینش ادبی می‌شود. تمهیدات ادبی به خاطر کاربرد فراوان تکراری شده و توانایی ایجاد غرابت را از دست می‌دهند. هنرمندان با ایجاد تغییرات در تمهیدات کهنه و تکراری، باعث برجسته شدن فرم و به وجود آمدن زبان ادبی می‌شوند. برای تشخیص زبان ادبی یاکوبسن بررسی شیوه‌ی انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی همنشینی آن‌ها بر روی محور همنشینی را پیشنهاد می‌کند. در این مقاله تلاش شده است با تکیه بر دیدگاه‌های فرمالیست‌ها در زمینه‌ی آشنایی زدایی و برجسته سازی، اشعار مخزن الاسرار نظامی مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد و بدین ترتیب بخش‌هایی از زبان نظامی در مخزن الاسرار او مورد بررسی واقع شده است که سبب برجسته شدن زبان این منظومه و تشخّص آن در طول قرن‌ها شده است.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، آشنایی زدایی، برجسته سازی، مخزن الاسرار نظامی

آشنایی زدایی و برجسته سازی

یکی از نظریه هایی که فرمالیست ها برای نخستین بار مطرح کردند و بر آن تأکید فراوان داشتند « آشنایی زدایی » نام دارد. ویکتور شکلوفسکی نخستین بار این مفهوم را در سال ۱۹۱۷ م . در رساله ای به نام " هنر به مثابه ی تمهید " مطرح کرد و واژه‌ی روسی ostrannenja را برای این اصطلاح به کار گرفت. (علوی مقدم،۱۰۵:۱۳۷۷) این اصطلاح به انگلیسی making strange (غریب سازی) ترجمه شده است. (شمیسا ،۱۵۸:۱۳۸۰) شکوفسکی در مقاله ی مذکور نوشت: " هدف هنر انتقال حس چیزهاست ، آنطور که درک می شوند؛ نه آنطورکه شناخته می شوند. هنر راه تجربه کردن هنرمندانگی یک شیء است، شیء مهم نیست. " (اشکلوفسکی،۶۰:۱۳۸۰)

آشنایی زدایی دلالت بر زدودن غبار عادت از واقعیت روزمره‌ی زندگی دارد. آشنایی زدایی زبان ادبی را از زبان محاوره و عادی متمایز می کند. تمهیدات ادبی و " هنر سازه ها" به خاطر کاربرد فراوان، تکراری شده و توانایی القاء و ایجاد " غرابت " و "تازگی" در متن را از دست می هند و کار هنرمند فعال کردن هنرسازه های از کار افتاده با نظام بخشی جدید و شخصی خود است. (شفیعی کدکنی، ۱۰۶:۱۳۹۱)

بسیاری از مسائل زیباشناختی به سبب کثرت تکرار عادی شده و تأثیر خود را از دست می دهند، اما هنرمندان با ایجاد تغییر در شگردها و تمهیدات کهنه و مستعمل به نوعی آشنایی زدایی و غریب سازی ایجاد می کنند و به همین سبب است که شکلوفسکی معتقد بود که هدف زبان ادبی بر هم زدن عادات ادراکی و احساسی ما با استفاده از اشکال غریب و غیر عادی است که باعث برجسته شدن فرم می شود. (شمسیا،۱۵۸:۱۳۸۰)

مفهوم آشنایی زدایی ریشه در روانشناسی گشتالت دارد: " هر ادراک حسی به عادت تبدیل می شود و کارکردی خودکار می‌یابد. بنابراین عادت و کارکرد خودکار، ما می توانیم از هر شکل، محتوایش را حدس بزنیم و بپنداریم که آنرا می شناسیم. اما کارکرد اصلی هنر این است که بیاموزیم تا هر شکل عادت را کنار بگذاریم. هنر به این دلیل وجود دارد که ما چیزها را احساس می کنیم. هدف هنر ایجاد احساسی از چیزهاست چنانکه دیده می شوند و نه چنانکه شناخته می شوند یا به تحلیل در می آیند. شگرد هنر همه چیز را نا آشنا و مبهم می کند. از این رو ادراک حسی را دشوار و دیریاب می سازد. " (احمدی ، ۴۹:۱۳۸۵) " ادبیات می تواند آنچه را که در اثر کثرت برخورد برای ما مأنوس و آشنا شده، دوباره ناآشنا و بیگانه سازد. ما اشیا را فقط در فرایندی تقریبا نیمه خودآگاه ، ادراک می کنیم زیرا می پنداریم آنها را از قبل می‌شناسیم." (برتنس ،۴۵:۱۳۸۴)

واژگان و عباراتی که در اثر کثرت استعمال تکراری شده اند، توجه مخاطبان را به خود جلب نمی کنند، تمام کنایات زبان برای اهل زبان، در زمان خود ناآشنا و غریب بوده، اما به دلیل تکرار و تبدیل شدن به یک هدف برای انتقال پیام به "خودکارشدگی" تبدیل شده است و دیگر برای اهل زبان ناآشنا نمی نماید. در ابتدا همه ی عناصر یک عبارت کانون توجه قرار می گرفت، بعدها تنها مفهوم و معنی قراردادی آن جایگزینش می شود. واژه و شگردهای ساختاری عبارت از کار می افتد و چون بقیه ی واژه های استعمالی عادی می شود. کار هنرمند این است که در دستگاه زبانی ، تمهیدات لفظی و معنوی را از نو زنده کند. "اگر به سر دستگاه آوایی، دستگاه دستوری و دستگاه واژگان با توجه به زبان شعر ، دستگاه بلاغی را نیز بیفزاییم؛ همه ی انواع آشنایی زدایی را می توان در یکی از این چهار دستگاه نیز جا داد. با کمی توسع در معنی موسیقی، انواع متعددی از صنایع لفظی مانند گونه های مختلف سجع، جناس، ترصیع، تکرار و انواع واج‌آرایی را نیز می توان بر شمار توازن های آوایی و موسیقیایی در حوزه های دستگاه آوایی زبان گنجانید. " (پورنامداریان ، ۱۳۸۹: ۴۱-۴۲)

پس هر نوع ابداع و نو آوری در حوزه ی زبان و ادبیات، مصداق آشنایی زدایی است. شفیعی کدکنی آشنایی زدایی را امری نسبی می داند و می گوید : " چیزی که برای ما معمولی و مکرر به نظر می رسد برای کسی که سوابق امر را در اختیار ندارد و از آن بی خبر است ممکن است مصداق " غریب" و " نا آشنا" و " بدیع " و " نو " جلوه کند. "(شفیعی کدکنی،۱۰۰:۱۳۹۱)

بعدها با روی کار آمدن مکتب پراگ، موکاروفسکی " برجسته سازی" را در برابر آشنایی زدایی پیشنهاد کرد. برجسته سازی همان " هنجار گریزی " زبانی است که شاعر را از زبان خودکار دور می سازد. « خودکاری زبان در اصل یعنی به کارگیری عناصر زبان با هدف بیان موضوع و محتوا، بدون آنکه شیوه‌ی بیان در آن جلب توجه کند؛ ولی فرایند برجسته سازی زبان یعنی به کارگیری عناصر زبانی به طوری که شیوه‌ی بیان مورد توجه قرار گیرد و غیرمعمول و غیر متعارف باشد. بنابراین می‌توان گفت که فرایند برجسته سازی عامل شکل گیری زبان ادبی و شاعرانه است. » (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸۲) استعاره ها و صناعات چشمگیر زبانی در فرایند برجسته سازی قرار می گیرند. " در آشنایی زدایی اجزای غریبه گردان با عناصر آشنا به صورت مکانیکی و ایستا در کنار هم چیده شده اند، پیوستگی ساختاری عناصر متن مد نظر نیست. پیوستگی و رشته کردن عناصر زیبایی شناختی غالب متن در برجسته سازی رخ می دهد. این تفاوت بدین روست که برجسته سازی برخلاف آشنایی زدایی به واقعیت های زمانه نظر ندارد، به ویژه آنکه اثر ادبی واقعیت‌هایی را در زمان خواننده نشان دهد. در این صورت اثر ادبی گیراتر خواهد بود." (تسلیمی،۴۷:۱۳۹۰) موکاروفسکی در بررسی‌های جدید خود به مفهوم تازه ای دست یافت: "کارکردها ی زیبایی شناختی عناصر یک متن در زمان‌ها و مکان‌های مختلف و حتی از سوی اشخاص مختلف در نوسان است. اثری که زمانی دارای ارزش زیبایی شناختی است، در زمان دیگر این ارزش را از دست می‌دهد و نیز متنی که زمانی دارای کارکرد زیبایی شناختی نبوده، در زمانهای دیگر به اثری که دارای ارزش‌های زیبایی شناختی است تبدیل می شود. کارکرد زیبایی شناختی موکارفسکی دارای حرکتی گرد و چرخ و فلک وار است. زمانی در اوج است و زمانی سقوط می کند....اما در برجسته سازی معمولا نباید به تمثیل ها و تشبیهات کهن امید داشت، چراکه برجسته سازی ادامه ی آشنایی زدایی فرمالیستی است. (تسلیمی ،۴۷:۱۳۹۰)

یاکوبسن برای تشخیص زبان ادبی، از شیوه‌ی کاربرد واژگان بر روی دو محور همنشینی و جانشینی استفاده می‌کند. او معتقد است شیوه‌ی انتخاب یک واژه از میان واژه‌های کم و بیش معادل یکدیگر بر روی محور جانشینی و چگونگی همنشینی آن‌ها بر روی محور همنشینی می‌تواند جملات یک زبان را از نقش ارتباطی به سمت نقش ادبی سوق دهد. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰)

در نگاه نظریه پردازان فرمالیست، گوینده‌ی شعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری و زبان عادی تمایز احساس می‌کند. آنان اعتقاد داشتند اگرچه زبان در کارکرد روزمره‌ی خود به عاملی ارتباطی تبدیل شده است که جنبه‌های زیبایی شناختی آن پنهان است اما ادبیات می‌تواند وجوه بیگانه‌ی زبان را برجسته سازد. به این ترتیب شناخت متفاوتی از پدیدارها در ذهن انسان ایجاد می‌کند.

به عقیده‌ی لیچ فرایند برجسته سازی در زبان به دو شکل امکان پذیر است:

هنجارگریزی: نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت می‌پذیرد.

قاعده‌افزایی: قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده می‌شود. (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۳)

هنجارگریزی: هنجارگریزی را هرگونه انحراف و عدول از زبان هنجار (معیار) دانسته‌اند. اما نمی‌توان هرگونه انحراف از زبان هنجار را جزء مقوله‌ی برجسته سازی زبان به شمار آورد. به عنوان مثال وقتی کسی می‌گوید « ایران در کشتی مقام اول را کسب کرد» مجاز به کار برده است و به نوعی از هنجار عادی زبان منحرف شده است اما عنصر برجسته سازی در این جمله بسیار کمرنگ و پنهان است. بنابراین تنها انحراف از هنجارهایی برجسته سازی ادبی محسوب می‌شوند که سبب ساز آفرینش هنری و ایجاد عناصر زیبایی شناسیک شوند. این دسته از هنجارگریزی‌ها، فراهنجاری نامیده می‌شوند. تفاوتی که میان هنجارگریزی و فراهنجاری وجود دارد این است که در هنجارگریزی ، عناصر زیبایی شناختی بسیار کمرنگ و نادیدنی است و خواننده ی معمولی ، با تخیل برانگیزی و عناصر هنرمندانه کمتر مواجه می شود. اما در فراهنجاری کارکردهای زیبایی شناختی و عناصر هنرمندانه و ادبی بارزتر است.(علوی مقدم،۱۳۷۷:۸۴)

بررسی دلالتهای آشنایی زدایی و هنجارگریزی در مخزن الاسرار

مخزن الاسرار یکی از منظومه‌هایی است که زبانی بسیار برجسته دارد. این برجستگی زبانی در این منظومه به دلایل گوناگون ایجاد شده است. در این مقاله تلاش می‌شود تا دلالت‌های برجستگی زبانی این اثر مورد بررسی واقع شود.

فراهنجاری

در فراهنجاری خروج از زبان معیار به هنری شدن زبان و شکل گیری سبک خلاق می انجامد.(فتوحی ،۱۳۹۱:۴۲) " هرگونه برجسته سازی بر روی سطح فیزیکی زبان (آوایی و نوشتاری) سطح ساختی (واژگانی و نحوی) و سطح معنایی رخ می دهد. " (فتوحی ،۱۳۹۱:۴۲) فراهنجاری زبانی در ادبیات فارسی در لایه های واژگانی ، آوایی ، نحوی، معنایی و نوشتاری قابل بررسی است. اما تنها برخی از این فراهنجاری‌ها در مخزن الاسرار قابل بررسی است که نگارنده قصد دارد به بررسی و تحلیل این موارد در این مقاله بپردازد.

الف) فراهنجاری واژگانی

در این فراهنجاری، شاعر و نویسنده، واژه هایی نامتعارف در زبان معیار را به کار می گیرد." واژه های ناآشنا و غیر معمول دو دسته اند: واژه های ناشناخته و واژه های نوساخته. واژه های ناشناخته از خود زبان‌اند اما به دلیل عدم کاربرد به بخش های ناشناخته ی زبان رانده شده اند و در زبان معیار رواج ندارند. مانند واژه های قدیمی ، واژه های گویش و لهجه، نام های محلی و اقلیمی (نام مکان و اشیاء) و واژه ها ی مربوط به دانش های خاص که برای کاربران عادی زبان ناشناخته اند. کاربرد زیاد این گونه واژه ها وقتی از رنگ زبان هنجار در متن بکاهد به یک مشخصه‌ی سبکی تبدیل می‌شود. اما واژه ای که نویسنده یا شاعر بر اساس قیاس دستوری می سازد و پیش از آن در زبان وجود نداشته ، به واژه ی " نوساز " مشهور است. (فتوحی،۱۳۹۱:۴۴)

نظامی در مخزن الاسرار بهترین کلمات و ترکیبات را به کار برده است. این بخش از آثار او در دو محور قابل بررسی است.

الف=۱- کاربرد کلمات مهجور : نظامی در ابیات مخزن الاسرار با استفاده از کلمات عربی و پهلوی به نوعی فراهنجاری دست برده است. اگرچه این کلمات پیش از نظامی هم کاربرد داشته‌اند اما جزء کلمات متداول نبوده‌اند. همچنین چگونگی انتخاب کلمات او از میان کلمات مترادف و مشابه در محور جانشینی و هماهنگ ساختن کلمات یک بیت در محور همنشینی به شعر او تشخص داده است.

واژه‌های عربی: نظامی واژه‌های عربی چون فاتحه- ختم- سابقه- مرسله- مبدع- ناصیه- تدبیر- تقصیر- جبروت- صنع- روضه- حور- منّت- جود- عدم- ایمن- عقد- جعد- افلاک- طوق- تعالی- تقدس- ابلق- تحیت- انعام- مسّاح- مبشر- بشیر- داج- معراج- مفرّح- جلّاب- اقطاع- شعبده- طلل- حمایل- مروحه- نطع- حنوط- ابخر- رایض و.... را به کار برده است.

واژه‌های پهلوی: واژه‌های کهن فارسی که تا زمان نظامی کاربرد داشته‌اند و نظامی از این کلمات بهره گرفته است: سالار- پرورش- میغ- پیه- کشش- سُفت- نسخته- دیو- و....

الف-۲- ترکیب‌های زبانی: ساختن ترکیب‌های تازه از طریق پیوند دادن کلمات است. این ترکیب‌ها کلمات را از حالت تکراری و مستعمل خارج می‌کنند و ایجاد تصویرسازی می‌نمایند. نظامی در ساختن ترکیب‌های تازه شاعری مبتکر است بسیاری از ترکیب‌هایی که او به کار برده ابداع خود اوست. او با گریز از قواعد ساخت واژه‌های زبان هنجار، کاربردهای دستوری جدید به وجود می‌آورد. ترکیب‌های او بهترین نوع هنجارگریزی واژگانی است.

نمونه‌هایی از ترکیب‌های زبانی مخزن الاسرار:

پیش وجود همه آیندگان — **بیش بقای** همه پایندگان (نظامی، ۱۳۸۲: ۲)

سابقه سالار جهان قدم — **مرسله پیوند** گلوی قلم (نظامی، ۱۳۸۲: ۲)

لعل طراز کمر آفتاب — **حله گر** خاک و **حلی بند** آب (نظامی، ۱۳۸۲: ۳)

کیست در این **دیرگه دیرپای** — کو لمن الملک زند جز خدای؟ (نظامی، ۱۳۸۲: ۳)

چونکه به جودش **کرم آباد** شد — بند وجود از عدم آزاد شد (نظامی، ۱۳۸۲: ۴)

در هوس این دو سه ویرانه ده — کار فلک بود **گره در گره** (نظامی، ۱۳۸۲: ۴)

خون دل خاک ز بحران باد — در جگر لعل **جگرگون** نهاد (نظامی، ۱۳۸۲: ۵)

با قفس قالب از این **دامگاه** — مرغ دلش رفته به آرامگاه (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۴)

سنبل او سنبله‌ی روزتاب — گوهر او **لعل‌گر** آفتاب (نظامی، ۱۳۸۲: ۲۰)

من که در این منزلشان مانده‌ام — مرحله‌ای **پیشترک** رانده‌ام (نظامی، ۱۳۸۲: ۳۷)

بابل من **گنجه‌ی هاروت سوز** زهره‌ی من خاطر انجم فروز (نظامی، ۱۳۸۲: ۴۵)

عقل **عزیمتگر** ما دیو دید نقره‌ی آن کار به آهن کشید (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۱)

دین چو به دنیا بتوانی خرید **کن مکن** دیو نباید شنید (نظامی، ۱۳۸۲: ۷۸)

عدل بشیری است **خرد شاد کن** کارگری **مملکت آباد کن** (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۰)

سایه‌ی **خورشیدسواران** طلب رنج خود و راحت یاران طلب (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۲)

چند کنی دعوی مرد افکنی **کم زن** و **کم زن** که کم از یک زنی (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۹)

در **ستم آباد** زبانم نهاد مهر ستم بر در خانم نهاد (نظامی، ۱۳۸۲: ۹۱)

شاد برآنم که درین **دیر تنگ** شادی و غم هر دو ندارد درنگ (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۰۳)

هرچه **خلاف آمد** عادت بود قافله سالار سعادت بود (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۰۸)

بر پر ازین گنبد **دولاب رنگ** تا رهی از گردش پرگار تنگ (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۴)

خاصه در این بادیه‌ی **دیوسار** دوزخ **محرورکش تشنه خوار**(نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۹)

از چمن انگیخته گل رنگ رنگ وز شکر آمیخته می **تنگ تنگ** (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۰)

دشمن از آن گل که **فسونخوان** بداد ترس برو چیره شد و جان بداد (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۶)

گرچه یکی کرم **بریشم گر** است باز یکی کرم بریشم خور است (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۸)

ب) فراهنجاری نحوی

شاعر در این نوع فراهنجاری، با جابه جا کردن عناصر سازنده ی جمله ، از قواعد نحوی زبان هنجار فراتر می رود ؛ مثلا در شعر زیر از اخوان ثالث با آوردن صفت پس از ضمیر ملکی " مان" نوعی فراهنجاری نحوی ایجاد کرده است. (صفوی ،۵۰:۱۳۷۳) فراهنجاری نحوی در شعر به دلیل جابجایی واژه ها به ضرورت وزنی و یا برای مقاصد بلاغی بیش از نثر رخ می دهد. (فتوحی ،۴۴:۱۳۹۱) این جا به جا شدن شامل ارکان جمله، جا به جایی ضمیر، استفاده از افعال قدیمی و .... می‌باشد. در فراهنجاری نحوی بر هم زدن ساختار دستوری زبان و تصرف در نحو جملات مشاهده می‌شود. در مخزن الاسرار فراهنجاری نحوی کاربرد زیادی دارد.

کز ازلش علم چه دریاست این؟ تا ابدش ملک چه صحراست این؟ (نظامی، ۱۳۸۲: ۴)

جا به جایی ضمیر «ش» در بیت وجود دارد. ضمیر «ش» که متعلق به علم و ملک است به ازل و ابد پیوسته است و «این» که در هر دو مصراع مسندالیه است در پایان دو مصراع آمده است همین مسئله سوالی بودن مصراع‌ها را موکد کرده است.

کرد قبا جبه‌ی خورشید و ماه زین دو کله وار سپید و سیاه (نظامی، ۱۳۸۲: ۵)

فعل در ابتدای جمله ذکر شده است و همین مسئله سبب شده است که این بیت با تغییر تکیه تکیه به دو صورت خوانده شود:

الف) فعل به صورت قبا کردن خوانده شود.

ب) کردن، فعل جمله و قباجبه یک اصطلاح است.

هر که نه گویای تو، خاموش به هرچه نه یاد تو، فراموش به (نظامی، ۱۳۸۲: ۸)

رابطه (است) از پایان هر دو مصراع حذف شده است و به جای فعل منفی نیست در وسط مصراع حرف نفی نه به کار برده است. همین «نه» در وسط و «به» در پایان دو مصراع موسیقی بیت را تقویت کرده است.

رفتی، اگر نامدی آرام تو طاقت عشق از کشش نام تو (نظامی، ۱۳۸۲: ۸)

جمله‌ی وابسته در مصراع اول و جمله هسته در مصراع دوم آمده است فعل جمله‌ی هسته در ابتدای بیت ذکر شده و از جمله‌ی اصلی فاصله گرفته است.

امی گویا به زبان فصیح از الف آدم و میم مسیح (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳)

نوعی ایجاز فشرده در بیت وجود دارد. در مصراع اول «مسندالیه» او = پیامبر و فعل اسنادی «است» حذف شده است.

تا شب او را چه قدر قدر هست زهره‌ی شب سنج ترازو به دست (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۵)

در مصراع دوم فعل «ایستاده است» به قرینه‌ی معنوی حذف شده است.

دید پیمبر نه به چشمی دگر بلکه بدین چشم سر، این چشم سر (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۹)

فعل تمام جمله که «دید» است در ابتدای جمله آمده است.

سایم از این سرو تواناتر است پایم از این پایه به بالاتر است (نظامی، ۱۳۸۲: ۵۱)

سایم و پایم؛ هر دو کلمه به صورت مخفف به کار رفته‌اند.

یک نفس، ای خواجه‌ی دامن کشان آستنی بر همه عالم فشان (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۳)

آستن مخفف آستین است.

روز قیامت که برات آورند بادیه را در عرصات آورند (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۵)

واژه‌ی جمع عرصات در معنای مفرد به کار رفته است.

ج) فراهنجاری معنایی :

سازگاری عناصر طبقات دستوری با یکدیگر بر روی زنجیره ی گفتار را نظم و هم نشینی گویند. این هم آوایی واژه ها تابع قواعد معنایی حاکم بر زبان معیار است. فراهنجاری معنایی نوعی انحراف در ژرف ساخت جمله است. چنانکه جای یک کلمه از یک طبقه ی دستوری با کلمه ی از طبقه ی دستوری دیگر پر شود. مثلا در مصرع بیدل دهلوی : به یادت سطر اشکی می نویسم ناله می خوانم " آمدن عدد و معدود " یک سطر اشک " با هم از لحاظ نطق معنایی زبان ناهنجار است، زیرا سطر" در زنجیره ی عادی گفتار فارسی با " نامه" ، " کتاب" ، " داستان" ، " شعر" هم نشین می شود نه با " اشک " .... جمله ی " یک سطر اشک می نویسم " از زنجیره ی عادی گفتار بیرون می رود. (فتوحی ، ۴۶:۱۳۹۱)

فراهنجاری معنایی خروج از قواعد معنایی زبان است که در صناعات معنوی و صورت های مجازی از جمله مجاز، استعاره، پارادوکس،آیرونی ،کنایه،تمثیل،حس آمیزی و نماد رخ می دهد. این گروه آرایه های معنایی هستند زیرا به ساخت های معنایی (درونی) زبان تعلق دارند. در مقابل آرایه های لفظی قرار می گیرند که به ساخت‌های برونی زبان متعلقند. آرایه های لفظی شامل تکرار، جناس، واج آرایی، تکرار آغازین و خروج از نظم معمول واژگان زبان است.(فتوحی ،۱۳۹۱:۴۷)

آرایه‌های ادبی زبان نظامی بسیار است و این مقاله گنجایش ذکر همه‌ی موارد مذکور را ندارد. نگارنده در این قسمت تنها نمونه‌هایی از صور خیال و صنایع بدیعی را ذکر می‌نمایم که ابداع و نوآوری شاعر در ایجاد تصویرهای نو قابل ذکر باشد.

ج-۱- صور خیال: انواع صور خیال در شعر شامل تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است که نمونه هایی از آن در مخزن الاسرار موارد زیر می‌باشد.

تشبیه:

آب بریز آتش بیداد را زیرتر از خاک نشان باد را (نظامی، ۱۳۸۲: ۹)

در این بیت کلمه‌ی بیداد می تواند دو نقش دستوری داشته باشد و با هر نقش معنای بیت تغییر می‌کند:

۱) آتش بیداد اضافه‌ی تشبیهی است که در آن بیداد به آتش تشبیه شده است.

۲) بیداد صفت آتش است و بدین ترتیب آتش در معنی یکی از عناصر اربعه به کار رفته است.

سایه پرستی چه کنی همچو باغ سایه شکن باش چو نور چراغ (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۴۵)

وجه شبه سایه پرستی برای باغ و سایه شکنی برای نور چراغ بدیع است و قرار گرفتن دو تشبیه در مقابل همدیگر از یک سو توازن آوایی در بیت ایجاد کرده و از سوی دیگر نوعی تقابل به وجود آورده است که مجموع این عوامل جزء عناصر زیبایی شناسیک محسوب می‌شوند.

جز تو فلک را خم چوگان که داد دیگ جسد را نمک جان که داد (نظامی، ۱۳۸۲: ۷)

دیگ جسد و نمک جان هر دو اضافه‌ی تشبیهی هستند و قرار گرفتن دو تشبیه در کنار هم ابتکاری در معنای بیت ایجاد کرده است.

گرم شو از مهر و زکین سرد باش چون مه و خورشید جوانمرد باش (نظامی، ۱۳۸۲: ۸۳)

وجه شبه جوانمردی برای مشبه به ماه و خورشید بدیع و نو است و ایجاد زیبایی کرده است.

مجاز:

چرک نشاید ز ادیم تو شست تا نکنی توبه‌ی آدم نخست (نظامی، ۱۳۸۲: ۷۲)

ادیم مجاز مرسل مفرد با علاقه‌ی جزئیت در معنای وجود به کار رفته است.

سیم کشانی که به زر مرده‌اند سکه‌ی این سیم به زر برده‌اند (نظامی، ۱۳۸۲: ۴۳)

سکه مجاز مرسل مفرد با علاقه‌ی لازمیت و ملزومیت در معنای ارزش به کار رفته است.

مه که چراغ فلکی شد تنش هست ز دریوزه‌ی خور روغنش (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۵)

روغن مجاز مرسل مفرد با علاقه‌ی سببیت و مسببیت در معنای روشنایی به کار رفته است.

استعاره

سنبل او سنبله‌ی روزتاب گوهر او لعل گر آفتاب (نظامی، ۱۳۸۲: ۲۰)

سنبل و گوهر استعاره از گیسو و وجود پیامبر و هر دو استعاره بارها پیش از نظامی به کار رفته‌اند اما نظامی با اضافه کردن صفت‌هایی به این استعاره‌ها آشنایی زدایی نموده و زیبایی بدیعی در این استعاره‌ها پدید آورده است.

گیسوی او مانند سنبل است اما سنبله‌ای (از صور فلکی) که در روز می‌تابد.

وجود او گوهر است اما گوهری که برخلاف سایر گوهرها که با تابش آفتاب ایجاد می‌شوند خود آفتاب را لعل گون می‌کند. یا این گوهر سبب می‌شود که آفتاب لعل ساز شود.

همچنین ایجاد جناس میان دو کلمه‌ی سنبل و سنبله و ایجاد تناسب میان دو کلمه‌ی گوهر و لعل و آفتاب بر زیبایی بیت افزوده است.

در غم این شیشه چه باید نشست کش به یکی باد توانی شکست (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

شیشه و باد استعاره برای آسمان و آه هستند که قرار گرفتن دو استعاره در برابر هم و ایجاد تقابل بین این دو ایجاد زیبایی کرده است. همچنین تکرار صامت «ش» در بیت به نوعی حرکت باد و برخوردش به پشت شیشه را تداعی می‌کند. به این ترتیب در بیت قاعده افزایی نیز مشاهده می‌شود.

بگذر از این مرغ طبیعت خراش بر سر این مرغ چو سیمرغ باش (نظامی، ۱۳۸۲: ۹۹)

مرغ طبیعت خراش استعاره از دنیاست و به نوعی ابداع در کاربرد استعاره دیده می‌شود. همچنین تشبیه مصراع دوم بر بدیع بودن استعاره افزوده است.

استعاره بالکنایه (مکنیه)

ابر به باغ آمده بازی کنان **جامه ی خورشید** نمازی کنان (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۸)

جامه‌ی خورشید استعاره مکنیه است. علاوه بر استعاره، آمدن ابر به باغ و نمازی کردن جامه‌ی خورشید تصویرپردازی بسیار زیبا و نویی با استفاده از صنعت تشخیص ایجاد کرده است. همچنین خورشید خود پاک کننده است و پاک شدن جامه‌ی خورشید توسط ابر بر آشنایی زدایی بیت افزوده است.

جام سحر در گل شبرنگ ریخت جرعه‌ی آن در **دهن سنگ** ریخت (نظامی، ۱۳۸۲: ۵)

دهن سنگ استعاره مکنیه است و صنعت تشخیص نیز دارد. همچنین تکرار صامت‌های «گ» و «ج» صدای جرعه جرعه ریختن آب بر روی سنگ را در فضای بیت القا می‌کند.

ناخن سیمین سمن صبح فام برده زشب ناخنه‌ی شب تمام (نظامی، ۱۳۸۲: ۵۸)

ناخن سیمین سمن استعاره مکنیه و تشخیص دارد. همچنین دو کلمه‌ی ناخن و ناخنه جناس دارند.

کنایه

بسیاری از کنایه‌هایی که نظامی به کار برده است ساخته و پرداخته‌ی خود اوست و بعضی از این کنایه‌ها در ادب فارسی بی‌سابقه و بعضی‌کم سابقه‌اند.

مدتی از نیل خم آسمان نیلگری کرد به هندوستان (نظامی، ۱۳۸۲: ۷۳)

نیلگری کردن = عزاداری کردن

دامن از این خنبره‌ی دودناک پاک بشویید به هفت آب و خاک (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۲)

خنبره‌ی دودناک= فلک

کیست در این دیرگه دیرپای کو لمن الملک زند جز خدای (نظامی، ۱۳۸۲: ۳)

دیرگه دیرپای= جهان

مار مخوان کاین رسن پیچ پیچ با کشش عشق تو هیچ است هیچ (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۴)

رسن پیچ پیچ= افلاک

طفل چهل روزه‌ی کژمژ زبان پیر چهل ساله بر او درس خوان (نظامی، ۱۳۸۲: ۷۱)

طفل چهل روزه‌ی کژمژ زبان= آدم

لعبت بازی پس این پرده هست گرنه بر او این همه لعبت که بست (نظامی، ۱۳۸۲: ۷۱)

لعبت باز = خداوند

چونکه تو را محرم یک موی نیست جز به عدم رای زدن روی نیست (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳۲)

یک موی= یکرنگ و خالص

ج -۲- صنایع بدیع معنوی

صنایع بدیعی معنوی آرایه‌های چون تضاد، پارادوکس، اغراق، حسن تعلیل، لف و نشر و .... را شامل می‌شود که در سطح کلام ایجاد فراهنجاری می‌کنند و زبان معیار را به زبان ادبی تبدیل می‌کنند. علاوه بر این این نوع فراهنجاری با ایجاد درنگ در دریافت معنی باعث درک زیبایی شناسانه می گردد. در این بخش به ذکر نمونه‌هایی از صنایع بدیعی در ابیات مخزن الاسرار می‌پردازیم:

ایهام

بر صفت شمع سرافکنده باش روز فرومرده و شب زنده باش (نظامی، ۱۳۸۲: ۴۴)

کلمه‌ی سرافکنده دو معنی دارد:

۱- معنی حقیقی: برای پرفروغ تر شدن شمع سر آن را می‌زدند.

۲- معنی مجازی: تواضع و فروتنی که معنای دوم مورد نظر شاعر است.

عیب نویسی مکن آیینه وار تا نشوی از نفسی عیب دار (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۵)

نفس دارای دو معنی است:

۱- به معنی نفس و دم و در معنای مجازی آن آه است.

۲- به معنی وجود شخص است.

حسن تعلیل

شب که صبوحی نه به هنگام کرد خون سیاهش سیه اندام کرد
روز به یک قرصه چو خرسند گشت روشنی چشم خردمند گشت (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۵۸)

در هر دو بیت دلیل هنرمندانه برای سیاهی شب و سپیدی روز ذکر شده است. همچنین هر دو بیت صنعت تشخیص دارد.

کرد جدا سنگ ملامتگرش گوهری از رهگذر گوهرش
یافت فراخی گهر از درج تنگ نیست عجب زادن گوهر ز سنگ
آری از آنجا که دل سنگ بود خشکی سوداش در آهنگ بود
کی شدی آن سنگ مفرح گرای گر نشدی درشکن و لعل سای (نظامی، ۱۳۸۲: ۲۰)

او برای شکستن دندان پیامبر در جنگ احد دلیلی شاعرانه ذکر می‌کند که ابداع خود اوست.

جسمت را پاکتر از جان کنی چونگه چهل روز به زندان کنی
مرد به زندان شرف آرد به دست یوسف از این روی به زندان نشست (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۰۷)

برای بیان اهمیت چله نشینی و ریاضت و تأثیر آن در پرورش روح دلیلی کاملاً شاعرانه ذکر می‌کند و به زندان افتادن یوسف پیامبر را به عنوان نمونه‌ی این مسئله ذکر می‌کند.

تشخیص

سرمه کش دیده‌ی نرگس صباست رنگرز جامه‌ی مس کیمیا است (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۰۰)
شمع ز نورش مژه پر اشک داشت چشم چراغ آبله از رشک داشت (نظامی، ۱۳۸۲: ۶۶)
حلقه ی حی را کالف اقلیم داد طوق ز دال و کمر از میم داد (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۲۰)

قاعده‌افزایی

شاعر نظامی موسیقایی در شعر ایجاد می‌کند و قواعدی بر قواعد زبان هنجار می‌افزاید. نظم و توالی صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر آهنگی پدید می‌آورد که القا کننده‌ی حالتی عاطفی می‌شود. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱) نحوه‌ی ترکیب صامت‌ها و مصوت‌ها که منجر به نوعی هم حروفی در زبان می شود در شعر فارسی سابقه‌ای دیرینه دارد. دکتر شفیعی کدکنی این هم حروفی را « جادوی مجاورت» می‌خواند و معتقد است تمام شاعران بزرگ از رودکی تا بهار و شهریار و نیما تا اخوان ثالث، آگاه و ناآگاه، از جادوی مجاورت بهره برده‌اند و خلاقیت هنری خویش را در این زمینه نشان داده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۱۸) در ادبیات فارسی مبحث واج آرایی بسامد یک واج خاص را در یک بیت بررسی می‌کند که در تقویت موسیقی شعر موثر است. اما قاعده افزایی یا جادوی مجاورت فرایندی فراتر از واج آرایی است. با استفاده از جادوی

مجاورت شاعر می‌تواند با حاکم کردن موسیقی خاصی در شعر، معنا و حس خاصی را به خواننده منتقل کند. مسلماً موسیقی هر واج در ترکیب با سایر واج‌ها شکل می‌گیرد. به همین سبب تی . اس. الیوت معتقد است: « موسیقی یک لغت را می‌توان زاییده‌ی برخورد متقابل آن با دیگر کلمات دانست» (الیوت، ۱۳۴۸: ۱۲۷)

نمونه‌هایی از قاعده افزایی در مخزن الاسرار:

بر همه سرخیل و سر خیر بود قطب گرانسنگ سبک سیر بود (نظامی، ۱۳۸۲: ۱۳)

در این بیت علاوه بر تنسیق الصفات، تکرار صامت «س» صدای حرکت آسیا به دور قطب را تداعی می‌کند.

روضه‌ی ترکیب تو را حور از اوست نرگس بینای تو را نور از اوست (نظامی، ۱۳۸۲: ۴)

موازنه‌ی موجود در بیت قاعده‌ای بر قواعد زبان افزوده است. همچنین تکرار صامت «ر» در تمام بیت و تکرار صامت «ن» در مصراع دوم و موسیقی حاصل از ردیف و قافیه، برجستگی و تشخص در موسیقی بیت پدید آورده است. علاوه بر این نظامی روضه را مشبه بهی برای تن آدمی قرار داده و از حور، روح این تن را اراده کرده است اما مقلوب کلمه‌ی حور، روح است و این نکته به گونه‌ای دیگر در زیرساخت بیت بر موسیقی آن می‌افزاید.

پیر زنی را ستمی در گرفت دست زد و دامن سنجر گرفت (نظامی، ۱۳۸۲: ۹۱)

در بیت زیر، هم آوایی حاصل از تکرار صامت «س» کلمه‌ی ستم را تقویت می‌کند.

فتح به دندان دیتش جان کنان از بن دندان شده دندان کنان (نظامی، ۱۳۸۲: ۲۱)

تکرار صامت «ن» در طول بیت کلمه‌ی کندن را تقویت می‌نماید.

جمع بندی و نتیجه‌گیری: زبان شعری نظامی در مخزن الاسرار زبانی برجسته است برجسته سازی زبانی او در دو بخش هنجارگریزی و قاعده افزایی قابل بررسی است. اما تمام محورهای فراهنجاری در اشعار او قابل بررسی نیست. اشعار او در محورهای فراهنجاری واژگانی، فراهنجاری نحوی، فراهنجاری معنایی قابل بررسی است. در فراهنجاری واژگانی دو بخش کلمات مهجور و ترکیب‌های زبانی بررسی می‌شود. در فراهنجاری نحوی جابه جایی عناصر سازنده‌ی جمله مورد تحلیل واقع می‌شود و در فراهنجاری معنایی صور خیال و صنایع بدیع معنوی مورد تحلیل و بررسی است. و در قاعده افزایی قواعدی بر قواعد زبان هنجار افزوده می‌شود و نظم و توالی صامت‌ها و مصوت‌ها در شعر آهنگی پدید می‌آورد که القا کننده‌ی مفهوم یا احساسی خاص می‌شود.

کتابنامه

- اشکلوفسکی، ویکتور (۱۳۸۰)، هنر به مثابه‌ی فن از مجموعه مقالات ساخت گرایی و پساساخت گرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، سوره‌ی مهر
- الیوت، تی. اس و دیگران (۱۳۴۸) تولد شعر (مجموعه مقالات)، ترجمه منوچهر کاشف، انتشارات سپهر
- احمدی، بابک (۱۳۸۵) ساختار و تأویل متن، تهران، نشر مرکز، چاپ هشتم

- برتنس، هانس (۱۳۸۴) مبانی نظریه‌ی ادبی، مترجم محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی، چاپ اول
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰) نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی، تهران، کتاب آمد، چاپ دوم
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) خانه ام ابری است، تهران، انتشارات مروارید
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۰) نقد ادبی، تهران، انتشارات فردوس، چاپ دوم
- شفیعی کدکنی (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، انتشارات سخن، چاپ اول
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)، تهران، نشر چشمه
- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷) نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)، تهران، انتشارات سمت، چاپ اول
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک شناسی، نظریه ها، رویکردها و روش ها، انتشارات سخن، چاپ اول
- نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۸۲) مخزن الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، نشر قطره، چاپ ششم

مبانی انسان شناختی ادبیات تطبیقی

حسن اکبری بیرق
دانشیار دانشگاه سمنان

چکیده

از نظر افلاطون، هر معرفتی به عالم خارج، در حقیقت یادآوری خاطراتی است که در عالم مثل در ضمیر نوع بشر نقش بسته است. روانشناسان شناختی نیز در دهه های اخیر به گونه ای دیگر بر این نظریه صحه نهاده ، معرفت انسان و علم او به جهان پیرامونی را در مواقع نوعی تداعی محسوب داشته اند.

این مبنای شناختی می تواند رویکردهای تفسیری، تاویلی و هرمنوتیکی را در مواجهه با "متن "بویژه متون مقدس فاخر ادبی تغییر دهد. بدین معنی که اگر بپذیریم که "ما همه ابنای آدم بوده ایم" و به قول مولانا "در بهشت آن لحن ها بشنوده ایم"، که خود، تاییدی است بر نظریه های پیش گفته ،پس باید در بکار گیری روش های نقد تطبیقی متون تجدید نظر اساسی کرده و چه بسا مکتب نوینی بر پایه روانشناسی شناختی بنیان نهیم چرا که دیگر جستجوی تاثیر و تاثر متون و فرهنگ ها بر یکدیگر نمی تواند پایه و اساس نقد تطبیقی قرار گیرد.

این مقاله در پی آن است که بر مبنای تعالیم مولوی ، نظریه مثل افلاطون و تئوری های جدید انسان شناختی و روانشناختی طرحی جدید برای رویکرد های تطبیقی در تفسیر متون پیشنهاد نماید.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، نظریه مثل، روانشناسی شناختی، مولوی

«سَبَق »،برنامه‌ی درسی مولانا

دکتر فریدون اکبری شِلدره
عضو هیئت علمی سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی

چکیده

در این نوشته، نویسنده کوشیده‌است با بررسی"مثنوی معنوی"، نشان دهد که "جلال الدّین محمد" برای درس و بحث و مجموعه‌ی درس‌گفتارهای خویش، چارچوب فکری و برنامه‌ای نظام مند، مبتنی برآموزه‌های تربیتی، داشته است.

اگرچه مولوی واژه‌ی "برنامه" را به طورمستقیم در سراسر "مثنوی"، "دیوان غزلیات شمس" و "فیه مافیه" به کار نبرده است لیکن نظم و انسجامی که در پیکره‌ی کلامی و درون مایه‌ی مثنوی هست، نشان دهنده‌ی ذهن بسامان و برآمده از برنامه‌ای به هنجار است؛ زیرا در نگاه مولوی همه‌ی پدیده‌ها بر پایه‌ی نظم و ترتیب و زمانبندی معیّنی استوارند.

ابر و خورشید و مه و نجم بلند　　جمله بر ترتیب آیند و روند
هر یکی ناید مگر در وقت خویش　　که نه پس ماند ز هنگام و نه پیش

(مثنوی، دفتر ۴، ب ۲۸۲۳)

نگرش مولوی بر پایه‌ی آموزش مکتب خانه‌ای و نظام مَدرسی کهن نهاده شده است. از این رو، برنامه‌ی درسی و کلاسی و آموزش‌های مکتبی خود را با واژه ی "سَبَق" بیان کرده است.

به هر روی، کوشیده‌ایم رگه‌هایی از چهار عنصر اساسی برنامه‌ی درسی، معادل واژه‌ی "curriculum" (اهداف، محتوا، روش و ارزش یابی) را در مثنوی پی‌جویی کنیم. آن چه در ادامه می‌آید، فشرده‌ای از یک پژوهش دراز دامن است که از دیدگاه علم برنامه‌ریزی درسی، مثنوی معنوی را بازخوانی کرده است.

کلیدواژه‌ها: برنامه‌ی درسی، سبق، مثنوی معنوی، عناصر برنامه، تمثیل.

مقدمه

ترکیب« برنامه‌ی درسی Curriculum » از ریشه‌ی لاتین Race Course و به معنای میدان مسابقه یا فاصله و مقدار راهی است که افراد باید بپیمایند تا به هدف مورد نظر، دست یابند. از دید تاریخی مراکز آموزشی همواره چیزی شبیه به یک میدان مسابقه را برای فراگیران و نوآموزان ،فراهم کرده‌اند. زیرا تمامی دانش‌جویان و فراگیران باید مجموعه‌ای از مواد، موضوعات و محتوای آموزشی را که برای همه یکسان است،فراگیرند و برای رسیدن به فرجام و دریافت گواهی نامه‌ی تحصیلی تلاش کنند.«تولد برنامه‌ی درسی عمدتاً به سال 1918م، باز می‌گردد؛ زمانی که نخستین کتاب بابیت(Bobbitt) با عنوان«چگونه یک *برنامه‌ی درسی طراحی کنیم؟*»منتشرگردید.اگرچه قبلاً توجه بسیاری به محتوا شده بود، لکن حوزه ی جدید برنامه‌ی درسی و در

کانون توجه قراردادن فرایند برنامه‌ریزی‌درسی(Curriculum Development) گسترش پیداکرد».(امین خندقی ،۱۳۸۳،ص۲۲۷)

در طول این سال‌ها با وجود روشن بودن معنی لغوی برنامه‌ی درسی، برداشت‌های متفاوتی از این مفهوم در حوزه‌ی تعلیم و تربیت، شده است .

روش ما در این تحقیق ،تحلیلی – استنتاجی است.این روش به دنبال فهم، تبیین و بازشناسی مجموعه‌ای از مفاهیم و ساختارهای موضوعی در برنامه‌درسی است،به بیان دقیق‌تر، در این روش پس از طرح مفاهیم اصلی وتحلیل و بررسی آن‌ها به فهم و استنباط روشنی از اندیشه‌ی مولانا نسبت به این موضوع ،پی می‌بریم.

مفهوم برنامه‌ی درسی

برنامه‌ریزی به بیان ساده، مهندسی فرایند یاددهی –یادگیری، نقشه کشیدن و اندیشیدن برای چگونه رسیدن به هدف‌های تعیین شده، است. فیوضات (۱۳۷۳،ص۱۷) می‌نویسد:« برنامه‌ریزی فرایندی است مداوم، حساب شده و منطقی، جهت‌دار و دورنگر به منظور هدایت فعالیت‌های جمعی ،برای رسیدن به هدف مطلوب».

برنامه‌ریزی‌درسی فرایندی است که به برنامه‌ی درسی می‌انجامد.« برای تهیه‌ی برنامه‌ی درسی باید مجموعه‌ای از تصمیمات را اتخاذکنیم،این تصمیمات‌که از نیاز سنجی آغاز می‌شوند و با ارزشیابی به نقطه‌ی اطمینان بخش می رسند،برنامه‌ریزی‌درسی نام دارند. برنامه‌ریزی درسی به طراحی فرصت‌ها و فعالیت‌ها و تجارب یادگیری اطلاق می‌شود». (ملکی، ۱۳۷۶،ص۲۴)

از ترکیب و اصطلاح برنامه‌ی درسی (Curriculum) بربنیاد نگرش‌های گوناگون، به چندین و چند شیوه ، سخن گفته و تعریف هایی به دست داده‌اند که به برخی از آن ،اشاره می کنیم:

الف) برنامه‌ی ویژه‌ی یک درس در یک پایه‌ی آموزشی درگستره‌ی یک دوره‌ی تحصیلی یا برنامه‌ی درس‌های گوناگون در سراسر یک دوره‌ی تحصیل. (لوی،۱۳۸۵ ص۲۴)

ب) برنامه‌ی آموزشی یک آموزشگاه یا مدرسه برای سازماندهی معلمان بر پایه‌ی ساعات آموزشی.

پ)برنامه‌ی آموزشی بیش از هر چیز به نحوه‌ی آماده سازی نسل جوان یک جامعه به صورت افراد سازنده و مفید آن جامعه تلقی می شود. (تابا Taba).(ملکی، ۱۳۷۶،ص ۱۴)

ت) برنامه‌ی آموزشی درحقیقت ،نقشه‌ای است که در آن فرصت‌های مناسب یادگیری برای رسیدن به اهدافی معین در نظرگرفته شده است(سیلور الکساندر).(ملکی، ۱۳۷۶، ص ۱۴)

از ذکر تعریف‌های دیگر در می‌گذریم و به بررسی همین چهار نمونه،می‌پردازیم.

دو تعریف نخست کاملاً عامیانه و بر بنیاد تفکّرسنتی در پهنه‌ی تعلیم و تربیت استوارهستند اما دو تعریف پسین، علمی و دقیق‌تر و بر دانش‌های یاددهی – یادگیری و نگرش برنامه‌ریزی درسی جدید، تکیه دارند. خواستِ ما نیز در این پژوهش از مفهوم برنامه‌ی درسی همین است و در حقیقت ریشه در همان معنای واژگانی کلمه‌ی "کوری کولوم Curriculum" داردکه در لاتین به معنی "راهی که باید پیموده شود"، آمده است. پس برنامه‌ی درسی، نقشه‌ای هوشمندانه و ساختمند است که شیوه‌ها و شگردهای چگونه پیمودن و

ایجاد ایستگاه‌های چگونه اندیشیدن، دگرشدن و فراتر رفتن و رسیدن به خواست‌ها و بایست‌ها را نشان می‌دهد و بر پایه‌ی مبانی نظری و جهان‌نگری ویژه‌ای استوار است.

«یکی از مناقشات موجود میان صاحب نظران، شناخت یک ایده به عنوان نظریه، ازجمله با توجه به معیار تبیینی یا تجویزی بودن نظریه است.از این منظر، می‌توانیم بین دو نوع نظریه تمایز، قائل شویم:

الف: نظریه‌ی هنجاری برنامه‌ی درسی (Normative Curriculum Theory)

ب: نظریه‌ی توصیفی برنامه‌ی درسی (Descriptive Curriculum Theory).

نظریه‌ی هنجاری در پی مستدل ساختن و توجیه مجموعه‌ای از ارزش‌هاست . هدف آن فراهم ساختن دلایل قانع کننده برای ارزش‌های خاص است. در نظریه‌ی تعلیم وتربیت به طور عام و نظریه‌ی برنامه‌ی درسی به طور خاص، ایده‌های هنجاری محوری هستند .چراکه تعلیم و تربیت به خودی خود یک اقدام هنجاری است و به دنبال تحقق اهدافی است که ارزشمند هستند.در برنامه‌ی درسی، نظریه‌ی هنجاری در صدد توجیه اهداف آموزشی مشخصی است که به خودی خود ذاتاً ارزشمند هستند، به عنوان مثال،یک نظریه ادعا می‌کند که تعلیم و تربیت باید به پیشرفت رشد افراد کمک کند. منظور از رشد،هر نوع رشدی نظیر پرورش شیوه‌هایی که افراد را قادر می‌سازد تا تجربه کسب نمایند،خود یک قضیه‌ی هنجاری است.چنین گزاره‌هایی،گزاره های نظریه‌ای (Theoretical Statements) هستند که به دنبال ترسیم دنیایی با استفاده از مجموعه‌ای مسنجم از دلایل و مفاهیم هستند تا ادعایی را توجیه نمایند».(میلر، ۱۳۷۹،ص۸۹).

در حوزه‌ی برنامه‌ی درسی به این دسته از نظریه‌ها،« ایدئولوژی‌های برنامه‌ی درسی» نیز گفته می شود.

اما دسته‌ی‌دوم،نظریه‌های‌توصیفی‌هستند.«نظریه‌های توصیفی به دنبال بررسی«هست‌ها » می‌باشند،درست برعکسِ نظریه‌های هنجاری (ایدئولوژی‌های برنامه‌ی درسی) که در پی ارائه‌ی «بایدها» هستند. درنظریه‌های توصیفی برنامه‌ی درسی دو سؤال مهم وجود دارد؛ چه چیزی و چگونه اتفاق می‌افتد؟ نقطه ی تمرکز این دسته از نظریه‌ها عمدتا ، بررسی و تبیین مسائل خاص حوزه‌ی برنامه‌ی درسی، نظیر سیاست گذاری ، طراحی، تدوین، اجرا، ارزشیابی برنامه درسی و ... می باشد». (مهرمحمدی، ۱۳۸۳،ص۱۳۴)

روشن است که هر کشوری باید با توجه به شرایط فرهنگی، اقلیمی، تاریخی و بافتار باورشناختی و اجتماعی خویش به تدوین نظریه‌ی برنامه‌ی درسی ویژه‌ی جامعه‌ی خود بپردازد.

امروزه در کشور ما «تلاش برای تبیین نظریه‌ی برنامه‌ی درسی و دستیابی به یک ایدئولوژی برنامه‌ی درسی بومی، ملهم از آموزه های فلسفی -دینی، فرهنگی و تاریخی برای دانشگاه و آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران در حکم راهنمای عمل برنامه‌ریزان، مؤلفان و معلمان کشور یک ضرورت بنیادین، حیاتی و معنی‌دار، تلقی می‌شود»(محسن‌پور،۱۳۸۳ص۱۰۳)، چه در غیر این صورت، نابسامانی‌ها،ناهماهنگی‌ها و عدم تعادل میان برنامه‌های درسی گوناگون بروز خواهد کرد.

برنامه ی درسی مولانا

نگرش مولوی چون بر پایه‌ی آموزش مکتب خانه‌ای و نظام مَدرسی و ارزشی کهن، نهاده شده است به دو تعریف نخست از برنامه و نظریه‌ی هنجاری نزدیک‌تر است. مولوی برنامه‌ی درسی و کلاسی و آموزش‌های مکتبی خود را با واژه ی "سَبَق" بیان می‌کند. هم چنان که پیش از او هجویری نیز همین معنی را از واژه ی سبق به کار برده بود.هجویری(۱۳۷۱،ص۲۰۶) در احوال "ابوسعید میهنی " می‌گوید:

«اندر ابتداء حال ، وی به طلب علم از میهنه به سرخس رفت و به ابوعلی زاهر (رح) تعلّق کرد . یک روز، سبق سه روزه ،گرفتی و آن سه روز اندر عبادت گذاشتی ».

در لغت‌نامه ی "دهخدا" (۱۳۴۲) واژه ی "سَبَق" این گونه ،توضیح داده شده است:

"آن چه به طریق مداومت از پیش استاد بخوانند."

در فرهنگ "معین" (۱۳۶۴)ذیل واژه ی «سَبَق »آمده است:

"مقداری از کتاب که همه روزه، آموخته می‌شود."

مولانا هم در مثنوی،کلمه‌ی "سبق" را به همین معنا (مقدار درس روزانه ،مطلق درس و تکلیف) به کار گرفته است. به بیت‌های زیر توجه کنید:

عاشقان را شد مدرّس، حسن دوست　　دفتر و درس و سَبَقشان روی اوست

(دفتر ۳، ب ۳۸۴۸)

چون صفیری بشنوی از مرغ حق　　ظاهرش را یادگیری چون سبق

(دفتراول، ب ۳۴۲۱)

کودکان گرچه به یک مکتب درند　　در سبق، هر یک ز یک بالاترند

(دفتر ۴، ب ۲۰۱۷)

برسرملکِ جمالش داد حق　　ملکتِ تعبیر، بی درس و سبق

(دفتر ۶، ب ۳۱۱۱)

دیدگاه برنامه‌ی درسی مولوی

هر انسان، جهان پیرامون خود را بدان سان که می‌اندیشد، می بیند. به بیان دیگر، جهان‌نگری هر انسان بر پایه‌ی نگرش‌ها و ارزش‌ها و دریافت‌های وی استوار است. "این جهان بینی ، نقشه‌ای از واقعیت است که از گذشته‌ها، تجربه‌ها و فرهنگ ،ساخته شده و زمینه ساز چگونگی دید ما از اشیاء است." (میلر، ۱۳۸۲،ص ۵)

علمای برنامه‌ریزی درسی و معلمان آگاه و آشنا به اصول علمی برنامه‌ی درسی نیز دیدگاهی دارند و در این پهنه ،بینشورانه گام بر می‌دارند. همین دیدگاه برنامه‌ی درسی‌است که "موضع‌گیری اساسی آنان را در فرایند یاددهی–یادگیری و زوایای گوناگون آن،آشکار می‌دارد." (میلر،۱۳۸۲، ص ۶)

از میان هفت هشت دیدگاه برنامه‌ی درسی (رفتاری، موضوعی، اجتماعی، رشدگرا، فرایند شناختی، انسان‌گرا، ماورای فردی و فرا دیدگاه)، سمت و سوی جهش فکری و آموزه‌های مولوی به عنوان معلمی آگاه،

به رشد و پرورش بینش و مهارت‌های شناختی انسان و نظریه‌ی هنجاری ، گرایش دارد که برانگیختن قوه‌ی تخیل و تفکر ،توجه به مسایل اخلاقی – معنوی و تعالی روح از اهداف اصلی آن است ؛ ولی به این دیدگاه و نظریه ، محدود نمی شود.

جریان فکری مولانا از مهارت‌های شناختی به سوی دیدگاه ماورای فردی، پویه‌های خود را پی می‌گیرد و با تاکید بر نقش برجسته‌ی تفکر شهودی، حلقه‌ی پیوند و پلی میان تفکر شهودی ـ اشراقی وتفکر تحلیلی یا کل‌گرایانه برقرار می‌کند. به دیگر سخن ،مولانا را باید در برنامه ی درسی، عالم و معلمی فرادیدگاه (meta - throve) خواند که بر بنیان مبانی باورشناختی و اعتقادی – ارزشی خویش به تبیین بایدها و آرمان‌های تعالی‌جو ،می پردازد و کشف و شهود باطنی را بر علوم ظاهری برتری می دهد .

هر جوابی کآن ز گوش آید به دل — چشم گفت: از من شنو، آن را بِهِل
گوش، دلاله است و چشم اهلِ وصال — چشم صاحب حال وگوش اصحاب قال
در شنود گوش، تبدیل صفات — در میان دیده ها، تبدیل ذات
زآتش، ار علمت یقین شد از سخن — پختگی جو، در یقین منزل مکن
تا نسوزی نیست آن عین الیقین — این یقین خواهی، در آتش در نشین
گوش چون نافذ بود، دیده شود — ورنه، قل در گوش پیچیده شود

(مثنوی، دفتر دوم، ب ۸۵۷ تا ۸۶۲)

در این جا، "گوش" نماد دانش رسمی وقال و قیل و گفتار ظاهر است. و "چشم" نماد بینشوران و ارباب مشاهده و اصحاب مکاشفه است. شناختی که از راه گفتار و شنیدارِ ناهوشیار پدید آید، اثرگذاری آن اندک است و شناختی که از راه بینش درون و کشف و شهود باطنی حقیقت پدیدار شود، پایایی و مانایی آن بیشتر و اثربخشی آن ژرف‌تر است و سبب دگردیسی نهاد و جهان جان می‌شود و این همان فرایند تعالی‌خواهی معنوی و رسیدن به معرفت است که از "علم الیقین" آغاز می‌گیرد و پس از گذر از "عین الیقین" به مرحله‌ی "حق الیقین " می‌رسد.

کرد ، مردی از سخن دانی سؤال — حق و باطل چیست، ای نیکو مقال ؟
گوش را بگرفت و گفت این باطل است — چشم، حق است و یقینش حاصل است

(مثنوی، دفتر پنجم، ب ۳۹۰۷ و ۳۹۰۸)

عناصر برنامه

علمای برنامه‌ریزی درسی بر سر عناصر سازه‌ای پیکره‌ی برنامه‌ی درسی، همداستان نیستند ،به همین سبب از چهار عنصر "تایلر" تا یازده عنصر وگاهی از آن نیز فراتررفته‌اند.

ما در این جستار، دیدگاه "رالف تایلر" را آن چنان که در کتاب "اصول اساسی برنامه ریزی درسی و آموزشی"آمده‌است ، برکشیده‌ایم و برنامه‌ی‌درسی‌مولانا را بربنیاد عناصر چهارگانه‌ی اهداف، محتوا،روش و ارزش‌یابی (تایلر،۱۳۷۷، ص ۴۵) فراپیش نهاده‌ایم.

الف) اهداف

برخی از مولوی پژوهان بر این باورند که مولانا در پردازش مثنوی به کلام الهی، قرآن کریم ،چشم داشته است، از این روی، هجده بیت آغازین مثنوی در حقیقت تصویری کوتاه و در فشرده از آن چیزی است که در شش دفتر و نزدیک به بیست و شش هزار بیت گسترده شده است. همچون سوره‌ی نخست قرآن مجید که "فاتحهٔ الکتاب یا سبع المثانی" نام دارد و به "ام القرآن" مشهور است و سراسر قرآن کریم، شرح و گزارش همان است. به همین سبب ،کافی است اهداف کلی مولانا در مثنوی را با بازخوانی و بررسی هجده بیت نی‌نامه ،پی جویی کنیم.

هدف غایی ـ نهایی مولوی در مثنوی معنوی، تلاش برای رَستن از بند مادیات ،تعالی روح و بازگشت به عالم بالا و رجعت است که مبتنی بر آموزه‌های قرآنی است.

کز جهان زنده، ز اول آمدیم　　باز از پستی ،سوی بالا شدیم
جمله اجزا ،در تحرک در سکون　　ناطقان که "انّا الیه راجعون"
(دفتر سوم، ب ۷ و ۴۳۶)

بار دیگر از ملک ،قربان شوم　　آن چه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون　　گویدم که "انّا الیه راجعون"
(دفتر سوم، ب ۷ و ۳۹۰۶)

بانگ می‌آید تعالوا زان کرم　　بعد از آن رجعت نماند از حرص و غم
(دفتر پنجم، ب ۴۱۸۴)

از مقامات تبتّل تا فنا　　پایه پایه تا ملاقات خدا
(دفتر سوم، ب ۴۲۳۶)

اهداف کلی

۱ـ ایجاد نگرش مثبت نسبت به میل به بازگشت و اصل رجعت.

هرکسی کاو دور ماند از اصل خویش　　باز جوید روزگار وصل خویش
(دفتر اول، ب ۴)

از فراق و هجر، می‌گویی سخن　　هر چه خواهی کن ولیکن این مکن
صد هزاران مرگ تلخ شصت تو　　نیست مانند فراق روی تو
بر امید وصل تو مردن خوش است　　تلخی از هجر تو فوق آتش است
(دفتر پنجم، ب ۴۱۹ تا ۴۱۷)

۲ـ تاکید بر ضرورت وجود قابلیت و استعداد درک حقایق.

سینه خواهم شرحه شرحه از فراق　　تا بگویم شرح درد اشتیاق
محرم این هوش جز بیهوش نیست　　مر، زبان را مشتری جز گوش نیست
(دفتر اول، ب ۳ و ۱۴)

وای بر مشتاق و بر اومید او　　حسرتا بر حسرت جاوید او
آب دارد صد کرم صد احتشام　　که پلیدان را پذیرد والسلام
(دفتر ششم، ب ۱۲۰۰ و ۱۲۰۱)

۳ـ پرهیز از گمان مندی و تردید و ظن در ادراک حقایق.

هر کسی از ظن خود شد یار من　　از درون من نجست اسرار من
(دفتر اول، ب ۶)

ظنّ نیکو بر،براخوان صفا　　گرچه آید ظاهراز ایشان جفا
این قیاس و وهم بد چون شد پدید　　صد هزاران یار را از هم بُرید
(دفتر پنجم، ب ۴ و ۲۶۴۳)

پنبه ی وسواس بیرون کن زگوش　　تا به گوشت آید از گردون خروش
(دفتر دوم، ب ۱۹۴۳)

تا نگردی تو گرفتار اگر　　که اگر این کردمی یا آن دگر
کز اگر گفتن رسول با وفاق　　منع کرد وگفت آن هست از نفاق
(دفتردوم، ب ۹ و ۷۳۸)

۴ـ بهره گیری از بصیرت و چشم باطن برای درک اسرار الهی وتاکید بر ناکارآمدی ظاهر بینی.

سرّ من ازناله ی من دورنیست　　لیک چشم و گوش را آن نور نیست
(دفتراول، ب ۷)

گر به صورت آدمی انسان بُدی　　احمد و بوجهل خود یکسان بُدی
(دفتر اول، ب ۱۰۱۹)

۵ـ ضرورت وجود عشق برای درک حقیقت باطن و حقایق آفرینش الهی.

در این جا مولانا بر این دید پای می فشارد که عشق ، جان مایه ی حیات است و تو اگر می‌خواهی چشم بصیرت داشته باشی و "چشم سومت" بینا شود، باید عاشق باشی.

آتش است این بانگ نای و نیست باد　　هر که این آتش ندارد، نیست باد
(دفتر اول، ب ۹)

آتش عشق است کاندر نی فتاد　　جوشش عشق است کاندر می فتاد

(دفتر اول، ب ۱۰)

روزها گر رفت، گو رو باک نیست　　تو بمان ای آن که چون تو پاک نیست

(دفتر اول، ب ۱۶)

هر که جز ماهی ز آبش سیر شد　　هر که بی روزی است، روزش دیر شد

(دفتر اول، ب ۱۷)

دورگردون‌ها ز موج عشق دان　　گر نبودی عشق ،بفسردی جهان

(دفتر پنجم، ب ۳۸۵۴)

عشق، بحری آسمان بر وی کفی　　چون زلیخا در هوای یوسفی

(دفتر پنجم، ب ۳۸۵۵)

۶ـ ضرورت پالایش درون و پیمودن مراحل کمال و رسیدن به معرفت و ادراک حقایق.

در نیابد حال پخته ، هیچ خام　　پس سخن کوتاه باید والسلام

(دفتر اول، ب ۱۸)

گر تو این انبان ز نان خالی کنی　　پُر ز گوهرهای اجلالی کنی

طفل جان از شیر شیطان باز کن　　بعد از آنش با ملک انباز کن

(دفتر اول، ب ۱۶۳۹ و ۱۶۴۰)

پس کلام پاک در دل های کور　　می نپاید، می رود تا اصل نور

وان فسون دیو ،در دل‌های کژ　　می‌رود چون کفش کژ در پای کژ

گرچه حکمت را به تکرار آوری　　چون تو نااهلی شود از تو بری ...

ور نخوانی و ببیند سوز تو　　علم باشد مرغ دست آموز تو

(دفتر دوم، ب ۳۱۷ به بعد)

ب) محتوا

در این بخش پس از آشنایی با اهداف برنامه‌ی درسی مولانا، می‌خواهیم به این پرسش ،پاسخ دهیم که جلال الدین محمد ،چه محتوایی را ،برای تحقق اهداف یادشده ،به کار می‌گیرد؟

محتوای برنامه‌ی درسی مولوی در مثنوی را در دو بخش ،می‌توان بررسی‌کرد:

۱)ساختار برونی　۲) ساختار درونی

۱ـ ساختار برونی: در این بخش ظرف و گنجایی و شکل اثر، بدین گونه فراچشم می‌آید.

نوع اثر: شعر تعلیمی در قالب مثنوی که در شش دفتر و بیش از بیست وپنج هزار بیت، گرد آمده است.

دفتر اول: ۴۰۰۹ بیت / دفتر دوم: ۳۸۱۲ بیت / دفتر سوم: ۴۸۱۰ بیت

دفتر چهارم: ۳۸۵۷ بیت / دفتر پنجم: ۴۲۴۱ بیت / دفتر ششم: ۴۹۲۲ بیت

مجموع ابیات مثنوی: ۲۵۶۵۱ بیت

وزن عروضی آن هم : بحر رَمَل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است.

۲ـ ساختار درونی: در اصل همان آموزه‌های حکمی و تعالیم معنوی و آموزه‌های اخلاقی و معرفت شناختی است که در ظرف داستان و تمثیل گنجانده شده است. این محتوا آن چنان پیوستگی با آبشخور دینی و معارف متعالی کلام آسمانی دارد و برآمده از آن است که "حکیم ملاهادی سبزواری" در کتاب "شرح اسرار مثنوی"، آن را تفسیر منظوم قرآن خوانده ، می نویسد:

« هذا شَرح ....لِکتابِ العَظیم و الأسلُوبِ الحَکیمِ المَعنَوی، لا بَل لِلتَّفسیر المَنظُوم وَ السرَ المَکتُوم، اِذ کُلُهُ کَما تَری بَیان لِلایاتِ البَیناتِ و تِبیانُ لِلسُنَن النبَویاتِ وَ قَبَساتُ مِن نُورِ القُرآنِ اللاّمع و جَذَواتٌ مِن شُعاع مُصباحِهِ السّاطع وَ هُوَ بِحَسبِ الاقتِناصِ مِن خَزائِنِ القُرآن، فِیهِ کُلُّ الحِکمه العَتیقه ...». این شرحی است ... بر کتاب بزرگ و اسلوب حکیم مثنوی معنوی، بلکه بالاتر از این ، شرحی است بر تفسیر قرآن که در قالب نظم درآمده و بر راز مخفی، زیرا همه‌ی محتویات این کتاب بزرگ، بیانی است برای آیات بینات و تبیینی است برای سنت‌های پیامبر اکرم (ص) و انواری است از نور درخشان قرآن و بارقه‌هایی از شعاع چراغ فروزان آن کتاب آسمانی است و تحقیق کامل اثبات می کند که این کتاب از خزائن قرآن مجید است و همه‌ی حکمت‌های اصیل و ثابت را در این کتاب می‌توان یافت».(جعفری، ۱۳۸۲،ص ۲۲۱، به نقل از: شرح اسرار مثنوی، حکیم حاج ملا هادی سبزواری، ص ۲).

و « عابدین پاشا در شرح مثنوی، دو بیت زیر را به " نورالدّین عبدالرحمن جامی" نسبت داده که درباره ی جلال الدین رومی و کتاب مثنوی سروده:

آن فریدون جهان معنوی　　بس بود برهان ذاتش مثنوی

من چه گویم وصف آن عالی جناب　　نیست پیغمبر ولی داردکتاب.

نیز «شیخ بهاءالدین عاملی »معروف به شیخ بهایی عارف و شاعر ونویسنده ی مشهور قرن دهم و یازدهم هجری درباره ی مثنوی مولوی چنین سروده است:

من نمی گویم که آن عالی جناب　　هست پیغمبر، ولی دارد کتاب

مثنوی او چو قرآن مُدل　　هادی بعضی و بعضی را مُذل».

(برهانی، ۱۳۸۰، ص۵۳.)

"محمد اقبال لاهوری" هم در این باره می گوید:

روی خود بنمود پیر حق سرشت　　کاو به حرف پهلوی ،قرآن نوشت

(کلیات، اسرار و رموز، ص۲۹)

شاعری کاو همچو آن عالی جناب　　نیست پیغمبر، ولی دارد کتاب

(کلیات، پیام شرق، ص ۳۲۲)

علامه جعفری (جعفری، ۱۳۸۲،ص ۲۲۱و ۲۲۷)درباره ی محتوای قرآنی مثنوی می‌گوید:

« روشن ترین دلیل پای بندی مولانا به اسلام، میزان بهره‌گیری او از آیات و احادیث است. روشن ترین دلیل پای بندی جدی مولانا به اسلام، استناد تکیه‌ی فراوان وی بر آیات و احادیث است که مخصوصاً در کتاب مثنوی دیده می‌شود. شماره‌ی مواردی که مولانا صریحاً به آیه‌ی قرآنی استشهاد می‌نماید یا مورد تفسیر قرار می‌دهد در حدود ۲۲۰۰ آیه و شماره‌ی مواردی که از احادیث استفاده نموده است تنها در کتاب مثنوی در حدود ۵۰۰ مورد است و اگرآن مقدار از محتویات مثنوی را که مطابق مضامین آیات قرآنی است در نظر بگیریم به طور اطمینان می‌توان گفت ، دو سوم آیات قرآنی مورد استشهاد و استناد مولانا بوده‌است به همین جهت است که مرحوم حکیم حاج ملا هادی سبزواری در هنگام توصیف و تمجید از کتاب مثنوی آن را "تفسیر قرآن" می نامد » .

نکته‌ی در خور توجه و شایسته‌ی درنگ در بررسی محتوایی برنامه‌ی درسی مولانا در مثنوی، این است که در سازمان‌دهی محتوایی ،کاملاً روشمند و سنجیده گام برداشته است. به همین سبب رگه‌ها و نشانه‌های سنجه‌های سه گانه‌ی موثر در یادگیری و آموزش را (مداومت تکرار، توالی و تتابع، وحدت یا یگانگی) به روشنی می‌توان در سراسر این اثر ردیابی کرد. یکی از اصول آموزشی و تربیتی مورد تاکید مولانا که امروز نیز بسیار با اهمیت و مورد توجه است، "اصل تدریج" است.

آن هلال و بدر دارند اتحاد — از دوی دورند و از نقص و فساد
آن هلال از نقص در باطن، بری است — آن به ظاهر نقص، تدریج آوری است
درس گوید شب به شب "تدریج" را — در تأنّی بر دهد تفریج را
در تأنّی گوید ای عجّول خام — پایه پایه بر توان رفتن به بام ...
خلقت طفل از چه اندر نُه مَه است — زان که "تدریج" از شعار آن شه است
(مثنوی، دفتر ششم، ب ۱۲۰۰ تا ۱۲۱۵)

نکته ی دیگری که در باره‌ی ساختار درونی یا محتوایی مثنوی باید بدان توجه کرد این است که شیوه‌ی ارائه‌ی محتوای مثنوی مولانا مبتنی بر اصل توالی و گسترش است.

« مثنوی مانند دیگر کتب به ابواب و فصول قسمت نشده و از حیث نظم و ترتیب، اسلوبی مانند قرآن کریم دارد که معارف و اصول عقاید و قواعد فقه و احکام و نصایح، پُشتاپُشت در آن مذکور و مطابق حکمت الهی به هم آمیخته است و مانند کتاب آفرینش، نظمی به خود مخصوص دارد، از این رو، افکار فلسفی و اصول تصوّف و مبانی علوم اسلامی در مثنوی پراکنده و متفرّق است و فی المثل ممکن است مطلبی به نحو اجمال در دفتر اول ذکر شود و تفصیل آن در دفتر دیگر و یا مواضع مختلف بیاید و تا آن گاه که نظر مولانا در همه‌ی موارد پشت سر هم قرار نگیرد،بالطبع فهم آن مطلب از روی شمول و احاطه ،میسّر نمی شود» .(فروزا نفر، ۱۳۷۱، ص دو).

پ) روش

پس از تبیین محتوا ، اکنون باید به این پرسش ،پاسخ دهیم که مولوی این محتوای مثنوی را به چه روش‌هایی بازگو کرده‌است و شیوه ی ارائه‌ی محتوایی او چیست؟

مولانا برای گیرایی و اثربخشی کلام خود در مثنوی، به شیوه‌ی بیان روایی ـ داستانی روی می‌آورد و با بهره‌گیری از قالب داستان، در جوبیار زلال کلام خود، جاذبه ایجاد می‌کند و با پیوستن حلقه‌های داستانی به یکدیگر و آوردن داستانی در دل داستان دیگر، خواننده یا شنونده را به دنبال خود می‌کشاند و آگاهانه هشدار می‌دهد که:

ای برادر قصه چون پیمانه است　　معنی اندر وی به سان دانه است
دانه ی معنی بگیری مرد عقل　　ننگرد پیمانه را گر گشت نقل

(دفتر دوم، ب ۵ و ۳۶۳۴)

هم چنین از روش‌های استقرا و قیاس و تمثیل نیز به شایستگی بهره می‌گیرد. مولانا حدود دویست و پنجاه داستان یا تمثیل بلند و کوتاه در مثنوی آورده است که به معانی آن سوی ظاهر الفاظ، نظر داشته است، زیرا«تمثیل راه استدلال را کوتاه می‌کند(امانوئل کانت)،در گستره‌ی ادبیات‌فارسی، افسانه، متل، قصه و تمثیل برای ایجاداگاهی، اصلاح نظام‌فکری،آموزش«دیدن»، «فکرکردن» و «عمل کردن » به شیوه‌ای متفاوت از عادات روزمره به کارگرفته شده اند.تمثیل با ظرفیت خاص خود از طریق تصویرسازی عینی مفاهیم پیچیده، به شنونده یا خواننده می‌آموزد که هر چیز ،واجد یک ساخت است و در درون هر ساختی همواره تغییر امکان پذیر است و این که همواره بیش از یک منظر یا چشم انداز وجود دارد....تمثیل،نوعی خیال پردازی شاعرانه یا لفاظی تزئیناتی یا ادبی نیست بلکه وسیله‌ای قدرتمند برای شکل‌دهی به ادراک و تجربه‌ی انسان‌است....تمثیل به ما اجازه می‌دهد تا تفکر انتزاعی را برونی سازی (Externalize) کرده،به شکل مفاهیم قابل لمس آن را ترجمه کنیم ».(صاحبی،۱۳۸۸،صص۶-۱)

مولوی، گاه بازکاوی و استخراج معانی باطنی حکایات وتحلیل تمثیل‌ها را بر عهده‌ی خواننده، نهاده است که البته همین شیوه، یعنی رهاکردن معنا و وانهادن آن به ذهن خواننده بیانگر وسعت نگرش و مشربِ باز مولانا از منظر دانش هرمنوتیک است.

«یکی از مهم ترین دست آوردهای هرمنوتیک برای نظریه و عمل اجتماعی معاصر و نه فقط برای برنامه‌ریزی و تعلیم وتربیت ،نشان دادن راهی است که در آن ،معنای هرچیز همیشه در ارجاع و نسبت ،نهفته است نه در قطعیت.اقتدارنهایی مفاهیم در آن چیزی است که از طریق توافق گفت وگویی مردم ،بدان دسترسی پیدا شده است ...شیوه‌ی هرمنوتیکی ،بیشتر این خصلت را دارد که یک مکالمه باشد تا تحلیل و ادعای دستیابی به حقیقت ....تعلیم هرمنوتیک واگذاری خویش به مکالمه با جوانان و ساختن واقعیتی مشترک با روحیه‌ی خودفراموشی را ایجاب می‌کند که شکلی است از یافتن خویش در رابطه با دیگران».(اسمیت،۱۳۸۷،ص۲۶۱)

گاهی ،خود به تأویل وتفسیر حکایات ، صریحاً اشاره کرده است، برای مثال در داستان "طوطی و بازرگان" به صراحت می‌گوید:

قصه‌ی طوطی جان زین سان بود　　کو کسی کاو محرم مرغان بود

(دفتر اول، ب ۱۵۷۸)

معلوم می‌شود که غرض از طوطی، مرغ روح و جان است و پیام او هم ترک شهرت و اختیار گمنامی است. یا در بیت های زیر که مولوی از واژه ی نمادین « ده »،رمز گشایی می‌کند و آشکارا می‌گوید مقصود از کلمه ی ده ، شیخ بی بهره از نور معرفت و بوی نبرده از عشق است .

ده مرد ده مرد را احمق کند　　عقل را بی نور و بی رونق کند

ده چه باشد شیخ واصل ناشده　　دست در تقلید و حجت در زده

(دفتر سوم، ب ۵۱۷ و ۵۲۲)

ت) ارزش‌یابی

حلقه ی واپسینی سازه‌های برنامه‌ی درسی ،عنصر ارزش‌یابی است. ارزش یابی باید رنگی از دیگر عناصر برنامه بر پیشانی داشته باشد.در پی بازشناسی اهداف ،محتوا و روش مولانا در مثنوی،اینک باید ببینیم،مولوی مقاصد و اهداف و میزان تحقق آن ها را چگونه تعیین و ارزش‌یابی می‌کند؟

ارزش‌یابی‌های مولانا در مثنوی معمولاً به گونه های زیر صورت می‌پذیرد:

۱. خود ارزیابی از طریق کشف و شهود که مبتنی بر همان دیدگاه برنامه‌ی درسی مولوی است و خلاقیت ذهنی و اشراق را برجسته می‌دارد.

۲. ارزش‌یابی میانی، معمولاً با آوردن بیت‌هایی در میان داستان‌ها و تمثیل‌ها به عنوان تلنگرها و تکانه‌هایی بیدارگر ، ذهن خواننده یا شنونده را به خود فرا می‌خواند.

۳. ارزش‌یابی پایانی، معمولاً بی پاسخ می‌ماند،گویی مولوی با این کار می‌خواهد آگاهانه ذهن خواننده را به دست جریان داستان و تمثیل بسپارد و باقی را به او واگذارد تا خواننده پس از ارتباط با اثر به پیامی متناسب دست یابد.

بنابراین مولانا در سنجش و ارزش‌یابی از شگردغیرمستقیم‌گویی،بهره می‌گیرد؛به همین سبب است که معمولا از ساختار وکالبد قصه و تمثیل به فراوانی،سود می‌برد.

نتیجه گیری:

نگرش مولوی چون بر پایه‌ی آموزش مکتب خانه‌ای و نظام مَدرسی و ارزشی کهن، نهاده شده، به نظریه‌ی هنجاری برنامه‌ی درسی نزدیک‌تر است. مولوی برنامه‌ی درسی و کلاسی و آموزش‌های مکتبی خود را با واژه ی "سَبَق" ،بیان می کند.

سمت و سوی جهت‌گیری فکری و آموزه‌های مولوی به عنوان معلمی آگاه، به رشد و پرورش بینش و مهارت‌های شناختی انسان و نظریه‌ی هنجاری ، گرایش دارد که برانگیختن قوه‌ی تخیّل و تفکّر ، توجّه به مسایل اخلاقی – معنوی و تعالی روح از اهداف اصلی آن است؛ ولی خود را به این دیدگاه و نظریه، محدود نکرده است.

جریان فکری مولانا از مهارت‌های شناختی به سوی دیدگاه ماورای فردی، پویه‌های خود را پی می‌گیرد و با تاکید بر نقش برجسته‌ی تفکّر شهودی، پیوندی میان تفکّر شهودی ـ اشراقی وتفکّر کل‌گرایانه، برقرار می‌کند.

مولانا را باید در برنامه‌ی درسی، عالم و معلّمی فرادیدگاه (meta - throve) خواند که بر بنیان مبانی باورشناختی و اعتقادی – ارزشی خویش به تبیین بایدها و آرمان‌های تعالی‌جو، می‌پردازد. از این رو است که با وسعت نگرش و باور به منطق گفت وگو، چراغ به دست، در پی انسان کامل می‌گردد.

کتابنامه

- اسمیت ،دیوید ،جی ، «**پژوش هرمنوتیک :تصور هرمنوتیک و متن تربیتی** »،ترجمه ی عباس منوچهری ،مندرج در کتاب : روش شناسی مطالعات برنامه ی درسی ،ادموند سی . شورت ، ترجمه ی محمود مهر محمدی و همکاران ، نشر سمت و پژوهشگاه مطالعات آموزش و پرورش ،تهران ، چاپ اول ، صص ۲۴۷-۲۷۲، ۱۳۸۷ش

- اقبال لاهوری،محمد، **کلیات فارسی اقبال**. چاپ آکادمی اقبال، پاکستان، ۱۹۹۰م.

- امین خندقی، مقصود، مقاله ی « **پست مدرنیسم و تعلیم و تربیت ایران در قرن ۲۱** »،تهران، انتشارات دانشگاه تهران و موسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی، صص ۲۳۹- ۲۲۵ ،س ۱۳۸۳.ش

- برهانی، سید محمد، **در مکتب مولانا**. انتشارات جزیل، جلد اول، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۵ش.

- تایلر، رالف، و ، **اصول اساسی برنامه ریزی درسی و آموزشی**. ترجمه ی علی تقی پور ظهیر، انتشارات آگاه، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۷ش.

- جعفری، محمد تقی، **مولوی و جهان بینی ها**. مؤسسه ی انتشارات بعثت، چاپ سوم، بی تا.

- جعفری، محمد تقی،**عوامل جذابیت سخنان مولوی**. مؤسسه ی تدوین و نشر آثار علامه جعفری، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

- دهخدا ،علی اکبر،**لغت نامه** ، سازمان لغت نامه ،چاپ دانشگاه تهران، ۱۳۴۲ش.

- سبزواری، حکیم ملاهادی، **شرح اسرار مثنوی**. انتشارات سنایی، بی تا.

- صاحبی ،علی،**تمثیل درمانگری :کاربرد تمثیل در بازسازی شناختی** ، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت)،تهران ،چاپ دوم ،۱۳۸۸ ش.

- فروزان فر، بدیع الزمان،**شرح مثنوی شریف**. انتشارات زوار، جلد اول، چاپ پنجم، ۱۳۷۱ش.

– فیوضات ؛یحیی، **مبانی برنامه ریزی آموزشی**، نشر ویرایش، تهران،چاپ اول،۱۳۷۳ش.

– لوی، الف، **مبانی برنامه ریزی آموزشی / برنامه ریزی درسی مدارس**. ترجمه‌ی فریده مشایخ، انتشارات مدرسه، چاپ بیست و سوم، ۱۳۸۵ش.

– محسن پور، بهرام.مقاله ی «**ضرورت تدوین نظریه ی برنامه درسی برای آموزش و پرورش جمهوری اسلامی ایران**»، *فصلنامه علمی -پژوهشی نوآوری های آموزشی* .شماره۷، سال ۷۰ ، صص،۱۱۳– ۱۳۸۳، ۹۹

– معین ،محمد،**فرهنگ فارسی** ،انتشارات امیرکبیر،تهران،چاپ هفتم،۱۳۶۴ش.

– ملکی، حسن، **برنامه ریزی درسی**. انتشارات مدرسه، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۶ش.

– مولوی، جلال‌الدین محمد، **مثنوی معنوی**. به کوشش نیکلسن، مقدمه ی قدمعلی سرامی، انتشارات بهزاد، تهران، چاپ اول، ۱۳۷۰ش.

– مهرمحمدی، محمود، **برنامه درسی :نظرگاه ها، رویکردها و چشم اندازها**، انتشارات به نشر .چاپ دوم . مشهد ، ۱۳۸۳ ش

– میلر، جی، پی، **دیدگاه های برنامه ی درسی**. ترجمه‌ی محمود مهر محمدی، انتشارات سمت، تهران، چاپ اول، ۱۳۸۲ش.

– میلر، جان پی ، ***نظریه های برنامه درسی*** .ترجمه ی محمود مهرمحمدی ،انتشارات سمت،چاپ اول، تهران، ۱۳۷۹ ش

– هجویری،علی‌بن‌عثمان ،**کشف المحجوب** ،تصحیح ژوکوفسکی، مقدمه‌ی قاسم انصاری ، انتشارات طهوری ، تهران ،چاپ دوم،۱۳۷۱ش.

بررسی انواع ارجاع در گلستان سعدی؛ رویکردی نقشگرا

لیلا الهیان

دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی

لیلا میرزایی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

چکیده

گلستان سعدی همواره از قلل رفیع ادبیات فارسی و گاه معیار فارسی دانی در برون از کشور محسوب می‌شده است؛ امّا هنوز پژوهشهای فراگیر ادبی و زبانی به گونه‌ای در خور ، به زوایای پنهان آن توجه نکرده‌اند. در این پژوهش مسأله آن است که با توجه به اینکه سعدی متنی ادبی با سبکی یگانه خلق کرده، از چه شیوه یا شیوه‌هایی برای ارجاع به پدیده‌های مختلف استفاده کرده تا متن در عین خلاقیت هنری رسانندهٔ معنا باشد و نقش این ابزارها در انسجام گلستان چیست. پس تلاش شده با یکی از ابزارهای انسجامی در نظریهٔ هلیدی و حسن هفت باب آغازین این کتاب بررسی شود.از نظر این دو زبانشناس نقشگرا برای دریافت انسجام و پیوستگی متن، لازم است از لحاظ انسجام دستوری(ارجاع، حذف و حرف ربط) و انسجام واژگانی(تکرار، تضاد، شمول معنایی و باهمایی) بررسی شود؛ در این مقاله فقط به انواع ارجاع یعنی سه گونه ارجاع اشاری، ارجاع شخصی و ارجاع مقایسه‌ای در گلستان پرداخته شده است؛ در نهایت مشخص شد که هر سه نوع در گلستان دیده می‌شود امّا بسامد ارجاع شخصی از همه بالاتر است و بسامد ارجاع مقایسه‌ای اگر چه کمتر است امّا نقش سبک ساز بیشتری ایفا می‌کند.

کلیدواژه‌ها: گلستان سعدی، انسجام، ارجاع.

۱.مقدمه

در درون هر جمله ساختارهای نحوی، قدرت انسجام دارد و کلمات را به شکل معناداری به هم پیوند می‌زند امّا در حوزه‌ای فراتر از جمله این ابزار انسجامی است که چنین رابطه‌ای ایجاد می‌کند. هلیدی و حسن ،دو زبانشناس نقشگرا، که نظریهٔانسجام و هماهنگی انسجام را پی افکنده‌اند، متن منسجم را دارای ویژگیهایی دانستند و انسجام را خصیصه‌ای قابل سنجش برشمردند. انسجام روابط میان جمله‌های یک متن را آشکار می‌سازد؛ به دیگر سخن در متن تعبیر مؤلفه‌هایی وابسته به تعبیر دیگر مؤلفه‌های آن است که ممکن است دستوری(مانند حذف، ارجاع و حروف ربط)، واژگانی(مانند تکرار، باهمایی، شمول معنایی و تضاد) یا معنایی باشد تا بدین وسیله جمله‌ها را به هم پیوند زند و متن تداوم یابد؛ همچنین انسجام کمک می‌کند خواننده اجزای بیان نشده امّا ضروری برای تعبیر متن را دریابد و جمله‌های به هم متصّل شده به صورت کلیّتی منسجم و یکپارچه به نظر آید. برای تحقق چنین امری روابط حاکم بر هر مقوله با مقولهٔ دیگر بیش از خود آن مقوله ـ به تنهایی ـ اهمیّت دارد. (۱۹۷۶:۴-۶)

۲.ارجاع

ارجاع یکی از روابط انسجامی از نوع انسجام دستوری است. در نگاه اول ارجاع پدیده‌ای است که برای جلوگیری از تکرار، یک عبارت معنایی را جایگزین می‌کند. عنصر ارجاعی با مرجع جفت می‌شود و در نهایت مصداق مشخص می‌یابد. (گلفام، ۱۳۷۷: ۳-۶)

لاینز(۲۰۴:۱۹۸۹) می‌گوید: «رابطه‌ای که بین کلمات و چیزها وجود دارد همان رابطهٔ ارجاع است.» در تجزیه و تحلیل کلام از دیدگاه کاربردی به ارجاع نگریسته می‌شود یعنی عملی که از جانب گوینده یا نویسنده صورت می‌پذیرد.

به تعبیر هلیدی و حسن(۳۱:۱۹۷۶-۳۲) ارجاع رابطه‌ای است که در آن عنصری به جای اینکه به وسیلهٔ خود تعبیر شود، با رجوع به چیز دیگری تعبیر می‌گردد. به ساده‌ترین بیان، وقتی، مؤلفه‌ای مهم که در جایی از متن استفاده شده، مرجع چیزی شود که در ادامه آمده، ارجاع است؛ بدین ترتیب چیزی دوبار تکرار می‌شود؛ امّا آنچه ارجاع می‌خوانیمش، از نظر شکل صوری تغییر کرده و به شکل اولیه‌اش نیست.

براون ویول (۱۹۲:۱۹۸۳) بر این باورند که دریافت‌کنندهٔ متن به هنگام مواجهه با متن تصوری ذهنی از مرجع در ذهنش ایجاد می‌شود و هر بار که به موردی از ارجاع برخورد کند، برای رسیدن به مرجع، به تصور ذهنی‌اش مراجعه می‌کند، به همین دلیل نمی‌توان به راحتی مرز قاطعی میان ارجاع برون‌متنی و درون‌متنی در نظر گرفت چون در هر دو حالت مخاطب به تصور ذهنی‌اش رجوع می‌کند. تنها با این تفاوت که تصور ذهنی در ارجاع برون‌متنی چیزی در جهان است و در ارجاع درون‌متنی در جهان خلق شده در گفتمان است. پس به اعتبار اینکه ارجاع مرجعی در داخل یا خارج متن داشته باشد به دو گونهٔ برون‌متنی (برون‌مرجع)[1] یا درون‌متنی (درون مرجع)[2] تقسیم می‌شود:

۲-۱.ارجاع برون‌متنی: گاه اطلاعات لازم برای تعبیر و تفسیر عنصر ارجاعی در متن نیست و برای دریافت آن باید به محیطی مراجعه کرد که گفتار در آن شکل گرفته است. این نوع ارجاع برای بازیابی اطلاعات به بافت موقعیت نیاز دارد. برخی معتقدند چنین ارجاعی انسجامی نیست امّا برای درک معنای متن ضروری است، چون خواننده را وادار به جستجوی مرجع در خارج متن می‌کند. گاه القابی چون شاه، ملکه، نخست‌وزیر، رهبر، رئیس‌جمهور و... در متن می‌آید و خواننده براساس اطلاعات قبلی آنها را می‌شناسد. مسلم است در چنین حالتی خواننده مفهوم چنین عناوینی را از متن درنیافته بلکه او فراتر از متن آن را با دنیای واقع پیوند می‌دهد و به اصطلاح مرجع چنین الفاظی را در خارج از متن می‌یابد؛ عناصری چون «من» و «تو» اغلب چنین‌اند. با توجه به موقعیت گفتار است که **من** به معنای گوینده و **تو** به معنای شنونده است. (مختاری، ۱۳۷۷: ۷۰-۷۳) در این ارجاع یکسانی نحوی میان مرجع و عنصر ارجاعی الزامی نیست؛ درنتیجه، واحد ارجاعی در محدودیت برابری نحوی با مرجع خود قرار نمی‌گیرد و فقط برابری معنایی الزامی است.

[1] Endophoric reference
[2] Exophoric reference

۲-۲.ارجاع درون‌متنی: انسجام در جمله دیده نمی‌شود زیرا در درون جمله، ساختهای دستوری قدرتی انسجامی دارند و موجب درهم تنیدگی عناصر جمله می‌شوند؛ به همین دلیل انسجام میان جمله‌ها برقرار است. انسجام در کلام معمولاً پیش‌انگارهٔ چیزی است که قبلاً از آن در جملهٔ قبل یا جمله‌های قبلی سخن رفته است. ما این پیش‌انگاره را «پیش‌مرجع»[1] می‌نامیم؛ از طرفی ممکن است واحد پیش‌انگاشته به واحد بعدی اشاره کند و مرجع در جمله یا چند جملهٔ بعد بیان شود؛ در این صورت پیش‌انگاره اصطلاحاً «پس‌مرجع»[2] است؛ با این اوصاف ارجاع درون‌متنی زمانی رخ می‌دهد که بتوانیم مرجع یک عامل ارجاعی را در خود متن بیابیم، حال به هریک از این دو صورت باشد. نمونهٔ ارجاع پیش‌مرجع: مهمترین **هدفی** که کشور در حال حاضر **آن** را دنبال می‌کند، آزادی است.

نمونهٔ ارجاع پس‌مرجع: **در این** شکی نیست که **او پیروز است**.

ار جاع مرجع

نویسنده یا گوینده در ارجاع برون‌متنی شنونده یا خواننده رابه خارج از متن، یعنی به دنیای مشترک فرضی راهنمایی می‌کند و این یعنی مرجع را پیش از عنصر ارجاع‌دهنده می‌توان دریافت؛ از این رو برخی از زبانشناسان میان ارجاع درون متنی و برون‌متنی تمایز قائل نشده‌اند (برای مثال یول و براون،۱۹۸۳:۲۰۱) وجه اشتراک ارجاع برون‌متنی و درون‌متنی، وجوه پیش‌انگاری در هر دوی آنهاست. هر کدام، مرجعی دارند با این تفاوت که ارجاع درون‌متنی به آفرینش معنای متن کمک می‌کند و یکی از مشخصه‌های متمایزکنندهٔ سیاق کلام است. (هلیدی و حسن،۱۹۷۶:۳۳)

۳.انواع ارجاع: هلیدی و حسن (Ibid) ارجاع را به سه گروه ارجاع شخصی، ارجاع اشاری و ارجاع سنجشی (مقایسه‌ای) تقسیم کرده‌اند.

۳-۱.ارجاع شخصی[3]

وقتی با ارجاع به عناصری با مرجع شخصی و انسانی و درک رابطهٔ این دو مفهوم متن را دریابیم، از ارجاع شخصی سود برده‌ایم. هلیدی و حسن این ارجاع را به دو دستهٔ ارجاع شخصی با نقش‌گفتاری و ارجاع شخصی غیرگفتاری تقسیم کرده‌اند. بدین معنا که در فرآیند گفتار ضمایر شخصی اول شخص و دوم شخص که نقش گوینده و مخاطب را ایفا می‌کنند، نقش گفتاری دارند و دیگر ضمایر که چنین نقشی ندارند و همهٔ افراد غیر از گوینده و مخاطب را شامل می‌شوند، نقش غیرگفتاری دارند؛ ارجاع شخصی شامل صفات ملکی، ضمایر ملکی و ضمایر شخصی است که با تعیین نقش هر کدام موقعیت آنها در گفتار مشخص می‌شود و بر روی هم دستگاهی منفرد به نام «شخص» را تشکیل می‌دهد. ضمایر شخصی همگی عنصر ارجاعی هستند و جایگزین شخص در موقعیت گفتار می‌شوند. در دستگاه شخص تمایز افراد در نقش آنها دربارهٔ ارتباط با

[1] Anaphoric
[2] Cataphoric
[3] Personal reference

نقشهای گفتاری و دیگر نقشهاست؛ از دید انسجامی فقط سوم شخص به طور طبیعی به مرجعی در متن اشاره دارد؛ امّا اول شخص و دوم شخص را می‌توان انسجامی با ارجاع برون‌متنی و بافت‌مدار دانست؛ در نقل قول مستقیم می‌توان اول شخص و دوم شخص را درون‌متنی و سوم شخص را برون‌متنی بدون خاصیت انسجام‌بخشی تعبیر کرد. (Ibid:41-44) در فارسی ضمیرهای منفصل مانند من، تو، ما ... و ضمیرهای متصل مانند مان، تان، شان ... جزء ارجاع شخصی‌اند: **علی** را گرفتند و **پایش** را بستند. علی مرجع و ضمیر متصل ش ارجاع است.

در فارسی ضمیر مشترک **خویش** و **خویشتن** مختص‌گونهٔ نوشتاری و رسمی است و درمحاوره بیشتر از **خود** استفاده می‌شود. این ضمایر نیز در جمله مرجع مشخصی دارند و نقش انسجامی ایفا می‌کنند: **حمید** ازتهران برگشت و کتابهای **خود** را به من داد. حمید مرجع و خود ارجاع است. گلفام ضمایر انعکاسی را نیز اضافه می‌کند که به این صورت می‌آیند: خودم، خودت، خودش، خودمان، خودتان، خودشان (۱۳۷۷: ۷۲) ضمایر مبهم به شخص معینی دلالت نمی‌کنند و در معنای آن ابهامی وجود دارد وجانشین اسمی شده‌اند که نمی‌توان مرجع مشخصی برای آنها یافت، امّا به هر صورت محدودهٔ ارجاع آنها تا حدودی مشخص است، مانند همه، هیچ، هریک، هرکس، هرکدام، هیچ‌کدام.

در نوعی ضمیر که «ضمیر متقابل» نامیده می‌شود می‌توان مرجع و عنصر ارجاع را در جمله آورد؛ البته چنین ضمیری حالت ارجاعی و متن‌ساز ندارد و تنها به درک معنای متن و شناخت بهتر مرجعش کمک می‌کند. **حمید و حسن به یکدیگر** کمک کردند. حمید و حسن مرجع و یکدیگر ارجاع است.

۳-۲. ارجاع اشاری[1]

صورتی از اشارهٔ لفظی است، بدین معنا که گوینده، مرجع را با تعیین موقعیت و براساس معیار فاصله مشخص می‌کند؛ در واقع گوینده، مکانی را متمایز می‌کند. (محمدابراهیمی، ۱۳۷۶: ۹۱) طبقه‌بندی ارجاع اشاری در فارسی به این صورت است:

- ارجاع اشاری
  - **اسمی**
    - مفرد: آن، این
    - جمع: آنها، اینها
  - **قیدی**
    - زمان: آنوقت، حالا(اکنون)
    - مکان: آنجا، اینجا

ارجاع قیدی مستقیماً به مکان و زمان فرایند گفتار اشاره می‌کند و به شخص یا شیء مشارک در فرآیند گفتار متکی نیست؛ از این رو نقش قیدی دارد و در گروه اسمی نقش نمی‌پذیرد. دیگر عناصر اشاری مانند

[1] Demonstrative reference

این، آنها، آن، اینها از آنجا که به مکان مشخص یا شیء معین از فرایند گفتار شرکت دارند، در گروه اسمی، ساختاری منطقی و نقش هسته یا توصیف‌کننده را برعهده دارد.

عناصر اشاری نیز شبیه به ارجاع شخصی معمولاً به چیزی در بافت موقعیت اشاره می‌کنند. این صورت ابتدای ارجاع لفظی است و ممکن است با عمل اشاره و حرکات صورت و بدن نیز همراه شود: اینها را انتخاب کن. در این صورت ارجاع درون‌متنی، قابلیت تبدیل به برون‌متنی را داشته است. (هلیدی و حسن،۱۹۷۶:۵۶-۵۷)

گاه این عناصر، بی‌مرجع در متن استفاده می‌شود؛ این زمانی است که مورد اشاره و مرجع آن در بافت موقعیت وجود دارند و گوینده به علت وجود آنها ذکر آن را حشو دانسته است: این را بردار ← این کتاب را بردار. عباراتی مانند در آن صورت، به این جهت، در این شرایط، به این دلیل و... پیوندهای ربطی هستند که می‌توان برای توجیه آنها از معنا کمک گرفت؛ به این شکل که روابط معنایی ذاتاً ربطی، عوامل ربطی به حساب می‌آیند، خواه عناصر ارجاعی دیگر در ساختار آنها به کار رفته یا نرفته باشد.

۳-۳. ارجاع مقایسه‌ای[1] (سنجشی)

این گونه از ارجاع بر پایهٔ ناهمانندی و مقایسه استوار است؛ بدین معنی که عنصر ارجاعی در مقایسه با مرجع خود شناخته می‌شود. این ارجاع، ارجاعی غیرمستقیم است که براساس شباهتها یا یک ویژگی خاص مشترک انجام می‌شود. (حسن‌نیا، ۱۳۸۰: ۵۸) هلیدی و حسن این ارجاع را به دو شاخه «ارجاع مقایسه‌ای عام[2] (کلی)» و «ارجاع مقایسه خاص[3] (جزئی)» تقسیم کرده‌اند:

۳-۳-۱.ارجاع مقایسه‌ای عام: این ارجاع برپایهٔ مقایسه‌ای از جنبهٔ شباهت یا تفاوت است. دو شیء در مقایسه با یکدیگر در یکی از حالات یکسانی، مشابهت یا تفاوت قرار دارند. متفاوت بودن تلویحاً به معنی عدم یکسانی یا شباهت است؛ گاه شباهت صورت یکسانی به خود می‌گیرد:

این همان گربه‌ای است که ما دیروز دیدیم (همانندی: یکسانی)

این شبیه همان گربه‌ای است که ما دیدیم. (همانندی)

این گربه با گربه‌ای که دیروز دیدیم، فرق دارد. (تفاوت)

در این گونه ارجاع با کمک کلماتی مانند: برابر، یکسان،همانند و... معنا درک می‌شود.(هلیدی و حسن،۱۹۷۶: ۷۷-۷۸)وقتی دو چیز شبیه به هم نباشند به ناچار متفاوتند، امّا از آنجا که شباهت نوعی خاصیّت ارجاعی دارد و زمانی می‌توان از شباهت سخن گفت که دو چیز یا دو کس مطرح باشند، این ارجاع ممکن است درون‌متنی یا برون‌متنی، پیش‌مرجع یا پس‌مرجع باشد:

ارجاع عام برون‌مرجعی: من منتظر **شخص دیگری** بودم.

---

[1] Comparative reference
[2] General Comparative reference
[3] Specefic Comparative reference

این مشکلات **هر کس دیگر** را از پای درمی‌آورد امّا پدرم همچنان مقاوم است.

۳ـ۳ـ۲.ارجاع مقایسه‌ای خاص (جزئی):امکان مقایسهٔ میان دو چیز از نظر کیفی یا کمّی است؛ اگر مقایسه برحسب کمّیت باشد به وسیلهٔ عنصری در ساختار گروه اسمی یا جمله بیان می‌شود؛ در این حالت در زبان فارسی از وابستهٔ پسین تفضیلی کمک می‌گیریم: اگر توجه به عمق مطلب نباشد، اشتباهات بیشتری را به دنبال خواهد داشت.

گاه در بین اعضای یک مجموعه در داخل یک جمله مقایسه رخ می‌دهد؛ آن گاه حالت ارجاعی خارج از جمله نیست و حالت انسجامی نیز ندارد؛ امّا برای درک مطلب مفید است: معلم سه سئوال مختلف مطرح کرد.

امّا اگر مقایسه ورای یک جمله واره صورت گیرد نقش انسجامی نیز دارد: معلم سه سئوال مطرح کرد که با سه سئوال قبلی او متفاوت بودند... گاه مقایسه با واحد اندازه‌گیری انجام می‌شود:

این ساختمان از صد متر هم بلندتر است. (۱۹۷۶:۸۰ـ۸۴)

ارجاع مقایسه‌ای:

- **عام (کلی)**
  - یکسانی: همان، برابر، یکسان، به طور یکسان
  - شباهت: شبیه، مشابه، به قدری شبیه
  - اختلاف: متفاوت، غیراز، به طور مختلف
- **خاص (جزئی)**
  - شمار عددی: بیشتر، کمتر، اضافه‌تر،
  - صفت: مشکل‌تر، به قدری سریع، خوب

در رابطهٔ مقایسه‌ای، هم مرجعی وجود دارد؛ به این معنا که بارها به یک مصداق ارجاع داده می‌شود. ارجاع مقایسه‌ای، رابطه‌ای متقابل را بیان می‌کند که مقوله‌ای را که به آن ارجاع داده شده به علت دفعات ارجاع نمی‌شناسیم، بلکه به علت بیان ارجاع در چارچوب همانندی یا تفاوت با آنها آشنا می‌شویم.

۴.ارجاع در گلستان

ارجاع در گلستان در سه قسم ارجاع شخصی، اشاری و مقایسه‌ای به چشم می‌آید. بسامد ارجاع شخصی از دیگر گونه‌ها بالاتر است و حدود دو سوم این مؤلفهٔ انسجامی را شامل می‌شود. پس از آن ارجاع اشاری بیشتر است و ارجاع مقایسه‌ای کمتر حضور دارد.

ارجاع شخصی در قالب ضمایر متصل تقریباً در همهٔ سطور این کتاب دیده می‌شود:

«ذکر جمیل سعدی که در افواه عوام افتاده است وصیت سخنش که در بسیط زمین منتشر گشته و قصب الجیب حد**یثش** که همچون شکر می‌خورند و رقعهٔ منشأ**تش** که چون کاغذ زر می‌برند، بر کمال فضل و بلاغت حمل نتوان کرد...» (گلستان، ۱۳۷۷: ۵۱)

چنانکه در نمونهٔ بالا نیز پیداست، نویسنده با تکرار ارجاع به ضمیرمتّصل علاوه بر زنجیره‌های دامنه‌دار یکسان، بر وزن متن افزوده و نوعی تکرار آوایی نیز خلق کرده است. از این نمونه‌ها در کتاب به وفور یافت می‌شود:

«تا شبی آتش مطبخ در انبار هیز**مش** افتاد و سایر املا**کش** بسوخت و از بستر نر**مش** به خاکستر گرم نشاند.» (همان: ۷۸)

«... صورت حا**لش** بیان کردم و اهلیّت و استحقا**قش** بگفتم تا به کاری مختصر**ش** نصب کردند.» (همان:۷۱)

ارجاع به ضمیر منفصل اگرچه خالی از صنعت‌پردازی نیست امّا بیشتر زنجیرهٔ معنایی حکایت را از ابتدا تا انتها متصل نگه می‌دارد و مانند ضمیر متصل با بار ضرباهنگی قوی نزدیک به هم و آهنگ‌افزا استفاده نمی‌شود.

«**ما** در این حالت که دو هندو سر برآوردند و آهنگ قتال **ما** کردند.» (گلستان، ۱۳۷۷: ۱۶۱)

«یکی بر سر راهی مست خفته بود و زمام اختیار از دست رفته. عابدی بر **وی** گذر کرد و در حالت مستقبح **او** نظر کرد.» (همان: ۱۰۴)

مرجع برخی از این ارجاعات، پیشتر ذکر نشده و خواننده از بافت متن مرجع آنها را تشخیص می‌دهد:

«خرقه‌پوشی در کاروان حجاز همراه **ما** بود. یکی از امرای عرب مراو را صد دینار بخشیده بود.»(همان: ۱۴۳)

این شیوه بیشتر در ضمیرهای اول شخص و دوم شخص دیده می‌شود، به ویژه ضمایر جمع که یکی از افراد آن نویسنده است؛ در این صورت خواننده طبق بافت متن، نویسنده را در تجربه‌ای با عده‌ای دیگر مشترک می‌بیند. در نتیجه اشخاص دیگر مشارک در داستان که نامی ازآنها برده نشده و احتمالاً در ادامهٔ متن نقشی خواهند داشت را پیش‌بینی می‌کند. در نمونهٔ بالا با اندک فاصله‌ای آمده است:

«دزدان خفاجه ناگاه بر کاروان زدند و پاک ببردند. *بازرگانان* گریه و زاری کردن گرفتند...»

با این توضیحات ضمیر *ما* ارجاع به راوی است که نامی از او نیامده و نیز به بازرگانان که پس از ضمیر آمده است، امّا خواننده پیش از آشنایی با آنها از حضورشان باخبر بوده است.

«تنی چند در صحبت **من** بودند...» (همان: ۷۲)

گاه با وجود قرینه‌های نزدیک می‌توان شخص را تشخیص داد، امّا با ارجاع دوباره به شکل منفصل (و گاه متصل) علاوه بر ارجاع دوباره، نوعی تأکید بر شخص و تکرار آوایی را نیز در نظر دارد:

«ای خداوند به زور آوری بر **من** دست نیافته بلکه **مرا** از علم کشتی دقیقه‌ای مانده بود و از **من** دریغ می‌داشت. امروز بدان دقیقه بر **من** دست یافت...» (همان:۷۹)

«گفت: این سخن موافق حال **من** نگفتی و جواب سئوال **من** نیاوردی.» (همان)

همانطور که نمونهٔ بالا نیز پیداست این ارجاعات به توازن در متن نیز کمک کرده‌اند:

«ای پسر همچو **تو** مخلوقی را خدای عزوجل اسیر حکم **تو** گردانیده است و **تو** را بر وی فضیلت نهاده.»(همان: ۱۶۰)

در این نمونه حتی محل تعبیهٔ ارجاع جایی است که آهنگ کلام خیزان می‌شود و تأکید را خواه ناخواه القا می‌کند؛ به علاوه زنجیرهٔ همانی را تا چهار بند انتقال می‌دهد.

در حکایت ۴۰ از باب دوم حکایت منظوم است و مرجع (رایت و پرده) در بیت دوم، گفتگو را آغاز می‌کنند؛ از آن پس تمام ارجاعات «من» و «تو» به همان بیت بازمی‌گردد و از تکرار آنها پرهیز شده است:

«رایت از گرد راه و رنج رکاب　　گفت با پرده از طریق عتاب:
من و **تو** هر دو خواجه تاشانیم　　بندهٔ بارگاه سلطانیم
من ز خدمت دمی نیاسودم　　گاه و بیگاه در سفر بودم
تو نه رنج آزموده‌ای نه حصار　　نه بیابان و باد و گردوغبار...»
(همان: ۱۰۵)

از میان ضمایر مشترک برخلاف آنچه بیشتر در متون ادبی از خویش و خویشتن استفاده می‌کنند توجه سعدی بر «خود» است:

«خطیبی کریه‌الصوت **خود** را خوش‌آواز پنداشتی.» (همان: ۱۳۱)

«پس با وجود چنین معنی لایق قدر علما نباشد **خود** را متهم گردانیدن و جور بی‌ادبان بردن.» (همان، ۱۳۷)

«دلقت به چه کار آید و تسبیح و مرقّع　　**خود** را ز عملهای نکوهیده بری دار»
(همان: ۹۲)

«توانم آن که نیازارم اندرون کسی　　حسود را چه کنم کو ز **خود** به رنج درست»
(همان:۶۳)

گاه خود پیشتر از مرجع و برای مؤکد کردن آن می‌آید:

«گر **خود** همه عیبها بدین بنده درست　　هر عیب که سلطان بپسندد هنرست»
(همان: ۵۱)

«که... من در نفس **خود** این قدر سرعت و قوت می‌شناسم که در خدمت درویشان یار شاطر باشم نه بار خاطر.» (همان: ۸۷)

خویش و خویشتن نیز در متن حکایتها و اشعار دیده می‌شود؛ در ذکر این ارجاعات معمولاً وزن و آهنگ نیز در نظر است به ویژه اگر امکان هم‌آوایی با کلماتی با حرف «ش» یا «خ» وجود داشته باشد:

«وان را که بر مراد جهان نیست دسترس　　در زاد بوم **خویش** غریب است و ناشناخت»

(همان: ۱۲۰)

«از زر و سیم راحتی برسان　　**خویشتن** هم تمتّعی برگیر»

(همان: ۱۱۸)

در نمونهٔ زیر «خویش» با کلمهٔ «کیش» سجع نیز ساخته است و با «شبی» ،«شب» و «پریشان» هم‌آواست:

«**شبی** در جزیرهٔ **کیش** مرا به حجرهٔ **خویش** برد؛ همه **شب** دیده بر هم نبست از سخنان **پریشان** گفتن.» (همان: ۱۱۷)

«هر سو دود آن **کش** زبر **خویش** براند　　وان را که بخواند به در کس ندواند»

(همان: ۹۲)

«تو بر سر قدر **خویشتن** باش و وقار　　بازی و ظرافت به ندیمان بگذار»

(همان: ۶۹)

و در این نمونه نویسنده تکرار هم‌آوایی هم‌جوار ساخته است، هرچند که در تمام پاراگراف حرف شین تکرار شده است: «خلعت و نعمت دادش و معتمدی با وی روان کرد تا به **شهر خویش** بازبردند.» (همان: ۱۲۵)

در توضیحات بار ارجاع ضمیر متقابل «یکدیگر» را ضعیف دانستیم امّا در این نمونه به مرجعی ارجاع می‌دهد:

«**دو درویش خراسانی ملازم صحبت یکدیگر سیاحت کردندی.**»(همان:۱۳۷)

ارجاع اشاری اسمی در گلستان بیشتر است امّا ارجاع اشاری قیدی (زمان: آنوقت، حالا، اکنون و مکانی: آنجا، اینجا) بسیار اندک است؛ توضیح آنکه نویسنده از ارجاع مستقیم به مکان و زمان پرهیز دارد و این در متن هم بسیار اندک تصریح شده است، به همین دلیل کاربرد چندانی ندارد و اگر باشد به معنی «جایی که»، «هرجا»، «به دلیل» یا بدون مرجع پیشین است و قابلیت تشکیل زنجیرهٔ همانی ندارد:

«**شاهد آن جا که رود، عزت و حرمت بیند　　ور برانند به قهرش پدر و مادر خویش** »

(همان: ۱۲۱)

«معلم از آن جا که حس بشریت است با حسن بشرهٔ او معاملتی داشت.» (همان: ۱۳۵)

امّا «آن طرف» که اشاره به مکان دارد در متن دیده می‌شود:

«یکی از ملوک آن طرف اشارت کرد.» (همان: ۱۲۶)

با این حال نمونه‌هایی یافت می‌شود:

«شب درآمد. خانهٔ دهقانی دیدند. ملک گفت: شب **آن جا** رویم...» (همان: ۱۱۶)

«بر سر گنج مار است و **آن جا** که درّ شاهوار است نهنگ مردم‌خوار است.» (همان: ۱۶۷)

ارجاع اسمی مفرد در گلستان به وفور یافت می‌شود:

«شنیدم که صیادی ضعیف را ماهیی در دام افتاد. قوّت ضبط **آن** نداشت.» (همان: ۱۱۸)

«گدایی هول را حکایت کنند که نعمت بی‌قیاس اندوخته بود. یکی ازپادشاهان گفتش: همی نماید که مال بی‌کران داری و ما را مهمی هست. اگر به برخی از **آن** دستگیری کنی...» (همان: ۱۱۶)

«چه خوش باشد آواز نرم حزین　　به گوش حریفان مست صبوح
به از روی خوب است آواز خوش　　که **آن** خط نفس است و **این** قوت روح
(همان: ۱۲۱)

گاه «آن» یا «این» به کلیّت سخنی یا اتفاقی اشاره دارد. در این صورت مرجع آن، دو یا چند جمله است و نه یک کلمه:

«منجمی به خانه درآمد، مردی بیگانه دید با زن او به هم نشسته؛ دشنام داد و سقط گفت و در هم افتادند و فتنه و آشوب برخاست. صاحبدلی بر **آن** واقف شد.» (گلستان،۱۳۷۷:۱۳۱)

«فقیهی پدر را گفت: هیچ از **این** سخنان رنگین دلاویز متکلمان در من اثر نمی‌کند سبب **آن** که نمی‌بینم از ایشان کرداری موافق گفتار.» (همان: ۱۰۳)

«یکی از ملوک خراسان محمود سبکتکین را به خواب چنان دید که جمله وجود او ریخته بود و خاک شده... سایر حکما از تأویل **آن** فروماندند.» (همان: ۵۹)

گاه مرجع آن به نوعی در کلام پس از آن پنهان است و به اعتباری پس مرجعی[1] است:

«هر که شاه **آن** کند که او گوید　　حیف باشد که جز نگو گوید»
(همان: ۵۸)

«**آن** شنیدی که لاغری دانا　　گفت باری به ابلهی فربه»

«ختمش به علت **آن** اختیار آمد که قرآن بر سر زبان است و زر در میان جان.» (همان: ۱۵۳)

«... تو هم سخنی بگوی از **آنها** که دیده‌ای و شنیده‌ای.» (همان: ۱۱۷)

گاهی «آن» به معنی ارجاع به شخص استفاده می‌شود:

«مهین توانگران **آن** است که غم درویش خورد و بهین درویشان **آن** است که کم توانگر گیرد.» (همان: ۱۶۷)

به نظر می‌رسد این نوع ارجاع آن بخشی از ارجاع است که حذف نیز ملازم آن است مثلاًدر نمونهٔ بالا «کسی که» یا «توانگری که» و «درویشی که» حذف شده است. با این اوصاف دو پیوند یک زنجیره بسیار وابسته به هم و با دو پیوند زنجیره مقابل موازی هستند.

«دوست **آن** دانم که گیرد دست دوست　　در پریشان حالی و درماندگی»

[1] catephora

(همان:۷۱)

در عوض گاه از ضمیر «او» برای ارجاع به غیرجاندار و به جای «آن» استفاده کرده است: «... تا برسید بر کنار آبی که سنگ از صلابت او بر سنگ می‌آمد.» (همان: ۱۲۲)

گاهی این و آن و جمع این صورتها، به شخص اشاره می‌کند، امّا در آن معنای تحقیر نیز نهفته است:

«... ابنای جنس او بر منصب او حسد بردند و به خیانتی متّهم کردند... ملک پرسید که موجب خصمی **اینان** در حق تو چیست؟» (گلستان، ۱۳۷۷: ۶۳)

«کلمه‌ای چند از موعظه و حکمت با **اینان** بگوی مگر طرفی از مال ما دست بدارند.» (همان: ۹۳)

«ابلهی را دیدم سمین، خلعتی ثمین دربر و قصبی مصری بر سر... کسی گفت سعدی چون می‌بینی این دیبای مُعْلَم را بر **این** حیوان لایعلم؟» (همان: ۶۰)

«آورده‌اند سپاه دشمن بی‌قیاس بود و **اینان** اندک. طایفه‌ای آهنگ گریز کردند.» (همان: ۶۰)

آن به شکلی که بخشی از آن حذف شده و معنای آن کسی که می‌دهد، گاه در معنای مفاخره و در ابیات حماسی در تقابل با شخصیتی می‌آید:

«**آن** نه من باشم که روز جنگ بینی پشت من　　**آن** منم گر در میان خاک و خون بینی سری

کان که جنگ آرد به خون خویش‌بازی می‌کند　　روز میدان، **وان** که بگریزد به خون لشکری»

(همان)

درصد ناچیزی از ارجاع در گلستان به ارجاع مقایسه‌ای اختصاص دارد. این گونه به صورت صفت «به (= بهتر)» و «خوشتر»، بیشتر است:

«چه کند زورمند وارون بخت　　بازوی بخت *به* که بازوی سخت»

(همان: ۱۲۰)

«با تو مرا سوختن اندر عذاب　　*به* که شدن با دگری در بهشت»

(همان: ۱۵۱)

«باز آی و مرا بکش که پیشت مردن　　*خوشتر* که پس از تو زندگانی کردن»

(همان: ۱۳۸)

«گفت کجایی که مشتاق می‌بودم. گفت مشتاق *به* که ملول» (همان: ۱۳۶)

«به چه کار آیدت جهانداری　　مردنت *به* که مردم‌آزاری»

(همان: ۶۷)

«دروغی مصلحت‌آمیز *به* از راستی فتنه‌انگیز.» (همان: ۵۸)

«زبان بریده به کنجی نشسته صمّ بکم　　*به* از کسی که نباشد زبانش اندر حکم»

(همان: ۵۳)

«اندیشه کردن که چه گویم *به* از پشیمانی خوردن که چرا گفتم.» (گلستان،۵۶:۱۳۷۷)

در گلستان چند نمونه از ارجاع مقایسه‌ای خاص تنها یک بار تکرار شده و در مثالهای معمول ارجاع مقایسه‌ای نزدیک به زبان امروز دیده نمی‌شود:

«مرا آن دروغ *پسندیده‌تر* آمد از این راست که تو گفتی.» (همان: ۵۸)

«یکی از ملوک بی‌انصاف پارسایی را پرسید که از عبادتها کدام *فاضل‌تر* است؟» (همان: ۶۷)

«... و ادای چنین خدمتی در غیبت *اولی‌تر* است که در حضور...» (همان: ۵۵)

این شیوهٔ ارجاع اگرچه نسبت به انواع دیگر کمتر دیده می‌شود امّا به نظر می‌رسد نقش پر رنگ‌تری در پیشبرد اهداف نویسنده ایفا می‌کند؛ گلستان به عنوان متنی تعلیمی در بسیاری از حکایتها مفاهیم متقابل و متضاد را به نمایش می‌گذارد تا از رهگذر این تصویر سازی خواننده خود میان دو امر مقایسه کند و در نهایت تصمیم‌گیری کند؛ تا جایی که می‌توان ادعا کرد کل گلستان بر این اصل استوار است. در بسیاری از مواقع این تصمیم در واقع تأیید سخن یکی از شخصیتها یا تصدیق نتیجه گیری حکایت است و از آنجا که نتیجه گیری معمولا به صورت بیت یا ابیاتی در پایان حکایت می‌آید، ارجاع مقایسه‌ای نیز بیشتر در بیت پایانی یا همان نتیجه‌گیری دیده می‌شود نه در متن حکایتها؛ در عوض آنجا ارجاع شخصی به منظور رعایت ایجاز و اهداف دیگری که ذکر شد و با بسامد کمتری ارجاع اشاری به چشم می‌خورد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله از آنجا که بررسی همهٔ عوامل انسجامی گلستان میسر نبود، به بررسی بخشی از ابزار انسجامی گلستان، یعنی ارجاع، پرداختیم. ابتدا اقسام مختلف ارجاع در هفت باب آغازین گلستان، که ساختاری مشابه دارند،بیرون کشیده شد؛ از این میان ارجاع شخصی بیشترین استفاده را داشته و بسامد ارجاع مقایسه‌ای کمتر از اقسام دیگر بوده است. دیگر آنکه شگردهای هنری و سبکی در ارجاع مقایسه‌ای بیشتر دیده‌می‌شود و ساختار آن با ارجاع مقایسه‌ای در متون امروز تفاوت قابل توجهی دارد. نتیجهٔ دیگر آنکه در همهٔ ارجاعات، سعدی به رعایت اصل ایجاز و پیشبرد این هدف در کلیّت کتاب توجه داشته و گاه حتی چندین ارجاع را بی مرجع آورده یا به یک مرجع بازگردانده است؛ در گزینش ارجاعات به آهنگ آنها در کلام نیز توجه شده و متناسب با بافت آورده شده‌اند تا آنها نیز در جهت افزایش ریتم به متن کمک کنند. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت علاوه بر اینکه ارجاعات در گلستان باعث انسجام هستند، نویسنده به آنها به عنوان نوعی ابزار سبک ساز نگریسته و با همین رویکرد آنها را هدفمند طراحی و مکانی مناسب برایشان تعبیه کرده است. با این اوصاف به نظر می‌رسد بررسی دیگر ابزار انسجامی در گلستان علاوه برکیفیت و کمیت انسجام این کتاب، زوایای پنهانی از سبک آن را بر ما مکشوف خواهد کرد.

کتابنامه

- سعدی، مصلح‌الدین، گلستان، ۱۳۷۷، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، خوارزمی.

- حسن‌نیا، رضا، بررسی کاربرد عوامل انسجام متن در نوشتار دانش‌آموزان، ۱۳۸۰، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی.

- گلفام، ارسلان، توصیف روابط ارجاعی در زبان فارسی، رویکردی نحوی ـ کلامی، ۱۳۷۷، رسالهٔ دکتری دانشگاه تهران.

- محمدابراهیمی، زینب، بررسی روابط انسجامی (ارجاع) در زبان فارسی، ۱۳۷۶، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه تهران.

- مختاری، رمضانعلی، تأثیر آگاهی از عوامل انسجامی درون‌متنی در درک مطلب خواندن، ۱۳۷۷،پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه علامه طباطبایی .

-

- -Lyons, John, 1989, Linguistics semantics An Introduction, Cambridge, Cambridge university Press

- Brown, Gillian, Yule, George; 1983, Discourse analysis, New York, Cambridge.

Halliday, M.A.K& Hasan ,R, 1976, cohesion in English, London: Long man. –

نقدی بر ترجمه‌ی اسلوب «کفی‌بـِ» در قرآن کریم از منظر باب فصل و وصل

دکتر سید محمود الهام‌بخش[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد
سکینه حجازی[۲]
دانش‌آموخته‌ی رشته زبان و ادبیات عربی دانشگاه یزد

چکیده

در زبان عربی، پاره‌ای ترکیب‌ها و جمله‌ها و گونه‌هایی از کلام، وجود دارد که از دیرباز نگاه و توجّه پژوهندگان زبان عربی بویژه علمای صرف و نحو را به خود معطوف داشته است؛ ولی علی رغم این تلاش‌ها، هم چنان در جنبه-های مختلف چنین کلامی، اعم از اعراب و تعیین خبری یا انشایی بودن آن‌ها، بین اندیشمندان اجماع و اتّفاق‌نظر وجود ندارد. یکی از این اسلوب‌های پرکاربرد در زبان عربی، « کفی‌بـِ» است که هم در تعیین اعراب اسم مجرور به حرف جرّ «باء» در آن، نظری واحد و متّفقِ علیه به چشم نمی‌خورد و هم خبری یا انشایی بودن آن محلّ اختلاف است و طبعاً در صورتی که آن را جمله‌ی انشایی بدانیم، معنا و مفهوم کلام بسیار با زمانی که آن را کلام خبری بدانیم، تفاوت دارد که این امر (بررسی خبری و انشایی بودن چنین اسلوب‌هایی) در جاهای مختلف منجر به فهم معنای متفاوتی در آیات می‌شود.

با توجّه به موارد فوق، این جستار در مسیر پاسخ‌گویی به ناگفته‌هایی از این قبیل سعی کرده تا ضمن نگاهی گذرا بر موضوع و مواضع فصل و وصل، با دقّت در کاربردهای متنوّع کلام «کفی‌بـِ» در قرآن کریم و براساس معیارها و ضوابط فصل و وصل در علم معانی، خبری یا انشایی بودن این کلام را پس از ارائه دیدگاه‌های نحویان، بررسی و موضع فصل و وصل آن را در کلام الهی مشخص کند و به نقد و بررسی میزان توجه و تنبه مترجمان قرآن کریم در راستای این اسلوب می‌پردازد؛ برای این منظور، به قریب به پنجاه ترجمه (لفظی، ادبی، تربیتی، آزاد، تفسیری، اجتماعی، عرفانی، کلامی، تحلیلی و...) از قرآن کریم مراجعه شده است و بررسی‌ها نشان می‌دهد که غفلت از چنین نکاتی تأثیر زیادی در ترجمه‌های ارائه شده از سوی مترجمان کلام وحی، به دنبال داشته است.

کلیدواژه‌ها: ترجمه‌های فارسی قرآن کریم، اسلوب «کفی‌بـِ»، جمله‌ی خبری یا انشایی، صرف و نحو عربی.

مقدمه

در بین انواع حروف، حروف عطف که برای ارتباط و پیوند برقرار کردن بین مفردات و جملات نقش ایفا می‌کنند، جایگاه ویژه‌ای دارند و پژوهندگان کلام و زبان عربی از دیرباز تاکنون، توجّه خاصّی به این نقش داشته‌اند که نتیجه‌ی این توجّه در علم بلاغت، موجب پیدایش مبحثی تحت عنوان «فصل و وصل» گردیده است.

«فصل و وصل» یکی از مباحث اصلی علم معانی است. مراد از وصل آوردن حرف عطف «واو» بین دو یا چند جمله و منظور از فصل نیاوردن این حرف عطف است. این مبحث حاوی نکاتی ریز و مباحثی دقیق

[1].Selhambakh@yazd.ac.ir
[2]. S_hejazi_68@yahoo.com (نویسنده مسئول)

است؛ تا آنجا که علم به تنظیم جملات از نظر عطف با «واو» یا ترک آن و آوردن به شکل استیناف و جمله‌ی ابتدایی، به گفته پیشینیان از اسرار بلاغت است و کاربرد آن به شکل فصیح و صحیح فقط برای نژاد خالص عرب، امکان‌پذیر است. بخشی از این اهمیّت ناشی از دشواری و پیچیدگی است که در این بحث وجود دارد تا جایی که برخی از بلاغت‌پژوهان، احاطه بر علم بلاغت را در گرو شناخت «فصل و وصل» اعلام نموده‌اند.

علی‌رغم تلاش اندیشمندان از ابتدا تاکنون هم‌چنان برخی مباحث مربوط به این مقوله ناگفته مانده و در کتب بلاغی به چشم نمی‌خورد؛ از جمله‌ی این مباحث خبری یا انشایی بودن اسلوب «کفی‌بِـ» در لسان و ادب عرب و نیز در آیات قرآن کریم و تعیین موضع فصل یا وصل این اسلوب با توجّه به سیاق کلام الهی است.

در این پژوهش، پس از تعریف فصل و وصل و توضیح مواضع هر کدام، اسلوب پرکاربرد و رایج در زبان عربی «کفی‌بِـ» از منظر مبحث فصل و وصل بررسی و تحلیل می‌شود و براساس دیدگاه علمای نحو و بلاغت و نیز مفسّران کلام الهی، انشایی و خبری بودن اسلوب «کفی‌بِـ» براساس سیاق آیات، تا تحت بررسی قرار می‌گیرد و موضع فصل و وصل هر کدام مشخص می‌گردد. سپس با تکیه بر توجیهات ذکر شده، به نقد تعدادی از ترجمه‌های ارائه شده از قرآن کریم در راستای این اسلوب پرداخته می‌شود. بدیهی است که خبری و انشایی دانستن چنین اسلوب‌هایی، در جاهای مختلف و زمینه‌های نحوی متفاوت، منجر به فهم معنای متفاوتی از آیات قرآن کریم می‌شود.

اهمیّت مبحث «فصل و وصل»

چنانکه اشاره شد، «فصل و وصل» یکی از مباحث و موضوع‌های اصلی علم معانی است که ماهیّت آن، علم به تنظیم جملات از حیث عطف کردن آن‌ها به یکدیگر یا خودداری از عطف در آن‌ها و آوردن جملات به شکل پراکنده به دنبال یکدیگر است، به گونه‌ای که هر جمله نسبت به ماقبل خود، جمله‌ای مستأنفه و ابتدایی باشد. وقوف بر ظرافت‌ها و زیبایی‌های این فنّ، اختصاص به کسانی دارد که طبع آن‌ها با بلاغت سرشته شده و در احاطه بر فنّ سخنوری، به مقام والایی رسیده باشند. صاحب‌نظران علوم بلاغی، این باب را حدّ بلاغت قرار داده‌اند، به‌طوری که وقتی از صاحب‌نظری تعریف بلاغت را طلب کردند، پاسخ داد: بلاغت شناختن فصل و وصل است؛ «این اهمیّت به جهت غموض و دقّتی است که برسر راه این بحث است؛ تا آنجا که تنها کسانی فضیلت این بحث را به دست می‌آورند که در تمام مطالب بلاغت، به کمال رسیده باشند» (الجرجانی، ۲۰۰۴م:۲۲۲).

اشاره‌های جاحظ (۲۵۵ق-۱۵۹ق) به این مبحث در کتاب «البیان و التبیین» و پس از وی، ابوهلال عسکری (متوفی۳۹۵ق) در کتاب «الصّناعتین» نشان از اهمیّت این مبحث و عنایت و اهتمام شاعران و ادبا به آن حتّی قبل از تدوین قواعد مربوط بدان دارد و همان‌گونه که از مثال‌های ذکر شده در این راستا برداشت می‌شود، برخی‌ها نظیر مأمون، ابوالعباس السفاح با همان تعبیر «فصل و وصل» و برخی نیز با تطبیقی عملی به

سان این مثال «روی عن أبی بکر فی المحادثهٔ المشتهرهٔ حینما قوم أحدهم و قد قال :لا، عافاک الله- فقال له: قل: لا و عافاک الله» (عباس، ۱۹۹۷م: ۳۹۳-۳۹۲) به آن پرداخته‌اند. این مثال اشاره به یکی از انواع وصل دارد و توجّه به اهمیّت و رعایت این اصل و قاعده‌ی بلاغی را در کلام فصیح عربی نشان می‌دهد، آن هم در زمانی که زبان‌پژوهانی نبودند تا ذکری از قواعد و پایه‌های اوّلیه‌ی مبحث فصل و وصل و انواع آن دو را به میان آوردند

طرح این مبحث نیز مطابق معمول، نیاز به معرّفی و شناساندن آن از نظر لغوی و اصطلاحی دارد و در اینجا، پیش ورود به بحث اصلی، نخست واژه‌های «فصل» و «وصل» را از نظر لغت‌شناسان بررسی می‌کنیم.

تعریف فصل و وصل در لغت: فصل بر فاصله‌ی بین دو چیز اطلاق می‌شود. «ابن سیده» (۴۵۸ق - ۳۹۸ق) آن را این چنین تعریف می‌کند: «الفَصْل الحاجِز بین الشیئین، فَصَل بینهما، یفصِل فَصْلاً فانفصَل، وفَصَلْت الشیء، فانفصَل أی قطعته فانقطع.» وی وصل را خلاف فصل دانسته و در بیان آن چنین می‌آورد: «الوَصْل خلاف الفَصْل. وَصَل الشیء بالشیء یصِلُه وَصْلاً وَصِلةً، وصُلَةً»(ابن‌منظور، ۲۰۰۰م، ذیل مادّه‌ی «فصل»).

تعریف فصل و وصل در اصطلاح: گرچه در فنون مختلف، از جمله صرف و نحو، علم عروض و فنّ نمایش‌نامه و هنر نگارش، تعریف‌های متعدّدی از «فصل» شده است، امّا در این پژوهش، کاربرد اصطلاحی «فصل و وصل» در دانش بلاغت در نظر گرفته می‌شود.. در بیشتر کتب بلاغی، نخست تعریف «فصل» و سپس «وصل» آورده شده است و علت این تقدّم و تأخر را چنین بیان کرده‌اند: «الفصل مرجعه إلی عدم العطف، و الوصل مرجعه إلی العطف و معلوم أن عدم العطف الّذی هو الفصل أصل إذ لایفتقر فیه إلی زیادهٔ شیء علی المنفصلین و العطف الّذی هو الوصل یفتقر فیه إلی وجود حرف مزید لیحصل و مایفتقر فیه إلی زیادهٔ حرف فرع عما لایفتقر فیه إلی شیء و أیضاً العدم فی الحادث سابق علی وجوده» (المغربی، بی‌تا. ج۳: ۲)، در اینجا نیز ابتدا به تعریف «فصل» و سپس «وصل» پرداخته می‌شود.

«سکاکی» در کتاب «مفتاح العلوم» ابتدا درباره‌ی ارتباط و پیوند جملات چنین می‌آورد:« أن لیس یمتنع بین مفهومی جملتین اتّحاد بحکم التآخی و ارتباط لأحدهما بالآخر مستحکم الأواخی، و لا أن یباین أحدهما الآخر مباینهٔ الأجانب لانقطاع الوشائج بینهما من کل جانب، و لا أن یکونا بین بین لآصرهٔ رحم ما هناک، فیتوسط حالهما بین الأولی و الثّانیهٔ لذلک» (السّکاکی، ۱۹۸۷م: ۲۴۹-۲۴۸). وی سپس فصل و وصل را این-گونه تعریف و به اهمیّت آن نیز اشاره می‌کند: « مدار الفصل و الوصل هو ترک العاطف و ذکره علی هذه الجهات، و کذا طیّ الجمل عن البین و لاطیها، و إنّها لمحَک البلاغهٔ و منتقد البصیرهٔ و مضمار النّظار و متفاضل الانظار، و معیار قدر الفهم و مسبار غور الخاطر و منجم صوابه و خطائه و معجم جلائه و . . .» می-داند (السّکاکی، ۱۹۸۷م: ۲۴۹)

از توضیحاتی که این مؤلف در ابتدای تعریف فصل و باب عطف می‌آورد، چنین برداشت می‌شود که وی از اختصاص داشتن این باب به حرف عطف «واو» غافل نمانده است. بر این اساس، می‌توان نظر بلاغت-

پژوهان متعدّد بعد از وی را که عقیده دارند «سکاکی» بحث فصل و وصل را فقط مختص به جملات و حرف عطف «واو» نمی‌داند ردّ کرد، و با این استدلال که او در باب عطف، ابتدا توضیحات کلّی درباره‌ی عطف از نظر علم نحو را بیان نموده و در ادامه، اختصاص این بحث به حرف عطف «واو» را در بین گفته-های خویش بدین‌سان گنجانده است.: «اعلم أنّ تمییز موضع العطف عن غیر موضعه فی الجمل کنحو أن تذکر معطوفاً بعضها علی بعضٍ تارةً، و متروکاً العطف بینها تارةً أخری، هو الأصل فی هذا الفنّ» (همان‌جا).

مفسّر و بلاغت‌پژوه معاصر، «احمد مصطفی مراغی» (۱۳۷۱ق-۱۳۰۰ق) نیز «فصل و وصل» را این‌گونه تعریف می‌کند:«الفصل و الوصل هو العلم بمواضع العطف أو الاستئناف و التّهدّی إلی کیفیة إیقاع حرف العطف فی مواقعها أو ترکها عند عدم الحاجة إلیها»(المراغی، ؟؟۱۳ش: ۱۴۸-۱۴۷). پس از ارائه و بررسی تعاریف بلاغت‌پژوهان، برای وارد شدن به مبحث «فصل و وصل» باید چند بحث مقدماتی را در اینجا بیاوریم:

-**رابطه‌ی بلاغت با شناخت علمی فصل و وصل**: فرد بلیغ کسی است که کلمات را در جای مناسب خود قرار دهد و آنها را با تعبیری روان، شیوا و مناسب با درک مخاطب به کاربرد. چنین افرادی طبعاً، صاحب ذوق سلیم هستند و به واسطه‌ی زبان مادری خود- اگر عربی فصیح باشد- و یا از طریق اکتساب، با کاربرد واژه‌ها و ترکیب‌ها در موضع خود آشنایی کامل دارند که این، همان تسلّط بر علومی چون نحو و بلاغت است؛ بویژه در باب عطف که فرد در ابتدا، باید از طریق علم نحو، جایگاه مناسب حروف را تشخیص دهد و به گونه‌ای آنها را به کارگیرد که مفید و مؤثر باشند و مورد قبول مخاطب نیز واقع شوند. همچنین، او باید علاوه بر داشتن ذوق هنری، به اصول علوم مذکور نیز آگاهی داشته باشد تا در شناخت و کاربرد جملات انشایی و خبری و بحث جامع و . . . دچار مشکل نشود (عکّاوی، ۱۹۹۶م: ۶۷۵-۶۷۴).

-**نقش «واو» در وصل**: در زبان عربی، عطف به آوردن یکی از حروف ده‌گانه‌ی «واو، فاء، ثم، حتّی، أم، إما، لا، بل و لکن» بین مفردات و یا جملات گفته می‌شود که در بین آن‌ها «واو» برای مطلق جمع بین معطوف و معطوف علیه به‌کار می‌رود. در مثال‌هایی چون: «جاءنی زید و عمرو، زید یقوم و یقعد، بکر قاعد و أخوه قائم، أقام بِشرٌ و سافَرَ خالد»، بین دو فرد در «آمدن» و بین اسناد دو فعل به زید و بین مضمون دو جمله در حصول و انجام شدن، جمع برقرار شده است؛ امّا جملات «ضربت زیداً فعمراً، ذهب عبدالله ثم أخوه، رأیت القوم حتّی زیداً»، با وجود ذکر حروف عطف در آنها، با جمله‌های قبل، تفاوت‌هایی دارند؛ زیرا «واو» برای مطلق جمع است بدون این‌که جمله‌ی معطوف به آن در حکم قبل از معطوفٌ علیه داخل گردد، امّا «فَ و ثمّ و حتّی» اقتضای ترتیب می‌کنند. در « فَ » ترتیب بدون تأخیر است و در «ثمّ» ترتیب همراه با تأخیر. (ر.ک: الزمخشری، ۵۱۴ق، ۱۴۰-۱۴۲).

با نظر به این دیدگاه غالب و با توجّه به معطوف و معطوفٌ علیه، عطف با «واو» بر دو گونه است:

۱.عطف مفرد بر مفرد: یکی از نکات اساسی در مبحث «فصل و وصل» مسئله‌ی عطف است و از آنجا که عطف بین مفردات بر عطف بین جملات مقدّم است، ابتدا با ذکر مثالی از قرآن کریم به ارائه نمونه‌ای از این نوع از عطف بسنده می‌کنیم. به عنوان مثال، در آیه﴿قُلْ إِنَّ صَلَاتی وَ نُسُکِی وَ محَیای وَ مَمَاتی لِلَّهِ رَبّ الْعَالَمِین﴾ (الأنعام/۱۶۲) اسم‌های «نُسُکِی، محَیای و مَمَاتی» عطف به کلمه «صَلَاتی» شده‌اند که خود اسم «إنّ» است و محلّی از اعراب دارد و بین معطوف و معطوف علیه فاصله نیفتاده است.

۲.عطف جمله بر جمله: همان‌گونه که حرف عطف «واو» بین مفردات می‌آید و آن‌ها را به هم مرتبط می‌سازد، بین دو یا چند کلام و جمله هم حرف عطف «واو» واقع می‌شود و آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. جملاتی که بر یکدیگر عطف می‌شوند از دو حالت خارج نیستند: یا جمله‌ی اول محلّی از اعراب دارد و مراد از عطف، شراکت جمله‌ی دوّم در حکم اعرابی جمله‌ی اوّل است که این موضع براساس سخن عبدالقاهر: «أن یکون للمعطوف علیها موضع من الإعراب، و إذا کانت کذلک کان حکمها حکم المفرد، إذ لایکون للجملة موضع من الإعراب حتّی تکون واقعة موقع المفرد؛ و إذا کانت الجملة الأولی واقعة موقع المفرد کان عطف الثّانیة علیها جاریاً مجری عطف المفرد علی المفرد،. . .» (الجرجانی، ۲۰۰۴م: ۲۲۳) همانند عطف مفرد بر مفرد است.

ابن حاجب(۶۴۶ق-۵۷۰ق) در راستای تثبیت حکم معطوف علیه برای معطوف می‌گوید:«والمعطوف فی حکم المعطوف علیه» (ابن‌الحاجب، ۲۰۰۸م: ۹۹) امّا رضی(متوفی۶۸۶ق) از شارحان کافیه‌ی ابن حاجب بر این باور است که: «لا یریدون بقولهم أنّ کلّ حکم یثبت للمعطوف علیه مطلقاً ، یجب ثبوت مثله للمعطوف حتّی لا یجوز عطف المعرفة علی النّکرة وبالعکس، بل المراد أنّ کلّ حکم یجب للمعطوف علیه بالنظر إلی ما قبله ، لا بالنظر إلی نفسه ، یجب ثبوته للمعطوف ، کما إذا لزم فی المعطوف علیه بالنظر إلی ما قبله کونه جملة ذات ضمیر عائد إلیه لکونه صلة له ، لزم مثله فی المعطوف ، وکما إذا اقتضی ما قبله کونه نکرة، کمجرور (ربَّ)، أو المجرور بکم ، وجب کون المعطوف کذلک» (الإسترآباذی، ۱۹۹۶م، ج۱، ص۱۰۲۸). از کلام «رضی» چنین برداشت می‌شود که حکمی برای معطوف ثابت است که معطوف علیه، آن حکم را با توجّه به ماقبلش نه با توجه به خود معطوف علیه دارد.

گاهی اوقات هم جمله‌ی اول محلّی از اعراب ندارد و عطف جملات به آن و تشخیص جامع میان آنها همان بحثی است که در ادامه، در «مواضع وصل»، به صورت مفصّل، بیان خواهد شد.

- **وجود جامع شرط صحت عطف (الوصل)**: بلاغت‌پژوهان، وجود جامع و نقطه اشتراک بین معطوف و معطوف علیه را شرط درستی عطف با «واو» به حساب می‌آورند. در این راستا، «خطیب قزوینی» عقیده دارد که جامع بین جملات باید به اعتبار مسند و مسندالیه‌های آنها باشد و آن را این‌گونه بیان می‌کند: «و الجامع بین الجملتین یجب أن یکون باعتبار المسندإلیه فی هذه، و المسندإلیه فی هذه و باعتبار المسند فی هذه و المسند فی هذه جمیعاً، کقولک: یشعر زید و یکتب و یعطی و یمنع، و قولک: زید شاعر، و عمرو کاتب، و زید طویل و عمرو قصیر» (القزوینی، ۲۰۰۸م: ۱۲۸).

«جرجانی» هم در بحث جامع بین جملات، بر این رأی است که محدّثٌ عنه یک جمله باید سبب محدّث عنه جمله‌ی دیگر باشد و نسبت به یکدیگر همانند دو شریک و نظیر باشند و علاوه بر این، شایسته است که خبر دوّم شبیه و نظیر یا نقیض خبر اوّل باشد تا عطف دو جمله صحیح باشد. کلام وی در این خصوص، چنین است: «و اعلم أنّه کما یجب أن یکون المحدّث عنه فی إحدی الجملتین بسبب من المحدّث عنه فی الأخری، کذلک ینبغی أن یکون الخبر عن الثّانی مما یجری مجری الشبیه و النظیر أو النقیض للخبر عن الاوّل، فلو قلت: زید طویل القامهٔ و عمرو شاعر، کان خلفاً لأنّه لامشاکلهٔ و لاتعلّق بین طول القامهٔ و بین الشعر و إنّما الواجب أن یقال: «زید کاتب و عمرو شاعر» و «زید طویل القامهٔ و عمرو قصیر» (الجرجانی، ۲۰۰۴م: ۲۲۵).

در این بین، «عبدالقاهر» تنها به جامع بین أشخاص و ذوات اکتفا نکرده و ضوابط و شرایط عطف و جامع را به معانی نیز تعمیم داده است: «و المعانی فی ذلک کالأشخاص، فإنّما قلت مثلاً: العلم حَسَن، و الجهل قبیح، لأنّ کون العلم حسناً مضمومٌ فی العقول إلی کون الجهل قبیحاً» (همان، ص۲۲۶).

«سکاکی» از جمله بلاغت‌پژوهانی است که در موضوع عطف به طور مفصّل به بحث جامع بین معطوف و معطوف علیه پرداخته است، وی جامع بین آن دو را به جامع عقلی، وهمی و خیالی تقسیم می‌کند.

مواضع فصل

چنان که قبلاً اشاره شد، «فصل»، نیاوردن حرف عطف «واو» بین دو یا چند جمله و آوردن آن جملات، بدون عاطف به دنبال یکدیگر است. این امر (نیاوردن حرف عطف «واو») در مواضع چندی اتّفاق می‌افتد که در این مجال، براساس تعاریف مشهور و مورد اجماع کتب بلاغی، این مواضع برشمرده می‌شود :

-**کمال انقطاع:** مراد از «کمال انقطاع» اختلاف دو جمله در خبری و انشایی بودن در لفظ و معنا و یا تنها در معنا و عدم وجود جامع و نقطه مشترک در بین دو جمله است، به عنوان مثال در آیه‌ی تبّت یدا أبی لهب وتبّ ما أغنی عنه ماله و ماکسب (المسد: ۲/۱۱۱-۱) آیه‌ی اوّل در معنا دعایی است و حکم جمله‌ی انشایی را دارد، هرچند در قالب کلام خبری آمده است و آیه‌ی دوّم در لفظ و معنا خبری است. از این‌رو در بین آنها، فصل اتّفاق افتاده است.

-**عدم وجود مناسبت و جامع برای وصل**: یکی دیگر از مواضع فصل آنجاست که دو کلام در ظاهر هیچ اختلافی در خبری و انشایی بودن ندارند، امّا عدم وجود جامع و نقطه‌ی اشتراک بین دو جمله سبب می‌شود که نتوان آن دو را به هم عطف کرد و ربط داد.

-**کمال اتصال:** یکی دیگر از مواضع فصل که علمای بلاغت بر آن اجماع دارند، جایی است که میان دو جمله و کلام چنان ارتباط و پیوند تنگاتنگی وجود داشته باشد که بین آن‌ها هیچ جدایی و فاصله‌ای از نظر معنا و پیوند معنایی دیده نشود که نیاز به آوردن عاطف و واصل باشد. در واقع، جمله‌ی دوّم در حکم بدل، بیان و تفسیر و تأکید جمله‌ی اوّل باشد. (ر.ک. الجرجانی، ۲۰۰۴م، ۲۲۷).

-**شبه کمال انقطاع**: مراد از «شبه کمال انقطاع» جایی است که بین دو جمله مانند «کمال الانقطاع» تباین و تضاد در لفظ و معنا یا صرفاً در معنا وجود ندارد که مانع وصل باشد؛ بلکه در این موضع، بر خلاف سایر مواضع، سه جمله وجود دارد که عطف جمله‌ی سوّم بر جمله‌ی اوّل صحیح است و عطف آن بر جمله‌ی دوّم درست نیست و برای جلوگیری از این توهّم که جمله‌ی سوّم بر جمله‌ی دوّم عطف شده و اختلال در معنا را به دنبال دارد، فصل رخ می‌دهد.

. بیشتر بلاغت‌پژوهان بیت زیر را برای این موضع مثال می‌زنند:

و تظّن سلمی أنّنی أبغی بها بدلاً أراها فی الضلال تهیم[1]

(ابن‌سینا، ۱۳۸۱ش: ۱۲۹ و السّکاکی، ۱۹۸۷م: ۲۶۱)

در این مثال با وجود مناسبت بین دو جمله‌ی « تَظُنّ سلمی» و « أراها فی الضلال تهیم»، عطف بین آن دو رخ نداده است؛ زیرا اگر حرف عطف «وَ» آورده می‌شد، گمان می‌رفت که جمله‌ی سوّم بر جمله‌ی«أبغی بها بدلاً » عطف شده است و جمله‌ی« أراها فی الضلال تهیم» نیز از ظن و گمان‌های سلمی است، در حالی که مقصود بیت چیز دیگری است. البته با ذکر یک قرینه می‌توان احتمال این برداشت نادرست را از بین برد، از این رو این نوع از فصل را «شبه کمال الانقطاع» نامیده‌اند.

-**شبه کمال اتصال**: گاهی اوقات جمله دوّم به منزله‌ی جواب سؤالی است که از جمله‌ی اوّل نشأت می-گیرد و همان‌گونه که بین سؤال و جواب، فصل وجود دارد، در بین جملات با احوال ذکر شده نیز فصل اتّفاق می‌افتد که به فصل در این موضع، «استئناف» و به جمله‌ی دوّم، جمله‌ی «مستأنفه» گفته می‌شود.(ر. ک. الجرجانی، ۲۰۰۴م: ۲۴۹-۲۵۰)

در اغلب آثار بلاغی آیه‌ی﴿وماأبرّئ نفسی إنّ النفس لأمّارة بالسوء﴾[2](یوسف:۵۳/۱۲) را مصداق این نوع از فصل دانسته‌اند؛ زیرا زمانی که جمله‌ی﴿و ما أبرّئ نفسی﴾ شنیده می‌شود ناخودآگاه این سؤال در ذهن انسان نقش می‌بندد که نفس صاحب سخن چه مشکلی دارد که آن را تبرئه نمی‌کند که در جواب آن جمله‌ی﴿إنّ النفس لأمّارة بالسوء﴾ آورده می‌شود. همچنین در آیه‌ی﴿إذ دخلوا علیه فقالوا سلاماً، قال سلامٌ﴾[3](الذاریات:۲۵/۵۱) نیز «قال سلامٌ» را می‌توان جواب سؤال «ماذا قال إبراهیم علیه السلام فی ردّ سلامهم؟» دانست که برخاسته از جمله‌ی اوّل است.

-حد واسط دو کمال و وجود مانع برای وصل: یکی دیگر از جایگاه‌های وجوب فصل زمانی است که بین دو جمله رابطه و تناسب قوی برای وصل موجود است؛ امّا وصل بین آن‌ها اختلال در معنا را به دنبال

---

۱. بحر کامل، لأبی تمام فی الإشارات و التنبیهات. معنی: سلمی چنین می‌پندارد که من کسی را به جای او برگزیدم، من سلمی را می‌بینم که در گمراهی دچار تحیّر گردیده است.

۲. من خویشتن را بی‌گناه نمی‌دانم، زیرا نفس، آدمی را به بدی فرمان می‌دهد. مگر پروردگار من ببخشاید، زیرا پروردگار من آمرزنده و مهربان است.

۳. آن گاه که نزد او آمدند و گفتند: سلام. گفت: سلام، شما مردمی ناشناخته‌اید.

دارد. به عنوان مثال، در ظاهر کلام، عطف آیه‌ی «الله یستهزئ بهم و یمدّهم فی طغیانهم یعمهون» (البقرة:۱۵/۲) بر جمله‌ی «إنّما نحن مستهزؤن» (البقرة:۱۴/۲) درست است؛ امّا اگر به معنای جملات توجّه داشته باشیم، جمله‌ی «إنّما نحن مستهزؤن» گفته‌ی کافران است در حالی که «...یستهزئ بهم و یمدّهم...» سخنی از جانب خداست که خدا کافران را به خاطر این امر استهزا می‌کند و اگر این دو جمله عطف شوند، اختلال در معنا رخ می‌دهد و گویا گفته شده که خدا هم با کافران در استهزا مؤمنان شریک است.

مواضع وصل

اندیشمندان عرصه‌ی علم معانی در بحث فصل و وصل بر این اجماع هستند که غیر از موارد پنج‌گانه‌ی فوق که در آن‌ها فصل لازم است، موارد و مواضعی وجود دارد که در آنها، آوردن حرف عطف «واو» یا همان وصل بین دو یا چند جمله و کلام ضروری به نظر می‌رسد. در اینجا، دیگر حالت‌های ممکن بین دو کلام را که وصل در آن‌ها لازم می‌آید، ذکر می‌گردد:

-**قصد شراکت جمله‌ی اوّل در حکم اعرابی جمله‌ی دوّم**: گاهی جمله‌ی اوّل حکم خبر برای مبتدا یا خبر نواسخ را دارد که جمله‌ی دوّم را به قصد شراکت در این حکم اعرابی، به آن عطف می‌کنیم. باید یادآور شد که یکی از اقسام جمله‌ها در زبان عربی صله‌ی موصول است که محلّی از اعراب ندارد؛ امّا در کلام نقشی را ایفا می‌کند. این قسم از جمله‌ها در آثار بلاغت‌پژوهان نادیده گرفته شده و وصله‌ی دیگر جمله‌ها به صله‌ی موصول از نگاه آنان پنهان مانده است. بنابراین، شاید در این‌جا نیاز باشد که حکم فوق، اصلاح گردد و به جای محلّ اعرابی جمله‌ی اوّل، نقش آن در کلام لحاظ گردد و وصل جمله‌ها به صله‌ی موصول نیز در همین مورد گنجانده شود. مانند آیه‌ی «وَ الَّذِی هُوَ یُطْعِمُنِی وَ یَسْقِینِ» (الشعراء: ۷۹/۲۶) که در آن جمله‌ی عطف شده به صله‌ی موصول مغفول واقع شده است.

-**وصل برای از بین بردن اشتباه احتمالی** (کمال انقطاع در موضع ایهام): در این موضع، جمله‌ی اول محلّی از اعراب ندارد و جامعی نیز در بین جملات دیده نمی‌شود، امّا فصل بین آن‌ها سبب پیدایش احتمال اشتباه در معنای موردنظر متکلّم می‌گردد. در نتیجه، برای جلوگیری از اشتباه، حرف عطف «واو» در بین آن‌ها ذکر می‌شود. مانند این گفته درباره أبی بکر، «قال أحد فی المحادثة المشتهرة: لا، عافاک الله- فقال له أبوبکر: قل: لا **و** عافاک الله» (عباس، ۱۹۹۷م: ۳۹۳-۳۹۲). به این‌گونه از وصل «کمال انقطاع در معرض إیهام» گفته می‌شود.

-«**کمال اتصال در معرض إیهام**» (گونه‌ای جدید از وصل): در کلام الهی آیاتی به چشم می‌خورد که در آنها بین دو جمله ارتباط تنگاتنگ لفظی و معنایی وجود دارد و اسباب فصل فراهم هست، ولی فصل بین آن دو سبب ایهامی برخلاف مقصود می‌شود؛ مانند آیه‌ی «فَلَا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجُومِ وَ إِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِیمٌ إِنَّهُ لَقُرْءَانٌ کَرِیمٌ» (الواقعة:۷۷/۵۶-۷۵) که در آن، جمله‌ی معترضه‌ی «إِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِیمٌ» بین قسم و جواب آن، واقع شده و اگر حرف «واو» آورده نشود، این احتمال پیش می‌آید که خود این جمله جواب قسم

« فَلَا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجُومِ» باشد که این، برخلاف معنای مورد نظر است. بدین ترتیب، می‌توان برای جملات معترضه نیز در مبحث فصل و وصل، جایی در نظر گرفت و این‌گونه از جملات را از نوع «کمال اتصال» به شمار آورد که اگر بدون ایهام باشند، بین آن‌ها با جمله‌ی ماقبل، فصل حاکم است و اگر در معرض ایهام مطلبی غیر از مطلوب باشند، بین آن‌ها وصل رخ می‌دهد. مانند آیه‌ی فَلَا أُقْسِمُ بِمَوَاقِعِ النُّجُومِ وَ إِنَّهُ لَقَسَمٌ لَوْ تَعْلَمُونَ عَظِيمٌ إِنَّهُ لَقُرْءَانٌ كَرِيمٌ (الواقعة/۷۷-۷۵).

-حد وسط بین دو کمال **(حدّ وسط بین کمال اتصال و کمال انقطاع)**: این موضع در موارد زیر، برشمرده می‌شود:

۱. اتّفاق و هماهنگی دو جمله در خبری و انشایی بودن از نظر لفظ و معنا و وجود جامع و تناسب(تماثل، تضایف، شبه تماثل، تضاد، شبه تضاد و یا تقارن در خیال) در بین آن‌ها. مانند آیه‌ی:إنّ الأبرار لفی نعیم و إنّ الفجّار لفی جحیم (الانفطار/۱۴-۱۳) که دو جمله‌ی موجود در این آیه هر دو خبری و جامع تضاد نیز در بین آن‌ها حاکم است.

۲. هم‌خوانی و یکسانی جملات در خبری و انشایی بودن از نظر معنا فقط. به عنوان نمونه در آیه‌ی:و إذ أخذنا میثق بنی إسرائیل لاتعبدون إلّا الله و بالوالدین و ذی القربی و الیتمی و المسکین و قولوا (البقرة/۸۳) فعل «قولوا» بر «لاتعبدون» عطف شده و به گفته‌ی بلاغت‌پژوهان، «لاتعبدون» در معنای فعل نهی و انشایی«لاتعبدوا» ست؛ از این رو، با «قولوا» که فعل امر و در حکم یک جمله‌ی انشایی است، مطابقت می‌کند.

اکنون با توجّه به کلّیات ذکرشده درباره‌ی مبحث «فصل و وصل» این سؤال پیش می‌آید که اسلوب پرکاربرد «کفی بِـ» در زبان عربی فصیح و در رأس آن، با استناد به آیات قرآن کریم، خبری است یا انشایی؟ و فصل و وصل‌های آن با جملات قبل و بعد خود، در کدام موضع گنجانده می‌شود؟ ذیلاً، در پاسخ به این سؤال‌ها، به بررسی اسلوب «کفی بِـ» ابتدا از نظر علم نحو و سپس تفسیر پرداخته می‌شود.

- خبری یا انشایی بودن اسلوب «کفی بِـ»

در بحث فصل و وصل، علی‌رغم تلاش اندیشمندان پیشین، همچنان از نظر موضوع و مصداق مطالبی ناگفته وجود دارد. در این مجال قصد پرداختن به اسلوب‌هایی از کلام عربی است که در علم نحو نیز بر سر انشایی یا خبری بودن و حتّی اعراب آن‌ها اختلاف‌نظر است. از این رو در این پژوهش، به بررسی چنین اسلوب‌هایی از منظر باب فصل و وصل با محوریت کلام الهی می‌پردازیم و سپس با بررسی ترجمه‌های ارائه شده در این راستا، درصدد بررسی و نقد عملکرد و برخورد مترجمان با ترجمه‌ی این اسلوب در کلام الهی برمی‌آییم.

یکی از اسلوب‌های تقریباً پرکاربرد در قرآن کریم اسلوب «کفی بِـ» است و می‌توان گفت که بیشتر مفسّران و علمای نحو، در وهله‌ی اول بدون توجّه به ارتباط این کلام با جمله‌ی پیشین، «کفی» را در جمله-هایی نظیر «کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً»، به معنای «حَسِب» ماضی دانسته و « بِـ» را حرف جرّ زائد به حساب آورده‌اند که با این تلقی، «واو» قبل آن را حرف استئناف می‌دانند، اکنون با پذیرش این دیدگاه، آیا با توجه به ارتباط

تنگاتنگ معنایی بین دو جمله‌ی «کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً» و «تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ» در آیه‌ی﴿وَ تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً﴾ (الأحزاب:۳/۳۳) باز هم می‌توان حرف «واو» بین دو جمله را استئناف دانست یا خیر؟ برای روشن شدن این بحث، پاره‌ای از دیدگاه‌های علمای لغت و صرف و نحو را در خصوص «کفی» ذکر می‌کنیم. باید دانست که فعل «کفی» در متون عربی و قرآن کریم، چند کاربرد دارد بدین شرح:

-«کفی» متعدّی به یک مفعول و به معنای «أغنی، أجزی» است (ابن‌منظور، ۲۰۰۰م، ذیل مادّه‌ی «کفی»)؛

-«کفی» متعدّی به دو مفعول، به معنای «وقی» به کار می‌رود. بیشتر کتب نحوی آیه‌ی:﴿وَ رَدَّ اللَّهُ الَّذینَ کَفَرُوا بِغَیْظِهِمْ لَمْ یَنالُوا خَیْراً وَ کَفَی اللَّهُ الْمُؤْمِنینَ الْقِتالَ وَ کانَ اللَّهُ قَوِیًّا عَزیزاً﴾ (الأحزاب:۲۵/۳۳) را به عنوان شاهدی بر این نوع از «کفی» ذکر کرده‌اند، اینان فعل «کفی» را متعدّی به دو مفعول «المؤمنین و القتال» و به معنای «وقی» دانسته‌اند. همچنین در عبارت قرآنی﴿فسیکفیکهم الله﴾ (البقرة:۱۳۷/۲) نیز کفی به معنای «وقی» و متعدّی به دو مفعول است که هر دوی آن‌ها ضمیر متصل هستند.

- از مشهورترین کاربردهای «کفی» با حرف جرّ «باء»است که در خصوص آن سه نظر وجود دارد:

۱) «کفی» فعلی لازم و به معنای «حَسِب» باشد که در این صورت حرف جرّ «باء»حرف زائده‌ای است که بر سر فاعل آن درآمده است؛

۲) «کفی» فعلی متعدّی باشد که در این حالت حرف «باء»زائده بر مفعول به آن داخل شده است؛

۳) «کفی» با حرف جرّ «باء»متعدّی شده که در این احتمال، «باء» دیگر زائده نیست.

«ابوعلی فارسی» (۲۸۸ق-۳۷۷ق) حرف جرّ «باء»را به دو قسم زائد و غیر زائد تقسیم می‌کند. در کتب نحوی، قریب به سیزده معنای « الصاق، تعدیه، مصاحبت، استعانت، مجاوزت، سببیّت، استعلا، مقابله، ظرفیّت، تبعیض، غایت، قسم و بدلیّت» برای حرف جرّ « بِـ غیر زائد» ذکر شده است. (ر.ک: الزجاج، ۱۴۱۶ق: ۶۶۷-۶۷۰ و الإسترآباذی، ۱۹۹۶م: ۱۴۰-۲۷۸) نوع دیگر « بِـ جاره» که همان حرف زائد است در مبحث « کفی بِـ» بیشتر بیان شده است. بنابر گفته‌ی پژوهندگان علم نحو « بِـ» زائد در موارد زیر وارد می‌شود:

-گاهی بر مبتدا وارد می‌شود؛ مانند جمله‌ی« بحسبک أنْ تفعل الخیر» که تقدیر آن چنین است: «حسبک فعل الخیر» و اسم لفظاً مجرور « بحسبک» مبتدا و در موضع رفع است که براساس مذهب سیویه، ذکر «بِـ زائد» در مبتدا (حسبک) را قیاسی دانسته‌اند (الإسترآباذی، ۱۹۹۶م،ج۲، ص۱۱۶۶).

- در پاره‌ای موارد، «بِـ زائد» بر سر خبر مسبوق به استفهام با «هل» و یا نفی با «لیس و ما و لای شبیه به لیس و کان منفی» وارد می‌شود، در قرآن کریم نمونه‌های متنوعی از چنین مواردی آورده شده است؛ به عنوان مثال، در آیه‌ی﴿ألست بربّکم﴾ (الأعراف:۱۷۲/۷) و آیه‌ی﴿لیسوا بها بکافرین﴾ (الأنعام:۸۹/۶) «بِـ زائد » در خبر لیس (بربّکم، بکافرین) به چشم می‌خورد.

در آیاتی مانند:﴿و ما أنتم بمؤمنین﴾ (البقرة:۸/۲) و﴿و ما هم منها بمخرجین﴾ (الحجر:۴۸/۱۵) نیز «باء»موجود در «بمؤمنین و بمخرجین» زائد است.

-در پاره‌ای اوقات«باء»زائد بر سر خبر مبتدایی می‌آید که مسبوق به نفی و شبه نفی نیست. رضی با بیان این که اکثریت قریب به اتّفاق علمای نحو، ذکر «باء»را در خبر مبتدای موجب جایز نمی‌دانند، قائل به شاذّ بودن این قاعده در نزد اخفش (ت۳۱۱ق) است (الإسترآبادی، ۱۹۹۶م، ج۲، ص۱۱۶۶). در این راستا، اخفش عقیده دارد که آیه‌ی:﴿جزاءُ سیئةٍ بمثلها﴾ (یونس:۲۷/۱۰) به معنای «جزاء سیئة مثلها» است و آیه‌ی﴿و جزاءُ سیئةٍ سیئة مِثْلها﴾ (الشوری:۴۰/۴۲) را به عنوان دلیلی برای صحت ادّعای خود می‌آورد (الزجّاج، ۱۴۱۶ق، ج۲، ص۶۶۸).

زجّاج (۳۱۱ق-۲۴۱ق) برای آیه‌ی مورد بحث دو اعراب زیر را مطرح می‌کند: «أن تکون الباء مع ماقبلها فی موضع الخبر، و تکون معلّقة بمحذوف، کما یقال: ثوب بدرهم، و لایمتنع هذا من حیث قبح الابتداء بالنکرة، لمعنی العموم فیه و حصول الفائدة به، أو أن تکون الباء من صلة المصدر و تضمر الخبر؛ لأنّک تقول: جزیتک بکذا، فیکون التقدیر: جزاء سیئة بمثلها واقع، أو کائن» (همان، ۶۶۹/۲) و با این بیان، سعی در ردّ سخن اخفش دارد.

-گاهی این حرف جرّ زائد بر سر مفعول به وارد می‌شود، براساس آنچه در کتب نحوی آمده، ذکر «بِ زائد» در مفعولٌ به فعل‌های «علمت، عرفت، جهلت، سمعت، تیقنت و أحسنت»، قیاسی است، امّا دخول «بِ - زائد» بر مفعولٌبه سایر فعل‌ها، شایع و سماعی است (الإسترآبادی، ۱۹۹۶م، ج۲، ص۱۱۶۶).

شاهد مشهوری که در بیشتر کتب به چشم می‌خورد آیه‌ی﴿ولاتلقوا بأیدیکم. ﴾ (البقرة:۱۹۶/۲)است که در آن، «بأیدیکم» مفعول به است و همراه «بِ زائد» آمده است. این نوع از «باء» علاوه بر آیات قرآنی، در شعر نیز به چشم می‌خورد، مانند این بیت از «نابغه جعدی»(۵۰ق-۵۴ق):

نَحنُ بنو ضبَّةَ أصْحابُ الفَلَجْ نَضْربُ بالسَّیفِ و نَرْجو بالفَرَجْ

(النابغة الجعدی، ۱۹۹۸م، ص۴۸)

که در آن، «بالفرج» مفعولٌ به برای فعل «تَرجُو» و همراه «بِ زائد» ذکر شده است.

-گاهی «باء»بر سر فاعل وارد می‌شود و علمای نحو ذکر «باء»بر فاعل را به سه نوع واجب، غالب و ضروری تقسیم می‌کنند که صورت غالب آن در فاعل «کفی» و متصرفات آن است. البته ذکر این نوع «باء»در فاعل «أفعِلْ بِ» بر اساس مذهب سیبویه، قیاسی است (سیبویه، ۱۹۹۰م، ج۱، صص۲۵۵-۲۴۳، نیز ر.ک.: الإسترآبادی، ۱۹۹۶م، ج۲، ص۱۱۶۶).

مشهورترین شاهد در این زمینه که اسلوب پرکاربردی نیز در قرآن کریم است و در بیشتر کتب بلاغی به چشم می‌خورد؛ اسلوب «کفی بِ» است. در امثال آیه‌ی﴿ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً﴾ (نساء:۸۱/۴) نظر غالب علمای نحو بر این است که «کفی» فعل لازم و به معنای «حسب» و «الله» فاعل کفی و « بِ » حرف جرّ زائد در فاعل است: در این میان، «زجّاج» ضمن اشاره به اعراب ذکرشده توسط علمای پیشین، با طرح سؤال «فإن قلت: کیف جاء علی لفظ الأمر؟» (الزّجّاج،۱۴۱۶ق، ج۲، ص۶۷۰) گریزی به اعراب دیگری می‌زند که از نظر علمای نحو، پنهان مانده است. وی عقیده دارد که می‌توان در برخی موارد «کفی» را متعدی به حرف جرّ غیر

زائد« بـِ » و در معنای فعل امر «اکْتف» گرفت و لفظ جلاله «الله» را مفعولٌ به آن به حساب آورد و جمله وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً را همسان با جمله‌ی قل من کان فی الضلالة فلیمدد له الرحمن مدّاً (مریم:۷۵/۱۹)دانست که از فعل «فلیمدد»، معنای «فمَدّ له الرحمن مدّاً.» برداشت شده است.(الزّجّاج،۱۴۱۶ق، ج۲، ص۶۷۰)

«ابن هشام» (۷۶۱ق- ۷۰۸ق) نیز با ذکر مثال «اتَّقَی الله امرؤٌ فَعَلَ خیراً یُثَبْ علیه» در راستای این نظر و با بیان اینکه: « فی هذه الجملة فعلان: *اتّقی و فعل* ماض لفظاً، و أمر معنی، و ذلک لأجل جزم *یُثَبْ*» (ابن‌هشام، ۱۴۰۴ق، ج۱، ص۱۰۶) و همچنین تعمیم آن بر جمله‌های دارای فعل «کفی بـِ» و پاسخ به سؤالات احتمالی پیرامون آن با « ثم یعمّه علی جملة *کفی بهند*، می‌گوید: «کفی معنی إکتف، و هو من الحسن بمکان و یصححه . . .، و یوجبه قولهم کفی بهند بترک التاء؛ فإن احتجّ بالفاصل، فهو مجوز لاموجب بدلیل و *ما تسقط من ورقة، و ما تخرج من ثمرات*؛ فإن عورض بقولک أحسن بهند، فالتاء لاتلحق صیغ الأمر، و إن کان معناه الخبر...» (همان‌جا)، بر نظر «زجّاج» صحّه گذاشته و آن را نیکو می‌داند.

با توجّه به نظرات نحوی که درباره‌ی «کفی» و بویژه « کفی بـِ» آورده شد؛ اکنون این سؤال پیش می‌آید که در قرآن کریم به عنوان افصح الکلام، در چه مواردی « کفی بـِ » به معنای فعل امر و در چه مواردی فعل ماضی و به معنای حَسِب می‌تواند باشد؟ برای یافتن جواب چنین سؤالاتی، شاید نگاه به این اسلوب از منظر فصل و وصل، کارگشا باشد.

اسلوب «کفی بـِ» در قرآن کریم جمعاً ۲۵ بار آورده شده است و از آنجا که در ردیف اسلوب‌های پرکاربرد به شمار می‌آید، پرداختن به آن حائز اهمیّت است.(عبدالباقی، ۱۹۶۴م، ۶۱۳-۶۱۴)

این اسلوب در برخی موارد ـ مانند آیه‌ی قُلْ کَفی بِاللَّهِ شَهیداً بَیْنی وَ بَیْنَکُمْ إِنَّهُ کانَ بِعِبادِهِ خَبیراً بَصیراً (الإسراء:۹۶/۱۷) مقول قال محسوب می‌شود و محلّی از اعراب دارد، از این‌رو، در بحث فصل و وصل به آن پرداخته نمی‌شود. امّا در سایر موارد، این اسلوب گاه عطف به جمله‌ی انشایی قبل از خود و گاهی عطف به جمله‌ی خبری شده است و تعمیم اعراب اوّلیه‌ی ذکر شده توسط علمای نحو بر همه‌ی این موارد، تناقض-هایی را به دنبال دارد که در این‌جا، تنها با تکیه بر نظر زجّاج، می‌توان این تناقض‌ها را برطرف کرد. برای روشن شدن بحث، نمونه‌های مختلف این اسلوب را ذکر می‌کنیم و آنها را بتفصیل مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهیم.

- عطف اسلوب « کفی بـِ » بر کلام خبری

شکل رایج و مرسوم، عطف اسلوب «کفی بـِ » بر کلام خبری است که در این موارد با توجّه به ارتباط یا عدم ارتباط معنایی و مبنایی بین جملات، می‌توان حرف «واو» را حرف عطف یا استئناف دانست. به عنوان نمونه در آیه‌ی فَمِنْهُمْ مَنْ آمَنَ بِهِ وَ مِنْهُمْ مَنْ صَدَّ عَنْهُ وَ کَفی بِجَهَنَّمَ سَعیراً (النساء:۴/ ۵۵) با توجّه به ارتباط معنایی بین جمله‌ی مِنْهُمْ مَنْ صَدَّ عَنْهُ با جمله‌ی کَفی بِجَهَنَّمَ سَعیراً و براساس این اعراب «کفی ماضی، « بـِ » حرف جرّ زائد بر سر فاعل می‌توان حرف «واو» را حرف عطف دانست که در این صورت دو جمله‌ی

خبری را با توجّه به ارتباط معنایی و مبنایی به هم عطف کرده است. البته «گنابادی» (۱۲۵۱ق-۱۳۲۷ق) در تفسیر این آیه آورده است:« وَ کَفی بِجَهَنَّمَ سَعِیراً یعنی إن لم نعاقبهم فی الدّنیا فکفاهم جهنّم فی الآخرة، و الجملة عطف علی مِنْهُمْ مَنْ صَدَّ عَنْهُ من قبیل عطف الإنشاء علی الخبر» (الجنابادی، ۱۴۰۸ق، ج۲، ص۱۰۶ و ص۲۸). در باب عطف جملات انشایی بر خبری و بالعکس همان‌گونه که در فصل گذشته ذکر شد، برخی مفسّران بلاغی از جمله «زمخشری» با دلایل قاطعی آن را ردّ می‌کنند، البته قابل ذکر است که «گنابادی» درباره‌ی آیه‌ی بالا احتمال اعراب «أو باعتبار لازم معناه کأنّه قال: و منهم من صدّ عنه و هم المعاقبون فی النّار» (همان، ص۲۸) را هم در ضمن گفته‌ی خویش آورده که در راستای خبری بودن اسلوب «کفی بِـ » در این موضع می‌باشد.

از منظر فصل و وصل، عطف‌های اسلوب «کفی بِـ » بر جملات خبری در قرآن کریم قابل توجیه است و نقدی بر ترجمه‌های آن‌ها وارد نیست؛ بلکه نقد وارده، زمانی است که این اسلوب عطف بر کلام انشایی باشد.

- عطف اسلوب «کفی بِـ» بر کلام انشایی

طبق بررسی‌های انجام شده، این اسلوب در قرآن کریم در مواردی عطف بر جملات انشایی شده است که شواهد آن به تفکیک و به طور مفصّل بررسی می‌شوند.

در آیه‌ی وَ یَقُولُونَ طاعَةٌ فَإِذا بَرَزُوا مِنْ عِنْدِکَ بَیَّتَ طائِفَةٌ مِنْهُمْ غَیْرَ الَّذی تَقُولُ وَ اللَّهُ یَکْتُبُ ما یُبَیِّتُونَ فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَ تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکِیلاً (النساء:۸۱/۴) مراجعه به ترجمه‌ها و تفاسیر قرآن، گویای آن است که بیشتر مفسّران قائل به مستأنفه بودن جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکِیلاً در این آیه هستند و «کفی» را فعل ماضی به معنای حَسِب و « بِـ» را حرف جر زائد در فاعل می‌دانند. با نگاهی دقیق‌تر به آیه، می‌توان فهمید که جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکِیلاً عطف به جمله‌ی انشایی تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ شده است. پس با تعمیم نظر «زجّاج» مبنی بر اینکه گاهی جمله‌ی «کفی » در معنای «اکتف» است، می‌توان جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکِیلاً را در معنای امر گرفت و « بِـ» را حرف جرّ برای تعدیه و «واو» را حرف عطف به حساب آورد، البته در راستای تأیید و تقویت این نظر، «حائری تهرانی» (۱۲۷۰ق-۱۳۴۰ق) از مفسران قرن چهاردهم، فعل «کفی بِـ» را در آیه‌ی مورد بحث با «فَثِقْ به» تفسیر می‌کند (حائری تهرانی، ۱۳۷۷ش، ج۳، ص۱۴۱).

طبق پژوهش‌های انجام شده در ۵۴ ترجمه، می‌توان چنین نتیجه گرفت که غفلت از چنین نکاتی در علم نحو، غفلت در ترجمه‌های قرآن را به دنبال داشته است. به عنوان نمونه، بسیاری از مترجمان قرآن کریم، در ترجمه‌ی این جمله‌ی انشایی حتی بدون توجه به حرف عطف قبل آن چنین عمل کرده‌اند:

الف) در برخی مواقع نیز با همان حرف عطف «واو» و بدون توجه به آن، به صورت جمله‌ی خبری ترجمه شده است که از منظر فصل و وصل چنین عطف‌هایی جز با مستأنفه دانستن حرف «واو»، قابل توجیه نیست:

– وَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ و پشت بخدا باز کن، و کار بوی سپار، وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا (۸۱) **و** خدای کار پذیر و کارسازی بسنده است.(میبدی، ۱۳۷۱، ج۲، ۵۸۸)؛

– «. . . پس تو از آنان روی برگردان و بر خدا توکل نما. **و** کافی است که خدا و کیل باشد» (نجفی خمینی، ۱۳۹۸ق، ج۳، ۳۱۴ و نیز:رک: حلبی، ۱۳۸۰، ج۱: ۹۱)؛

– «پس روی بگردان از ایشان و توکل کن بر خدا **و** بس است خدا وکیل»(صفی علیشاهی، ۱۳۷۸، ج۱، ص۱۵۳)؛

– «. . . خدا مینویسد آنچه تدبیر میکنند در شب پس روی بگردان از ایشان و توکل کن بر خدا **و** بس است خدا و کیل» (اشرفی تبریزی، ۱۳۸۰، ج۱: ص۹۱)؛

– «. . . و بر خدا توکل کن **و** کارساز بودنِ خدا [نسبت به امور بندگان] کافی است.» (انصاریان، ۱۳۸۳، ج۱: ۹۱ و نیز: ر.ک: برزی، ۱۳۸۲، ج۱: ۹۱)؛

ب)برخی از مترجمان نیز عبارت فوق را به صورت جمله تعلیلیه ترجمه کرده‌اند:

– «و به خدا اعتماد کن، که تنها خدا تو را نگهبان کافی است.»(الهی قمشه‌ای،۱۳۸۰، ج۱: ۹۱)؛

– «از آنان روی بگردان و بر خدا توکل کن که تکیه گاه بودن خدا (برای تو) کافی است» (موسوس همدانی، ج۵: ۲۴ و نیز: ر.ک: خانی،۱۳۷۲، ج۴: ۱۵۰ و خواجوی، ۱۴۱۰ق: ۳۴)؛

– «از آنها روی بگردان و بر خدا توکل کن زیرا اگر او مدافع تو باشد کافی است.»(پورجوادی، ۱۴۱۴ق، ج۱: ۹۰)؛

– «و توکل بر خدا کن. چون کافی است که او یار و مدافع و مددکار تو باشد.»(حجتی، ۱۳۸۴: ۹۱)؛

– «. . . خدا آنچه را شب در خاطر گرفته‌اند می‌نویسد. پس، از ایشان اعراض کن و بر خدای توکل کن که او کارسازی را کافی است.»(آیتی، ۱۳۷۴، ج۱: ۹۱ و طاهری قزوینی، ۱۳۸۰: ۹۱)؛

– «. . . پروردگار آنچه در مجلس شبانه می‌گویند می‌نویسد بنا بر این از آنها روی برگردان و بر خدا توکل کن که تکیه‌گاه بودن خدا کافی است».(ارفع، ۱۳۸۱ش، ج۱: ۹۱)؛

– «و بخدا توکل کن که تکیه‌گاه بودن خدا، بس است.»(پاینده، بی‌تا، ص۷۵)؛

– پس از آنها روی بگردان، به خدا توکّل کن که حمایت و سرپرستی خداوند، بندگان را کفایت می‌فرماید.(صفارزاده، ۱۳۸۰، ج۱: ۲۰۶).

در آیه‌ی وَ لا تُطِعِ الْكافِرِينَ وَ الْمُنافِقِينَ وَ دَعْ أَذاهُمْ وَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا (الاحزاب:۴۸/۳۳) نیز هرچند بیشتر مفسّران بر پایه‌ی مستأنفه بودن جمله‌ی كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا عمل کرده‌اند، امّا در این میان، شیخ طوسی (۳۸۵ق–۴۶۰ق) با بیان اینکه: «توكّلْ على الله أی أسْنِد أمرک إليه و اكتَفِ به و كفى بالله وكيلاً أی كافياً و متكفلاً مايسنده إليه» (الطوسی، بی‌تا، ج۸: ۳۵۰) و «محمد حسینی شیرازی» (۱۳۴۷ق– ۱۳۸۰ق) در تفسیر خود، با ذکر: « و كفى بالله وكيلاً أی كافياً و مكتفلاً و حافظاً و حيث أن الأصل

اکتف جاء الباء فی الفاعل کفی» (الحسینی، ۱۴۲۴ق، ج۴: ۳۴۴)، اشاره‌ای هرچند گذرا به معنای انشایی «کفی» داشته‌اند. اما اهمالی که در بیان «حسینی شیرازی» به چشم می‌خورد این است که وی هرچند معنای «اکتف» را برداشت کرده، امّا باز هم «الله» را فاعل «کفی» دانسته است؛ در صورتی که اگر «کفی» در معنای امر «اکتف» باشد، براساس نظر «زجّاج»، «باء»حرف جرّ تعدیه است و «الله» مفعول به، به حساب می‌آید. در این آیه هم مانند آیه‌ی قبل جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً عطف بر جمله‌ی انشایی تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ شده است و می‌توان نظر «زجّاج» را درباره‌ی آن، اعمال کرد.

در راستای این آیه نیز مترجمان به سه صورت مختلف ترجمه کرده‌اند:

الف) مترجمان در بیشتر موارد، اسلوب «کفی» را به صورت جمله‌ی خبری ترجمه کرده‌اند:

- «وَ تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکِیلًا و توکل کن بر آفریدگار، و بسنده است خدای تعالی سازنده کار.»(نسفی،۱۳۶۷، ج۲، ۷۹۸)؛
- «و توکّل کن بر خدا و بس‌ست خدا کارساز» (دهلوی، ۱۴۱۷ق، ج۱: ۹۴۱)؛
- «و توکل کن بر خدا و بس است خدا در کار سازی.»(یاسری،۱۴۱۵ق، ج۱: ۴۲۴)؛
- «و بر خدا توکّل کن، و همین بس که خدا حامی و مدافع (تو) است!» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۳، ج۱: ۴۲۴)؛
- «و به خدا توکل کن و خدا عهده داری بسنده باشد.» (فارسی، ۱۳۶۹، ج۱: ۸۴۹)؛

ب) برخی از مترجمان اسلوب «کفی» را به حالت «فصل» ترجمه کرده‌اند:

- «و بر خداوند توکل کن. خداوند [به عنوان] کارساز بس است» (انصاری خوشابر، ۱۳۷۷، ج۱: ۴۲۴)؛

ج) در برخی موارد نیز ترجمه‌ی این اسلوب به صورت جمله‌ی تعلیلیه به چشم می‌خورد:

- «و به خدا تکیه کن که پشتیبانی او بس است تو را» (عاملی،۱۳۶۰، ج۷: ۱۷۸)؛
- «پیوسته به خداوند اعتماد کن، زیرا خداوند برای کارسازی امور خلق کفایت می‌نماید» (بروجردی، ۱۳۶۶، ج۱:)؛
- «بر خداوند توکّل کن که سرپرستی و حمایت او، تو را از خطر شرارت دشمنان کفایت می‌فرماید. . .» (صفارزاده، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۰۰۸)؛
- «و بر خدا توکّل نما که خداوند برای وکالت کافی است.»(قرائتی، ۱۳۸۳، ج۹: ۳۸۱)؛
- «بر خداوند توکل کن، که کارساز بودن خدا کافی است» (خواجوی، ۱۴۱۰ق: ۱۶۴).

دیگر از این قسم آیات، آیه‌ی وَ تَوَکَّلْ عَلَی اللَّهِ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً (الأحزاب:۳/۳۳) است که در خلال آن، جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً عطف بر جمله‌ی انشایی شده است.

برخی مفسّران از جمله «ابن عطیه اندلسی» (متوفی۵۴۶ق)، «عبدالرحمن ثعالبی» (۸۷۵ق-۷۸۶ق) و «ابن-عجیبهٔ» (۱۱۶۱ق-۱۲۲۴ق) در تفسیر این آیه، به طور مستقیم نظر زجّاج را ذکر کرده است (ابن‌عطیهٔ، ۱۴۲۲ق، ج۴، ص۳۶۷ و الثعالبی، ۱۴۱۸ق، ج۴، ص۳۳۴ و ابن‌عجیبهٔ، ۱۴۱۹ق، ج۴، ص۴۰۴) و برخی دیگر

در تفاسیر و ترجمه‌های خود، اشاره‌ای گذرا بر امر بودن معنی «کفی» داشته‌اند. به عنوان نمونه، قرشی (۱۳۴۷ق) در ترجمه این آیه چنین آورده است: «و اعتماد کن بر خدا و اکتفا کن بر کارساز بودن خدا» (قرشی،۱۳۷۷ش، ج۸، ص۳۰۶). همچنین در تفسیر سور آبادی چنین آمده است: «وَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا: و توكّل كن بر خداى در باب مصالح و معاش خويش و بسنده است خداى كاردان و نگهبان، أى و كفى اللّه وكيلا، فاكتف باللّه وكيلاً » (سورآبادی، ۱۳۸۰ش، ج۳: ۱۹۳۵).

الف) در این آیه نیز همانند آیه‌ی قبل، مترجمانی نظیر ابراهیم عاملی(قرن۱۴)، زین العابدین رهنما(قرن۱۴)، موسوی همدانی(قرن۱۴)، فیض الاسلام(قرن۱۴)، احمد کاویان‌پور(قرن۱۵)، علی اکبر طاهری(قرن۱۵)، حسن مصطفوی(قرن۱۵)، محمدخواجوی(قرن۱۵)، علی اصغر حلبی(قرن۱۵)، بعضاً عبارت مورد بحث را به صورت «جمله‌ی تعلیلیه»، ترجمه کرده‌اند.

نمونه‌ها:

- «وَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ و پشت به خدا باز کن [و کار با او ساز]، وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا (۳) و چون بسنده است اللّه کارسازی را [و بسر بردن را].»(میبدی، ۱۳۷۱ ج۸، ص۱)؛
- «(یا محمد) در هر امری به خداوند تعالی توکل کرده تدبیر جمیع امور را به خداوند تعالی واگذار کن که تنها خداوند تعالی برای واگذار کردن امور کفایت می‌کند.»(صادق نوبری، ۱۳۶۶ ج۱: ۳۶۸)؛
- «و بر خدا توکل کن، زیرا خدا کارسازی را بسنده است.»(آیتی، ۱۳۷۴، ج۱: ص۴۱۸ و نیز: ر.ک: پورجوادی، ۱۴۱۴ق، ج۱: ۴۱۷)؛
- «و در مشکلات و مصائب راه رسالت، به خداوند قادر دانا توکّل نما؛ زیرا سرپرستی و حمایت خداوند کفایت‌کننده‌ی بندگان در برابر بلاها و دشمنی‌هاست ..» (صفارزاده، ۱۳۸۰، ج۱: ۹۹۴)؛
- « و توکل بخدا کن که خدا بسنده نگهبانی است»(پاینده، بی‌تا، ص۳۵۰).

ب) پژوهش‌ها حاکی از آن است که در بیشتر موارد این عبارت به صورت جمله خبری، ترجمه شده است؛ از جمله در آثار مؤلفان: ابوالفتوح رازی(قرن۶)، محمد جواد نجفی خمینی(قرن۱۴)، میرزا خسروانی(قرن۱۴)، سید عبدالحجت بلاغی (قرن۱۴)، سیدعلی نقی فیض‌الاسلام(قرن۱۴)، ابوالحسن شعرانی(قرن۱۴)، سید محمد ابراهیم بروجردی(قرن۱۵)، مسعود خوشابر انصاری(قرن ۱۵)، محمود یاسری(قرن ۱۵)، محسن قرائتی(قرن۱۵)، مکارم شیرازی(قرن۱۵)، عباس مصباح‌زاده(قرن۱۵)،علی-مشکینی(قرن۱۵)، سیدجلال‌الدین مجتبوی(قرن۱۵)، سیدمهدی حجتی(قرن۱۵)، گرماوردی(قرن۱۵)، محمدمهدی فولادوند(قرن۱۵)، جلال‌الدین فارسی(قرن۱۵)، رضا سراج(قرن۱۵)، محمدثقفی تهرانی(قرن۱۵)، محمدعلی رضایی(قرن۱۵).

نمونه‌ها:

- «و توکل کن بر خدای تعالی و بسنده است خدای تعالی سازنده کار تو.»(نسفی، ۱۳۶۷، ج۲: ۷۸۷)

- «و توکل کن بر خدا و خدا و کیل بس‌ست»(دهلوی، ۱۴۱۷ق، ج۱: ۹۲۶)
- «و توکل کن بر خدا و کافی است خدا کارگزار مهمّات» (صفی‌علیشاهی ، ۱۳۷۸، ج۱: ۵۸۶)
- «و توکل کن بر خدا و بس است خداوند وکیل» (معزی، ۱۳۷۲، ج۱: ۴۱۸)

ج) در این آیه تنها قرشی عبارت مورد بحث را به صورت انشایی ترجمه کرده است:

« و اعتماد کن بر خدا و اکتفا کن بر کار ساز بودن خدا.» (قرشی،۱۳۷۷، ج۸: ۳۰۶).

بیشتر مفسّران قائل به خبری بودن جمله‌ی کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً هستند در آیه‌ی یا أَهْلَ الْکِتابِ لا تَغْلُوا فی دینِکُمْ وَ لا تَقُولُوا عَلَی اللَّهِ إِلاَّ الْحَقَّ إِنَّمَا الْمَسیحُ عیسَی ابْنُ مَرْیَمَ رَسُولُ اللَّهِ وَ کَلِمَتُهُ أَلْقاها إِلی مَرْیَمَ وَ رُوحٌ مِنْهُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَ رُسُلِهِ وَ لا تَقُولُوا ثَلاثَةٌ انْتَهُوا خَیْراً لَکُمْ إِنَّمَا اللَّهُ إِلهٌ واحِدٌ سُبْحانَهُ أَنْ یَکُونَ لَهُ وَلَدٌ لَهُ ما فِی السَّماواتِ وَ ما فِی الْأَرْضِ وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً (النساء:۱۷۱/۴)؛ امّا در این میان، شیخ طوسی در ضمن تفسیر این آیه، «کفی بالله» را «اکتفوا باللّه» معنا می‌کند (الطوسی، بی‌تا، ج۳: ۴۰۳)

حال، با تکیه بر انشایی بودن اسلوب «کفی بـ» در این آیه, می‌توان آن را عطف به جمله انشایی سبحانَه دانست و این آیه را نیز همانند مثال‌های پیشین، به حساب آورد.

پژوهش‌ها حاکی از آن است که اکثر قریب به اتفاق مترجمان از جمله: ابوالفتوح رازی(قرن۶)، ولی‌الله دهلوی شاهی(قرن۱۲)، محمدکاظم معزی(قرن۱۴)، الهی‌قمشه‌ای(قرن۱۴)، موسوی همدانی(قرن۱۴)، محمدجواد نجفی خمینی (قرن۱۴)، ابوالحسن شعرانی(قرن۱۴)، ابراهیم عاملی(قرن۱۴)، مسعود انصاری-خوشابر(قرن۱۴)، حسین انصاریان(قرن۱۵)، اصغر برزی(قرن۱۵)، سیدمحمدابراهیم بروجردی(قرن۱۵)، ابوالقاسم پاینده(قرن۱۵)، کاظم‌پورجوادی(قرن۱۵)، رضاخانی (قرن۱۵)، علی اصغر حلبی(قرن۱۵)، محمدثقفی تهرانی(قرن۱۵)، حسن مصطفوی(قرن۱۵)، محمد اشرفی تبریزی(قرن۱۵)، رضا سراج(قرن۱۵)، علی‌اکبر طاهری قزوینی(قرن۱۵)، جلال‌الدین فارسی(قرن۱۵)، محمدمهدی فولادوند(قرن۱۵)، احمد کاویان-پور(قرن۱۵)، یعقوب جعفری(قرن۱۵)، گرمارودی(قرن۱۵)، علی مشکینی(قرن۱۵)، مکارم شیرازی(قرن۱۵)، سید جلال الدین مجتبوی(قرن۱۵)، عباس مصباح‌زاده(قرن۱۵)، «کفی» موجود در این آیه را به صورت جمله‌ی خبری ترجمه کرده‌اند و اهتمامی به عطف جمله‌ی «کفی» به «سبحان» نداشته‌اند.

نمونه‌ها:

- «.... و مگویید که سه است. از این اندیشه‌ها بازایستید که خیر شما در آن خواهد بود. جز این نیست که اللّه خدایی است یکتا. منزه است از اینکه صاحب فرزندی باشد. از آن اوست آنچه در آسمانها و زمین است و خدا کارسازی را کافی است.» (آیتی، ۱۳۷۴، ج۱: ۱۰۵)
- «.... مگویید: سه چیز است، بس کنید که به خیر شماست. خدا فقط معبود یگانه است. منزه است از آنکه برای او فرزندی باشد. برای اوست آنچه در آسمانها و زمین هست. وکیل بودن خدا بس است.» (قرشی، ۱۳۷۷ش، ج۲: ۵۰۲)

علاوه بر نمونه‌های بالا، اسلوب «کفی بـ» در آیه‌ی ﴿انْظُرْ كَيْفَ يَفْتَرُونَ عَلَى اللَّهِ الْكَذِبَ وَ كَفى بِهِ إِثْماً مُبِيناً﴾ (النّساء:۵۰/۴) آمده که قبل از آن دو جمله‌ی انشایی آورده شده و می‌توان آن را جمله‌ی انشایی و معطوف بر جمله‌ی ﴿انْظُرْ كَيْفَ يَفْتَرُونَ﴾ به حساب آورد.

«ابن عطیّه» درباره‌ی این آیه، آورده است: «*وَ كَفى بِهِ إِثْماً مُبِيناً* خبر فی مضمنه تعجب و تعجیب من الأمر، و لذلک دخلت الباء لتدلّ علی معنی الأمر بالتعجب» (ابن عطیهٔ، ۱۴۲۲ق , ج۲: ۶۶).

اکثر قریب به اتفاق مترجمان، شامل ابوالمظفر اسفراینی(قرن۵)، ابوحفص نسفی(قرن۶)، ابوالفتوح رازی(قرن۶)، شاه ولی الله دهلوی(قرن۱۲)، مهدی الهی‌قمشه‌ای(قرن۱۴)، محمدجواد نجفی خمینی(قرن۱۴)، سیدمحمد باقر موسوی همدانی (قرن۱۴)، علیرضا میرزا خسروانی(قرن۱۴)، زین‌العابدین رهنما(قرن۱۴)، ابوالحسن شعرانی(قرن۱۴)، ابراهیم عاملی(قرن۱۴)، سید علی نقی فیض الاسلام(قرن۱۴)، محمدکاظم معزی(قرن۱۴)، عبدالمحمدآیتی(قرن۱۵)، سیدعلی اکبر قرشی(قرن۱۵)، سیدکاظم ارفع(قرن۱۵)، محمد اشرفی تبریزی(قرن۱۵)، حسین انصاریان(قرن۱۵)، اصغر بزری(قرن۱۵)، سیدمحمد ابراهیم بروجردی(قرن۱۵)، ابوالقاسم پاینده(قرن۱۵)، کاظم پورجوادی(قرن۱۵)، رضا خانی/ حشمت الله ریاضی(قرن۱۵)، علی اصغر حلبی(قرن۱۵)، محمدخواجوی(قرن۱۵)، محمدعلی رضایی اصفهانی(قرن۱۵)، محمد ثقفی تهرانی(قرن۱۵)، حسین مصطفوی(قرن۱۵)، رضا سراج(قرن۱۵)، علی‌اکبر طاهری قزوینی(قرن۱۵)، جلال‌الدین فارسی(قرن۱۵)، محمدمهدی فولادوند(قرن۱۵)، احمد کاویان‌پور(قرن۱۵)، یعقوب جعفری(قرن۱۵)، گرمارودی(قرن۱۵)، سیدجلال‌الدین مجتبوی (قرن۱۵)، علی مشکینی(قرن۱۵)، عباس مصباح‌زاده(قرن۱۵)، ناصرمکارم شیرازی(قرن۱۵)، محسن قرائتی(قرن۱۵)، محمود یاسری(قرن۱۵)، مسعود انصاری(قرن۱۵)، اسلوب «کفی» این آیه را به صورت جمله خبری و به معنای «حسب» ترجمه نموده‌اند. نمونه‌ها:

- «وَ تَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ و پشت به خدا باز کن [و کار با او ساز]، وَ كَفى بِاللَّهِ وَكِيلًا (۳) و چون بسنده است اللّه کارسازی را [و بسر بردن را].»(میبدی، ۱۳۷۱، ج۸: ۱)؛

- بنگر چگونه افترا میکنند بر خدا دروغ را و بس است آن گناه آشکارا (صفی علیشاهی، ۱۳۷۸، ج۱: ۱۴۷)؛

- «[ای پیامبر،] ببین! این گروه چگونه دروغ بر خداوند می‌بندند؟ و همین یک گناه آشکار [برای مجازات آنها] کافی است.»(صفارزاده، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۹۶)؛

در دو آیه‌ی ﴿وَ تَوَكَّلْ عَلَى الْحَيِّ الَّذي لا يَمُوتُ وَ سَبِّحْ بِحَمْدِهِ وَ كَفى بِهِ بِذُنُوبِ عِبادِهِ خَبِيراً﴾ (الفرقان:۵۸/۲۵)و﴿وَ ابْتَلُوا الْيَتامى حَتَّى إِذا بَلَغُوا النِّكاحَ فَإِنْ آنَسْتُمْ مِنْهُمْ رُشْداً فَادْفَعُوا إِلَيْهِمْ أَمْوالَهُمْ وَ لا تَأْكُلُوها إِسْرافاً وَ بِداراً أَنْ يَكْبَرُوا وَ مَنْ كانَ غَنِيًّا فَلْيَسْتَعْفِفْ وَ مَنْ كانَ فَقيراً فَلْيَأْكُلْ بِالْمَعْرُوفِ فَإِذا دَفَعْتُمْ إِلَيْهِمْ أَمْوالَهُمْ فَأَشْهِدُوا عَلَيْهِمْ وَ كَفى بِاللَّهِ حَسيباً﴾ (النساء:۶/۴) هم به ترتیب جمله‌ی ﴿كَفى بِهِ بِذُنُوبِ عِبادِهِ خَبِيراً﴾

عطف بر جمله‌ی انشایی□سَبِّحْ بِحَمْدِهِ□ و جمله‌ی□کَفی بِاللَّهِ حَسیباً□ عطف بر جمله‌ی انشایی قبل از خود، یعنی: «فَأَشْهِدُوا عَلَیْهِمْ» شده است.

هرچند اکثر قریب به اتّفاق مفسّران و مترجمان تأکیدی بر معنای انشایی «کفی» در این دو آیه نداشته‌اند، امّا «عکبری» (۵۳۸ق-۶۱۶ق) در تفسیر آیه‌ی ششم سوره‌ی نساء، دو وجه اعرابی «کفی» را این‌گونه آورده است «وَ کَفی بِاللَّهِ: فی فاعل کفی وجهان: أحدهما- هو اسم الله، و الباء زائدة دخلت لتدلّ علی معنی الأمر إذ التقدیر:اکتف بالله.و الثانی- أن الفاعل مضمر، و التقدیر: کفی الاکتفاء باللّه، فبالله علی هذا فی موضع نصب مفعولا به، و «حَسِیباً» حال. و قیل تمییز.» (العکبری, دون‌تا, ص۹۸) با نگاهی دقیق‌تر، می‌توان گفت همان اهمالی که در سخن «شیرازی» به آن اشاره شد در این گفته‌ی «عکبری» نیز به چشم می‌خورد و آن زائد دانستن حرف جرّ « بِـ » در زمانی است که «کفی» به معنای امر باشد در حالی که در این موضع « بِـ » (حرف جرّ غیر زائد) و حرف تعدیه است.

پژوهش‌ها حاکی از آن است که بیشتر مترجمان از جمله نسفی، ابوالفتوح رازی، میبدی، دهلوی، صفی علیشاهی، نوبری، شعرانی، رهنما، بلاغی، نجفی خمینی، موسوی همدانی، الهی قمشه‌ای، فیض الاسلام، معزی، صفارزاده، انصاری، مکارم شیرازی، مصباح‌زاده، مشکینی، مجتبوی، سیدمهدی حجتی، گرمارودی، کاویان‌پور، فولادوند، فارسی، طاهری، سراج، مصطفوی، ثقفی تهرانی، رضایی، خواجوی، حلبی، خانی، ریاضی، پورجوادی، پاینده، بروجردی، برزی، انصاریان، اشرفی، ارفع، آیتی، در ترجمه‌ی آیه‌ی ۵۸ سوره‌ی الفرقان، مانند آیات قبل، بدون توجه و اهتمام به مبحث ظریف «فصل و وصل» در قرآن کریم به عنوان افصح کلام، اسلوب انشایی «کفی» را به صورت خبری ترجمه کرده و به جملات انشایی قبل با حرف عطف «وَ» وصل نموده‌اند، در حالی که چنین عطف‌هایی را بلاغت‌پژوهان و حتی علمای نحو برنتافته‌اند.

الف) در این میان، برخی مترجمان، اسلوب «کفی» در این آیه را به صورت خبری و بدون حرف عطف «واو» ترجمه کرده‌اند و می‌توان چنین برداشت کرد که تا حدودی، متوجه عدم عطف جمله خبری بر انشایی شده‌اند:

- «و بر (خدای) زنده‌ای که هرگز نمی‌میرد توکّل کن و به ستایش او تسبیح‌گوی همین بس که او به گناهان بندگانش آگاهی دقیق دارد.»(قرائتی، ۱۳۸۳ ج۸: ۲۷۱)؛
- «توکل کن بر خدای همیشه زنده که مرگی بر او نیست او را تسبیح و حمد گوی، او در دانستن گناه بندگانش کافی است.»(قرشی، ۱۳۷۷، ج۷: ۲۹۸)؛

ب) «ابراهیم عاملی» هم در این آیه با اسلوب مورد بحث به صورت جمله‌ی تعلیل برخورد کرده است: «و تو خود توکّل کن بر آنکه زنده است و نگهبان جاودانی و با ستایش او پاکش بشمار که او خود بهترین خبردار از گناهان بندگان است»(عاملی، ۱۳۶۰، ج۶: ۳۸۸)؛

الف) در آیه‌ی (النساء/۶) بیشتر مترجمان ذکر شده در نمونه‌های پیشین، اسلوب انشایی «کفی» را به صورت خبری ترجمه و آن را عطف به جملات انشایی کرده‌اند.

ب) در این میان «برزی» و «عاملی» به صورت جمله‌ی تعلیل ترجمه کرده است:

– « . . . و چون مال یتیمان به ایشان دادید، بر آن گواه بگیرید [که خدا ز کار شما آگاه است] که او برای رسیدگی بحساب مردم بس باشد.» (عاملی، ۱۳۶۰، ج۲: ۳۳۵)؛

– «. . . پس هرگاه که اموالشان را به آنان برگرداندید، بر آنان گواه بگیرید که خداوند حسابرسی را کافی است» (برزی، ۱۳۸۲، ج۱: ۷۷).

ج) تعدادی از مترجمان برای ربط بین جملات، لفظ «گرچه» را در ترجمه‌ی آیه وارد کرده‌اند:

– «. . . و هنگامی که اموالشان را بازپس دادید، بر آنها گواه بگیرید [گرچه] خدا به عنوان حسابرس کافی است.» (طاهری، ۱۳۸۰، ج۱: ۷۷)؛

– «. . . و بازگرداندن اموال یتیمان به ایشان، باید در حضور گواهانی چند باشد، [گر چه] حسابرسی امور مردمان را خداوند کفایت می‌فرماید.» (صفارزاده، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۷۷)؛

– «. . . . و هنگامی که اموالشان را به آنها بازمی‌گردانید، شاهد بگیرید! اگر چه خداوند برای محاسبه کافی است.» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۳، ج۱: ۷۷).

د) «فولادوند» و «کاویان‌پور» هم اسلوب «کفی» را به صورت خبری و فصل ترجمه کرده‌اند:

– «. . . پس هر گاه اموالشان را به آنان ردّ کردید بر ایشان گواه بگیرید، خداوند حسابرسی را کافی است.» (فولادوند، ۱۴۱۵ق، ج۱: ۷۷)؛

– «. . . هنگامی که اموال آنها را به آنان پس می‌دهید، شاهد بگیرید. در حقیقت خدا تنها برای محاسبه کافی است.» (کاویان‌پور، ۱۳۷۸ق: ۷۷).

در آیه‌ی﴿أَلَمْ تَرَ إِلَىَ الَّذِينَ أُوتُواْ نَصِيبًا مِّنَ الْكِتَابِ يَشْتَرَونَ الضَّلَالَةَ وَ يُرِيدُونَ أَن تَضِلُّواْ السَّبِيلَ وَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ وَ كَفَى بِاللَّهِ وَلِيًّا وَ كَفَى بِاللَّهِ نَصِيرًا﴾ (النساء:۴۴/۴–۴۵) ، براساس این تفسیر: «وَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ أيها المؤمنون فانتهوا إلى إطاعتى فيما نهيتكم عنه من استنصاحهم فى دينكم، فإنّى أعلم بباطنهم منكم و ما هم عليه من الغشّ و الحسد و العداوة لكم» (دخیل، ۱۴۲۲ق: ۱۱۳ و الشوکانی، ۱۴۱۴ق، ج۱: ۵۴۸) در جمله‌ی﴿وَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ . ﴾، منادای «أيها المؤمنون» در ابتدای آن در تقدیر و جمله‌ی﴿وَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ﴾ تتمه‌ی جمله‌ی انشایی و عطف به جمله‌ی انشایی﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَىَ الَّذِينَ أُوتُواْ نَصِيبًا مِّنَ الْكِتَابِ. ﴾ است، بنابراین، دو جمله‌ی﴿كَفَى بِاللَّهِ وَلِيًّا﴾ و﴿كَفَى بِاللَّهِ نَصِيرًا﴾ را هم می‌توان در این موضع براساس سخن «زجّاج»، در شمار جملات انشایی و عطف به جمله‌ی انشایی «أيها المؤمنون اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ» به حساب آورد. البته، مفسّرانی چون «شوکانی» (۱۱۷۳ق–۱۲۵۰ق) و «طنطاوی» (متوفی۱۴۳۱ق) قائل به معترضه بودن جمله‌ی﴿وَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِأَعْدَائِكُمْ﴾ هستند. (الشوکانی، ۱۴۱۴ق، ج۱: ۵۴۸ و طنطاوی، دون‌تا، ج۳: ۱۶۹)

پژوهش‌ها حاکی از آن است که اکثر مترجمان نظیر: صفی علیشاهی، نوبری، شعرانی، رهنما، بلاغی، نجفی خمینی، موسوی همدانی، الهی قمشه‌ای، فیض الاسلام، معزی، صفارزاده، انصاری، مکارم شیرازی، مصباح-

زاده، مشکینی، مجتبوی، سیدمهدی حجتی، گرمارودی، کاویان‌پور، فولادوند، فارسی، طاهری، سراج، مصطفوی، ثقفی تهرانی، رضایی، خواجوی، حلبی، خانی، ریاضی، پورجوادی، پاینده، بروجردی، برزی، انصاریان، اشرفی، ارفع، آیتی و . . . اسلوب «کفی» را به صورت خبری و عطف به جمله‌ی خبری قبل ترجمه کرده‌اند و هیچ اهتمامی به انشایی بودن آن و عطف به جمله‌ی انشایی قبل بودن آن، براساس توجیهات ارائه شده نداشته‌اند.

اسلوب «کفی» در آیه‌ی وَ کَمْ أَهْلَکْنا مِنَ الْقُرُونِ مِنْ بَعْدِ نُوحٍ وَ کَفی بِرَبِّکَ بِذُنُوبِ عِبادِهِ خَبیراً بَصیراً (الإسراء:۱۷/۱۷) هم با توجّه به جملات انشایی قبل از آن وَ کَمْ أَهْلَکْنا مِنَ الْقُرُونِ مِنْ بَعْدِ نُوحٍ و وَ إِذَا أَرَدْنَا أَن نهُّلِکَ قَرْیَةً. . (الإسراء/۱۶) انشایی به شمار می‌رود.

اما اکثر مترجمان از جمله نجفی خمینی، موسوی همدانی، الهی قمشه‌ای، فیض الاسلام، معزی، صفارزاده، انصاری، مکارم شیرازی، مصباح‌زاده، مشکینی، مجتبوی، سیدمهدی حجتی، گرمارودی، کاویان‌پور، فولادوند، فارسی، طاهری، سراج، مصطفوی، ثقفی تهرانی، رضایی، خواجوی، حلبی، خانی، ریاضی، پورجوادی، پاینده، بروجردی، برزی، انصاریان و. . . ، در این آیه نیز بسان آیات پیشین، این اسلوب را به صورت خبری و عطف به جملات انشایی قبل ترجمه کرده‌اند.

نتیجه

-اسلوب «کفی بـِ» یکی از اسلوب‌های پرکاربرد در قرآن کریم است که نظر غالب علمای نحو درباره‌ی اعراب آن در امثال آیه‌ی وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً (نساء/۸۱) چنین است: «کفی» فعل لازم و به معنای حسب بوده و «الله» فاعل کفی و « بـِ » حرف جرّ زائد در فاعل است:

در این میان، زجّاج ضمن اشاره به اعراب ذکرشده توسط علمای پیشین، با طرح این سؤال «فإن قلت: کیف جاء علی لفظ الأمر؟» گریزی به اعراب دیگری می‌زند که از نظر علمای نحو پنهان مانده است؛ وی عقیده دارد که می‌توان در برخی موارد «کفی» را متعدی به حرف جرّ غیر زائد« بـِ » و در معنای فعل امر «اکْتف» گرفت و لفظ جلاله «الله» را مفعول به آن به حساب آورد و جمله وَ کَفی بِاللَّهِ وَکیلاً را همسان با جمله‌ی قل من کان فی الضلالة فلیمدد له الرحمن مدّاً(مریم: ۷۵/۱۹) دانست که از فعل «فلیمدد» معنای «فمَدّ له الرحمن مدّاً.» برداشت شده است.

-طبق بررسی‌های انجام شده، این اسلوب در قرآن کریم در مواردی عطف بر جملات انشایی شده است که در این موارد می‌توان با توجّه به توجیهات ذکرشده در متن پژوهش، نظر «زجاج» را به این آیات تعمیم داد و اسلوب «کفی بـِ » را از نوع جمله‌ی انشایی به حساب آورد که عطف بر جملات انشایی شده است.

-گاه اسلوب «کفی بـِ » بعد از جملات خبری ذکر شده است که در این مواقع با توجّه به ارتباط معنایی و مبنایی بین جملات، می‌توان حرف «واو» را حرف عطف دانست و اسلوب «کفی بـِ» را از نوع جمله‌ی خبری به حساب آورد.

-آشکار است که هرگاه اسلوب « کفی بـِ » را جمله‌ی انشایی بدانیم، معنا و مفهوم کلام بسیار با زمانی که آن را کلام خبری بدانیم تفاوت دارد که این امر (بررسی خبری و انشایی بودن چنین اسلوب‌هایی) در جاهای مختلف منجر به فهم معنای متفاوتی در آیات می‌شود؛ از این‌رو با تکیه بر توجیهات ذکر شده در علم نحو و بلاغت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که غفلت از این نکات، غفلت و عدم اهتمام در ترجمه‌های آیات قرآنی را به دنبال داشته است و به صورت بسیار نادر می‌توان ترجمه‌هایی را یافت که نکات ذکر شده در آن-ها رعایت شده و کمترین اهتمامی به نکات بلاغی «فصل و وصل» در ترجمه آیات قرآن کریم به عنوان افصح و ابلغ الکلام داشته باشد.

کتابنامه

- **قرآن کریم**

۱. سورآبادی، ابوبکر عتیق بن محمد، تفسیر سورآبادی، تحقیق: علی اکبر سعیدی سیرجانی، تهران، فرهنگ نشر نو، چاپ اول. ۵ جلد، (۱۳۸۰ش).

۲. قرشی، سید علی اکبر، تفسیر احسن الحدیث، تهران، بنیاد بعثت، چاپ سوم. ۱۲جلد، (۱۳۷۷ش).

۳. ابن‌الحاجب، کافیهٔ،کراتشی باکستان، مکتبهٔ البشری، الطّبعهٔ الأولی، (۱۴۲۹ق-۲۰۰۸م).

۴. ابن‌سینا، حسین بن عبدالله، الإشارات و التنبیهات، تحقیق: الزارعی، مجتبی، بوستان کتاب، (۱۳۸۱ش).

۵. ابن عجیبهٔ، أحمد بن محمد، البحر المدید فی تفسیر القرآن المجید، تحقیق: أحمد عبدالله قرشی رسلان، القاهرهٔ، نشر: حسن عباس زکی. خمس مجلدات، (۱۴۱۹ق).

۶. ابن عطیهٔ الأندلسی، عبدالحق بن غالب، المحرر الوجیز فی تفسیر الکتاب العزیز، تحقیق: عبدالسّلام عبدالشافی محمّد، بیروت، دارالکتب العلمیهٔ، چاپ اول، ست مجلدات، (۱۴۲۲ق).

۷. ابن‌منظور الإفریقی المصری، ابوالفضل جمال الدّین محمّد بن مکرم، لسان العرب، دارصادر، (۲۰۰۰م).

۸. ارفع، سیدکاظم، ترجمه قرآن، تهران، مؤسسهٔ تحقیقاتی انتشاراتی فیض کاشانی، (۱۳۸۱ش).

۹. الاسترآباذی، رضی الدّین، شرح الرضی لکافیهٔ ابن الحاجب، دراسهٔ و تحقیق: مصری، یحیی بشیر، السعودیهٔ، الإدارهٔ العامهٔ للثقافهٔ و النشر بالجامعهٔ الإمام محمدبن سعود الإسلامیهٔ، الطّبعهٔ الأولی، مجلدان، (۱۴۱۷ق-۱۹۹۶م).

۱۰.اشرفی تبریزی، محمود، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات جاویدان، (۱۳۸۰ش).

۱۱.الأنصاری، جمال الدّین ابن هشام، مغنی اللبیب عن کتب الأعاریب، تحقیق: محمّد محی الدّین عبدالحمید، ایران-قم، مکتبهٔ آیهٔ الله العظمی المرعشی النّجفی. مجلدان، (۱۴۰۴ق).

۱۲.انصاری خوشابر، محمود، ترجمه قرآن، تهران، نشر و پژوهش فروزان روز، (۱۳۷۷ش).

۱۳.انصاریان، حسین، ترجمه قرآن، تهران، انتشاران اسوه، قم، (۱۳۸۳ش).

۱۴.آیتی، عبدالمحمد، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات سروش، (۱۳۷۴ش).

۱۵.برزی، اصغر، ترجمه قرآن، تهران، بنیاد قرآن، (۱۳۸۲ش).

۱۶.بروجردی، سید محمد ابراهیم، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات صدر، (۱۳۶۶ش).

۱۷.پاینده، ابوالقاسم، ترجمه قرآن، بی‌تا، بی نشر.

۱۸.پورجوادی، کاظم، ترجمه قرآن، تهران، بنیاد دایرۀ المعارف اسلامی، تهران، (۱۴۱۴ق).

۱۹.الثّعالبی، عبدالرحمن بن محمّد، جواهر الحسان فی تفسیر القرآن، تحقیق: شیخ محمدعلی معوض و شیخ عادل احمد عبدالموجود، بیروت، داراحیاء التّراث العربی، الطّبعۀ الأولی، خمس مجلدات، (۱۴۱۸ق).

۲۰.الجرجانی، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تعلیق: محمود محمد شاکر، القاهرۀ، مکتبۀ الخانجی، الطّبعۀ الخامسۀ، (۲۰۰۴م).

۲۱.الجنابادی، سلطان محمد، تفسیر بیان السعادۀ فی مقامات العبادۀ، بیروت، مؤسسۀ العلمی للمطبوعات، الطّبعۀ الثّانیۀ، أربعۀ عشر مجلد، (۱۴۰۸ق).

۲۲.الحائری الطهرانی، میرسید علی، مقتنیات الدّرر و ملتقطات الثّمر، تهران، دارالکتب الإسلامیۀ، اثناعشر مجلد، (۱۳۷۷ش).

۲۳.حجتی، سیدمهدی، گلی از بوستان خدا، قم، انتشارات بخشایش، (۱۳۸۴ش).

۲۴.الحسینی الشّیرازی، سید محمّد، تقریب القرآن إلی الأذهان، بیروت، دار العلوم، الطّبعۀ الأولی، خمس مجلدات، (۱۴۲۴ق).

۲۵.حلبی، علی‌اصغر، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات اساطیر، (۱۳۸۰ش).

۲۶.خانی، رضا، ریاضی، حشمت الله، ترجمه بیان السعادۀ فی مقامات العبادۀ، تهران، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور، (۱۳۷۲ش).

۲۷.خواجوی، محمد، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات مولی، (۱۴۱۰ق).

۲۸.دخیل، علی بن محمّد علی، الوجیز فی تفسیر الکتاب العزیز، بیروت، دارالتعارف للمطبوعات، الطّبعۀ الثّانیۀ، (۱۴۲۲ق).

۲۹.دهلوی شاه، ولی الله، ترجمه قرآن، مدینه، مجمع ملک مهدا الطباعۀ المصحف الشریف، (۱۴۱۷ق).

۳۰.الزّجّاج، إبراهیم بن سری، إعراب القرآن، تحقیق: الأبیاری، إبراهیم، دارالتفسیر. ثلاث مجلدان، (۱۴۱۶ق-۱۳۷۴ش).

۳۱.الزّمخشری، أبوالقاسم جارالله محمدبن عمربن محمد، المفصّل فی النحو، منشورات ملک الکتاب، (۵۱۴ق).

۳۲.السّکاکی، ابو یعقوب یوسف ابن ابی بکر محمد بن علی، مفتاح العلوم، تعلیق و ضبط: نعیم زرزور، بیروت-لبنان، دارالکتب العلمیۀ، الطّبعۀ الثّانیۀ، (۱۴۰۷ق-۱۹۸۷م).

۳۳.سیبویه، کتاب، یلیه: الشنتمری، یوسف بن سلیمان بن عیسی، بیروت-لبنان، مؤسسۀ الأعلمی للمطبوعات، مجلدان، (۱۹۹۰م).

۳۴.الشّوکانی، محمدبن علی، فتح القدیر، دمشق-بیروت، دار ابن کثیر، دار الکلم الطّیب، الطّبعۀ الأولی، ست مجلدات، (۱۴۱۴ق).

۳۵.صادق نوبری، عبدالمجید، ترجمه قرآن، تهران، سازمان چاپ و انتشارات اقبال، (۱۳۹۶ش).

۳۶.صفارزاده، طاهر، ترجمه قرآن، تهران، مؤسسه فرهنگی جهان رایانه کوثر، تهران، (۱۳۸۰ش).

۳۷.صفی علیشاهی، حسن بن محمد بن باقر، تفسیر صفی، تهران، انتشارات منوچهر، (۱۳۷۸ش).

۳۸.طاهری قزوینی، علی اکبر، ترجمه قرآن، تهران، انتشارات قلم، (۱۳۸۰ش).

۳۹.طنطاوی، سید محمد، التفسیر الوسیط للقرآن الکریم، خمسۀ عشر مجلد، (دون‌تا).

۴۰.الطوسی، محمد بن حسن، التبیان فی تفسیر القرآن، تحقیق: قصیرعاملی، احمد، بیروت، داراحیاء التراث العربی، عشرمجلد، (دون‌تا).

۴۱.الهی قمشه‌ای، مهدی، ترجمه قرآن، قم، انتشارات فاطمۀ الزهراء، (۱۳۸۰ش).

۴۲.عاملی، ابراهیم، تفسیر عاملی، تهران، انتشارات صدوق، (۱۳۶۰ش).

۴۳.عباس، فضل حسن، البلاغۀ فنونها و أفنانها (علم المعانی)، دارالفرقان للطباعۀ و النشر و التوزیع، الطّبعۀ الرّابعۀ، (۱۴۱۷ق-۱۹۹۷م).

۴۴.عبدالباقی، محمدفؤاد، معجم المفهرس، مطبعۀ دارالکتب المصریۀ، (۱۹۴۵م).

۴۵.عکّاوی، إنعام فوّال، علوم البلاغۀ: البدیع و البیان و المعانی، مراجعۀ:أحمد شمس الدّین، بیروت-لبنان، الطّبعۀ الثّانیۀ، (۱۴۱۷ق-۱۹۹۶م).

۴۶.العکبری، عبدالله بن حسین، التّبیان فی إعراب القرآن، عمان، بیت الأفکار الدّولیۀ، چاپ اول، (دون-تا).

۴۷.فارسی، جلال الدین، ترجمه قرآن، تهران، انجام کتاب، (۱۳۶۹ش).

۴۸.فولادوند، محمدمهدی، ترجمه قرآن، تهران، دارالقرآن الکریم، (۱۴۱۵ق).

۴۹.قرائتی، محسن، تفسیر نور، تهران، مرکز فرهنگی درسهایی از قرآن، (۱۳۸۳ش).

۵۰.قرشی، سید علی اکبر، تفسیر أحسن الحدیث، تهران، بنیاد بعثت، (۱۳۷۷ش).

۵۱.القزوینی، محمدبن عبدالرحمن الخطیب، الإیضاح فی علوم البلاغۀ المعانی و البیان و البدیع، حاشیه: إبراهیم شمس الدین، بیروت-لبنان، دارالکتب العلمیۀ، (۱۴۲۹ق-۲۰۰۸م).

۵۲.کاویان‌پور، احمد، ترجمه قرآن، تهران، سازمان چاپ و انتشارات اقبال، (۱۳۷۸ش).

۵۳.المراغی، أحمدمصطفی، علوم البلاغۀ: البیان، المعانی و البدیع، نشر دارالقلم، (؟؟۱۳ش).

۵۴.معزی، محمدکاظم، ترجمه قرآن، قم، انتشارات اسوه، (۱۳۷۲ش).

۵۵. المغربی، ابن یعقوب، التّفتازانی، سعدالدّین، السبکی، بهاءالدّین، شروح التلخیص، بیروت، دارالإرشاد الإسلامی، أربع مجلدات، (دون‌تا).

۵۶. مکارم شیرازی، ناصر، ترجمه قرآن، قم، دارالقرآن الکریم، (۱۳۷۳ش).

۵۷. موسوی همدانی، سیدمحمدباقر، ترجمه تفسیر المیزان، قم، دفتر انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، (۱۳۷۴).

۵۸. میبدی، رشیدالدین، کشف الأسرار و عدۀ الأبرار، تهران، انتشارات امیرکبیر، (۱۳۷۱ش).

۵۹. النابغۀالجعدی، الدّیوان، تحقیق: واضح الصّمد، بیروت–دارصادر، الطبعۀ الأولی، (۱۹۹۸م).

۶۰. نجفی خمینی، محمدجواد، تفسیر آسان، تهران، انتشارات اسلامیۀ، (۱۳۹۸ق).

۶۱. نسفی، ابوحفص نجم الدین محمد، تفسیر نسفی، تهران، انتشارات سروش، (۱۳۶۷ش).

۶۲. یاسری، محمود، ترجمه قرآن، قم، انتشارات بنیاد فرهنگی امام مهدی(عج)، (۱۴۱۵ق).

سهم فرهنگ عامیانه در آفرینش کلام ادبی نظامی

دکتر فاطمه الهامی[1]

استادیار دانشگاه دریانوردی و علوم دریایی چابهار

چکیده

اشعار حکیم نظامی گنجه‌ای از جمله آثار گرانبهایی است که گوشه‌هایی از زندگی و احوال و آداب و سنن مردم در آن به تصویر کشیده شده است. وی به دلیل پرداختن به داستان‌های عامیانه که در میان مردم معمول بوده، به زبان، رسوم، سنن، معتقدات و باورهای عامیانه توجّه خاصی داشته است. از سوی دیگر تسلّط شاعر در استفاده از امکانات بی‌حد زبانی در به‌کارگیری تشبیهات بدیع و استعاره‌های دور از ذهن سبب شده تا با تکیه بر اصول اعتقادی و باورهای عامیانهٔ رایج بین مردم به صورتی خلاقانه به ابداع و آفرینش‌های ادبی همت گمارد. دلیل آنکه موضوعات شعری نظامی از جاذبه و کشش بیشتری برخوردار است، توجّه خاص او به عناصر عامیانه و نحوهٔ بیان آن است؛ زیرا در آفرینش هرگونه هنری آنچه اهمیّت دارد این است که می‌بایست پیوند عمیقی بین ذهن خواننده و ذهن شاعر ایجاد شود و صد البته در موضوع فرهنگ و ادب عامیانه بین هنرمند و مخاطب، التقاط‌ها و پیوندهای ذهنی به مراتب قوی‌تر و نیرومندتر می‌باشد؛ به‌طوری‌که نه تنها میزان اثرگذاری را بیشتر می‌گرداند، بلکه احساس قرابت و نزدیکی بیشتری را بین هنرمند و مخاطب ایجاد می‌کند. در این مقاله سعی شده است سهم فرهنگ عامیانه درآفرینش کلام ادبی نظامی بررسی شود. ابتدا به جایگاه صورخیال در شعر نظامی اشاره می‌کنیم. سپس از آن دسته از زیورهای ادبی کلام نظامی سخن به میان می‌آوریم که ابزار هنری آن از فرهنگ عامیانه مایه گرفته است و با تشریح و تبیین برخی از نکات مبهم در فرهنگ عوام، زمینهٔ درک مفهوم و زیبایی شعر را برای مخاطب ایجاد می‌کنیم. با توجه به بررسی آماری انجام شده سهم تقریبی هریک از آرایه‌های ادبی در بیان موضوعات و مضامین عامیانه به ترتیب: تشبیه ۳۷ درصد ، استعاره۲۶ درصد، کنایه ۱۹ درصد، تشخیص ۹ درصد، اغراق۴ درصد، حسن تعلیل ۲ درصد و دیگر آرایه‌ها حدود ۳ درصد می باشد که از این میان بیشترین سهم یعنی حدود ۶۳ درصد به تشبیه و استعاره اختصاص دارد.

کلیدواژه‌ها: نظامی، فرهنگ عامیانه، صور خیال، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت پیکر.

۱-مقدمه

فرهنگ عامیانه ترجمهٔ «فولکلور» است که از دو واژهٔ «فولک» به معنی عامه و توده و «لور» به معنی فرهنگ و دانش و معرفت است و این دو واژه در فارسی به فرهنگ عامه، فرهنگ عوام، دانش و ادب عامه و جزء آن وضع شده است. علمای اجتماعی و مردم‌شناسان، ادبیات نانوشته یا روایت‌های سنتی مانند اسطوره‌ها، قصه‌ها، افسانه‌ها، مثل‌ها ، ترانه‌ها، افسون‌ها، معماها و صورت‌های دیگر ادبیات شفاهی را فولکلور می‌دانند (بلوکباشی، ۲۵۳۷:۱۳). صادق هدایت می‌گوید ادبیات توده ابتدا شامل «قصه‌ها، افسانه‌ها، مثل‌ها، معماها و متلک‌ها» بود که فولکلور خوانده می‌شد؛ بعد تمامی سنت‌ها و آنچه مردم در خارج از دبستان فرامی‌گیرند

[1].elhami@cmu.ac.ir

از اعتقادات و اوهام، دانش توده، آداب و رسوم گوناگون زندگی ... به این علم افزوده شد(هدایت،۱۳۲۳: ۱۷۹). اهمیّت توجّه به فرهنگ عامه در این است که اساس شناخت درست ملت‌ها و وجه تمایز قومی از قوم دیگر است؛ زیرا فرهنگ هر ملتی «به مثابهٔ آیینه‌ای است که چهرهٔ واقعی و خصلت‌های عینی و ویژگی‌های روحی، ذوقی و فکری اقوام و قبایل جهان را می‌توان در آن دید و از خلال قصص، معتقدات، اسطوره‌ها و تمثیلات و آداب وترانه‌ها و لطیفه‌های یک قوم و قبیله، خلق و خوی و سرشت و سرگذشت آنها را می‌توان شناخت» (انجوی،۱۳۵۲: ۱۲). هدایت محصول فرهنگ عامه را در سه بخش زندگی معنوی، زندگی اجتماعی و زندگی مادی می‌جوید(هدایت،۱۳۲۳: ۱۷۹).

بر مبنای این نظریه اشعار نظامی مملو از این سه دستاورد فرهنگ عامه است. اشعار وی از جمله آثار گرانبهایی است که گوشه‌هایی از زندگی و احوال و آداب و سنن مردم در آن به تصویر کشیده شده است؛ اشعاری که منعکس کنندهٔ رفتار و عقاید ملی است و نشان می‌دهد که «پدران و پدربزرگان ما چگونه زیسته-اند، چه‌سان می‌گریستند و در سوگ چه می‌پوشیدند و در سور چه می‌نوشیدند» (انزابی نژاد،۱۳۷۲: ۱۹۶). نظامی به دلیل پرداختن به داستان‌های عامیانه که در میان مردم معمول بوده، به زبان، رسوم، سنن، معتقدات و باورهای عامیانه توجّه خاصی داشته است. به خصوص اینکه عامهٔ مردم از داستان‌های جن و پری و اعمال محیرالعقول لذت می‌بردند و آنها را باور داشتند. استاد زرین‌کوب در این باره می‌گوید: «کثرت اشارات شاعر[نظامی] به آداب، عادات، باورها و خرافات عامیانه و اشتمال زبان شاعر به آن معانی، لحن جدی و موعظه‌آمیز و در برخی موارد سرزنش‌آمیز وی را برای مخاطب آسان‌پذیر، آشناگونه و حتی دلپسند می‌سازد. مخاطب قصه‌نیوش که خود وارث و پروردهٔ این آداب و عقاید رایج در بین مردم است با خرسندی و آسوده-دلی از این اشارات شاعر درمی‌یابد که به رغم نوعی فاصله‌گیری بیگانه‌وار که با وی دارد به آنچه خود او از مرده‌ریگ نسل‌های دور باور دارد و هیچ منطق متقاعدکننده‌ای هم برای این باورداشت خویش ندارد، به همان اندازه آشناست و به همان اندازه خود را به آن‌ها پایبند نشان می‌دهد»(زرین کوب،۱۳۷۴: ۱ـ۲۳۰). نظامی مانند بسیاری از مردم روزگارش می‌دانست و معتقد بود که نقطه‌های سفید بر ناخن نشان دریافت خلعت است یا وقتی ابروی انسان می‌جهد نامه‌ای نو به او می‌رسد. نیز آگاه بود که جدا از سوزاندن دانهٔ سپند در دفع چشم زخم، آویختن دندان گوزن زراندود در گردن اطفال و یا کشیدن نیل به رخسار نیز در رفع چشم‌زخم تأثیردارد و معتقد بود که پریدن چشم و جهیدن دل حاکی از رسیدن خبری بد و هولناک است. همراه داشتن آهن، دیو و پری را از انسان دور می‌کند. برای افزودن شتاب آن کسی که انتظار آمدنش را دارند، باید پای بز در راه او انداخت. اعتقاد داشت که زمین مرکز افلاک، بر شاخ گاوی است که بر پشت ماهی قرار دارد و آسمان به دور آن می‌چرخیده است؛ اختران و ستارگان در سرنوشت انسان‌ها بی‌تأثیر نبوده‌اند؛ به باور او مروارید دریا منسوب به ماه است و ماه پارچهٔ توری و قصب را تباه و جن‌زده را آشفته می‌کند و در هنگام خسوف به کام اژدهای موهوم فلکی می‌رود و تا مردم روی بام‌ها بر طشت نکوبند، ماه از چنگ اژدها رها نمی‌شود. بر اثر تابش خورشید است که سنگ‌ها به لعل و یاقوت و عقیق بدل می شوند و... . نظامی هم‌چنین

واقف بود که پرداختن به عناصر فرهنگ عامیانه با زبانی بی‌پیرایه چندان جذاب نخواهد بود؛ لذا این استاد صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه از آن‌ها به عنوان ابزار زیباآفرینی فراوان بهره می‌برد؛ به گونه‌ای که زیبایی شعر او از دو سو مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد: یکی از جنبهٔ تداعی باورها، اعتقادات و رسومی که خواننده با آن‌ها خو گرفته است و زندگی می‌کند؛ دیگر التذاذ ادبی به جهت کاربرد آنها در تصویرگری‌های شاعر. در این مقاله سعی شده است سهم فرهنگ عامیانه در آفرینش کلام ادبی نظامی بررسی شود. البته در این زمینه کار مدونی صورت نگرفته است و نتایج این مقاله حاصل کاوش‌های نگارنده در بحث فرهنگ عامیانه در شعر نظامی بوده است. ابتدا به جایگاه صورخیال در شعر نظامی اشاره می‌کنیم. سپس از آن دسته از زیورهای ادبی کلام نظامی سخن به میان می‌آوریم که ابزار هنری آن از فرهنگ عامیانه مایه گرفته است و با تشریح و تبیین برخی از نکات مبهم در فرهنگ عوام، زمینهٔ درک مفهوم و زیبایی شعر را برای مخاطب ایجاد می‌کنیم و از طرفی قدرت نظامی را در تلفیق این دو عنصر ارزیابی می‌کنیم.

۲-نظامی و صور خیال

صورخیال بیان غیرمستقیم و معنای پوشیده در پس کلمات است و شاعران برجسته برمبنای تجربیات، افکار، علایق و نگاه خاص به پیرامون خود به ارزش‌گذاری به‌جا و به‌موقع و به مقتضای کلام از آن برخوردار می‌شوند. نظامی گنجه‌ای از شاعران بلامنازع ادب فارسی در به کارگیری انواع صورخیال به خصوص تشبیهات بدیع و استعاره‌های دور از ذهن می باشد. در واقع زیبایی آثار او به لحاظ ادبی محصول چگونگی نمایش افکار و اندیشه‌هایش در این زمینه است. بر این اساس وی با بهره‌گیری از امکانات بی حد بیانی، برای القای بهتر و بیشتر معانی و مفاهیم خود به خواننده سود می‌جوید. تسلّط و توانایی او در بهره‌گیری از عناصر زیبایی‌ساز کلام نشان از اطلاعات بسیار او در زمینه شعر و شاعری دارد و تازگی ، نو و غریب بودن صورت‌های خیال‌انگیز او و گاه ابهام انگیز بودن آن ناشی از آگاهی، تسلط، دقّت و تیزبینی او در غور در عناصر طبیعت، تاریخ، اسطوره، دین و مذهب، فرهنگ عوام و بسیاری عناصر دیگر است که از نگاه نکته‌سنج و تیزبین او دور نمانده است. توجّه شاعر به جلوه‌های فرهنگ عامیانه در زیباسازی سخن، اگر بیشتر از عناصر طبیعی، تاریخی و دینی و مذهبی نباشد، کمتر هم نیست. نظامی با تکیه بر اصول اعتقادی و باورهای عامیانهٔ رایج بین مردم به صورتی خلاقانه به ابداع و آفرینش های ادبی همت می‌گمارد و دلیل آنکه موضوعات شعری او از جاذبه و کشش بیشتری برخوردار است، توجّه خاص او به عناصر عامیانه و چگونگی بیان آن است؛ زیرا در آفرینش هر گونه هنری آنچه اهمیّت دارد این است که باید پیوند عمیقی بین ذهن خواننده و ذهن شاعر ایجاد شود و صد البته در موضوع فرهنگ و ادب عامیانه بین هنرمند و مخاطب التقاط-ها و پیوندهای ذهنی به مراتب قوی‌تر و نیرومندتر می‌باشد؛ به طوری که نه تنها میزان اثرگذاری را بیشتر می‌گرداند، بلکه احساس قرابت و نزدیکی بیشتری را بین هنرمند و مخاطب ایجاد می‌کند. اما آنچه شعر او را از این منظر تحت تأثیر قرار می‌دهد، نقش دوسویهٔ فرهنگ عامیانه و تصویرسازی‌های شاعر است؛ از یک سو

شگرد هنری وی در بیان این مضامین و از سوی دیگر استفاده ابزاری از این موضوعات در ارائهٔ صورت‌های هنری و خیال‌انگیز شاعرانه است که در هر دو صورت شاعر توفیق لازم را در این زمینه کسب کرده است.

خیال در شعر نظامی دامنهٔ پهناوری دارد. وی با استفاده از انواع صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق، حسن تعلیل، تشخیص و ... در بیان موضوعات فرهنگ عامه به تقویت ارتباطی دوسویه در این زمینه می‌پردازد.

۲-۱ تشبیه

«تشبیه هستهٔ اصلی و مرکزی خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون و نیز انواع تشبیه مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیّل شاعر در میان اشیا و عناصر مختلف کشف می‌کند و به صورت‌های مختلف به بیان در می‌آورد (پورنامداریان،۱۳۸۱:۲۴). نظامی از انواع تشبیه بیش از سایر عناصر خیال در بیان مسایل عادی و عامیانه استفاده کرده است و آنها را متناسب با باورها و فرهنگ مردم طرح می‌نماید؛ به طوری که تقریباً ۳۷ درصد از اشعار او با موضوعات عامیانه را در بر می‌گیرد.

-همان‌گونه که ذکر شد گاه اعتقادات و فرهنگ عامیانه، ابزار شاعر برای خلق آفرینش‌های ادبی اوست. وی ضمن کاربرد عناصر عامیانه در شعرش بارها و بارها در جای جای اشعارش به طور غیرمستقیم، آن‌ها را وسیله‌ای برای بیان تصویرسازی‌های خود در یک بافت هنری ویژه قرار می‌دهد:

به عنوان مثال در این تشبیه مرکب :

پیش مفلس زر زیاده مسنج　　تا نپیچد چو اژدها بر گنج

(هفت پیکر:۶۳۷، ب۴۴)

شاعر حرص مفلس را در به دست آوردن زر همچون پیچش اژدها بر حفظ گنج می‌داند. درک زیبایی تشبیه و پی بردن به لذت هنری آن، منوط به چگونگی ایجاد پیوند با اعتقاد رایج بین عوام می‌باشد که «اژدها جانوری اساطیری است و پاس گنج‌های زیرزمینی را می‌داشته است» (یاحقی،۱۳۷۵:۷۵). البته دراعتقاد عوام گاه مار بر سر گنج است. نظامی این مضمون را در چند جا آورده است؛ یک‌بار بدون ذکر آرایهٔ تشبیه و یک-بار با قید این زیور ادبی می‌آوریم:

هرگنج که در درون غاری است　　بر دامن آن نشسته ماری است

(لیلی و مجنون:۲۵۷، ب۱۳)

در شوشهٔ تربتش به صد رنج　　پیچید چنانکه مار بر گنج

(لیلی و مجنون:۵۷۲، ب۸۰)

و یا در بیت:

لیلی چو قمر به روشنی چست　　مجنون چو قصب برابرش سست

(لیلی و مجنون:۴۷۶، ب۵۵)

دو تشبیه کامل با تمام ارکان وجود دارد؛ لیلی به قمر و مجنون به قصب تشبیه شده است. به نظر می‌رسد تشبیه اول از نوع تشبیهات رایج و تکراری و تشبیه دوم تقریباً نو و ابتکاری باشد. اما آنچه در این دو تشبیه باعث زیبایی و ارزش آن می‌گردد، محتوای زیرساختی از یک باور جمعی است که به طور ظریفی در آن پنهان شده است: تودهٔ مردم معتقدند که «نور ماه پارچهٔ کتان را سست می‌کند و می‌پوساند» (یاحقی،۱۳۷۵: ۳۸۵). همین نکته باعث ارتباط میان این دو تشبیه و مناسبات معنایی حاکم بر واژگان این بیت می‌گردد؛ به طوری که با ایجاد ارتباط میان این دو ، تشبیه اول نیز روح و جانی تازه می‌یابد؛ زیرا فروغ و روشنی که وجه شبه آن است در این بیت کارکرد دیگری دارد و آن سست کردن جان قصب‌گونهٔ مجنون است. البته غیر از تشبیه، وجود آرایه‌های مراعات‌نظیر، جناس و موازنه است که به زیبایی بیت می‌افزاید. اگر این باور نادیده گرفته شود و محتوای زیرساختی آن مطرح نباشد، آیا در این بیت ارزش و زیبایی لازم به لحاظ تصویرگری ملاحظه خواهد شد؟

بیت مذکور دقیقاً معادل دو تشبیه بلیغ موجود در بیت زیر است که به باور عامیانهٔ دیگری اشاره دارد: به اعتقاد عوام برای منع ورود شیاطین به آسمان، شهاب‌ها به حرکت در می‌آیند (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۲۲). ایجاز موجود در این تشبیه و عدم بیان وجه شبه بیانگر درک همگانی و باور جمعی عامهٔ مردم بر این موضوع است و از این منظر است که تشبیه زیبا، جذاب و دلنشین می‌گردد:

او را چه بری که آفتاب است　　تو دیو رجیم و او شهاب است

(لیلی و مجنون:۵۰۲، ب۱۳)

و یا این بیت که شاعر با استفاده از بیان آداب رایج «نقش و نگار زدن بر دست عروسان» تصویر تشبیهی زیبایی از شبی پرستاره ارائه می‌دهد:

عروس شب چو نقش افکند بر دست　　به شهرآرایی انجم کله بربست

(خسرو و شیرین:۲۰۰، ب۷۵)

در باورهای نجومی این اعتقاد وجود داشت که ستاره سهیل یمن، ادیم را سرخ می‌کند و خامی و بی‌رنگی آنها را از بین می‌برد. نظامی از طریق این باور تصویرسازی‌های بسیاری کرده است؛ از جمله:

چون سهیل جمال بهرامی　　از ادیم یمن ستد خامی
روی منذر از آن نشاط و نعیم　　یافت آنچ از سهیل یافت ادیم

(هفت پیکر،۶۵۱، ب۲-۱)

نمونه‌های دیگری از تشبیه وجود دارد که تقریباً همگی با ذکر وجه شبه آمده‌اند تا شاعر ضمن نگارگری-های خود به بیان معتقدات و دانش تودهٔ مردم نیز بپردازد:

ز خاطرها چو باده گرد می‌برد　　ز دلها چون مفرح درد می‌برد

(خسرو و شیرین:۳۲۷، ب۷۲)

در دانش و طبابت عامه مفرح دارویی است برای تعدیل مزاج و تلطیف اخلاط.

چنان درمی‌رمید از دوست و دشمن　　که جادو از سپند و دیو از آهن

(خسرو و شیرین:۲۴۰،ب۲۳)

جادو چشم تو بست خوابم　　تا گشت چنین جگر کبابم

(لیلی و مجنون:۴۷۵، ب۲۹)

«خواب بستن» یکی از جادوهای قدیم بوده است که اگر کسی را خواب‌بند می‌کردند، دیگر به خواب نمی‌رفت تا هلاک شود که در این بیت به عنوان وجه شبه برای تشبیه بلیغ «جادو چشم» آمده است.

-اما گاه تشبیه خود وسیلهٔ بیان مضامین عامیانه قرار می‌گیرد و شاعر برای بیان یک باور یا رسم رایج بین عامه از تشبیه استفادهٔ ابزاری می‌کند. در این نوع شاعر معمولاً به تشریح و توضیح مشبه‌به می‌پردازد:

تاج زر در میان دو شیر سیاه　　چون به کام دو اژدها یک ماه
مه به آواز طشت رسته ز میغ　　نه به طشت تهی به طشت و به تیغ

(هفت پیکر،۶۶۸، ب۸-۷)

این تشبیه، مرکب و از نوع گسترده است و شاعر در بیت دوم به‌طور مفصل به توضیح مشبه‌به می‌پردازد. در واقع به توضیح یک باورعامیانه با زبان ادبی و هنری روی می‌آورد. در اعتقادات عامه آمده است که ماه به هنگام خسوف به کام اژدهای موهوم فلکی تنین فرو می‌رود و به آواز طشت مس که بر بام خانه‌ها می‌زده‌اند رها می‌شود.(نظامی،۱۳۷۲: ۸۳۹)

یا در ابیات زیر که شاعر از سه تشبیه در بیان اعتقاد و باور عامیانهٔ دیگری به زبان هنری سود می‌جوید:

مرا در کویت ای شمع نکویی　　فلک پای بز افکنده است گویی
که گر چون گوسفندم می‌بری سر　　به پای خود دوم چون سگ بر آن در

(خسرو و شیرین:۳۱۶، ب۴-۳)

قصابان در بیابان برای آنکه گوسفندان فربه را از میان گله به دست آورند، بر پاچهٔ بزی افسون خوانده و به دست گرفته از گله عبور می‌کردند. پس تمامی گوسفندان گرد آنان جمع شده و گوسفندان فربه را می-گرفتند و می‌کشتند (نظامی،۱۳۷۲ :۴۲۰). شاعر با زبان تشبیه به طور کامل به بیان و تشریح این اعتقاد عامیانه می‌پردازد و مخاطبی که این باور در ذهن او وجود دارد، این ارتباط را قویاً درک می‌کند؛ ضمن اینکه در این بیت غیر از تشبیه، وجود دیگر ابزار هنری چون استعاره، تشخیص و تناسب نیز باعث التذاذ ادبی خواننده می‌گردد.

انواع تشبیهات وهمی در شعر نظامی به « دیو، پری، غول، اهریمن، اژدهای هفت سر، اژدهای سیاه، عنقا، سیمرغ، فرشته، و حور و...» نیز ترکیبات تشبیهی چون «دیوچهر، پری روی، پری پیکر، پریچهر، پریرخ، پری-فش، پریوار، پریوش، فریشته‌وش،فرشته‌خوی و...» که در مقولهٔ خرافات و اعتقادات عامیانهٔ مردم جای دارد، ناظر به همین نقش قوی و پررنگ اعتقادات در تصویرگری‌های او دارد:

شبی تاریک نور از ماه برده　　فلک را غول وار از راه برده

(خسرو و شیرین:۳۴۴، ب۱)

جهان دیو است و وقت دیو بستن　　به خوشخویی توان زین هر دو رستن

(خسرو و شیرین:۲۵۵، ب۵۹)

اکثر تشبیهات نظامی به دلیل برخورداری از دانش و فرهنگ عامه که در محتوای زیرساختی اشعارش وجود دارد، بدیع و ابتکاری می باشد؛ به خصوص در مواردی که شاعر از چند تشبیه بهره برده ارتباطی قوی و پیوندی عمیق در بافت هنری شعر ایجاد نموده که آن را از وجوه مختلف لطیف، زیبا و دلنشین می سازد.

۲-۲ استعاره

استعاره این «ملکهٔ تشبیهات مجازی» بزرگ‌ترین امکان هنری و بنیان شعر است و موجب ابهام معنایی متن می‌شود؛ زیرا به گزینش و جانشین‌سازی واحدهای معنایی زبان شاعر، اساس دلالت نشانه‌ها را از بین می‌برد و دلالت یا دلالت‌های تازه ای برای آن مطرح می‌سازد(خلیلی،۱۳۸۰: ۱۱۹). نظامی در بیان افکار و معتقدات عامیانه تنها از ترفند هنری تشبیه استفاده نمی‌کند؛ بلکه بعد از تشبیه قسمت اعظم صورت‌های خیال‌انگیز او کاربرد استعاره است. زبان پرمایه، خوش‌آهنگ و سرشار از تصویرهای بدیع و استعاره‌های دوراز ذهن که در پاره‌ای موارد کلام او را دچار ابهام و پیچیدگی می‌کند، با برخورداری از ذهن و زبان عامهٔ مردم « که به طور طبیعی در اثنای کلام او انعکاس یافته، درک و فهم شعر او را آسانتر نموده؛ گویی شاعر

خود را ملزم کرده تا پیوند خود را با مخاطب ... گرم و استوار و مبنی بر تفاهم نگه دارد و بدین وسیله خواننده عامی را نیز با خود همنوا و همدل سازد»(زرین‌کوب،۱۳۷۴: ۲۲۴). این شیوه باعث شده است تا در اشعار او هم حضور پررنگ عناصر عامیانه را ببینیم و هم فضاسازی‌های تازه و بدیع شاعرانه را که حاصل گره‌خوردگی عواطف و اندیشه‌های او با اشیا و پدیده‌ها است. زبان پرمایه و گاه نامأنوس شاعر در بیان استعاره‌ها، محملی برای تخیّلات و توصیفات او از پدیده‌های ملموس و عینی روزمره و گاه اعتقادات و باورهای جمعی شده است. نظامی بعد از تشبیه از استعاره بیش از سایر عناصر خیال در بیان مسایل عادی و عامیانه استفاده کرده است ؛ به طوری که تقریباً ۲۶ درصد از اشعار او با موضوعات عامیانه را دربرمی‌گیرد.

در بیت زیر:

شویش همه روزه داشتی پاس　　پیرامن درّ شکستی الماس

(لیلی و مجنون:۵۵۷، ب۵)

شاعر وقتی می‌خواهد بیان کند که ابن‌سلام (همسر لیلی) برای مراقبت از او پاسبانان و نقیبانی را قرار داده تا لیلی از خانه فرار نکند، با علم به این موضوع که «به عقیدهٔ قدما الماس برای درّ شکننده و خطرناک است»،(نظامی،۶۱۵:۱۳۷۲) تصویر استعاری بدیعی به وجود می‌آورد: درّ را استعاره از لیلی و الماس را استعاره از نقیبان و پاسبانان می‌گیرد.

و یا این تصاویر زیبا:

ز ماهش صد قصب را رخنه یابی　　چو ماهش رخنه ای بر رخ نیابی

(خسرو و شیرین:۱۵۳، ب۴۳)

آن شیفتهٔ مه حصاری　　چون تار قصب شد از نزاری

(لیلی و مجنون:۱۲۵، ب۶)

در این دو بیت که ناظر بر باور عامیانهٔ «نور ماه و تباه شدن قصب» است، شاعر با استفاده از استعارهٔ مرشحه (ماه استعاره از شیرین) و (مه حصاری استعاره از لیلی)، به ارائهٔ تصویری زیبا می‌پردازد. هم‌چنین جهت ایجاد مناسبات معنایی، دو تشبیه مرتبط با موضوع نیز می‌آورد تا مخاطب به کسب التذاذ روحی که از تلفیق یک باور جمعی با تخیّل شاعرانه حاصل می شود، نایل آید.

در بیت:

از بس که سخن به طعنه گفتند　　از شیفته ماه نو نهفتند

(لیلی و مجنون:۴۷۳، ب۲۸)

ماه نو استعاره مرشحه از لیلی و شیفته استعاره مرشحه از مجنون است و ناظر بر این اعتقاد عامه که «چون دیوانه چشمش به ماه افتد، آشفتگی‌اش افزون‌تر می‌شود»(یاحقی،۱۳۷۵: ۳۸۵). شاعر برای بیان یک باور جمعی با خلق دو تصویر استعاری در کنار هم که تناسب معنایی بین آنها باعث وجود استعاره مرشحه در بیت شده، لذت برخورداری از آن را دو چندان می‌کند.

از اعتقاد به «تأثیر نور خورشید در تشکیل یاقوت در سنگ»(مصفی،۱۳۶۶:۲۵۷ نقل از لباب الباب از عوفی) تصاویر استعاری بدیعی خلق نموده است:

ز عکس روی آن خورشید رخشان ز لعل آن سنگ‌ها شد چون بدخشان

(خسرو و شیرین:۲۵۲، ب۱۸)

بامدادان که چرخ مینا رنگ گرد یاقوت بردمید به سنگ

.

(هفت پیکر،۷۴۱، ب۲۲۱)

گرد یاقوت استعاره مرشحه از پرتو خورشید است.

استعاره‌های بدیع در تلفیق با زیرساخت این باورعامیانه یعنی«ماه و اژدها» در ابیات زیر فضای هنری و زیبایی را در شعر او رقم می‌زند:

دید دودی چو اژدهای سیاه سر بر آورده در گرفتن ماه

(لیلی و مجنون:۳۲۵، ب۵)

بر کردن آن عمل رضا داد مه را به دهان اژدها داد

(لیلی و مجنون:۵۱۹، ب۴۹)

وجود انواع استعاره از واژه‌هایی چون « دیو، دیوزاد، دیو بازیگر، پری، پریان، پریزاد، پریزاده، هفت بزم و نه مهد، هفت بام و نه طاس، دار نه سر و مار نه سر، نه سپر هزار میخی و... » نیز مثل تشبیهات او در زمرهٔ عناصر عامیانه‌ای است که نقش مؤثری در تصویرسازی‌های او ایفا نموده است.

۲-۳ کنایه

یکی دیگر از ابزارهای تصویرگری که شاعر به مدد آن عواطف و احساسات خود را هنرمندانه و موثر ارائه می‌کند، کنایه است. کنایه در زبان هنر بیان، عبارت است از ایراد لفظ و ارادهٔ معنی غیرحقیقی آن؛ آن-گونه که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد(تجلیل،۱۳۶۹: ۸۴). در واقع این شگرد هنری به صورت واژه

یا ترکیب یا جمله‌ای است که دارای دو معنی باشد و به طور غیرمستقیم و بی هیچ قرینهٔ صارفه‌ای از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی آن شویم(خلیلی،۱۳۸۰: ۱۴۲). کنایه صرف نظر از اینکه یک ابزار هنری در کار شاعران و نویسندگان است، به این دلیل دلنشین است که از ذهن و زبان تودهٔ مردم می‌جوشد و بر پایهٔ معلومات، باورها و مشاهدات روزمره آنان شکل گرفته و از روزگاران گذشته همواره بر زبان جاری و ساری بوده است. زیبایی کنایه در ابهام هنری، به ایما و اشاره سخن گفتن و نداشتن صراحت کلام است که لازمهٔ اصالت شعری است؛ اما بیش از همه چون جوشیده از دل و تجربهٔ عامهٔ مردم می‌باشد، در مخاطب تأثیر بیشتری می‌گذارد و التذاذ روحی بیشتری به او می‌بخشد. نظامی به دلیل توجّه به فرهنگ تودهٔ مردم از کنایه-های بسیاری در اشعار خود استفاده کرده است. این ویژگی ضمن اینکه رنگ شعر او را هنری و زیبا می-نماید، سبب تداعی و پیوند عمیق مخاطب با زبان محاوره و معتقدات جمعی عامهٔ مردم می‌شود. نظامی بعد از تشبیه و استعاره از کنایه که برگرفته از ذهن و زبان مردم است به میزان تقریبی ۱۹ درصد در اشعاری با موضوعات عامیانه استفاده کرده است.

انواع کنایه در شعر نظامی گاه به صورت واژه و ترکیب و نوعی «صفت هنری» بروز می‌کند: منظور از آن، «نوع صفتی است که جانشین موصوف شده زیرساخت تشبیهی ندارد و علاوه بر معنی اصلی و صریح دارای معنای دومی است که ذهن با عبور از معنای اول به آن می‌رسد(همان:۱۴۳). شمیسا از این مقوله با عنوان کنایه از موصوف یاد می‌کند(شمیسا،۱۳۷۱: ۲۳۶):

عطرسایان شب به کار تواند　　سبزپوشان در انتظار تواند

(هفت پیکر:۷۳۳)

عطرسایان صفت هنری که جانشین موصوف شده و کنایه ازستارگان است.

سبزپوشان نیز کنایه از فرشتگان است. به اعتبار این اعتقاد عوام که فرشتگان سبزپوشند. نظامی در جای دیگر به این نکته خود اشاره دارد:

رنگ سبزی صلاح کشته بود　　سبزی آرایش فرشته بود

(هفت پیکر:۲۱۴، ب۶)

خاک‌انداز کنایه از: فضول و کسی که در کار دیگران مانع تراشی و برای بدنامی آنان شبهه ایجاد می‌کند. امروزه در زبان عامیانه با عنوان «خاله خاک‌انداز» رواج دارد؛ یعنی زنی که خود را داخل صحبت و مکالمهٔ این و آن بیندازد و فضولی پیشه کند (امینی، ۱۳۵۰ :۲۱۹).

چو خاک انداختی بر آستانم　　نه آنگاهیت خاک‌انداز خوانم

(خسرو و شیرین:۲۸۴، ب۱۸)

خاک‌لیس کنایه از بنده و مطیع و چاکر درگاه کسی بودن. ترکیب دیگر آن امروزه هم متداول ایت «کاسه لیس» که بار معنایی دیگری دارد: تملق گفتن و از موقعیت استفاده کردن (عظیمی،۱۳۷۳ :۳۰۹)

به گرداگرد تخت طاقدیسش دهان تاجداران خاک لیسش

(خسرو و شیرین:۲۶۳، ب۱۶)

ترکیب های کنایی دیگر مثل: ***زخم زبان:*** سرزنش، ***پشیز:***چیز کم بها ، ***گاوریش:*** احمق و نادان، ***گوشمال:*** تنبیه، ***مو به مو:*** دقیق، ***نورعلی نور:*** بسیار خوب و عالی و بسیاری نمونه‌های دیگر که در شعر نظامی فراوان به کار رفته است.

برخی دیگر از کنایه‌های او مربوط به جمله‌هاست که تأویل به مصدر می‌شوند و از عادات و آداب روزمره و عادی زندگی و گاه از اعتقادات و باورهای تودهٔ مردم مایه می‌گیرد:

-**آب دندان مزیدن**: معادل آب دهان فرو دادن است کنایه از حسرت خوردن(دهخدا، لغت نامه) زمانی که غذای دلخواه خود را می بینیم، غدد بزاقی ترشحاتی تولید می‌کند و به دهان می‌ریزد و اگر غذای مذکور به دهان ما نرسد، از سر حسرت آب دهان را فرو می‌بریم. نظامی این تصویر کنایی را بر پایه معلومات و مشاهدات روزمرهٔ عوام آفریده است.

-**لب به دندان گزیدن**: کنایه از تأسف و پشیمانی (همان)

لب به دندان گزیدنم تا چند آب دندان مزیدنم تا چند

(هفت پیکر:۷۱۲)

-**مثل بره بودن**: کنایه از حلیم و خوش اخلاق بودن. هنوز هم در روستاهای آذربایجان این اصطلاح به کار می رود(زنجانی، ۱۳۷۰: ۷۶).

مادرم گفت و او زنی سره بود پیرزن گرگ باشد او بره بود

(هفت پیکر:۷۷۵،ب۱۱)

-**سرتیز کردن**: کنایه از ساختن، بهم بافتن و سرهم کردن (دهخدا، لغت نامه).

پریرخ زان بتان پرهیز می‌کرد دروغی چند را سرتیز می‌کرد

(خسرو و شیرین:۱۷۵، ب۱۵)

-**مو، به درزش نمی‌رود**: کنایه از اینکه کار به دقت انجام شده و نقصی ندارد(امینی، ۱۳۵۰ :۴۰۱).

چنان ترتیب کرد از سنگ جویی که در درزش نمی‌گنجید مویی

(خسرو و شیرین:۲۳۸، ب۷۲)

کنایه‌های بسیار دیگری که نشان از توجّه شاعر به زبان و فرهنگ عامیانه دارد؛ مثل: «انگشت بر چشم نهادن»: اطاعت کردن، «انگشت بر لب داشتن»: تعجب کردن، «انگشت‌نما شدن»: رسوا شدن، «انگشت خاییدن»: پشیمان شدن(دهخدا، ۱۳۶۳،ج۱)، «از سایهٔ خود ترسیدن»: بسیار ترسو بودن(عظیمی،۱۳۷۳ :۳۰)، «از چشم افتادن»: خوار و ناچیز شدن(امینی،۱۳۵۰ :۴۳)، «بوی شیر از دندان آمدن» معادل دهانش بوی شیر می دهد: نادان و بی تجربه، « پشم در کلاه داشتن»: هیبت و شکوه داشتن، «پشم در کلاه نداشتن»: غیرت نداشتن (هبله رودی،۱۳۴۴ :۴۴)، «پنبه در گوش گذاشتن»: خود را به کری و ناشنوایی زدن(عظیمی،۱۳۷۳ :۱۰۵)، «حلقه به گوش کردن»: کاملا مطیع بودن(همان:۱۵۶)، «خواب خرگوش دادن»: غافل کردن(امینی،۱۳۵۰ :۲۳۸)، «دندان تیز کردن»: طمع کردن، «رشته را پنبه کردن»: کار انجام یافته را خراب کردن(همان:۳۰۹)، «سپرانداختن»: تسلیم شدن(شاملو،۱۳۶۱، دفتر سوم:۹۲۷)، «گردن خاریدن»: تردید و تحیر داشتن، «مویی از سرش کم نشدن»: اندک رنج و ناراحتی به او نرسیدن(همان:۲۹۶۲) و...

۲-۴ تشخیص

نظامی در به‌کارگیری آرایهٔ تشخیص، گاه عناصر خیال‌انگیز و باورهای اعتقادی را چنان با آن درمی‌آمیزد که جدایی‌ناپذیر می‌نماید و این نشان از هنر شاعر ژرف‌اندیش و خلاق است که نوعی درهم تنیدگی، تعامل سازنده و سامانمند بین دو پدیدهٔ ادبی و اجتماعی می‌آفرینند. در بررسی آماری سهم این آرایه در اشعار نظامی با موضوع فرهنگ عامیانه تقریباً حدود ۹ درصد می‌باشد.

آن بخت که کار ازو شود راست آن روز به دست راست برخاست

(لیلی و مجنون:۵۴۲، ب۳)

در این بیت شاعر در بیان یک اعتقاد عامیانه که « هرکس به دست راست از خواب صبح برخیزد، آن روز خوش و خرم خواهد بود» (نظامی،۱۳۷۲: ۶۱۱) از هنر تشخیص بهره می‌جوید.

همچنین ابیات:

مریخ به کینه گرم تعجیل تا چشم عودش را کشد میل

(همان:۵۳۹،ب۱۷)

مریخ به تیغ و زهره با جام بر راست و چپش گرفته آرام
زهره دهدش به جام یاری مریخ کند سلیح داری
(لیلی و مجنون:۴۵۴، ب۷-۲۶)

به این باور نجومی اشاره دارد که مریخ جنگاور و زهره خنیاگر فلک است. ذکر این باور عامیانه با هنرنمایی شاعر در جان بخشی به این دو عنصر چنان قوت گرفته است که گویی واقعیت امر چیزی جز این نیست. ضمن اینکه اغراق به طور بارزی جلوه‌گری دارد.

ابیات زیر نیز:

فلک سرمست بود از پویه چون پیل — خناق شب کبودش کرد چون نیل
طبیبان شفق مدخل گشودند — فلک را سرخی از اکحل گشادند

(خسرو و شیرین:۳۰۰، ب۷-۶)

بیانگر نکته‌ای در طب عامیانه است: بیماری «خناق یا خفگی و زهرباد» عبارت از حالتی است که جریان نفس را به سوی ریه و قلب بازمی‌دارد و راه درمانش رگ زدن و گشودن آماس خونی بوده است.(باقری خلیلی،۱۳۷۱: ۱۴۱ نقل از قانون،ج۳ :۳۶۳) شاعر از این باور طبی مدد می‌جوید و تصویرسازی می‌کند؛ شب چون بیماری خناق، فلک را کبود کرده و شفق مانند طبیبی رگ‌زن، سرخی را جانشین سیاهی می‌کند. تجمع آرایه‌های تشخیص، وجود چهار تشبیه، جناس، مراعات نظیر و حسن تعلیل برای شب بودن فلک، ابزار هنرآفرینی شاعر برای توصیف شب و طلوع صبح است که با موضوع طب عامیانه درآمیخته و شاعر از این رهگذر به طرح بافت هنری ویژه‌ای می‌رسد که لذت ادبی آن را چند وجهی می‌کند.

جان‌بخشی مهتاب در بیت زیر در کنار یک باور و اعتقاد نجومی عامیانه قابل ملاحظه است:

بدین تری که دارد طبع مهتاب — نیارد ریختن بر دست من آب

(خسرو و شیرین:۲۸۷، ب۴۳)

آرایهٔ تشخیص در سایهٔ این اعتقاد تجلّی پیدا می‌کند که «مهتاب در خاصیّت، تر است و مرطوب‌ها بدو منسوب و جزر و مد دریا از اوست.» یعنی ماه با آن همه طراوت در مقابل شادابی گلِ وجود من هیچ است و قابل آن نیست که بنده وار دست مرا بشوید(نظامی،۱۳۷۲: ۴۱۱). وجود اغراق، کنایه و حسن تعلیل نیز به زیبایی بیت می‌افزاید.

۲-۵ اغراق

«اغراق تأثیر سخن شاعر را در جهت موضوعی که بیان می‌کند، بیشتر و موثرتر می‌سازد. اغراق در هر مضمونی سبب می‌شود که آن مضمون از حد یک امر عادی و طبیعی خارج شود و همین خروج از حوزهٔ عواطف عادی برجستگی و تشخص و عظمت خاصی به آن می‌بخشد.(پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۵۳) تقریباً حدود ۴ درصد اشعار نظامی در حوزهٔ عناصر عامه به اغراق اختصاص یافته است.

چراغ از نور من پروانه گردد — مه نو بینم دیوانه گردد

(خسرو و شیرین:۲۸۶، ب۳۳)

مصراع دوم به باور عامیانه «دیوانه و ماه نو» اشاره دارد؛ ولی شاعر با اغراق، دیوانگی را به ماه نو نسبت می‌دهد و از این طریق تأثیر سخنش را بیشتر می‌کند.

چو بر شیرین مقرر گشت شاهی فروغ ملک بر مه شد ز ماهی

(خسرو و شیرین:۲۱۹، ب۱)

عقاب خویش را در پویه پر داد ز نعلش گاوماهی را خبر داد

(خسرو و شیرین:۱۷۲، ب۹۳)

منظور شاعر از «ماهی و گاو ماهی» در ابیات مذکور اشاره به باور رایج بین توده مردم است که « جهان بر پشت ماهی است و او در آب قرار دارد. زیر آن ماهی گاوی است و زیر گاو صخره و زیر صخره ثری و زیر ثری کس نداند که چیست؟» (یاحقی،۱۳۷۵:۳۸۶) شاعر از رهگذر این اندیشه است که تصویری بدیع و زیبا خلق می‌کند. خواننده‌ای که واقف به این باور جمعی باشد به درک زیبایی حاصل از عمق تخیل شاعر در به-کارگیری اغراق نایل می‌آید.

۲-۶ حسن تعلیل

حسن تعلیل از جمله آرایه‌های معنوی است که در شعر او خوب جلوه می‌یابد و گاه با دیگر تصاویر هنری شاعر درهم می‌آمیزد و با ترکیب خویش تابلوی کلمات را رنگی خاص می‌دهد. اگرچه حضور این آرایه در ابیات نظامی با موضوع فرهنگ عامه حدود ۲ درصد است، اما همان تعداد اندک در مخاطب بسیار دلنشین و تأثیرگذار است:

بگفتا گر نیابی سوی او راه بگفت از دور شاید دید در ماه

بگفتا دوری از مه نیست در خور بگفت آشفته از مه دور بهتر

(خسرو و شیرین:۲۴۴، ب۱۰-۹)

ماه در مصراع دوم و سوم استعاره از معشوق است؛ اما بیان علت شاعر در دور بودن از معشوق در مصراع چهارم حسن تعلیلی است که با این باور عامیانه شکل می‌گیرد که «دیوانه باید از ماه نو دور باشد». ضمن اینکه بین ماه در این مصراع و مصراع‌های قبل جناس نیز وجود دارد. تلفیق چند آرایه با آنچه به عنوان اعتقاد عوام در زیرساخت شعر دیده می‌شود، چنان درهم تنیده شده که مطلب زنجیروار به هم گره می‌خورد و آرایه پشت آرایه می‌آید. این ویژگی زیبایی شعر را دوچندان می‌کند و با ذکر اعتقادی که در باور جمعی مخاطب وجود دارد، پیوند عمیقی با او ایجاد می‌کند.

در بیت:

زناشویی به هم خورشید و مه را رحم بسته به زادن صبح‌گه را

(خسرو و شیرین:۲۷۲، ب۱۱)

شاعر با اعتقاد به زن بودن خورشید و مرد بودن ماه در باورهای نجومی عامه، تصویرسازی می‌کند. «در اساطیر یونان آفتاب الهه‌ایست با موهای افشان سوار بر گردونه و چهار اسب سفید آن را در آسمان می-کشد.»(مصفی،۱۳۶۶ :۲۶۲) دیر زادن طفل صبح در وصلت بی‌انقطاع ماه و خورشید، حسن تعلیلی زیباست که شاعر با دلیلی عامه‌پسند بیان می‌کند. ضمن اینکه وجود آرایه تشخیص و تناسب، زیبایی بیت را دوچندان می‌کند.

۲-۷ دیگر آرایه‌ها

نظامی در بیان باورداشت‌های عامیانه و خلق تابلوی هنری خود از بسیاری دیگر از صنایع لفظی و معنوی بهره برده و اغلب با آوردن چند تصویر خیال‌انگیز طبع‌آزمایی کرده است و از این رهگذر به خلق تصاویر بدیع و ماندگار دست یافته است. آیا کاربرد جناس و تشبیه مرکبی که در بیت زیر با استفاده از باوری که در بارهٔ گیاه «چنگ مریم» در بین عامه شهرت دارد، قابل تأمل نیست؟

برست از چنگ مریم شاه عالم چنانک آبستنان از چنگ مریم

(خسرو و شیرین:۲۵۹، ب۱۰)

چنگ مریم «گیاهی باشد مانند پنج انگشت و چون زنی دشوار زاید، آن را در آب گذارند. همین که آن گیاه از هم واشد، آن زن را نیز وضع حمل می شود» (تبریزی،۱۳۹۱) چنگ مریم در مصراع اول اشاره به مرگ مریم، همسر خسرو و رهایی شاه از او اشاره دارد و در مصراع دوم، مراد گیاه مذکور است که ضمن وجود تشبیه شاعر از طریق تناسب معنایی با برقراری جناس تام به ذهن‌نشینی و لطافت بیت می‌افزاید.

یا جناس بارز در این بیت:

چو زد ز آرایش خورشید راهی در آرایش بدی خورشید ماهی

(خسرو و شیرین:۲۲۵، ب۱۸)

«آرایش خورشید» در مصراع اول یکی از سی لحن باربد است و در مصراع دوم، خورشید آسمان، به اعتبار این باور عامیانه که خورشید زن است. ضمن اینکه با هم جناس دارند، وجود حسن تعلیل و تشخیص و اغراق پنهان در آن با اقبال و توجّه هدفمند و جهت دار شاعر به طرح و تبیین باورداشت‌های جمعی، چهره دلفریبی به شعر او می‌بخشد.

یا وجود تمثیل در این ابیات که از اعتقادات عموم مردم جوشیده است، مثال زدنی است:

مرا زین کار کامی برنخیزد پری پیوسته از مردم گریزد
به جفت مرغ آبی باز کی شد پری با آدمی دمساز کی شد

(خسرو و شیرین:۱۷۴، ب۲-۱۴۱)

ملک چون جلوهٔ دلخواه نو دید تو گفتی دیو دیده ماه نو دید

(همان:۳۲۷، ب۷۴)

یا وجود تضاد و کنایه و موازنه در بیت زیر که حاصل کارکرد زبانی شاعر در فرهنگ عامه است و نوعی آمیختگی تخیّل با تجربهٔ عامه را نشان می‌دهد، تا چه اندازه جذاب و قابل پسند است.

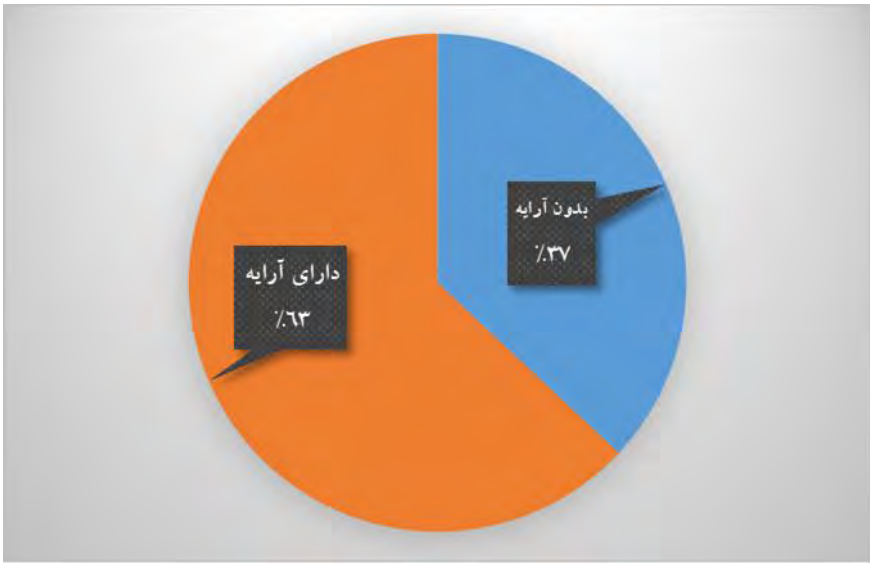
آتش گرم یابی ار جوشی آهن سرد کوبی ار کوشی

(هفت پیکر:۶۶۳،ب۴۳)

آرایه‌هایی از جمله ایهام، تضاد، تلمیح و مراعات نظیر با موضوعات فرهنگ عامه نیز در شعر نظامی وجود دارد که میزان آن به نسبت موارد مذکور بسیار کمتر است و به دلیل جلوگیری از اطالهٔ کلام از ذکر نمونه ها خودداری می شود. در پایان با یک بررسی آماری از میان اشعار نظامی در سه منظومهٔ خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر حدود ۲۰ درصد از کل اشعار در موضوع و مضمون فرهنگ عامه قرار دارد و به روش نمونه‌گیری تصادفی با توجه به نمودار شماره یک، حدود ۶۳ درصد ابیات به زیور صورخیال آراسته شده‌اند. برمبنای نمودار شماره ۲ سهم هریک از آرایه‌های ادبی در اشعاری که تعلق به فرهنگ عامیانه دارد، به تفکیک ارائه شده است.

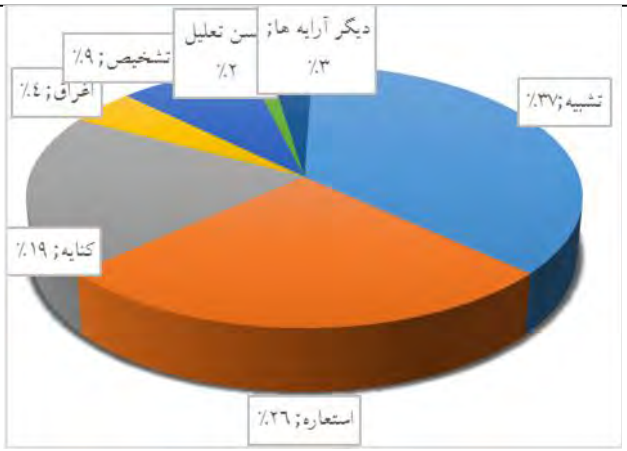
نمودار شماره یک:

درصد تقریبی آرایه ها بر اساس کل ابیات در موضوع فرهنگ عامه، در سه مثنوی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر



نمودار شماره ۲:

درصد آرایه ها به تفکیک بر اساس کل ابیات در موضوع فرهنگ عامه، در سه مثنوی خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت پیکر



۳- نتیجه گیری

با توجه به بررسی آماری سهم تقریبی هریک از آرایه های ادبی در بیان موضوعات و مضامین عامیانه به ترتیب تشبیه ۳۷ درصد ، استعاره۲۶ درصد، کنایه ۱۹ درصد، تشخیص ۹ درصد، اغراق۴ درصد، حسن تعلیل ۲ درصد و دیگر آرایه ها حدود ۳ درصد می باشد که از این میان بیشترین سهم یعنی حدود ۶۳ درصد به تشبیه و استعاره اختصاص دارد. بر این مبنا دریافتیم که نظامی با اندیشه و اعتقادی که به باورهای عامه دارد، با بینش و روایت شاعرانه و مددجویی از استعاره‌های فراگیر و تشبیهات غریب و قدرت تخیّل بالا به تبیین تازه و نقل زیبای اعتقادات، سنن، پندارها و باورداشت‌های گذشته می‌پردازد و آن‌ها را از محدودهٔ زمانی خاص بیرون می‌کشد و با نیازهای جوامع روزگار خود منطبق می‌گرداند. اکثر تشبیهات و استعاره‌های نظامی به دلیل برخورداری از دانش و فرهنگ عامه که در محتوای زیرساختی اشعارش وجود دارد، بدیع و ابتکاری می باشد؛ به خصوص در مواردی که شاعر از چندین آرایه در یک بیت بهره برده، ارتباطی قوی و پیوندی عمیق در بافت هنری شعر ایجاد نموده است که آن را از وجوه مختلف لطیف، زیبا و دلنشین می‌سازد.

کاربرد کنایه و اصطلاحات کنایی بافت ادبی شعر را تقویت می‌کند. با بهره گرفتن از این عنصر زبان را به زبان عامیانه نزدیک‌تر می‌سازد. طرز گنجاندن آن در بافت کلام سبب التذاذ ادبی و فرهنگی در خواننده می-گردد.

نظامی با استفاده از آرایش‌های رومتنی و محتوای زیرساختی به زیباسازی اثر خود همت می‌گمارد. استفاده از این نگارگری‌ها بعد هنری شعرش را تقویت نموده و تأثیرگذاری، ارتباط مناسب با خواننده و لذت متن را در کشف معناهای پنهان و فرهنگ و باورهای او که به طور خودآگاه و ناخودآگاه در وجودش مستتر است، افزایش می‌دهد.

وی واقعیت موجود در تجربیات عامه را با تخیّل و تصاویر شاعرانه درمی‌آمیزد. زبان و اندیشه‌های عامیانه را با زبان ادبی تلفیق می‌کند. اعتقادات و باورهای خرافی را در قالب تصاویر و نگارگری‌های زیبایش

ماندگار می‌کند. از این نظر بیان اندیشه‌ها و باورهای جمعی در زبان او بسیار زیبا، جذاب و دلنشین است و تصاویر شاعرانه و نگارگری‌هایی او ملموس و عامه پسند و دلنواز است.

کتابنامه

۱- امینی، امیر قلی(۱۳۵۰) ***فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان فارسی***،۳جلد، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

۲- انجوی شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۴۹) ***«فولکلور»*** خرد و کوشش، دورهٔ۲، دفتر۴.

۳- انزابی نژاد، رضا (۱۳۷۲) ***«جامعه شناسی شعر نظامی»***، مجموعه مقالات کنگرهٔ بین‌المللی بزرگداشت سدهٔ تولد نظامی، یه اهتمام منصور ثروت، جلد۳، تبریز: دانشگاه تبریز، صص۲۱۳-۱۹۵.

۴- بلوکباشی، علی (۲۵۳۷) ***فرهنگ عامه***، کتاب درسی سال چهارم، تهران: چاپخانهٔ کاویان.

۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) ***سفر در مه***، تهران: انتشارات نگاه.

۶- تبریزی، محمد حسین بن خلف (۱۳۹۱) ***برهان قاطع***، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

۷- تجلیل،جلیل (۱۳۶۹) ***بیان در شعر فارسی***، تهران: انتشارات برگ.

۸- خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۰) ***سیب باغ جان***(جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا)، تهران: سخن.

۹- دهخدا، علی اکبر(۱۳۶۳) امثال و حکم، ۴جلد، تهران: امیرکبیر.

۱۰- ----------(۱۳۲۵) ***لغت نامه***، تهران.

۱۱- زرین کوب، عبدالحسین،(۱۳۷۴) ***پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد***، چاپ دوم، تهران: سخن.

۱۲- زنجانی، برات (۱۳۷۰) ***«قلمرو صور خیال در آثار نظامی»***، نامه فرهنگ، شماره۴، صص۷۶-۷۲.

۱۳- شاملو، احمد (۱۳۶۱) ***کتاب کوچه***، فرهنگ لغات، اصطلاحات، تعبیرات و ضرب‌المثل‌های فارسی، ج۳، تهران: مازیار.

۱۴- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) ***بیان***، چاپ دوم، تهران انتشارات مجید.

۱۵- عظیمی، صادق(۱۳۷۳) ***فرهنگ مثلها و اصطلاحات متداول در زبان فارسی***، چاپ دوم، تهران: نشر قطره.

۱۶- مصفی، ابوالفضل، (۱۳۶۶) ***فرهنگ اصطلاحات نجومی***، چاپ دوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۷- نظامی گنجوی (۱۳۷۲) ***کلیات حکیم نظامی گنجوی***، ۲جلد، تصحیح وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

۱۸- هدایت، صادق (۱۳۲۳)***«فولکلور یا فرهنگ توده»***، سخن،شماره۳، سال۲، صص۱۸۴-۱۷۹.

۱۹- ---------- (۲۵۳۶) ***نیرنگستان***، چاپ دوم، تهران: جاویدان.

۲۰- هبله رودی، محمد علی(۱۳۴۴) ***مجمع الامثال***، ویراستهٔ صادق کیا، تهران:وزارت فرهنگ و هنر.

۲۱- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵) ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، چاپ دوم، تهران: سروش.

بررسی نسب سازی و تقدس نمایی پادشاهان به ویژه پادشاهان سرسلسله (از کیومرث تا سلجوقیان)

سعید امامی[1]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان

چکیده

وقتی به عمل‌کرد پادشاهان –چه قبل از اسلام و چه بعد از اسلام –می‌نگریم. متوجه این امر می‌شویم که تمام پادشاهان به هر نحوی شده سلسله‌ی خود را به پادشاهان سلسله پیش منسوب می‌کردند. این عمل باعث ایجاد رابطه‌ی پدری و پسری در بین تمام پادشاهان و امیران قبل و بعد از اسلام گردیده است. به طوری که حتی بیگانه‌ای مانند اسکندر را نیز فرزند دارا معرفی کردند و او را از نسل و تبار پادشاهان ایرانی دانستند. گاهی نیز پادشاهان علاوه بر نسب سازی حکومت خویش را مؤید به تأیید یکی از بزرگان دین می‌کردند. در این مقاله سعی شده است علت این نسب سازی ها و تقدس نمایی ها بررسی گردد.

در این پژوهش مشخص می‌شود که تمام این نسب سازی‌ها و تقدس نمایی ها برای مشروعیت بخشی به حکومت و سلسله آنها بوده است.

کلیدواژه‌ها: نسب سازی، تقدس نمایی، پادشاهان، افسانه، تاریخ.

وقتی به عمل‌کرد پادشاهان –چه قبل از اسلام و چه بعد از اسلام –می‌نگریم. متوجه این امر می‌شویم که تمام پادشاهان به هر نحوی شده سلسله‌ی خود را به پادشاهان سلسله پیش منسوب می‌کردند. این عمل باعث ایجاد رابطه‌ی پدری و پسری در بین تمام پادشاهان و امیران قبل و بعد از اسلام گردیده است. به طوری که حتی بیگانه‌ای مانند اسکندر را نیز فرزند دارا معرفی کردند. او را از نسل و تبار پادشاهان ایرانی دانستند. این ایجاد رابطه‌ی پدری و پسری منحصر به دوران باستان نمی‌شود بلکه در دوره تاریخی هم این جریان رخ می‌دهد گاهی پادشاهان علاوه بر نسب سازی حکومت خویش را مؤید به تأیید یکی از قدیسین مذهبی می‌کردند. این چنین که در دوره باستان پادشاه را دارای فره ایزدی می‌دانستند و همین فره شایستگی پادشاه را تأیید می‌کرد. همایون کاتوزیان در مقاله فره ایزدی و حق الهی پادشاهی به بررسی رابطه فره ایزدی و شایستگی پادشاهی پرداخته‌اند(همایون کاتوزیان، ۱۳۷۷: صص ۴–۱۹). اکبری در مقاله تاثیر نگرش های باستانی بر اندیشه های سیاسی عصر خواجه نظام الملک طوسی، به تحلیل تاثیر دوران باستان و افسانه‌ای بر دوران تاریخی پرداخته‌اند(اکبری، ۱۳۸۶: صص ۹–۳۴). جوادیان در مقاله فره ایزدی، تداوم قدرت و فرمانروایی در ایران باستان، به رابطه فره ایزدی و به دست گرفتن قدرت سیاسی اشاره کرده است(جوادیان، ۱۳۸۵: صص۸۴–۸۵). در دوران اسلامی نیز همین ماجرا به شیوه‌ی دیگری ادامه پیدا کرد. یعنی پادشاهان دوران اسلامی نیز خود را مؤید به تأیید یکی از قدیسین مذهبی می‌کردند.

[1]. saiid.emami@yahoo.com

نسب سازی و اصالت تخمه و نژاد در پیش از اسلام

طبق متن شاهنامه پس از کیومرث که اولین پادشاه است و کشته شدن فرزندش سیامک، این هوشنگ فرزند سیامک است که شاه می‌شود(فردوسی، ۱۳۸۸: ۳۰-۳۲). پس از مرگ هوشنگ فرزندش تهمورث جای او را گرفت و بر تخت شاهی تکیه زد. این روند یعنی رسیدن شاهی از پدر به فرزند ادامه دارد. تا این که ضحاک پادشاه شد؛ در شاهنامه ضحاک یک شخص اهریمنی و یک غیر ایرانی است که پس از کشتن جمشید بر تخت شاهی می‌نشیند. این برمی‌گردد به جهان بینی زرتشتی که زمان شهریاری سه هزار ساله‌ی اهورا مزدا را تا مرگ جمشید و پایان حکومت او می‌داند. زیرا در جهان بینی زرتشتی دوران نخستین از سال بزرگ زمان شهریاری سه هزار ساله‌ی اهورا مزدا است که ضمن آن اهورا مزدا به آفرینش گیتی می‌پردازد و در این دوران مرد نخستین و گاو یکتا آفریده و دیگر دام و دهشن اهورایی فارغ از پتیاره‌ی اهریمن در رامش و آشتی می‌زیند. این عصر خجسته‌ی اهورایی در حماسه‌ی ملی ایران منطبق است با هزار سال سلطنت پیشدادی که از کیومرث آغاز می‌شود و به جمشید می‌انجامد(سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۰۱).

با وجود این که در شاهنامه فردوسی در مورد ضحاک نسب سازی نشده است. در تاریخ الرسل و الملوک، ضحاک را نیز از نسل کیومرث و پادشاهان ایرانی دانسته اند. « و او را بیور اسب پور اروند اسب پور زینکاو پور ویروسک پور تاز پور فرواک پور سیامک پور شاپور کیومرث کی‌خوانند. برخی دیگر نیز او را به همین نسب یاد می‌کنند ولی با تلفظ نام نیاکان او مخالفند. و می‌گویند: وی ضحاک پور اندرماسب پور زنجدار پور ندرلیچ پور تاج پور فریاک پور سهامک پور تاذی پور کیو مرث بوده است» (طبری، ۱۳۵۱: ۳۸). پس از ضحاک، فریدون پادشاه گردید که بنا به متن شاهنامه از تخم کیان است و نسب او به تهمورث می‌رسد. هنگامی که فریدون اصل و نسب خود را از فرانک پرسید مادرش این چنین پاسخ داد.

تو بشناس کز مرز ایران زمین یکی مرد بد نام او آبتین
ز تخم کیان بود و بیدار بود خردمند و گرد و بی آزار بود
ز تهمورث گرد بودش نژاد پدر بر پدر بر همی داشت یاد
(فردوسی، ۱۳۸۸: ۵۱).

از پس فریدون فرزندان و نوادگان او یکی پس از دیگری بر تخت نشستند. تا نوبت به شاهی لهراسب رسید. لهراسب مخالفان زیادی داشت. یکی از این مخالفان زال بود و دلیل مخالفتش این بود که نژاد او را نمی‌دانست.

نژادش ندانم ندیدم هنر از این گونه نشنیده ام تاجور (همان: ۹۹۵).

با این وجود کیخسرو او را دارای شایستگی پادشاهی می‌دانست. زیرا که به قول کیخسرو لهراسب از نسل هوشنگ است (همان: ۹۹۶).

این نسب سازی و رابطه پدری و پسری در سر تا سر شاهنامه ادامه دارد تا نوبت به پادشاهی اسکندر رسید. برای اسکندر نیز داستانی ساختند و او را فرزند دارا معرفی کردند. بنا بر متن شاهنامه خود اسکندر نیز بسیار دیر از این ماجرا با خبر می‌شود تا این که وزیران دارا به او خیانت کردند. در آنجا بود که اسکندر به بالین دارا رفت و او را از این که « از یک شاخ و یک بیخ و پیراهن هستند» آگاه کرد.

چنان چون ز پیران شنیدیم دوش دلم گشت پر خون و جان پر زجوش
زیک شاخ و یک بیخ و پیراهنیم به بیشی چرا تخمه را بر کنیم (همان: ۱۲۷۶).

در تاریخ الرسل و الملوک از قول برخی مورخین آمده است که « اسکندر که با دارا نبرد نمود برادر خود دارای کوچک یا دارای دوم بوده است. چه پدرش دارای بزرگ با مادر اسکندر دختر پادشاه روم که هلای نام داشته ازدواج کرده بود و هنگامی که هلای نزد دارا رسید به علت بوی عفونتی که از او استشمام نمود دستور داد که تدبیری درباره‌اش بیندیشند. رأی دانشمندان بر این شد که برای مداوای او برگ درختی که به فارسی سندر می‌گویند طبخ کنند و او خود را با آب آن شست شو بدهد. این عمل مقدار زیادی از آن بوی نا مطبوع را از هلای کاست. ولی به کلی زائل نگردید. سر انجام از او بیزار گشت او را نزد کسانش فرستاد. در حالی که از وی آبستن بود و پسری از صلب او زایید و او را به نام خود و درختی که برای از بین بردن بوی بدش وصف شده بود یعنی « هلای سندروس » که منشأ لفظ اسکندروس است نامید.(طبری، ۱۳۵۱: ۹۰ و ۹۱). در نتیجه اسکندر نیز یک شاهزاده‌ی ایرانی است و رابطه‌ی پدری و پسری در سلسله پادشاهان ایران منقطع نگردیده است. در شاهنامه اسکندر جز سلاطین کیان آمده و در آنجا مردی بزرگ خوانده شده است (مشکور، ۱۳۶۳: ۱۰۳).

در شاهنامه فردوسی پس از ماجرای زندگی اسکندر، دوران پادشاهی سلسله اشکانیان بیان نمی‌شود و تنها با چند بیت، فردوسی از این سلسله چند صد ساله می‌گذرد. اما در کتاب مروج الذهب و معادن الجوهر نسب پادشاهان اشکانی را نیز به کیکاوس رسانده‌اند« و ملوک الطوایف مابین ایرانیان طبقه‌ی اول که گفتم و طبقه دوم یعنی ساسانیان بوده‌اند. ابوعبیده معمر بن مثنی از عمر کسری از از کتاب اخبار الفرس وی نقل کرده که گفته است اول پادشاه از ملوک الطوایف اشک پسر اردوان پسر اشکان پسر آس جبار پسر سیاووش پسر کیکاوس بود که بیست سال پادشاهی کرد» (مسعودی، ۲۵۳۶: ۲۲۹). همچنین « گفته‌اند که اشکان از فرزندان دارای بزرگ بود و نیز گفته‌اند که وی از فرزندان اشکان بن کی آرش بن کی قباد، و جز این هم گفته‌اند. هر چند که در نسب اشکانیان اختلاف بسیار است، ولی در این اختلافی نیست که آنان از نژاد شاهان باستان بوده‌اند » (ثعالبی، ۱۳۶۸ : ۲۸۴). بنابر این باز هم رابطه‌ی پدری و پسری بین پادشاهان سلسله‌ی قبل و سلسله‌ی بعد حفظ شده است.

در شاهنامه فردوسی با گذری سریع از سلسله‌ی اشکانی به سرگذشت فرزندان دارا روی آورده است و اردشیر بابکان را از نوادگان دارا و اسفندیار و گشتاسب معرفی کرده است.

بابک پس از دیدن خوابی و پرسیدن تعبیر آن از معبران خویش، روی به ساسان کرد و از او اصل و نسبش را جویا شد. ساسان نیز نسب خود را به اسفندیار و گشتاسب رسانید و خود را شاهزاده معرفی کرد.

به بابک چنین گفت زان پس جوان که من پور ساسانم ای پهلوان
نبیره جهاندار شاه اردشیر که بهمنش خواندی همی یادگیر
سر افراز پور یل اسفندیار زگشتاسب یل در جهان یادگار (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۳۶۹–۱۳۷۰).

در مروج الذهب و تاریخ ثعالبی نیز اردشیربابکان را از نوادگان اسفندیار نوشته‌اند (مسعودی ، ۲۵۳۶ : ۲۳۸ و ثعالبی، ۱۳۶۸: ۲۹۹).

اصالت تخمه و نژاد به حدی دارای اهمیت است که وقتی بهرام چوبین با هرمز پادشاه ساسانی اختلاف پیدا کرد و به فکر پادشاهی افتاد. یکی از سرداران او به نام بهرام ، به چوبینه چنین گفت:

بخندید بهرام از آن داوری از آن پس بر انداخت انگشتری
بدو گفت چندان که این در هوا بماند شود بنده‌ای پادشا (فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۹۰۳).

در همین راستا گردیه، خواهر بهرام چوبین، نیز به او گفت که چون تو از نژاد کیان نیستی بنابراین شایستگی پادشاهی را نداری مگر نمی‌دانی که گاهی تخت پادشاهی خالی بوده ولی با وجود این پهلوانان چون از نژاد و تخم کیان نبوده‌اند به آن تاج و تخت دست درازی نکرده‌اند و برای بهرام چوبین مثال‌هایی از زمان کاووس و کیقباد زد(همان: ۱۹۰۵).

بنابر این در نزد گذشتگان تنها کسانی شایستگی و لیاقت پادشاهی را داشته‌اند که از نژاد شاهان باشند. به طوری که حتی اگر تخت پادشاهان خالی باشد باز هم کسی نباید بر تخت پادشاهان تکیه زند. زیرا به نظر گذشتگان فقط یک شاهزاده لیاقت این را داشت که بر تخت پادشاهی بنشیند.

نسب سازی و اصالت تخمه و نژاد در دوران اسلامی

این نسب سازی‌ها فقط مختص به دوران باستان نمی‌شود. بلکه در دوران اسلامی نیز این شیوه به کار گرفته شد. در کتاب تاریخ ایران در سده‌های نخستین اسلامی آمده است که « بسیاری معتقدند که طاهریان در اصل، ایرانی بوده‌اند و برای اثبات این عقیده‌ی خود نسب نامه‌ای مغشوش را ارائه کرده‌اند. که بر اساس آن نسب طاهریان به رستم و با چند پشت دیگر به منوچهر پیشدادی می‌رسیده است. ترتیب این نسب نامه چنین است: طاهر بن حسین بن مصعب بن زریق بن اسعد بن اسد بن مای خسرو بن بهرام بن رازان بن مورت بن رستم بن اسدید بن روسان بن برسان بن جورک بن گرشاسب بن اشرط بن منوچهر الملک » (مهرآبادی، ۱۳۸۴: ۸۲). همچنین در کتاب گنجینه‌ی تاریخ ایران آمده است که « تاریخ نگاران نسب طاهر را تا بیست و دو پشت به منوچهر پادشاه کیانی ایران می‌رساندند (رضایی، ۱۳۷۸: ۶۶۹).

صفاریان نیز به پیروی از طاهریان نسب خود را به پادشاهان ایران باستان می‌رساندند. « نسب یعقوب لیث را طبق نسب نامه‌ای مشهور با هفت پشت به خسرو پرویز و از طریق او به کیومرث رسانده‌اند » (مهرآبادی،

۱۳۸۴: ۱۲۳ و رضایی، ۱۳۷۸: ج ۱۰ / ۷۳۹). « شایان توجه این که شماری از تاریخ نگاران، سامانیان را از فرزندان بهرام گور پسر اردشیر ساسانی دانسته‌اند» (رضایی، ۱۳۷۸: ج ۱۰ / ۸۳۶). حتی نسب این سلسله را تا کیومرث نیز نوشته اند. در زین الاخبار می‌خوانیم که « و سبب ولایت سامانیان آن بود که سامان خذا بن حامتان کی این همه را بذو بازخوانند مغ بوذ، دین زرتشتی داشت. و نسب او سامان خذاه بن خامتا بن نوش بن طمغاسب بن شادل بن بهرام چوبین بن بهرام حسیس بن کوزک بن اثفیان بن کردار بن دیرکار بن جم بن جیر بن بستار بن حداد بن رنجهان بن فیر بن فراول بن سیم بن بهرام بن شاسب بن کوزک بن جرداد بن سفرسب بن کرکین بن میلاد بن مرس بن مرزوان بن مهران بن فاذان بن کشراد بن سادساد بن بشداد بن اخشین بن فردین بن ومام بن ارساطین بن دوسر منوچهر بن کوزک بن ایرج بن افریذون بن اثفیان بیک بن بیک بن سورکاو بن اخشین کاو بن رسد کاو بن دیرکاو بن ریمنکاو بن بیفروش بن جمشید بن دیونکهان بن اسکهد بن هوشنگ بن فراوک بن منشی بن کیومرث پادشاه نخستین کی بر زمین بوذ »(گردیزی، ۱۳۸۴: ۲۱۴).

سلسله‌های دیگر در دوران اسلامی نیز از این قافله جا نمانده‌اند. و هریک خود را به شاهان باستانی ایران منسوب می‌داشتند(مهر آبادی، ۱۳۴۸ : ۳۱۸ و ۳۹۱).

جنبه‌ی قدسی بخشیدن به حکومت خویش در دوران باستان

برخی از پادشاهان علاوه بر نسب سازی سعی می‌کردند حکومت خود را قدسی و الهی نشان دهند. این تفکر نیز ریشه در باستان دارد زیرا پادشاهان باستان را دارای فره ایزدی و تایید الهی می‌دانستند. نخستین پادشاه یعنی کیومرث دارای فر و تایید ایزدی بود و به تبع او دیگر پادشاهان نیز می‌بایست از این تایید الهی بر خوردار می‌بودند.

همی تافت زو فر شاهنشهی　　چو ماه دو هفته ز سرو سهی
دد و دام و هر جانور کش بدید　　ز گیتی به نزدیک او آرمید
دو تا می‌شدندی بر تخت او　　از آن بر شده فر و بخت او (فردوسی ،۱۳۸۸: ۲۸).

پس از کیومرث هوشنگ و تهمورث نیز هر یک دارای فر و تایید ایزدی بودند اما پس از آنها جمشید تا زمانی پادشاه بود که از فر بهره‌مند بود و پس از آنکه منیت پیشه کرد فر از او گسست در نتیجه از پادشاهی نیز بر افتاد(همان: ۳۸ و ۳۹). جمشید توسط ضحاک مار دوش که یک غیر ایرانی بود کشته شد و اوضاع کشور آشفته گردید. اما ضحاک نیز به دست فریدون که از نوادگان تهمورث بود و دارای فره ایزدی بود اسیر گشت. و از پس او فریدون بر تخت نشست و اوضاع مملکت سامان گرفت. طبق متن شاهنامه تمام پادشاهان ایرانی نژاد که از تخم پادشاهان پیشدادی و کیانی بودند همگان دارای فره ایزدی بودند.

جنبه‌ی قدسی بخشیدن به حکومت در دوران اسلامی

در دوران اسلامی پادشاهانی که نژادی غیر ایرانی داشتند سعی می‌کردند که به حکومت خود جنبه‌ی قدسی بدهند.

سبکتکین جهت مشروعیت بخشی به حکومت خود خوابی نقل می‌کند و حکومت خود را از جانب خدا می‌داند« در خواب دیدم خضر را علیه السلام، نزدیک من آمد مرا پرسید و گفت چندین غم چرا می‌خوری؟ گفتم از بخت بد خویش. گفت غم مدار و بشارت دهم ترا که مردی بزرگ و با نام خواهی شد چنانکه وقتی بدین صحرا بگذری با بسیاری مردم محتشم و تو مهتر ایشان؛ دل شاد دار و چون این پایگاه بیافتی با خلق خدای نیکویی کن و داد بده تا عمرت دراز گردد. و دولت بر فرزندان تو بماند » (بیهقی، ۱۳۸۴: ۲۵۵).

طغرل پادشاه سلجوقی که از نژاد غیر ایرانی بود با افسانه سازی به حکومت خود جنبه الهی داد. « شنیدم که چون طغرلبک به همدان آمد از اولیا سه پیر بودند بابا طاهر و بابا جعفر و شیخ حمشا، کوهیست بر در همدان آنرا خضر خوانند بر آنجا ایستاده بودند، نظر سلطان بر ایشان آمد، کوکبه‌ی لشکر بداشت و پیاده شد و با وزیر ابو نصر الکندری پیش ایشان آمد و دست‌هاشان ببوسید. بابا طاهر پاره‌ای شیفته گونه بودی او را گفت ای ترک با خلق خدای چه خواهی کرد، سلطان گفت آنچه تو فرمایی، بابا گفت آن کن که خدا فرماید: ان ا... یامربالعدل و الاحسان، سلطان بگرست و گفت چنین کنم ، بابا دستش بستد و گفت از من پذیرفتی، سلطان گفت آری، بابا سر ابریقی شکسته که سال‌ها از آن وضو کرده بود در انگشت داشت بیرون کرد و در انگشت سلطان کرد و گفت مملکت عالم چنین در دست تو کردم بر عدل باش سلطان پیوسته آن در میان تعویذها داشتی و چون مصافی پیش آمدی آن در انگشت کردی» (الراوندی، ۱۳۶۴: ۹۸-۹۹).

اما اسماعیل سامانی علاوه بر نسب سازی با تعریف خوابی به حکومت خود و فرزندانش جنبه قدسی داد. « گویند که یکی از علما روزی به دیدن اسماعیل سامانی آمد و او در حین مراجعت هفت قدم مشایعت او کرد، شب پیغمبر(ص) را به خواب دید که فرمود: ای اسماعیل بدان هفت قدم که مشایعت آن عالم نمودی، هفت نفر از نسل تو پادشاهی خواهند کرد » (میرخواند، ۱۳۸۰: ۲۸۱۵).

نتیجه گیری

سیرت پادشاهان به ویژه پادشاهان سرسلسله ایرانی نژاد چه در دوره های تاریخی و چه در دوره‌ای افسانه‌ای بر این منوال بوده است که نسب خود را به پادشاهان پیشین علی الخصوص پادشاهان دوران باستان یا دوران اسطوره‌ای و افسانه‌ای می رساندند. این رفتار باعث ایجاد یک رابطه پدری و پسری بین تمام پادشاهان ایرانی نژاد در قبل و بعد از اسلام می‌گردد. به طوری که حتی در نسب نامه ها ضحاک ماردوش که یک شخصیت اسطوره ای است و نمایانگر جهان بینی زرتشتی می‌باشد نیز را از فرزندان کیومرث پیشدادی دانسته‌اند تا خدایی نکرده این رابطه‌ی پدری و پسری به هم نخورد. علاوه بر این برای اسکندر مقدونی نیز که یک بیگانه و اجنبی است نیز افسانه ای ساخته اند تا او را نیز در این زنجیره ی پدری و پسری قرار دهند و او را نیز یک ایرانی نژاد معرفی کنند. این نسب سازی در مورد پادشاهان ایرانی نژاد در دوران اسلامی نیز

ادامه پیدا کرد و این سیرت مورد قبول سلسله های دوران اسلامی در ایران نیز قرار گرفت. به طوری که این سلسله ها نیز نسب خود را به پادشاهان باستان و افسانه ای می رساندند و این عمل را تنها برای مشروعیت بخشی به حکومت و سلسله خود انجام می‌دادند.

اما سلسله هایی که نژاد ایرانی نداشتند از شیوه و ترفند دیگری برای مشروعیت بخشی به حکومت خویش بهره می‌بردند و آن موید کردن حکومت خویش به تایید یکی از قدیسین مذهبی بوده است. سبکتکین به قول خود مژده‌ی حکومت خویش را در عالم رویا از زبان خضر شنیده است و طغرلبک توسط بابا طاهر حکومت عالم به او تفویض می‌شود. بدین ترتیب چه در دوران باستان و چه در دوران اسلامی سلسله ها برای مشروعیت بخش به حکومت خود از دو شیوه نسب سازی و تقدس نمایی بهره می‌بردند.

کتابنامه

-اکبری، امیر، « تاثیر نگرش های باستانی بر اندیشه های سیاسی عصر خواجهد نظام الملک طوسی»، فصل نامه تاریخ، شماره ۷ ، صص ۹-۳۴ ، ۱۳۸۶.

-الراوندی، محمد بن علی بن سلیمان ، راحه الصدور و آیه السرور در تاریخ آل سلجوق، به سعی و تصحیح محمد اقبال، چاپ دوم، نشر امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.

-بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین، تاریخ بیهقی، تصحیح علی اکبر فیاض، نشر علم، تهران، ۱۳۸۴.

-ثعالبی نیشابوری، عبدالملک بن محمد بن اسماعیل، تاریخ ثعالبی، ترجمه محمد فضائلی، نشر قطره، تهران، ۱۳۶۸.

-جوادیان، مسعود، « فره ایزدی، تداوم قدرت و فرمانروایی در ایران باستان»، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، شماره ۱۰۳، صص ۸۵-۸۴ ، ۱۳۸۵.

-رضایی، عبدالعظیم، گنجینه تاریخ ایران، نشر اطلس، تهران، ۱۳۷۸.

-سرکاراتی، بهمن، سایه های شکار شده گزیده مقالات فارسی، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۸.

-طبری، ابوجعفرمحمد بن جریر، تاریخ الرسل و الملوک، ترجمه صادق نشأت، نشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۱.

-فردوسی، ابوالقاسم، شاهنامه براساس نسخه نه جلدی چاپ مسکو، زیرنظرع. نوشین، چاپ چهارم، نشر ققنوس، تهران، ۱۳۸۸.

-گردیزی، بوسعید عبدالحی بن ضحاک بن محمود، زین الاخبار، به اهتمام دکتر رحیم رضا زاده ملک، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۸۴.

-مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین، مروج الذهب و معادن اجوهر، ترجمه ابوالقاسم پاینده، نشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۲۵۳۶.

-مشکور، محمد جواد، ایران در عهد باستان در تاریخ اقوام و پادشاهان پیش از اسلام، چاپ چهارم، نشر اشرفی، تهران، ۱۳۶۳.

-مهرآبادی، میترا، تاریخ ایران در سده‌های نخستین اسلامی، نشر دنیای کتاب، تهران، ۱۳۸۴.

-میرخواند، محمد بن خاوند شاه محمود، تاریخ روضه الصفا، تهذیب عباس زریاب، نشر علمی، تهران، ۱۳۷۳.

-میرخواند، محمد بن خاوند شاه محمود، تاریخ روضه الصفا، تصحیح و تحشیه‌ی جمشید کیان فر، نشر اساطیر، تهران، ۱۳۸۰.

-همایون کاتوزیان، محمد علی، «فره ایزدی و حق الهی پادشاهی،» اطلاعات سیاسی – اقتصادی، شماره ۱۲۹ و ۱۳۰ ، صص ۴-۱۹ ، ۱۳۷۷.

بررسی عنصر ساختاری پیرنگ در حکایتی از مرزبان نامه بر اساس نظریه‌ی" فورستر"

سعید امامی[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
سمیرا ریزه وندی
کارشناس ارشد دانشگاه کردستان

چکیده

اصطلاح ادبی که برای ساختار روایت به‌کار می‌رود، پیرنگ است و بیشتر مطالبی که در سنت ادبی در این مورد بیان می‌شود برگرفته از پوئتیک (Poetics) ارسطو است. طرح یا پیرنگ یکی از عناصر پویا و زنجیره‌ای قصه، نمایشنامه و شعر (روایی) است و یکی از عناصر متعلق به ژرف ساخت متن است و به روساخت اثر وابسته نیست و می‌توان آن را از دیگر عناصر سازنده‌ی متن جدا کرد.

در پژوهش حاضر عنصر پیرنگ و اجزای ساختاری آن همچون شروع، گره افکنی، بحران، تعلیق، نقطه‌ی اوج، گره گشایی و پایان در حکایتی از مرزبان نامه که یکی از شاهکارهای ادب فارسی در نثر مصنوع است که داستان‌های آن به صورت اپیزودیک (Episodic) روایت شده، بر اساس نظریه‌ی فورستر(Forrester) مورد بررسی قرار گرفته است و نشان داده شده که چگونه می‌توان پیرنگ یک داستان را به دست آورد و از ساختارهای پیچیده‌ی یک حکایت به اجزای ساده‌ی آن رسید.

کلیدواژه‌ها: پیرنگ، روایت، ساختار، فورستر، مرزبان نامه.

مقدمه

مرزبان‌نامه به زبان طبری اثر مرزبان بن رستم شروین است. وی این کتاب را در اواخر قرن چهارم نوشت و سعدالدین وراوینی در قرن هفتم آن را از زبان طبری به زبان پارسی برگرداند که از جمله‌ی شاهکارهای ادب فارسی در نثر مصنوع است. این کتاب شامل نه باب، یک مقدمه و یک ذیل است و مطالب آن از زبان حیوانات و دیو و پری و آدمی بیان شده و داستان‌های آن همانند کلیله و دمنه به شیوه حکایت در حکایت روایت شده است.

داستان ادامه‌ی قصه است. همان طور که بشر در جریان تاریخ تحول یافته، در این مسیر، ساختار قصه را نیز به ساختار داستان بدل کرده است. اگر عمر قصه به هزاران سال برمی‌گردد، داستان از عمری چند ساله در غرب و از عمری شصت هفتاد ساله در ایران برخوردار است یعنی بعد از مشروطیت که آثار داستانی غربی به فارسی ترجمه شد(بهشتی،۱۳۷۶: ۱۱). داستان قبل از قرن هجدهم در اروپا و قبل از مشروطیت در ایران را علّت‌هایی از درون به سوی معلول و یا معلول‌هایی هدایت نمی‌کرد، در حالی که با پیدایش عامل اساسی

[1] . saiid.emami@yahoo.com (نویسنده مسئول)

طرح و توطئه در داستان، حکایت از شکل روایت ساده‌اش درآمده، به سوی قصّه به معنای امروزی آن حرکت کرده، در واقع جای خود را به قصّه سپرده است(براهنی،۱۳۶۲: ۲۱۱).

ناقدان فرمالیست روسی میان داستان و طرح تفاوت می‌گذاشتند. فرمالیست‌های روسی سال ۱۹۲۰ دو مفهوم فابولا- سیوژت (Fabula-Syuzhet) را به شیوه‌ای به کار بردند که به تمایز داستان و گفتمان اشاره داشت. فابولا عبارت است از بازگویی خلاصه‌ی کنش که فرمالیست‌ها آن را با چیزی در ارتباط می‌دانند که ویکتور شکلوفسکی(Viktor Shklovsky) « ماده‌ی خام » ساخت روایت می‌خواند. اما سیوژت به طرح شفاهی یا مکتوب داستان اشاره دارد، به شیوه ها و تمهیدات مختلف موجود در متن که آن را ادبی می‌کنند، سیوژت یکی از عناصر فرم است که به محتوای متن سرایت می‌کند. به این ترتیب سیوژت با طرح ارتباط دارد(لوته، ۱۳۸۸: ۱۴).

بوریس توماشفسکی(Boris Tomachevski) در فرق میان داستان Story (Fabula در لاتین) و هسته‌ی داستانی (Syuzhet در روسی و Plot در انگلیسی) بحث مفصّلی دارد. داستان یک درک کلی است، نظر به کل روایت است چه اموری که گفته شده و چه نشده باشد. اما هسته‌ی داستانی آن قسمت از داستان است که نویسنده آن را برگزیده و روایت کرده است. خواننده از هسته‌ی داستانی به سوی داستان می‌رود و آن را در می‌یابد. هسته‌ی داستانی ماده‌یی است برای تحقق و شکل گیری داستان، لذا هسته‌های داستانی را می‌توان طبقه بندی کرد زیرا حضور دارند، اما داستان‌ها را نمی‌توان، زیرا به هزاران شکل بیان شده‌اند. پلات شرح و بسط ادبی حوادث است، داستان حوادث انتزاعی است (شمیسا،۱۳۸۰: ۱۶۵).

داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی که بنیادی ترین عنصر داستان روایت است. روایت به مفهوم بازگویی پی در پی واقعه، کاشف توالی، تسلسل و زنجیره وار بودن گفتاری است که راوی آن را بازگو می‌کند(مستور، ۱۳۷۹: ۷). هر روایت زنجیره‌ی حوادث در روال مناسبات علّت و معلولی در زمان و مکان است که از موقعیتی پایدار آغاز می‌شود، سلسله‌ای از دگرگونی‌هاست، براساس و زمینه‌ی نسبت‌های علّت و معلولی خاص، تا سرانجام موقعیت پایدار تازه ای پدید آید(احمدی،۱۳۷۱: ۲۵۰). روایت نظامی مستقل است و دلالت معنایی آن در دل خود آن شکل می‌گیرد. این نظام تشکیل شده از عناصری است که در تعامل با یکدیگر هستند و اساسی‌ترین عنصر آن پیرنگ است.

در اینجا سوالی که مطرح می‌شود این است که چگونه می‌توان پیرنگ را در روایت پیدا نمود و آن را ارزیابی کرد؟ که در این مقاله به این پرسش پاسخ می‌دهیم. در قسمت اول این مقاله ابتدا با توضیحی کلی در مورد پیرنگ و عناصر سازنده آن و به تعریفی مختصر از این عناصر می‌پردازیم و در بخش دوم به عنصر پیرنگ در حکایتی از باب چهارم مرزبان نامه (دیو گاوپای و دانای دینی) خواهیم پرداخت که البته در این باب سه داستان دیگر هم به صورت اپیزودیک در میان داستان دیو گاوپای و دانای دینی مطرح می‌شود که در ساختار پیرنگی این داستان تأثیری ندارد ولی پیرنگ آنها را به صورت اجمالی توضیح خواهیم داد؛ که هدف

نگارنده از بیان پیرنگ و بررسی عناصر ساختاری آن این است که نوع نگاه و تاکیدمان را بر اجزای یک قصه مشخص کنیم.

پیشینه تحقیق

از جمله کارهای پژوهشی که به بررسی پیرنگ بر روی برخی آثار منظوم و منثور فارسی انجام گرفته و راهگشای این پژوهش بوده‌اند می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد:

– « مقایسه عنصر طرح یا پیرنگ، در منظومه‌ی بیژن و منیژه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی » (نیکوبخت، نوروزی، ۱۳۸۵: ۱۸۵–۲۰۵) به بررسی انواع طرح از جمله طرح‌های سست و غیر معقول، طرح‌های تاریخی، دینی، اعتقادی و ...،در این دو مثنوی پرداخته شده است.

– « بررسی عنصر پیرنگ در داستان سیاوش » (زارعی، امین، موسوی، ۱۳۸۷: ۸۳–۱۱۲)، با ذکر حوادث و نشان دادن رابطه‌ی علّت و معلولی میان آنها به ترسیم پیرنگ داستان سیاوش پرداخته و هنر داستان پردازی فردوسی را که منطبق بر اصول داستان نویسی است را نشان داده است.

– « تجزیه و تحلیل پیرنگ در داستان‌های نخودی اثر محمد هادی محمدی» (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۶۷–۱۸۸)، با استفاده یکی از رویکردهای علمی در حوزه‌ی روایت شناسی، خوانشی بر عنصر پیرنگ در داستانک‌های نخودی اثر محمد هادی محمدی داشته است.

– « ساختار پیرنگی داستان سیاوش» (جعفری : ۶۴–۷۰)، پیرنگ داستان سیاوش را از دو منظر ادبیات نوین داستانی و ادبیات کلاسیک داستانی بررسی کرده است.

– « جایگاه سه عنصر گفتگو، کنش، پیرنگ و ساختار روایتهای حدیقه » (طغیانی، نجفی، ۱۳۸۷: ۱۰۱–۱۱۹) ، به بررسی ساختار روایت‌های حدیقه بر اساس سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ پرداخته و شیوه‌ی داستان پردازی سنایی در این روایت‌ها را تحلیل کرده است .

با در نظر گرفتن موارد ذکر شده و با توجه به اینکه تاکنون با این رویکرد به بررسی عنصر ساختاری پیرنگ مرزبان‌نامه به عنوان یک اثر منثور کلاسیک کاری صورت نگرفته و این اثر بر اساس رویکردهای دیگری مورد نقد و تحلیل قرار گرفته است. به همین جهت در این پژوهش به بررسی و تحلیل حکایتی از مرزبان نامه بر اساس نظریه‌ی فورستر می‌پردازیم تا روشن کنیم که چگونه می‌توان از دیدگاه فورستر حکایت‌های مرزبان نامه را مورد بررسی قرار داد.

پیرنگ

پیرنگ واژه‌ی ترکیبی است که از دو جزء « پی » به معنی شالوده و بنیاد و « رنگ » به معنی نقش و طرح تشکیل شده است(مهدی پورعمرانی ،۱۳۸۸: ۱۰۶). اصطلاح انگلیسی Plot با معادل‌های گوناگونی به فارسی ترجمه شده است که مهم ترین آنها عبارتند از: پیرنگ، طرح، طرح و توطئه، چهارچوب، دسیسه، داستان و خلاصه داستان که از میان این اصطلاح‌ها « طرح » و « پیرنگ » رواج بیشتری یافته‌اند(دیپل،۱۳۸۹: ۳). شمیسا در کتاب انواع ادبی در مورد پلات می‌گوید: پلات را که در فن شعر ارسطو مطرح شده است،

دکتر زرّین کوب به جای آن افسانه‌ی مضمون گذاشته‌اند و برخی از محققان عصر ما آن را طرح و توطئه خوانده اند. به نظر من می‌توان به آن نیرنگ داستان یا طرح داستان و یا هسته‌ی داستانی گفت. به هر حال، به توالی منظم اعمال و حوادث داستان که مبتنی بر رابطه‌ی علّت و معلولی باشند پلات می‌گویند. همین نظم و ترتیب علّت و معلولی حوادث است که داستان را به وجود می‌آورد(شمیسا،۱۳۸۳: ۱۸۲). همچنین پیرنگ اصطلاحی است که میان خواننده و متن ادبی واسطه می‌شود و خواننده به کمک این حلقه‌ی اتصال اصل بنیادینی را می‌شناسد که همه‌ی آثار داستانی بر پایه‌ی آن شکل گرفته اند (دیپل، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

هر داستان از بیان حادثه ای آغاز می‌شود که در واقع گذار از وضعیت پایدار به وضعیت پایدار دیگر است. این داستان یا سیر حوادث را طرح داستان می‌نامند ولی هنگامی که در الگوی زمانمند و شبکه ی علّت و معلول قرار می‌گیرد، پیرنگ را می‌سازد (مارتین،۱۳۸۲: ۵۷).

از زمان‌های گذشته تاکنون این عنصر اهمیت زیادی داشته است، حتی ارسطو پیرنگ را یکی از عناصر اصلی و شش گانه‌ی تراژدی به شمار می آورد. ارسطو، پلاتی را استوار و منسجم می‌داند که آغاز و میان و پایانی روشن داشته باشد. در آغاز آن عملی باشد که منطقاً عمل دیگری را ایجاب کند. همین طور در وسط آن، امری که اتفاق می‌افتد، امر دیگری را به دنبال خود به وجود آورد و بدین ترتیب آخر پلات نتیجه‌ی عمل آغاز آن باشد بعد از آن دیگر لازم نیست چیزی گفته شود و شرح و بسطی داده شود. خواننده از این که پلات به پایان رسیده و کامل شده احساس رضایت می‌کند(شمیسا،۱۳۸۳: ۱۸۵). البته می‌توان دید که دو تلقی از طرح وجود دارد. از یک زاویه، طرح شکل دادن است به رخدادها به نحوی که داستانی تمام عیار را بسازند: نویسندگان و خوانندگان برای سر در آوردن از قضایا، رخدادها را در قالب یک طرح می‌ریزند. از زاویه‌ای دیگر، طرح با روایتها شکل می‌گیرد، زیرا این روایتها « داستان » واحدی را به شکل‌های گوناگون عرضه می‌کنند(کالر،۱۳۸۲: ۱۱۵-۱۱۴).

اهمیت پیرنگ تا به امروز هم نزد نظریه پردازان دیده می‌شود که می‌توان از گوستاو فریتاگ(Gustav Freytag) منتقد آلمانی نام برد، نمودار کلی و سنتی پیرنگ که او عرضه کرده به شکل V وارونه است این مفهوم هرچند جالب می‌نماید ولی یک نقص عمده دارد که همه پیرنگ‌ها را در بر نمی‌گیرد. پیرنگ او پنج پرده دارد که آن را به شکل یک هرم بیان کرده که شامل: ۱- مقدمه چینی ۲- آغاز کشمکش ۳-پیچیدگی یا پرداخت کشمکش یا کنش تصاعدی ۴- نقطه‌ی اوج یا نقطه‌ی برگشت کنش ۵- فرود یا بازگشایی کشمکش می‌شود(مارتین،۱۳۸۶: ۵۷). همچنین می‌توان به ای. ام. فورستر(۱۹۷۰-۱۸۷۹) نویسنده و منتقد انگلیسی اشاره کرد، که فورستر پیرنگ را چنین تعریف می‌کند:

داستان نقل وقایع است به ترتیب توالی زمانی — در مثل ناهار پس از چاشت و سه شنبه پس از دوشنبه و تباهی پس از مرگ می‌آید، و بر همین منوال(فورستر،۱۳۸۴: ۴۲). طرح نیز نقل حوادث است با تکیه بر موجبیّت و روابط علّت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است. اما «سلطان مرد و

پس از چندی ملکه از فرط اندوه در گذشت.» طرح است. در اینجا نیز توالی زمانی حفظ شده لیکن حس سببیّت بر آن سایه افگنده است. یا این که «ملکه مرد و کسی از علّت امر آگاه نبود تا بعد که معلوم شد از غم مرگ سلطان بوده است» این طرح است، بعلاوه‌ی یک راز، و این شکلی است که می‌توان به کمال بسط داد. زیرا توالی زمانی را تعلیق می‌کند و تا آنجا که محدویت‌هایش اجازه دهد از داستان فاصله می‌گیرد(همان :۱۱۹–۱۱۸). فورستر برای پیرنگ کیفیت و تعریفی قائل شده است که آن را از داستان ساده می‌کند و معتقد است که حوادث و وقایع باید از یکدیگر ناشی شوند و با هم ارتباط منطقی و سببی داشته باشند تا پیرنگ را به وجود آورند.

عناصر ساختار پیرنگ

ساختمان هر طرح برای انسجام و استحکام روابط مبتنی بر سببیّت خود- که هویت طرح به آن وابسته است- ناگزیر از کاربست عناصری است که بدون آنها طرح سست و یا کم تأثیر خواهد بود . این عناصر را می‌توان به گونه زیر دسته بندی کرد و نمودار آن را به شکل زیر ترسیم نمود :

شروع، ناپایداری یا گره افکنی، بحران، تعلیق، نقطه اوج، گره گشایی و پایان بندی.

نمودار ساختار پیرنگ

شروع: شروع داستان یا آغاز داستان، اولین جمله یا بند یا صفحه است، یعنی هر آنچه که کشمکش واقعی داستان را پیشاپیش آشکار می‌کند(میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۰۰). شروع ها می‌توانند با توصیف، تک گویی، گفت وگو، پرسش و یا حادثه شروع شوند. اما آنچه که آنها را جذاب و لیز می‌کند برانگیختن حسی است در خواننده که آنها را به خواندن ادامه داستان ترغیب می‌کند(مستور،۱۳۷۹: ۱۸).

ناپایداری یا گره افکنی: گره افکنی یعنی به هم ریختن تعادل زندگی که در واقع چیزی نیست مگر بی نظمی و آشفتگی. ناپایداری حاصل وضعیت و شرایطی است که آن را کشمکش یا ناسازگاری می‌گویند؛ یعنی عدم تعادل، به دنبال و همراه خود، کشمکش یا درگیری و جدال پدید می‌آورد، کشمکش به معنی تقابل و درگیری موضعی یا همه جانبه‌ی نیروهای متضاد بیرونی و درونی است(بی نیاز،۱۳۸۸: ۲۵).

بحران: در فرآیند داستان، استمرار، جا افتادگی و پیچیدگی گره افکنی، به بحران می‌انجامد. پس، بحران را نمی‌توان از گره افکنی جدا و منفک کرد، هر دو در هم آمیخته‌اند و از نظر ذهنی دو مرحله جدا از هم

هستند. شاخص ترین معیار موفقیت گره افکنی، رسیدن آن به مرحله‌ی بحرانی است. بحران داستانی، در خواننده حالت « انتظار» پدید می‌آورد. این حالت به داستان تعلق ندارد، بلکه واکنش خواننده به داستان است(همان: ۳۰).

تعلیق: حالت تعلیق یا هول و ولا کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در شرف تکوین است، در داستان خود می‌آفریند و خواننده را مشتاق و کنجکاو به ادامه داستان می‌کند و هیجان و التهاب او را بر می-انگیزد(میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۶).

نقطه‌ی اوج: در فرآیند داستان، آنجا که تنش به اوج می‌رسد و بالاترین نقطه‌ی بحرانی داستان است و قویترین رابطه‌ی حسی بین خواننده و متن پدید می‌آید، نقطه‌ی اوج خوانده می‌شود. چرخش‌های اساسی رخدادها و شخصیت‌ها هم در این نقطه نمایان می‌شود(بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۳۸).

گره گشایی: گره گشایی، پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه نهایی رشته حوادث است و نتیجه-ی گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهمات و پایان انتظارها. در گره گشایی سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۹۶).

پایان یا پایان‌بندی: پایان‌بندی داستان باید این حس را به خواننده بدهد که یک راه کامل را رفته است. آنجاست که نویسنده می‌تواند نشان دهد معنی کل نوشته‌اش چیست. پایان‌بندی در هر سطحی باید خواننده را راضی کند. باید معما را حل کند و جواب را بدهد(نایت،۱۳۸۸: ۲۴۳).

حال که شناختی اجمالی از پیرنگ و عناصر سازنده‌ی آن پیدا کردیم، ابتدا به صورت کلی به تحلیل پیرنگ در سه داستان « پسر لوچ میزبان » ،« مرد مهمان با صاحب خانه » و « موش و مار » می‌پردازیم و سپس ساختار حکایت دیو گاو پای و دانای دینی از باب چهارم مرزبان‌نامه را مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

همان طور که گفته شد داستان از یک وضعیت آغازین شروع می‌شود که یک موقعیت پایدار است و دچار عدم تعادل می‌شود و یک موقعیت ناپایدار شکل می‌گیرد و پس از حل آن دوباره یک وضعیت پایدار ثانویه بر داستان حاکم می‌شود که در این سه داستان می‌توان آن را به صورت زیر نشان داد:

حکایت اول

۱-پسر لوچ میزبان:

۱-۱ وضعیت آغازین: وجود مرد مهمان نواز – آمدن مهمان عزیزی به خانه‌ی او – دعوت مهمان به خوردن غذا – پیشنهاد خوردن باده از طرف میزبان به مهمان – قبول کردن پیشنهاد از طرف مهمان – وجود یک شیشه‌ی باده در خانه – درخواست میزبان از پسر احول خود برای آوردن آن شیشه – رفتن پسر میزبان برای آوردن شیشه باده.

۱-۲ وضعیت ناپایدار: دیدن دو شیشه باده – برگشت پسر نزد پدر – پرسش از پدر که کدامیک از آن دو شیشه را بیاورد – فهمیدن پدر از اینکه پسرش یک شیشه را دو شیشه دیده – اندیشیدن پدر با خود از اینکه

مهمان تصور نکند که میزبان خسیسی کرده و نخواسته دو شیشه را بیاورد – در خواست پدر از پسر احولش که یک شیشه را بشکند و دیگری را بیاورد – دوباره رفتن پسر برای آوردن شیشه‌ی باده – سنگ زدن به شیشه و شکستن آن – برگشت پسر با حالتی نومیدانه و بازگو کردن ماجرا.

۱–۳ وضعیت پایدار ثانویه: آشکار شدن ماجرا – متوجه شدن مهمان از اینکه ایراد در چشم پسر بود نه در رأی و نظر پدر.

حکایت دوم

۲–مرد مهمان با صاحبخانه :

۲–۱وضعیت آغازین: آمدن دوست مرد کشاورز در یک شب سرد زمستان به خانه‌ی او – پذیرایی از مهمان و خوردن غذا – روشن کردن آتش – نشستن مرد مهمان و کشاورز و همسرش دور آتش.

۲–۲وضعیت ناپایدار: پاره بودن زیر جامه‌ی همسر کشاورز – پنهانی و دزدکی نگاه کردن مهمان به بدن همسر کشاورز – متوجه شدن شوهر – برداشتن چوب و آهسته به همان جای پاره شده زدن تا زن خود را بپوشاند – متوجه شدن مهمان – اتفاقی زدن چوب بر شرمگاه زن – خارج شدن بادی از مخرج او.

۲–۳ وضعیت پایدار ثانویه: خجالت و شرمندگی کشاورز – پشیمانی او از این کارش.

حکایت سوم

۳–موش و مار

۳–۱وضعیت آغازین: لانه کردن موش در خانه‌ی ثروتمندی – باز کردن دری از انبار و راه دیگری به باغ – با آسودگی و بدون دردسر روزگار به سر بردن.

۳–۲ وضعیت ناپایدار: آمدن ماری از صحرا برای خوردن آب به آن باغ – عبور مار از نزدیک خانه‌ی موش و برگزیدن خانه‌ی موش توسط مار – آمدن موش به خانه‌اش – مشاهده کردن مار در خانه‌اش و تیره شدن جهان پیش چشمش – رفتن موش نزد مادرش و خواستن راهنمایی از او – پیشنهاد مادر موش برای ساختن خانه‌ای دیگر و ایستادگی نکردن در برابر مار – قبول نکردن پیشنهاد مادر توسط موش و اندیشیدن چاره توسط موش که از باغبان کمک گیرد – رفتن موش و مراقبت از اوضاع – خارج شدن مار از لانه‌ی موش – ورود به باغ – استراحت کردن مار – خوابیدن مار در زیر بوته ای – توجه موش به اینکه باغبان در استراحت گاه خود خوابیده – رفتن موش و پریدن او بر روی سینه‌ی باغبان – بیدار شدن باغبان از خواب – پنهان شدن موش و خوابیدن دوباره باغبان – تکرار کردن عمل پریدن توسط موش – فرار کردن موش – عصبانی شدن باغبان – آوردن چوب بزرگی – گذاشتن چوب پهلوی خود – خود را به خواب زدن باغبان – دوباره تکرار کردن عمل پریدن توسط موش – بلند شدن باغبان از جای خود و به دنبال موش دویدن – فرار کردن موش به سمت جایی که مار خوابیده – وارد شدن موش به سوراخی – دیدن باغبان مار خوابیده را.

۳-۳ وضعیت پایدار ثانویه: هلاک کردن مار با چوب دستی توسط باغبان.

ساختار پیرنگی حکایت دیو گاو پای و دانای دینی

به طور کلی می‌توان طرح این حکایت را به این صورت خلاصه کرد که همه اجزای آن در وحدت کامل با یکدیگر هستند و هر حادثه ای از نظر زمانی نتیجه ی حوادث قبل از خود است و به سوی حادثه‌ی بعدی هدایت می‌شود و صحنه‌های مختلف این داستان زنجیره وار با هم رابطه‌ی علّت و معلولی دارند و حوادث داستان ناگزیر به هم ختم می‌شوند و رویدادها در یک خط مستقیم پیش می‌روند و حادثه ها یکی پس از دیگری و پشت سر هم به وجود آمده و به جلو می‌روند و روایت با اختلاف میان دو فاعل، آغاز می-شود. این اختلاف سبب درگیری آنان در فعل مشترک مناظره یا مکالمه می‌شود و نتیجه این درگیری، پیروزی یکی و شکست دیگری است و جوهره‌ی اصلی این حکایت را جدال و کشمکش میان بینش‌های متضاد تشکیل می دهد و خوبی و بدی برای نابودی یکدیگر وارد عمل می‌شوند که جدال های مطرح در این حکایت دیو گاو پای و دانای دینی در واقع نمایش درونمایه‌ی اصلی داستان است که بر تضاد نیک و بد استوار است. طرح داستان با واقعه‌ای که اغلب با پدید آمدن عدم تعادل در موقعیتی همراه است شروع می-شود. وضعیت و موقعیتی که نامتعادل و در شرف دگرگونی است و نطفه‌ی حوادث آینده را در خود دارد، ابتدا ما با یک وضعیت پایدار رو به رو هستیم که بر اثر رویدادها و سیر حوادثی که پیش می‌آید، داستان دچار وضعیت ناپایدار و گره افکنی می‌شود که با حل این کشمکش داستان به یک وضعیت پایدار ثانویه می‌رسد.

۱- شروع (Opening)

شروع داستان که اولین جمله یا صفحه است، با توصیف شرایط و فضا آغاز می‌شود که در این حکایت با این جملات آغاز می‌شود که در زمان‌های گذشته دیوها آشکارا رفت و آمد می‌کردند و با انسانها از راه معاشرتی که داشتند به گمراه کردن انسان‌ها می‌پرداختند.

۲- ناپایداری یا گره افکنی (Complication)

گره افکنی به معنی به هم ریختن تعادل زندگی که در واقع چیزی نیست جز بی نظمی و آشفتگی، که همین ابزاری است برای گسترش و پیش برد روایت؛ که در این حکایت با این عبارت شروع می‌شود که مردی دیندار در سرزمین بابل پیدا شد و بر قلّه کوهی پرستش‌گاهی درست کرد و مردم را به پاکدامنی دعوت می‌کرد و زمان زیادی نگذشته بود که بساط دعوتش رو به گسترش نهاد و افراد زیادی از او پیروی کردند.

۳- بحران (Crisis)

بحران را نمی‌توان از گره افکنی جدا کرد و نتیجه‌ی یک گره افکنی حساب شده است. در داستان زمانی جلوه می‌کند که انسان‌ها از دیوها دوری کردند و شهرت عالم دیندار در سراسر جهان گسترش یافت و دیوها پریشان حال شدند و برای دادخواهی نزد بزرگتر خود دیو گاو پای رفتند. دیو گاو پای هم با سه دیو

بزرگ خود که از وزیران پادشاهی او بودند به مشورت پرداخت و در نتیجه تصمیم گرفت برای از بین بردن مرد دینی با او به مناظره بپردازد.

۴- تعلیق (Suspense)

هر بخش از داستان به کمک عنصر ناپیدای انتظار و تعلیق به بخش بعد از خود پیوند می‌خورد و نیروهای رویارو در داستان، با هم رو به رو می‌شوند این رویارویی سبب می‌شود که عمل داستانی به پیش برود و به نقطه‌ی اوج که قلّه‌ی درگیری هاست نزدیک شود که در داستان با مناظره بین دانای دینی و دیو گاو پای شروع می‌شود. گاو پای با لشکری انبوه از شیاطین و انسان‌ها در محلی گرد می‌آیند و مردم با هم شرط بستند که اگر مرد دینی در این مناظره از عهده‌ی سوالات دیوگاو پای برآید دیوها سرزمین های آباد را رها کنند و به جاهای پست و غارها بروند و از معاشرت با انسانها محروم شوند ولی اگر مرد دینی شکست بخورد او را بکشند.

۵- نقطه اوج (Climax)

در فرآیند داستان، آنجا که تنش به اوج می‌رسد و بالاترین نقطه‌ی بحرانی داستان است و مهم ترین رویداد درونی یا بیرونی در همین نقطه روی می دهد که در داستان با جلسه‌ی مناظره‌ی بین دیو گاو پای و دانای دینی آغاز می‌شود که در ابتدا دیو گاو پای سوالاتی در مورد جهان هستی و خدا و مردم می‌پرسد و مرد دینی هم به همه‌ی سوالات او پاسخ می‌دهد. چون مجادله و گفتگوی مرد دینی و دیو گاو پای طولانی می‌شود شب فرا می‌رسد و ادامه‌ی جلسه به فردا موکول می‌شود و فردای آن روز هم دوباره دیو سوالاتی از مرد دینی می‌پرسد و مرد دینی به همه‌ی سوالات او جواب می‌دهد.

۶- گره گشایی(Denouement)

گره گشایی که عبارت است از حل بحران و باز شدن گره‌های داستان به ویژه گره‌های نقطه‌ی اوج که خواننده به جای تعادلی که در واقعیت داستانی از بین رفته بود با تعادل جدیدی رو به رو می‌شود که گاهی این اتفاق می‌تواند پایان داستان هم باشد که در این داستان با چیرگی و مهارت مرد دینی در سخنوری آشکار می‌شود و دیوها از مناظره و گفتگو پشیمان می‌شوند.

۷- پایان بندی(Eending)

پس از گره گشایی پایان داستان می‌آید که مؤثرترین بخش روایت است و سرنوشت شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود که در این داستان دیوها از جایگاه خود فرار کردند و زیان دیدند و از معاشرت با انسانها محروم شدند و حق پیروز شد و باطل شکست خورد و در اینجا درونمایه‌ی داستان تحقق یافت و پیرنگ آن کامل شد.

نتیجه گیری

از میان عناصر گوناگون روایت پیرنگ اساسی ترین و با ثبات ترین عنصر آن است و در واقع نقشه، طرح یا الگوی حوادث در داستان است که چون و چرایی حوادث در داستان را نشان می دهد، فورستر معتقد است

که حوادث و وقایع باید از یکدیگر ناشی شوند و با هم ارتباط منطقی و سببی داشته باشند تا پیرنگ را به وجود آورند. و اگر پیرنگ داستان درست و محکم پرداخته شود نه تنها هر جزیی از کردار و رفتار موجود در داستان جایی و مقامی دارد بلکه جایی برای ذکر وقایع تصادفی یا توصیف های اضافی و بی هدف که نقشی در داستان ندارند، نمی‌ماند.

ساختمان همه‌ی طرح ها چه پیچیده و چه ساده از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل می‌شود و پیرنگ، در واقع هسته‌ی اولیه یا کانون یک قصه است. روایت در این حکایت دیو گاو پای و دانای دینی به صورت خطی است و رویدادها در یک خط مستقیم به پیش می‌روند و این پیرنگ خط سیر پیشروی رویدادها و حوادث داستان را نشان می‌دهد. سه داستانی که در دل این حکایت بیان می‌شود در ساختار پیرنگی آن تاثیری ندارد و می‌توان پیرنگ آنها را به صورت جداگانه بررسی کرد. ساختار پیرنگ این داستان‌ها شامل شروع، ناپایداری، بحران، تعلیق، نقطه‌ی اوج، گره گشایی و پایان می‌شود و در این حکایت دیو گاو پای و دانای دینی ما با یک موقعیت پایدار رو به رو بودیم که با گره افکنی داستان به مرحله‌ی کشمکش رسید و این کشمکش، بحران را ایجاد کرد و بحران میانه‌ی داستان را به وجود آورد و بعد از اینکه گره گشایی صورت گرفت، داستان با پیروزی خوبی بر بدی به پایان رسید. که در این مقاله به کمک پیرنگ بیان کردیم یک متن هر چند هم پیچیده باشد می‌توان به ساختار ساده تری از آن رسید که برای خواننده بهتر قابل درک باشد.

کتابنامه

۱- احمدی، بابک، (۱۳۷۱)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۲- براهنی، رضا. (۱۳۶۲). قصه نویسی. تهران: نشر نو، چاپ سوم.

۳- بهشتی، الهه، (۱۳۷۶). عوامل داستان، تهران: نشر برگ، چاپ دوم.

۴- بی‌نیاز، فتح الله، (۱۳۸۸)، درآمدی بر داستان نویسی و روایت شناسی، تهران: افراز، چاپ دوم.

۵- جعفری، اسدالله، «ساختار پیرنگی داستان سیاوش»، پیک نور، شماره یک، سال اول، صص ۶۴-۷۰.

۶- دیپل، الیزابت، (۱۳۸۹)، پیرنگ، ترجمه مسعود جعفری، تهران: نشر مرکز.

۷- زارعی، فخری، امین، احمد، موسوی، کاظم، (۱۳۸۷)، « بررسی عنصر پیرنگ در داستان سیاوش»، پیک نور، شماره دوم، سال هشتم، صص ۸۳-۱۱۲.

۸- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۰)، نقد ادبی، تهران: نشر فردوس، چاپ دوم.

۹- شمیسا،سیروس، (۱۳۷۳)، انواع ادبی، تهران: فردوس، چاپ دهم.

۱۰- طغیانی، اسحاق، نجفی، زهره، (۱۳۸۷)، «جایگاه سه عنصر گفتگو، کنش و پیرنگ و ساختار روایتهای حدیقه»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۲، سال ششم، صص ۱۰۱-۱۱۹.

۱۱- عباسی، علی، (۱۳۹۰)، « تجزیه و تحلیل پیرنگ در داستانک‌های نخودی اثر محمد هادی محمدی»، مجله مطالعات ادبیات کودک، شماره اول، سال دوم، صص ۱۶۷-۱۸۸.

۱۲- فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۸۴)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: نگاه، چاپ پنجم.

۱۳-کالر، جاناتان، (۱۳۸۲)، نظریه‌ی ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۱۴- لوته، یاکوب، (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد، چاپ دوم.

۱۵- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، تهران: نشر مرکز، چاپ اول.

۱۶- مهدی پور عمرانی، روح الله، (۱۳۸۸)، آموزش داستان نویسی، تهران: تیرگان.

۱۷- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۷)، راهنمای داستان نویسی، تهران: سخن.

۱۸- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶)، ادبیات داستانی« قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان». تهران: سخن.

۱۹- نایت، دیمن، (۱۳۸۸)، خلق داستان کوتاه، ترجمه آزار بارسقیان، تهران: افراز، چاپ اول.

۲۰- نیکوبخت، ناصر، نوروزی، خورشید، (۱۳۸۵)، « مقایسه‌ی عنصر طرح یا پیرنگ در منظومه بیژن و منیژه فردوسی و خسرو و شیرین نظامی»، فصلنامه علمی-پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، شماره ۵۶ و ۵۷، سال پانزدهم و شانزدهم، صص ۱۸۵-۲۰۵.

۲۱- مارتین، والاس، (۱۳۸۲)، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبا، تهران: هرمس، چاپ اول.

۲۲- وراوینی، سعدالدین، (۱۳۸۹)، مرزبان نامه، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علیشاه.

تحلیل و بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی

دکتر نصرالله امامی[1]

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

مرضیه شیروانی[2]

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده

تقابل‌های دوگانه از مفاهیم اصلی نظریه‌های ادبی قرن بیستم از جمله ساختارگرایی و پساختارگرایی به شمار می‌رود. از آنجا که با شناسایی این تقابل‌ها، می‌توان به دنیایی ذهنی شاعران و شناخت هر چه بیشتر اشعارشان راه یافت؛ در این مقاله به بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی پرداخته و آن‌ها در سه بخش بررسی کرده‌ایم:۱. تقابل‌های واژگانی که در آن‌ها صرفاً دو یا چند واژه در تقابل با هم قرار دارند.۲. تقابل‌های معنایی که اندیشه، ذهنیت و جهان‌بینی شاعر در شکل‌گیری آنها حضوری مؤثر داشته است.۳. تقابل‌هایی تلفیقی که در آن‌ها علاوه بر تقابل در معنا و مفهوم بیت، شاعر آگاهانه واژگان متقابل را نیز به کار برده است. یافته‌های این بررسی نشان می‌دهد که استفاده از نظریه‌های ادبی از جمله تقابل‌های دوگانه، می‌تواند در گشودن بسیاری از دشواری‌های موجود در قصاید خاقانی مؤثر افتد؛ چرا که با درک و دریافت این تقابل‌ها- که بسامد زیادی در اشعار او دارند- می‌توان به دنیای ذهنی و سبک شخصی شاعر راه یافت و برای حل ابهامات و دشواری‌های شعرش از آن‌ها استفاده نمود.

کلیدواژه‌ها: تقابل‌های دوگانه، تقابل واژگانی، تقابل معنایی، تقابل تلفیقی، خاقانی، قصاید

مقدمه

اصطلاح تقابل‌های دوگانه (Binary oppositions) به عنوان مفهومی اساسی در بسیاری از نظریه‌های ادبی قرن بیستم از جمله ساختارگرایی و پساساختارگرایی مطرح شده است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۸). این اصطلاح از مطالعات زبان‌شناسی فردینان دوسوسور، زبانشناس سوئیسی، اخذ شده و در حوزه‌های مختلفی چون بررسی متون ادبی کاربرد زیادی داشته است.

سوسور در مطالعات زبان‌شناسی، تحول عظیمی پدید آورد و به جای اینکه مانند دیگر زبانشناسان هم عصر خویش به مطالعهٔ تحولات تاریخی یا توصیف ویژگی‌های زبان در دورهٔ خاصی بپردازد، این سؤال اساسی را مطرح کرد که زبان چگونه کار می‌کند؟ (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۰) او زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند که در درجهٔ اول اختیاری هستند و بعد از آن‌که مورد پذیرش عمومی قرار گرفتند به قرارداد تبدیل می‌شوند (همان: ۷۱)؛ برای مثال: برای مفهوم گل در زبان‌های مختلف، واژه‌های متفاوتی وجود دارد و این نشان می‌دهد که رابطهٔ واژه با مفهوم، رابطه‌ای ذاتی نیست و بعد از وضع شدن واژه، به صورت قراردادی به کار رفته

[1].nasemami@yahoo.com
[2].shirvani.marzieh@gmail.com

است و می‌توانست هر واژهٔ دیگری جانشین آن شود. سوسور بر آن است که هر نشانه‌ای در زبان فقط به این دلیل که با نشانه‌های دیگر متفاوت است، دارای معنی است و معنا در ذات یک نشانه نهفته نیست. (ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۳۴) واژهٔ سیب از این رو برای ما معنای مشخصی دارد که با دیگر میوه‌ها مانند پرتقال، موز و... متفاوت است؛ ممکن است این سیب، سرخ، سفید، زرد و حتی گندیده باشد، اما آنچه به آن هویت می‌بخشد، جایگاه آن به عنوان سیب در نظام میوه‌هاست.

نخستین کسی که به توانایی نظریهٔ سوسور برای بررسی پدیده‌های متنوع فرهنگی پی برد، کلود لوی- استروس بود (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۵). او در مطالعات خود به دنبال این بود که بداند نیاکان ما برای اولین بار چگونه به جهان اطراف خود معنا بخشیده‌اند و این نظریه را مطرح کرد که پیشینیان برای تسلط بر جهانی که برایشان بیگانه بود، تقابل‌های دوگانه را وضع کردند و با این ساختار ساده که همواره مبتنی بر حضور و غیاب بود مانند: بالا/ پایین، دست ساز / طبیعی و ... به طبقه‌بندی جهان خود پرداختند (همان: ۷۷).

نتایج مطالعات لوی- استروس باعث شد در حوزهٔ متون ادبی هم به دنبال کشف ساختار تمام روایت‌ها برآیند. گرماس تلاش کرد تا با تکیه بر کار پراپ به ساختار کلی روایت دست یابد و برای این منظور از سه جفت تقابل دوتایی در بررسی روایت‌ها استفاده کرد:

شناسنده/ موضوع شناسایی

فرستنده/ گیرنده

کمک کننده / مخالف

و معتقد است این سه جفت در اغلب روایت‌ها قابل بررسی است (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۸-۱۰۹).

نتایج مطالعات زبان‌شناسی یاکوبسن نیز بر کار ساخت‌گرایان تأثیر زیادی داشت. او که حوزهٔ کارش در زمینه کودکان زبان‌پریش بود، به این نتیجه رسید که این کودکان با دو مشکل در کاربرد زبان مواجه هستند یا نمی‌توانند عناصر زبانی را در یک زنجیره، ترکیب کنند یا این که نمی‌توانند عنصری را با عنصر دیگر جایگزین کنند و سپس این‌طور نتیجه می‌گیرد که این دو نابسامانی، قابل تطبیق با دو صنعت لفظی مجاز و استعاره در ادبیات است. او مجاز و استعاره را در تقابل هم می‌داند و معتقد است که رفتار گفتاری معمول به یکی از این دو قطب گرایش دارد و سبک ادبی نیز به صورت انحرافی به سوی بیان استعاری یا مجازی آشکار می‌شود (همان، ۱۱۶-۱۱۷). نتایج کار یاکوبسن باعث شد ساخت‌گرایان در هر زمینه کار خود را بر اساس تقابل‌های دوگانه بنا نهند. ساختگرایان بر این باورند که انسان از ابتدا به صورت دو قطبی اندیشیده است، بد/ خوب، زشت / زیبا، و سرشت طبیعت نیز بر پایهٔ تقابل استوار است مانند: شب / روز ، سفید/ سیاه و علاوه بر این در سطح جامعه هم از این تقابل‌ها استفاده می‌شود؛ مانند چراغ قرمز/ سبز که علامت توقف و حرکت است (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی نیز در عقاید خویش از تقابل‌های دوگانه متأثر است. «او در نظریهٔ خود، شالوده‌شکنی[1] که یکی از ارکان مکتب پساساختارگرایی به شمار می‌رود، مفهوم تقابل‌های دوگانه را کاملاً

دچار تحول ساخت» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۹). او معتقد است اندیشهٔ غربی همواره گرفتار این دوگانگی بوده است، خوب/ بد، روز / شب و به راحتی نمی‌توان از این گونه اندیشه‌های متافیزیکی رهایی یافت، اما می‌توان آن را ساخت‌شکنی کرد و به این نتیجه رسید که این نوع تفکر برگرفته از نوعی نظام معنایی است نه یک عامل خارجی (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۸۲).

دوگانه‌اندیشی علاوه بر فرهنگ غرب، در فرهنگ ایران نیز پیشینه‌ای دیرینه دارد. تضاد در اندیشهٔ ایرانی از رابطهٔ انسان با طبیعت سرچشمه گرفته است. پیشینیان معتقد بوده‌اند، مِهر طبیعت باعث رفاه و آسایش و قهر طبیعت باعث گرسنگی و نابودی می‌شود؛ و طبیعت را دارای دو قدرت سرسبزی و خشکی و جهان را برآمده از تقابل خوب و بد می‌دانستند (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۹۷). ادیان پیشین نیز بر اساس دو تقابل خیر و شر و نیکی و بدی بنا شده بودند. در آئین زردشت، ضمیر آدمی، جایگاه نبرد دو نیروی خیر و شر تصور شده است و اهورا مزدا بعد از این که آدمی را آفریده است، به او اختیار داده تا راه درست و غلط را انتخاب کند (ناس، ۱۳۶۸: ۳۰۸). اساطیر ایران نیز از رنگ و بوی دوگانگی خالی نیست و نبردهای زیادی در اساطیر وجود دارد که نمایانگر رویارویی خیر و شر است و نمونهٔ آن ماجرای تسلط ضحاک بر جمشید است. (یاحقی، ۱۳۶۹: ۱۹۸).

استفاده از تقابل‌های دوگانه در بررسی متون ادبی فقط به ظاهر متون محدود نمی‌شود و در برخی موارد همان‌طور که کار یاکوبسن نشان داد، اساس تفسیر را نیز فراهم می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی، تاکنون پژوهش مستقلی انجام نشده است، اما دربارهٔ دیگر شاعران؛ مثل سنایی، پژوهش‌های چندی صورت گرفته است؛ به عنوان نمونه، طاهره چهری و... (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان: «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی» به بررسی تقابل‌های واژگانی در شعر سنایی و ریشهٔ این تقابل‌ها در زندگی و جامعهٔ شاعر پرداخته است.

تحلیل و بررسی

افضل‌الدین بدیل خاقانی از شاعران و قصیده‌سرایان مطرح و صاحب سبک قرن ششم و همچنین در ادوار مختلف زبان فارسی است. تلاش خاقانی برای استفاده از تمامی علومی که با آن‌ها آشنا بوده، لغات و تعبیرات خاص و دقت و بارک‌بینی در بیان مضامین گوناگون، باعث دشواری شعر او به ویژه قصایدش شده است، به گونه‌ای که برخی بیشتر از پانصد بیت دیوان او را دارای معنای روشن ندانسته‌اند (سجادی، ۱۳۶۸: پنجاه و چهار). اگر چه این نظر اغراق‌آمیز است؛ اما نشان از دشواری شعری خاقانی دارد.

دشواری‌های نهفته در قصاید خاقانی، راه بردن به سبک و معنای شعری او را دیریاب کرده است، اما امروزه به مدد دانش‌های نوین ادبی، بررسی سبک، معنا و همچنین راه یافتن به اندیشهٔ شعری شاعران قابل

دسترس‌تر از گذشته شده است. یکی از این دانش‌ها که در این راه کارگشاست، استفاده از تقابل‌های دوگانه در بررسی متون ادبی است.

در مرحلهٔ اول بررسی قصاید خاقانی، این موضوع روشن می‌شود که انواع تقابل در قصاید او بسامد بالایی دارد؛ اما فهرست کردن تقابل‌ها به تنهایی کمک چندانی به شناخت سبک و معنای شعری شاعر نمی‌کند. در این پژوهش به دنبال این هستیم که شاعر از چه تقابل‌هایی و چگونه استفاده کرده است و اینکه چه شیوه‌هایی را برای بیان آن‌ها به کار برده است و علاوه بر این، این تقابل‌ها در بررسی شعر خاقانی چه کمکی به خواننده می‌کنند.

بررسی قصاید خاقانی حاکی از این است که او مفاهیم کلی و اساسی شعرش را بر اساس تقابل‌های دوگانه بنا نهاده است. تقابل‌های اساسی که در شعر او بسامد بالایی دارند عبارتند از:

خاقانی/ مخالفان	طریقت/ طبیعت	فقر / ثروت	روزگار / وفا	عالم بقا / عالم فنا
دنیا/ آخرت	قناعت/ حرص	قدم / حدوث	روزگار / عافیت	تربیع/ تثلیث
ازل/ ابد	کفر/ ایمان	روح / جسم	عزلت/ هوس	عشق/صفات بشری
ظاهر/ باطن	مرگ / زندگی	عقل/ عشق	آرزو / آسایش	
عیسی/ دجال	مهدی / دجال	سعد/ نحس	غم دین/ غم دنیا	

همان‌گونه که قابل مشاهده است، تقابل‌هایی که در اشعار خاقانی به کار رفته است از مضامینی مانند: زهد و تصوف، عقاید دینی، گله و شکایت از روزگار و مخالفان، دانش و تجربه‌های شخصی او نشأت گرفته است که مضامین عمدهٔ شعرش را نیز تشکیل می‌دهند.

در بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی سه گروه کلی تشخیص داده شده است که هر یک از این گروه‌ها خود به زیر شاخه‌هایی تقسیم می‌شوند:

الف: تقابل‌هایی که از طریق واژگان شکل گرفته‌اند و شامل زیر شاخه‌های اسم، صفت و فعل هستند.

ب: تقابل‌هایی که از طریق معنا به وجود آمده‌اند و استفاده از صور خیالی چون: تمثیل، تلمیح و کنایه در قوت بخشیدن به آنها مؤثر بوده است.

ج: تقابل‌هایی که از تلفیق گروه اول و دوم ـ واژگانی و معنایی ـ شکل گرفته‌اند.

به نظر می‌رسد توجه به تقابل‌ها به ویژه تقابل‌های معنایی و تلفیقی در شناخت سبک شعری شاعر مفید باشد. اگر این نکته را در نظر بگیریم که سبک علاوه بر سطح زبانی، سطح فکری و ادبی را نیز در بر می‌گیرد (نک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۶-۱۶۲) نوع تقابل‌هایی که شاعر به کار برده، در شناساندن سبک و سطح فکری شاعر مؤثر است و شیوه‌های مورد استفاده‌ی شاعر برای بیان تقابل‌ها، در نمایاندن سطح ادبی اشعارش

راهگشا خواهد بود. برای مثال: یکی از تقابل‌هایی که در شعر خاقانی زیاد تکرار شده است، تقابل بین عیسی(ع) و دجال است. استفاده‌هایی که شاعر از این جفت برای بیان مضامین مختلف کرده است، نشان می‌دهد که او به دین و فرهنگ مسیحیت توجه خاصی داشته است که در میان شاعران هم‌عصر خود، این ویژگی سبکی خاصی است. از طرف دیگر، روش عمده‌ای که شاعر برای بیان بسیاری از تقابل‌ها از آن بهره می‌گیرد، تمثیل است که این روش یکی از مختصه‌های سبک هندی است و بسامد آن در شعر خاقانی، می‌تواند تأییدی بر شباهت شعر خاقانی از این نظر با شاعران سبک هندی باشد (نک: دشتی، ۱۳۶۴: ۶۷). علاوه بر تمام این موارد، بررسی تقابل‌های دوگانه دریافت معنا را نیز آسان‌تر می‌نماید. در این بخش تقابل‌ها را در اشعار خاقانی به ترتیب زیر بررسی می‌کنیم:

۱: تقابل واژگانی:

این گروه از تقابل‌ها در سطح واژگان هستند و اغلب دو واژه‌ای هستند که به طور عام در تقابل هم قرار داده شده‌اند و تقابل آن‌ها در بیت، در معنا تقابل ایجاد نمی‌کند. این تقابل‌ها را ذیل سه گونه‌ی **صفت، فعل و اسم** بررسی می‌کنیم.

۱-۱. صفت

استفاده از تقابل‌های واژگانی به صورت صفت، در اشعار خاقانی بسامد بیشتری نسبت به اسم و فعل دارد و شاید این مطلب ناشی از آن باشد که جفت‌های دوتایی در واژگان عام، بیشتر در حوزهٔ صفت قرار دارند و از این رو شاعر نیز آن‌ها را بیشتر به کار برده است.

همه روز اعور است چرخ ولیک　　احولست آن زمان که کینه ور است

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۳)

اعور به معنای یک چشم و احول به معنای دو چشم، در تقابل هم قرار دارند که نمونه‌ای از گلایه‌های شاعر از روزگار و چرخ است.

به غم تازه شمایید مرا یار کهن　　سر این بار غم عمر شکر بگشایید

(همان: ۱۵۹)

قصد شاعر بیشتر بیان دوستی و توقع همدردی است و تقابل تازه و کهن در معنای بیت تقابلی ایجاد نمی‌کند.

روز پنجم بتب گرم و خوی سرد فتاد　　شب هفتم خبر از حال دگر باز دهید

(همان: ۱۶۳)　　.

گرم و سرد دو صفتی هستند که همواره در تقابل هم به کار می‌روند. در این بیت شاعر بیماری پسرش را توصیف می‌کند و در معنا تقابل وجود ندارد.

چشمش ز خواب و غمزه زنبور سرخ کافر شهد سپید در لب و موم سیاه خالش

(همان: ۲۲۷)

سپید و سیاه نیز به طور قراردادی در تقابل با هم قرار دارند، اما در این‌جا دو صفت پسندیده برای لب و خال هستند و در معنا تقابل وجود ندارد.

بر دشمنان نهم دل چون دوستان نبینم با بتری بسازم چون بهتری ندارم

(همان: ۲۷۹)

خاقانی از نداشتن دوستان به دشمنان پناه می‌برد و با بدتری سازش می‌کند. بتر و بهتر در تقابل هم قرار دارند و این تقابل گرچه معنای بیت را روشن‌تر می‌کند، اما در معنا تقابل به وجود نمی‌آورد.

و نمونه‌های دیگر: فانی/ بقا (ص۸۷)، نیک/ بد (ص ۴۴۴)، شیرین/ تلخ (ص ۴۴۳)، علوی/ سفلی (ص ۴۳۹)، پخته/ خام (ص ۳۰۰).

۲-۱. اسم

اسم‌هایی که در زیر مشخص شده‌اند به طور قراردادی در تقابل با هم قرار دارند، اما حضورشان در بیت باعث تقابل معنایی نشده است.

رشک نظم من خورد حسان ثابت را جگر دست نثر من زند سحبان وایل را قفا

(همان: ۱۷)

نظم و نثر دو واژه‌ای هستند که به طور عام در تقابل هم قرار دارند و در اکثر موارد این دو با سلب ویژگی‌های دیگری تعریف می‌شوند، اما همان‌طور که دیده می‌شود، قصد شاعر ایجاد تقابل بین این دو واژه نبوده و فقط خواسته است برتری نظم و نثر خود را عنوان کند.

از قدمش چون فلک رقص کنان شد زمین همچو ستاره به صبح خانه گرفت اضطراب

(همان: ۴۶)

فلک (آسمان) در تقابل با زمین قرار دارد. پیشینیان معتقد بوده‌اند که زمین ثابت است و آسمان بر گرد آن می‌چرخد از این رو رقصندگی را به آسمان نسبت داده و رقص زمین را به آسمان تشبیه کرده است. در این بیت هم تقابلی در معنا وجود ندارد.

دهر صیاد و روز و شب دو سگست چرخ باز کبود تیز پر است

(دیوان: ۶۳)

روز و شب هم در تقابل هم قرار دارند و از آنها به عنوان دو سگی که دهر برای صید از آنها استفاده می‌کند، نام برده شده است.

در خاطر او از آتش و آب عشق تو سپه کشد رمارم

(همان: ۲۷۶)

آتش و آب هم از واژگانی هستند که به صورت تقابل‌های دوتایی در موارد بسیاری با هم به کار رفته‌اند. در این بیت استعاره از آه و اشک هستند که در معنای بیت تقابلی ایجاد نمی‌کنند.

جلوه‌گر تست چرخ و آنک در کوی می‌دود از شرق و غرب آینه در آستین تو

(همان: ۳۳۴)

فلک جلوه‌گر رخ ممدوح است، برای همین از شرق و غرب آینه به دست می‌دود تا رخ ممدوح را بنمایاند. شرق و غرب دو واژه‌ای هستند که در ظاهر با هم تقابل دارند اما در این بیت تقابل ایجاد نکرده‌اند.

و نمونه‌های دیگر: خام/ اطلس (ص۱۰۲)، کفر/ ایمان (۲۷)، قدح/ مدح(ص ۱۸)، آهو/ گور (ص۱۳۵)، ملایک/ دیو (ص۳۰۲).

۳-۱. فعل

فعل‌های مشخص شده در ابیات زیر نیز در تقابل با هم قرار دارند، در تقابل بودن این افعال در معنا تقابلی ایجاد نمی‌کند.

بودند تا نبود نزولش درین سرای این چار مادر و سه موالید بینوا

(همان: ۱۷)

چو خاتم همه چشم و چو سکه‌ام همه روی اگر چه نقش کژم هست نیست جای عتاب

(همان: ۵۲)

او کز درم درآمد و دندان برهنه کرد پوشید بام را سر دندانش نور بام

(همان: ۳۰۲)

پوشید و برهنه کرد در این بیت در ظاهر با هم در تقابل هستند اما در معنای واقعی خود به کار نرفته‌اند و منظور از دندان برهنه کردن، خندیدن و پوشید به معنی فراگرفتن نور است.

خون گشاد از دل و شد در جگرم سده این ببندید به جهد آن باز گشایید ببست

(همان: ۱۵۹)

دل جای تو شد، خواه روی خواه بر تو نرسد حکم تو خانه خدایی نشینی

(همان: ۴۳۶)

و نمونه‌های دیگر: (ص ۸۷: ۷ نخواهم بازخواست/ باز می‌خواهد)، (۹۷: ۱۹ فکنی/ دروند)، (۱۸۳: ۴ مخور/ خور)، (ص۲۱۲: ۹ گردد/ مگردانش) (ص۲۲۹: ۳ نخورده/ بخوردی).

این نکته را نیز باید متذکر شد که آمدن واژه‌ای در یک جمله، واژه‌هایی که با آن در یک حوزهٔ معنایی قرار دارند را نیز تداعی می‌کند که این جریان، «با هم آیی متداعی» خوانده می‌شود (نک: صفوی، ۱۳۸۳: ۱۹۸-۱۹۹) می‌توان گفت در مورد واژگان متقابل نیز این امر صدق می‌کند و آمدن جفت اول، جفت دوم را تداعی می‌کند و فکر آدمی همواره آنان را در تقابل با هم قرار می‌دهد. (نک: سالمیان و... ، ۱۳۹۲: ۱۵۵).

آوردن نمونه‌های واژگانی صفت، اسم و فعل نشان می‌دهد که خاقانی نیز همان‌گونه که در ساخت‌گرایی مطرح شده است، جهان اطرافش را با تقابل‌های دوگانه تبیین می‌کند، البته این امر آگاهانه نیست و خصوصیتی است که در اندیشهٔ بشر جای دارد و در آثار دیگر شاعر یا نویسندگان نیز قابل بررسی است. آنچه حائز اهمیت است نوع تقابل‌هایی است که شاعر به کار برده است. این که چه اموری را در تقابل هم قرار داده است، بسامد کدام یک بیشتر است و چه نتیجه‌ای از آن می‌توان اخذ کرد و از چه شیوه‌هایی برای این کار یاری گرفته است که در بخش بعدی به آن پرداخته شده است.

۲: تقابل معنایی:

تقابل‌های معنایی شامل تقابل‌هایی می‌شوند که در مفهوم بیت ایجاد شده‌اند و دو مفهوم در تقابل هم قرار گرفته‌اند. تقابل‌های معنایی، اساسی‌ترین بخش تقابل‌های شعری خاقانی را تشکیل می‌دهند؛ زیرا نمایانگر اساس فکری و شعری شاعر هستند.

همان‌طور که ذکر شد تقابل‌های واژگانی، جفت‌های دوتایی هستند که از ابتدا در فکر آدمی جای داشته‌اند به گونه‌ای که خوب، بد؛ تازه، کهنه و روز شب را به خاطر می‌آورد و هر کدام از این‌ها در مقابل دیگری تعریف می‌شود، اما در تقابل‌های معنایی، مفاهیمی که در تقابل با هم قرار گرفته‌اند اغلب حاصل تجربه و اندیشهٔ شاعر هستند که با جهان‌بینی خود، به این نتایج رسیده و برای قوت بخشیدن به این تقابل‌ها از اموری عینی که در تقابل با هم قرار دارند، استفاده کرده است. در بیت زیر:

بر نوبهار باغ جهان اعتماد نیست کاندک بقاست آن همه چون سبزهٔ جوان

(خاقانی، ۱۳۶۸:۳۱۲)

شاعر این نکته را بیان می‌کند که روی آوردن جهان به آدمی و اعتماد به آن در تقابل با هم قرار دارند، و برای اینکه این امر انتزاعی را عینیت ببخشد، از یک مثال قابل مشاهده استفاده می‌کند و آن

سبزه‌های بهاری است که علی‌رغم ظاهر سبز و تازه، عمر کوتاهی دارند و نمی‌توان به ماندگاریشان امیدوار بود.

تقابل موجود در بیت زیر نیز، به دلیل آوردن واژگان متقابل نیست بلکه این تقابل در معنای بیت نهفته است. شاعر معتقد است روزگار هیچ وفایی ندارد و وفا و روزگار در تقابل با یکدیگر قرار دارند.

خود مادر قضا ز وفا حامله نشد　　ور شد به قهرش از شکم افکند هم قضا

(همان: ۴)

گله از روزگار و بی‌وفایی آن در اشعار شاعران پیشین هم وجود داشته است اما بالاتر آمدن از سطح این بیت و توجه به کل قصاید خاقانی، نشان می‌دهد که این مضمون یکی از موضوعاتی است که در شعر خاقانی بسیار تکرار شده است و به گونه‌های مختلفی در دیوان او قابل توجه است؛ گویی خاقانی در تمام ادوار زندگی خود، با تمام احترام، بزرگی و رفاهی که از آن حرف می‌زند، از زندگی ناراضی است و این گلایه‌ها مختص به دوره‌ای خاص از زندگی او نیست؛ زیرا در اشعار دوره‌های مختلف زندگی او تکرار شده است و می‌توان گفت از حالت‌هایی است که ریشه در فطرت و ساختار روانی او دارد. (امامی، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۳).

شناخت شیوه‌هایی که شاعر از آن‌ها استفاده کرده است تا این تقابل‌ها را بیان کند، کمک شایانی به شناخت سبک شعری شاعر و همچنین معنای شعری او می‌کند. خاقانی برای بیان تقابل‌هایی که در اندیشه داشته است از صور خیالی چون تمثیل، تلمیح و کنایه استفاده کرده است تا معانی مورد نظر خود را ملموس‌تر کند و با آوردن نمونه‌های عینی، بر اندیشه‌هایش مهر تأیید بزند. تحلیل هر یک از مثال‌های تقابل دوگانه، گوشه‌ای از زوایای دنیای شعری خاقانی را روشن می‌کند. نمونه‌هایی از هر کدام از این صور خیال و نقش آنها در ایجاد تقابل را در زیر بررسی می‌کنیم.

۱-۲. تمثیل:

آنچه در زمینهٔ تقابل‌های دوگانه در شعر خاقانی تمثیل نامیده‌ایم، بیشتر همانی است که شفیعی‌کدکنی آن را اسلوب معادله می‌نامد. به این گونه که «شاعر در مصرع اول چیزی می‌گوید و در مصرع دوم چیزی دیگر، اما دو سوی این معادله، از رهگذر شباهت قابل تبدیل به یکدیگرند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۸۴) و موارد استفاده از آن هم اغلب بیان مفاهیم زهدی و حکمی[۲] و همین‌طور «تفهیم بیشتر مطلب و روشنگری مخاطب» (ربیعیان، ۱۳۷۶: ۴۰۴) است. این نوع تمثیل در تقابل‌های معنایی، سهم عمده‌ای را در بر دارد و شاعر اغلب تقابل‌ها را با استفاده از یک مثال ملموس کرده است؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت بنای فکری خاقانی بر پایهٔ تمثیل قرار داشته است.

در ایرمان سرای جهان نیست جای دل　　دیر از کجا و خلعت بیت الله از کجا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱۵)

در این بیت خاقانی اظهار می‌دارد که جایگاه واقعی دل، این جهان مادی نیست و تقابل بین دل و دنیای مادی همانند تفاوت دیر مسیحی و خلعت خانهٔ خداست و دل را در این خانهٔ عاریتی ماندگار ساختن مانند به کار گرفتن خلعت مقدس کعبه در دیر راهبان است. (معدن‌کن، ۱۳۸۸: ۱۸۹).

توجه به مضامین زهد و تصوف و تقابل آنها با جاه و مقام دنیوی در قصاید خاقانی نمودهای فراوانی دارد و در نگاه اول این تصور را به وجود می‌آورد که شاعر از گرایندگان به تصوف است، اما با توجه بیشتر در اشعار، مفاخرات و دنیاگرایی‌های او این تصور جای خود را به این اندیشه می‌دهد که شاعر شروان نتوانسته است این حالات را در باطن خود درونی کند و در زندگی واقعی خود به آن مقید باشد (امامی، ۱۳۸۵: ۱۶).

خویشتن هم نام خاقانی شمارند از سخن　　پارگین را ابر نیسانی شناسند از سخا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱۹)

خاقانی در بسیاری از اشعار خود، از حاسدان و دشمنان خود گله می‌کند و همواره آنان را از خود کمتر می‌شمارد و بر آن است که همهٔ آنها در پی برابری و رقابت با او هستند که کار بیهوده‌ای است. «درحقیقت خاقانی نه همین از بیشتر شاعران روزگار خویش به تحقیر یاد می‌کند و آنها را عطسهٔ خویش، ریزه‌خور خوان خویش و دزد بیان خویش می‌خواند، بلکه مردم زمانهٔ خود را نیز مکرر می‌نکوهد و به قدرناشناسی و تنگ‌چشمی و بدسگالی متهم می‌دارد» (زرین‌کوب: ۱۸۷). در این بیت هم تقابل بین خود و حاسدانش را مانند تقابل مرداب و ابر نیسانی می‌داند که ابر نیسانی بارنده و بخشنده است و مرداب چیزی برای بخشش ندارد.

ره امان نتوان رفت و دل رهین امل　　رفوگری نتوان کرد و چشم نابینا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱۲)

پای‌بست آرزوها بودن با در امان بودن در تقابل قرار دارند و «در حالی که دل در گرو آرزوهای نفسانی باشد نمی‌توان راه امان معنوی را طی کرد، همچنان که با چشم نابینا، رفوگری (که کاری دقیق است) امکان ندارد (معدن‌کن، ۱۳۸۸: ۱۷۷). همان‌گونه که مشخص است تقابل موجود در مصرع دوم معنای مصرع اول را که مد نظر شاعر است، روشن‌تر می‌کند.

هر که را روی راست بخت کژ است　　مار کژ بین که بر رخ سپر است

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۳)

شاعر معتقد است در این دنیا، هر انسانی که روراست باشد و صداقت داشته باشد، اقبال کجی دارد درست مانند سپر که رویاروی می‌ایستد و روراست است اما نقش مار کج و چنبرین دارد (سجادی، ۱۳۸۲: ۱۷۶). این تقابل نیز از زندگی شخصی شاعر سرچشمه گرفته است که همواره معتقد است آنچه شایستهٔ آن است را در این دنیا به دست نیاورده است.

زان دل که در او جاه بود ناید تسلیم　　زان نی که از او نیشه کنی ناید جلاب

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۵۷)

جلاب: شربتی که با قند و گلاب می‌سازند و تناسب آن با نی از آن روست که قند و شکر را از نیشکر می‌سازند. همان‌طور که نمی‌توان از نی کوچکی که چوپانان می‌نوازند شربت درست کرد؛ دلی که بستهٔ جاه و مقام دنیوی است هم نمی‌تواند تسلیم امر خداوند باشد؛ یعنی دلِ پای‌بست خواسته‌ها با تسلیم در برابر خداوند، در تقابل است. خاقانی برای دل ارزش زیادی قائل است و آن را جایگاه خداوند می‌داند و با آرزوها و خواهش‌های نفسانی در تقابل قرار می‌دهد.

و نمونه‌های دیگر: (ص۱۳۹: ۲)، (ص۵۶: ۱۳)، (ص۱۶: ۱۱)، (ص۳: ۶)، (ص۳۱۲: ۸).

دقت در نمونه‌های تقابل در بخش تمثیل و تلاش شاعر برای عینیت بخشیدن به مضامین ذهنی خود، نمایانگر این است که این مضامین از دغدغه‌های اصلی فکری یا شعری او بوده‌اند، مضامینی مانند زهد و تصوف، اعلام برتری خود از همگنان و یا گلایه از روزگار که اتفاقاً حجم زیادی از دیوان او را نیز به خود اختصاص داده‌اند و شاعر در این موارد تلاش کرده است سخنانش برای خواننده قابل درک و روشن باشد. همچنین، کاربرد تمثیل به این شیوه برای بیان تقابل‌های ذهنی، می‌تواند از ویژگی‌های سبکی شاعر محسوب شود.

۲-۲. تلمیح:

تلمیح از دیگر صور خیالی است که خاقانی از آن بسیار بهره گرفته است. «از آنجا که تلمیح می‌تواند معانی بسیار و گسترده را در کمترین کلمات بگنجاند؛ از جهت هنر سخنوری بسیار مهم و قابل توجه است چون آوردن یک تلمیح در کلام یعنی گنجاندن یک داستان در سخن، تلمیح ظرفیت معنایی سخن را بسیار فرا می‌کشد و بدان توان و نیرویی صد چندان می‌بخشد...» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۱۳). در تقابل‌های معنایی، تلمیح به عنوان اهرمی برای بیان دریافت‌های شاعر استفاده شده است.

آبای علوی‌اند مرا خصم چون خلیل　　بانگ ابا ز نسبت آبا برآورم

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۲۴۴)

آبای علوی، پدران آسمانی کنایه از نه فلک. خصومت آبای علوی با خلیل اشاره است به آیهٔ ۷۷ سوره شعراء که ابراهیم خلیل خطاب به پدر و قومش که بت می‌پرستیدند می‌گوید که بت‌ها دشمنان او هستند و به جز پروردگار جهانیان را نمی‌پرستد. خاقانی تقابل فلک با خودش را به تقابل ابراهیم با بت‌ها و معارضه‌ای که با پدرش داشته تشبیه کرده است و همچنین به این نکته اشاره دارد که خاقانی رابطهٔ چندان خوبی با پدرش نداشته و در این بیت از نسبت یافتن به پدر خودداری می‌کند.

نه روح الله بر این دیر است چون شد　　چنین دجال فعل این دیر مینا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۲۳)

مراجعه با آنچه راجع به عیسی (ع) در کتب آمده است این نکته را روشن می‌کند که دجال را در آئین مسیحیت «ضد مسیح»[۳] می‌نامند و این تقابل دستمایهٔ خاقانی شده است تا استفاده‌های فراوانی از آن ببرد. از طرف دیگر به هبوط عیسی (ع) به آسمان نیز اشاره دارد. خاقانی در این بیت ظالم بودن فلک را علی‌رغم وجود عیسی(ع) در آن، بیان کند.

بتأیید مهدی خصالی که تیغش روان سوز دجال طغیان نماید (همان: ۱۳۰)

تقابل بین ممدوح و طغیان‌سوز بودن او را به تقابل بین مهدی (عج) و دجال مانند کرده است. استفاده از تقابل بین عیسی(ع) و دجال و مهدی (عج) و دجال برای بیان مفاهیم شعری در قصاید خاقانی نسبتاً بسامد بالایی دارد و تقریباً ۱۴ مورد به کار رفته است.

دجال «طبق روایات اسلامی مردی است یک چشم که در آخرالزمان پیش از ظهور مهدی موعود، سوار بر درازگوشی که خر دجال نام گرفته، می‌آید و دعوی خدایی می کند و به دست عیسی مسیح (به روایتی) یا پس از ظهور مهدی به دست او کشته می شود...» (سجادی، ۱۳۸۰: ۲۵۷) از آنچه از تفاسیر بر می‌آید، اهل سنت بر این هستند که دجال به دست عیسی (ع) کشته خواهد شد. میبدی از قول بوبکر واسطی می‌نویسد: «و مصطفی (ص) گفت: شب معراج عیسی را بآسمان دوم دیدم. و بآخر عهد این امت بمحراب بیت‌المقدس فرود آید و دجال را هلاک کند و صلیب بشکند و خنزیر بکشد، و نصرت دین محمد کند...» (میبدی، ۱۳۴۴: ۱۴۱).

آنچه در بررسی این دو تقابل در شعر خاقانی جالب توجه است گرایش‌های شیعی خاقانی است، زیرا در مواردی که این تقابل‌ها را به کار برده حضرت مهدی (عج) را کشندهٔ دجال می‌داند و این در حالی است که به اعتقاد اهل سنت، دجال به دست عیسی (ع) کشته می‌شود. دربارهٔ عیسی بیشتر به در آسمان بودن عیسی و یک چشم بودن سوزن، در ایجاد تقابل توجه کرده است. (احمدی، ۱۳۸۰:۱۸۱).

گر سر یوم یُحمی بر عقل خوانده‌ای پس پایمال مال مباش از سر هوا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۴)

یوم یحمی: روزی که داغ کرده شود. اشاره به آیه ۳۴ و ۳۵ سوره توبه دارد. «کسانی که زر و سیم را در گنجینه می‌کنند و در راه خدا نمی‌دهند، پس آنان را به عذاب دردناک بشارت ده، روزی که داغ کرده شود به آتش پیشانی‌ها و پهلوها و پشت‌های ایشان و ایشان را می‌گویند که این آن گنج‌هاست که می‌نهادید،...» (سجادی،۱۳۸۰: ۲۵۰). خواندن این آیات هشداری است برای کسانی که اموال خود را ذخیره می‌کنند و در راه خدا انفاق نمی‌کنند، پس اگر این آیات به گوش عقل خوانده شود با گرفتار مال و مال‌اندوزی بودن در تقابل قرار دارد.

من حسین وقت و نااهلان یزید و شمر من روزگارم جمله عاشورا و شروان کربلا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۲)

در این بیت باز شاهد گله و شکایت شاعر از مخالفانش هستیم. تقابل بین خود و مخالفانش را با تقابل بین امام حسین (ع) و شمر و یزید مقایسه کرده است.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم خاقانی با وجود پیروی از مذهب تسنن به معتقدات و مقدسات شیعه به دیدهٔ احترام می‌نگرد.

و نمونه‌های دیگر: (ص۱۶: ۶ اشاره به داستان ضحاک ماردوش)، (ص۱: ۱۲ اشاره به حملهٔ ابرهه به کعبه)، (اشاره به داستان ابراهیم و نمرود ص۴۱۵: ۵)، (اشاره به داستان یحیی پیامبر ص۱۳۱: ۳)، (اشاره به آیات قرآنی ص۵۰: ۲).

نمونه‌هایی که خاقانی به عنوان تلمیح برای بیان تقابل‌ها از آنها استفاده کرده، نشان می‌دهد که خاقانی در این بخش‌ها بیشتر به تلمیحات اسلامی چشم داشته است تا تلمیحات اساطیری و این شاید ناشی از این امر باشد که خاقانی از تلمیحات برای اشاره به اموری استفاده کرده است که به گونه‌ای با اعتقادات او در ارتباط بوده‌اند مانند: اشاره به تقابل مهدی (عج) و دجال یا پرهیز از مال‌پرستی که برای این امور تلمیحات اسلامی مناسبت بیشتری داشته‌اند.

۳-۲. کنایه

سخن‌شناسان، کنایه در سخن را رساتر از آشکار سخن گفتن، دانسته‌اند؛ زیرا خواننده ناگزیر می‌شود دربارهٔ آن فکر کند و با تلاشی ذهنی به معنا دست یابد که این نوع دریافت معنا او را با سخنور در آفرینش معنا شریک می‌گرداند (کزازی، ۱۳۸۹: ۱۵۶). خاقانی در بیان تقابل‌های معنایی از کنایه نیز بهره گرفته است تا معانی مورد نظر خود را بیان کند؛ از این رو دریافت تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی نیز با مقداری درنگ آشکار می‌شود که بر زیبایی سخن شاعر می‌افزاید.

تا تو خود را پای بستی باد داری در دو دست　　خاک بر خود پاش کز خود هیچ نگشاید تو را

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱)

تقابل بین گرفتار خود بودن و به مقصود رسیدن را با کنایه‌های «باد در دست داشتن» کنایه از کار بیهوده کردن و «خاک بر خود پاشیدن» کنایه از نهایت تحقیر و تخفیف وجود بشری بیان کرده است. مادام که مقید و گرفتار وجود جزئی و فانی هستی به مقصود نمی‌رسی مگر این که این نفس هواپرست را با خفت و خواری نابود کنی (معدن کن، ۱۳۸۸: ۱۴۸).

با تو قرب قاب قوسین آنگه افت عشق　　کر صفات خود به بعد المشرقین مانی جدا را

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱)

در این بیت با اینکه تلمیح به آیات قرانی وجود دارد، اما معنای کنایی این اقتباسات قرآنی در پرورش تقابل قوی‌تر است. تقابل بین عشق و صفات بشری را این‌گونه بیان می‌کند: قاب قوسین یعنی فاصلهٔ بین قبضه و گوشه کمان و کنایه از کمترین و نزدیک‌ترین فاصله است و مشرقین یعنی مغرب و مشرق و به کنایه یعنی بیشترین فاصله و منظور نهایی این است که اگر می‌خواهی به عشق نزدیک شوی باید از صفات بشری خود به اندازهٔ دوری مغرب و مشرق دور شوی. (معدن کن، ۱۳۸۸: ۱۴۷)

بر در فقر آی تا پیش آیدت سرهنگ عشق　　گوید ای صاحب خراج هر دو گیتی مرحبا

(همان: ۱)

به در خانهٔ فقر بیا تا صاحب ملک و پادشاهی شوی. تقابل بین به در فقر رفتن و پادشاهی کردن و ثروت‌مند بودن را با «صاحب خراج هر دو گیتی بودن» بیان می‌کند که کنایه از پادشاهی و عمارت داشتن است.

بر گرز سپندان شکافش عجب نی　　که البرز تخم سپندان نماید

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱۳۲)

تخم سپندان نمودن: کنایه از به صورت چیزی پوشالی و بی‌قوت ظاهر شدن. برای بیان قدرت ممدوح، البرز را همچون تخم سپند در برابر گرز او می‌داند. البرز کوهی بزرگ و سترگ نماد سختی و پابرجایی و تخم سپند، نماد سستی و بی‌قوتی در تقابل هم قرار دارند.

شاهد دل در خراس رخصهٔ انصاف نیست　　بر ره اوباش طبع قصر ارم داشتن

(همان: ۳۱۷)

تقابل بین غفلت از دل و رسیدگی به نفس و طبع را بیان می‌کند. زیباروی دل در تنگنا باشد در حالی که تو خواسته‌های رنگارنگ طبع را برآورده کنی، این دو کار در تقابل قرار دارند. قصر ارم داشتن: کنایه از خوشگذرانی زیاد و خواسته‌های نفس را برآوردن.

و نمونه‌های دیگر: آن خویش بودن (ص۱: ۴)، پای گلین داشتن، سر بزرگی یافتن(ص۴۱۴: ۱۰)، بوی خشم بردن، تیمم‌گه نمودن(ص۱۳۱: ۹)، خار مغیلان زدن(ص۳۱۵: ۱۴)، مسمار در شدن (ص۳۶۹: ۱۷).

در این بخش نیز به تأمل واداشتن خواننده برای دریافت معنا، از اهداف شاعر برای به کاربردن کنایه است.

۳: تقابل تلفیقی

این بخش شامل تقابل‌هایی می‌شود که خاقانی در بیان آن‌ها از دو شیوهٔ واژگانی و معنایی استفاده کرده است. در این ابیات، هم تقابل بین دو واژه وجود دارد و هم تقابل بین دو مفهوم؛ با این تفاوت که در این ابیات، واژگان نیز در تقابل معنی نقش دارند.

من همی در هند معنی راست همچون آدمم　　وین خران در چین صورت گوژ چون مردم گیا

(همان: ۱۸)

واژه‌های هند/ چین، آدم/ مردم‌گیا، راست/کوژ، معنی/صورت در تقابل با هم قرار دارند و معنایی که از بیت برمی‌آید نیز تقابل بین دو مفهوم را بیان می‌کند. بیت اشاره دارد به داستان فرود آمدن آدم (ع) در سرزمین سرندیب که در هند قرار دارد؛ همچنین به این موضوع که هند از زمان‌های پیشین به خاطر آیین‌ها و اندیشه‌های شگفتی که در آن وجود داشته به سرزمین معنی مشهور بوده و چین هم به به نگارگری و نقاشی معروف بوده. مردم‌گیا فقط ظاهراً به آدم شبیه است و خاقانی مخالفان خود را به مردم گیا تشبیه کرده است چون از آدمی فقط ظاهرش را دارا هستند (کزازی، ۱۳۸۶: ۴۹-۵۰). در این بیت خاقانی تقابل بین خود و دشمنانش را با تقابل بین هند و چین و آدم و مردم گیا بیان کرده است.

طفلی هنوز بستهٔ گهوارهٔ فنا　　مرد آن زمان شوی که شوی از همه جدا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۲۵)

واژه‌های طفل و مرد در تقابل قرار دارند. گهوارهٔ فنا کنایه از دنیا. خاقانی فرد دلبستهٔ دنیا را کودکی می‌داند که به گهواره‌ای فانی دل خوش کرده و شرط بالغ شدن را دل کندن از این تعلقات می‌داند. مرد شدن کنایه از عارف و دانا شدن است. بین مرد بودن و دل بستن به دنیا تقابل وجود دارد.

تردامنان که سر بگریبان فرو برند　　سحر آورند و من ید بیضا برآورم

(همان: ۲۴۴)

واژه‌های سحر و ید بیضا از آن جهت که معجزه است، و فروبردن و برآوردن تقابل دارند. ید بیضا اشاره به معجزهٔ موسی (ع) دارد. از نگاه خاقانی هیچ شاعری یارای برابری با او را در سرایش شعر ندارد؛ زیرا او هر چه می‌سراید از اندیشهٔ بکرش سرچشمه می‌گیرد و دیگر شاعران ریزه‌خوار خوان او هستند. در این بیت برتری شعر خود بر شعر شاعران دیگر را با تقابل بین معجزه و سحر بیان کرده است.

شبه را کز سیه پوشی برآمد نام آزادی　　به از یاقوت اطلس پوش و داغ بنده فرمانی

(همان: ۴۱۴)

آزادی شبه از آن است که هیچ کس از آن که سنگی است سیاه و بی‌ارزش، زیور یا نگین نمی‌سازد و آن را بدین گونه در بند نمی‌افکند (کزازی، ۱۳۸۶: ۱۲۸). تقابل بین آزادی و بندهٔ افراد زر و زور بودن را با اشاره

به سنگ شبه و آزاد بودنش و با ارزشی اطلس اما دربند بودنش بیان کرده است. شبه /یاقوت و آزادی / بندگی در تقابل هستند و از طرف دیگر، کل معنای بیت که بیان دربند بودن و آزادی است نیز، در تقابل هم قرار دارند.

لاف یک رنگی مزن تا از صفت چون آینه　　از درون سو تیرگی داری و بیرون سو صفا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۱)

تیرگی و صفا واژگان متقابل هستند و صفا در این جا به معنی روشن و صیقلی به کار رفته است با توجه به تیرگی. تقابل بین تظاهر به یک‌رنگی و یک‌رنگ بودن را به تقابل بین درون و برون آینه تشبیه کرده است. در قدیم آینه‌ها را از آهن می‌ساختند و یک طرف آن را آنقدر صیقل می‌دادند که براق می‌شد و طرف دیگر همچنان کدر بود. تمثیلی که شاعر ذکر کرده است و اشاره‌ای که به ساخت آینه‌های قدیمی رفته، اندیشهٔ خواننده را متوجه تقابل موجود در معنا می‌کند.

و نمونه‌های دیگر: (ص ۴۱۴: ۱۴)، (ص ۱۳۰: ۹)، (ص ۱۸: ۲)، (ص ۵: ۴)، (ص ۱۳۱: ۱۱).

در نمونه‌های تلفیقی علاوه بر این که خاقانی در بیان آن‌ها تحت تأثیر اندیشه‌های فردی است، به نظر می‌رسد که واژگان متقابل را آگاهانه به کار می‌برد.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش با بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی سه گروه کلی مشخص شده است که هر یک از این گروه‌ها، خود به زیر شاخه‌هایی تقسیم می‌شوند:

الف: تقابل‌هایی که از طریق واژگان شکل گرفته‌اند و شامل زیر شاخه‌های اسم، صفت و فعل هستند.

ب: تقابل‌هایی که از طریق معنا به وجود آمده‌اند و استفاده از صور خیالی چون: تمثیل، تلمیح و کنایه در قوت بخشیدن به آنها مؤثر بوده است.

ج: تقابل‌هایی که از تلفیق گروه اول و دوم ـ واژگانی و معنایی ـ شکل گرفته‌اند.

بررسی تقابل‌های دوگانه در قصاید خاقانی، نمایانگر این نکته است که خاقانی نیز، همچون اکثر انسان‌ها، دارای تفکری دوگانه‌اندیش است. بر این اساس است که در دنیای شعری وی، شاهد حضور واژگانی هستیم که در تقابل با هم قرار دارند. خاقانی در قسمت تقابل‌های معنایی به ساخت تقابل‌هایی دست می‌یازد که در آن‌ها، دیگر، صرفاً تقابل میان دو واژه مطرح نیست، بلکه این تقابل، معنای بیت را نیز در بر می‌گیرد. اساس تقابل‌های معنایی خاقانی را می‌توان برگرفته از اندیشه، مفاهیم عرفانی، گله و شکایت از روزگار و دیگر شاعران، حالات درونی، تجربه‌های شخصی شاعر و... دانست. شیوهٔ به کارگیری تقابل‌ها و نوع استفاده از آن‌ها در این قسمت در شناخت سبک و معنای شعری خاقانی بسیار راهگشا است. در قسمت تقابل‌های تلفیقی نیز، شاعر علاوه بر تقابل‌آفرینی‌های معنایی، از واژگان متقابل نیز برای رساندن مفهوم یاری می‌گیرد.

پی‌نوشت:

۱. این اصطلاح (deconstruction) در ترجمه‌های مختلف به صورت‌های ساخت‌شکنی و شالوده شکنی ترجمه شده است.

۲. دکتر شفیعی‌کدکنی در حوزهٔ معانی زهدی و حکمی، بیشترین نوع خیال را تمثیل می‌داند که در نمونه‌های تقابلی قصاید خاقانی نیز این امر صدق می‌کند (نک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۹۱).

Antichrist.۳

کتابنامه

۱.احمدی، احمد (۱۳۸۰)، «دجال در شعر خاقانی»، ضمیمه مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تابستان. ص۱۶۳– ۱۸۲.

۲. امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، ارمغان صبح (برگزیده قصاید خاقانی شروانی)، چاپ سوم، تهران: انتشارات جامی.

۳.انوشه، حسن (۱۳۷۶)، فرهنگنامه ادبی فارسی، ج۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۴.ایگلتون، تری (۱۳۶۸)، پیش درآمدی بر نظریه ادبی، عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۵.برتنس، هانس (۱۳۸۴)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمد رضا ابولقاسمی، تهران: نشر ماهی.

۶.حیاتی، زهرا (۱۳۸۸) «بررسی نشانه شناختی عناصر متقابل در تصویرپردازی اشعار مولانا»، فصلنامه نقد ادبی، سال۲، شماره۶، تابستان، ص۷ تا ۲۴.

۷.چهری، طاهره، غلامرضا سالمیان، سهیل یاری گلدره (۱۳۹۲)، «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی» پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، سال هفتم، شماره دوم، پیاپی ۲۵، پاییز و زمستان، ص۱۴۱–۱۵۸.

۸.خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار(۱۳۶۸)، دیوان، به کوشش ضیاءالدین سجادی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.

۹.دشتی، علی (۱۳۶۴)، خاقانی شاعری دیر آشنا، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اساطیر.

۱۰.ربیعیان، محمدرضا (۱۳۷۶)، «تمثیل» مندرج در: فرهنگنامه ادبی فارسی، ج۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ص۴۰۴–۴۰۶.

۱۱.سجادی، ضیاءالدین (۱۳۸۰)، شاعر صبح، پژوهشی در شعر خاقانی شروانی، چاپ ششم، تهران: انتشارات سخن.

۱۲._____ (۱۳۸۲)، گزیده اشعار خاقانی شروانی، چاپ سیزدهم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۱۳.سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۴.شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگاه.

۱۵.شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، نقد ادبی، تهران: میترا.

۱۶.ـــــــــــــ (۱۳۷۵)، کلیات سبک‌شناسی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.

۱۷.صفوی، کورش (۱۳۸۳)، درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر (حوزه هنری تبلیغات اسلامی).

۱۸.عباسپور، هومن (۱۳۷۶)، «تلمیح» مندرج در: فرهنگنامه ادبی فارسی، ج۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: سازمان چاپ و انتشارات، ص۴۰۳- ۴۰۴.

۱۹.کزازی، میر جلال‌الدین (۱۳۸۶)، گزارش دشواری‌های دیوان خاقانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مرکز.

۲۰.ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹)، زیباشناسی سخن پارسی، بیان، ج۱، چاپ نهم، تهران: نشر مرکز، کتاب ماد.

۲۱.محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو، تهران: سخن.

۲۲.مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، تهران: انتشارات فکر روز.

۲۳.معدن‌کن، معصومه (۱۳۸۸)، بزم دیرینه عروس، چاپ پنجم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ۲۴.میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۴۴)، کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، ج۲، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۲۵.ناس، جان (۱۳۶۸)، تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: پیروز، فرانکلین.

۲۶.یاحقی، محمدجعفر (۱۳۶۹)، فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی و سروش.

نقش راویان در تدوین حماسه ملی

دکتر آرش امرایی

استادیار گروه علوم پایه و دروس عمومی دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر

چکیده

در خصوص منابع فردوسی در تدوین شاهنامه، بین محققان وادبیات شناسان بحث‌های دامنه‌داری صورت گرفته‌است. فردوسی پیش از آغاز سرایش شاهنامه، در بین حجم گسترده‌ای از منابع، دست به گزینش زده و برخی از آنها را که به درست بودنشان ایمان داشته‌است، انتخاب نموده و در تدوین اثر گران سنگ خود از آنها بهره برده‌است. بخش قابل توجهی از این منابع، منابع شفاهی بودند؛ راویانی که نسل به نسل روایات حماسی و داستان خویشکاری پهلوانان و قهرمانان ایرانی را در سینه‌ی خود حفظ کرده‌بودند. بی گمان فردوسی نمی‌توانست نسبت به روایات موجود و مشهوری که توسط همین راویان در بین مردم منتشر شده‌بودند بی توجه باشد. از این روی در این مقاله به بررسی امکان حضور راویان در منابع مورد استفاده فردوسی می‌پردازیم و می‌کوشیم روشن کنیم فردوسی تا چه میزانی از این روایات بهره برده‌است.

سر آغاز

از آغازین روزهای حیات ایرانیان در راه تثبیت قومیت، خویشکاری های صورت می گرفت که داستان این خویشکاریهای در بین قوم ایرانی زبان به زبان و سینه به سینه نقل می شد وهمین پایه گذار حماسه ملی ایران شد . داستان از خودگذشتکی قهرمانان وپهلوانانی که برای بدست آوردن استقلال و حفظ قومیت از هیچ کوششی فروگذار نکردند . این داستانها ابتدا به صورت گسترده در بین عموم مردم نقل می شدند ؛ اما کم کم نقل این داستانها کار یک گروه خاص از مردم شد . گروهی از طبقه ی تقریبا مرفه و مورد احترام جامعه (موبدان و دهقانان) که بعدها بر آنان نام راوی و روایتگر نهادند . اینان داستانها را از گذشتگان خود شنیده وبه خاطر خود می سپردند و برای دیگران نقل می کردند و با این کار خود، موجب ادامه حیات این داستانها می شدند . با از بین رفتن این نسل از راویان گروه دیگری جای اینان را می گرفتند ؛ به این صورت داستانها نسل به نسل زنده می ماندند . مردم هر عصر این روایات شفاهی را به عنوان بخشی از فرهنگ خود به نسل بعد منتقل می کردند .

راویان در دوره های مختلف تاریخی ایران، شرایط وموقعیت های مختلفی داشته اند .«در روزگار اشکانیان گروهی از اینان به عنوان «گوسان» شناخته می شدند وخنیاگران و سرود خوانان آن زمان به شمار می رفتند .»(دوستخواه ۱۳۸۴ : ۸۱) همین نکته مبین این است که راویان در دوره های مختلف تاریخ خود کارکردهایی دیگری نیز داشته اند وتنها به نقل داستانها نمی پرداختند .گوسانها در زمان ساسانیان نیز به حیات خود ادامه دادند . این راویان بعدها به عنوان یکی از منابع مهم وقابل اعتنا در تدوین حماسه ها و از جمله حماسه ملی ایران مورد استفاده قرار گرفتند . مولفان حماسه ها از آگاهی این افراد استفاده کرده ، داستانهایی

که از گذشتگان خود به ارث برده بودند را به کمک آنان به قید کتابت در می آوردند . تقریبا در همه ی حماسه ها ی شناخته شده زبان فارسی ، سنت شفاهی وبهره بردن از روایاتی که جز در سینه ی راویان در جای دیگر یافت نمی شد، به عنوان یک منبع مهم مورد استفاده قرار گرفته است . ما در این پژوهش به بررسی نقش این منابع شفاهی در حماسه ملی می پردازیم .

روایت و راوی

پیش از شروع بحث لازم است نکته ای را یاد آور شویم و آن این که راوی وشیوه ی روایتی که در این مقاله در خصوص آن بحث خواهیم کرد، با آنچه امروز به عنوان راوی (زاویه دید) در داستانها می شناسیم ، متفاوت است. امروزه راوی همان دیدگاهی است که داستان نویس از آن زاویه ، به داستان می نگرد واز آن زاویه داستان را بیان می کند .در واقع راوی امروز در مقایسه با راوی گذشته که مورد بحث ماست ، شخصیتی غیر فعال وتقریبا خنثی است اما راوی ما شخصیتی انسانی است که با بهره گرفتن از عناصر انسانی توان دخل وتصرف در داستان را دارد ومی تواند داستان را بدون آنکه ما بدانیم مطابق میل خود به هر جهتی که دوست دارد متمایل کند .

روایت ارتباطی است بین راوی و متن از یک سو و مخاطب از سوی دیگر . درواقع روایت شکلی است از بیان مطلب که در آن نقش اساسی واصلی را راوی بازی می کند . همانگونه که در نوشتن (چه شعروچه نثر)هرنویسنده، شیوه ی خاص خود را دارد – که امروزه آن شیوه را سبک آن نویسنده وشاعر می گویند– روایت نیز این گونه است ؛ یعنی راویان مختلف مطلب واحدی را به گونه ای مجزا ومتفاوت روایت می کرده اند . از آنجائیکه داستانهایی که راویان گذشته روایت می کرده اند ، عمدتا صورت مکتوب نداشته ، از طرف دیگرروایت این روایان نیز ثبت وضبط نمی شد ، اختلاف در روایت یک داستان گاهی بسیار زیاد می شد . یعنی گاه از یکداستانروایت های فراوانی وجود دارد که از جهاتی با هم متفاوت هستند .

پیش از آن که گذشتگان داستانها، حکایات وحتی تاریخ را بر روی الواحی ویا در کتبی به قید آورند ، راویان آنها را به خاطر می سپردند و با این شیوه موجب باقیماندن این روایات در بین مردم می شد .این شیوه ادامه یافت وبه تناسب موقعیت این داستانها گاه در جشن ها ومراسم ها بازگو می شدند .و این همان کاری است که راویان انجام می دادند .کار راویان در طول تاریخ ادامه یافت وحتی پس از آن که نوشتن این روایات بر الواح سنگی و گلی ویا در کتابها آغاز شد ، راویان هم عرض الواح وکتب ، روایات حماسی ، اساطیری ، تاریخی و... را در خاطر خود نگه می داشتند . این افراد که آنها را نقالان ، راویان ، داستان گزاران و... می گفتند ، مردم را با اشعار وداستانهای خود مشغول می کردند ، از این طریق علاوه بر سرگرم نمودن مردم ، داستانها را حفظ وبه نسل های بعد منتقل می کردند .عواملی چند از جمله اینکه تعداد افرادی که می توانستند از منابع مکتوب بهره ببرند بسیار کم تر از آنانی بود که از منابع شفاهی بهره می بردند ، وارد کردن احساسات به روایات ، بیان روایات در شرایط خاص به همراه عکس العملهای شنوندگان و... موجب شد که اقبال عمومی به شیوه کار راویان قابل توجه باشد . و همین امرموجب باقیماندن این روایات از گذشته تا به امروز

شده است . پس از اشکانیان وزمانی که ساسانیان به دلیل تسامحات دینی اشکانیان سعی در نابودی همه ی نشانه ها و آثار را داشتند ، این شیوه روایتگران از بین نرفت ودر دوره ساسانیان به حیات خود ادامه داد .بعد از ساسانیان نیز در زمان اسلام گوسانان کار خود را ادامه می دادند تا یکی از منابع تدوین حماسه های ملی شدند .یکی از مهم ترین دلیل بقای راویان و ادامه ی حیات آنها –به رغم همه ی خصومت ساسانیان با اشکانیان وتلاش برای نابودی آثار باقیمانده از آنها– نفوذ این شیوه در بین مردم و خوگر بودن عامه ی مردم با آن بود . خانم دیویدسن با تایید مطالب بالا معتقد است انتقال وپایداری اساطیر از گذشته های دور تنها از همین شیوه ی گوسانان (راویان) ممکن شده است . (دیویدسُن ۱۳۷۸ :۸۷–۶۷)

صرف نظر از بررسی علمی این مطلب ، همین نکته بیان کننده کار مهم وجایگاه ارزشمند راویان در حفظ واستمرار اساطیر وحماسه ها است .

آرتور کریستن سن نیز ضمن بیان این نکته معتقد است خنیاگران همان بازماندگان گوسانان بودند. این خنیاگران ضمن بیان داستانهای با موسیقی برای مخاطبان خود ، گاه داستانهای کهن و اساطیری و حماسی را نیز برای مخاطبان خود می خواندند و دلیل آن نیز برخی الحان موسیقی است که به نام این داستانها نامگذاری شده اند از جمله سیاوشان ، کین سیاوش و... (کریستنسن ۱۳۶۶ : ۳۶)

هر متن روایی برای روایت نیاز به رابط وواسطه ای دارد که بیان شود و آن رابط کسی جزراوی نیست . راوی به عنوان یک عامل انسانی ، خواسته یا ناخواسته دیدگاههای خود را به روایت وارد می کند .همین ورود دیدگاههای شخصی به روایت موجب تمایز انواع روای وشیوه های روایتگری می شود . (در این مورد در جای مناسب خود در همین مقاله بیشتر صحبت خواهیم کرد)

با بیان این مقدمات می توان به این نتیجه رسید که در هنگام جمع آوری وتدوین روایت حماسی وملی اصلی ترین منبع باید همین راویانی باشند که برخی از آنها داستانهای بیشماری را در خاطر خود دارند . آفرینندگان حماسه ها هرکدام به شیوه ای از این راویان وروایات آنها استفاده کردند . در اینجا لازم است بحثی کوتاه در مورد منابع فردوسی داشته باشیم و به این سوال پاسخ دهیم که آیا فردوسی در تدوین شاهنامه از منابع شفاهی نیز بهره برده است یا خیر ؟

منابع فردوسی

مساله منابع فردوسی وچگونگی استفاده کردن او از این منابع یکی از مباحث دامنه داری است که به رغم تحقیقات پرشماری که در این مورد صورت گرفته است ، اما به نظر می رسد هنوز بین همه ی محققان این حوزه اجماعی صورت نگرفته ونظرها ونتیجه پژوهشها مختلف وگاه با هم کاملا متفاوت است .شاید به همین دلیل است که استاد زرین کوب محققان را از ورود به این حوزه باز داشته است[1]. به هر حال برای روشن شدن بحث ، لازم است در این مورد مطالبی عنوان شود .

[1] . برای آگاهی بیشتر ر.ک نامور نامه ، ص ۵۵ .

خلاصه مباحث ونظریاتِ علمی ارائه شده[1] در مورد منابع فردوسی این گونه است که عده ای معتقد ند منابع فردوسی صرفا مکتوب بوده واین منبع مکتوب جز شاهنامه ابومنصوری ، هیچ اثر دیگری نمی تواند باشد . از جمله این افراد می توان «نلدکه» واستاد صفا را نام برد . استاد صفا ضمن بحث کاملی در در خصوص منابع شاهنامه به این خلاصه می آید که فردوسی به منابع اصلی (که صفا منابع مکتوب بوده و اصلی ترین آنها شاهنامه ابومنصوری است) پایبند بوده و از متابعت منابع مکتوب قدمی آنسوی تر نمی نهد به همین دلیل بارها به کتابهای مورد استفاده خود اشاره می کند و مطابقت این منابع را با اشعار خود تاکید می کند .(صفا ۱۳۸۷ : ۱۹۵) . در این مورد ذکر این نکته لازم است که استاد صفا در هنگامی که در خصوص روش کار دقیقی صحبت می کنند ، به نقد ابیات باقیمانده از دقیقی می پردازد ومعتقد است که یکی از دلایل سستی وکم بهایی ابیات دقیقی پیروی از منابع است وهمین پیروی از منابع موجب شده ، به اصطلاح دست دقیقی بسته باشد واجبار پیروی از منابع موجب سستی اشعار اوشده است . همچنین ادامه می دهند «دقیقی هیچ گونه دخالتی را در متن روا نمی دانست وعلی الظاهر عبارات و جمل را بی آن که چندان زیاده و نقصانی در آنها بکار برد نقل می نمود .»(صفا ۱۳۸۷ : ۱۶۷) درچند سطر بعد این گونه ادامه می دهند :«در برخی از قسمت های گشتاسب نامه پیروی دقیقی از متن منثور چنان مشهود است که با نقل آن به نثر می توان امیدوار بود قسمتی از شاهنامه ابومنصوری زنده شده است وهمین دقت وخشکی دقیقی در نقل الفاظ از نثر به نظم بدون استفاده از حقوقی که شاعر در این گونه موارد دارد باعث شده است که کلام وی تا درجه ای سست جلوه کند .»(صفا ۱۳۸۷ :۱۶۸) با بیان این نکات از نظر استاد صفا می توان این گونه نتیجه گرفت که استاد می فرمایند پیروی فردوسی از منابع موجب ارزش کار او شده است اما در خصوص دقیقی پیروی از منابع را مورد سستی کلام اومی دانند . حال صرف نظر از این تفاوت دیدگاه این سوال پیش می آید که اگر فردوسی تا این اندازه به منابع خود پایبند بوده است پس چرا داستان آرش کمانگیر که در مقدمه ی بازمانده از شاهنامه ابومنصوری به آن اشاره شده است در شاهنامه ذکر نشده است ؟

در مقابل این دیدگاه برخی پژوهشگران معتقدند منابع فردوسی صرفا شفاهی بوده است و هیچگاه از منابع مکتوبی استفاده نکرده است و آنجا که خود به صراحت می گوید این داستان را از فلان منبع خواندم در واقع نخوانده است بلکه شنیده است . (دیویدسُن ۱۳۷۸ :۸۷-۶۷)

اگر بخواهیم منصفانه و با دیدی علمی به این نظریات بنگریم و آنها را نقد کنیم باید با رعایت احترام برای همه ی پژوهشگران یاد شده گفت هر دوگروه از واقعیت کلام فردوسی به دوربوده اند .فردوسی یقینا از

[1] . ناگفته پیداست که به دلایل فراوان که در اینجا مجال بحث در مورد آنها نیست در حوزه شاهنامه پژوهی افرادی وارد شده اند که شاید در این مورد اطلاعات علمی و کافی ندارند و تنها به واسطه علاقه به فردوسی وشاهنامه و حس وطن پرستی ، وارد این حوزه شده اند و نظریات عمداً غیر علمی بیان کرده اند که بیش از آن که علمی باشد از احساسات سرچشمه می گیرند . به همین خاطر تنها به نظریات محققان دانشگاهی می پردازیم و نظرات غیر علمی را در این بحث داخل نمی کنیم

منابع شفاهی بهره برده است همانگونه که از منابع مکتوب و از جمله شاهنامه ابومنصوری بهره برده است.محققان زیادی بر این باورند که فردوسی از منابع مکتوب وشفاهی درعرض هم استفاده کرده است[1].

بنا بر آنچه گفته شد فردوسی یقینا تعدد منابع داشته است واز منابع متعدد مکتوب و شفاهی بهره برده است . حال که به این نکته رسیدیم ما با منابع مکتوب چندان کاری نداریم و تنها به منابع شفاهی که قاعدتاً راویان هستند می پردازیم .

منابع شفاهی فردوسی

سخن سرای طوس خود گاهی به شفاهی بودن منبع داستانی اشاره می کند . از جمله در ابتدای داستان کیومرث به شفاهی بودن منبع داستان اشاره می کند ومتذکرمی شود این داستان سینه به سینه از پدر به پسر رسیده تا اینکه او از آن در شاهنامه خود بهره برده است . آنجا که می گوید :

سخنگوی دهقان چه گوید نخست — که نام بزرگی به گیتی که جست
که بود آنکه دیهیم بر سر نهاد — نداراد کس آن روزگاران به یاد
مگر کز پدر یاد دارد پسر — بگوید ترا یک به یک در به در

(ج۱ ص ۲۸)

علاوه بر این فردوسی در جای جای شاهنامه به راویانی چون شاهوی ، ماخ ، شادان برزین و... اشاره می کند . این راویان همان هایی هستند که به دستور ابومنصورالمعمری مامور جمع آوری روایات حماسی شدند .(ریاحی ۱۳۸۷ : ۵۹). محققان وشاهنامه پژوهان متفق القولند که اگر فردوسی از این راویان نام می برد با واسطه ی شاهنامه ابومنصوری است . یعنی روایات آنها را به نام خود آنها از شاهنامه ابومنصوری گرفته است . حال اگر اینگونه باشد پس این راویان که منبع روایات شفاهی فردوسی هستند چه کسانی می توانند باشند ؟

با بررسی تاریخ جمع آوری شاهنامه ابومنصوری و تاریخ هایی محقق الوقوع زندگی فردوسی می توان گفت که در زمان جمع آوری وتدوین شاهنامه ابومنصوری فردوسی جوانی بوده است که به نظم داستانهای پراکنده ای مشغول بوده است . با توجه به قرابت تاریخی وهم زمانی فردوسی با راویان نام برده بسیار بعید به نظر می رسد که فردوسی خود راویان را رها کرده و به متنی که از قول آنها نوشته شده است اکتفا کرده باشد .از اینها گذشته فردوسی خود از دهقانان بوده و گروهی از راویان داستانهای ملی دهقان انبوده اند پس دور از ذهن نیست که خود فردوسی را هم از راویان شاهنامه به حساب بیاوریم .

لزوم بهره گیری از منابع شفاهی برای همه ی محققان این حوزه اثبات شده است .در واقع «حماسه پژوهان جهان بر آنند که پایه های هیچ حماسه ای نمیتواند یکسره بر پشتوانه های نوشتاری ومجموعه های

[1] . برای نمونه می توان به نظرات خالقی مطلق در مقاله ای با نام پیرامون منابع فردوسی (۱۳۷۷) ، محمد امین ریاحی در اثری با نام آن هنر فردوسی که ناگفته وناشناخته ماند(۱۳۷۹) ص ۵۷ ، آرتور کریستنسن ، کیانیان (۱۳۶۸) ص ۱۷۱ وهمچنین منوچهرمرتضوی ، فردوسی و شاهنامه (۱۳۷۲) ص ۹ مراجعه شود

فراهم آورده ی فرهیختگان ونخبگان استوار باشد.وحماسه سرایان سرآمد وکامیاب آنانند که افزونبر داشتن چنان پشتوانه هایی ، از سرچشمه های پویای روایت گری مردمی نیز سیراب می شوند. » (دوستخواه ۱۳۸۴ : ۸۲)

با توجه به آنچه در مورد منابع شفاهی شاهنامه گفته شد به یقین می توان گفت که راویان نامبرده از جمله کسانی بوده اند که فردوسی را در نظم شاهنامه و دسترسی به روایات یاری رسانده اند .

نقش راویان پس از تدوین شاهنامه

پس از زحمت سی یا سی وچند ساله فردوسی در بهره بردن از منابع مختلف شاهنامه تدوین شد و به صورت مکتوب در آمد . روایت راویان ونقالی آنها پس از تدوین شاهنامه متوقف نشد بلکه با بدست دادن منبع عظیمی از داستانهای حماسی وملی نقالی وروایت داستان برای عموم مردم رونق و رواج یافت .عامل اصلی این امرراویانی بودند که درکنار خدمت بزرگی که به شاهنامه وشناساندن آن به مردم کردند ، ناخواسته بر پیکر شاهنامه زخمهایی زدند که مجال بحث شاهنامه پژوهان شده است .

اکنون که به مقابله وتصحیح دیوانهای شعرا می پردازیم به اختلاف نسخه ها در ضبط اشعار مواجه می شویم این امر خود عواملی دارد که ما در اینجا به آن نمی پردازیم اما در کنار همه ی این عوامل که برای شاهنامه فردوسی همانند دیگر دیوانها وجود داشت ، عوامل دیگری بر آن علاوه شد که به رغم تعداد قابل توجه نسخه های خطی اما هنوز پس از سالیان دراز نسخه ای که مورد تایید همه ی شاهنامه پژوهان باشد تهیه نشده است . مهمترین عامل راویان ونقالان ومردم دوستدار شاهنامه بودند .

مردم که عاشق و دوستدار شاهنامه بودند در جلسات نقالی و روایت داستانهای شاهنامه حاضر می شدند . راوی داستانها را نقل می کرد ؛ در هنگام روایت گاه بخشی از داستان از خاطر راوی می رفت ، عوامل احساسی و عاطفی را داخل می کرد وگاه به خاطر خوش آمد برخی بزرگان و حاکمان بخش هایی از داستانها را تغییر می دادند . برخی از مردم حاضر در جلسات داستانها را یاداشت می کردند و به این شکل اختلاف فراوانی در نسخه های مختلف شاهنامه ایجاد می شد . یعنی خبط و خطاهای راویان به عنوان اصل داستان ثبت و ضبط می شد.

اگرنقالی را ادامه ی همان راویان وگوسانها بدانیم (که این گونه نیز هست) با بررسی نقالی در ایران وحتی پس از تدوین شاهنامه به عنوان یک متن غیر قابل تغییر در رفتارها وداستانها به خواست خود وحاضران دست برده وگاه در مجالس نقالی مانند داستان جنگ رستم وسهراب ، نتیجه ی داستان را خود تغییر داده وسهراب بر خلاف متن شاهنامه به دست رستم کشته نمی شود وگاه نیز برای (به زعم خودشان) تبرئه ی رستم از ننگ کشتن این پهلوان جوان دست به توجیه می زنند .(آیدنلو ۱۳۸۸ : ۴۲)

نقش راویان در تدوین حماسه ملی

راویان در طول حیات خود ، روایات ملی را روایت می کردند و آنها را به نسلهای بعد منتقل می کردند و به این طریق موجب حفظ آنها می شدند . «کار و کوشش این گروه ، جدا و هم سو با تلاش فراهم آورندگان

و نگارندگان روایت های تاریخی و داستانی ، از جمله سرچشمه وپشتوانه مهم پیوند یابی وشکل گیری وتدوین گام به گام حماسه ملی بوده است .»(دوستخواه ۱۳۸۴ : ۸۲)

همانگونه که می دانیم فردوسی پس از نظم شاهنامه ابومنصوری در سال ۳۸۴ در پایان داستان یزدگرد این تاریخ را برای اتمام شاهنامه ذکر می کند . بیش از آن هرچه به شاهنامه اضافه شده است همه از منابع دیگر بوده است (آیدنلو ۱۳۸۳ : ۹۲) و یکی از مهمترین منابع روایات شفاهی بوده است با این تفاسیر اگر روایت شفاهی و در نتیجه راویان نبودند شاهنامه به این تفصیل نبود و بسیاری از داستانهای موجود در شاهنامه امروز در آن وجود نداشتند و نتیجتاً از بین رفته بوند . بنابر این در حفظ این روایات ، مهمترین کار را راویان انجام داده اند . نکته قابل ذکر دیگر اینکه اساسا اگر نبودند این راویانی که روایات ملی را حفظ می کردند زمینه ای هم برای تهیه خدای نامک ها و بعد از آنها شاهنامه های دیگر ایجاد نمی شد . «بی گمان این روایات شفاهی یا روایات مکتوب است که به تدریج زمینه ی تدوین «خداینامه ها» را در عصر ساسانی و سپس «شاهنامه»های منثور ومنظوم را در قرون اولیه اسلامی فراهم کرده است.» (رزمجو ۱۳۸۸ ج۱ ص ۷۲) اما این راویان درکنار خدمت بزرگی که در حفظ روایات ملی انجام دادند خواسته یا ناخواسته موجب ایجاد مسائلی شدند که به بخشی از آنها اشاره خواهیم کرد .

با توجه به آنچه ذکر شد ، وقتی که پس از تدوین و مکتوب شدن شاهنامه این گونه در داستانهای آن دست می رود و کم و زیاد می شود هنگاهی که این داستانها تنها صورت شفاهی داشتند مشخص است که راویان تا چه میزانی در داستانها و روایت موثر بودند .

همانطوری که می دانیم شاهنامه ابومنصوری به عنوان یکی از منابع فردوسی از جمع آاوری روایت شفاهی در بین مردم شکل گرفته است ؛یعنی شاهنامه ابومنصوری به دست منصور معمری از صورت شفاهی ، شکل مدون و ثبت شده به خودگرفته است بنابر این شاهنامه فردوسی ادامه ی یک سنت شفاهی است که در برهه ای از زمان صورت نوشتاری به خود گرفته است .

الگا دیودسن معتقد است که یکی از مهمترین دلایل باقیماندن ونفوذ شاهنامه در بین ایرانان همین ادامه سنت شفاهی بودن آن است که فردوسی آن را از پیشینیان خود به ارث برده است .(دیویدسن ۱۳۷۸ :۴۰) . اگر بپذیریم که شاهنامه ادامه یک سنت شفاهی است ، آنگاه باید تغییرات وافزایش وکاهش های ناشی از نقالی را نیز در هنگام اجرای نقالی در هر اجرا انتظار داشته باشیم.پس در طول تاریخ حیات خود پیوسته در آن تغییراتی ایجاد می شده است اما پایداری آن بر اساس سنت شفاهی موجب پایداری ودوام آن شده است . «می توان گفت دوام شاهنامه بیش از آنکه مدیون مکتوب شدن این سروده باشد ، حاصل استقبال عمومی ملت ایران است از مکتوب شدن این سروده وتایید ملت ایران در طی قرون فقط در صورتی ممکن بوده است که شاهنامه مبتنی بر سنت باشد یعنی هماهنگ با قواعد اجرای نقالی » (دیویدسن ۱۳۷۸ : ۸۱)

نظام طبقاتی حاکم به آن دوران ایران نیز می تواند یکی از دلایل اقبلا عمومی به کار راویان باشد . در دورانی که نظام حاکم بر ایران نظام طبقاتی بود ومردم توانایی خواندن ونوشتن نداشتند ، « این راویان وسرود خوانان وقصه گویان ، کارگزاران عمده ونقش ورزان اصلی در نگاهداری وانتقال سنت های دیرینه بوده وبا پذیره ی گسترده ی توده های مردم دوستدار حماسه روبرومی شده اند.»(دوستخواه ۱۳۸۴ : ۸۲) همین اقبال عمومی موجب شد که رونق کار راویان بیش از پیش شود و اینان نیز برای جلب توجه وعنایت بیشترمردم به کارآنها بعضا برای خوش آمد مخاطبانشان در اصل داستانها دست می بردند . و همین راویان واسطه ی آگاهی توده ی مردم از این حکایات و روایات ملی می شدند . تعدد راویان ونقالان موجب اختلاف روایت وبه تبع آن اختلاف در داستانها وحکایات شده است . مقارن نظم شاهنامه راویان داستانهایی را برای فردوسی می گفتندکه از آن روایت اصلی تنها چهارچوبی باقیمانده بود و مابقی داستان مطابق خواست راوی بیان می شد .خانم دیویدسن در این خصوص دست به یک پژوهش میدانی زده است . ایشان شخصی را به نام «سلیمان مکیج» از راویان وخنیاگران اسلاوجنوبی ملاقات می کند .اواز آن دسته راویان وخنیاگرانی است که در اسلاوجنوبی داستانها وروایت گذشته را برای مردم روایت می کردند .(نقشی مطابق با راویان و نقالان ایران) این پژوهشگر آمریکایی به این شخص می گوید اگر من داستانی را برای شما بگویم آیا می توانید آن را برای من بازگو کنید ؟ شخص مذکور مدعی می شود این کار را انجام می دهد و داستان را بدون کوچک ترین تغییری برای اونقالی می کند . البته باید یک روز به اوفرصت بدهد .با اصرار دلیل اینکه برای بیان داستان یک روز وقت می خواهد را این گونه می گوید :«باید در وجود انسان جا بیفتد ، باید در باره اش فکر کند ... چگونگی اجرای آن ، بعد کم کم در وجودش جا می افتد به طوری که هیچ چیز را ناگفته نمی گذارد » جالب این جاست که فردای آن روز شخص مذکور ، داستان را به همان صورتی که خودمی خواست بیان می کند و با این که مدعی است بدون کم و زیاد داستان را روایت کرده است ، اما تقریبا آنچه او روایت می کند ، شباهت کمی به آنچه که برای او گفته شده بود داشت ؛ علاوه بر این پژوهشگر مذکور با بررسی روایت راویان مختلف از یک داستان به این نتیجه می رسدکه هیچ دوروایتی در این روایت های مختلف از یک داستان مانند هم نبودند . از این جالب تر این که وقتی یک راوی داستانی را روایت می کند ، با روایت دوباره آن چیزی کاملا متفاوت با آنچه خود پیشتر روایت کرده است ، روایت می کند .(دیویدسن۱۳۷۸ : ۷۰)

حال با توجه به آنچه گفته شد می توان نتیجه گرفت که عامل انسانی (راوی) در تفاوت روایات مهم ترین نقش را دارد . این عامل انسانی در محورهای مختلفی می تواند در این روایت موثر باشد که در ذیل به آن می پردازیم .

حافظه انسان : در گذشته وسایل نوشتاری یا وجود نداشت و یا به آسانی در دسترس عامه مردم نبود ؛ این موجب می شود تا حافظه نقش کتابت وثبت داستانها ، روایات ، تاریخ و... را بپذیرد . یعنی راویان تنها به حافظه خود متکی بودند . روایات را به ذهن خود می سپردند وباز از روی آنچه به ذهن سپرده بودند آن را

برای دیگران باز می گفتند . پیداست که با این همه وسعت روایات وداستانهای اساطیری وحماسی حافظه انسان هرچند هم قوی باشد باز در مواردی بخشی از روایت از خاطر انسان حذف می شود . اینجاست که راوی خود هر طوری که صلاح بداند ادامه داستان را اصلاح می کند و برای مخاطب خود بیان می کند .

علاقه و تنفر : گاهی راوی نسبت به یک بخش از داستان علاقه ی خاص دارد یعنی نسبت به پهلوانی ، یک شخصیت اساطیری ، پادشاهی ویا هر چیز یا کس دیگر وابستگی روحی دارد . درچنین مواقعی ممکن است راوی اصل روایت را به نظر خود مناسب آن بخش از داستان نداند و روایت را به آن صورت که خود صلاح می داند تغییر بدهد . این نکته در مورد تنفر از یک بخش نیز صادق است . راوی که دل در گروه ایران دارد هرگاه کسی را می بیند که کاری بر خلاف مصالحی که راوی می پسندد انجام می دهد ، باز آن گونه که خود می خواهد در مورد او داستان را ادامه می دهد .

حس قومیتی ووابستگی به منطقه : همانطوری که می دانیم راویان درمناطق مختلف ایران پراکنده بودند . موبدان و دهقانانی که در نقش راوی ظاهرمی شدند در همه جای ایران حضورداشتند و قطعا مربوط به یک منطقه خاص نبودند . به همین خاطر است که فردوسی می گوید :

یکـــی پهـــلوان بـود دهقان نژاد　　دلیر و بزرگ وخردمند و راد
ز هر کشوری موبدی سالخورد　　بیاورد کاین نـامه را یـاد کرد

(ج ۱ ، ص ۲۱ ، ب ۱۲۹-۱۲۸)

وچهار تن موبد سالخورد به نامهای «ماخ» از هرات ، «یزدان داد» از سیستان ،«ماهوی » از نیشابور و «شادان برزین» از طوس روایات را باز می گویند. (ریاحی ۱۳۸۷ : ۵۹) علاوه بر این می دانیم که در حماسه ها مکان و زمان مبهم است . این راویان هر کدام مکانها را به نفع مکان محل اقامت خود مصادره ی به مطلوب می کنند ومکان اتفاق داستانها را در مکانهایی که خود می خواهند بیان می کنند .

آنچه در مورد دخالت روایان در روایت های خود گفته شد موجب تاثیر در حماسه ملی ایران یعنی شاهنامه فردوسی شده است . حال به بررسی این نکته می پردازیم .

ایرادهای تاریخی : یکی از مهمترین ودر عین حال موثر ترین ، تاثیرات راویان در شاهنامه مشکلات تاریخی است . راویان که داستانها را از گذشته در خاطر داشتند ، و هدفشان تنها حفظ آنها وسرگرم کردن مردم بود ، علاوه بر این عمدتا افرادی کم سواد بودند ، گاه تغییراتی که در روایات ایجاد می کردند که خود متوجه ایراد و اشکال آن نمی شدند ؛ از طرف دیگر چون دیگر راویان از این تغییرات ایجاد شده آگاهی نداشتند وروایت را آن گونه که در خاطر خود داشتند روایت می کردند ، موجب مشکلات عمده ای می شد از آن جمله مشکلات تاریخی که یک مورد آن در پی می آید .

پس از مرگ سیاوش ، رستم به خونخواهی او به توران لشکر می کشد وتورانیان را شکست می دهد و خود ، هفت سال بر توران حکم می راند . مقارن همین زمان فرزند سیاوش به نام کیخسرو تحت حکومت

افراسیاب بزرگ می شود . یعنی در بخشی از داستان حاکم توران رستم است ودر بخش دیگر فرزند سیاوش تحت سرپرستی ودر حکومت افراسیابی که باید حکومتش سرنگون شده باشد بزرگ می شود .

در اینجا به روشنی می توان به تاثیر راویان در داستان آگاهی یافت . یعنی از دلایل ورود ناراستی ها در داستانهای شاهنامه جز راویان وتعدد روایاتی که بعضاً با هم هماهنگ نیستند چیز دیگری نیست .

ایرادهای جغرافیایی : خوانندگان ذهن آشنای به شاهنامه می دانند که در بخش های مختلف شاهنامه ایرادهای وجود دارد که در بادی امر نشان می دهد فردوسی در ذکر مکانهای جغرافیایی چندان دقّت و توجهی نداشته است ویا به فرض دیگر با این مکانها آشنایی ندارد و همین موجب ورود مشکلاتی از این دست شده است .

اما اگر کمی دقیق تر به موضوع بنگریم حقیقت چیز دیگری است . پیش از این ذکر شد که راویان از مناطق مختلف بوده اند . این افراد به هر دلیلی مکانهایی که در روایات داستانها در آن مکانها اتفاق افتاده را تغییر داده وبه نفع منطقه خود آنها را تغییر داده اند . عامل دیگر نیز دور از ذهن نیست که راوی برای ملموس تر کردن داستانها ، از مکانهایی که به ذهن مخاطبانش آشنا تر است استفاده برده است . این گونه ، تاثیر راویان در داستانهای ثبت شده توسط فردوسی موجب شده تا خوانندگان امروزی شاهنامه انگشت اتهام را به سوی فردوسی نشانه روند در حالی که مشکل از کسانی دیگراست به نام راویان .

تکرار های شاهنامه : بحث تکرارهای شاهنامه جنبه های مختلفی دارد .گاهی اوقات بیتی ، مصرعی ویا بخش از یک بیت در جاهای مخلفی از شاهنامه تکرار می شود وگاهی اوقات بخشی از یک داستان به شکلی دیگرو در داستانی دیگر تکرار می شوند . مورد بحث ما بخش اخیر است یعنی تکرار قسمتهای از داستانها در شاهنامه.

تکرارهای مختلفی که در شاهنامه وجود دارد به یقین بخشی از تاثیرات راویان بر شاهنامه است . چنانچه فردوسی در این داستانها یک منبع مکتوب می داشت یقینا به این اشتباهات در شاهنامه خود راه نمی داد . «در شاهنامه به بعضی مسائل بر می خوریم که لا محاله باید نتیجه ی دسن بدست گشتن داستانها در قرون متوالی و میان روات متعدد باشد ، از آن جمله است تکرار حوادث یک داستان به شکل تازه ای در داستان دیگر (مانند تقلید قسمتی از هفتخان اسفندیار از هفتخان رستم و بالعکس) و انتساب تمام اعمال ووقایع یک دوره ی ممتد به یک پهلوان ویک شخص – دراز کردن عمرها بصورت کاملا اساطیری وداستانی که لازمه ی روایات بسیار کهن است که دست بدست گشته ومطالب تازه ای بر آنها افزوده شده است .» (صفا ١٣٨٧ : ١٩٦)

همانطوری که ذکر شد این تکرار ها و آمدن بخشهایی از یک داستان در بخش دیگر جز تاثیر روایت راویان مختلف چیز دیگری نمی تواند باشد . به نظر می رسد یک روای پس از آنکه بخشی از یک روایت را فراموش می کند برای اصلاح و جبرانفراموشی خود از بخش های دیگری که به خاطر می آورد استفاده می کند و داستان را به سرانجامی می رساند .

تناقضات شاهنامه : یکی دیگر از مسائلی که به نظر می رسد که نتیجه ی کار راویان وروایت های مختلف باشد ، تناقضاتی است که در شاهنامه مشاهده می شود . یکی از معروف ترین تناقضات شاهنامه تناقضی است که در مورد اسکندر در شاهنامه وجود دارد .نکته ی ای که به اثبات این مدعا کمک می کند این است که استاد صفا معتقدند فردوسی داستان اسکندر را از شاهنامه ابومنصوری نگرفته است (صفا ۱۳۸۷ : ۱۹۹) با این توضیح به نظر می رسد تقریبا باید در مورد شفاهی بودن منبع داستان اسکندر تقریبا باید به یقین رسید و در نتیجه تناقضات موجود در مورد اسکندر نتیجه کار راویان و در نهایت تاثیر آنها در شاهنامه است .

نتیجه گیری

اگر بخواهیم نتیجه وخلاصه مباحث گفته شده را بیان کنیم باید در خصوص نقش راویان در شاهنامه گفت که تلاش راویان برای ثبت وضبط ونگهداری داستانهای ملی و تاریخی و اساطیری ایران بر هیچکس پوشیده نیست؛ چه اگر این راویان بودند اصولا شاهنامه ای چه منظوم وچه منثور تهیه نمی شد . اینان درکنار فراهم آورندگان شاهنامه ها یکی از ستون های ایجاد حماسه ملی هستند .اما این راویان بنا به دلایلی که به آنها به صورت گذرا اشاره شد موجب ایجاد ایراداتی در شاهنامه نیز شده اند که البته این از خصوصیات روایت های شفاهی است در نتیجه راوی به عنوان یک عامل انسانی در مواردی موجب ایجاد مشکلات یادشده در حماسه ملی شده است .

کتابنامه

- آیدنلو ، سجاد (۱۳۸۸) ***«مقدمه ای بر نقالی در ایران »*** پژوهشنامه زبان وادب فارسی (گوهر گویا) ، سال سوم ، شماره چهارم ، پیاپی ۱۲ .
- --------- (۱۳۸۳) ***«تاملاتی درمورد منابع وشیوه کار فردوسی »*** نشیریه دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تبریز ، سال ۴۷ ،شماره مسلسل ۱۹۲ .
- دوستخواه ، جلیل (۱۳۸۴)، ***فرایند تکوین حماسه ایران*** ، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی .
- دیویدسن ، الگا (۱۳۸۷) ، ***شاعر وپهلوان در شاهنامه*** ، ترجمه فرهاد عطایی ، تهران ، نشر تاریخ ایران .
- رزمجو ، حسین ، ***قلمرو ادبیات حماسی ایران ،تهران*** ، پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.
- ریاحی ، محمد امین (۱۳۸۷) ، ***فردوسی*** ، تهران ، طرح نو .
- فردوسی ، ابوالقاسم (۱۳۸۷) **شاهنامه** ، بر اساس چاپ مسکو ، به کوشش دکترسعید حمیدیان ، تهران، نشر قطره .
- قریب، مهدی (۱۳۶۶) «راویان راستان یا راستان راویان در شاهنامه فردوسی» ، چیستا ، شماره ۴۰ .
- صفا ، ذبیح الله (۱۳۸۷) ، ***حماسه سرایی در ایران*** ، تهران ، امیر کبیر.
- --------- (۱۳۷۱) ***تاریخ ادبیات در ایران*** ، تهران ، انتشارات فردوس .

روابط فرهنگی ایران و هند از دیرباز تا کنون

حمیدرضا امساکی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

روابط فرهنگی ملتهای ایران و هند بهزاران سال پیش برمی گردد. این روابط تنگاتنگ برخی را واداشته تابا استناد به اسناد موجود، این دو ملت را در اصل یکی بدانند. این روابطپس از اسلام با قوت ادامه یافت. کوچ زرتشتیان ایرانی به هند، رواج زبان پارسی و تاسیس حکومتهای ایرانی در آن کشور، روابط تنگاتنگ حکومتهای ایرانی و هندی و نشر اسلام توسط مهاجران ایرانی در هند ومهاجرت شاعران ایرانی به دربار سلاطین مغولی هند و خلق آثار ارزشمند ادبی در عصر صفوی از جمله نمادهای این روابط است. به طور کلی ایرانیان و هندیان به دلیل اشتراکات عمیق زبانی و ملی هرگز با یکدیگر احساس بیگانگی نمی کرده اند. این روابط اما در پی ظهور پدیده استعمار در عرصه حاکمیت دو کشور به سرعت رو به تیرگی نهاد.این نوشتار برآن است تا با ریشه یابی این روابط در حد بضاعت خویش به استحکام آن کمک کند.

کلیدواژه‌ها:ایران، هند، روابط فرهنگی، زبان فارسی، فرهنگ و ادب، حکومتهای ایرانی هند

مقدمه

شکر شکن شوند همه طوطیان هند　　زاین قند پارسی که به بنگاله می رود

«حافظ»

نمی دانم؛ شاید این پاره های قند پارسی را که دلدادگان شهد شعر حافظ شیرین سخن از دفتر غزل او برگرفته و به بنگاله برده اند؛ پاسخ نغز پیام آن بازرگان مثنوی مولانا باشد که از سفر هند و از طرف طوطیان شیرین گفتار آن دیار، برای طوطیک در قفس، مهجور و تدبیرجوی خویش به ارمغان آورده بود. اما هر چه هست؛ بی گمان این بده بستان های مکررکه حدیث مبارک « تهادّوا تحابّوا»ی رسول رحمت(صلی الله علیه و آله) را در یادها زنده کرده و در تاریخ روابط ایران و هند نیز فراوان است؛ میزان علاقه ملت های دو کشور را به یکدیگر افزایش داده و احساس نیاز به شناخت سرزمین و فرهنگ و رسوم دو ملت را در میان آنان بیش تر نموده است.

از طرف دیگر؛ سرزمین هند برای ما ایرانیان همواره دیار رازها و معانی سر به مهر بوده است و خصلت پرسش گری و کنجکاوی، ما را برآن می داشته است که این رازهای ناگشوده را کشف کنیم. از محتوای ماجرای «طوطی و بازرگان» در مثنوی نیز شاید بویی از این رازآلودگی به مشام برسد. شاعران نازک خیال و باریک بین و عارفان ژرف اندیش خطه ادب غنایی و عرفانی فارسی نیز به تحقیق، به همین نتیجه رسیده اند که در اشعار و در قالب اصطلاحات رازگونه و عرفانی خویش هند معنا را اراده کرده اند. از همین رو است که به طور مثال؛ حسان العجم خاقانی؛ شاعر قرن ششم هجری در یک قصیده در مقام مقایسه اندیشه بلند خویش با ژاژخوایی حاسدان و معاندان همروزگارش می گوید:

« من همی در هند معنی، راست همچون آدمم وین خران، در چین صورت، گوژ چون مردم گیا»

و گرچه بررسی این موضوع، پژوهشی مستقل و مفصل را می طلبد؛ اما همین اشاره اندک هم کافی است تا مدعای ما را به اثبات برساند. آری شبه قاره هند سرزمین رازها، مامن تنوع ها و ماوای تضادها و حتی تناقض های فراوان اقلیمی، فرهنگی، اجتماعی و مذهبی است. همین تنوع و رازآلودگی هم هست که این سرزمین و مردم و آداب و رسوم آن را جذاب، دیدنی و دوست داشتنی می کند و دل های مشتاق را به بار سفر بستن و به دیدار آن پر گشودن وا می دارد.

نکته دیگری که هندوستان را عزیزتر و سفر به آن را شوق انگیزتر می کند؛ این است که سرزمین هند به یک تعبیر، وطن نخستین فرزندان آدم ابوالبشر(ع) پس از هبوط بر پشت زمین است؛ زیرا برمبنای روایت های اهل بیت(علیهم السلام) حضرت آدم(ع) هنگامی که به اغوای ابلیس از بهشت رانده و سزاوار هبوط در زمین گردید؛ نخستین بار بر کوهی در جزیره سراندیب؛ یعنی همان سیلان یا سریلانکای امروزی در منتهی الیه جنوبی هندوستان فرو افتاد و بر اساس برخی از احادیث، چهل یا صد و یا حتی سیصد سال در این سرزمین ساکن بود؛ می گریست و به درگاه خدای متعال توبه و انابه می کرد تا سرانجام به شفاعت اهل بیت عصمت و طهارت(علیهم السلام) توبه اش پذیرفته شد و برای انجام مناسک حج و دیدار با همسرش حوا که او نیز در مکانی حوالی بندرگاه کنونی جده بر کرانه دریای سرخ هبوط فرموده بود؛ به سرزمین حجاز انتقال یافت. بر این اساس؛ هند وطن مالوف همه بشریت است و به مصداق حدیث نورانی«حب الوطن من الایمان»در دل های همه انسان ها به ویژه ما مسلمانان جایگاه والایی دارد.

نکته دیگری که شوق دیدار هند را در دل ها تازه می کند؛ پیشینه دیرینه روابط ما ایرانیان و مردم این سرزمین است. روابط تنگاتنگی که به گواهی اسناد معتبر، از سپیده دم تاریخ اساساً این دو ملت با فرهنگ را یک ملت واحد و دارای فرهنگ و تمدن مشترکی معرفی می نماید. ملت واحدی که بر اثر شرایط نامناسب جوی و اقلیمی و در پی یک مهاجرت اجباری به تدریج در طی قرون و اعصار از هم جدا شده؛ پاره ای از آن ها به هند و گروه دیگری به فلات ایران کوچ نموده و ساکن گردیده اند. ما این موضوع را در مقاله حاضر و در ضمن فصل مربوط به «پیشینه روابط ایران و هند» به تفصیل شرح خواهیم داد.

موضوع دیگر؛ جمعیت بیش از صد و پنجاه میلیون نفری مسلمانان هند است که ضرورت ارتباط و تعامل مسلمانان، به ویژه ایران اسلامی به عنوان ام القرای جهان اسلام را با آنان صد چندان می کند و موجب دلگرمی مسلمانان این کشور و تحکیم مبانی وحدت و برادری میان ملت های مسلمان خواهد شد.

و نکته پایانی؛ شرایط استثنایی هند معاصر است که با وجود توانمندی بالا و امکانات مناسب و ارزان جهت ادامه تحصیل ، تجارت و سیاحت سالم و مقرون به صرفه نیرو های علاقمند و فعال در این عرصه ها را به خود فرا می خواند. چنان که می دانید؛ هند کشوری زیبا و پر جاذبه است که دیدنی های آن هر بیننده ای را شیفته خود می کند. مراکز متعدد آموزشی، مطالعاتی و تحقیقاتی آن هم هر دانشجوی مشتاق که به هر

دلیل، شرایط تحصیل در داخل کشور را به دست نیاورده و یا مایل به تحصیل در خارج است را از آوارگی در ینگه دنیا و ابتلا به گرفتاری های احتمالی دیگر بی نیاز می کند. تجارت نیز در این کشور با وجود بازار گسترده، نیروی کار ارزان و تراز بالای مبادلات اقتصادی فی مابین جمهوری اسلامی ایران و جمهوری هند، بسیار سودآور خواهد بود. به این دلایل؛ ضروریست که هند را بشناسیم و در راه تعامل هر چه بیشتر با ملت هند بکوشیم.

تاریخ روابط ایران و هند از دیرباز تا امروز

نخست شایسته است مختصری به تاریخ روابط و تعاملات دو تمدن دیرینه و ریشه‌دار ایران و هندوستان بپردازیم. بی‌گمان این دو ملت همسایه و پرسابقه به دلیل تعاملات و برخوردهای مداوم و مستمر در طول تاریخ، خواه و ناخواه و به تدریج، با یکدیگر پیوندهای متقابل و ارتباط های تنگاتنگ ایجاد نموده‌اند؛ به ویژه که این دو ملت، از یک ریشه و یک نژاد مشترک منشعب شده بودند و پیوندهای عمیق خونی، زبانی و مذهبی با یکدیگر داشته‌اند.

پیشینه

به رغم باور پاره‌ای از صاحبنظران که می‌اندیشند؛ پیوند دو ملت ایران و هند به دوران انشعاب نژاد آریایی و مهاجرت آنان به سرزمین‌های ایران و هندوستان ختم می شود؛ اسناد و مدارک فراوان موجود، حاکی از آن است که این روابط به دورانی کهن‌تر، حتی پیش از مادها و سومریان باز می‌گردد و یافته‌های باستان‌شناسان نشان می‌دهد که آثار کشف شده در هند باستان، شباهت‌های کم‌نظیری با آثار به دست آمده در نقاط مختلف ایران از جمله: شهرسوخته و به ویژه حفاری‌های سال ۱۹۳۰ میلادی در تپه سیَلک، حوالی کاشان و آثار مشابه آن در کنار رودهای دجله و فرات دارند. همچنین این آثار نشان می‌دهد که شهر قدیم کاشان در مرکز ایران، محل تلاقی و تماس دو تمدن ایران و هند بوده است. حتی برخی از دیرینه‌شناسان، بنابر شواهد موجود احتمال داده‌اند که پیش از ورود آریایی‌ها به این دو کشور، ساکنان این دو سرزمین، ملتی واحد بوده‌اندکه در کمال آرامش در کنار یکدیگر زندگی می‌کرده‌اند.

از سوی دیگر؛ آریایی‌ها که متشکل از تیره‌های ایرانی، هندی، ارمنی، ژرمنی و ... بودند؛ پس از آنکه در اواسط هزاره سوم پیش از میلاد، از نقطه‌ای که به ظن قوی شبه جزیره اسکاندیناوی در شمال اروپا باید باشد؛ بر اثر کثرت جمعیت و کمی چراگاه ها پراکنده گردیده و به نقاط مختلف اروپا و آسیا مهاجرت کردند. سپس تیره‌های هندی و ایرانی به نقطه‌ای در آسیای مرکزی که براساس نظر مورخین، مکانی در شمال دریای خزر، حوالی ماوراءالنهر مابین رودخانه‌های آمویه و سیحون است؛ کوچ نموده و قرن‌ها در این منطقه زیسته‌اند. این زندگی مشترک و همزیستی مسالمت‌آمیز تا حدود قرن چهاردهم بیش از میلاد ادامه می‌یابد و در این زمان دو تیره هندی و ایرانی بر اثر کثرت جمعیت و نیاز به چراگاه یا بنابر آنچه که مضامین اوستا به آن تسلط ارواح بد زمین و سرد کردن دفعی آن که باعث کم قوتی و کم محصولی زمین گردیده؛ تعبیر می‌کنند؛ در قالب دو گروه مجزا گروهی از راه شمال به فلات ایران هجوم آوردند و گروه دیگر از راه فلات

پامیر و کوه‌های هندوکش افغانستان به شمال هند و سپس نواحی مرکزی این کشور سرازیر شدند. بنابراین ایرانیان و هندیان آریایی، پیش از انشعاب و حدود دوهزار و چهارصد سال قبل از میلاد یک قوم و یک خانواده با عقاید، آداب و حتی زبان و ادبیات مشترک بوده‌اند و شاید یکی دیگر از دلایل جدایی و انشعاب بین آنها اختلاف در عقاید و آرا بوده است که به تدریج ایجاد شده است.

اما هرچه بود؛ این دو تیره هرکدام به سوی مقصد خویش هجرت کردند. ایرانیان ادبیات اوستایی را بنیان نهادند و آریاییان هند پیش از آنها به ساماندهی زبان و ادبیات ودایی هندی همت گماشتند. بسیاری از سرودهای گات‌ها که قدیمی‌ترین بخش اوستاست و افسانه‌های موجود در ریگودا به همزیستی«هند و ایرانی»ها و مهاجرت اجباری آنان اشاره کرده‌اند. مرحوم پیرنیا (مشیرالدوله) درکتاب «تاریخ مختصر ایران قبل از اسلام» در این باره می‌نویسد:

«تحقیق در زبان‌ها و مذاهب و داستان‌ها و افسانه‌های قبل از تاریخ مردمان این هشت شعبه (شعبه‌های مختلف هند و اروپایی از جمله آریایی‌ها) ثابت نموده که این مردمان، لااقل بیش از چهار هزار سال قبل از میلاد در جایی با هم زندگی می‌کرده‌اند و بعد به جهاتی که محققاً معلوم نیست و شاید از زیاد شدن سکنه و کمی جا بوده متفرق شده و هرکدام به طرفی رفته‌اند (پیرنیا.۱۳۸۶. صص: ۲۳-۲۴) ایشان همچنین در صفحات بعد همین کتاب به بیان آرای مختلف در مورد جایگاه اولیه هند و اروپایی‌ها، کوچ طوایف هند و ایرانی به آسیای مرکزی و سپس انشعاب و مهاجرت آنان به ایران و هندوستان اشاره می‌کند. (همان. صص: ۲۴-۲۵)

اتفاقاً یکی از مدارک متقنی که اشتراک نژادی و همزیستی مسالمت‌آمیز دو ملت را در پیشینه تاریخ ایشان ثابت می‌کند؛ یافته‌های زبان شناسان مبنی بر شباهت فراوان زبان‌های اوستایی و ودایی در همه جنبه‌های دستوری، ریشه واژگان و حتی نحوه نگارش و شکل ظاهری آنهاست. براساس این یافته‌ها زبان‌شناسان، حتی این دو زبان را دو لهجه متفاوت از یک زبان می‌دانند و بر این باورند که ظاهراً انشعاب تدریجی دو ملت و سکونتشان در دو سرزمین متفاوت، این دو لهجه مختلف را به وجود آورده است.

از هخامنشیان تا ظهور اسلام

به هر تقدیر، اگر چه دو ملت آریایی هند و ایران، از هم جدا شدند؛ اما به دلیل اشتراکات فرهنگی و نژادی، پیوند خود را همچنان ادامه دادند. هارولد لمپ در کتاب «کوروش کبیر» به نقل از کتاب «استر» از مجموعه کتاب مقدس، نخستین نشانه‌های پیوند ایرانیان و هندیان را به فرمانروایی یکی از پادشاهان عجم بر سرزمین هند مربوط می داند و می نویسد:

«در روزگار اخشورش، این امر واقع شد این همان اخشورشی است که از هند تا حبشه بر صد و بیست و هفت ولایت، سلطنت می‌کد.»(لمپ. ۱۳۸۷. ص: ۱۵) در پاورقی همین منبع آمده است که: «اخشورش به موجب کتاب استر (عهد عتیق) پادشاه ایرانی بود که (نامش) به عقیده بعضی دانشمندان، تحریفی است از

کلمه اردشیر.» هارولد لمپ در جای دیگری از کتابش با صراحت بیش‌تری حاکمیت هخامنشیان بر کشور هند و سرزمین‌های متعدد دیگر را اینگونه یادآوری می‌کند:

«... دولت هخامنشی، هند را با حبشه و سواحل مدیترانه متصل ساخت و وقایع نگاری خاموش بابل، برانگیخته شد تا آن دوره را دوره تغییرات بزرگ بنامد.» (همان. ص: ۲۷۴)

داریوش؛ پادشاه بزرگ هخامنشی در فتوحات خود تا ایالت پنجاب هند پیش راند و زبان آرامی که زبان رسمی حسابداری و مالیاتی در نظام حکومتی هخامنشیان بود را تا مرز هند، رایج نمود. زبان پارسی که از اصل هند و اروپایی بود؛ در محدوده حاکمیت ایران آن روز رواج داشت.(همان. ص :۲۸۰) در این دوره دو ملت، آن چنان به هم پیوسته بودند که بنابر اسناد معتبر، سربازان هندی در لشکرکشی‌های داریوش به یونان و به طور کلی در جریان جنگ‌های این پادشاه نام‌آور ایرانی حضور چشمگیری داشتند. البته نباید این نکته را از نظر دو داشت که سلاطین سلسله هخامنشی هرگز هندوستان را به طور کامل فتح نکردند و گاه نیز بومیان سرزمین‌های مرکزی هند به مرزهای شرقی امپراطوری هخامنشی حمله می‌نمودند؛ اما به طور کلی تعاملات و روابط رایج میان دو کشور همسایه از قبیل تجارت و روابط اجتماعی، علمی و فرهنگی برقرار بود.

با انقراض هخامنشیان به دست اسکندر مقدونی و سلطه یونانی‌ها بر ایران، جانشینان سلوکی اسکندر حاکمیت خویش را بر ولایات شرقی ایران گسترش دادند. در همین دوره نیز آیین بودا که در هندوستان تأسیس و نشو و نما یافته بود؛ به این ولایات راه یافت. پادشاهی هندی به نام «شوکا» که دین بودا را در سال ۲۶۰ قبل از میلاد پذیرفته بود؛ برای نشر این آیین مبلغانی را به ایالت گنداره (دره کابل) اعزام داشت. پادشاه هندی دیگری به نام «آگاتکل» نیز که در ایالت‌های رخج و زرنگ حکومت داشت؛ در حدود سال‌های ۱۸۰ تا ۱۹۵ پیش از میلاد، سکه‌هایی با نقش بودا در این مناطق ضرب و نشر کرد (کریستین سن. ۱۳۸۵. ص: ۲۴) و بیش از پیش موجب نشر فرهنگ و اندیشه هند باستان در این مناطق گردید.

در عهد اشکانیان؛ مهرداد اول با حمله به مناطق شرقی‌تر پنجاب، مرزهای ایران را به سمت مناطق مرکزی هند گسترش داد و با یکپارچه کردن این دو سرزمین، فرهنگ متحد ایرانی ـ هندی را به وجود آورد؛ اما این فرهنگ متحد و منسجم، میوه‌های متعدد و گوناگون خویش را در عصر ساسانیان و حتی تا عصر ظهور اسلام و رشد و نمو فرهنگ اسلامی، شکوفا ساخت و گواهی مورخان موثق مسلمان و یافته‌های محققان و مستشرقان معاصر حاکی از تبادل فرهنگی گسترده در زمینه‌های علوم، صنایع، هنر، فرهنگ و حتی شیوه سیاست مدن و تجارت فی‌مابین ایران و هند در طول بیش از چهار قرن حاکمیت سلسله ساسانی تا قرن‌های اول و دوم هجری است.

یکی از راه‌های اصلی بازرگانی که ایران را از سمت خشکی به کشورهای دیگر متصل می‌کرد؛ راه کاروان روی بود که از طریق خراسان و دره کابل به هندوستان متصل می شد. همچنین مورخان تصریح می‌کنند که در زمان «آمین مارسلن» (معاصر اواخر ساسانیان) همه ساله در اوایل سپتامبر بازار بزرگی در شهر «بُتنه» واقع در نزدیکی ساحل شرقی فرات بازگشایی می‌گردید و در آن، کالاهای چینی و هندی به خریداران عرضه

می‌شد.(همان. ص: ۹۰) همچنین از آنجایی که جاده ابرشیم در اواخر دوره ساسانیان به دلیل جنگ‌های طولانی میان ایرن و روم شرقی بسته شده بود و بازرگانی به سبب رفت و آمد اندک در این جاده در طول سال‌های ۵۰۲ تا ۶۲۹ میلادی به شدت محدود شده بود؛ این تجارت در سواحل حوزه خلیج فارس گسترش بیش‌تری یافت و سرزمین فارس به عنوان پایگاه مهم تجارت راه دور شناخته شد. برخی از منابع نوشته‌اند؛ کاروان‌های تجاری، فارس را به سوی هندوستان ترک می‌کردند و در مسیرهایی در شرق این ایالت؛ مثل آباده، برونکان و چاهک توقف می‌نمودند و سپس به کرمان و نواحی آن سوتر رهسپار می‌شدند. همچنین مکرر در منابع آمده است که بیش تر بازرگانان و پیشه‌وران فارس در سواحل خلیج فارس و در کرانه‌های کرمان می‌زیستند که راه‌های آن به «دبیل» در سند و کرانه‌های هند و چین ختم می‌شد. (نژاد اکبری مهربان. ۱۳۸۶. صص: ۲۲۲-۲۲۳)

موسیقی هندی نیز در این دوره به ویژه در عهد سلطنت بهرام گور (حک:۴۲۱-۴۳۸ م) تأثیرات ژرفی بر موسیقی ایرانی داشت. این پادشاه ساسانی که به روایت مورخان شرقی توجه ویژه‌ای به زیبارویان نشان می‌داد؛ به نشاط و شکار علاقه فراوان داشت و رامشگران و مغنیان را جایگاه ویژه بخشیده بود. به موجب یک روایت مشهور گروهی از رامشگران هندی با نام «لولیان» را که شاید اجداد همین کولی‌های فعلی باشند؛ به ایران آورد و به این وسیله موسیقی هندی به ایران راه پیدا کرد. (کریستین سن. همان. ص: ۲۱) حتی برخی از صاحبنظران بر این باورند که احتمالاً موسیقی یونانی پیش از این در ایران رواج داشته است و در این ماجرا موسیقی یونانی و هندی را با هم ترکیب نموده و این موسیقی را چنان که امروز معمول است؛ به وجود آورده باشند.(نژاد اکبری مهربان. همان. ص: ۱۹۷) به موجب روایتی که فردوسی؛ شاعر حماسه‌سرای ایران در شاهنامه آورده است؛ همین پادشاه از «شنگل»؛ شاه هندوستان خواست؛ ده هزار رامشگر هندی را برای آموزش فنون موسیقی به دربار ایران بفرستد. (فردوسی. ۱۳۷۸. ج۶ . صص: ۱۶۱۷-۱۶۱۸)

در این دوره آیین زردشت و کتاب اوستا نیز از تأثیرات عرفان، اندیشه و فلسفه هندی بر کنار نماند و همان طوری که به دلیل منشأ مشابه عقاید ودایی و اوستایی انتظار می‌رفت؛ پیوند مداوم و تعامل مستمر دو ملت، باعث تأثیرپذیری متون زردشتی و به ویژه اوستا از علوم رایج و اصول فلسفی و اعتقادی هند شد. آرتور کریستین سن در کتاب خود «ایران در زمان ساسانیان» در این باره می‌گوید: «بنا بر روایت پارسیان، اردشیر اول پس از جلوس، هیربدان هیرند؛ تنسر را فرمان داد؛ متون پراکنده اوستای عهد اشکانی را جمع و تألیف کند تا آن را کتاب رسمی و قانونی قرار دهند. شاپور اول پس از اردشیر چون به شاهی نشست؛ کتب علمی راجع به طب و نجوم و حکمت را از هندی و یونانی و سایر السنه گرفته؛ به کتاب دینی الحاق نمود. اما بلاشک این روایت بدین صورت صحیح نیست و به عقل درست‌تر می‌نماید که بگوییم کتبی که الحاقی کردند؛ به نتیجه قرایح دانشمندان ایرانی بود که در تحت تأثیر نفوذ یونانی نگاشته بودند؛ اما نفوذ هند در آن آثار ظاهراً در ازمنه متأخر رسوخ کرده است.» (کریستین سن. همان. ص:۱۰۰)

البته بدیهی است که این علوم؛ صرف نظر از آنکه چه زمانی و به چه میزان، متون دینی ایرانیان عصر ساسانی را تحت تأثیر خود قرارداده باشند؛ تا قرن‌ها نه تنها اوستا و دیگر کتاب‌های آیین مزدایی بلکه افکار، عقاید، آداب، رسوم و نحوه زندگی جامعه ایرانی را تحت‌الشعاع خود قرار دادند. از سویی در همان عصر، فرهنگ و هقاید هند نیز به طریق پیوند دو جانبه تحت تأثیر فرهنگ و مذاهب رایج در ایران قرار گرفت. از جمله آیین پیامبر ایرانی، مانی (مق: ۲۷۶م) در عهد سلطنت اردشیر اول که آمیزه‌ای از عقاید هندی، زروانی، زردشتی و مسیحی بود؛ به سرعت در هند و نواحی اطراف آن شیوع یافت.

جز آنچه برشمردیم؛ ایرانیان عهد ساسانی در زمینه‌های طب، نجوم و ادبیات نیز از فرهنگ هندوستان تأثیر پذیرفتند؛ چنان که شاهان ساسانی به دلیل شگفت زده شدن در برابر علوم اسرارآمیز هندیان در جهت انتقال این علوم به دربار خویش تلاش می‌کردند و آن را در ایران منتشر می‌ساختند. بدین صورت بود که خسروانوشیروان، برزویه طبیب و حکیم دربار خویش را پنهانی به هند فرستاد تا پس از تحمل رنج فراوان، کتاب پندآموز «کلیله و دمنه» را که در آن کشور «پنجه تنترا» به معنی پنج حکایت خوانده می‌شد؛ به ایران آورد و به پهلوی ساسانی ترجمه کند. او همچنین در این سفر، دانش طب خویش را در سرزمین هند تکمیل کرد و شیوه‌های پزشکی هند را برای ایرانیان به ارمغان آورد . برزویه طبیب، خود در باب نخستین کلیله بر همه این موارد تصریح می‌کند و به ویژه در فرازی از آن به شیوه تولد فرزند از مادر اشاره می‌کند که دقیقاً منطبق با آموزه‌های طب هندی است.(نصراله منشی. تصحیح مینوی. ۱۳۶۲. ص: ۵۴) در این عصر، بازی شطرنج نیز از هندوستان به دربار شاهان ساسانی راه یافت و ایرانیان هم در مقابل، بازی نرد را به هندوان آموختند. حتی از برخی اسناد برمی‌آید که سلاطین ایرانی، شیوه گزینش و چینش متعلقات خویش را از اهالی هندوستان آموخته‌اند. کریستین سن در مورد این آموزه‌ها می‌نویسد:

«باری؛ عجایب بارگاه خسروپرویز ورد زبان مورخان ایرانی و عرب است. بلعمی و ثعالبی دوازده چیز شگفت از خسرو حکایت کرده‌اند.» آنگاه این دوازده شگفتی را یک به یک نام می‌برد و از قول هرتسفلد می‌نویسد: «این طرز شماره تقلیدی است از هندیان، چنان که قصه «هفت گوهر» بوداییان شباهت تام به نفایس خسروپرویز دارد. (کریستین سن. همان. ص: ۳۳۲) و در ادامه نظر هرتسفلد را با ذکر یک شاهد از شاهنامه فردوسی تأیید می‌کند. نکته نهایی که درباره پیوندهای فرهنگی و اجتماعی ایران عهد ساسانی و راجه‌های هندی می‌توان یادآور گردید و البته بسیار هم عجیب و شگفت‌انگیز می‌نماید؛ این که سلاطین ساسانی حتی در شیوه‌های اعمال شکنجه‌های دهشناک (که در اواخر عمر این سلسله بسیار رایج بود.)هم از روش‌های جاری در حقوق جزایی هند باستان تقلید می‌کردند.(همان. ص: ۲۲۳)

روابط ایران و هند پس از اسلام

با طلوع آفتاب عالمتاب اسلام، نشرآموزه‌های ناب این آیین آسمانی به دو شیوه متفاوت آغاز گردید. شیوه نخست که از عصر بعثت پیامبر (صلی الله علیه و آله) شروع شده بود؛ از آن جهت که مبتنی بر جوهر اسلام؛

یعنی عدالت، آزادی، برادری و برابری بود و در متن و محتوای آیات وحی و سیره پیامبر و خاندان و اصحاب برگزیده‌اش (علیهم صلوات الله) نمایان بود؛ به خودی خود، تشنگان این مفاهیم الهی را به سوی چشمه حیات‌بخش اسلام می‌کشانید و آنان را شیفته خویش می ساخت. این شیوه اگر چه به تدریج آیین محمدی را به جهان صادر می کرد؛ اما آثار آن محکم و مستمر بود و تربیت یافتگان آن ملت‌هایی مومن و سلحشور بار می‌آمدند که سعادت و رستگاری را با تمام وجود به آغوش می‌کشیدند. اما شیوه دوم که شیوه‌ای زودیاب‌تر بود؛ از طریق اعزام مسلمانان مجاهد و فتح سرزمین‌های تازه و دعوت اقوام و ملت‌های گوناگون به دین تازه بود. این شیوه طریقی بود که خلفای پس از پیامبر (صلی الله علیه و آله) و حتی در عصر خلفای بنی امیه و بنی عباس و پس از آن به انجامش همت گماشتند. از این رو اسلام از عهد خلیفه اول، به یاری شمشیر نو مسلمانان، به سرعت اقصی نقاط جهان آن روز را در نوردید و دو ابرقدرت تا دندان مسلح ساسانی در ایران و امپراطوری روم شرقی (بیزانس) را به زانو در آورده و تجزیه نمود. البته باید توجه داشت که در این فتوحات، اگر چه روحیه شجاعت و سلحشوری مجاهدان مسلمان و ایمان راسخ آنان به این امر که به جهاد در راه خدا به عنوان عبادت نگاه می‌کردند؛ تأثیر به سزا داشت؛ اما عوامل دیگری چون آمادگی پذیرش اسلام از سوی ساکنان سرزمین‌های مفتوحه (به دلیل تعالیم رهایی بخش اسلام) و طمع فرماندهان اموی و عباسی برای به چنگ آوردن غنایم و ثروت آن سرزمین‌ها چندان بی‌تأثیر نبود و صد البته که شیوه رفتار و برخورد فاتحان مسلمان با مردم این سرزمین‌ها در جذب یا دفع آنان بسیار موثر بود و این همه جدای از پی‌آمدهای گوناگون و گاه خطرناکی بود که براثر انتشار مسلمانان در این سرزمین‌ها و رسوخ افکار، عقاید و مذاهب کشورهای تازه مسلمان و آمیزش آنها با اندیشه‌های اسلامی گریبانگیر مسلمین می‌شد و بروز و ظهور فرق و نحله‌هایی که گاه صددرصد مخالف با روح و جوهره اسلام نبوی و علوی بودند را باعث می‌شد.

به هر تقدیر؛ مسلمانان در عهد عمر طی نبردهایی که در خلال سال‌های ۱۷ تا ۲۱ هجری با سربازان ناامید و بی‌انگیزه ارتش ساسانی و یزدگرد سوم داشتند؛ شهرها و ایالت‌های گوناگون را یکی از پس دیگری فتح کردند و اگرچه برخی نقاط صعب‌العبور؛ چون قلاع طبرستان و دیلمان و سجستان، حتی تا اواسط قرن دوم هجری مقاومت کرده و تسخیر ناپذیر باقی ماندند؛ اما مسملمانان به سرعت خود را از طرف شرق به دره سند، بر دروازه هندوستان رساندند. به روایت تاریخ؛ نخستین لشکرکشی برای فتح هند به دوره خلافت معاویه بن ابی‌سفیان باز می‌گردد. سال ۴۳ هجری و سال‌های بعد از آن معاویه سپاهیانی را به فرماندهی عبدالله بن سواره نگهبان مرز سند برای حمله به قیقان از شهرهای آن ناحیه اعزام کرد و چون او در این جنگ‌ها کشته شد؛ مهلب بن ابی صفره به این نواحی حمله برد و تا لاهور رسید و غنایم فراوانی به چنگ آورد (ابراهیم حسن. ترجمه پاینده. ۱۳۶۶. ص: ۳۴۰)

بار دیگر در سال ۸۸ هجری در عهد خلافت ولید بن عبدالملک، محمد بن قاسم پس از آنکه حجاج؛ والی جنایتکار کوفه وسایل لازم کارزار را برای او فراهم کرد؛ به ولایت سند حمله برد و در مرحله نخست تا شهر کراجی و در نوبت بعد تا مولتان پیش رفت و چون خبر مرگ حجاج را شنید؛ با غنایم بسیار بازگشت(همان. صص: ۲۸۹-۲۹۰) در عصر عباسیان نیز ابوجعفر منصور (حک: ۱۳۶-۱۵۸ق) هشام بن عمرو تغلبی را والی سند کرد و به دست او کشمیر که از تحت حاکمیت مسلمانان به در رفته بود؛ بار دیگر فتح شد و بتخانه آن ویران و به جای آن مسجد با عظمتی بنا گردید. حسن ابراهیم حسن در تاریخ سیاسی اسلام از قول بلاذری این ماجرا را به اجمال نقل و بت بزرگ این بتخانه را توصیف می‌نماید(همان. ج۲. ص: ۲۱۹) در دوران مهدی (حک: ۱۵۸-۱۶۹ ه.ق) و مأمون عباسی (حک: ۱۹۸-۲۱۸ ه.ق) نیز فتوحات مسلمانان در نقاط دور و نزدیک هند ادامه داشت. اما همان‌گونه که در آغاز این فصل گفتیم؛ هدف ما از یادآوری موارد فوق، کشف میزان پیوندها و تعامل‌های میان دو ملت ایران و هند در طی قرون اولیه پس از ظهور اسلام است و نیز یادآور شدیم که یک شیوه موثر رسوخ فرهنگ دینی در میان ملت‌ها فراگیر شدن اندیشه‌های وحیانی از طریق ارتباط فرهنگی با آن‌هاست. این روش حتی قبل از آغاز فتوحات مسلمانان در سرزمین هند، معمول بود و صاحبان اندیشه از نقاط دوردست این کشور با شنیدن پیام تعالی بخش اسلام به سوی مدینه و دیگر مراکز نشر فرهنگ اسلامی رهسپار می‌شدند تا از طریق ارتباط چهره به چهره و مناظره و پرسش و پاسخ با اهل بیت (علیهم السلام) فرهنگ و اندیشه اسلام را به سرزمین‌هایشان ببرند و نشر و تبلیغ کنند.

منابع روایی شیعه اسناد متعددی را نشان می‌دهند که در آن ها صاحبان عقاید و نحله‌های فکری مسیحی، زردشتی، یهودی، سریانی، مانوی و هندی برای شناخت هرچه کامل تر گوهر دین تازه از سرزمین‌های دوردست به مدینه می‌آمدند و از طریق ملاقات رو در رو با پیامبر و اهل بیت گرامی اش به مناظره و گفت وگو با آن بزرگواران می‌پرداختند و اگر چه در وهله نخست، رویکردی همراه با مخالفت نسبت به آیین جدید و منادیان آن داشتند؛ چون حقیقت اسلام را از طریق حکمت، موعظه حسنه و جدال احسن امامان راستین تشیع درک می‌کردند؛ در برابر آن سرتسلیم فرود می‌آوردند و آن را به عنوان آئین خود می‌پذیرفتند؛ به سرزمین‌های خویش می‌رفتند و مبلغ و مدافع صادقی برای اسلام در سرزمین هایشان می‌شدند. همچنین به گواهی منابع تاریخی، از جمله عوامل اصلی نشر اسلام در هند، ایرانیان مسلمانی بودند که به عنوان بازرگان یا مبلغ احکام دینی و گاه در غالب مشایخ صوفیه به این سرزمین مسافرت می کردند و در بسیاری از اوقات در این کشور ساکن گردیده و به این طریق، اسلام را در میان بومیان هند و مناطق اطراف آن گسترش می دادند. از این جهت شاید به جرأت بتوان ادعا کرد که نشر فرهنگ ایرانی ـ اسلامی در هند بیش از هر چیز مدیون تبلیغ اسلام در این مناطق است.

پارسیان هند

از جمله حوادثی که چند صباحی پس از فتح ایران به دست مسلمانان در اواسط قرن دوم هجری به وقوع پیوست و بیش از پیش موجب گسترش فرهنگ و زبان فارسی ـ ایرانی در هندوستان گردید؛ موضوع

مهاجرت جمعی از ایرانیان باقی مانده بر کیش مزدایی و نیز گروهی از نستوریان به هند بود که به دلیل پافشاری بر آئین نیاکانشان و قرار نگرفتن زیر سلطه فاتحان عرب، دست به این هجرت زده بودند. البته باید توجه داشت که ملت بزرگ ایران در عصر بعثت آمادگی کامل جهت پذیرش اسلام را به دلیل مفاهیم رهایی بخش و ندای آزادی، برادری و برابری منادیان آن داشتند. به همین علت نیز مردم بیشتر نقاط این سرزمین به سرعت در برابر ندای آسمانی اسلام سرتسلیم فرود آوردند و حتی خود در جهت نشر این مکتب و در مسیر انهدام نظام ساسانی پیش قدم گردیدند. اما زمانی که فاتحان نخستین به دلیل تحولات شگفت و ظهور کودتا در مراکز حکومت اسلامی، جای خود را به کارگزاران رژیم اموی سپردند و ایرانیان دیدند که آرمان‌های بلند اولیه جای خود را به مفاهیم خشک جاهلی سپردند و فرمانداران دستگاه اموی عَلَم عصبیت‌ها و تبعیض‌ها را به ویژه بر علیه ایرانیان بلند کردند؛ در برابر آنان سر به مخالفت برداشتند و در برخی مناطق کشور؛ مانند دیلمان و طبرستان و سجستان که صعب‌العبور بود و قلاع مستحکم داشت؛ در برابر سپاه فاتح مقاومت کردند و گاه حتی تا قرن‌ها استقلال خود را حفظ کردند؛ دسته‌ای فرقه‌های شعوبی را راه‌اندازی نمودند؛ جمعی به صف مخالفان امویان پیوسته و درصدد سرگونی‌شان برآمدند که ثمره آن روی کار آمدن سلسله بنی‌عباس بود و گروهی نیز البته مانند این جماعت که نه حاضر به مسلمانی بودند و نه تحمل پرداخت جزیه و قرار گرفتن در کانون برتری جویی‌های عرب بر عجم و عصبیت‌های جاهلی اموی را داشتند؛ به طور دسته جمعی از ایران هجرت کردند و در مناطقی از هند، مانند گجرات و بمبئی ساکن شده و جمع پارسیان هند را تشکیل دادند. آن گونه که تاریخ‌نگاران گزارش کرده‌اند؛ این گروه ابتدا وارد کهستان خراسان شدند و مدتی به صورت فراریان در آن جا ماندند. سپس راهی جزیره هرمز گردیده و پانزده سال در آن سامان اقامت کردند. اما چون مورد آزار اعراب حاکم بر آن نواحی قرار گرفتند؛ ناچار سوار بر کشتی راهی جزیره «دیپ» در سواحل هند گردیده نوزده سال نیز در این جزیره ساکن شدند و سپس به دلایل نامعلوم به گجرات رفتند. راجه گجرات نیز به گرمی از آنان استقبال کرد و با قید شرط‌هایی از قبیل این که به فارسی سخن نگویند؛ لباس رزم برتن نکنند؛ زنانشان لباس هندی بر تن کنند و ... اجازه داد تا به خوشی و آسایش در آن سرزمین اقامت نمایند. (نژاد اکبری مهربان. همان. صص: ۲۹۲-۲۹۳) گروهی از نستوریان غرب ایران مانند آسوریان یا کلدانیان امروز ایران نیز برای رهایی از غلبه اعراب به هندوستان رفته در اطراف مدرس ساکن شدند. (همان. ص: ۲۹۲)

پیش از این نیز در سال ۷۱۶ میلادی (اواخر قرن اول هجری) عده ای از ایرانیان در شهر «سنجان» گجرات پیاده گردیده و با اجازه راجه‌ها در آن ناحیه ساکن شده بودند. البته برخی از ایرانیان نیز در آغاز قرن هشتم میلادی (اوایل قرن دوم هجری) از راه ماوراءالنهر و ترکستان به چین رفته و مدت‌های مدید در این مناطق ساکن شدند. به هر حال شرح این ماجرا طولانی است اما آنچه منظور نظر ما است؛ تأثیر فراوان و ماندگار این حادثه در تعاملات فرهنگی ایرانیان با مردم کشور هند است. همان گونه که می بینیم؛ حضور این

جمعیت که امروزه بخش عمده‌ای از اقلیت ایرانیان ساکن در هند را تشکیل می‌دهند؛ موجب گسترش فرهنگ و زبان ایرانی در هند و باعث رشد و بالندگی روح اندیشه پارسی در این سرزمین شده است.

اسلام و شکوفایی علمی

یکی از ویژگی‌های منحصر به فرد مکتب اسلام که مخاطبانش را به سرعت شگفت زده و شیفته خود کرد و گستره ربع مسکون را در عصر بعثت در برگرفت؛ دعوت فراگیر نصوص این مکتب به طلب دانش و قرار گرفتن همواره انسان‌ها در سلک دانشمندان یا دانشجویان بود. نگاه اسلام از همان آغاز پیدایش به سوی منتهای خواندن، نوشتن، تدبر، تعقل و تفکر در آفاق و انفس بود. صحیفه آسمانی این مکتب با نام «قرآن» که به معنای «خواندنی» است؛ مزین بود و در نخستین آیات آن که از سوی خداوند نازل شده بود؛ پیامبرش را به خواندن دعوت می‌کرد (علق/ ۱) و به قلم و آن چه بر روی آن می‌نگارند؛ یعنی لوح و کاغذ و نظیر آن سوگند می‌خورد (قلم/ ۱) خلاصه این کتاب، همه‌اش دعوت به تعقل و تدبر و روح این مکتب آکنده از ارشاد و دعوت همه انسان‌ها از شریف و وضیع و زن و مرد و بزرگ و کوچک به اندیشه و تفکر بود و این همه برای بشریت آن روز که در هر کجا زیسته بود؛ همواره خواندن و نوشتن و دبیری را در انحصار طبقات ممتازه و اشراف دیده و در آرزوی دستیابی به آن می‌سوخت؛ جذاب و دوست داشتنی می‌نمود.

بشر آن روز دیده بود که پیامبر این مکتب به خلاف رهبران دیگر سرزمین‌ها که رعایای خویش را در چنبره طبقات اجتماعی، محصور نموده و از طبیعی‌ترین حقوق انسانی و اجتماعی؛ یعنی دانستن، فهمیدن و رشد و تعالی باز می‌داشتند؛ امتش را به طلب دانش فرمان می‌دهد و به دست آوردن آن را برای هر مرد و زن مسلمان واجب می‌داند (حکیمی.۱۳۸۶. ج.۱. ص:۷۰) و کسب دانش را حتی اگرچه لازمه اش سفر به اقصی نقاط جهان؛ یعنی چین باشد؛ کاری شایسته و پسندیده می‌داند (مجلسی.۱۴۰۳ق. ج۱. ص: ۱۸۰) این همه به همراه محتوای منطقی و استدلالی کلام قرآن و جوامع روایی اهل بیت (علیهم السلام) از همان آغاز، مسلمانان را به تکاپو در مسیر جست و جو و شکافتن گنجینه‌های دانش در شرق و غرب عالم واداشت و به این شکل، نهضت علمی عظیمی در عالم اسلام به وجود آورد. نهضتی که میوه‌های شیرین آن در طول سده‌های سوم، چهارم و پنجم هجری به بار نشست و شخصیت‌های سترگ علمی چون ابوموسی‌خوارزمی، محمد زکریای رازی، ابوریحان بیرونی، ابوعلی سینا و ... را در دامن خود تربیت کرد و امروزه به جرأت می‌توان ادعا کرد که جهان غرب اگر در قرن بیست و یکم در اوج شکوفایی علمی و تکنولوژیک به سر می‌برد؛ وامدار عصر طلایی مسلمانان در قرون گذشته است(برای آگاهی بیشتر: ر.ک: ولایتی. ۱۳۸۶)

نهضت ترجمه در جهان اسلام و تاثیر فرهنگ هند بر آن

از جمله مراحلی که نهضت علمی جهان اسلام باید طی می‌کرد تا به شکوفایی و کمال دست یابد؛ مرحله نهضت ترجمه بود. در این مرحله که به طور مشخص از عصر خلافت دومین خلیفه عباسی، ابوجعفر منصور دواینقی (حک:۱۳۶–۱۵۸ ق) آغاز گردید؛ جمع کثیری از دانشمندان مسلمان و غیرمسلمان از ملیت‌های

گوناگون حوزه خلافت عباسی، براساس انگیزه‌های پیش گفته و به مدد سیاست‌های تشویقی دستگاه خلافت در بغداد در مکانی که از دوره خلافت مأمون عباسی (حک: ۱۹۸–۲۱۸ ق) «بیت‌الحکمه» نام گرفت؛ گرد آمدند و با تمام قدرت و دقت به جمع آوری و ترجمه متون علمی در رشته‌های ادبیات، تاریخ، گاه‌شماری، نجوم، طب، ریاضی، هندسه، فلسفه و ... پرداختند و به این وسیله توانستند امهات علوم متعلق به زبان‌ها و فرهنگ‌های یونانی، پهلوی، سریانی، سغدی، خوارزمی، چینی و هندی را در حوزه خلافت اسلامی گرد آوردند. این حرکت توفنده و فراگیر، اگرچه قدم آغازین بود و حضور و تشویق خلفای حیله‌گر سلسله عباسی در بطن آن نشان می‌داد که هدف این مشوقین، رشد و تعالی جامعه اسلامی نمی‌تواند باشد؛ بلکه هدف اصلی آنان نفوذ فرهنگ بیگانه در حوزه عالم اسلام و منحرف کردن مسلمانان از اندیشه ناب اسلامی و در نهایت، ایجاد تفرقه برای تسلط آسان‌تر آنان بر امت اسلامی بود؛ اما نخست آنکه مسلمانان در این مرحله توقف نکرده و به مدد اندیشه سیال و استعداد سرشار خویش دانش‌های یاد شده را به اوج کمال رسانده و بر قله تعالی و ترقی نشاندند. بنابراین هرگز نمی‌توان حوزه دانش‌های اسلامی را ریزه‌خوار و نشخوار کننده علوم گذشتگان دانست و نکته مهم‌تر آنکه ترجمه این منابع بیش از آن که برای رشد علمی مسلمانان ثمربخش باشد؛ در جهت حفظ میراث علمی آن فرهنگ‌ها موثر بود. این حادثه همچنین پاسخ قاطعی به کسانی است که تحت تأثیر مستشرقین غربی، مسلمانان را متهم می‌کنند که در طی فتوحات خویش کتابخانه‌های عظیم سرزمین‌های مفتوحه را به آتش می‌کشانیده‌اند، چنان که متأسفانه استاد محقق دکتر عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب «دو قرن سکوت» تحت تأثیر همین القائات و بدون استناد به منابع معتبر و دست اول تاریخی و گاه با توسل به قیاس (که از ایشان بعید می نماید.) فاتحان مسلمان را به انجام چنین امر قبیحی متهم نموده است. (زرین‌کوب.۱۳۸۳. ص: ۱۱۷)

استاد شهید مرتضی مطهری (ره) نیز در دو نوبت، یک بار درکتاب ارزشمند «خدمات متقابل اسلام و ایران» جلد دوم، صفحات ۷۲۶ تا ۷۳۶ و بار دوم نیز در مقاله ارزشمند «کتابسوزی ایران و مصر» که بعداً به صورت کتاب مستقلی توسط انتشارات صدرا به چاپ رسید؛ به طرح این اتهام و پاسخگویی مستدل و مستند در این خصوص پرداختند. به هر تقدیر داستان نهضت ترجمه در سال‌های آغازین حاکمیت عباسیان و دانشمندانی که برای ترجمه متون یاد شده در بیت الحکمه به خدمت گرفتند و این که بیشتر آنان دانشمندان ایرانی دانشگاه گندی شاپور و برخی نیز از پزشکان دربار امویان و عباسیان بودند؛ بسیار مفصل است و نقل آن باعث درازی کلام و دور ماندن از غرض اصلی این مقاله می‌گردد. (برای آگاهی بیشتر؛ ر.ک: ولایتی. ۱۳۸۶. ج۱. صص: ۷۵– ۸۵) اما آنچه در اینجا منظور نظر ما است؛ ترجمه گسترده منابع هندی در زمینه دانش‌های بالا به ویژه علوم پزشکی، نجوم، هیئت و فلسفه به عربی بود که برخی به صورت مستقیم از زبان سانسکریت به عربی ترجمه گردید و برخی نیز با واسطه از متن‌های مترجم از جمله به زبان پهلوی به حوزه

علوم اسلامی راه یافت. این امر ضمن آن که باعث گسترش حوزه علوم اسلامی و جذب اندیشه‌های شرقی در مسیر غنای هرچه بیشتر تمدن اسلامی گردید؛ موجب تأثیرگذاری متقابل این دو فرهنگ برهم نیز شد.

چنان که گفتیم؛ بیش تر مترجمان فعال در دستگاه عباسیان را ایرانیان تشکیل می‌دادند. از جمله نخستین دانشمندان ستاره‌شناسی که به دستور منصور عباسی به ترجمه متون هندی در این فن پرداختند؛ محمد بن ابراهیم فزاری (م ۱۷۸ ه.ق) بود. او شیعی مذهب بود و پدرش ابراهیم، نخستین مسلمانی بود که اصطرلاب را ساخت، محمد بن ابراهیم نیز که به عنوان نخستین ستاره‌شناس مسلمان مشهور است؛ کتاب «سدهانته» تألیف «براهما گویتا»ی هندی را در علم ستاره‌شناسی به عربی ترجمه و بر مبنای روش علمی هندی‌ها تدوین نمود. سپس از روی آن، کتاب مشهور «سند هندکبیر» را که تا زمان مأمون، معتبرترین مأخذ اطلاعات نجومی شناخته می‌شد؛ نوشت. این کتاب از لحاظ بیان مباحث ریاضیات (به دلیل آموزش ارقام هندی) نیز اهمیت داشت و دانشمندان مسلمان در دوره‌های بعد بارها در تقلید از آن، کتاب نوشتند. (ولایتی. همان. ص: ۷۷ با تصرف).

همچنین دانشمند و نویسنده معروف ایرانی، عبدالله بن مقفع (مق: ۱۴۱ ه.ق) نیز به دستور منصور عباسی کتاب کلیله و دمنه را که پیش‌تر، برزویه طبیب دربار انوشیروان از سانسکریت به پهلوی برگردانیده بود؛ به همراه چند کتاب دیگر به عربی ترجمه کرد. (همان. ص: ۷۸) در زمان هارون الرشید؛ پنجمین خلیفه عباسی (حک: ۱۷۰– ۱۹۳ ه.ق) نیز دانشمندان و پزشکان هندی همچون دانشمندان دیگر کشورها به بغداد رفت و آمد می‌کردند. هارون نیز به گردآوری دانشمندان و ترجمه متون علاقه فراوانی نشان می‌داد. در زمان او پزشکی، هندی به نام «متکه» توسط یحیی بن خالد برمکی به دربار خلافت دعوت شد و ضمن کار طبابت، آثار پزشکی آن سامان را به عربی ترجمه نمود. این دانشمند غیر از زبان‌های عربی و هندی به زبان پهلوی نیز مسلط بود و در عین تسلط کامل بر ستاره‌شناسی، دیگر آثار علمی را نیز از زبان‌های پهلوی و هندی ترجمه می‌نمود (همان. ص:۸۰).

در زمان مأمون عباسی کار نهضت ترجمه در قالب وظایف گسترده بیت الحکمه با نظم و سرعت بیش‌تری ادامه یافت. او که از مادری ایرانی به دنیا آمده بود؛ به نحله فکری معتزله گرایش پیدا کرد و برای آشنایی بیش تر با عقاید و اندیشه‌های شرق و غرب به ترجمه متون، بسیار ابراز علاقه می‌نمود، در زمان او کار بیت‌الحکمه چنان رونق پیدا کردکه دانشگاه گندی شاپور با آن سابقه علمی و فرهنگی از رونق افتاد. در زمان مأمون میراث یونانیان، هندیان، ایرانیان و اعراب، یکجا در بیت الحکمه جمع شد و مترجمان برجسته و ماهری آثار گردآوری شده را از این زبان‌ها به عربی ترجمه می‌کردند و چنان که گفتیم؛ بخش قابل توجهی از این مترجمان ایرانی بودند.

دستگاه بیت الحکمه مدت‌ها با اقتدار تمام به کار ترجمه متون ادامه داد و عاقبت از رونق افتاد. گویند نخستین عامل رکود بیت الحکمه انتقال مرکز خلافت از بغداد به سامرا در عهد معتصم (حک. ۲۱۸–۲۳۷ ه.ق) بوده است. دوران شکوه و اقتدار نهضت ترجمه در جهان اسلام در حدود دویست سال ادامه یافت و در

این مدت ترجمه آثار هندی تأثیر عمیقی بر تمدن و فرهنگ اسلامی نهاد. تأثیری که ایرانیان در آن نقش اساسی داشتند و زمینه‌های ورود فرهنگ اسلامی به شبه قاره و درک متقابل این دو فرهنگ را فراهم آوردند. (برای آگاهی بیشتر؛ ر.ک: صفا، ذبیح‌الله، ۱۳۷۱: ۲۹-۱۲۱)

غزنویان در هند

فتوحات مسلمانان در هند همان گونه که پیش‌تر گفتیم؛ با وجود شدت و حدّت بسیار به دلایلی که محل بیان در این گفتار را ندارد؛ در محدوده مرزهای غربی سرزمین هند متوقف شد و این شرایط تا اواخر قرن چهارم و عصر اقتدار سلطان محمود غزنوی (حک:۳۸۷- ۴۲۱ ه.ق) ادامه داشت. این سلطان متعصب ترک، تنها پنج سال پس از جلوس بر تخت سلطنت و در پی کسب پیروزی‌های فراوان بر نواحی خراسان، خوارزم، ری و ... در داخل ایران با داعیه جهاد در راه دین و نشر اسلام بارها به سرزمین هند حمله برد و در طی این نبردها که نام غزوه بر آنها نهاده بود؛ خرابی‌های فراوانی را در این کشور موجب شد و خسارات جبران‌ناپذیری به فرهنگ و تمدن دیرین سرزمین هند وارد ساخت.

حملات سلطان محمود به هند مدت بیست و دو سال به طور مداوم و مستمر طول کشید و تا پنج سال پیش از وفات او که گرفتار انقلابات عراق و خراسان و خطر ترکان سلجوقی گردید؛ ادامه داشت. او در این مدت، تقریباً هر سال به عنوان جهاد فی سبیل‌الله به هندوستان لشکر می‌کشید که دوازده غزوه او از اهمیت بیش‌تری برخوردارند. سلطان محمود در این جنگ‌ها در ظاهر به نیت جهاد و در باطن برای غارت شهرها و بتخانه‌های هند که به فراوانی ثروت و آلات و ادوات و بت‌های سیمین و زرین، مشهور بودند؛ با راجه‌ها و حکام محلی هندوستان جنگ‌ها نمود و هر بار از طریق غارت آن مناطق، غنایم فراوانی را به غزنین آورد.(اقبال آشتیانی، ۱۳۸۶: ۲۲۷)

بزرگ‌ترین و آخرین غزوه محمود در هند، لشکرکشی او در سال ۴۱۶ قمری به ولایت گجرات و شبه جزیره کاتیاوار (حدفاصل بین ولایت سند و هندوستان مرکزی) بود که در آن پس از فتح شهر آنهلوازه پایتخت ولایت گجرات قدیم، بر شهر سومنات دست یافت و پس از سه روز بتخانه این شهر را گشوده با گرز خود بت اعظم را که از سنگ و به طول پنج ذراع بود؛ در هم شکست و پاره‌هایی از آن را برای اثبات فتح خود به غزنین و بغداد فرستاد و در صفر ۴۱۶ قمری به پایتخت بازگشت. (همان: ۲۲۹)

اما با وجود آن چه در خصوص لشکرکشی‌های سلطان محمود غزنوی گفته شده است؛ به عقیده بسیاری از مورخان، عصر این سلطان، آغاز دوره رسمی ورود و ظهور اسلام در فلات مرکزی شبه قاره هند به شمار می آید. سلطان محمود در کنار همه سفاکی‌ها، خست‌ها و طمع‌ها که با تعصب کورکورانه او در هم آمیخته بود؛ یک ویژگی منحصر به فرد نیز داشت و آن عادت او به نگهداری جمع کثیری از دانشمندان، فقیهان، ادیبان، شاعران، مورخان و فرهیختگان عصر در دربار خویش و به همراه بردن آنان در خلال سفرها و جنگ‌هایش بود. اساساً او این افراد را نیز به منزله گنج‌های گرانبهای خزانه شاهی نشانه شکوه و عظمت

دربار خویش و موجب فخر و مباهات در برابر رقبا می‌دانست. از این رو همواره مترصد شناسایی و یافتن این گونه شخصیت‌ها و فرا خواندن آنان به غزنین بود.

داستان کشف و جلب ابوعلی سینا (۳۷۰-۴۲۸ ه.ق) به دربار غزنوی که موجب فرار و پنهان شدن مداوم این دانشمند آزاده ایرانی تا آخر عمر از دست او گردید؛ در تاریخ، مشهور عام و خاص است. گویند: بیش از چهارصد شاعر و ادیب در دستگاه سلطان محمود می‌زیستندکه نام ابوالقاسم فردوسی؛ شاعر حماسه‌سرای ایرانی در میان آنها معروف است. همچنین در میان دانشمندان بلند آوازه دربار محمود نام حکیم،ریاضیدان، منجم و فیلسوف ایرانی؛ ابوریحان بیرونی (۳۶۳-۴۴۰ ه.ق) می‌درخشد.

به هر تقدیر؛ این عادت سلطان غزنوی موجب می‌شد که او در جریان سفرها و غزوات خویش گنجینه‌ای از اندیشه، فرهنگ و دانش را در معرض دید مردم سرزمین‌های مفتوحه قرار دهد. بدیهی است؛ رعایای کشورهای مغلوب اگرچه به سلطان و همه اعوان و انصارش به دید بیگانگان سلطه‌گر نگاه می‌کردند؛ اما این گروه فرزانه که به مقتضای شخصیت انسانی‌شنان با مردم برخورد می‌کردند؛ از سویی در هنگامه غضب سلطان، به یاری جلب علاقه اش به خود از خشم او می‌کاستند و تصمیم‌های عاقلانه و سنجیده را موجب می‌گشتند و از سوی دیگر ضمن ایجاد ارتباط با مخاطبان و شناخت سرزمین‌های نو، آرام، آرام در رفع خرابی‌ها و بهبود زندگی آنان می‌کوشیدند. ابوریحان بیرونی سرآمد این فرهیختگان و درّ گرانبهایی بود که به حکم اجبار به مدت ۱۶ سال در این غزوه‌های سلطانی، همراه او بود و با ذکاوت مثال‌زدنی خود می‌کوشید؛ همواره مرحم آلام مردم هند باشد. او در این مدت، پس از فراگرفتن زبان سانسکریت به مطالعه و پژوهش در آداب، سنن، فلسفه، نجوم و علوم رایج در این کشور پرداخت و ثمره سال‌ها تلاش خود را در قالب تألیفات ارزشمندی به آیندگان عرضه داشت. مهم‌ترین کتاب او که دایره‌المعارف تمام عیاری در خصوص سرزمین باستانی هند به شمار می‌رود؛ کتاب «تحقیق ماللهند» نام دارد. این کتاب، که طی سیزده سال؛ یعنی سال‌های ۴۰۸ تا ۴۲۱ هجری قمری به زبان عربی نگاشته شده است؛ شامل یک دوره تاریخ، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، دین‌شناسی و تبیین دانش‌های هند قدیم است. او همچنین طبیعت، زبان و ادبیات هند را در این کتاب معرفی نموده و جلوه‌های بدیعی از فرهنگ سرزمین هزار آیین را در آن به نمایش گذاشته است. (حاج سیدجوادی و دیگران،۱۳۷۳: ۱۷۲ با تصرف)

به جز این کتاب، بیرونی از میان یکصد و سیزده کتاب که در مورد مسایل گوناگون، از قبیل هیئت، طب، حکمت، حساب، فیزیک، تاریخ، جغرافیا و غیره به رشته تألیف درآورده پانزده عنوان را به هند اختصاص داده است و از این حیث به جرأت می‌توان ادعا نمود که ابوریحان بیرونی حلقه اتصال بین فرهنگ ایران و هند است.

سلاطین غزنوی در اواخر این سلسله چند صباحی نیز لاهور را پایتخت دوم خود قرار دادند و مخصوصاً در مواقع تهدید غزنه از سوی سلاجقه، غوریان و ترکان غز در این شهر اقامت می‌کردند.

به هر تقدیر، دویست سال، حاکمیت و حضور مداوم غزنویان در سرزمین هند، باعث نفوذ و گسترش زبان و فرهنگ ایرانی ـ اسلامی در این کشور گردید و موجبات تعامل آشکار میان دو فرهنگ غنی در جنوب آسیا را فراهم آورد. از سوی دیگر شاید گزاف نگفته باشیم که دوران حاکمیت این سلسله در هند، آغازی بر هشتصد سال حاکمیت مطلق زبان فارسی به عنوان زبان رسمی دولت و مردم این کشور بود.

حکومت‌های ایرانی تبار مسلمان در هند

در پی انقراض حاکمیت غزنویان در هند (۵۸۲ ق) از اواخر قرن ششم چندین سلسله ایرانی تبار در نقاط مختلف این سرزمین به قدرت رسیدند. نخستین سلسله از این دست که بلافاصله پس از انقراض غزنویان پای به عرصه وجود نهاده و به عبارت روش‌تر موجب زوال سلسله آل محمود و جانشین آن شدند؛ غوریان بودند. این سلسله در اصل اهل هرات بودند و در افغانستان کنونی در منطقه‌ای بین دو ولایت هرات و غزنه و دره‌های کوهستانی که امروز به آنها «کوه بابا» یا «سفید کوه» می‌گویند؛ زندگی می‌کردند. مشهورترین آبادی‌های ناحیه غور، شهر فیروزکوه؛ پایتخت پادشاهان اصلی این سلسله محسوب می‌گردید. سلاطین این سلسله نسب خود را به شخصی به نام «شنسب» می‌رساندند و مدعی بودند؛ در زمان خلافت حضرت امیرالمؤمنین علی (علیه السلام) اسلام آورد و توسط آن حضرت به حکومت ناحیه غور گمارده شد. به همین جهت به آنان آل شنسب هم گفته شده است. به روایت تاریخ، مردم این ناحیه در طرفداری و علاقه به حضرت علی (علیه السلام) چنان پایدار بودند که در عصر حاکمیت امویان که به حکم معاویه می‌بایست؛ آن حضرت را بالای منابر لعن کنند؛ مردم غور در برابر این حکم مقاومت کردند و هرگز حاضر به انجام چنین منکری نشدند. البته موقعیت ممتاز کوهستانی و صعب‌العبور این ناحیه نیز توان مقاومت غوریان را دو چندان می‌کرد. چنان که با وجود ظهور پادشاهان قدرتمند و کشورگشای غزنوی، سلجوقی و خوارزمشاهی، مردم این ناحیه همواره دارای استقلال نسبی و قدرت سرکشی کافی برای تحت فشار قرار دادن سلسله‌های همجوارشان بوده‌اند. پادشاهان این سلسله در دوران اقتدار سلطان محمود غزنوی با ظهور محمدبن‌سوری؛ نخستین پادشاه قابل ذکرشان پا به عرصه وجود نهادند. پس از شکست این پادشاه و مرگ او در زندان محمود (۴۰۱ ق) امرای این سلسله تا دوران زوال غزنویان، گرچه‌گاه، تعرض هایی به قلمروی غزنویان داشتند؛ اما همواره سر سپرده و خراج گزار آنان بودند تا در عهد بهرام‌شاه بن مسعود غزنوی (حک: ۵۱۱–۵۴۸ ق) با شکست او به دست سلطان سنجر (حک:۵۱۱–۵۵۲ ق) که به سرسپردگی غزنویان و باجگزاری آنان به دربار سلاجقه انجامید؛ غوریان حملات گسترده خود را به قلمروی غزنوی آغاز کردند و پس از فتح غزنین و دیگر ممالک غزنوی به تدریج، پیشاور، لاهور و مولتان یعنی؛ دره‌های اطراف کابل و سند را به قلمروی حکومت خود ضمیمه کردند و با دستگیری خسرو ملک (حک:۵۵۵–۵۸۲ ق) آخرین پادشاه غزنوی، طومار این دودمان را درهم پیچیدند و پایتخت خود را در لاهور بنا نهادند. (۵۸۲ق) (اقبال آشتیانی۱۳۸۶. ص: ۲۴۸ و ۲۵۲–۲۵۵) در سال ۵۸۸ قمری ملک شهاب‌الدین محمد با لشکری فراوان بر بزرگ‌ترین راجه

هندی به نام «پریت‌وی» پیروز شد و دهلی را فتح کرد و اعقاب این سلسله با وجود فراز و نشیب‌های فراوان و تجزیه فتوحاتشان که منجر به انقراض حکومت غوریان به دست خوارزمشاهیان در سال ۶۱۲ قمری گردید؛ تا عصر حاکمیت گورکانیان (اوایل قرن دهم هجری) بر سرتاسر مناطق هند غربی و مرکزی حاکمیت داشتند و با حمایت از دانشمندان ایرانی و مسلمان به بسط زبان فارسی و فرهنگ اسلامی در آن سرزمین پرداختند. از جمله عالمان بزرگی که در عصر حاکمیت این سلسله به هند رفت و به کمک آنان مصدر خدمات فراوان در این سرزمین گردید و جمع زیادی از هندوان را نیز به اسلام دعوت نمود؛ خواجه معین الدین چشتی است. وی شاگردان فراوانی را برای نشر آرای خویش تربیت کرد و فرقه چشتیه را که از فرقه های مشهور صوفیه و متناسب با جذب پیروان آیین هندو به اسلام بود؛ در این سرزمین پایه گذاری نمود. مزار این دانشمند مسلمان ایرانی پس از هشتصدسال هنوز درشهر اجمیر هند پابرجاست و زیارتگاه هزارن تن از مریدان او از اقصا نقاط جهان می باشد.(مطهری.۱۳۸۷. ص: ۳۳۸با تصرف. نیز نگا: همان. صص: ۳۶۵–۳۶۸)

در همین اوان، چند حکومت محلی مسلمان و ایرانی در نقاط مختلف هند پای به عرصه وجود نهادند که به دلیل پرهیز از درازگویی به اجمال از آنها می‌گذریم. به طور مثال قطبشاهیان بودند که در ناحیه دگن حکومت می‌کردند و سر سلسله آنان فردی به نام «محمدعلی قطبشاه» از اهالی همدان بود. او در عنفوان جوانی به هندوستان رفت و در سلک ملازمان حاکم این ناحیه وارد شد و به مدد استعداد فراوان، بر عزت و جلال خویش افزوده ملقب به «قطب‌الملک» گردید و عاقبت در سال ۹۱۸ هجری رسماً در این ناحیه به سلطنت رسید. او که از مریدان سرسلسله خاندان صفویه شیخ صفی‌الدین اردبیلی (م۷۳۵ ه.ق) بود؛ پس از آنکه شنید مذهب شیعه در ایران توسط شاه اسماعیل صفوی، رسمیت یافته است؛ بی‌درنگ مذهب شیعه را در دکن رسمی اعلام نمود و با کوشش فراوان به ترویج این مذهب در منطقه تحت حاکمیت خود پرداخت. اعقاب او نیز که مدت دویست سال در این منطقه حکومت می‌کردند؛ مانند او در ترویج و تبلیغ اسلام و تشیع، کوشش فراوان کردند. در عهد این سلسله گروه زیادی از دانشمندان، عارفان، ادیبان، فقیهان و متکلمان ایرانی برای تبلیغ دین به ناحیه دکن هجرت کردند که از جمله بزرگ‌ترین آنان «میرمحمد مومن استرآبادی» از رجال طراز اول عالم اسلام بود که بیست و پنج سال وکیل‌السلطنه دربار قطبشاهیان بود. او مردی دانشمند و در همه دانش‌های زمان از معقول و منقول، متبحر بود و اعلم علمای عصر خود به شمار می‌رفت. (مطهری. همان. صص:۳۳۹–۳۴۰)

سلسله دیگری که در سرزمین هند پا گرفت و موجب رشد و پویایی فرهنگ ایرانی– اسلامی گردید؛ سلسله عادلشاعیان بیجایور بود. سر سلسله این خاندان نیز ایرانی بود و یوسف عادلشاه نام داشت. او از اهالی ساوه بود و مذهب تشیع داشت. در جوانی به بیجایور هند رفت و به خدمت حکام این منطقه درآمد. پس از مدتی سلطنت این ناحیه را به دست گرفت و به یوسف عادلشاه ساوه ای شهرت یافت. دربار او نیز مرکز تبلیغ اسلام و مذهب تشیع بود و همواره محل آمد و شد و تدریس و تبلیغ گروهی از علما و سادات از

ایران، نجف اشرف، کربلای معلی و مدینه منوره بود. تاریخ این سلسله نیز بسیار مشروح و در تاریخ اسلامی سرزمین هند، مذکور است (همان : ۳۴۰ با تصرف و تلخیص)

همچنین قدرت‌های محلی دیگری مانند نظامشاهیان احمد نگر و ملوک نیشابوری اود در اوان تاسیس دولت گورکانیان در هند تشکیل شدند که با توجه به تبار ایرانی شان و اینکه از همراهی و حمایت گسترده سیاستمداران و دانشمندان ایرانی برخوردار بودند؛ در نشر زبان فارسی و فرهنگ ایرانی- اسلامی تاثیر بسزایی داشتند. مرحوم میرحامد حسین نیشابوری، صاحب عبقات الانوار از جمله دانشمندانی است که تحت حمایت این پادشاهان فعالیت می‌کرد(مطهری. همان: ۳۴۱)

گورکانیان هند

اما درخشان ترین دوره رشد و نمو فرهنگ ایرانی در هند را باید به چهار قرن حاکمیت سلسله گورکانیان در این کشور مربوط دانست. این سلسله که به دلیل انتساب به امیرتیمور گورکانی به تیموریان نیز معروفند؛ با لشگرکشی ظهیرالدین بابر؛ سرسلسله این دودمان (حک:۸۸۰-۹۳۷ ق) به هند در سال ۹۳۲ هجری و فتح دهلی توسط او آغاز شد و تا نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی که کمپانی هند شرقی و دولت بریتانیای کبیر سلطه استعماری خود را بر کشور هند کامل کردند؛ ادامه داشت. روابط بابریان هند با حکومت مقتدر صفوی در ایران به جز پاره‌ای موارد به چند علت در اکثر مواقع بسیار حسنه بود؛ نخست آنکه هر دو دولت در شمال شرقی سرحدات خویش دشمنی مشترک به نام ازبک‌ها داشتند و شاه اسماعیل صفوی (حک: ۸۹۲-۹۳۰ ق) در جنگ سختی که در شعبان سال ۹۱۶ هجری با ازبک‌ها نمود؛ شکست سختی را به این طایفه که از اعقاب مغولان بودند؛ تحمیل کرد. سرسلسله آنان شیبک خان نیز در این معرکه جان سپرد و به دست او نابود شد. همچنین خواهر بابر هم که در محاصره و اسارت ازبکان افتاده بود؛ در این نبرد نجات یافت و شاه اسماعیل او را به احترام تمام به نزد بابر فرستاد. علاوه بر این؛ شاه اسماعیل چندین نوبت نیز بابر را در غلبه بر دشمنان یاری داده و او را مدیون عنایات خویش ساخته بود.(اقبال آشتیانی. ۱۳۸۶. صص: ۵۷۰-۵۷۱. نیز نگا: روبرت رویمر. هانس. ترجمه: آذرآهنچی.۱۳۸۵.صص :۱۷۸- ۱۷۹) این موارد و موارد دیگری که از نقل آن‌ها می‌گذریم؛ باعث شد که بابر با وجود پیروی از فقه حنفی مدتی در هرات نام امامان شیعه را در خطبه ذکر کند و حتی به نام آنان سکه ضرب نماید. بابر؛ مردی ادیب و دانشمند بود و به دلیل دوری از تعصبات مذهبی به ایرانیان به ویژه علمای مذهب امامیه احترام می‌گذاشت؛ به همین دلیل دربار او و پادشاهان گورکانی پس از او در هند همواره مامن هزاران شاعر، عارف، فقیه و مجتهد ایرانی بود. مناصب دولتی و مذهبی اکثراً در دست ایرانیان بود و مهندسان، معماران و بنایان هنرمند ایرانی به مدد ذوق سرشار خویش آثار تمدن اسلامی هند را پایه‌گذاری می‌کردند. از جمله آثار معماری که در عهد شاه جهان، از شاهان این سلسله در هند بنا نهاده شد و به حق، آئینه تمام نمای هنر معماری ایرانی- اسلامی در هند لقب گرفت؛ مقبره بانو بیگم ممتاز محل؛ همسر شاه جهان و ملکه مقتدر هند است که به «تاج محل» معروف است و از عجایب

هفت گانه جهان به شمار می آید. بانو ممتاز محل؛ فرزندزاده دانشمندی ایرانی اهل خراسان به نام اعتمادالدوله میرزا غیاث بک بود که در عهد جلال‌الدین اکبر گورکانی به دلیل خشم شاه طهماسب صفوی نسبت به وی از ایران گریخت و به دربار گورکانیان در هند شتافت. ممتاز محل و همسرش شاه جهان هر دو شیعه بودند و در ترویج مذهب تشیع در شبه قاره کوشش فراوان کردند (مطهری. همان. صص: ۳۳۸-۳۳۹ با تصرف) حادثه دیگری نیز در روابط بابریان هند و دولت صفوی در ایران رخ داد که موجبات تحکیم روابط این دو دولت را به وجود آورد؛ در سال ۹۵۰ قمری در عهد سلطنت شاه تهماسب اول (حک:۹۳۰-۹۸۴ ق) همایون؛ پادشاه هند بر اثر اختلافاتش با شیرخان افغانی و نفاق برادرانش به همراه جمعی از نزدیکان خود به دربار شاه ایران پناهنده شد و از او برای جلوس مجدد براریکه سلطنت یاری طلبید. تهماسب با اعزاز کامل مقدم مهمان خود را گرامی داشت و پس از مدتی با نیرویی گران او را به هند فرستاد و حکومت از دست رفته اش را به او بازگردانید. این حادثه چنان در تحکیم روابط حسنه ایران و هند مؤثر بود که با وجود برخی زیاده‌طلبی‌های پادشاهان گورکانی که در برهه‌هایی موجب درگیری دو دولت ایران و هند گردید؛ روابط مودت‌آمیز این دو دولت تا انقراض صفویان ادامه یافت. این روابط مستحکم و حسنه باعث رسوخ و نفوذ فرهنگ ایرانی در شبه قاره گردید و حتی موجب تشکیل نوعی فرهنگ مشترک فی‌مابین دو ملت نیز شد.

چنان که گفته آمد؛ حضور صدها هنرمند ایرانی در دربار گورکانیان هند که به ویژه پس از جلوس مجدد همایون به تخت سلطنت، به همراه و در پی او به هند رفته بودند؛ شالوده این فرهنگ مشترک را پی ریزی نمود. این فرهنگ مشترک در زمینه‌های معماری، خط، نقاشی و آموزه های فقهی، کلامی، صوفیانه و فسلفی و به ویژه شعر تجلی پیدا کرد. شعر سبک هندی که ترکیبی از شیوایی شعر فارسی و ظرافت، نکته‌سنجی و باریک‌بینی فرهنگ هند و ایرانی بود؛ اگر چه از اواخر عهد تیموریان در ایران و به ویژه در دربار سلطان حسین بایقرا در میان شاعران، رایج شده بود؛ اما در این عصر با ظهور شاعران بلندپایه ای چون؛ صائب تبریزی، عرفی شیرازی، کلیم کاشانی، فیضی دکنی، بابا فغانی و بیدل دهلوی به اوج رسید و تا پایان قرن دوازده هجری به مدت دو قرن، روح حاکم بر شعر ایران و هند را در اختیار داشت. (شهابی. علی اکبر. ۱۳۱۶. صص: ۸۹-۹۸)

از انقراض صفویان به بعد

چنان که پیش از این گفتیم؛ دو سلسله صفویه در ایران و گورکانیان در هند تقریباً در یک زمان ظهور و همزمان هم افول کردند. بنابراین هنگامی که نادرشاه افشار (حک:۱۱۴۸-۱۱۶۰ ه.ق) افغان‌ها را از خاک ایران بیرون راند وآغاز تشکیل سلسله افشاریان را در دشت مغان اعلام نمود؛ محمدشاه(حک:۱۷۲۰-۱۷۴۸ م) در هندوستان سال‌های پایانی رژیم لرزان خود را در حالی سپری می‌کرد که هر روز گرفتار تجزیه‌طلبی مهاراجه‌های هندو در اقصا نقاط کشور بود؛ حاکمان دست نشانده‌ای که با مشاهده ضعف حکومت مرکزی و به تحریک کمپانی هند شرقی مورد حمایت بریتانیای کبیر زمینه‌های مستعمره شدن هند را فراهم می‌آوردند. ظهور نادرشاه و قلع و قمع افغان‌ها که به تعقیب آن‌ها تا قندهار و فرار سرانشان به دربار محمدشاه و حوادث

پس از آن انجامید؛ به شکست و اضمحلال سلسله گورکانیان هند منجر شد و روند حاکمیت انگلیس را در این کشور سرعت بخشید. البته محمدشاه گورگانی، پادشاهی نالایق، زنباره و می‌گسار بود که با اتخاذ سیاست‌های غلط و مشاوران نیرنگ‌باز و دنیاطلب پیش تر، زمینه‌های سقوط خود را فراهم آورده بود. (سایکس. سرپرسی.۳۹۸. صص:۳۳۰ -۴۱۱)

با سقوط گورکانیان و استقرار استعمار انگلستان در هند؛ عملاً رابطه این کشور با جهان اسلام به ویژه همسایه او ایران(درآن زمان، پاکستان و بخش عمده‌ای از افغانستان فعلی نیز جزء خاک هندوستان بود) قطع گردید. انگلیسی‌ها به سرعت به اخراج فرانسوی‌ها و هلندی‌ها که آن‌ها نیز از پیش در پی جلب منافع خود بخش‌هایی از خاک هند را در اختیار داشتند؛ پرداختند و با به کارگیری سیاست‌های تفرقه‌افکنانه و مزورانه تمام همّ و غمّ خود را در راه حفظ این لقمه چرب و نرم صرف کردند. در این دوره اگر چه به جز اخگرهایی که در شب ظلمانی آسمان ایران می‌درخشید و به سرعت رو به خاموشی می‌گرائید؛ دولت‌ها هرگز دوران اقتدار سلسله صفویه را تجربه نکردند و این نیز به دلیل نفوذ و سلطه کامل استعمار روس و انگلیس در ارکان نظام سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشورمان بود؛ اما انگلستان نیز در همه این سال ها سعی در بسط نفوذ خود در خاورماینه، ایران و افغانستان برای پیش‌گیری از نفوذ احتمالی روسیه تزاری، فرانسه و آلمان به این کشورها به عنوان حریم و دروازه شبه قاره هند بود. حضور نظامی مداوم این قدرت سلطه گر در خلیج فارس، دخالت او در جریانات و حوادث هرات در عهد محمدشاه قاجار (حک:۱۳۵۰-۱۳۶۴ ه.ق) و بالاخره انتزاع کامل افغانستان از ایران و ... همه و همه در مسیر تحقق همین منظور انجام گرفت. (برای آگاهی بیشتر؛ ر.ک: اقبال آشتیانی. عباس. ۶۹۰:۱۳۸۶ به بعد. سایکس. همان: ۵۰۵-۵۲۸)

چنان که ذکر شد؛ نادرشاه، در مسیر تعقیب متجاوزان ایل قلجایی افغان و تادیب آن‌ها چندین بار به دهلی حمله کرد و اگر چه محمدشاه گورکانی را در جکومت ابقا نمود و دختر آن امپراطور را به همسری فرزند دوم خود نصرالله میرزا درآورد؛ اما نفایس و ذخایر گران‌بهایی چون؛ تخت طاووس، الماس‌های کوه نور و دریای نور و ... را از این نبردها به غنیمت به ایران آورد و این روابط تنگاتنگ، موجب استحکام ارتباط ایران و هند در زمینه‌های مختلف گردید.

در عصر زندیه نیز روابط دو کشور با وجود استعمار حاکم بر هند، بسیار دوستانه بود و البته بیش تر در حوزه‌های تجاری و مبادلات اقتصادی گسترش داشت. در این دوره کریم‌خان زند (حک:۱۱۶۳-۱۱۹۳ ه.ق) جهت تشویق بازرگانان هندی به ایجاد رابطه تجاری با ایران، کاروانسرای ویژه‌ای در شیراز برای آن‌ها برپا نمود و با خرید و فروش کالاهایی از قبیل پارچه‌های ابریشمی، ادویه، مروارید، شکر، ظروف چینی و ... با وجود کارشکنی‌های فراوان کمپانی هند شرقی، ارتباط خود را با این کشور ادامه داد. این در حالی بود که روابط فرهنگی دو کشور پس از عصر صفویه چندان تابع حاکمیت دولت‌ها و میزان قدرت وضعف آن‌ها

نبود؛ بلکه به موازات نشر و گسترش فرهنگ اسلامی در هند و با مهاجرت نخبگان ایرانی در زمینه‌های مختلف به این کشور به طور مداوم در جریان بود.

همچنین گفتیم که زردشتیان ایران از اواخر عصر ساسانی و به ویژه در قرن اول هجری به مناطق گجرات و اطراف بمبئی در غرب هند به طور مستمر مهاجرت می‌کردند؛ اما این مهاجرت در اواخر عهد قاجار به طور شگفت‌انگیزی تسریع شد و سیل مهاجرت‌ها تا آن‌جا ادامه یافت که تعداد مهاجران زردشتی به بمبئی و گجرات در سال ۱۹۷۸ میلادی به بیش از یکصد و پنجاه هزار نفر رسید؛ در حالی که جمعیت زردشتیان ساکن در بمبئی در سال ۱۹۷۶ میلادی تنها به ۲۱۳۶۲ نفر می‌رسید. (شهبازی. عبداله. ۱۳۸۶. ج۲.ص:۱۳۴) و این موضوع بر تعاملات فرهنگی ما بین دو ملت، تاثیر فراوان داشت؛ گو این که سرویس اطلاعاتی انگلیس موسوم به اینتلیجنت سرویس در میان برخی از این مهاجران پارسی به گزینش و تربیت جاسوسان زبده خود اقدام نمود و از جمله زبده‌ترین و مرموزترین خاندان‌های وابسته به خود؛ یعنی خانواده ریپورترجی‌ها را برای انجام حساس‌ترین مأموریت‌ها شناسایی و پس از طی آموزش‌های لازم و کافی به کارگیری نمود. شخصیت‌های زبده‌ای مانند: اردشیر ریپورترجی و سرشاپور ریپورترجی که بعدها در نقش عوامل انگلستان در تغییر رژیم از قاجار به پهلوی و روی کار آوردن دیکتاتوری رضاخانی و جانشینی پسرش محمدرضا پس از جنگ جهانی دوم و حوادث پس از آن نقش کلیدی را ایفا کردند.

اما نکته شایان ذکر در پایان این بخش موضوع جایگاه زبان فارسی در کشور هند است. این زبان تا سال ۱۸۳۰ میلادی که استعمار انگلستان رسمیت آن را لغو نمود؛ به مدت هزار سال به عنوان زبان رسمی کشور هند رایج بود. زبان فارسی در پایان قرن هیجده میلادی که روزنامه‌ها در هند، شروع به نشر یافتند؛ چون مردم چندان با زبان انگلیسی آشنایی نداشتند؛ مسئولین امور فرهنگی دولت حاکم مجبور به انتشار روزنامه‌ها به زبان فارسی شدند. نشریه‌هایی چون «جام جهان نما»، «مرآت الاخبار» و «شمس الاخبار» از جمله ده‌ها نشریه فارسی زبانی بودند که از سال ۱۸۲۰ میلادی به بعد در سرزمین هند، انتشار یافتند و به عنوان یکی از عوامل مؤثر در رواج مطبوعات در این کشور فعالیت کردند.

اما در دوره پهلوی اول و دوم، روابط ایران و هند چندان گرم و دوستانه نبود. در دوره رضاخان (حک: ۱۳۰۴-۱۳۲۰ ش) سلطه استعمار انگلیس که برهر دو کشور، گسترده و رژیم رضاخانی به شدت، آلت‌دست آن بود؛ به شکل موذیانه‌ای دو ملت ایران و هند را از ایجاد اتحاد و دوستی متقابل باز می‌داشتند. عصر حاکمیت محمدرضا شاه (حک:۱۳۲۰-۱۳۵۷ ش) نیز مصادف با دوران استقلال هند و استقرار یک نظام حکومتی در این کشور بود که به هر حال پس از رهایی از استعمار انگلیس روحیه انقلابی‌تری یافته بود؛ در جرگه بنیان‌گزاران جنبش عدم تعهد در آمده بود و به بلوک شرق تمایل بیش‌تری نشان می‌داد و به طور طبیعی با نظام وابسته به غرب پهلوی در ایران نمی‌توانست میانه خوبی داشته باشد. به علاوه ایران در مناقشات سنتی میان هند و پاکستان به دلیل وابستگی پاکستان به غرب، از آن کشور حمایت می‌کرد و در

پیمان‌های منطقه‌ای که از طرف امریکا طراحی می‌شد؛ بر علیه هند شرکت می‌جست و موارد دیگری که ذکر آنها موجب درازی سخن خواهد شد.

در این دوران البته سفرهای فراموش نشدنی بزرگانی از سرزمین هند و پاکستان به ایران را نیز شاهدیم. از جمله این بزرگان یکی «رابین دانا تاگور» شاعر بلند پایه معاصر هند است که در خاطرات و اشعارش از ایران و سفر خاطره‌انگیز خود به کشورمان فراوان یاد می‌کند. دیگر؛ دانشمند مسلمان هندی مولانا «ابوالکلام آزاد» (۱۸۸۸–۱۹۵۸ م) وزیر فرهنگ دولت استقلال است که نظریه تفسیری ذوالقرنین بودن کورش هخامنشی را با ارئه دلایل بسیار معتبر مطرح نمود و موجب سر و صدهای فراوان گردید. (ابوالکلام آزاد.۱۳۸۴. ترجمه باستانی پاریزی) علامه طباطبایی صاحب تفسیر شریف المیزان در ذیل آیات ذوالقرنین در سوره مبارکه کهف این نظریه را از قول مرحوم ابوالکلام آزاد نقل می‌نماید و به عنوان بهترین تطبیق می‌پسندد (طباطبایی. محمدحسین. ترجمه موسوی همدانی.۱۳۶۷. ج ۱۳. صص: ۶۵۶–۶۶۵) و شخصیت منحصر به فرد دیگری که در آن سال‌ها به ایران، سفر کرد؛ شاعر پارسی‌گوی هند و پاکستان؛ محمد اقبال لاهوری (۱۸۷۳–۱۹۳۸ م) بود که با سفر به ایران بر توشه تجربیات خود افزود و شعر غنی او موجب تحول عمیق درعالم شرق گردید.

روابط ایران و هند در دوران پس از انقلاب

رو.ابط بین ایران و هند به چند دلیل در پی پیروزی انقلاب شکوهمند اسلامی رو به بهبود نهاد؛ نخست آن که کشور هند از جمله کشورهایی تازه استقلال یافته و از اعضای موسس و موثر جنبش عدم تعهد بود و حضور یک رژیم تا دندان مسلح وابسته به غرب را که آشکارا خیال ژاندارمی ابرقدرت‌ها در منطقه را نیز در سر می‌پرورانید؛ در کنار خود برنمی‌تابید و سرنگونی رژیم شاه در ایران نگرانی‌های او را از این بابت برطرف نمود. از سوی دیگر؛ پیروزی انقلاب اسلامی و استقرار یک نظام مستقل در ایران کمربند امنیتی متشکل از پیمان‌های ناتو، سنتو و سیتو را که آمریکا برای تداوم سلطه خود و به کمک هم پیمانانش در منطقه پدید آورده و ایران پیش از انقلاب نیز از حلقه‌های موثر آن در پیمان سنتو بود گسست.

سوم آن که با پیروزی انقلاب، ایران به عضویت سازمان جنبش عدم تعهد در آمد و با حضور مستمر و موثر خود در این جنبش بر قدرت و کارآیی آن افزود؛ در حالی که پیش از انقلاب اسلامی، ایران از جمله معدود کشورهایی بود که نه تنها به عضویت جنبش مذکور در نیامده بود؛ بلکه حتی در حد تظاهر به استقلال عمل نیز تمایلی نشان نمی‌داد.

و چهارمین دلیل آن که با گسترش ناامنی و ظهور طالبان در افغانستان، دو کشور برای مقابله با این معضل، پیشگیری از خطر تروریسم و افراط‌گرایی و رشد میزان تولید و تجارت مواد مخدر در منطقه با یکدیگر متحد گردیدند. سفرهای مکرر روسای جمهور ایران و هند و نخست‌وزیران وقت این کشور در فاصله سال‌های ۷۳ تا ۸۴ شمسی، به ایران و هند و امضای قراردادها و تفاهم‌نامه‌های فی‌مابین در همین راستا قابل ارزیابی است.

در کنار جنبه‌های مثبت این روابط، البته چالش‌هایی نیز پدید آمد که بیش‌تر، معلول تفرقه افکنی قدرت‌های فرامنطقه‌ای به ویژه شیطان بزرگ آمریکای جهان‌خوار بوده. آمریکا نیز که مانند سلف متجاوزش انگلستان همواره به دنبال یافتن راه‌های مناسب جهت حفظ و گسترش سلطه خود بر منطقه استراتژیک خاورمیانه و جنوب آسیا بوده است؛ از همان بدو پیروزی انقلاب، ایجاد تنش در روابط میان جمهوری اسلامی با دیگر کشورهای منطقه و جلوگیری از تفاهم و تعامل متقابل در میان آنان را به عنوان راهبردی استراتژیک در دستور کار خود قرار داد؛ به ویژه که پیروزی انقلاب اسلامی در ایران و تبدیل این کشور از جایگاه یک دوست حافظ منافع آمریکا در منطقه به قدرتی که هرگز زورگویی‌ها و دخالت‌های این ابرقدرت متجاوز را بر نمی‌تابید؛ موازنه قدرت به سود آمریکا و غرب در جنوب آسیا و خاورمیانه را به شدت تحت تأثیر خود قرار داده بود . این موضوع به هیچ‌وجه به مذاق شیطان بزرگ خوش نمی‌آمد. از این رو با ظهور نظام مقدس جمهوری اسلامی در ایران سیاست‌های خصمانه خود را از طرق گوناگون بر علیه ایران اسلامی و ملت‌های همجوار آن آغاز نمود؛ به ویژه که خطر اتحاد قدرت‌های منطقه‌ای از قبیل ایران و هند را نیز به وضوح احساس می‌کرد. چنان که می‌دانیم؛ هندوستان پس از استقلال از سویی به جرگه کشورهای عضو جنبش عدم تعهد پیوست و اساساً از پایه‌گزاران این جنبش محسوب می‌گردید و از سوی دیگر؛ در موازنه قدرت میان بلوک شرق و غرب آشکارا به بلوک شرق ابراز تمایل می‌نمود. با انقراض نظام شاهنشاهی متحد غرب، نظام قدرتمند و مستقل جایگزین آن در ایران بلافاصله از جمع رژیم‌های حامی بلوک غرب در منطقه خارج شد و به صف اعضای جنبش عدم تعهد پیوست.

دولت هند نیز از نخستین دولت‌هایی بود که ایران اسلامی را به رسمیت شناخت و با آن روابط حسنه برقرار کرد و این تحولات از نگاه سیاستمداران آمریکایی، اروپایی‌ها و رژیم صهیونیستی خطر بالقوه‌ای بود که به سرعت ماهیت بالفعل می‌یافت. آنان نیز در مسیر مقابله با این اتحاد مقدس از راه‌هایی چون؛ وارد آوردن فشار به هند و وادار نمودن این دولت به شرکت در تحریم‌های مرحله‌ای و همه جانبه ایران، موافقت ضمنی و چراغ سبز نشان دادن به هند در جریان ورود این کشور به باشگاه قدرت‌های دارای سلاح هسته‌ای، اتخاذ سیاست‌های تفرقه افکنانه در موضوع اختلافات سنتی میان هند و پاکستان، به راه‌انداختن جنگ‌های فرقه‌ای میان مسلمانان و اکثریت هندوی این کشور که به ناچار بروز اختلافات بین دو دولت را در پی داشت و سرانجام، اجرای پروژه ایران هراسی، این کشور را در پاره‌ای از اوقات به اتخاذ سیاست‌های موافق با خواست دشمنان دو ملت وادار نمودند که از جمله این سیاست‌های اشتباه و ناشیانه می‌توان به کناره‌گیری هند از مذاکرات خط لوله گاز ایران ـ پاکستان ـ هند معروف به خط لوله صلح که قرار بود تا پایان سال ۱۳۸۸ راه‌اندازی شود و سه نوبت، رأی مثبت این کشور به قطعنامه‌های شورای امنیت علیه فعالیت‌های صلح‌آمیز هسته‌ای جمهوری اسلامی ایران اشاره کرد. البته تردیدی نیست که دو کشور ایران و هند در تمامی زمینه‌های سیاسی، بین‌المللی، مسائل جهانی، منطقه‌ای و تحولات بین‌المللی با هدف حفظ منافع ملی به یکدیگر نیاز دارند و با توجه به سابقه روابط دیرینه دو کشور از هزاره‌های گذشته و وجود فرهنگ مشترک

بین آنها به ویژه حضور تقریباً یک هزار ساله زبان فارسی و فرهنگ ایران زمین در شبه قاره که نمود آن در وجود هزاران نسخه خطی مربوط به تاریخ دوره میانه و آثار معماری ایرانی ـ اسلامی در این سرزمین آشکار است؛ تداوم روابط دو کشور اجتناب ناپذیر است. یکه تازی و زورگویی آمریکا نیز دیری است که رو به افول گذاشته و دخالت‌های این مار زخمی در تخریب روابط ایران و هند کارساز نخواهد بود. هند به زودی به مذاکرات خط لوله صلح باز خواهد گشت و با توجه به رشد اقتصادی سریع این کشور و نیاز مبرم مردم هند به منابع عظیم نفت و گاز ایران، انتظار می‌رود؛ دهلی‌نو قرارداد احداث خط لوله گاز را نهایی کند که این کار، خود نقش عمده‌ای در بهبود روابط هند و پاکستان و شکوفایی اقتصادی سه کشور خواهد داشت.

اما نکته دیگری که شاید بتوان از آن به عنوان یک چالش در روند روابط مابین دو کشور نام برد؛ این است که جمهوری هند به هر تقدیر، بر پایه یک نظام سکولار، استوار است و این امر خواه و ناخواه در مسیر تنظیم روابط استراتژیک میان دو کشور ایجاد مانع می‌کند و شایسته است؛ دو دولت دوست و هم‌ریشه این موانع را در روند روابط و اهداف مشترک، از پیش پا بردارند.

چالش دیگری که روند روابط رو به رشد دو کشور را کند می‌کند؛ موضوع روابط دیپلماتیک دولت هند یا رژیم اشغال‌گر قدس و مبادلات گسترده سیاسی و اقتصادی فی‌مابین دو دولت مذکور است. بدیهی است؛ این رژیم خوانخوار که در مسیر نیل به اهداف نژادپرستانه‌اش به هیچ یک از قراردادهای بین‌المللی پای‌بند نبوده و نیست؛ در مسأله ایجاد ارتباط با کشورهای منطقه و نفوذ سیاسی،اقتصادی، نظامی، فرهنگی و حتی اطلاعاتی در این کشورها هدفی غیز از اختلاف افکنی و اعمال سلطه و در نهایت، اخلال در روند روابط انسانی این کشورها ندارد.

و نکته پایانی که بادآوری آن شاید خالی از فایده نباشد؛ این که به نظر می‌رسد؛ آن دسته از کشورهای منطقه که می‌خواهند به دور از اهداف توسعه‌طلبانه و خصمانه و به صورت مسالمت‌آمیز با یکدیگر رابطه داشته باشند؛ بهتر است به جای همراهی با قدرت‌های استعمارگر که احتمال دارد؛ پاره‌ای منافع کوتاه مدت و مقطعی آنان را نیز تأمین کنند؛ به فکر اتحاد و پیوند با قدرت‌های منطقه ای که همواره روابط ارزشمند فرهنگی و نژادی با آنان داشته‌اند؛ باشند. بی‌تردید قدرت‌های استعمارگر فرامنطقه‌ای در مسیر تعامل با کشورها در نهایت به دنبال سلطه مجدد بر آنان هستند و کشور هند که خود در یک دوره تقریباً دویست ساله زخم تازیانه استعمار یکی از این قدرت‌های فرامنطقه‌ای را بر گرده دارد؛ نباید از یک سوراخ دوبار گزیده شود و بار دیگر در دام حیله‌های دشمن غدار گرفتار آید./

کتابنامه

۱- آزاد. ابوالکلام. کورش کبیر (ذوالقرنین) ۱۳۸۴. ترجمه باستانی پاریزی. نشر علم. تهران
۲- اقبال آشتیانی. عباس. عاقلی. باقر. تاریخ ایران پس از اسلام. ۱۳۸۶. نشر نامک. تهران

۳- اقبال لاهوری. محمد. کلیات اشعار. ۱۳۶۸. با مقدمه احمد سروش. انتشارات کتابخانه سنایی. تهران

۴- آوری. پیر و دیگران. تارخ کمبریج(تاریخ ایران دوره افشار، زند و قاجار).۱۳۸۷. ترجمه مرتضی تائب فر. انتشارات جامی. تهران

۵- بینا. علی اکبر. تاریخ سیاسی و دیپلوماسی ایران. ۱۳۸۳. انتشارات دانشگاه تهران

۶- پیرنیا(مشیرالدوله). حسن. تاریخ ایران قبل از اسلام(ایران قدیم یا تاریخ مختصر ایران تا انقراض ساسانیان). ۱۳۸۶. نشر نامک. تهران

۷- حاج سیدجوادی. احمد و دیگران. دایره المعارف تشیع. ۱۳۷۳. بنیاد فرهنگی شط. تهران

۸- حسن ابراهیم. حسن. تاریخ سیاسی اسلام. ۱۳۶۶. ترجمه ابوالقاسم پاینده. انتشارات جاویدان. تهران

۹- حکیمی. محمد. الحیات. ۱۳۸۶. ترجمه احمد آرام. انتشارات دلیل ما. قم

۱۰- خامنه ای. سیدعلی. مسلمانان در نهضت آزادی هندوستان. ۱۳۴۷. انتشارات آسیا. تهران

۱۱- خیامپور. عبدالرسول. فرهنگ سخنوران. ۱۳۴۰. چاپخانه شرکت سهامی چاپ کتاب. آذربایجان

۱۲- دهگانی. علی. مجموعه مقالات روابط فرهنگی(۱) ایران و هند. ۱۳۸۱. نشر بین المللی هدی. تهران

۱۳- رویمر. هانس روبرت. ایران در عصر جدید(تاریخ ایران از۱۳۵۰تا۱۷۵۰). ۱۳۸۴. ترجمه آذر پناهی. انتشارات دانشگاه تهران

۱۴- زرین‌کوب. عبدالحسین. تاریخ ایران بعد از اسلام. ۱۳۷۸. انتشارات امیر کبیر. تهران

۱۵- ----------. دو قرن سکوت. ۱۳۸۲. انتشارات سخن. تهران

۱۶- ----------. روزگاران(تاریخ ایران از آغاز تا...). ۱۳۸۴. انتشارات سخن. تهران

۱۷- سایکس. پرسی. تاریخ ایران. ۱۳۳۰. ترجمه محمدتقی فخرداعی گیلانی. انتشارات کتاب ایران. تهران

۱۸- صفا. ذبیح الله. تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی تا اواسط قرن پنجم.۱۳۷۱. انتشارات دانشگاه تهران

۱۹- طباطبایی. محمدحسین. تفسیرالمیزان. ۱۳۶۷. ترجمه موسوی همدانی. نشر رجا. تهران

۲۰- قائینی نجفی. علی فاضل. معجم مولفی الشیعه. ۱۴۰۵ق. انتشارات وزارت ارشاد اسلامی. تهران

۲۱- کریستین سن. آرتور. ایران در زمان ساسانیان. ۱۳۸۵. ترجمه رشید یاسمی. نشر صدای معاصر. تهران

۲۲- گوشویج. ایلیا (ویراستار). تاریخ ایران کمبریج(دوره‌های ماد و هخامنشی).۱۳۸۷. ترجمه تیمور قادری. انتشارات مهتاب تهران

۲۳- ----------. تاریخ ایران کمبریج (دوره‌های ماد و هخامنشی). ۱۳۸۷. ترجمه تیمور قادری. انتشارات مهتاب. تهران

۲۴- گیلاتنز. پطرس دی سرکیس. سقوط اصفهان. ۱۳۷۱. ترجمه محمد مهریار. امور فرهنگی شهرداری اصفهان

۲۵- لاکهارت. لارنس. انقراض سلسله صفویه. ۱۳۸۳. ترجمه اسماعیل دولتشاهی. انتشارات علمی فرهنگی. تهران

۲۶- مجلسی. محمدباقر. بحارالانوار.۱۴۰۳ق. موسسه الوفا. بیروت

۲۷- مطهری. مرتضی. خدمات متقابل اسلام و ایران. بی‌تا. انتشارات جامعه مدرسین حوزه قم

۲۸- معین. محمد. مزدیسنا و ادب فارسی. ۱۳۸۴. دانشگاه تهران

۲۹- نژاد اکبری مهربان. مریم. نادرشاه و سلسله افشار. ۱۳۸۶. ویراستار مهدی افشار. نشر پارسه. تهران

۳۰- ----------. شاهنشاهی ساسانیان (سیاست فرهنگ و تمدن ایران عصر ساسانی).۱۳۸۷. ویراستار: مهدی افشار. انتشارات کتاب پارسه. تهران

۳۱- نصرالله منشی. ابوالمعالی. کلیله و دمنه. ۱۳۶۴. تصحیح مجتبی مینوی. انتشارات امیر کبیر. تهران

۳۲- نظامی گنجوی. الیاس. هفت پیکر. ۱۳۸۰. تصحیح حسن وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. نشر قطره. تهران

۳۳- نهرو. جواهر لعل. نامه‌های پدری به دخترش. ۱۳۵۳. ترجمه محمود تفضلی. نشر کتاب‌های پرستو وابسته به انتشارات امیر کبیر. تهران

۳۴- ولایتی، علی‌اکبر. پویایی فرهنگ و تمدن اسلام و ایران. ۱۳۸۶. مرکز اسناد و تاریخ دیپلماسی. انتشارات وزارت امور خارجه. تهران

بررسی ساختار حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی

حمیده امیرحاجلو
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

ادراک ما انسان‌ها از پدیده‌های پیرامون‌مان به وسیلهٔ حواس ظاهری صورت می‌گیرد. هر یک از این حواس دارای قلمرو مخصوص به خود هستند، به طوری که شکل‌ها و رنگ‌ها را با حس بینایی و آواها را با حس شنوایی احساس می‌کنیم. اما در اقلیم خیال‌انگیز شعر، گاهی محدودهٔ حواس در هم نوردیده شده و محدوده‌های حسی در هم ادغام می‌شود و حس‌آمیزی صورت می‌گیرد. وحشی بافقی که از جملهٔ برجسته-ترین شاعران قرن دهم است، توانسته از این شگرد ادبی در زیبایی و اثربخشی هر چه بیشتر اشعار خود بهره جوید. در این جستار که با هدف نمایاندن شگردهای ادبی وحشی بافقی در حیطهٔ حس‌آمیزی صورت پذیرفته، تلاش گردیده تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی چگونگی ساختار و کاربرد حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی بررسی شود. لذا پس از ذکر مقدماتی دربارهٔ حس‌آمیزی، مطالبی در مورد اختصاصات دستوری و بلاغی آن بیان شده و سپس انواع حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی، بر اساس تقسیم‌بندی دهگانهٔ حواس با یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته و در ادامه تقسیم‌بندی پنج‌گانه‌ای نیز برای تصاویر انتزاعی- حسی، صورت گرفته است. نتیجهٔ این تحقیق نشان از توانایی بالای وحشی بافقی در کاربرد حس‌آمیزی به ویژه در مورد تصاویر انتزاعی- حسی دارد.

کلیدواژه‌ها: حس‌آمیزی، حواس پنجگانه، وحشی بافقی، مفاهیم انتزاعی.

مقدمه

شعر معمولا حاصل تجربه‌ها و یافته‌های شاعر است و هر شعری آکنده از تصاویری است که حاصل یافته‌های حسی شاعر است، بنابراین حواس نقش مهمی در تکوین شعر برای شاعر ایفا می‌کنند و حس‌آمیزی یکی از شیوه‌های انتقال معانی از طریق حواس است که عبارت است از القای معانی با ترکیبات و تعابیری که حاصل آن از آمیخته شدن دو حس به یکدیگر یا جانشینی آنها خبر می‌دهد (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۴۱). «مثلا اگر کارکرد بینایی را به شنوایی نسبت دهیم ترفند حس‌آمیزی را به کار برده‌ایم» (محبتی، ۱۳: ۱۷۲). ترکیباتی از قبیل «حرف‌های تلخ»، «قیافهٔ ترش»، «چهرهٔ نمکین» همه دارای حس‌آمیزی هستند (همان،۱۳۸۰: ۱۷۲)؛ به عنوان نمونه و برای توضیح بیشتر وقتی ترکیب حرف‌های تلخ را به کار می‌بریم، دو حس شنوایی و چشایی را با هم آمیخته‌ایم و حرف را به جای آنکه با گوش حس کنیم، آن را با حس چشایی احساس کرده و تلخ یافته‌ایم.این‌گونه ادغام حواس در ادب فارسی موجب خلق تصاویر بدیع می‌شود زیرا نوعی آشنایی زدایی صورت گرفته است.

حس‌آمیزی از دیرباز در ادب فارسی استعمال داشته و در زبان شاعران به طور ناخودآگاه به کار رفته است اما در هیچ یک از امهات کتب بلاغی در مورد آن سخنی به میان نیامده و به عنوان یک جلوه از صور خیال

در اروپا نام‌گذاری شده و سپس در ایران ترجمه شده و در کتب بلاغی راه یافته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۵). در ادبیات عرب نیز از این شیوه با عنوان «الحس المتوازن» یا «تبادل الحواس» یاد شده است (وهبه، ۱۹۷۷: ۵۵۶).

در اینکه حس‌آمیزی را باید مجاز دانست یا استعاره نظریات مختلفی ارائه شده است؛ برخی آن را از انواع مجاز دانسته اند (داد، ۱۳۸۰: ۱۱۳) و (وهبه، ۱۹۷۷: ۵۵۶) و گروهی نیز آن را از نوع استعاره در نظر گرفته‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۷۴) و (حق شناس، ۱۳۷۰: ۷۸) ؛ اما در اشعار وحشی بافقی نمونه هایی از کاربرد تشبیه، کنایه و ایهام در ساخت حس‌آمیزی نیز وجود دارد.

با توجه به اینکه حس‌آمیزی باعث خلق تعابیر تازه و بدیع می‌شود، توجه به این مقوله می‌تواند به غنی‌تر شدن دایره ترکیبات زبان فارسی کمک شایانی رساند. لذا در این پژوهش که با هدف معرفی یکی دیگر از جلوه‌های زیباشناختی در شعر و ادب فارسی و تعیین جایگاه حس‌آمیزی به عنوان یک شگرد بلاغی در شعر وحشی بافقی صورت گرفته است، تلاش گردیده تا به این مهم پرداخته شود. بنابراین در بخش اصلی این مقاله حس‌آمیزی‌های موجود در غزلیات وحشی بافقی از نظر ترکیب حواس پنجگانه ظاهری به ده دسته تقسیم شده و شواهدی برای هر کدام ذکر شده است.

کاربرد حس‌آمیزی در شعر فارسی

همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد کاربرد این لطیفه خیالی در ادبیات فارسی بی‌سابقه نبوده است و در دوره‌های مختلف بسامد استفاده از آن متفاوت است؛ در دوره‌های نخستین بسیار کم و به ندرت می‌توان یافت، در شعر بعد از مغول افزایش می‌یابد و در شعر سبک هندی بسامد آن بالا می‌رود اما در شعر معاصر به بیشترین حد رواج خود می‌رسد (شفیعی کدکنی،۱۳: ۴۱و۴۴). در واقع می‌توان گفت آشنایی با ادبیات غرب به بازشناسی حس‌آمیزی که در زبان و ادب فارسی وجود داشته، یاری رسانده است.

از قدیمی‌ترین نمونه‌های حس‌آمیزی در شعر کهن فارسی می‌توان به تعابیر «سخن شیرین» و «آوای نرم» و «گرم گرفتن» در این بیت فردوسی اشاره کرد:

«سپهبد پرستنده را کفت گرم سخن‌های شیرین به آوای نرم» (فردوسی،۲۶۰۱/۱/۱۳۸۵).

و یا تعابیری چون «نام و آوا شنیدن» (خاقانی شروانی،۱۳۷۴: ۲۷۴)، «سخن شیرین» (سعدی، ۱۳۷۷: ۷۸۶)، «جواب تلخ» (خواجو،۱۳۳۶: ۲۹۸) و «بو شنیدن» (حافظ،۱۳۶۹: ۱۶۴).

حس‌آمیزی در سبک هندی نسبت به ادوار قبل کاربرد بیشتری دارد، در شعر صائب و بیدل نمونه‌های حس‌آمیزی فراوان است، در این بیت از صائب در ترکیب «رخسار نازک» دو حس بینایی و لامسه با یکدیگر همراه شده‌اند:

«در هر نظر به رنگ دگر جلوه می‌کند از بس که رنگ آن گل رخسار نازک است (تبریزی،۱۳۶۴: ۹۴۰/۲)

و ترکیب «رنگ بو» در بیت زیر از بیدل دهلوی:

«رنگ بو نامحرم فیض بهار نیستی است خاک راهی باش و از هر نقش پا بردار گل»

(بیدل دهلوی،۱۳۸۴: ۹۶۳/۲)

در شعر معاصر نیز در این قطعه از شعر «مهتاب» فریدون توللی دو حس بینایی و لامسه در ترکیب «نور سرد» با هم همراه شده و حس‌آمیزی ایجاد کرده است:

«در نورسرد و خسته مهتاب کوهسار» (حقوقی،۱۳۷۱: ۱۹۴).

و در شعر «فتح باغ» از فروغ فرخزاد، آواز خواندن فواره، آمیزه‌ای از حس شنوایی و بینایی است:

«سخن از زندگی نقره‌ای آوازی است / که سحرگاهان فواره کوچک می‌خواند» (همان:۵۵).

این موارد همه شواهدی است که نشان می‌دهد این عنصر خیالی، ساخته و پرداختهٔ ادبای غرب نبوده، بلکه ریشه در ادب فارسی دارد و حتی می‌توان سابقهٔ کاربرد این صنعت را در قرآن کریم و از محورهایی دانست که دانشمندان علم بلاغت در آیات قرآنی بررسی کرده‌اند (تجلیل،۱۳۸۶: ۶۷).

۲) ساختار دستوری حس‌آمیزی

کاربرد حس‌آمیزی به لحاظ ساختار ارائه در شعر فارسی می‌تواند به شکل ترکیبی و غیر ترکیبی به کار رود (الهامی، ۱۳۸۷: ۳۶).

۲-۱)حس‌آمیزی به شکل ترکیبی

این‌گونه حس‌آمیزی به دو صورت ترکیب وصفی و اضافی به کار می‌رود. نمونه‌های این نوع ترکیبات در غزلیات وحشی بافقی بیشتر از نوع اضافی است.

۲-۱-۱- حس‌آمیزی به شکل ترکیب وصفی:

«به زیر لب **حدیث تلخ** کان بیدادگر چیست بود زهری که بهر کشتن ما در شکر دارد»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۴۷)

«ما خود بسوختیم در اول **نگاه گرم** این شعلهٔ تغافل طاقت‌گداز چیست»

(همان: ۴۳)

۲-۱-۲- حس‌آمیزی به شکل ترکیب اضافی:

«از **سرود درد** من در بزم او افتاد شور نی ز درد من بنالید و فغان از رود خاست»

(وحشی بافقی: ۱۳)

«قطره‌ای از بادهٔ عشق است، صد **دریای زهر** هر که یک پیمانه زین می خورد، می‌داند که چیست»

(همان: ۳۰)

۲-۲) حس‌آمیزی به شکل غیر ترکیبی

وحشی بافقی از حس‌آمیزی به شکل غیر از ترکیب‌های وصفی و اضافی نیز استفاده کرده است. به عنوان مثال در مصراع زیر «تلخی در گفتار داشتن» از این‌گونه موارد است:

تلخی در گفتار داشتن:

«گر چه لبت می‌دهد مژدهٔ حلوای صبح مانده همان زهر چشم تلخی گفتار هست»

(وحشی بافقی، ۳۵)

و یا در این مصراع «نفس گرم دیدن» از این نمونه است:

«نفس گرم نگر، فیض اثر بین که اگر بگمارم به خزان رشک بهارش سازم»

(همان:۱۰۶)

۳) ساختار بلاغی حس‌آمیزی

از نظر بلاغی دو سوی ترکیب حس‌آمیزی می‌تواند استعاره، مجاز، تشبیه، کنایه و ایهام باشد. که با توجه بررسی‌های انجام شده در غزلیات وحشی بافقی فقط نمونه‌هایی برای تشبیه، استعاره و کنایه یافت شد.

۳-۱= حس‌آمیزی در تصاویر استعاری

در این‌گونه از حس‌آمیزی ویژگی‌های دو حس در ترکیب با یکدیگر استعاره‌ای زیبا می‌سازند. این تصاویر بسامد بسیار کمی در شعر وحشی دارد:

«شد آتش جگرم پیش مردمان روشن ز خون گرم که در چشم خونفشانم بود»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۵۴)

در تصویر استعاری «خون گرم» که استعاره از اشک می‌باشد، تلفیق زیبایی از دو حس بینایی و بساوایی نیز ایجاد کرده است.

«همه بر بادهٔ رشکیست که در جام منست قهقههٔ شیشه که در انجمن عشرت توست»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۲۸)

ترکیب «قهقههٔ شیشه» که استعاره‌ای کنایی می‌باشد، به گونه‌ای هنرمندانه ترکیبی از دو حس شنوایی و بینایی را نیز برای مخاطب به نمایش می‌گذارد.

۳-۲- حس‌آمیزی در تصاویر تشبیهی

در این نمونه از حس‌آمیزی دو حس ترکیبی رابطهٔ شباهت با هم دارند. «بدیهی است کشف رابطهٔ شباهت میان دو شی که مثلاً یکی با حس شنوایی و دیگری با حس بینایی دریافت می‌شود، دیریاب‌تر و دشوارتر است»(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۲۳۷). و بنابراین باعث لذت هنری بیشتر می‌گردد. در غزلیات وحشی بافقی تنها یک نمونه از تصاویر تشبیهی همراه با حس‌آمیزی وجود داشت. بقیه موارد که بیشتر به صورت اضافات تشبیهی آمده است، یک سوی آن امری انتزاعی است که در مورد این ترکیبات در مباحث بعدی این مقاله سخن گفته می‌شود.

در این نمونه شاعر «گریه» را که از مقولات مربوط به حس بینایی است، «تلخ» می‌یابد و به این ترتیب دو حس چشایی و بینایی را در هم ادغام می‌کند و تصویری تشبیهی می‌آفریند.

«تهیهٔ سبب گریه‌های چون زهر است شکرفشانی اینان که در شکر خندند»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۶۰)

۳-۳) حسامیزی در تصاویر کنایی

این نوع حسامیزی بیشترین کاربرد را درغزلیات وحشی بافقی دارد. معمولاً یک سوی این تصاویر کنایی یکی از ویژگی‌های حس بساوایی است:

«ز حرف گرم وحشی آتشی در سینه افکندم به او اظهار سوز سینه‌ی سوزان خود کردم»

(همان: ۱۱۷)

«حرف گرم» همراهی دو حس شنوایی و بساوایی و یک ترکیب کنایی، به معنی سخنی است که همرا به شور و اشتیاق و دل‌نشین باشد. حرف از مقولاتی است که حس شنوایی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و گرمی از مقولات حس بساوایی است، که در نهایت کنایه از سخن همراه با شور و اشتیاق می‌باشد. همچنین در بیت زیر «چشم تر» نیز تلفیقی از دو حس بینایی و بساوایی است که این آمیزش حواس تصویری کنایی(کنایه از چشم گریان) را در نظر شاعر برانگیخته است:

«گذشتم از درت بر خاک صد جا چشم تر مانده ببین کز اشک سرخم صد نشان بر خاک در مانده»

(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۳۸)

در بیت زیر «نه گرم جهان دیده‌ای نه سرد» که کنایه از بی‌تجربگی است، شاعر سردی و گرمی را که با حس بساوایی احساس می‌شود با فعل «دیدن« همراه ساخته و علاوه بر آمیختن دو حس بینایی و بساوایی، کنایه‌ای بدیع نیز ساخته است:

«ای تازه گل نه گرم جهان دیده‌ای نه سرد نوعی نما که کم نشود آب و رنگ تو»

(همان: ۱۳۶)

۴) تقسیم بندی حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بر اساس ترکیب حواس

دکتر شفیعی کدکنی در مورد تقسیم بندی انواع حس‌آمیزی آورده است: «از لحاظ جدول انکانات زبانی، به تناسب پنج حس ظاهری از نظر ترکیب یا تبدیل این حواس به یکدیگر می توان بیست و پنج نوع حس-آمیزی فرض نمود که بسیاری از آن هیچگاه در زبان فارسی قابل تصور نمی‌باشد» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۸: ۱۶). بر اساس این تقسیم‌بندی و با توجه به حواس پنج‌گانه، یعنی بینایی، بویایی، شنوایی، چشایی و بساوایی، می‌توان ده گونه حس‌آمیزی را تشخیص داد: بینایی با شنوایی، بینایی با بساوایی، بینایی با چشایی، بینایی با بویایی، شنوایی با بویایی، شنوایی با بساوایی، شنوایی با چشایی، بساوایی با چشایی، بویایی با چشایی، بویایی و بساوایی که حالت عکس هر یک از این موارد دهگانه، از لحاظ تقدم و تأخر حواس نیز متصور است.

در بررسی به عمل آمده از موارد حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی مشخص گردید که بیشتر آن‌ها مربوط به ویژگی‌های دو حس «بینایی- بساوایی» است، که ۲۱ مورد را به خود اختصاص داده است و کمترین بسامد در ترکیب دو حس «چشایی – بساوایی» با بسامد ۱ مورد است، ترکیبات حواس «بویایی- بساوایی»، «بویایی- چشایی»، «شنوایی-بویایی»، «بینایی- بویایی» نیز در غزلیات وحشی یافت نشد.

۴-۱- بینایی – بساوایی (بساوایی - بینایی)

در این نوع حسامیزی، ویژگی‌های منسوب به حس بینایی از قبیل: اشک، نگریستن، چشم و ... با ویژگی-هایی همچون: تر بودن، نازکی، گرم بودن از حس بساوایی ترکیب می‌شود:

«جای خود در بزم خوبان شمعسان چون گرم کرد آن‌که **اشک گرم** و آه آتش آلودی نداشت»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۴۶)

«گذشتم از درت بر خاک صد جا **چشم تر** مانده ببین کز اشک سرخم صد نشان بر خاک مانده»
(همان:۱۳۸)

«کدام سنگدل از درد من خبر دارد که با وجود **دل سخت** گریه‌ها نک
(همان:۸۴)

۴-۲- بینایی – چشایی (چشایی – بینایی)

منسوبات مربوط به حس بینایی در این نوع از حسامیزی در غزلیات وحشی از تنوع بالایی برخوردار است اما منسوبات حس شنوایی غالبا محدود به تلخی ،شیرینی،زهرآگین یا شکرین بودن می‌باشد:

«حلاوت بخشیی گاهی به **شکرخنده** میفرما به **زهر چشم** خود مگذار کار زهر خند من»
(همان:۱۲۲)

«آیا چگونه می‌گذرد **تلخی قفس** بر طوطیان که بر شکرستان پریده‌اند»
(همان:۶۹)

«آتش به جگر زان رخ افروخته دارم وین **گریهٔ تلخ** از جگر سوخته دارم»
(همان: ۱۱۶)

۴-۳- چشایی – شنوایی (شنوایی – چشایی)

در این نوع از حس‌آمیزی ویژگی‌هایی چون: تلخی، شیرینی، شهدآگین بودن و... با مقولاتی همچون حدیث، مقال، خنده و ... که از منسوبات حس شنوایی هستند، آمده و ترکیباتی نو ساخته است:

«به زیر لب **حدیث تلخ** کان بیدادگر دارد بود زهری که بهر کشتن ما در شکر دارد»
(همان:۴۷)

«شکرخا طوطی‌ای، دلکش حکایت زبان دان دلبری، **شیرین مقالی**»
(همان:۱۴۶)

«پای فرشته چون مگس برده فرو در انگبین **خنده** که شهد ریخته در ره **گفتگوی** تو»
(همان:۱۳۲)

۴-۴- شنوایی - بینایی (بینایی – شنوایی)

این نوع حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی محدود به همین موارد است:

«صد صلا می‌زند آن چشم و به این جرأت شوق بر در وصل ز اندیشهٔ خویشش نروم»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۰۸)

در بیت بالا، «صلا زدن چشم»، ترکیبی از دو حس شنوایی و بینایی را به ذهن متبادر می‌کند.

«دوش از عربده یک مرتبه باز آمده بود **چشم پر عربده‌اش** بر سر ناز آمده بود»
(همان:۵۷)

«بر سر هر شاخ گل مرغی خوش‌الحان و مرا **مهر خاموشی** است چون برگ شقابق بر زبان»
(همان:۱۲۸)

۴-۵- شنوایی – بساوایی (بساوایی- شنوایی)

این نوع حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی ترکیبات بدیع را به خود اختصاص داده است:

«ز **حرف گرم** وحشی آتشی در سینه افکندم به او اظهار سوز سینهٔ سوزان خود کردم»
(همان:۱۱۷)

«**از سرود درد** من در بزم او افتاد شور نی ز درد من بنالید و فغان از رود خاست»
(همان:۱۳)

نوازش با حواب سلام:

«نوازشم به جواب سلام اگر چه نداد تبسمی ز لب نوشخند کرد و گذشت»
(همان:۳۹)

۵) تصاویر انتزاعی – حسی

در بررسی اشعار وحشی بافقی شواهدی وجود داشت که در آن‌ها یک مفهوم عقلی و انتزاعی با یک ویژگی حسی ترکیب شده و تصویری زیبا و بدیع ساخته است [۱] به دلیل بسامد بسیار بالای این ترکیبات در غزلیات وی این تصاویر نیز در پنج قسمت مجزا به شکل زیر تقسیم‌بندی می‌شوند:

«انتزاعی و بینایی، انتزاعی و چشایی، انتزاعی و بساوایی، انتزاعی و شنوایی، انتزاعی و بویایی».

بدیهی است که حالت عکس این تصاویر نیز متصور است. این نوع ترکیبات انتزاعی – حسی، بیش از ۱۰۲ مورد را در غزلیات وحشی بافقی در بر می‌گیرد و بالاترین بسامد آن مربوط به تصاویر انتزاعی و بینایی با ۵۸ مورد است. از میان این ترکیبات در شعر وحشی، ترکیبات انتزاعی – بساوایی و انتزاعی – بویایی، یافت نشد. این تصاویر بنا به اهمیت در غزلیات وی عبارت است از:

۵-۱- انتزاعی – بینایی

این ترکیبات با بسامد ۵۸ مورد بیشترین کاربرد را در غزلیات وحشی دارد:

«وحشی از این عزا به درآییم تا به کی باشد کهن **پلاس مصیبت** لباس ما»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۹)

«نیم شرر ز عشق کو تا ز **زمین عافیت** دود بر آسمان رسد **خرمن اعتبار** را»
(همان:۴)

«باغبان **چمن حسن** توام گو دگران گل نچینند که من با خس و خارش سازم
(همان:۱۰۶)

۵-۲- انتزاعی – چشایی

برخی از این نوع تصاویر در غزلیات وی عبارتند از:

«چه ذوق از این‌همه تنگ شکر که بخت گشود چو دفع **تلخی هجر** تو از مذاق نکرد»
(همان:۴۹)

«جگر زد آبله وز دیده می‌چکد نمکآب که **بخت شور** به ریش جگر نمک‌ریز است»
(وحشی بافقی،۱۳۷۷: ۱۶)

«**زهر ندامتی** است که بردیم زیر خاک این سبزه که سر زده از روی خاک ما»
(همان:۹)

۵-۳- انتزاعی – شنوایی

کاربرد این نمونه در شعر وحشی محدود به همین دو مورد است:

«به کویش گر ندارم **صوت عشرت** غم مخور وحشی مرا این بس که آن‌جا نالهٔ زاری زمن باشد»
(همان:۵۱)

«شهرت حسن کند **زمزمهٔ عشق** بلند شد زیوسف سخن عشق زلیخا مشهور»
(همان:۸۸)

نتیجه

با بررسی حس‌آمیزی در غزلیات وحشی بافقی مشخص گردید که این لطیفهٔ خیالی کاربرد فراوانی در اشعار او دارد و باعث خلق تصاویری نو و بدیع شده است. از این میان کاربرد تصاویر انتزاعی- حسی با بسامد بیش از ۱۰۲ مورد، نشانگر توجه ویژهٔ وحشی بافقی به تصویرگری با مفاهیم انتزاعی و ذهنی و همچنین تلاش وی برای محسوس جلوه دادن این مفاهیم با سوی حسی این ترکیبات است. از نظر بسامد بیشترین موارد حسامیزی به کار رفته در غزلیات وحشی مربوط به جایگزینی دو حس بینایی و بساوایی(با

بسامد ۵۸) مورد و کمترین بسامد آن در ترکیب دو حس شنوایی و بساوایی می‌باشد. ترکیبات حواس شنوایی – بویایی، بویایی – چشایی، بویایی – بساوایی در غزلیات وی به کار نرفته است.

پی‌نوشت

۱- شفیعی کدکنی در کتاب *شاعر آینه‌ها* ذیل نمونه‌هایی که برای حس‌آمیزی ذکر کرده، از همین ترکیبات انتزاعی- حسی است (شفیعی کدکنی،۱۳۸۴: ۴۵). محمد فشارکی نیز در کتاب *نقد بدیع* این‌گونه ترکیبات را در زیر مجموعهٔ تعریف حس‌آمیزی به دو مفهوم اشاره داشته است، که در تعریف اول با تعاریف متداول حس‌آمیزی منطبق است و تعریف دیگر آن است که «شاعر برای این‌که مضمون خود را به ذهن خواننده نزدیک کند و در توصیف آن مبالغه نماید، ان را تجسم و تجسد می‌بخشد و به زبان دیگر با حس می‌آمیزد و محسوس می‌کند و صفات محسوس را برای امری معقول می‌آورد» (فشارکی،۱۳۷۹: ۱۰۰).

کتابنامه

- الهامی، شراره، (۱۳۸۷). *بررسی حسامیزی در غزلیات بیدل دهلوی*، **فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی**، شماره ۱۲.
- بیدل دهلوی، عبدالقادر، (۱۳۸۴). *دیوان اشعار بیدل دهلوی*، تصحیح خیل‌الله خلیلی، چ۱، تهران: سیمای دانش.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۱). *سفر در مه*، تأملی در شعر احمد شاملو، تهران: نگاه.
- تبریزی، صائب، (۱۳۶۴). *دیوان اشعار*، تصحیح محمد قهرمان، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- تجلیل، جلیل، (۱۳۸۶). *صور خیال در شعر سبک اصفهانی*،ج۱، چ ۱، تهران: روایت.
- حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۶۲). *دیوان اشعار حافظ*، تصحیح پرویز ناتل خانلری، چ۲، تهران: خوارزمی.
- حق شناس، علی محمد، (۱۳۷۰). *مقالات ادبی – زبان شناختی*، چ۱، تهران: نیلوفر.
- حقوقی، محمد، (۱۳۷۶). *شعر زمان ما*، چ۴، تهران: نگاه.
- حقوقی، محمد(۱۳۷۱). *شعر نو از آغاز تا امروز*، ج۱، چ۱، تهران: نشر روایت.
- خواجوی کرمانی، کمال‌الدین ابوالعطا، (۱۳۳۶). *دیوان اشعار*، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چ۱، تهران: کتابفروشی محمودی.
- داد، سیما، (۱۳۸۰)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چ۴، تهران: مروارید.
- سعدی شیرازی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله، (۱۳۷۷). *دیوان اشعار*، تصحیح مدرس رضوی، چ سوم، تهران: کتابخانه سنایی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶). *زمینه اجتماعی شعر فارسی*، چ۱، تهران: اختران زمانه.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۸۴). *شاعر آینه ها*، چ ۶، تهران: آگاه.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر فارسی*، چ ۷، تهران: آگاه.
- ـــــــــــــــ، (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*، چ ۲، تهران: آگاه.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۵). *شاهنامه(نامه باستان)*، تصحیح میر جلال الدین کزازی، چ۱، تهران: سمت.

فشارکی، محمد، (۱۳۷۹). *نقد بدیع*، چ۱، تهران: سمت.
- محبتی، مهدی، (۱۳۸۰). *بدیع نو(هنر ساخت و آرایش کلام)*، چ۱، تهران: انتشارات سخن.
- وحشی بافقی،کمال‌الدین، (۱۳۷۷). *کلیات دیوان*؛ **مقدمه سعید نفیسی**، چ۷، تهران: انتشارات جاویدان.
- وهبه، مجدی، (۱۹۷۷م). *معجم مصطلحات الادب*، چ۱، بیروت.

عشق و عرفان در غزلهای حکیم نزاری قهستانی

دکتر محمد امیر مشهدی[۱]

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

ناصر زینلی[۲]

دانشجوی کارشناسی ارشدزبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

غزل از شورانگیزترین قالب‌های شعرفارسی وعشق لطیفه ایست که از عهدالست و آفرینش انسان خلق شده است. اگر از دریچه ی غزل های نزاری به اندیشه اش بنگریم مضامین بلند موجود در اشعارش، پی بردن به درون مایه های فکری برتر او را آسان می‌سازد .

نزاری شاعر سبک عراقی است. اشعارش بیشتر رنگ و بوی عاشقانه ، عارفانه ،قلندری، تفکرات خیامی، تعلیم، اخلاق و... دارد. او با زبانی گویاو شیوا اندیشه هایش رابازتاب داده است. وی در عصری می زیست که فرهنگ، اخلاق و آداب ایرانی واسلامی زیرگام‌های سهمگین مغول درحال پایمال شدن بود؛ به همین دلیل و با توجه به تضادّ اندیشه‌ای که با جامعه‌ی آن روزگار داشت، مانند بسیاری از شاعران هم عصر خویش در پرتو قالب غزل به ابراز اندیشه اش پرداخت. اگرچه در اواخر عمر انزواطلبی وگوشه نشینی اختیار کرد،اما چشمه‌ی فیّاض استعدادش به او این توانایی را داد تا در اثبات اعتقاد و اندیشه اش همچنان کوشا باشد. این پژوهش به بررسی اندیشه های عاشقانه و عارفانه در۳۰۰ غزل حکیم نزاری پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: شعرفارسی، سبک عراقی، غزل، نزاری قهستانی، عشق، عرفان .

مقدمه

پژوهشگران دربررسی زمینه های فکری شاعرانِ زبان فارسی،شیوه های شاعری رابه خراسانی،عراقی ،هندی ، بازگشت ومعاصر تقسیم بندی نموده اند . امّا نمی توان این تقسیم بندی را جامع وکامل دانست ؛ زیرا هر شاعر سبک و شیوه ی خاص خود را دارد واین سبک باعث تمایز او از دیگر شاعران می گردد .

«اگر ادبیات کلاسیک فارسی را در مفهوم گسترده ی آن که شامل غالب آثار مکتوب گذشته می شود در نظر بگیریم ودر مفهوم محدودتر شامل آثاری بدانیم که جنبه های عاطفی وزیبایی در آن ها غالب تر است ، آن گاه شعر فارسی وبسیاری از آثار منثور عرفانی وغیر عرفانی را می توانیم ادبیات فـــارسی به مفهوم خـــاص کلمه به حساب آوریم . (پور نامداریان ، ۱۳۸۰: ۲۷). به نظر بسیاری از نویسندگان تخلصِ نزاری که شاعرموردِپژوهش برای خویش برگزید ، ارتباطی با ضعیف بودنش ندارد وعنوان نزاری را به جهت اعتقادبه فاطمیـــان مصـــربرگزیده است. صاحب تذکره ی آتشکده می گوید:«نزاری قهستانی از اهل قهستان است. از شعرای پاکیزه بیان وفصحای بلاغت عنوان بود. جامی در بهارستان در ترجمه ی احوال خواجه

[1] . mohammadamirmashhadi@yahoo.com(نویسنده مسئول)

[2]. zinali571@yahoo.com

حافظ شیرازی گفته سلیقه ی شعر وی نزدیک است به سلیقه ی نزاری، وفاتش در سنهٔ ۷۲۱بوده . دیوانش بیست هزار بیت خواهد بود .» (بهادر ، ۱۳۸۶: ۷۱۸) در تذکره ی ریاض الشعراء نوشته شده: «از حکمای عالی طبیعت وفضلای والا نهمت زمان بوده . گویند در قهستان شیخ سعدی به خانه ی اووارد‌شده.مدّتی شیخ رانگه داشته ، کمال خصوصیّت را باهم کرده اند.» (واله ی داغستانی ، ۱۳۸۴: ۲۲۶۵)

به جز اندک زمانی در ایام جوانی، دربقیه ی عمرش میخوارگی پیشه کرد.درهمین ایام به خدمات دیوانی مشغول شدودرکاب شمس الدّین محمّد صاحب دیوان جوینی قرارگرفت . درسفرهایی که همراه او بودبا الفاظی چون شمس دین ودولت،به مدح او پرداخت. « به طوری که از اشعارش بر می آید بعد از تقرّب به سلاطین وامرای وقت در رفاه می زیسته وبه قول فردوسی جزء آن کسانی بوده است که سرگوسفندی تواند برید.»(مجتهدزاده، ۱۳۴۵: ۷۵) اما مدّتی نگذشت که به دلیل سخن چینی دشمنان تنگ نظر،مورد غضب قرار گرفت.ازدیوان طردشدواموالش مصادره گشت . دربقیّه ی عمردهقانی را پیشه کردوآن چنان که از ابیاتش برمی آید ، درمعیشت تنگی افتاده بود. نیمه ی بیشتر غزّلیات اورا مضامین عاشقانه تشکیل می دهد . حالات عاشقانه وتوصیف ویژگی های عاشق و معشوق به فراوانی دراین غزلیّات به چشم می خورد . تتبّع وپیروی از مضامین غزل های سعدی را در اشعار نزاری می توان مشاهده کرد .«درکلیّات دیـــوان او قصاید، غزلیّات، ترکیبات، ترجیعات، مقطّعات وچندمثنوی دیده می شود. مرتبه ی وی درشاعری متوسط ودرآثارش اشعار خوب وسست بسیاردرپی هم می آیدیعنی غثّ وسمین فراوان داردو شایدعلّت این امراصرارنزاری برساختن اشعارساده وروان باشدکه گاه مبالغه دراین امـــربه سست کردن ابیات می انجامیده است.» (صفا، ۱۳۷۰: ۷۳۳) مواردی هم دراشعارش دیده می شود که همراه با مضامین عاشقانه وعارفانه بر نقدهای اجتماعی و طنز های نیش داراِودلالت دارد. در مورد سابقه ی تحقیقاتی که در غزل نزاری صورت گرفته به موارد زیر باید اشاره کرد . آقای غلامعلی سرمد مقاله ای را تحت عنوان جستاری در مسائل تربیتی دیوان حکیم نزاری قهستانی در مجلّه ی فرهنگ خراسان جنوبی به چاپ رسانده اند و در آن گزیده ای از اشعار نزاری که متضمّن مباحث تربیتی می باشد ، مورد بررسی قرار گرفته است . یکی ازپژوهش های نسبتاً دقیق انجام شده درموردنزاری ، مقاله ی سعدالملّه والدین حکیم نزاری قهستانی نوشته ی آقای دکترعلی رضا مجتهد زاده است که درمجله ی ادبیات مشهدشماره های دوّم،سوّم وچهارم درتابستان وپاییزسال۱۳۴۵ به چاپ رسید . ایشان درخصوص نام ، تخلص ، خاندان و زندگی نزاری به صورت کامل مطالبی نوشته اند . در ادامه به مسافرت های او اشاره نموده و ممدوحان،مذهب، تحصیلات و تصوف نزاری را بیان کرده اند . آقایان دکتر مهدی محقق و رحیم سلامت آذر نیز در دو مقاله ی مجزا به تصویر های شاعرانه در غزلیّات حکیم نزاری و جایگاه بدیع در دیوان نزاری قهستانی پرداخته اند . با توجه به همه ی این تحقیقات ومقاله هایی که نوشته شده است ؛ در می یابیم هیچ یک از آنان به صورت کامل واختصاصی به سبک شناسی آثار نزاری ، چه غزل ها و قصاید ، یادیگر ابیات او نپرداخته اند . اکنون در این رساله سعی می نماییم به صورت جامع به بررسی

سبک شناسی فکری حکیم نزاری در ۳۰۰غزل بپردازیم .لازم به ذکراست ابیاتی که به عنوان شاهدومثال آورده شده اند، براساس شماره گذاری ابیات دیوان حکیم نزاری باتصحیح دکترمظاهرمصفّا ثبت گردیده اند.

مختصری در باب غزل تا عصر نزاری :

صاحب المعجم معنی غزل را چنین گفته است « غزل در اصل لغت حدیث زنان و وصف عشق بازی با ایشان وتهالک در دوستی ایشان است ومغازلت وعشقبازی وملاعبت است با زنان » (شمس قیس ، ۱۳۶۰ : ۴۱۵)

صورتِ ابتدائی غزل که حکایت ازذوق وعواطف درونی انسان دارد وغالباً هم با موسیقی همراه بوده است برکلیّه ی موضوعات ادبی دیگر سبقت دارد ورفته رفته در مسیر تکامل به صورتِ کنونی وکاملِ غزل در آمده است . « در اوائلِ عهد غزلیات غالباً به اشعاری می گفتندکه جنبه ی ذوقی وعشقی داشته وهمراه با موسیقی خوانده شود اعم از آن که به صورت رباعی یا قطعه یا مثنوی ویا تغزّل باشد.» (مؤتمن ، ۱۳۳۹: ۲۰۲) سپس قصیده سرایانی مانند رودکی ، فرخی ، منوچهری و . . . در اوایل قصاید مدحیّه ی خویش تغزّ لاتی را بیان کرده اند که گاه خود با موسیقی آن را می خوانده اند ویا به وسیله ی مطربان خوش آواز ونوازندگان چرب دست در مجالس اجرا می شده است . در اوائل عهد ، غزل ها معمولاً کوتاه بود، در قرن ششم غزل های کوتاه وبلند هر دو در دیوان های شعرا پیدا می شود .درهمین زمان غزل کم وبیش از تغزّل جداشد وصورت مستقلّی یافت که مرهون عوامل اجتماعی وسیاسی وطبیعی است . « ولی از قرن ششم به بعد مخصوصاً در عصر مغول جریان امر تغییر یافت وروحِ سلحشوری به روح عرفانی مبدّل گردید ، اشعار حماسی ورزمی اهمیّت خود را از دست داد وقصیده روی به تنزّل نهاد وبه همین نسبت موضوعات عشقی ونوع غزل مورد توجه قرار گرفت تا جائی که در دوره ی مغول قصیده یکباره از درجه ی اعتبار ساقط گردید و غزل جای آن را گرفت .» (مؤتمن ، ۱۳۳۹: ۲۲۲) با این تفاسیر می توان گفت؛دوره ی کمال ونضج غزل ،همان عصر نزاری هم زمان با فتنه ی مغول است .

برخی مضامین ودرون مایه های عاشقانه درغزل های نزاری

اگربخواهیم درباره ی عشق مطالبی بنویسیم باید گفت « موضوعات عشقی در واقع از یکدیگر منفک نیستندلیکن اگر بخواهیم آن ها را به تقریبی از هم تفکیک نماییم ملاحظه می کنیم که به طور کلی در اطراف سه محوردور می زند. اول آن چه به نفس عشق وشرح کیفیّات آن مربوط می شود.دوّم آن چه مربوط به عاشق واحوال اوست.سوّم آن چه درباره ی معشوق ووصف زیبایی اوگفت و گومی کند.» (مؤتمن ، ۱۳۶۴: ۲۱۷)

الف) عشق :

عشق را درلغت به معنی دوستی مفرط وبه حدافراط دوست داشتن معنی کرده اند (فرهنگ معین ذیل واژه غزل)وجه تسمیه ی آن را بر گرفته از گیاهی به نام عشقه دانسته اند . شیخ شهاب الدین سهروردی در خصوص گیاه عشقه می نویسد : « عشقه ، آن گیاهی است که در باغ پدید آید در بن درخت . اوّل بیخ در

زمین سخت کند پس سر برآرد وخود را در درخت می پیچد وهم چنان می رود تا جمله ی درخت را فرا گیرد وهم چنانش در شکنجه کشد که نم در میان رگ درخت نماند وهر غذا که به واسطه ی آب وهوا به درخت می رسد ، به تاراج می برد . تا آن گاه که درخت خشک شود.» (سهروردی ، ۱۳۸۶: ۲۹)عشق را به سه نوع طبعی،روحانی والهی طبقه بندی کرده اند «درعشق طبعی، عاشق معشوق رابرای خودخواهد. درعشق روحانی، عاشق معشوق راهم ازبرای خودوهم ازبرای معشوق خواهد . ودرعشق الهی، عاشق معشوق رانه برای خود ، بلکه برای معشوق خواهد.»(ستاری،۱۳۸۴ :۱۳۷)انسان از همان بدو آفرینش با طبایع گوناگون وخاطره های متفاوت آفریده شد . «در میان عواملی که طبایع وخاطر ها را می انگیزدواستعدادهای هنری را به جوش وخروش وحرکت وا می دارد ، عشق لطیف ترن ونیرومندترین است ، گاه جانسوزترین غم ها را می آفریند وهنگامی دلنشین ترین شادی ها را ، این نوسان دل انگیز عشق ،میان شادی وغم ، آن چنان است که محور اصلی ادبیات غنایی جهان را تشکیل می دهد »(صبور،۱۳۵۵ :۵۵۳)عشق باعث‌شناخت حقیقت‌در جان-وروح‌انسان می‌شود وباتجربه ،درک شدنی است.«عاشقانه سرایی، پس ازگذارازنخستین دوره یِ پیدایش وهستیِ خویش،هم زمان باانسجام و پیچیدگی های زبانی وبیانی،ازجریان ها ودگرگونی هایِ نوپیدای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، فلسفی، مذهبی، عرفانی و... متأثرشد»(بهفر،۱۳۸۱: ۴۱)

نزاری دربیشترغزلیاتش به معشوق زمینی اکتفا نمود.غزلهای عرفانی اودرمقایسه باغزل های عاشقانه اش کم است.

مفاخره در عشق

شاعر تمامی ساکنان آسمان را به عنوان شاهدانی می داند که بر شوریدگی او گواهی می دهند .

مجموع مقیمانِ سماوات گواه اند بر محضر شوریدگی خویش که بستم(نزاری،۱۳۷۳: ۷۹۳۹)

«همین کمال عشق وعشقِ حقیقی است که سرشار از احوال واسراری است که در عبارت نمی گنجد وبه وصف در نمی آید زیرا علم وادراک را بدان راه نیست که زبان تعبیری از آن به دست دهد تا در قلمروِ فهم در آید . چرا که به قولِ شیخ احمدِ غزّالی نهایت علم ساحلِ عشق است وشخص تا درساحلِ عشق است ممکن است سخنی درباره ی عشق نصیب وی شود وچون قدم پیش نهد ودر دریای عشق غرق شود دیگر علمی نمی ماند که به عشق علم یابد واز آن خبری دهد .»(پور نامداریان ، ۱۳۸۰: ۵۰)نزاری خویشتن را مانند فرهاد تصور می کند که شور وعشق او تمام جهان را در بر می گیرد. شیرینی سخن خویش را به واسطه ی این چنین عشق و شور وحالی می داند. شرابی که به صورت آشکارا می نوشد توسط ساقیان غیب به او می رسد . در بازی عشق مهارت بسیاری دارد و دراین بازی بر تمامی حریفانش پیروز می شود .

فرهاد وار شورِ نزاری جهـــــان گـرفت شیرین سخن چنین زلب چون شکر شدم (۸۱۲۰)

من زدستِ ساقیانِ غیب صهبا می خورم تا نپنداری که در بیغوله تنها می خورم (۸۳۷۵)

منم که خـــانهٔ بازیِ عشق دانـــــم نیک　　به بازی که کنم خانه ها بر اندازم (۸۴۲۴)

ازلی وابدی بودن عشق

عشق همیشگی وزوال ناپذیر است .کششی است که از عالم وحدت همراه انسان شده وتا ابد ، زنده وپایدار خواهد بود.عشق برجسته ترین مصراع قصیده ی زندگی است، روح، تشنه ی عشق ومحبّت است. جرعه ای از این خم ابتدایی ، واله ومست کننده است.ندیده عاشق را به معشوق دل بسته می سازد . به اعتقاد نزاری انسان ها چون از بدو ازل باده پرست خلق شده اند ، پس یقیناً از مستان الست می باشند و به واسطه ی آن جرعه ی مستانه ای که درپیمانِ ازلی چشیده اند ، در حالت مستی هم از دنیا خواهند رفت .

دادند به من چاشنیی از خـــــمِ مبدأ　　از جـــرعهٔ آن جام چنین والـــــه ومستم (۷۹۳۴)

معذورم اگر مستم وشوریده سر ای یار　　کـــــز جملهٔ مستان صبـــــــوحـی الستم (۷۹۴۱)

ما چو از بدو ازل باده پرست آمده ایم　　پس یقین است که مستان الست آمده ایم (۸۷۹۳)

مست الست آمده و مست می رویم　　از جـــــرعه یی کز اوّلِ مبدأ چشیده ایم (۸۸۱۶)

عشق وسختی هایش

با ورود محبت دردل ، داغ ودردِعشق هم جایگاه خویش را در دل باز می کند وهمین محنت و رنج عشق است که بنیاد هستی را برکنده و عاشق را به نابودی می کشاند . سرمایه ی دوستی وبرقراری عشق ، غم واندوه است و نباید از آن طمع راحتی و شادی را داشت .

همین کـــه عشق اساسِ محبّتِ تو نهاد　　یقین شدم کـــه غمت می کَند زبنیادم (۸۰۳۱)

من از تو راحت وشادی طمع نمی دارم　　که دوستی همه سرمایهٔ غم است والم (۸۱۲۴)

وقتی عاشق جام عشق را سر می کشد باید همراه با مستی این جام ، خونابه ی دل را نیز تحمّل نماید .

هستم زجامِ عشقت مست وخراب گشته　　تن تابِ مهر داده دل خونِ ناب گشته (۱۰۳۳۷)

انسان «ازلحاظ جنبه ی روحی وعقلی نیز،بعداز خودیک محبوب دارد لیکن به خواست واراده واختیار آن را برای خود می جوید و می خواهدوراه وصول به آن رامی پویدتاخویش راازنقص وانحطاط برهاند» (شهابی،۱۳۷۱: ۵۵) امّا دراین راه اگرپایش لغزیدهرچندماهر ومعتبرباشد با سر می افتد . برای بهره گیری از عشق باید مجاهده ی بسیارکرد.

گذر بر صـــــــراط ره عشق کـــــردم　　بلغـــــــزید پایم زسر درفتادم (۸۰۱۰)

ملامت مکن گـــــو مشنّع زخوبان　　حذر کن که من معتبر در فتادم (۸۰۱۲)

تو آن مبین که شبی بهره از مشاهدهٔ او　　پس از مجـــاهدهٔ بسیار گرفتم (۷۹۷۹)

عشق ودیوانگی

وقتیعاشق جام عشق را نوشید متهم به دیوانگی است نزاری خودش می داندحال که قدم در راه عشق گذاشت؛ باید دیوانگی را بپذیرد .

مرا دیوانه می خوانند وبا دیوانه می مانم　　زخود بیگانه می دانند و هم من نیز می دانم

(۸۶۱۴)

تقابل عشق وصبر

رابطه ی صبر وعشق چون سنگ وسبوست . زیرا دنیای عشق، بنیاد صبر را بر می کند ؛ عاشق درانتظاروعده ی دیدارمعشوق بی قراری می کند. صبر ، بی طاقتی خویش را در راه عشق برای وعده ی دیدار بیان می کند، و لی بر سر پیمان باقی است واجازه نمی دهد لگام اسب صبر وقرار از دست او رها شود.

وعدهٔ دیـــدار فرمـــودی و پیمانی لیــک تا آن وقت صبر و طاقتی می بایدم (۸۱۵۵)

بـرفت

اگر چه سست رکـــابم بر اسب صبر وقرار لگـــام بر سر عهــد استـــوار می دارم (۸۲۶۴)

تقابل عشق وعقل و برتری عشق بر عقل

سخنان عاشقانه«ازتجربه ی عاطفی شدیدعشق مایه می گیردکه چارچوب ِتنگِ عقل ِکثرت اندیش رامی شکندواز مرزهای ِمحدودِقلمرو ِتجربیات ِحسی درمی گذرد.»(پورنامداریان،۱۳۸۰: ۵۱)عارفان بسیاردراین باب سخن گفته اند. ازجمله عین القضاه همدانی درتمهیدات خویش عقل راازادراک حقایق امورالهی یعنی ماورای طبیعت عاجزمی داند. مولوی نیزدرجای جای مثنوی به این موضوع پرداخته است وعقل را در برابرِعشق خری در گل خفته می داند .

هرچ گـــــویم عشق را شـــرح وبیان چون به عشق آیم خجل باشم از آن . . .

چون قلـــــم اندر نوشتن می شتافت چون به عشق آمد قلم بر خود شکافت

عقل در شرحش چو خر در گِل بخفت شرح عشق وعاشقی هم عشق گفت(مولوی،۱۳۵۹: ۶)

سعدی نیز در این خصوص می فرماید :

چو شور عشق در آمد قرار عقل نماند درون مملکتی چون دوپادشاه گنجد(سعدی،۱۳۸۴: ۵۱۳)

هشیار کسی باید ، کـــز عشق بپرهیزد وین طبع که من دارم،باعقل نیامیزد(سعدی، ۱۳۸۴: ۵۳۰)

نزاری در غزلش می گوید : عاقلان طاقت ظهور نور عشق را ندارند و به همین دلیل عاشقان را دیوانه می دانند . او به توصیه ی عاقلان بی توجه است ومعتقد است اگرانسان عاشق باشد بهترازاین است که مانندافرادعاقل زندگی کند

عاقلان را طاقتِ نورِ ظهورِ عشق نیست کشف بر ما می کند دانی چرا دیوانه ایم (۸۸۲۲)

عاقلان عیب کنندم که بپـرهیز از عشق عاشقی کردن از آن به که چو ایشان بودن (۹۴۴۳)

اگرچه عشق صبر وعقل ودین را می برد اما عاشق ترجیح می دهد با همه ی این نداشتن ها به عاشقی خویش ادامه داده واز خود فارغ باشد . زیرا خرد ودانایی در منزل عشاق نمی تواند هوشیاری خویش را داشته باشد .

عشقت ازمن بردصبروعقل وهوش ودین ودل ترک این بی صبرو عقل وهوش ودین مکن(۹۵۷۹)
تا زخود بیرون نیایی ره نیابی در حـــــــرم کی خرد در منزل عشّاق هشیار آمده (۱۰۴۴۴)

عشق حجاب عقل رابرمی دارد واورا ازمحجوب بودن نجات می دهد انسان را به منزلگاه درد وارد کرده و گناهان را از گردن دور می کند . رسوم عقل با عشق از بین می رود و زنگار را از آیینه ی دل برداشته وآن را صیقل می دهد .

مگر هم عشق بردارد حجابم که محجوب است عقلِ بی ثباتم (۷۸۹۱)
فرودآرد به منزلگـــاه دردم بینـــــدازد زگـــــــردن سیّئاتم (۷۸۹۲)
بلایِ عشق چو نازل شود براندازد رسومِ عقل واز آن نابکار می ترسم (۸۴۵۲)
زنگ زمرآتِ دل عشق تواند سترد آینهٔ عقل را عشق زنـــــد مصقله (۱۰۵۷۱)

ملازمت عشق وملامت

ماهیّت عشق ملامت را همراه دارد . «ذات عشق سرشته ازتضادّوتناقض هایی است که زبان دربرابرآن خلع سلاح می شود» (پورنامداریان،۱۳۸۰: ۵۰) نزاری نیزاگرچه ملامت دیگران رامی بینداماروی گردان ازمعشوق نیست، سینه را در برابر تیرِ حسود سپر نموده و از طعنه ی فسرده دلان شرمندگی وخجالتی ندارد .

از دست ملامت گر روی از تـــو نگـــردان گو تیر بزن حـــاسد کـــز سینه سپر کردم(۸۰۷۱)
خجـــــل نمـــــی شوم از طعنهٔ فسرده دلان به زمهـــریـــــر نمی باشدی عجب سردم (۸۰۹۷)

زخم تیرملامت بردل عاشق که دربرابر این تیرچون آهن مقاوم است کارسازنیست ونمی تواند او را از پای در آورد .

دلی چو آهن وچشمی چو سنگ می نگرید که زخم تیر ملامت نمی کند دردم (۸۰۹۸)
به داستان برم آن گـــــه به دوستان بنویسم ملامتی که کشیدم قیامتی که بدیدم (۸۲۰۵)

عشّاق با طیب خاطرضربه ی سنگ ملامت را تحمّل می کنند . چون معتقدند در برابراین سنگ نباید چون سبو شکننده بود . اعتراض عاقلان بر عاشقان قابل قبول نیست .

عشاق را زسنگِ مـــــــلامت حجاب نیست آن کو نداشت طـــاقت سنگی سبوست آن (۹۱۶۷)
اعتراضِ عاقلان بر عشقِ مجنون شرط نیست ای ملامتگر حجاب ازچشمِ خودبین برفکن (۹۶۴۵)

سوزندگی عشق

سوزندگی عشق وجان گدازی آن بر هیچ کس پوشیده نیست . سودای عشقِ معشوق ، تنور سینه را مالامال از اخگر سرخشده ی عشق می گرداند تا آن جا که حتّی تفِ آهِ این جگرِ سوخته سوزان است .

زآتـــش خـــــــانـــهٔ ســـــودایِ عشقت تنـــــورِ سینه در اخگـــــر گرفتم (۷۹۸۸)

عشق روحانیِ سوزان تر از این ممکن نیست کز تفِ آهِ جگر برق همی سوزانم (۸۶۰۹)

شاعرازاین که افرادخام ومحروم ازآتش عشق، عیب اورابرزبان می آورندهیچ غمگین وشگفت زده نیست؛ زیرا افراد خامی که سوزندگی آتش عشق رااحساس نکرده اندنمی توانندآتش شعله ورشده ی درون دل عاشق رادرک نمایند .

طرفه نباشد که خام عیبِ نـــزاری کنـد سوخته داند که چیست آتشِ هم وارِ من (۹۶۹۹)

این آتش وصاعقه اش تمام وجود وزندگی عاشق را در بر گرفته ومی سوزاند .

صاعقـــهٔ عشـــق در آمـــد بسـوخت خوابِ من وخـــوردِ من وتـــوشِ من (۹۷۴۴)

عشق ورسوایی

«زاهدی که از رسوایی وبدنامیِ حاصل از عشق می گریزد وراه سلامت وخوش نامی در میان خلق را می گزیند ، هنوز از خویشتن نرسته است وفنا ووصال را تجربه نکرده است زیرا همین توجه به خوش نامی وهراس از رسوایی وبد نامی، نشانه ی از خویشتن نرستن ودرسودای عشق خودرا خالص درنباختن است .»(پورنامداریان ،۱۳۸۰: ۱۵۰)

آشفته مغـــــز بودم وشوریده سر بسی در هرزمـــــــان به مستی سمر شدم (۸۱۱۵)

وقتی سلطه گری عشق اسرار دل را فاش نماید اشک هم آشکارا بر مژه می آید و از نام وننگ باید دست شست .

چوفاش کرد نهـــان دلم تسلّط عشق سرشـــک بر مژه زآن آشکار می دارم (۸۲۶۵)

قـــــدم چـــون در نهادی در پیِ دل زنـــام وننگ بـــــــاید دست شستن (۹۳۰۷)

شادی رنـــــدان و قـــلاشـان عشق مـــــــادم اخـــــلاص با ایشان زنیم (۹۰۱۹)

عشق حاجت رواست

ای عشق می توانی بر کلّ وجزوِ مازن حاجات ما روا کن فالی بر این دعا زن (۹۵۰۴)

زندگی بخشی عشق

زنده از جاذبهٔ عشق توان بود ای یار جنبشی هست هم آخر سببِ روحِ گیاه (۱۰۲۵۹)

ب) عاشق :

عاشق رافرهنگ معین به این صورت معنی کرده است،«کسی که عشق می ورزد،آن که دردوستی کسی یاچیزی به نهایت رسیده باشد،دلباخته،شیفته»(فرهنگ معین ذیل واژه ی عاشق)بایدگفت به اقتضای وجودعشق که خداوند آن راازآغازخلقت آفریدعاشق هم درطبیعت وجودداشته است .«عشق یکی ازپدیده های معنوی وجاودان بشری است وانسانی رانمی توان یافت که پرتوی ازاین سرچشمه ی فیض وزندگی

بردلش نتابیده باشد،ولی تردیدنیست که تجلّی عشق به نسبت شدّت وضعف آن ولطافت وظرافت طبایع وحساسیت افرادمتفاوت است»(صبور،۱۳۵۵: ۵۵۳)

در بحث غزل وعاشق باید گفت « غزل خوب آن است که آیینه ی تمام نمای افکار واحساسات شاعر باشد وحالات وتأثّرات عاشقی را نسبت به معشوق اعم از جسمانی یا روحانی بیان کند .»(مؤتمن ، ۱۳۳۹: ۸۰) عاشق که تمام فکر واندیشه اش برای معشوق ورضایت خاطر اوست از دل ترانه سر می دهد تابر دلِ معشوق نقشی از عنـــایت بسته و بـــذل توجهی به عاشق نماید.«این ترانه های دلکش ونغمه های دلپذیرکه نماینده ی سوزنده ترین احساسات وآرزوهای عاشق بی قراری است چون ازجان برآمده وهنگام نظم آن طایرفکراسیراشتیاق بوده لاجرم بردل می نشیند ونُقلِ مجلس احباب وشمعِ بزم سوختگان می گردد» (همان ، ۱۳۳۹: ۷۴)

عاشق در ابتدا همیشه از کام جویی معشوق برخوردار است زیرا« در غزل های نخستین که ادامه ی همان تغزّل قصاید فارسی است ؛ عاشق ، حکمِ ارباب ومالک را دارد ومعشوق برده وکنیز اوست که ناز او را می کشد . شاعر به او جفا می کند وفرمان می دهد » (شمیسا ، ۱۳۷۰ : ۴۴) امّا از قرن ششم به بعد معشوق دور از دسترسی عاشق قرار دارد و سوز وگداز ها وجان نثاری های عاشقانه ودرد های عاشقی رنگ وجلوه ای دیگر به خود می گیرد . تأثیر سخن بردل بیشترمی گرددوتقریباًعاشق دردوجنبه ی عمومی(عشق مجازی) وتخصصی(عشق عرفانی)چهره ی خویش رانشان می دهد.دراین قسمت به بعضی ازویژگی های عاشق که در غزل های نزاری بارزترند ، می پردازیم .

آمادگی عاشق برای جان باختن

لازمه ی اثبات عشق به معشوق جان نثاری است.«درحکومت عشق کینه ها ونفاق هاودشمنی هاومائی ومنی ها ونفس پرستی ها ولذّت طلبی ها وهوس بازی ها وخود کامگی ها جملگی مغلوب ومنکوب می شود وجای آن را صلح وصفا وایثار وخدمت وذکر وطاعت می گیرد . » (مؤتمن ، ۱۳۶۴: ۱۵۵)جان شیرین را درپای معشوق می ریزد واین جان دادن در برابر معشوق را برای خویش غنیمتی می داند . صداقت دوستی را دراین می داند که جان وتن را فدایش سازد .

گر به دیدارِ من آیـــــد بکشـــم در پایش　　جـــــانِ شیـــرین که چو فرهاد فدایش بادم (۸۰۴۷)
غنیمت است به پیشِ لبِ تو جان دادن　　که تا مگر به حـــــدیثی زلب دهی جانم (۸۵۸۰)
لایق حضرت جـــــانـــــان نقـــدی　　نیست جز جـــان که بـــــدو بفـــــرستم (۸۴۳۹)
نشانِ دوستیِ دوستان صـــادق چیست　　فدای حضرت جانان شدن به جان وبه تن (۹۸۲۳)

تسلیم بودن عاشق

گفتیم عاشق از قرن ششم به بعد با عاشق در قرون قبل متفاوت است زیرا در اوایل معشوق تسلیم عاشق می باشد ولی در این زمان جریان عشقی بین عاشق ومعشوق جنبه ی معکوس می گیرد . دیگر عاشق منت

پذیر معشوق بوده وتسلیم اوامر وخواسته های معشوق می باشد . بنده ی معشوق شده ورضایت به تیغ او می دهد .

نـــــومیـــــد نمی شود دلم از تو　　از بنـــــــــدگیِ جـــــز از تو آزادم (۸۰۰۵)
سرم به تیغ بباید برید اگر به خطا　　زِ طوقِ عهدِ تو گردن دمی دارم جدا (۸۲۴۳)

اتحادعاشق ومعشوق

در اندیشه ی نزاری بین عاشق ومعشوق فاصله ای نیست . صمیمیّت رابطه ی عشق باعث شده است عاشق همه چیز را در وجود معشوق ببیند وخود را هیچ بشمارد .

به یاد دوست که من هیچ نیستم همه اوست　　زجـــامِ عشق شرابِ شبانه پیمودم (۸۱۳۷)
من وتو شـــــرک بود آن توی نه من غلطم　　زرویِ لطف بپوشی برین خطا دامن (۹۷۳۵)

اشکباری عاشق

اشک ریختن و آن هم خون گریستن در شعر بسیاری از شاعران که عاشقی را سرلوحه ی کار خویش قرار داده اند ، به فراوانی دیده می شود . آنان در راه عشق خون می گریند واین گریستن گاهی به خون دل تعبیر شده وگاهی هم گوهر پاک سحاب چشم نامیده شده است. در غزل نزاری نیز به فراوانی به کار رفته و به تعبیر های زیر از آن یاد شده است . آب چشم که در راه معشوق ریخته می شود تا غبار بر چهره ی معشوق ننشیند . گوهر پاکی است که از ابر چشم می ریزد ویا دُر بیضایی است که در حقّه ی صدف چشم می سوزد .

رهت به گـریه از آن آب می زنم هموار　　که بر دلت ننشیند غبار می ترسم (۸۴۶۱)
از رشک اشک گوهر پاک سحاب چشم　　در حقهٔ صدف دُر بیضا بسوختم (۷۸۹۸)

گوهر ومرواریدی که به واسطه ی سودایِ لب یاقوت مانند یار از معدن چشم می بارد تا نثار راه معشوق گردد و سپس تشریف وصال معشوق را درپی داشته باشد .

مـــــن بـــــر ســـرِ راهِ تو باچشمِ دُر افشانم　　تشریف وصال از تو ترتیبِ نثار از من (۹۷۲۳)

مفرّح بین که می سازم برایِ ضعفِ دل　　زسودایِ لبِ یاقوت مروارید می بارم (۸۲۲۶)

هرشب

سیل دیده که از دیدگان موج می زند تا لب و گریبان بالا می آید وگاهی عاشق را در خود غرق می کند .

که موج تا به گریبان برآیداز دامن　　گرآستین زرهِ سیلِ دیده بردارم (۸۲۱۵)

سیلاب غم که خانه را ویران می کند وعاشق از این حُب وعلاقه به معشوق آه می کشد .

خانه سیلابِ غمت کرد خراب　　آه مِن حُبِّکَ مِن حُبِّکَ آه(۱۰۲۶۸)

خونابه ی جگر که باعث آلودگی دست ولباس عاشق می شود واو را از دست زدن به دامن معشوق باز می دارد .

به دامنت نزنم دست از آن که آلوده ست　　علی الدوام به خونابهٔ جگر دستم (۷۹۱۱)

خونِ چشم یا خونِ جگر که از چشمان عاشق در فراقِ معشوق و شبِ هجران او جاری است .

بی تو بر رویِ همه خلقِ جهان بستم در　　لیکن از دیده بسی خونِ جگر بگشادم (۸۰۳۴)

شب هجـــران تو گر تا به قیامت باشد　　دیده بـــر هم نزنم وزمژه خون افشانم (۸۶۱۲)

اشک ، چون ژاله و شقایقی است که از دیده ی پر خون بر ورقِ سرخِ چهره فرو می بارد . بیان واژه ی باریدن خود دلالت بر شدّتِ اشک باری آن هم اشکِ خون از چشمِ عاشق دارد .

چو ژاله بر ورق سرخ گل شقایق اشک　　زابر دیدهٔ پرخون چنان فروبارم (۸۲۱۴)

همراهی عاشق باخیال معشوق

زمانی که امکان همدمی با خیال یار باشد رقیب هم ناتوان است . به همین دلیل عاشق از معشوق می خواهد اگر خودش نمی آید خیال خویش را برای عاشقِ مستِ لا یعقل بفرستد تا مایه ی دل گرمی او باشد .

چو با خیالش هم خانه می توانم بود　　رقیب گو به سرِ کویِ دوست مگذارم (۸۲۱۶)

خیال را بفرست ارتو خود نمی آیی　　که با خیالِ تو صد گونهماجرا دارم (۸۲۴۵)

شوریـــــده دمـــاغِ مست لایعقل　　ســـــر بـــــر قـــــدم خیال بنهاده (۱۰۴۰۳)

معشوق بت عاشق است وخیال او نیز چون بت های لات وعزّی می باشند .

به وجهی بت پرستم زان که دایم　　خیالِ او بود عزّی ولاتم (۷۸۸۸)

امیدواری وآرزومندی عاشق به وصال معشوق

عاشق در آرزومندی وصال معشوق آن چنان مشتاق است که حتی از باد هم برای وصال سریع تر می رود وهیچ اثری هم از خود برجای نمی گذارد . خواب او به امیدی است که با دیدار یار چشمانش را باز نماید .

مگر وقوف ندارد که من به خلوت او　　چنـــان روم که نبیند مگر صبا گردم (۸۱۰۰)

درآرزوی دمی ام به خواب وبیداری　　که دیده باز شود یک نفس به رویِ توم (۸۷۵۶)

تحمّل تمام سختی ها وخون دل خوردن ها برای عاشق به امید دیدار معشوق آسان است و اورا همیشه چشم به راه نگه می دارد زیرا وصال برای عاشق زندگی بخش است و جان دادن در زیر پای معشوق آرزوی اوست .

چشـــم امیدوار به ره بر نهاده ایم　　گوش نیـــازمنـــد به در بـــرگشاده ایم (۸۷۸۶)

بربوی وصال تو جاوید شوم زنده　　گردست دهد روزی در پای تو جان دادن (۹۳۴۰)

نزاری با وجود همه ی درد ها وتلخی های هجران تا زنده است آرزوی دست بردن بر کمر یار را دارد زیرا لب بر لب یار نهادن باعث تسکین درد او می شود . نسیم وصل معشوق امید زندگی را در پی دارد و رایحه ی شمال معشوق واسطه ی حیات شاعر است آن چنان که این وصال از وعیدِ حور العین هم ارزش بیشتر ی دارد .

طمع نمی برم از وصل وچشم مـــی دارم — که در مراد شود با تودر کمـــر دستم (۷۹۱۲)
بیا ولب به لبـــم بـــــر نه ودلم دریاب — که جز چنین نتوان داد درد را تسکین (۹۹۰۶)
مرا وصال تو حالی اگر شود حاصـــــل — مهم تر زوعیـــدِ حـــــورالعیـــن (۹۹۱۱)
جز به نسیمِ وصل تو نیست امیدِ زندگی — واسطهٔ حیات شد رایحهٔ شمالِ تـو (۱۰۰۴۳)

رسوایی عاشق

نفسِ عشق وعاشقی رسوایی وپرده دری را در پی دارد . حالات عاشق افشاکننده ی عشق ورسواکننده ی اوست . وقتی اشک بر رخسار عاشق جاری گشت وهمگان دیدند عشق او نیز بر مردم کوچه وبازار آشکار می شود .

خود هیچ کس نگفت که آخر مگر کسی — در پرده دیده ام که چنین پرده در شدم (۸۱۱۴)
تا نیفکند مژه بخیهٔ اشکـــــــم بر روی — عشق من فاش نشد بر سرِ بازار چنین (۹۹۸۸)

شکایت از هجران

برای عاشق دردسنگینی است که درآتش فراق بسوزد؛ازاین جداشدن شکایت می نمایدوازاین که هجرچون خاک، اورابرسرکوی یاربربادمی دهدمی نالد.قلم ازبیان دردهجران عاجزاست وهنگام نوشتن ازصفحه ی کاغذدودبرمی آید.

دردا که از اشتیـــــاق تـو جانا بسوختم — درآتشِ فـــــراق ســـراپا بسوختم (۷۸۹۵)
چو بخت معتکفِ آستـــانت بودم وهجر — چو خاک بر سر کوی تو داد بر بادم (۸۰۳۰)
گربنویسم که چون بی تو به سر می برم — دود بـرآرد قلـــــــم از ورق دفترم (۸۳۱۲)

شب بیداری عاشق

عشق درد است ومعمولاً بیمار شب ها درد را بیشتر احساس می کند . درد عاشق بیمار نیز شب ها بیشتر خودنمایی می کند و باعث می شود تاسحرگاه اطراف شهر بگردد .

شبان تـــابه سحـــــر گردِ شهر می گردم — کسی نکرد ازین بی خـــودی که من کردم (۸۰۹۳)
نمی رود نفسی چشـــــم هـــاش از چشمم — که بر ستـــــارهٔ بـــام است چشم بیدارم (۸۲۱۷)
که بنشسته ست درچشمم که روزاز شب — چه سودا بردماغم زد که شب تا روز بیدارم

نپندارم (۸۲۲۳)

ملامت کشیدن عاشق

ذات عشق چه عاشقانه باشد چه عارفانه ملامت را همراه خود دارد و عاشق در این مسیر باید هم ملامت وسرزنش معشوق را تحمل کند وهم ملامت خلق را . البته « اندیشه ی جلب ملامت را شاعران عارفانه سرا منبعی پایان ناپذیر برای بیان احوال خویش وایجاد جذّابیت های شاعرانه یافته وعرصه ی این گونه اشعار را با زبان یازیدنِ بی باکانه به مفاهیمی که خشم وسرزنش اهل زهد یا مدّعیان صلاح وعافیت را بر می انگیخته وبه کار گیری اشکال بی نهایت متنوّع تحریک اهل رسوم ظاهر وبستن انواع واقسام فسق وفجور وکفر وضلال بر خویش سخت گرم کرده اند .» (حمیدیان ،۱۳۸۴: ۲۶۶) عاشق در برابر تیر ملامت سپر را نمی اندازد واز طعن دشمن نمی شکند .

یک نظر کردم ودر دست ملامت ماندم یک قدم رفتم و در دامِ بلا افتادم (۸۰۴۸)

به زخم تیر ملامت سپر نیندازم زروی بازی منگر که عشق می بازم (۸۴۱۷)

دشمن چه می خواهد زمن آن از محبّت بی خبر من درمحبّت محکمم ازطعن دشمن نشکنم (۸۶۴۲)

همراهی غم با عاشق

عاشقِ غم پرست از عیش ، دل کنده و به جور دل می دهد . از معشوق می خواهد اورا از غم وارهاند زیرا از بس بار غم و محنت کشیده ، چون کاهی ضعیف گردیده است .

چو غم پرست شدم دل زعیش برکندم چو خو پذیر شدم دل به جور بنهادم (۸۰۲۵)

یا سعی کن که پیشِ اجل باز یابمت یا جهد کن کزین همه غم وارهانیم (۹۰۱۳)

غم عاشق تمام شدنی نیست . روز وشب پی درپی از گریبان عاشق سردرمی آوردواورا به دست غم گرفتارمی سازد.

جامه درم تا به روز هر شب وهر بامداد تازه غمی برکُند سرزگریبان من (۹۷۸۲)

تو به جامِ می وعشرت شده مشغول چنان من به دستِ غم واندوه گرفتار چنین (۹۹۹۰)

ج) معشوق :

معشوق در لغت به معنی دوست داشته شده ، محبوب ودلبر می باشد که هم بر مرد وهم بر زن اطلاق می شود . در اصطلاح ادبی هم به کسی که عاشق به او عشق می ورزد می گویند .هم چنان که در قسمت های قبل ودر بحث عشق وعاشق مطرح شد،معشوق درابتدا،درسبک خراسانی جایگاه بلندی نداردودرحقیقت برده ومملوک شاعراست . این چنین شخصیتی نمی تواند جایگاه با ارج ومنزلتی داشته باشد.به مرورزمان که غزل سیرتکاملی خویش راپیمود وغزل عرفانی توسط سنایی در شعروغزل وارد شد،معشوق هم به واسطه ی دست

نیافتنی بودنش مقام وقربی یافت . سنایی غزل راجانشین تغزّل نمودومعشوق حقیقی راجایگزین معشوق مجازی ساخت.این سلسله حوادث اجتماعی، سیاسی وفرهنگی باعث شدندمعشوق به آن چنان جایگاهی دست یابد که عاشق درفراغ اوناله کند.آرزومند وصال او شده وسرانجام در سبک عراقی برعکس گذشته غلام ، نوکر و سگِ درگاهِ معشوق گردد.

بازتابِ جلوه های معشوق در غزل های نزاری :

عظمت معشوق

عظمت مقام و بارگاه معشوق آن چنان زیاد است که هیچ عبید وخدم لایق وصال او نیست . در ادعایی بالاتر عنوان می کند شرف معشوق آن قدر رفیع است که حتی ملائک هم مجال بودن درحرم یار را ندارند تا چه رسد به عاشقی که جایگاهش در برابر این همه عظمت هیچ وپوچ به حساب می آید .

تـــوشـــاه بازی و اَولا به دست شاهانی وصـــال تو نتوان لایقِ عبیدوخدم (۸۱۲۶)
چو کوی دوست ندیدم به هیچ ملک مقامی به هر بـلاد بگشتم به هر دیار بدیدم (۸۱۷۵)
از من واز خـــود مگو کز شرفِ یارِ من نیست ملک را مجال در حرمِ یار من (۹۶۹۲)

توصیف معشوق

الف)وصف زیبایی معشوق

اغراق در بیان زیبایی معشوق در شعر اکثر شعرای سبک عراقی دیده می شود تاجایی که مثل نزاری جمال یار را از بهشت برتر دانسته و ازبهشت بدون معشوق بیزاری می جوید . حلقه ی زلف او دام، و خال چهره اش دانه ی این دام است .

بیـــا وپـــرده بـــرانداز تا نگاه کنند مقلّدان که بهشت است یا جمال است آن (۹۱۹۰)
بی تو فردوس نمی خواهم وطوبا وقصور از بهشتی که نه آن بـــا تـــو بود بیزارم (۸۲۳۳)
گردن صدهزار دل قید جمـــال کرده اند حلقهٔ دام زلف تو دانهٔ دام خـــــال تو (۱۰۰۴۲)

ب)حسن معشوق

حسن معشوق نزاری عالمگیراست وهمتایی نداردچنان که درنوشتنِ حسن اوچرخ بردستان عاشق بوسه می زند. اگر این معشوق خودنمایی کند،نه خورشیدروشنایی داردونه چرخ می تواندادعای عظمت وبلندی نماید.خورشیدجمال معشوق بی همتاست،به همین دلیل شاعرشب رابرروزی که بدون خورشید چهره ی یار بتابد برتری می دهد .

کتاب حســـن تـــو وقتی نوشتمی بخطی چنان که بوسه دهد تیرِ چرخ بر دستم (۷۹۰۹)

کاش بی روی تو شب روز نبودی که نظر بی تو غبن است به خورشید سمایی کردن (۹۴۱۱)

ج) مستی چشم معشوق

سر تا پای معشوق در شعر نزاری زیبایی بی نظیر دارد . مستی چشم او بی نیاز کننده از مستی دیگر است وبلندی قامت او از تمامی هرچه هست آزاد کننده می باشد .

مگر زچشمِ تو از هرچه مست بیزارم مگر زقدِ تواز هرچه هست آزادم (۸۰۲۹)

د) توصیف زلف معشوق

زلف معشوق نزاری عنبرین است و با باز شدن این زلف ، ماه از شرمندگی، نقابی ازچادرِ مشکین بر چهره می زند .

وززلفِ عنبرینِ تو یاد آورم چو باز شد در حجابِ چادر مشکین نقابِ ماه (۱۰۲۳۷)

برتری معشوق برترک وعجم

معشوق درغزل نزاری خسروخوبان وبی همتا است.مستی چشم ولب اوملاحت بی اندازه دارد.ترکان خطایی که در شعرشعرای دوره های قبل درزیبایی شهره بوده ودرتغزلات به عنوان زیباترین معشوق یاد شده اند،در برابرمعشوق بی قدرشده وبراوکه زیباترین است رشک می برند.این معشوق بی همتادرمیان زیبایان عرب وعجم نظیری ندارد .

گمان نبرد کسی تا ندید چشم ولبت که این دومست ملیح اندرشکِ ترک وعجم (۸۱۲۹)

ای ساقیِ گزیده مانندت این دودیده اندر عجـــم نیـــابد ، اندر عرب ندیده (۸۱۸۱)

جان بخشی معشوق

عاشق هنگامی زنده شده وحالت می گیرد که نام معشوق را بر زبان می آورد . جمالش قبله ی جان است . وصال او که شاهِ حاکم بر دل عاشق است مددبخشِ حیات می باشد .

منـــم که قبلهٔ جان با جمالت آوردم همین که نـــامِ تو گفتند حالت آوردم (۸۱۰۴)

مدد حیات باقی به وصالِ تست جانا چوثباتِ لطفِ شاهان به رعایتِ وزیران (۹۲۳۵)

روز قیامت عاشق نیازمند صور اسرافیل برای زنده شدن نیست . گذر معشوق بر مزار عاشق زندگی بخش است .

به قیاس احتیاجم نبود به صورِ محشر زلحد برآورم سر چو تو بگذری به بالین

(۹۹۶۹)

احسانش علاوه بر زندگی بخشی ، زندان را روضه ی بهشت می گرداند . عشقش مایه ی روح وحیات است .

تـــامـــــرده یی زنـــــده کنـــد احسانِ تو یا روضه یی دیگر شـــــود زنـــــدانِ من
(۹۷۸۹)

عشقِ او در رگِ جان مایهٔ روح است وحیات زلفِ اودرکفِ من صورتِ کفراست وگناه(۱۰۲۵۶)

درون مایه های عرفانی

درقرن ششم شعرعرفانی به صورت رسمی در حوزه ی شعر فارسی واردشد. نزاری هم ازاین مقوله جدانیست. دکتر مجتهدزاده با توجه به شواهدی که در ابیات نزاری یافته،اورا جزو شعرای اهل تصوف دانسته است. ما در این مبحث از ذکر بیت های شاهد و مثال خوداری می کنیم وفقط به ذکر دلایل می پردازیم « ۱- بدون پیر ودلیل راه به مقصد نمی توان رسید. ۲- پیروی از شیخ احمد جام. ۳- تا انسان صافی نگردد صوفی نشود. ۴-روایت وحدیث علم نیست. ۵- کثرت حجاب است. ۶- خودی حجاب است.۷- باید در دوست محو شد. ۸- قیاس و رأی حجاب است. ۹- کابرد کلمات صوفیانه مانند: فتوح ، خرابات ، طامات و . . . » (مجتهد زاده ، ۱۳۴۵: ۸۸)

شطحیّات :

شاید بتوان گفت بعداز بیت های عاشقانه،ابیاتی که دلالت برشطحیّات عرفانی درغزل نزاری دارندبالاترین بسامد را به خودنسبت می دهند«ازعقل،دردرخشش کاملش،به«عقل کلی»یا«عقل عقل ها»تعبیرمی شود.دراین مقام،عقل می تواند معنی راازهرصورت بازشناسدواشیاء راهمان گونه که هستندببیند.»(چیتیک،۱۳۸۹: ۳۹)نزاری به دلیل اندیشه ویا علاقه ای که به موضوعات عرفانی داشته درغزلیّات خویش بارها به موضوع وحدت وجوداشاره می نماید.به رهروان طریقت توصیه می کندباید درراه رسیدن به یگانگی مطلق ازتعلّقات دنیایی رهایی جست وهیچ توجهی به کاینات واموردنیایی نداشته باشیم.رنگ وریا دراین بازارخریداری نداردااگرازاین صافی ها بگذریم وبدون آلودگی باشیم آن وقت خواهیم توانست به وحدت بامعشوق واقعی رسیده ودردرباراولبیک بی ریابرزبان آوریم.نوبت وحدت زده وبادمیدن صورانااالحق تمام آن چه را از انسان باقی می ماند ، چه جزء وچه کلّ همه را رها می سازیم .

از شش جهـــات بگذر با کاینات منگر بـر چار سویِ وحدت لبّیک بی ریا زن (۹۵۱۱)
هرچه بماند ز تو نام ونشان جزو و کلّ صـــورِ اناالحق بدم نوبتِ وحدت بزن (۹۵۲۱)

اگر یگانگی و وحدت را خواهانیم باید از کثرت وتوجّهات دیگر دوری نماییم زیرا در برابر آن محبوبی که از همه برتر است ، من وتو هیچ جایگاهی ندارد . هرچه هست وحدت است و یگانگی .

وصول وحدت وکثرت به هم معاذالله　　من وتو شرک بود در برابر ذوالمن (۹۸۲۸)

نزاری یادآور می شود نباید از این که چون فرهاد وشیرین در شور است دیگران تعجّب کنند.چون جایگاه واقعی خویش را از این بارگاه بی ستون دنیا بالاتر می بیند . اوهم نشین حوران آسمان است و از آن ها الهام می گیرد . دراین مقام بلند مملوک است ومملکت می بخشد . زیرا جایگاه ومرتبه اش را بارگاه ملکوتی حق می داند .

عجب نبود که چون فرهاد در شورم که با شیرین　　مکان خود برون زین بارگاهِ بی ستون دیدم (۸۱۹۱)

مـــابـــــا حـــواریان سماوات در گویم　　اینک نهاده ایم به دعوی قدم در گو (۱۰۱۲۰)

مملکت بخشیم ومملـــــوکیم ودر رتبت به ما　　از مـلایک دم به دم الهام بسیار آمده (۱۰۴۴۳)

درمن اگربه چشم اضـــــافـــــات بنـــــگرند　　این جا نی ام به مرتبه آن جا نشسته ام (۷۷۹۷)

او مونس خود را کروبیان می داند و با مقیمان مقامات زاویه نشین می شود . با خیالی آسوده ودور از هر دغدغه ی دنیایی آشکار ونهان با بهشتیان جام شراب نوش می کند .

مـــــونسم کّـــــروبیان اندوگمان ِخلق آنک　　بـــــامقیمانِ مقامات زوایا می خورم (۸۳۷۶)

کرده زانوهابه کش بنشسته خوش درکنج خویش　　باده بافردوسیان پنهان وپیدامی خورند (۸۳۷۷)

طی مراحل عشق :

سالکِ راه حق باید منازل سلوک را مرحله به مرحله طی نماید، چون در توانِ هیچ کس نیست یکباره این مراحل را طی کند . هر مرحله مقدمه ای است که رونده ی راه حق را برای مرحله ی بعد آماده می سازد .

سالکم مرحله بر مرحله می پردازم　　مسرعم مرتبه از مرتبه می برگذرم (۸۳۷۱)

مست شراب حق بودن :

کسی که از جام مستان الست نوشید،نیازی به شراب دنیوی ندارد زیرا تأثیر این شراب دائمی ومادام العمر می باشد .

ما که مستانِ الستیم چنان مستانیم　　که دگر حاجتِ آن نیست که می بستانیم (۹۰۰۰)

مستی ما نه زخمرست بیا تا بینی　　نیستانیم که در عالمِ هست آمده ایم (۸۷۹۵)

توجه به عالم نیستی :

مستی ما نه زخمرست بیا تا بینی　　نیستانیم که در عالمِ هست آمده ایم (۸۷۹۵)

همه چیز از ذات حق است :

هم شمس وهم قمر تو هم نور وهم بصر تو ای مادر وپدر تو جز تو نسب ندیدم (۸۱۸۴)

خوردنِ جامِ الست :

خوردنِ جامِ الست، بی خودی وبی هوشی را درپی دارد . عقل هم توانایی این را ندارد تا این بیهوشی را به هوشیاری بدل کند ، زیرا در چنین وادی عاشقانه ای عقل کاره ای نیست .

من از آن جام نخوردم که به خود باز آیم عقل ازین پس نبرد راه به هش یاری من (۹۸۶۰)

آرزوی تجلّی حق :

مایه ی خوشحالی و سعادت است ، اگر آن معشوق دست نیافتنی روزی از دربِ خانه ی دل عاشق وارد شود .

آن که دارد درهمه اکوان ظهور طرفه باشد گر درآید از درم (۸۳۹۳)

آرزوی برگشت به بهشت :

نه مرغ در قفس الّا رهِ خلاص نجوید به آرزو طلبم ره بدان قفس که پریدم (۸۲۰۹)

بی خبری از خود در وصال حق :

زمانی که موضوع رسیدن به حق باشد ، تحمّل تمام سختی ها آسان می شود . طی کردن راه ومنزل های آن به چشم نمی آید زیرا درطریق وصال عاشق از وجود خویش بی خبر است . زمانی که پرده های حجاب برداشته شد تازه سالک به این موضوع پی می برد که در این راه، او هیچ است وهرچه هست محبوب می باشد . حتی برای وصال هم باید از خودِ محبوب شروع کرد نه از وجود خویش .

کدام راه ، چه منزل به زینهارِ عدم که بر بساطِ وصال از وجود بی خبرم (۸۳۵۶)

چون پرده زرویِ کـــار برخاست از خـــــود نـــــه ازو بـدو رسیدیم (۸۹۲۳)

مقدمه ی هم نشینی با کرّوبیان ، فراموشی خویش وسرباختن است . باید کاملاً در وجود محبوب محو شویم تا بتوان از علم الیقین به عین الیقین رسید .

از سرِ سر بایدت اوّل قدم برخاستن تا توانی بود با کرّو بیان خلوت نشین (۱۰۰۱۴)

رو به خود چیزی مدان چیزی مبین یک باره محوِ مطلق تا شود علم الیقین عین الیقین شو (۱۰۰۱۸)

کسی که وجود را فراموش کرد دیگر به خود توجهی نمی کند زیرا تا آگاهی وهوشیاری در انسان باشد هنوزدر وجود خویش باقی مانده و به حقیقت نخواهد رسید .

کسی کز خود برون آید دگر از خویش زخویش‌آگه برون نایدکه شددرخویش پوشیده(۱۰۵۱۷)

نتیجه :

بسیاری از آثار منثور عرفانی وغیر عرفانی را که جنبه ی عاطفی درآن ها غالب تر است می توان به مفهوم خاص ، ادبیات فارسی نامید .اشعار نزاری اگرچه غثّ وسمین فراوان دارد،امّادرعصرزندگی اوست که غزل به تکامل خویش می رسد.اودرحوزه های مختلف طبع آزمایی کرده امّامؤثّرترین غزل های اودرحوزه ی عشق وعاشقی است زیرادربازی عشق،که محوراصلی ادبیات غنایی جهان راتشکیل می دهد،مهارت زیادی دارد.عشق سختی های زیادی داردوعاشق نبایدطمعِ راحتی دراین راه داشته باشد.عقل دربرابرعشق ناتوان است،زیراعاقلان طاقت ظهورنورعشق را ندارند.رسوایی وملامت ملازم عشق است وعشّاق باطیب خاطرآن رامی پذیرند.عاشق درشعردوره های اوّل ازکام جویی معشوق برخورداراست ومقام معشوق اوبه عنوان کنیزیابرده پست می باشد.امّادرشعردوره های بعدوبه خصوص سبک عراقی وعصرنزاری برخلاف گذشته مقامِ بلندودست نیافتنی پیدا می کند.در برابر چنین معشوقی،عاشق جان نثاری کرده وتسلیم وحقیر است.برایش سیلاب غم می ریزدوباخیالِ اوزندگی می کندوازهجران شکایت دارد. موردطعن وملامت قرارمی گیرد وبه این واسطه ازبخت واقبال شکایت می کند.دراین دوره برخلافِ عاشق ، معشوق عظمت دارد.سراپای وجودش مستی است وبه عاشق جان می بخشد.نزاری درشطحیّات عرفانی اش به وحدت وجودتوجه ، وازکثرت دوری می کند.صورانالحق زده وترک همه چیزمی نماید .مست شراب الست بوده وآرزومندِتجلّی حق می باشد .

کتابنامه

۱- قرآن کریم

۲- بهادر، سیّد محمد صدیق حسن خان (۱۳۸۶) ،**تذکره شمع انجمن** ،تصحیح وتعلیق دکتر محمد کاظم کهدویی ، چاپ اوّل ، یزد : انتشارات دانشگاه یزد

۳- بهفر،مهری(۱۳۸۱)،**عشق در گذرگاه های شب زده**، چاپ اول ، تهران: انتشارات هیرمند.

۴- پورنامداریان،تقی(۱۳۸۰)،**درسایهٔ آفتاب** ،چاپ اوّل،تهران:انتشارات سخن.

۵- چیتیک،ویلیام(۱۳۸۹)،**راه عرفانی عشق**، ترجمه شهاب الدّین عباسی، چاپ پنجم ، تهران:نشرپیکان.

۶- حمیدیان ، سعید(۱۳۸۴)،**سعدی در غزل** ، چاپ دوّم ، تهران:نشرقطره.

۷- ستاری ، جلال (۱۳۸۴) ، **عشق صوفیانه**، چاپ دوّم ، تهران: مرکز.

۸- سعدی،مصلح الدین(۱۳۸۴)،**کلیّات سعدی**(براساس نسخه ی محمّدعلی فروغی) ، چاپ اول ، تهران:نشرپیمان.

۹- سهروردی ، یحیی بن حبش (۱۳۸۶) **آثار فارسی شیخ شهاب الدین سهروردی** ، با ویراستاری فرشیداقبال ، چاپ سوّم ، تهران: انتشارات سبکساران

۱۰- شمس قیس رازی (۱۳۶۰) **المعجم فی معاییر اشعار العجم** ، تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی ، تهران : کتاب فروشی زوّار .

۱۱- شمیسا، سیروس(۱۳۷۸)،**سبک شناسی شعر**، چاپ چهارم ، تهران : انتشارات فردوس .

۱۲- ـــــــ ، ـــــــ (۱۳۷۰) ، **سیر غزل در شعر فارسی** ، چاپ سوّم ، تهران : انتشارات فردوس .

۱۳- شهابی ، محمود(۱۳۷۱)،**زندهٔ عشق** ، چاپ اوّل ، تهران:انتشارات وآموزش انقلاب اسلامی.

۱۴- صبور داریوش (۱۳۵۵) **آفاق غزل فارسی** ، چاپ اول، تهران : انتشارات پدیده .

۱۵- ـــــــــــ (۱۳۷۰)،**تاریخ ادبیات ایران**،جلداول، خلاصه جلداول ودوم،چاپ هفتم ،تهران:انتشارات ققنوس.

۱۶- مجتهدزاده،سید علی رضا (۱۳۴۵) **سعدالملّه والدّین حکیم نزاری قهستانی**،مجله دانشکده ادبیات مشهد ،سال دوّم ، شماره دوم وسوّم، تابستان وپاییز ، صفحات ۷۱ – ۱۰۰

۱۷- معین ، محمد (۱۳۷۱) **فرهنگ فارسی** ، ۶جلد ، چاپ هشتم ، تهران : انتشارات امیر کبیر

۱۸- مؤتمن ،زین العابدین (۱۳۳۹) **تحول شعر فارسی** ،چاپ اول، تهران: چاپ شزق .

۱۹- ـــــ ، ـــــــــــ (۱۳۶۴) **شعر وادب فارسی** ، چاپ دوّم ، تهران : اتشارات زرّین .

۲۰- مولوی ، جلال الدین محمد (۱۳۵۹) ، **مثنوی معنوی** ، چاپ ششم ، تهران: انتشارات امیر کبیر

۲۱- نزاری قهستانی ،سعدالدین (۱۳۷۳)،**دیوان** ، جلداول و دوم،چاپ اول ،تهران :نشر صدوق.

۲۲- والهٔ داغستانی ، علیقلی (۱۳۸۴) ، **تذکرهٔ ریاض الشعراء** ، تصحیح وتحقیق محسن ناجی نصرآبادی ، جلد چهارم ،چاپ اوّل ، تهران : انتشارات اساطیر

بررسی تطبیقی شعر عاشورایی شهریار و سید حیدر حلّی

دکتر ابوالحسن امین مقدسی
دانشیار دانشگاه تهران
گلثوم تنها[۱]
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

چکیده

واقعه عاشورا، یکی از مهم ترین وقایعی است که همه شاعران و نویسندگان اعم ازمسلمان و غیر مسلمان بدان پرداخته‌اند. با توجه به ارتباط فرهنگی _تاریخی ایران و عرب و بویژه عراق، عاشورا به عنوان عنصری مشترک در فرهنگ دو ملت، امکان مقایسه و تطبیق آثار دو فرهنگ را فراهم آورده است. موضوع عاشورا در ادبیات دو کشور بویژه در حوزه شعر از همانندی‌های فراوانی برخوردار است، با وجود این برخی تفاوت‌ها در شرایط سیاسی، وقایع اتفاق افتاده در جامعه ایرانی و عراق، محیط جغرافیایی، تفاوت‌های قومی و...موجب تمایز در زمینه‌های مختلف مضمون و تصویر پردازی شده است.

در حوزه ادبیات تطبیقی و شعر عاشورایی، اعم از ادبیات عربی و ادبیات فارسی و ترکی، پژوهش‌ها و تطبیقات زیادی صورت گرفته است، اما تاکنون به تطبیق بین شهریار و سید حیدر حلی پرداخته نشده‌است. در این پژوهش، که اساس آن وصف و تحلیل است دیدگاه دو شاعر ایرانی و عرب و رویکرد آن دو نسبت به واقعه عاشورا و اسلوب‌های ادبی و نکات بلاغی که هر دو شاعر در مضمون پردازی از آنها استفاده کرده-اند تطبیق و بررسی شده است، با اذعان به اینکه سید حلّی که لقب "شاعرالحسین" گرفته است، نسبت به این واقعه دیدگاهی تاریخی و حماسی، و در مقابل شهریار دیدگاهی بکائی و رثایی دارد و هر دو شاعر با تأثیر از آیات قرآن کریم و احادیث شریف، واقعه عاشورا و چهره امام حسین (ع) را به بهترین شکل به تصویر کشیده-اند. هر دو شاعر ضمن اشاره به فلسفه و نهضت و جنبش امام حسین(ع) شرایط و و وضعیت جامعه خود را منعکس کرده و به انتقاد از جامعه خویش پرداخته اند و از اسلوب‌های مختلفی مانند: تناص، تشبیه، استعاره، تضاد و طباق و...، در بیان دیدگاه‌های خود بهره جسته‌اند.

کلیدواژه‌ها: شعر عاشورایی، سیدحلّی، شهریار، کربلا، مضامین، اسلوب‌های ادبی

مقدمه

ادبیات عاشورایی از غنی‌ترین و حماسی‌ترین ذخایر فکری و هنری شیعه است و برخی از شاعران ایران و عرب همه شهرت خویش را مدیون همین سرمایه‌های فکری-هنری شیعی هستند، که شاخص‌ترین ایشان در ادب فارسی محتشم کاشانی است که با به تصویر کشیدن و توصیف واقعه عاشورا و سرایش ترکیب‌بند معروف، با مطلع " باز این چه شورش است" جایگاه مشهورترین شاعر عاشورایی را در ادب فارسی به خود اختصاص داده است.

در این میان شعرای عرب نیز از پا ننشسته و با پیروی از راه عاشورا، امام حسین را اسوه‌ی مبارزه و ظلم و ستم قرار داده و ادبیات عرب را مشحون از روح آزادی‌خواهی حسینی نموده‌اند.

[۱]. نویسنده مسؤول: k.tanha@ut.ac.ir

وجود روح حماسی در شعر عاشورایی، کلیدی برای مبارزه علیه ظلم و ستم گردید و همین امر مبدأ و سرآغاز رستاخیزی در ادبیات ایران و عرب گشت. شعر حسینی با ویژگی اندوه و درد از یک سو و خروش از سوی دیگر، توانسته است جایگاهی والا و ارزشمند را در شعر عربی به خود اختصاص دهد. این نوع شعر یکی از عاطفی‌ترین، تاثیرگذارترین و صادق‌ترین اشعار در ادب عربی محسوب می‌گردد. شدت فاجعه عاشورا، فشار و بی‌عدالتی حاکمان، سوز و شور دینی، بی‌نظیری حماسه حسینی و ترغیب ائمه اهل بیت(ع) از عوامل مؤثر در نشأت و شکوفایی این ادب به شمار می‌آید.

همچنین غلبه روح بکایی در اشعار عاشورایی، آن را به یکی از صادق‌ترین فنون شعری تبدیل کرده است و به دلیل ورود فراوان در مجالس حسینی و تأثیر در جان شنوندگان، وجهه مردمی یافته و ادبیات فارسی و ترکی و عربی شیعی را تحت تأثیر عاطفه صادقانه قرار داده است.

آنگونه که از شواهد برمی‌آید، آغازگر ادبیات تشیع در شعر فارسی «حکیم کسایی مروزی» می‌باشد اما قدیمی‌ترین غم‌سروده‌های مذهبی در وصف کربلا و عاشوراییان در شعر « قوامی رازی»، شاعر شیعه مذهب اوایل قرن ششم هجری نمایان است (کازرونی، ۱۳۸۲،ص۷). در ادب عربی نیز اولین شعر حسینی را به «عقبهٔبن عمرو السهمی» که از شاعران سده اول هجری است، نسبت می‌دهند.

محسن امین نیز سروده‌های او را جزء اولین اشعار عاشورایی می‌داند؛ آنگاه که در اواخر قرن اول به زیارت قبر حضرت می‌رود و با این ابیات، مرثیه‌سرایی می‌کند:

مررتُ علی قبرالحسین بِکَربَلا　　فَفاضَ علیهِ من دُمُوعی غَزیرُها

و مازلتُ أبکیهِ و أرثَی لشَجوِه　　ویَسعُدُ عَینی دمعُها و زَفیرُها (امین،۱۳۷۴،ص۱۴۶-۱۴۷)

بر قبر حسین(ع) در کربلا عبور کردم و اشک فراوانی چون سیل از چشمانم جاری گشت.

و همواره بر او می‌گریم و ناله‌زاری می‌کنم و آه و اشک و حسرتم، چشمانم را یاری می‌دهد.

همانگونه که ذکر شد اگرچه رخداد عظیم عاشورا، نخستین بارقه‌ها و جلوه‌های شعری را در پهنه‌ی ادبیات عرب شاهد گردید، اما با رهیافت آن در میان ملل دیگر، جامعه‌ی ادبی آنان نیز، گنجینه‌ی ارزشمندی از آثار عاشورایی را به خود دید، از این‌رو عاشورا یکی از نقاط مهم تلاقی مذاهب اسلامی اسلامی؛ بلکه نقطه‌ی اشتراک ادیان توحیدی و آزادی‌خواه به‌شمار آمده و بسیاری از شاعران با درک عظمت و تأثیرگذاری نام حسین(ع)، دل نگاشته‌های خود را در تاریخ ادبیات عاشورایی به ثبت رسانده‌اند.

اما در این میان دو ملت ایران و عرب و بویژه عراق بنابه دلایل مختلف از عرصه‌های جدّی پرداختن به این موضوع می‌باشند. ریشه‌های واحد دینی و اعتقادی، برخی اشتراکات فرهنگی و گاه تجربه‌های اجتماعی مشابه در میان دو ملت از جمله عواملی است که ادبیات دینی آنها را به هم نزدیک ساخته است. لذا با توجه به این ارتباط فرهنگی _تاریخی و وجود زمینه‌های مشترک برای مقایسه و تطبیق بین آثار دو فرهنگ، نگارندگان در این پژوهش که اساس آن وصف و تحلیل است، به بررسی و تحلیل دیدگاه‌های دو شاعر ایران

و عرب، شهریار و سیدحیدرحلّی و رویکرد آن دو نسبت به واقعه عاشورا و نیز شگردهای ادبی و نکات بلاغی که هر دو شاعر در مضمون‌پردازی از آنها بهره جسته‌اند، پرداخته‌اند.

پیشینه پژوهش

در باره حادثه کربلا و ابعاد شخصیت امام حسین(ع) پژوهش‌های بسیاری در ایران و کشورهای عربی صورت گرفته است، ولی آنچه به تحلیل ادبی اشعار سروده شده در مورد امام حسین(ع) مربوط می‌شود، بسیار اندک است. از جمله پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه موضوع فوق در ادبیات معاصر عرب می‌توان به مقاله «الامام الحسین(ع) فی الشعر العربی المعاصر» از حیدر جراح، پایان‌نامه دکتری با عنوان «الحسین(ع) فی الشعر العربی الحدیث» تألیف ابراهیم محمد عبدالرحمن، کتاب «کربلاء بین شعراء الشعوب الاسلامیة» اثر حسین مجیب المصری، که این کتاب به بررسی اشعار عاشورایی می‌پردازد؛ ولی از موضوع تطبیق و مقارنه شعر فارسی و عربی سخنی به میان نبرده است. در ایران نیز کتاب دانشنامه شعر عاشورایی تحت عنوان «- انقلاب حسینی در شعر شاعران عرب و عجم» در دو جلد تألیف مرضیه محمدزاده به جمع‌آوری تمام اشعاری پرداخته که در مدح و رثای امام حسین(ع) سروده‌اند. مقاله دکتر ابوالحسن امین مقدسی با عنوان « بررسی شعر عاشورایی در دو ادب فارسی و عربی با تکیه بر شعر شهریار و جواهری» که در آن تنها به اشعار فارسی شهریار در سه قصیده اکتفا کرده‌اند و به اشعار ترکی شهریار پرداخته نشده است. پایان‌نامه دکتر نرگس انصاری با عنوان « تحلیل و مقایسه اشعار برجسته عاشورایی فارسی و عربی صد سال اخیر» (دانشگاه تهران) که به بررسی اشعار شاعران معاصر دو زبان پرداخته و تفاوت‌ها و اشتراکات در شعر دو ملت را از دیدگاه حماسی یا تراژیک، نسبت به واقعه عاشورا بیان کرده که از شعر شهریار که یکی از دو شاعر مورد بحث در این مقاله است، سخن به میان نرفته است. اگر چه پژوهش‌های فوق در غنا بخشی این مقاله کمک خواهد کرد اما می‌توان گفت براساس اطلاعات نگارندگان تاکنون به بررسی و تطبیق شعر عاشورایی شهریار در دو زبان ترکی و فارسی و شعر سید حیدر حلّی و بیان اسلوب‌های ادبی شعر این دو شاعر پرداخته نشده است.

اغراض شعر عاشورایی

۱. رثا: رثا یکی از صادق‌ترین اغراض شعری به حساب می‌آید چرا که از دل‌های سوخته و عواطف سرشار سرچشمه گرفته است. مهم‌ترین مشخصه رثا را ذکر فقدان محبوب، شمارش فضایل او، تن به تقدیر سپردن و در نهایت شکایت از جور دوران دانسته‌اند(ابوناجی،۱۴۰۲،ص۱۱). در اصطلاح ادب، رثا یکی از فنون ادبی است که با روحیات و احساسات شاعر مرتبط است و صداقت از بارزترین ویژگی آن است.

این فن یکی از برجسته‌ترین اغراض شعر حسینی در همه دوره‌ها به شمار می‌آید. این امر مختص به ادبیات عرب نیست بلکه ادبیات فارسی در این زمینه مسیری همچون مسیر ادبیات عرب را پیموده و شاید بتوان گفت که ادبیات فارسی، در این عرصه بر ادبیات عرب پیشی گرفته است.(شمس الدین،۱۳۷۹،ص۱۸۸)

۲. حماسه: این فن در تاریخ شعر عربی به بیان قدمت رزم‌آوری و توانایی‌های مادی و بدنی جنگاوران می‌پردازد. آنچه شعر عاشورایی را متمایز می‌سازد نوعی ارزش‌گذاری و جهت‌گیری معنوی است که لباس فاخر را برتن حماسه‌نمایان می‌سازد. متفکر شهید استاد مرتضی مطهری در جلد سوم حماسه‌ی حسینی، می نویسد: " حسین یک شخصیت حماسی، و حادثه کربلا یک داستان حماسی و شعارهای حسینی، شعارهای حماسی است." (مطهری، ۱۳۷۴،ص۳۱۵)

۳. مدح: « مدح در شعر حسینی از اخلاص و عشق سرچشمه گرفته و به هدف کسب و طمع برای برانگیختن توجه حاکمان نبوده است و اگر در دوره‌های پیشین، این فن به امید اجر و ثواب دنیوی شیوع یافته بود، در عصر حاضر در صد کمی از شاعران به این انگیزه توجه کرده‌اند، از این رو مدحی که درباره اهل بیت گفته شده، برگرفته از عمق احساس شاعر است».(خزعلی، ۱۳۸۴،ص۱۲۱)

شهریار

سید محمدحسین بهجت تبریزی متخلص به شهریار (پیش از آن بهجت) شاعر ایرانی اهل آذربایجان است که به زبان‌های فارسی و ترکی آذربایجانی شعر سروده‌است. وی در تبریز به‌دنیا آمد و بنا به وصیتش در مقبرةالشعرای همین شهر به خاک سپرده شد. در ایران روز درگذشت این شاعر معاصر را «روز شعر و ادب فارسی» نام‌گذاری کرده‌اند" .(علیزاده،۱۳۶۷،ص ۱۴)

از جمله خصوصیات اخلاقی شهریار، معرفت حقیقی و ایمان قلبی او به خداست، او به تمام معنی مردی خداشناس و معتقد به مبانی عقیدتی اسلام است. خدا شناسی و ایمان شهریار به مذهب و ارادت به اهل بیت(ع) و بویژه امیر المؤمنین(ع) و سیدالشهدا امام حسین(ع) را در لابه‌لای آثارش مشاهده کرد.

از دیگر خصوصیات شعر شهریار، استفاده فراوان از آیات و احادیث است که به سبب مؤانست طولانی شهریار با قرآن و کتب احادیث و روایات حاصل شده است. دیوان شهریار گنجینه‌ای از آیات، احادیث و اقوال بزرگان است که گاه به صورت تلمیح و گاه به صورت اقتباس در تمام اشعار او پراکنده است. شعر شهریار با زندگی وی درآمیخته و با عقایدش جان گرفته است، به طوری که از عمق ضمیر او فوران می‌کند و اندیشه ناب او را آشکار می‌کند".(تورکان،۱۳۷۰،ص ۷۶) شهریار، عشق و ارادت خود را در قالب لطیف-ترین ابیات پیشکش اهل بیت عصمت و طهارت می‌کند. که در اینجا به بررسی شعر عاشورایی و رثایی که نمونه‌ای از این هنر اوست، پرداخته‌ایم.

سیدحیدرحلّی

سید حیدر به سال ۱۲۴۶ ه. ق در شهر حله متولد شد. نسب او به امام حسین(ع) می‌رسد. او در کودکی یتیم شد و تحت سرپرستی عمویش قرار گرفت این نواده‌ی خاندان عصمت و طهارت علیهم‌السلام در رثای

اجداد گرانقدرش و شهیدان صحرای طف اشعار پر سوز و گدازی دارد. (الموسوی،۱۸۸۷،ص ۳۱) سید حیدر حلّی، بی شک یکی از استوانه های محکم و استوار شعر عرب است. شعر او فرسنگ ها از سطح نظم شاعرانه و ادیبانه فراتر رفته و سرشار از امواج عواطف ظریف و احساسات مؤثّر و تصاویر خیال انگیز شاعرانه است. هر بیتی از اشعارش متضمّن اندیشه ای والا، الهی، انسانی و آموزنده و شعر به معنی حقیقی کلمه است. او با تأثیر از قرآن کریم و احادیث شریف، سیمای اهل بیت را به بهترین شکل به تصویر کشیده است و اکثر فضایل ایشان را با اشاره به حوادث مشهور تاریخی ذکر نموده است و در این مجال بسیار موفق بوده است. کسانی از ادبا و شعرشناسان عرب که با شعر سید آشنا هستند، بر این باورند که او از تمام معاصرانش برتر است. در رثا و ثنای اهل بیت علیهم السلام، به ویژه در مرثیه سرائی برای سالار شهیدان امام حسین(ع)، سید را بزرگ ترین شاعر عرب شمرده اند و معتقدند که هیچ شاعری در این عرصه به او نمی رسد. از این منظر، او را «شاعر الحسین علیه السلام» لقب داده اند. (امین،۱۴۱۵ق، ج ۲۹، ص۱۴)

وی یک مسلمان معتقد به اسلام و تابع مذهب اهل بیت(ع) بود. در عمل به احکام دینی، التزام داشت و در شعر و اندیشه، متعهّد بود. استاد محمد کامل سلیمان، ادیب و محقّق معاصر عرب، می گوید: « بی شک عقیده سید حیدر حلّی، عقیده اسلامی – شیعی بود و در تمام مراحل زندگی به این ایدئولوژی دینی التزام و تعبّد داشت. او حتّی در زمینه شعائر دینی و انجام کامل احکام عبادات و واجبات، به معنی حقیقی کلمه، یک مسلمان واقعی بود و بنده ای مؤمن با ایمانی خالص بود» (سلیمان،۱۹۸۱م، ص۴۰)

سید حیدر در بین متقدّمان، از سیّد رضی (مؤلّف نهج البلاغه) و شاعر معاصر او، مهیار دیلمی (شاعر عرب زبان ایرانی تبار) بسیار تأثیر برداشته است. زیرا می گویند: او اشعار آن دو شاعر بزرگ را بارها به دقّت خوانده و برگزیده اشعار و قصاید سیّد رضی را در کتابی جمع آوری و تنظیم کرده، و تمام اشعار مهیار دیلمی را در ۲۵ سالگی در چهار جزء بازنویسی و استنساخ نموده است. (شبر، ج ۸، ص ۱۵)

اشعار عاشورایی سیدحیدرحلّی

سیدحیدر امام حسین(ع) را درچهار قصیده مدح و در ۲۲ قصیده که شامل ۱۰۳۲ بیت می‌باشد به رثای امام حسین پرداخته که همه نشان‌دهنده یقین ثابت و ایمان قوی وی به ایشان می‌باشد. سید که نسبش به امام حسین(ع) می‌رسد در رثای ایشان و شهدای طف اشعار پرسوز و گدازی دارد، در قطعه ذیل که منتخبی است از اشعار رثایی وی، احساسات درونی خود را از این مصیبت وارده بر امت پیغمبر ابراز می‌کند و به تصویر این مصیبت و آه و ناله خویش می‌پردازد:

فُطِّرت مُهجَتی من الصبرِ لکِن لحُسینَ فطّرنها الزَفَرات (حلّی،۱۴۰۴،ص۶۴)

آلَ الرسالهٔ لم تزل کَبدی لِرُزؤکُم صدیعهٔ (همان:۹۱)

وجود و جان من از صبر سرشته شده است اما بخاطر مصیبت حسین، آه و ناله‌ها دل مرا شکافته‌اند.

ای خاندان رسالت همواره جگر من بخاطر مصیبت‌های شما تکه تکه است.

در اینجا به ذکر بعضی از مضامین بکاررفته در شعر عاشورایی وی می‌پردازیم:

۱ـ امید و پناهگاه:

سیدحیدر از اوضاع نابسامان جامعه و سیاست ظالمانه والیان عثمانی به تنگ آمده و به امام حسین(ع) متوسل شده و از او کمک می‌خواهد چرا که روزگار بار سنگینی از مشکلات را بر دوش شاعر گذاشته است به حدی که شمشیر و تیغ روزگار اعضای بدنش را قطعه قطعه کرده است. او شرایط جامعه خودش را همانند شرایط جامعه زمانه امام حسین می‌داند و می‌گوید که در هر دو زمان ظلم و استبداد بیداد کرده است:

اذا لم أعوِّد منکَ غیرَالتفضّلِ فهَل کیفَ لاأرجُوکَ فی کلِّ معضلِ

وأنّکَ بعدَ اللهِ لاالمُرتَجَی الذی علیهِ إتکالی بل علیهِ مُعوّلی

ماأحدٌ إلاّ و یقبُرُ میتاً وها أنَا ذا حیٌّ قُبرتُ بمنزلی

علی أنَّ هذا الدهرَ طبقَ سیفُه الجوارحُ منِّی مفصَلاً بعد مفصلِ (حلی،۱۴۰۴، ص۴۷)

زمانیکه به غیر از احسان و نیکی تو عادت نکردم پس چگونه در مقابل هر معضل و مشکلی به تو امی نداشته باشم؟!

بعد از خداوند، جز تو هیچ محل امیدی نیست که به او تکیه کرده و پناه ببرم.

انسان را وقتی که می‌میرد، در قبر می‌گذارند، اما من با آنکه زنده هستم در خانه‌ام دفن شده‌ام.

چرا که شمشیر روزگار اعضای بدنم را تکه‌تکه کرده و روی هم گذاشته است.

۲ـ هدایتگری:

از جمله عناصر تشکیل دهنده شخصیت امام در اشعار عاشورایی عربی و فارسی هدایت‌گری ایشان است. شاعران با استفاده ار تعابیر مختلف، بر هدایت‌گری و کشتی نجات بودن ایشان تأکید کرده‌اند. در ابیات زیر سیدحیدر به سفینهٔ النجاهٔ بودن حسین(ع) و اینکه برگزیدگانی از سوی خداوند متعال هستند می‌پردازد و او را قلب و نقطه مرکزی هدایت هستی می‌داند که در همه زمان‌ها و مکان‌ها نور هدایتش پرفروغ و جاودانه است:

فَیا مَن هم الهادون والصفوَةُ التی عَن اللهِ قُرباً قاب قوسین قابها (همان:۶۲)

و یا لصَباحِ الدین یومَ تکوّرت شُموسُ الهُدی من أفُقِه فَهُو مُسدِف (همان:۹۴)

یا حشاالدینِ و یا قلبَ الهُدی کابَدا ما عِشتُما داءً عُضالا (همان: ۱۰۲)

ای هدایتگران و برگزیدگانی که بسیار نزدیک خداوند هستید و مقرب درگاه اویید.(قاب قوسین اصطلاح قرآنی است که از سوره نجم، آیه‌ی ۹ " فکان قاب قوسین أو أدنی" گرفته شده است)

و ای صبح دین، روزی که خورشید هدایت از افقش در هم پیچیده شود و تاریک گردد و از بین برود پس تو طلوع کننده و روشن کننده هستی.

ای جوهر و بن مایه دین و ای قلب هدایت چه بسیار با درد بی‌درمان دست و پنجه نرم کردید و آن را تحمل کردید.

۳ـ حسین(ع) شفیع روز محشر:

در این قصیده، سیدحیدر به مسئله شفاعت امام حسین(ع) اشاره دارد و امیدوار است که مدح و رثای ائمه علیهم‌السلام توشه‌ای باشد برای آخرت و می‌گوید که ولاء و دوستی اهل بیت ملجأ و پناهگاه او در برابر بلای هولناک قیامت است و خداوند را بر این عشقی که بر اهل بیت دارد، شاهد و گواه می‌گیرد:

بولاءِ أبناءِ الرِسالةِ أتقَی　　یَومَ القیامَةِ هَولها و بَلاءها
لِیری الإلهُ ضَجیع قلبی حبُها　　وضجیع جسمِی مدحُها و رثاءُها (همان،،ص۵۵)
أرجُو بها فی الحشرِ　　راحةَ هذه النفسِ الهلوعة (همان: ۹۵)

از ترس و بلای روز قیامت به دوستی فرزندان رسالت پناه می‌برم.

برای اینکه خدا ببیند عشق او همراه قلبم و مدح و رثای او همراه جسمم است.(این بیت نشان‌دهنده عشق اهل بیت در ژرفای وجودش می‌باشد)

در روز قیامت به راحتی این جان ناآرام و بی‌تاب و قرار امید دارم. بواسطه شما

۴ـ حوادث مشهور تاریخی (قضیه فتح مکه) :

سید حیدر در خلال ابیاتش به حادثه‌ی تاریخی نیز اشاره‌ای دارد. در این قصیده وی روز فتح مکه را به یاد امویان می‌آورد که پیامبر بعد از فتح، به ابوسفیان امنیت داد. و شاعر می‌پرسد آیا رسول اکرم(ص) گناهی در این کار مرتکب شده که شما را امان داده و اکنون فرزندان مطهرش عواقبش را می‌بینند؟!

فسَل عبدشمس هل یری جُرمَ هاشم　　الیه سوی ما کان أسداه من یدِ
و قُل لأبی سُفیانَ ما انتَ ناقِمٌ　　أ أمنُکَ یومَ الفَتحِ ذنبٌ محمدِ
فکیفَ جزیتُم أحمداً عن صنیعِه　　بِسفکِ دمِ الأطهارِ من آلِ أحمد (حلی،۱۴۰۴،۷۱)

از عبدشمس(برادر هاشم) بپرس که گناه هاشم چه بوده است جز اینکه به او احسان ونیکی کرده است.

به ابوسفیان بگو تو انتقام چه چیزی را می‌گیری، آیا محمد(ص) گناه کرده است که تو را در روز فتح مکه امان داده است.

پس چگونه با ریختن خون پاک اهل بیت، پاداش کار نیک احمد را دادید.

۵- سرزنش و نفرین و لعنت بنی‌امیه:

سید حیدر در این قصیده نفرت و انزجار خودش را از قوم ظالم بنی‌امیه ابراز می‌کند و آنها را ترسوهایی قلمداد می‌کند که از وجود امام حسین، در اضطراب و ناآرامی بودند و هر لحظه منتظر قیام ایشان علیه جور و ستم خود بودند از این رو مرتکب جنایت دیگری علیه خاندان پیامبر(ص) شده و کینه تاریخی خود را دوباره تکرار کردند چرا که اینها از رشادت‌های علی(ع) و فاطمه(ص) در راه دین اسلام، کینه به دل داشتند و اینک اینچنین با کشتن فرزند ایشان آتش کینه‌های خود را فرونشاندند:

و املأی العینَ یا أمیّةُ نوماً　　فَحسینٌ علی الصعیدِ صریعٌ (حلی،۱۴۰۴،ص۸۸)

تربت أكفُّکَ یا أمّیهٔ إنَّها فی الغاضریّهٔ[1] تربَّت أمراءها

ما ذنبُ فاطمهٔ و حاشا فاطماً حتی أخذَت بذَنبها أبناءها (همان: ۵۴)

ای بنی‌امیه چشم را از خواب پر کن چرا که امام حسین بر خاک افتاده است. (ای بنی‌امیه راحت بخواب چرا که تا امام حسین زنده بود از ترس‌اش آرام و قرار نداشتید اینک دیگر آسوده بخوابید)

ای بنی‌امیه، دستانت بشکند که این دست‌ها در کربلا امیر دست‌ها را بر خاک نشاند.

گناه حضرت فاطمه چیست، حاشا که از فاطمه گناهی سر زده باشد که به خاطر گناه او فرزندانش مورد انتقام قرار گیرند.

۶ـ به ندبه فراخواندن پیامبران الهی برای برپایی عزای حسین(ع)

سید حیدر در ابیات ذیل، پیامبران الهی را به ندبه فرامی‌خواند و از حضرت آدم و حضرت نوح و موسی(ع) را ندا قرار می‌دهد که کجائید تا بیائید و عزای پسر فاطمه را برپا کنید. فراخواندن پیامبران الهی کنایه از این دارد که عزای حسین، عزایی عالم‌گیر است و مربوط به زمان و مکان خاصی نیست و آفرینش در روز عاشورا به ندبه بر حسین برخاسته‌اند و همه پیغامبران الهی برای عزای حسین از عرش به زمین کربلا فرود آمدند. او در این قصیده به نابودی حکومت نبوی بعد از شهادت ایشان و از بین رفتن معیارهای اسلامی در جامعه اشاره می‌کند و از این طریق به صورت کنایه به ظلم و ستم جامعه خود و نبود حکومت اسلامی و فقدان عدالت گریزی می‌زند:

یا تربهٔ الطف المقدسهٔ التی هالوا علی ابن محمدٍ بوَغاءها

فلِأیِّهم تَنعَی الملائکُ مَن له عقَدَ الهُ ولاءَهم و ولاءها

أ لِآدَمَ تنعی و أینَ خلیفَهُ الرَ حمنِ آدَمُ کَی یُقیمَ عزاءُها

و بِکَ انطَوی و بَقیهٔ الله التی عُرضَت و علَّمَ آدمُ أسماءَها

أم هل الی نوحٍ و أینَ نبیُّهُ نوحٌ فلیُسعَد نوحَها و بُکاءُها

و لقد ثوی بثراکَ و السبب الذی عصمَ السفینهَ مُغرقاً أعداءها

أم هل الی موسی و أین کلیمُه موسی لکی وجداً یُطیلُ نُعاءها

دَفنوا النبوهٔ وحیها و کتابَها بکَ و الامامهٔ حکمها و قضاءها (حلی،۱۴۰۴،ص ۵۱)

ای وای بر خاک مقدس طف، که گرد و غبار آن را بر سر فرزند محمد(ص) ریختند.

فرشتگان به کدام یک از آنها (پیامبران)، خبر مرگ امام حسین را بدهند، کسی که خداوند دوستی او را با دوستی آنها و فرشتگان پیوند زده است.

آیا به حضرت آدم خبر کشته شدن حسین را می‌دهند، کجاست خلیفه خداوند، حضرت آدم تا به عزایش بنشیند

[1] یکی از نام های کربلا می‌باشد.

به تو ای خاک و مخلوق خداوند، خبر مرگ در هم پیچید و بر حضرت آدم عرضه شد و اسماءاش به آدم یاد داده شد.

آیا خبر مرگ او را به حضرت نوح می‌دهد و کجاست پیامبر خدا، حضرت نوح، تا نوحه‌ها و گریه‌های فرشتگان را یاری کند.

در خاک و زمین تو اقامت گزید و علت اینکه کشتی‌اش سالم به ساحل نشست، این بود که در خاک تو نشست در حالیکه دشمنانش را غرق کرد.

آیا به حضرت موسی خبر مرگ می‌دهد و کجاست کلیم الله (هم‌صحبت خداوند) حضرت موسی، تا از روی سوزش عشق، خبر مرگ امام حسین را طول دهد.

آن روز بود که وحی و کتاب نبوت و حکم و قضاوت را با تو دفن کردند.

۷ـ علی اصغر(ع) سند تاریخی:

امام حسین(ع) در عصر عاشورا وقتی همه یارانش شهید شدند، پیش از اینکه به میدان برود فرزندش علی اصغر را در آغوش می‌گیرد، در این هنگام تیری سه شعبه از جانب دشمن، گلوی طفل شش ماهه را می-شکافد، امام حسین(ع) دست خود را از خون نوزاد پر می‌کند و به آسمان می‌پاشد و قطره‌ای از آن به زمین بازنمی‌گردد. آنگاه عرضه می‌دارد: پروردگارا خیر ما را در این خون قرار ده و انتقام ما را از این ستمگران بگیر (مفید،۱۳۷۸، ص ۱۰۸). سید حیدر در لابه‌لای اشعارش به شهادت طفل شیرخوار حسین اشاره می‌کند و شهادت این طفل را سند تاریخی بر کینه‌های بنی‌امیه علیه خاندان بنی‌هاشم می‌داند چرا که کشتن کودک شش ماهه، نمی‌تواند گواهی جز بر کینه‌های تاریخی این قوم ظالم باشد و ارتباط بین علی‌اصغر و محسن فرزند زهرا(س) که بر اثر ضربه دشمن به پهلوی ایشان سقط شده‌اند، مهر تاییدی بر این کینه‌های بنی‌امیه علیه خاندان رسول اکرم(ص) است و می‌گوید که قبل از اینکه امام(ع) بر گوش کودکش تکبیر بخواند، تیر دشمن بر گردن او تکبیر گفت. و در ادامه به بردباری و صبر حسین(ع) در برابر ظلم و ستم اشاره دارد زیرا ایشان از جانب خداوند مأمور نجات دین اسلام بودند و برای رسیدن به این هدف می‌بایست در برابر ظلم دشمن صبور می‌بودند حتی اگر در میدان جنگ تنها بمانند و فرزندان دلبندشان را در مقابل چشم‌شان تکه تکه ببینند:

و منعطفٍ أهوی لتقبیلِ طفلهِ　　فقبّلَ منه قَبلَهُ السهمُ منحرا

لقد وُلدا فی ساعةٍ هو والردی　　و من قبلهِ فی نحرهِ السهمُ کبّرا (حلی،۱۴۰۴، ص ۸۰)

امام حسین، برای بوسیدن کودکش خم شد، اما قبل از او تیر برگردن او بوسه زد.

همانا او و مرگ در یک لحظه متولد شدند و قبل از او تیر در گردنش تکبیر گفت.

فَلا و صَفحُکَ إنَّ القومَ ما صَفحُوا　　و لا حِلمُکَ إنَّ القَومَ ما حَلموا

فَحملَ اُمُّکَ قدِماً أسقطوا حنقاً　　و طفلُ جدِّکَ فی سهمِ الردی فطمُوا (همان: ۱۰۵)

قسم به بخشش و چشم‌پوشی تو، که این مردم چشم‌پوشی و گذشت نکردند و قسم بر بردباری تو که بردباری نورزیدند.

زمانی جنین مادرت را کینه‌توزان از روی خشم زیاد سقط کردند و طفل جدت را با تیر مرگ از شیر بریدند.

شاعر در جای دیگر امام زمان(عج) را خطاب قرار می‌دهد و به ایشان استغاثه می‌جوید و می‌خواهد که به خونخواهی کودک شش ماهه حسین برخیزند. این بیت نشان از درد درونی شاعر و شعله‌ور شدن آتش درونی‌اش علیه دشمنان اسلام دارد، دشمنانی که در جامعه وی نیز حضور دارند و همچنان به ظلم خود ادامه می‌دهند:

و رضیعةٌ بدَمِ الوَریدِ مُخَضَّبٌ فأطلُب رضیعةً (حلی،۱۴۰۴،ص۹۰)

و شیرخواره‌اش به خون آغشته و با خون گردن رنگین شده است؛ پس به خونخواهی شیرخواره‌اش برخیز.

مضامین شعر عاشورایی شهریار

امام حسین(ع)، در اشعار ترکی و فارسی شهریار، جایگاه ویژه‌ای دارد. شهریار شاعری است غنایی، که از اندرون محزون خود سخن می‌گوید و مصیبت شهادت حسین را به زمین و آسمان تعمیم می‌دهد. در اینجا به ذکر بعضی از ویژگی‌های شعر عاشورایی وی می‌پردازیم:

۱ـ سوز وعاطفه

وی در سه قصیده بلند "حماسه حسینی"،"کاروان کربلا" و "داغ حسین"، مضمون رثایی دارد. در شعر حماسه حسینی با دیدن جامه های سیاه کودکان، خونین دلان، اسیران کربلا را تداعی می کند و به یاد لب تشنگان دشت نینوا سیل اشک از چشمان خود روان می سازد. او گریه بر حسین را مایه خندان شدن در روز محشر می داند:

به جامه های سیه کودکان کو دیدم دلم به یاد اسیران کربلا خون شد

به یاد تشنه لبان کنار نهر فرات کنار چشم من از گریه رود کارون شد

چو بر حسین بگریی بحشر خندانی هر آن دو دیده که نگریست سخت مغبون شد (خشکنابی،۱۳۷۹، ۱۰۸)

۲ـ عزت و آزادگی:

شهریار از دشمنان امام حسین روایت می‌کند، به واقعه تاریخی قسمت کردن آب با دشمنان اشاره می کند که بیانگر واقعه حر و سیراب کردن اسب سپاهیان او توسط امام حسین است. او به بی حیایی دشمنان آل علی اشاره می کند وصحنه ها و پرده های اشک آلود و جهانی پر شور از نوای حسینی، کرامت امام حسین و دعا کردن در همه احوال بر بندگان خدا حتی بر دشمنانش را مجسم می کند. چرا که فلسفه قیام عاشورا و

جنبش انقلابی سالار شهیدان به قصد اصلاح جامعه رقم خورد، به همین دلیل امام حسین در واپسین لحظات رویارویی خود با شمر ملعون به جای نفرین، دعا بر لب دارد. شهریار به فرهنگ عزاداری های حسینی و اخلاصی که در پشت این عزاداری ها وجود دارد، اشاره می کند و با افزودن این قید به اصل مهم برپایی این عزاداری ها گریزی می زند:

دشمنانش بی امان و دوستانش بی وفا　　با کدامین سر کند مشکل دو تا دارد حسین
آب خود با دشمنان تشنه قسمت می‌کند　　عزت و آزادگی بین تا کجا دارد حسین
دشمنش هم آب می‌بندد به روی اهل بیت　　داوری بین با چه قومی بی‌حیا دارد حسین
شمر گوید گوش کردم تا چه خواهد از خدا　　جای نفرین هم به لب دیدم دعا دارد حسین
اشک خونین گو بیا بنشین به چشم شهریار　　کاندرین گوشه عزایی بی ریا دارد حسین (شهریار،۱۳۶۱، ۷۰)

۳ـ بیان تاریخی واقعه (حرکت کاروان امام حسین از مکه به کربلا)

شهریار در اشعار ذیل کمال و صبر را به تصویر می‌کشد، از حوادث جاری در کربلا، نحوه حرکت کاروان امام حسین از مکه به کربلا و حکمت حضور اهل بیت ایشان در این سفر و فلسفه نهضت و جنبش امام روایت می‌کند و در پاسخ به این سوال که چرا امام حسین به همراه خانواده‌اش به سمت کوفه حرکت کرد، می‌گوید که حضرت زینب(س) کسی است که پرچم اسلام را با خطبه‌های کوبنده و غرّای خود حمل کرد، خطبه‌هایی که دستگاه تبلیغاتی حکومت غاصب اموی را خوار و پست کرد و آن را به ذلت کشاند و دین رسول خدا را زنده کرد:

از حریم کعبه‌ی جدش به اشکی شست دست　مروه پشت سر نهاد اما صفا دارد حسین
(شهریار،۱۳۷۳،ص ۹۸)

حماسه‌ای است حسین از حماسه‌ها مافوق　　هر آن حماسه که در وی رسید مادون شد
رسید نوبت زینب که شیرزاد علی است　　جهان به حیرت از این سربلند خاتون شد
حسین(ع) عائله با خود نبرده بی‌تدبیر　　که غرق حکمت او فکرت افلاطون شد
از این مبارزه بشکفت خاندان علیّ　　چنانکه نسل پلید امیّه موهون شد (خشکنابی،۱۳۷۹،ص ۱۰۸)

۴ـ حسین تجلی دین خدا و کشتی نجات امت:

شهریار شهدای دشت کربلا را زنده می‌داند زیرا با جان نثاری او و یارانش دین احیا شد، دینی که یزیدیان خواستار ریشه کن کردن آن بودند. او از حسین (ع) و یارانش به عنوان سفینه نجات یاد می کند:

چونیک می‌نگری زنده این شهیدانند　　وگرنه هر بشری زاد ومرد و مدفون شد
یزید نخله اسلام ریشه کن می خواست　　حسین بود که دین زنده تا به اکنون شد
سفینه های نجاتند جمله معصومین　　ولی سفینه او رشگ فلک مجنون شد (شهریار،۱۳۶۱، ۲۰۹)

۵ـ عاشورا مکتب ظلم ستیزی:

شهریار در اغلب اشعاری که درباره حماسه بزرگ عاشورا سروده است، به ترکیب حماسه انقلاب اسلامی ایران و قیام عاشورا، می‌پردازد. وی در قصیده ترکی " انسان‌ساز انقلابمیز"، با به تصویر کشیدن محرم و عاشورا، به بیان اوضاع نامساعد جامعه ایران می‌پردازد و با الهام گرفتن از مکتب ظلم ستیز عاشورا به انقلابیون امیدی تازه می‌دهد و بهای این انقلاب را، ریخته شدن خون جوانان و داغ دل مادران‌شان می‌داند که همچون رباب داغ فرزند دیده‌اند، و از امام حسین(ع)، می‌خواهد عنایتی به این انقلاب خونین بکند تا از وابستگی اجنبی، رها شده و به استقلال دست یابیم:

محرم گلیر، عاشورا گلیر — شعله چکه جک التهابمیز
عاشورا بیزیم مکتب میز دیر — قانلا یازیلمیش بو کتابمیز
یا حسین بیزده کربلا میزدا — چوخ اصغریمیز، چوخ ربابمیز
اوقانلی گؤزله، بیرباخیش، بلکه — آزالا بیزیمده، عذابمیز
وابسته لیکدن بلکه قورتولاق — آچیلا قولدان بو طنابمیز (شهریار،۱۳۸۶،ص ۱۵۵)

(با فرا رسیدن محرم و عاشورا، حس انقلابی‌مان غلیان می‌یابد/ عاشورا مکتب ماست که نوشته‌هایش با خون نگاشته شده/ یا حسین، ما نیز در کربلای ایران، علی‌اصغرها و رباب‌هایی دادیم/ بیا و با چشمان خونبارت نظری به انقلاب ما بیفکن تا از عذاب‌مان کاسته شده و از این وابستگی و استعمار رهایی یابیم)

شهریار،در جای دیگر در «هلال محرم» که تضمین ابیاتی از مراثی شناخته ترکی (دلریش) را در آن آورده، شهدای کربلا و شهیدان جبهه‌های دفاع مقدس در کنار هم جای می‌دهد و هموطنان آذربایجانی خود را به جهاد و قیام علیه صدام کافر و دفاع از میهن اسلامی و هوشیاری و بیداری از خواب غفلت، فرامی-خواند :

-محرم دیر، خانیم زینب عزاسی — بیزی سسلیر حسینین کربلاسی
یولی باغلی قالیب دشمن الینده — داها زوارینین یوق سس- صداسی
(بوگون کرب بلا ویران اولوب دیر) — (حسین أوز قانینا غلطان اولوب دیر)
چاغیر شاه نجف گلسین هرایه — جهادیله آچاق یول کربلایه
گلیب غیرت گونی ، همت زمانی — اوجالداق باشدا آذربایجانی
گئده ک صدام کافرله جهاده — ییخاق بو بی مروت ائو ییخانی (همان:۱۸۶)

(با آمدن محرم، عزای زینب به گوش می‌رسد و کربلای حسین ما را صدا می‌کند/ راه کربلا به دست دشمن بسته شده و دیگر صدای زائرین‌اش به گوش نمی‌رسد/ در این روز کربلا ویران شده و حسین در خون خود غلطان شده است/ شاه نجف، علی را ندا ده تا به فریادمان برسد تا بتوانیم با جهاد راهی به سوی

کربلا باز کنیم/ امروز روز نشان دادن غیرت و مردانگی است پس با غیرت و همت خود، آذربایجان را سربلند کنیم/ و به نبرد با صدام کافر برویم و این نامرد را سرنگون کنیم)

۶ـ آفرینش، عزادار علی اصغر

شهریار، در قطعه ی «تضمین»، که در واقع تضمینی است از یکی از مراثی دلریش (شاعر مرثیه پرداز آذربایجان)، صحنه شهادت طفل شیرخواره حسین و سوز و ناله مادرش رباب، آن هنگام که تیر سه شعبه را می‌بیند که گلوی فرزند شش ماهه اش را می‌درد، به تصویر می‌کشد و کل انسانها و آفرینش، از دیدن این صحنه، به ناله و فغان می‌افتد:

حسینین نوحه سین (دلریش) یازاندا　　مسلمان سهلدیر که کافر آغلار
آتاندا حرمله اوخ کربلاده　　گؤریدین دشمن آغلار، لشکر آغلار
رباب، نیسگیل دؤشونده سود گؤرنده　　علی اصغری یاد ایلر آغلار
یازاندا آل طه نوحه سین من　　قلم گؤردوم سیزیلدار، دفتر آغلار(همان:۱۸۸-۱۸۹)

(آنگاه که دلریش، نوحه حسین را می‌نویسد، مسلمان که سهل است کافر نیز می‌گرید/ زمانیکه حرمله تیر را پرتاب می‌کرد کاش می‌دیدی که دشمن و لشکر بر این طفل گریه می‌کردند/ وقتی رباب در پستان خود شیر می‌بیند به یاد علی‌اصغرش می‌گرید/زمانی‌که نوحه آل طه را می‌نوشتم دیدم که قلم نوحه سر داده بود و دفتر می‌گریست)

و در جایی دیگر، صحنه وداع امام حسین(ع) را با حضرت علی اصغر، به زیبایی به تصویر می‌کشد و از او می‌خواهد گلوی شکافته‌اش را نشان زهرا دهد:

گشودی چشم در چشم من و رفتی به خواب اصغر　　خداحافظ خداحافظ بخواب اصغر بخواب اصغر
به دست خود به قاتل دادمت هستم خجل، امّا　　زتاب تشنگی آسودی و از التهاب اصغر
گلوی تشنهٔ بشکافته بنمای با زهرا(س)　　بگو کز زهر پیکانها به ما دادند آب اصغر(شهریار،۱۳۷۹،ص ۱۱۱)

افتراقات و اشتراکات قصاید دو شاعر

تطبیق و مقارنه:

۱ـ اختلاف شخصیت: شهریار روحی حساس، تأثیرپذیر و شکننده دارد، اشعارش در مکتب رمانتیسم می-گنجد، او در سرودن اشعارش تحت تأثیر خیال خود واقع می‌شود و همان حالت را بی کم وکاست در شعر خود منعکس می‌کند؛ اما در مقابل، سید حیدر، شخصیتی انقلابی-اجتماعی دارد و مسائل اجتماعی و سیاسی کشورش نقش بسزایی در اشعارش داشتند. همین ویژگی‌ها اشعار عاشورایی سید حیدر را به سمت حماسی

و تاریخی کشانده و اشعار شهریار را به عرصه شعر بکایی رهنمون می‌شود؛ گرچه زمینه‌های اجتماعی نیز در شعر شهریار مشهود است.

۲ـ اشعار سید حیدر دارای عنوان مشخصی نیست و اشعار وی در خصوص اهل بیت، به دو دسته مدایح و مراثی تقسیم بندی شده‌اند؛ متن بیشتر این اشعار جنبه حماسی دارند و بیشتر به استغاثه از امام عصر(عج) پرداخته و خواهان انقلابی عالم‌گیر از طرف ایشان است تا ریشه ظلم از گستره هستی برچیده شود.در واقع می‌توان گفت محور اشعار عاشورایی وی قیام حسین، دلیل وقوع این حادثه و بررسی آن از دیدگاه تاریخی همراه با رویکرد حماسی است؛ اگرچه درلابه‌لای اشعارش به حزن و اندوه وی برمی‌خوریم. در مقابل، اشعار شهریار، هر کدام دارا عنوانی هستند که با متن شعر تطابق دارد؛ قصایدی چون «داغ حسین» و «کاروان کربلا»، «تضمین» محتوایی رثایی و حزن‌انگیز، و «حماسه حسینی»، ترکیبی از فضای اندوه و غم با فضایی حماسی است که رویکرد رثایی بر آن غالب است و قصیده « انسانساز انقلابمیز» عنوان و محتوایی حماسی دارد.

۳ـ در شعرسیدحیدر نامی از حضرت زینب به میان نیامده است، در حالیکه شهریار در شعر حماسه حسینی و هلال محرم، از زینب و شیرزنی‌های او سخن رانده است و جاودانگی پیام عاشورا را مرهون خطبه‌های کوبنده حضرت زینب می‌داند. شاید این موضوع ناشی از این باشد که در ایران به زن و نقش او در مسائل اجتماعی بیشتر توجه می‌شود؛ علاوه برآن، حضور زن به مظلومیت حادثه کربلا می‌افزاید و با رویکرد رثایی اشعار شهریار، تناسب بیشتری دارد.

۴ـ شهریار در شعر «داغ حسین» و «کاروان کربلا» نام مبارک امام حسین را به عنوان قافیه قرار داده است که تکرار نام ایشان در هر بیت بر جنبه بکایی شعر می‌افزاید؛ در حالیکه سید حیدر در بیشتر اشعارش القاب ایشان را می‌آورد و به اصل و نسب اصیل امام(ع) تکیه می‌کند که این نوع خطاب حاکی از فرهنگ عربی است که برای تعظیم افراد، از کنیه و لقب استفاده می‌کنند.

۵ـ در اشعار شهریار فراوانی کماتی چون خیمه، عطشان، کاروان کربلا و.. دیده می شود که با فضای غم انگیز و رمانتیک و حزن آلود اشعارش هماهنگ است. هر دو شاعر در ترسیم فهرمانان کربلا، از شخصیت هایی چون رباب(س) و حضرت علی اصغر بهره می‌گیرند؛ تصویری که شهریار از علی‌اصغر ارائه می‌دهد توأم با حزن و اندوه است؛ حال آنکه سیدحیدر به رابطه بین علی‌اصغر و محسن(فرزند سقط شده زهرا(س)) پرداخته و علاوه بر تصویر فضای حزن‌آلود، شهادت ایشان را سندی تاریخی بر کینه‌های بنی‌امیه علیه خاندان نبوت می‌داند.

۶ـ شهریار تمام طبیعت هستی را عزادار ماتم حسین می‌بیند و این ناشی از روح لطیفی است که با شخصیت عاطفی و رمانتیک او متناسب است؛ در مقابل سیدحیدر، همه انبیاء الهی را به ندبه حسین(ع) فرامی-خواند و از آنها می‌خواهد که بر این مصیبت عظیم بگریند.

۷ـ هر دو شاعر به بیان واقعه تاریخی عاشورا پرداخته‌اند اما شهریار به چرایی حادثه نپرداخته و تنها به تصویر صحنه‌های کربلا بسنده کرده، اما در مقابل سیدحیدر به دنبال ریشه‌یابی حادثه و تحلیل آن است. او با تکیه بر حوادث تاریخی، مصیبت روز عاشورا را کینه‌هایی قدیمی می‌داند که بنی‌امیه ازخاندان نبوت بویژه رشادت‌های علی(ع) در جنگ بدر و... به دل داشتند.

۸ـ اشعار ترکی و فارسی شهریار مملو از حس درونی و حزن‌آلود وی است که با عاطفه صادقانه‌اش در-آمیخته است. انتخاب الفاظ و کلمات نرم و ساده به شهر وی موسیقی خاصی بخشیده و با موضوع و رویکرد او تناسب دارد؛ در مقابل سیدحیدر نیز اغلب از کلماتی بهره می‌گیرد که با رویکرد حماسی‌اش متناسب باشد.

اشتراکات:

۱ـ خون و رنگ سرخ از واژه‌های مشترک شعر هر دو شاعر است. این موضوع بیانگر این مطلب است که خون، به هر حال، جزء جدانشدنی اشعار عاشورایی است؛ سیدحیدر در شعرش به گردن به خون آغشته علی‌اصغر، که به ناحق از روی ظلم و جفا به شهادت رسید، اشاره می‌کند و از امام زمان می‌خواهد که به خونخواهی طفل شش ماهه برخیزد و این خون نماد قیام و خونخواهی است علیه تمام مستکبران و ظالمانی که به ظلم و ستم در جامعه اسلامی می‌پردازند که شامل جامعه شاعر که عثمانی‌ها بر آن حاکم بودند نیز می-شود:

و رضیعةٌ بدَمِ الوَریدِ مُخَضَّبٌ فأطلُب رضیعةً (حلی،۱۴۰۴،ص۹۰)

شهریار با به کارگیری رنگ سیاه، به مراسم عزاداری عاشورا و سیه پوشی آنان اشاره می کند، نگاه شهریار به رنگ، نگاهی برگرفته از رویکرد رثا و بکائی است. استفاده از کلمه خون در شعر شهریار، برخلاف عرف انقلابی، جنبه عاطفی دارد. او خون را برای بیان شدت حزن و اندوه خویش به کار می برد. بنابراین می توان گفت نگاه شهریار برخاسته از فرهنگ سوز و عاطفه است:

به جامه های سیه کودکان کو دیدم دلم به یاد اسیران کربلا خون شد
به یاد تشنه لبان کنار نهر فرات کنار چشم من از گریه رود کارون شد(خشکنابی،۱۳۷۹، ۱۰۸)

۲ـ هر دو شاعر از وضعیت جامعه خویش تأثیر پذیرفته و تحت تأثیر محیط مکانی و زمانی خود هستند و این تأثیرپذیری در اشعار عاشورایی‌شان به وضوح دیده می‌شود؛ شرایط موجود در جامعه هر دو شاعر سبب شد که شعرشان به جامعه و مردم نزدیک شده و موضوعات اجتماعی، ملی و وطنی در اشعارشان مطرح شود؛ از این رو شعر عاشورایی که بیانگر نهضت امام حسین و قیام علیه استکبار بود، بهترین الگو برای بیان احساسات ملی و انقلابی‌شان بود.

۳ـ اشاره به بی‌حرمتی‌های سپاهیان یزید، عهدشکنی کوفیان، کرامت امام حسین و جاودانگی یاد و نام ایشان از دیگر مضامین مشترک شعر هر دو شاعر است.

۴ـ رویایی ارزش‌ها و ضد ارزش‌ها، قهرمانان و ضد قهرمانان، از مضامین ثابت در اشعار عاشورایی است که در شعر این دو شاعر نیز به چشم می‌خورد؛ که قهرمانان خود را ستایش و ضد قهرمانان را تقبیح کرده‌اند.

۵ـ هر دو شاعر، از امام به «سفینهٔ النجاهٔ» امت تعبیر می‌کنند که تأثیرپذیری هر دو را از حدیث« انَّ الحسین مصباحُ الهدی و سفینهٔ النجاهٔ» اثبات می‌کند.

۶ـ استفاده از صنعت تشبیه و دیگر صنایع لفظی و معنوی در شعر هر دو شاعر فراوان دیده می‌شود، به عنوان مثال سیدحیدر امام حسین را به «شموس الهدی» و «صباح الدین» تشبیه می‌کند که اضافه تشبیهی و بلیغ‌ترین نوع تشبیه است. و بین کلماتی چون صباح، شموس و افق مراعات‌نظیر برقرار می‌کند و شهریار طفلان امام حسین را به آهوان حرم، یزید را به مار فسرده و دستگاه بنی امیه را به افسانه فرعون و گنج قارون، اشک چشمانش را به رود کارون، تدبیر امام حسین را به حکمت افلاطون و خود او را به ماه مدینه تشبیه می کند و بین کلماتی چون آهوان، دشت و هامون مراعات‌نظیر وجود دارد:

محرم آمد و آفاق مات و محزون شد　　غبارمحنت این خاکدان بگردون شد
به خیمه های امامت چنان زدند آتش　　که آهوان حرم سر به دشت و هامون شد
رسید نوبت زینب که شیرزاد علی است　　جهان به حیرت از این سربلند خاتون شد
چنان بکوفت به تبلیغ دستگاه یزید　　که خود یزید چو مار فسرده افسون شد (خشکنابی،۱۳۷۹،ص ۱۰۸)

نقطه مشترک تشبیهات بکار رفته در شعر هر دو شاعر، سادگی و وضوح مشبه‌به می‌باشد و هر دو از تشبیهات حسی بهره گرفته‌اند.

۷ـ تناص های حدیثی و بهره‌گیری از آیات قرآنی از دیگر عناصر مشترک شعر این دو شاعر می‌باشد. در احادیث آمده است که رسول خدا به حضرت فاطمه (س) فرمود: «یا فاطمه کل عین باکیه یوم القیامه الا عین بکت علی مصائب الحسین، فانها ضاحکه مستبشر بنعیم الجنه»(نجفی، ۲۰۰۳: ۱۱۰). شهریار در تایید این حدیث چنین می سراید:

چو بر حسین بگریی به حشر خندانی　هر آن دو دیده که نگریست سخت مغبون شد(خشکنابی، ۱۳۷۹: ۱۰۸)

سیدحیدر نیز از تناص‌های حدیثی در اشعارش بهره جسته است. در بحارالانوار، ج۳۳، باب۳۰ آمده است: « وَ رُوِیَ أَنَّ نُوحاً لَمَّا رَکِبَ فِی السَّفِینَهِ طَافَتْ بِهِ جَمِیعَ الدُّنْیَا- فَلَمَّا مَرَّتْ بِکَرْبَلَاءَ أَخَذَتْهُ الْأَرْضُ- وَ خَافَ نُوحٌ الْغَرَقَ فَدَعَا رَبَّهُ وَ قَالَ- إِلَهِی طُفْتُ جَمِیعَ الدُّنْیَا- وَ مَا أَصَابَنِی فَزَعٌ مِثْلُ مَا أَصَابَنِی فِی هَذِهِ الْأَرْضِ فَنَزَلَ جَبْرَئِیلُ- وَ قَالَ یَا نُوحُ فِی هَذَا الْمَوْضِعِ- یُقْتَلُ الْحُسَیْنُ سِبْطُ مُحَمَّدٍ خَاتَمِ الْأَنْبِیَاءِ- وَ ابْنِ خَاتَمِ الْأَوْصِیَاءِ فَقَالَ وَ مَنِ الْقَاتِلُ لَهُ یَا جَبْرَئِیلُ- قَالَ قَاتِلُهُ لَعِینُ أَهْلِ سَبْعِ سَمَاوَاتٍ وَ سَبْعِ أَرَضِینَ- فَلَعَنَهُ نُوحٌ أَرْبَعَ مَرَّاتٍ- فَسَارَتِ السَّفِینَهُ حَتَّی بَلَغَتِ الْجُودِیَّ وَ اسْتَقَرَّتْ عَلَیْه»

روایت شده: « وقتی حضرت نوح علیه السّلام بر کشتی سوار شد و تمام دنیا را گردش کرد و عبورش بکربلا افتاد زمین کشتی او را گرفت. نوح از غرق شدن خائف شد، لذا دعا کرد و گفت: پروردگارا! من کلیه

زمین را گردیدم و دچار یک چنین جزع و فزعی که در این زمین گردیدم نشدم!! جبرئیل نازل شد و گفت: یا نوح! حسین که سبط خاتم الأنبیاء و پسر خاتم الاوصیاء است در این موضع شهید خواهد شد. نوح گفت: قاتل حسین کیست؟ فرمود: همان کسی است که اهل آسمانها و زمین او را لعنت خواهند کرد. حضرت نوح چهار مرتبه قاتل امام حسین را لعنت کرد، آنگاه کشتی حرکت نمود تا بر سر جودی استقرار یافت» سید حیدر در تأیید این بیت چنین می‌سراید:

أم هل الی نوحٍ و أینَ نبیُّهُ　　نوحٌ فلیُسعَد نوحَها و بُکاءُها

و لقد ثوی بثراکَ و السبب الذی　　عصمَ السفینةَ مُغرقاً أعداءها(حلی،۱۴۰۴،ص۵۱)

و در بیت زیر به این آیه قرآن اشاره دارد: «و علّمَ آدمَ الأسماءَ کلَّها عرضَهُم علی الملائکةِ فقالَ أنبؤنی بأسماء هولاء إن کنتم صادقینَ[1]»

و بِکَ انطَوی و بَقیةُ اللهِ التی　　عُرضَت و علَّمَ آدمُ أسماءَها (همان: ۵۱)

۸ـ صنعت تضاد و طباق از جمله صنایعی است که در شعر شهریار به شواهد زیادی از آن برمیخوریم:

بس که محملها رود منزل به منزل باشتاب　　کس نمی داند عروسی یا عزا دارد حسین

(شهریار،۱۳۷۳،ص ۹۹)

حسینین نوحه سین (دلریش) یازاندا　　مسلمان سهلدیرکه کافر آغلار (همان: ۱۳۸۶،ص۱۸۸)

و در شعر سیدحیدر نیز این صنعت به وفور یافت می‌شود که یک نمونه از آن در بیت زیر بین کلمه " میت و حیّ" قابل مشاهده است:

ماأحدٌ إلاّ و یقبُرُ میتاً　　وها أنَا ذا حیٌّ قُبرتُ بمنزلی(حلی،۱۴۰۴ص،۴۷)

نتیجه:

شعر عاشورایی به دو بخش رثایی و حماسی تقسیم می‌گردد. رویکرد رثایی و غم‌بار به این واقعه، از رویکردهای مهم شعر شهریار محسوب می‌شود که برگرفته از شخصیت درونی و فردی او می‌باشد؛ به این معنی که شهریار در گذشته، عشقی نافرجام را تجربه کرده است. بنابراین طبیعی است که کلماتی پرسوز که مملو از غم، حزن و عاطفه است، در فضای اشعارش حاکم شود و در اشعار عاشورایی‌اش منعکس گردد. سیدحیدر به این واقعه بیشتر به دید حماسی و تاریخی و تا حدودی توأم با رثا، نظر افکنده است اما اغلب کلماتی که بکاربرده، کلماتی فخیم و حماسه‌گونه است که بیشتر او را شاعری حماسی معرفی می‌کند تا بکایی. هر دو شاعر با تأثیر از آیات قرآن کریم و احادیث شریف، واقعه عاشورا و چهره امام حسین (ع) را به بهترین شکل به تصویر کشیده‌اند و ضمن اشاره به فلسفه و نهضت و جنبش امام حسین(ع) شرایط و و وضعیت جامعه خود را منعکس کرده و به انتقاد از جامعه خویش پرداخته اند و از اسلوب‌های مختلفی مانند: تناص، تشبیه، استعاره، تضاد و طباق در بیان دیدگاه‌های خود بهره جسته‌اند.

[1] سوره بقره آیه ۳۱

کتابنامه

- قرآن کریم
- ابوناجی، محمودحسن،۱۴۰۲ق، الرثا فی الشعر العربی، بیروت: الطبعۀ الثانیۀ
- امین، محسن،۱۴۱۵ق/۱۳۷۴ش، اعیان‌الشیعۀ، ج۲۹، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اشلامی
- تورکان، قاسم،۱۳۷۰ش، گامی در راستای شهریار شناسی، ویژه نامه فروغ آزادی
- حسینی کازرونی، احمد،۱۳۸۲ش، عاشوراسرایی در ادب فارسی، تهران: ارمغان
- حلّی، سیدحیدر، ۱۴۰۴ق، دیوان، تصحیح علی الخاقانی، بیروت: مؤسسۀ الأعلمی للمطبوعات
- خزعلی، انسیه،۱۳۸۳ش، امام حسین در شعر عربی معاصر، تهران: امیرکبیر
- خشکنابی، سید رضا، ۱۳۷۹ش، گلزار جمال، تهران: شرکت چاپ و نشر بین الملل
- سلیمان، محمدکامل،۱۹۸۱م، الایدئولوجیا فی رثاءالحسین(ع)، بیروت: دارالکتاب اللبنانی
- شبر، جواد، ۱۴۰۹ق، ادب الطف أو الشعراء الحسین من القرن الاول حتی القرن الرابع عشر،ج۸، بیروت: دارالمرتضی
- شمس‌الدین، محمدمهدی، ۱۳۷۹ش، ارزیابی انقلاب امام حسین از دیدگاه جدید، ترجمه: مهدی پیشوایی، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری الست
- شهریار، محمدحسین، ۱۳۷۹ش، دیوان، تهران: انتشارات زرین
- شهریار، محمدحسین، ۱۳۸۶ش، تورکی دیوانی کلیاتی، تهران: انتشارات نگاه
- شهریار، محمد حسین، ۱۳۷۳ش، کلیات دیوان، تهران: انتشارات نگاه
- شهریار، محمدحسین، ۱۳۶۱ش، کلیات دیوان شهریار، تبریز: انتشارات تلاش
- علیزاده، جمشید، ۱۳۷۴ش، به همین سادگی و زیبایی(یادنامه استاد شهریار)، تهران: نشر مرکز
- مجلسی، محمدباقر،۱۴۰۳ق، بحارالأنوار لدرر اخبار الأئمۀ الأطهار، ج۳۳، بیروت: مؤسسه وفاء
- مطهری، مرتضی، ۱۳۷۴ش، حماسه حسینی، ج۳، کتابخانه سایت نسیم مطهر
- مفید، شیخ محمدبن محمدبن نعمان،۱۳۷۸ش، الارشاد، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی
- الموسوی، مدین، ۱۸۳۱ق، السیدحیدر الحلّی شاعراً، بیروت: دارالثقلین
- نجفی، الشیخ محمدرضا، ۲۰۰۳م، مقتل‌الحسین(ع)، قم: مؤسسه محبین

درمان درد بی خویشتنی انسان معاصر از دیدگاه مولوی

عبدالعلی اویسی کهخا

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

رمضان مجوزی[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

انسان معاصر با وجود شناخت و تسلط همه جانبه بر طبیعت آنگونه که باید خود را نشناخته است. این بی خویشتنی عظمت انسان را از یاد وی برده و باعث گردیده جهان حقیر بر وجود انسانی او استیلا یابد. بی خویشتنی چه در بعد فردی چه دربعد اجتماعی مسئله تازه ای نیست. در ادبیات کهن پارسی برخی اندیشمندان با بیان نکاتی ظریف و مهم، درباره ی ازخود بیگانگی انسان، دری دیگر پیش روی انسان گشوده و درمانی برای درد بی خویشتنی انسان ارائه کرده اند. در صدر قائلان و حاملان پیام عرفانی در فرهنگ دیرین پارسی مولوی است که درشش دفتر مثنوی خود بسان معلمی انسان گرا این مسئله را واکاوی کرده است. وی درباره ی از خود بیگانگی انسان دربرابر پدیدهای غفلت ساز و فریبندۀ جهان مادی معنا پردازی کرده است که تامل در آنها می تواند انسان را به انسانیت خویش نزدیک کند واین درد را درمان نماید.

کلیدواژه‌ها: مولوی، بی خویشتنی، معنا، صورت، انسان معاصر

مقدمه

به دنیای امروز اگر نیک بنگریم، نوعی سردرگمی را در آدمیان مشاهده خواهیم کرد. بشر امروز با وجود پیشرفت های مهم و تسلط بر طبیعت، آنگونه که باید احساس خوشبختی نمی کند. زندگی امروز آدمیان، همراه با نوعی آشفتگی وسرگردانی روحی خاصی است. انسان تنها موجوی است که از قوه ی عقل برخوردار است واین عقل البته در عین آنکه نعمت است اسباب بدبختی او نیز است. عقلانیتی که با وجود ظاهری در زندگی آدمیان، سرشار از عدم عقلانیت است و بشر امروزی توجه خاصی به سود حقیقی خود ندارد. آدمیان نه تنها از یکدیگر فاصله گرفته اند و مسیر دور شدن تدریجی را هر چه سریعترمی پیمایند که از خود نیز جدا افتاده و بیگانه ای را بر جای خویش نشانده اند. به گونه ای که مانند سایر موجودات درعادت و روزمرگی روزگار می گذرانند. انسان با وجود ضرورت معرفت و توجه به خویش، خود را فراموش کرده و این خود فراموشی در شکل بی خویشتنی فردی، ابتدا به عنوان یک مسئله ی روانی و سپس به صورت واقعیتی جمعی در قالب ازخودبیگانگی اجتماعی ظهور و بروز یافته است.

البته گفتنی است که پدیده ی بی خویشتنی انسان، پدیده ی جدیدی نیست. چنان که در دوران بت پرستی بشر نشان داد که چنان می تواند در مسیر انحطاط فکری پیش برود که ساخته ی دست خویش را خدای خود

[1] . behdadmojavvezy@yahoo.com (نویسنده مسئول)

پندارد و عظمت انسانی خود را فراموش کند. در دنیای امروزی که عصرتکنولوژی نامیده می شود، بی خویشتنی و از خود بیگانگی با تاثیر پذیری از مصنوعات این علم به تمام شئون زندگی اعم ازبیگانگی فردی، بیگانگی در کار، بیگانگی در ارتباط انسانی و غیره تسری یافته است.

در این مقاله تلاش بر این است تا با بهرگیری از آراء مولانا جلال الدین این معضل ریشه یابی شده و سپس راه حلی ارائه گردد.

در نظر مولانا جلال الدین غربت انسان در این جهان آن گاه برای او روشن می شود که به اصل خویش بازگردد و یا میل به بازگشت کند. در جهان بینی مولانا میل به کمال و تعالی و جستوجوی اصل خویشتن میل فطری انسان است که تحت تاثیر دنیای متلّون قرار گرفته و این غربت را برای انسان رقم زده است.

هر کسی کاو دور ماند از اصل خویش / باز جوید روزگار وصل خویش (مولوی۴/۱/۱۳۷۷)

معنای بی خویشتنی در جهان معاصر:

بی خویشتنی ترجمه ی واژه ی ALienation ریشه ی لاتینی و یونانی دارد چنانکه کلمه الیوسیس و واژه لاتینی Alienatio به معنای بیرون آمدن از خود، وارستن از خود یا از بی خود شدن است. «الیناسیون یابی خویشتنی در لغت اصطلاحی است که از اعتقاد عوام در تفسیر بیماری جنون حکایت می کند. بدین معنی که معتقد بودند که جنون بیماری است که از حلول جن در انسان ناشی می شود و عقل او را می برد و جای روح او می نشیند و انسان را فاقدشخصیت انسانی خویش می سازد ودر وی به جای «خود»او«جن»جانشین می گردد.» (شریعتی ۱۳۶۱: ۹۱)

بی خویشتنی حالتی است که انسان با خویشتن خویش بیگانه شده و از حقیقت خویش فاصله گرفته است. به گونه ای که نمی تواند براساس فطرت و طبیعت خود بیندیشد و عمل کند. در حقیقت از خود بیگانگی، بی هویتی نیست، بلکه نشاندن شخصیتی کاذب، دروغین و نادرست به جای شخصیت حقیقی است. لازم به ذکر است که منظور از بی خویشتنی آن نوع از خودبیگانگی است که انسان، انسانیت خود را فراموش کند.

و به خود متعالی خود نیندیشدوگرنه در رویکرد عرفانی از خودبیگانگی سکه ای است که دورو دارد و یکسره مذموم و ممدوح تلقی نمیشود. در این رویکرد بی خویشتنی حتی میتواندمعنای عرفانی نیز داشته باشد،

چنانکه عاشق درپای معشوق از خود بی خود میشودهمانگونه که مولانا در برابر شمس. از خود بیگانگی، در دنیای امروز ما، بیش از هرچیزمعنا و ماهیتی دنیوی یافته و این همان روی دیگر سکه ی از خود بیگانگی است، وجالب اینکه مولانا جلال الدین که در مقام عارفی کامل به بیان بی خویشتنی عاشقانه درپای معشوق شوق وافر داشته و بسیار بدان پرداخته است:

بانگ زد یارش که بر در کیست آن گفت بر در هم تویی ای دلستان

گفت اکنون چون منی ای من درآ نیست گنجایی دومن را در سرا (مولوی/ ۳۰۶۳/۱/۱۳۷۷تا۳۰۶۲)

در معنای دنیوی بیگانگی ومسخ بشری نیز ابیات عمیق و روشنگری درمثنوی آمده است. بیگانه شدن از خود به عنوان موجودی فعال به این معناست که انسانها در رابطه با دنیای خودشان منفعل می شوند و به نوعی آلت دست جهان پرقدرت بیرون می شوند. مثل این است که انسانها دیگر متعلق به خودشان نیستند و زندگی شان همواره به دست نیروهای غیرشخصی که خارج از اراده و اختیار آنهاست، شکل می گیرد. نتیجه ی نهایی تمام این انفعالات احساس بی قدرتی انسان است و قابل تامل اینکه برخی از جامعه شناسان امروز همچون جوئل شارون (۱۹۳۹) شرایطی را که جامعه نوین باعث پدیدار شدن احساس بی قدرتی انسانهاشده به عنوان عامل اصلی تیره بختی و سیه روز انسان معرفی میکنند.

خویشتن شناسی

غزالی در باب معرفت نفس گفته است:

بدانکه که کلید معرفت خدای – تعالی- معرفت نفس خویش است. برای اینکه گفته اند«من عرف نفسهٌ فقد عرف ربهٌ»و در جمله، هیچ چیز به تو نزدیکتر از تو نیست. چون خود را نشناسی دیگران را چون شناسی و همانا گویی من خویشتن را شناسم و غلط میکنی که چنین شناختن، کلید معرفت حق را نشاید که ستوران از خویش همین شناسند که تو ازخویشتن. (امام محمدغزالی، ۱۳۸۶: ۱۳)

نشناختن یا گریز از خود یا خویشتن خویش بیماری دامنگیر انسان امروز است که در کنار بی ریشه گی ذاتی، هویت وی همچنان گسترش می یابد. این معنی که بیشتر انسانها خود را کسی نمی یابند و در خود کسی را نمی بینند تا با وی هم نشینی کنند به همین دلیل است که به سرگرمی ها غافل کننده پناه می برند انسانها از تنهایی و باخود بودن وحشت دارند. این است که اگر انسان تنها باشد و سکوت حکمفرما، سعی می کند به شیوه های مختلف از این وضیعت بگریزد. مطالعه می کند به تماشای تلویزیون می نشیند و با ابزار گوناگون تلاش میکند تا از تنهایی بگریزد. دلیل این امر از خود بیگانگی انسان، و گریز ازخویشتن است که بیشتر ما امروزه به آن چار هستیم. جامعه ی امروز قادر است که انسان هارا به چیزهای عادی بی ارزش مبدل سازد نتیجه این عمل از خود بیگانگی انسانهاست که اکنون به صورت مسئله ای در جهان امروز خود نمایی میکند. (هربرت مارکوزه ۴۵: ۱۳۶۲)

جمله عالم ز اختیار وهست خود می گریزد در سر سرمست خود

تا دمی از هوشیاری وارهند ننگ خمروزمر برخود می نهند

می گریزند از خودی در بی خودی یا به هستی یا به شغل ای مهتدی (مولوی/ ۲۲۴/۶/۱۳۷۷تا۲۲۵)

از نگاه مولوی تنها توجه به عوامل بیرونی نیست که انسان را به خود مشغول داشته است بلکه در بسیاری از موارد انسان درگیر عواملی در درون خود است که آنها به مراتب در غفلت انسان از خویشتن خویش بسیار رعب انگیز و قوی پنجه ترند. در دنیای امروزی انسان از آن نظر که گرفتار عوامل بیرونی است خویشتن را فراموش کرده است اما اگرازاین عوامل نیز رهایی یابد باید توجه داشته باشد که عواملی در درون او هستند

که او را مشغول می دارنداین عوامل درونی و بیرونی به نیکی در داستان شیرو نخجیران به تصویر کشیده شده است. در این داستان خرگوش نماد و نمونه ی عوامل بیرونی است، ولی برای به هلاکت کشاندن شیر این عوامل به تنهایی کفایت نمیکند. به همین دلیل است که دردل چاه تصویر شیر را برشیر می نماید تا عوامل درونی شیر را به هلاکت بکشاند. (نگاه کنید به مولوی ۱/۱۳۷۷ ادبیات ۱۰۰۰ به بعد)

در جوامع امروز تشخص و معنای انسانی مفهوم بیشتر «داشتن» را به خود گرفته است نه «بیشتر» بودن، در چنین وضعیتی انسان به خطا تصور می کند که در راه سود خویش گام برمیدارد حال آنکه تمام اهتمام و کوشش وی در خدمت هر چیزی هست جزسود حقیقی خود وی وهمه چیز در نظر آدمی هست جز حیات او وهنر زیستن در «چنین شرایطی بی شک قدرت جامعه با روح بلند پرواز افراد پیکار می جوید وهمین قدرت است که فرد بشررا در شکل موجود از خود بیگانه ای نمایان می سازد.» (مارکوزه، ۱۳۶۳: ۱۵)

بی خویشتنی و رابطه ی آن با تکنولوژی

پیشرفت های علمی وکشفیات جدید سبب دوری انسان از معنا ومعنویت شده. از تغییرات جامعه ی جدید یکی این بود که خلاف زندگی پیشینیان که خدا در آن نقش غیرقابل جانشینی داشت در نزد بشر جهان مدرن، خداوند کمتر یاد شده وبیشتربروجود آدمی وعقل او تکیه می رود. مارتین هایدگر می گوید: که تمدن نتیجه ی مدت زمانی است که انسان ها با خویش بیگانه بوده اند و از این رو تمدن که خود زاده ی از خود بیگانگی انسان است زاینده ی از خودبیگانگی وی نیز می شود. «انسان یک جواهر اهورایی وفطرت خدایی است، جوهری است برتر از ماده وحاکم بر طبیعت، وی از«روح خدا» سرچشمه گرفته است یعنی دارای خصلت های خدایی است اما پس از هبوط به زمین در طبیعت وجامعه آن خود خدایی نخستین خویش را از یاد می برد وتنها به تمایلات مادی وجانوری خویش مجال رشد وظهورمی دهد ودر نتیجه هر چند دراین راه به پیشرفت می رسد، آتش آن فطرت انسانی که روشنایی وعشق و ارزش های متعالی از آن می تراود در درونش فرو می میرد. (شریعتی، ۱۳۶۲: ۹۸)

بنا برین چنانچه نیک نگریسته شود شاخص اصلی جهان نوین را نوعی سرکوبی معنوی ناشی از عقلانیتی محض تشکیل می دهد، عقلانیتی که باوجود حضور ظاهر در زندگی آدمیان سرشار از عدم عقلانیت است. «تکنولوژی فریبنده ی نوین، پهنه ی حیات ذهنی و فکری آدمیان را، به تمامی در نوریدهاست. این دگرگونی از پایان روزگاری خبر می دهد که فردیت انسان با نگرش به دو ساحت او متلازم بود یعنی روزگاری که جامعه به فردیت و ساحت درون بشر ارج می نهاد.» (مارکوزه، ۱۳۶۲: ۹)

اینترنت و جهانی شدن مارا در تماس با چیزهای بیشتری قرار داده است و ما نیازمند تأمل کردن بر آنها هستیم، زیرا تأثیرات عمیقی بر ما دارند. تلاش برای تأمین نیاز های روزانه، و فرهنگهای حاکم برجوامع که بیشتربردستاوردهای مادی تأکید می کنند، سبب شده انسانهاکمتر به خود و واقعیت وجودیشان بیندیشند. امروزه خود تبدیل به یک پروژه و شاید تنها پروژه برای بسیاری از مردم شده است. (ریترز، ۱۳۷۴: ۱۲۳)

تحلیل مولوی از بی خویشتنی انسان

رویکرد مولانا به انسان آن است که تمام هستی و کائنات هر قدر عظیم ولایتناهی باشد باید متحیّر و مسخّر انسان باشند، چه رسد به مصنوعات حقیری که چون بازیچه های کودکان اورا به خود سرگرم می سازند. تعبیر دلخواه مولوی در اشاره به انسان کوه است که در مواردزیادی به آن استشهاد می ورزد.

آب کاهی رابه هامون می برد کاه کوهی را عجب چون می برد (مولوی /۱۱۸۶/۱)

مولوی بسان معلمی راستین در قالب حکایات و تمثیلات می کوشد، تا به انسان بیاموزاند که از هوای نفس پیروی نکند. بویژه در دفتر سوم در قالب حکایت مارگیری که ماری عظیم را از کوهسار برگرفت و برای نمایش عموم به شهر آورد با ظرافتی وافر به چنین مواردی اشارت می کند. مار حکایت وی به ظاهر بر اثر سرما مرده و به تعبیر مولوی فسرده، ازاین رو مارگیر توانست این موجود شگرف را در ریسمان بپیچد.

تأکیدی که مولوی در این داستان بر شخص مارگیر و بینندگان معرکه ی مارگیری دارد، تمثیلی دقیق و مثال زدنی ازبی خویشتنی انسان است، دربرابرپدیده های فریبندۀ بیرونی که وی را مفتون خویش کردهاست.

نفست اژدرهاست او کی مرده است از غم بی آلتی افسرده است(مولوی/ ۱۰۵۳/۳/۱۳۷۷)

اژدها را دار در بند فراق هین مکش اورا به خورشید عراق (همان/ ۱۰۵۷/۳)

می گوید، جهالت انسان را بنگر که ماررا همراه خود ساخته و نادانی خلق را ببین که برای حیرت و غفلت بیشتر دست به دامان پدیده های به ظاهر دیدنی در جهان برون خود گشته اند، وحال آنکه به تعبیر مولانا نه تنها صدهزاران مار که کوههایی که مأمن مارهایند نیز می بایست در حیرت و حسرت مشاهده ی جهان لایتناهی انسان باشند پس چگونه است که انسان حیران این پدیدارهای جهان حقیر شده است.

آدمی کوهی است حیران چون شود / کوه اندر مار حیران چون شود (مولوی/ ۹۹۹/۳/۱۳۷۷)

صد هزاران مار و که حیران اوست / او چرا حیران شدست و مار دوست (همان۱۰۰۲/۳)

وجودانسان مترادف وقرین با تفکروواندیشه ورزبودن، باشعور بودن یعنی آگاه به خویشتن بودن است وازاین رو درمیان تمام موجودات، قوه شناخت و دانستن منحصر به انسان است و بس. انسان آگاه به موقعیت خود ناگزیرازخودسازی ومعنا کاوی است چراکه به واسطه قدرت درون نگری که دارد با خویشتن خویش بی درنگ به گفتگومی نشیند وبا بهره گیری از این تأمل یا مشورت به تفسیروقایع که مبنای عمل اوست، می رسد.

اما خالق جهان خطرسقوط به ورطه ی غیر انسانی رانیزدر وجود او نهاده به گونه ای که می تواند حتی اسفل السافلین باشد متأسفانه جهان حاضرعرصه ی این وجه دوم توانایی انسان شده است به گونه ای که این شریف ترین مخلوقات، تحت تأثیر تلوّن دنیای مادی عظمت روحی خویش را فراموش کرده. وبه نوعی از خود بیگانگی مبتلا شده است. آنچه از آموزه های مولانا جلال الدین دریافت می شود وامروز بیش از همیشه برای ما ضروری می نماید غبارزدایی ذهنی از این پوشش ها وتوجه به خویشتن خویش است. مولوی به ما می گوید که خانه ی ما جای دیگری است وحال آنکه مادر حال کوشیدن برای بیگانه ایم.

مادام که به خانه ی تن مشغولیم، وبه ظاهر درآن خوش می گذاریم از گوهروجودی خودمان کاملاً دور و جدا خواهیم بود.

در زمین مردمان خانه مکن کار خود کن کار بیگانه مکن (۲۶۳/۲/۱۳۷۷)

مولوی با شناخت دقیق این وجه انسانی باقرارگرفتن در جایگاه کشفی وشناختی در پی آن است که راهکارهایی نیز برای بشری که از کار خود فرونشسته وکار بیگانه می کند ارائه دهد. اوعالمانه به ما می گوید که حیات ما دراین جهان در دایره سود وزیان می گذرد وزیان کمتر در سایه ساراز خود بیگانه نبودن است. پس انسان معنا جوموظف بلکه مکلّف است به آن امری اشتغال ورزد که ممتازتر است وهمواره این مسئله را در خاطر داشته باشد که این جهان جای حقیقی، شریف آفریدگار نیست وحال که نوبت پنج روزه ای را به امانت در اختیار او گذاشته اند، باید که گوهر وجودی خود را به نور معنا متبلور کند وازسیطره ی تمایلات حیوانی به در آید.

پس بدان مشغول شو کان بهتر است / تازتو چیزی برد کان کهتراست (مولوی/ ۱۵۰۷/۲/۱۳۷۷)

پس می توان گفت که تنها گریزگاه برای فرار از بی خویشتنی و پوچ گرایی عصر حاضرپنا بردن به دامان عرفان است، چه، اگر مشکل بی یقینی بشر امروز راچیزی بتواند حل کند، همان میراث باستانی عرفان است که از همان ابتدا تردید های بشری را در مقوله ی عقلانیت داشته است.

نتیجه

مولانا در آسیب شناسی نقادانه از خود بیگانگی، به معنا ی مسخ و بی خویشتنی در باب مظاهر جهان مادی، انسان را به آن نوع بی خویشتنی و بیگانگی از خود میخواند که انسان را به خود متعالی و حقیقی اش نزدیک کند خویشتن متعالی و حقیقی مولوی محصول این نوع از خود بیگانگی و فنا در یاری است که مظهر معشوق حقیقی و بلکه واسطه ی وصال اوست .

انسانی که به این مرحله رسیده خودد میتواند با خود بنشیند و با خود باشد و معنای حقیقی زندگی را دریابد، چرا که وی گوهری مستقل هدف است. حیات انسان آشکار کردن نیرو های خود بر قوانین طبیعت اوست و وظیفه او خود بودن و نیل به شخصیتی است که هدف از خلقت انسان که همانا شرف مخلوقات بودن است را به منصهی ظهور برساند. انسانس که نی ایبر لب معشوق از لیهر آنچه میخواهد در او می نوازد .

ما چوناییم و نوا در ما ز توست / ما چو کوهیم و صدا در ما ز توست (مولوی/ ۵۹۹/۱/۱۳۷۷)

کتابنامه

- غزالی، امام محمد، ۱۳۸۶، کیمیای سعادت، به تصحیح حسین خدیوجم، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

- ریتزر، ۱۳۷۴، نظریه های جامعه شناسی در دوران معاصر، ترجمه ی محسن ثلاثی، تهران: انتشارات پرواز.
- شارون، جوئل، ۱۹۹۸، ده پرسش از دیدگاه جامعه شناسی، ترجمه ی منوچهر صبوری، ج۳، تهران:
- شریعتی، علی، ۱۳۶۱، بازشناسی هویت ایرانی-اسلامی، تهران: انتشارات الهام.
- مارکوزه، هربرت، ۱۳۶۲، انسان تک ساحتی، ترجمه ی محسن مویدی، ج۳، تهران: نشر نی.
- جعفری، محمدتقی، بی تا، مولوی و جهان بینی ها، تهران: انتشارات بعثت.
- مولوی، جلال الدین محمد، ۱۳۷۷، مثنوی معنوی، مطابق تصحیح رینولد نیکلسن، ج۲، تهران: انتشارات ققنوس.

تحلیل زبان شناختی لالایی های تاجیکستان

فاطمه ایبک آبادی[1]

دانشجوی سال چهارم مقطع دکتری در رشته زبان شناسی – آکادمی علوم تاجیکستان

محمد مولایی

دانشجوی سال چهارم مقطع دکتری در رشته زبان شناسی – آکادمی علوم تاجیکستان

چکیده

لالایی های تاجیکی همچون لالایی های سایر نقاط جهان، خمیر مایه ای از فطرت و سرشت پاک مادران دارند که قرن هاست آنها را برسر زبان ها نگه داشته است تا آنجا که تا به امروز هیچ مادری برای آرامش دادن به فرزند خود و خواباندن او کلماتی را جز لالایی و یا اله برنگزیده و برای فرار از تنهایی ها و درد دل با فرزند خردسال خود سرودی جز لالایی را به کارنبرده است. پژوهشگران در این مقاله قصد دارند پس از بیان مقدمه ای کوتاه پیرامون لالایی در تاجیکستان، ساخت واژگانی لالایی های تاجیکی را از نظر معنایی مورد تحقیق و بررسی قراردهند .بررسی نکات دستوری لالایی ها همچون تصغیر واژگان، ترکیبات عطفی، واژگان شکسته و تتابع اضافات و عواملی که موجب برجسته سازی ادبی در لالایی‌ها شده، از دیگر موضوعاتی است که در این پژوهش به آن پرداخته شده است .

کلیدواژه‌ها: لالایی، اله، معناشناسی، زبانشناسی، مادران، برجسته سازی ادبی

مقدمه

اسناد در جایگاه یکی از مهم ترین منابع تحقیقات تاریخی، از اهمیت خاصی برخوردارند؛ زیرا یکی از ابزارهای ارتباطی مطمئن حال با گذشته به شمار می آیند . با گسترش تحقیقات تاریخی، مورخان بر آن شده اند تا هر چه بیش تر ناشناخته های گذشته را از مندرجات اسناد و مدارک دست اول آشکار سازند و تحلیل های تازه ای از آنها ارائه دهند . فناوری های نو ، بر تولید ، جمع آوری و اطلاع رسانی اسناد بسیار تأثیر داشته است، تا آنجا که آرشیوهای مجازی را نیز پدید آورده است.

در سالهای اخیر ، بازخوانی، ویرایش و تصحیح متن اسناد وقف آغاز شده است ولیکن با وجود اهمیت فراوان این اسناد ، پژوهشهای عمیقی خصوصا" از منظر زبان شناسی بر روی اسناد وقف صورت نگرفته است . در ایران دست کم بیست و یک هزار وقف‌نامه وجود دارد که هر کدام به تنهایی یا در کنار اسناد هم‌عصر یا هم منطقه‌ی خود، می‌تواند منبعی منحصر به فرد و دارای ارزش های پژوهشی بسیار باشد.

هدف از مطالعه و پژوهش بر روی اسناد وقفی از منظر زبان شناسی

بررسی و تحلیل اسناد از حیث زبان شناسی امروزه از اهمیت ویژه ای برخوردار است . از این دیدگاه علاوه بر پرداختن به جنبه‌های تاریخی، ادبی، اقتصادی، جغرافیایی، باستان شناسی، معماری، نسب شناسی و

[1] . f.eybakabadi@yahoo.com

غیره در هر سند، توجه به واژگان و محتوای سند نیز خود موضوعی مهم برای پژوهش است. رکن اساسی در بررسی و تحلیل اسناد از یک سو نگاه انتقادی به سند است به منظور کسب آگاهی از درستی ونادرستی آن ، ویژگی های سبکی ، دستوری ونحوه ی نگارش نسخه های خطی و از سوی دیگر نگاه تیزبینانه به صورت اسناد است برای شناخت بسیاری از نکات، آداب و روشهایی که در طول زمان و در تولید یک سند دخیل بوده اند و می‌تواند برای هر دوره و منطقه یک ویژگی شمرده شود . (۱۲ : ۳۶) وقف‌نامه‌ها یکی از بهترین منابع ادبی و زبانی و فرهنگی محسوب می‌شوند؛ زیرا حاوی نکات، واژگان و ادبیاتی هستند که سهمی بسیاری در غنی‌سازی زبان فارسی دارند .ارزش ادبی این اسناد، به‌قدری است که می‌توان از آنها به عنوان منبعی برای درک و پیگیری تطورات زبان فارسی استفاده کرد. شناخت دغدغه‌های جوامع پیشین و برنامه‌های فرهنگی آنان، از دیگر فواید وقف‌نامه‌ها است که متأسفانه تاکنون توجه درخوری به آنها نشده است. وقف‌نامه‌ها سرشار از اطلاعات ریز و درشت تاریخی، لغوی، مردم‌شناسی، زبانی و... است و برای محققان حوزه ی زبان شناسی، منبعی غنی و معتبر محسوب می‌شود. (۱۲ : ۴۴)

بطور کلی هدف از انجام پژوهش بر روی اسناد وقفی متعلق به روزگار قاجاریه را می توان در موارد زیر خلاصه کرد :

۱-شناخت دقیق ویژگی های صوری و سبکی دست نوشته های وقفی

۲-تحلیل اصطلاحات به کاررفته در وقفنامه ها و آشنایی با فرهنگ واژگانی اسناد وقفی دوره ی قاجاریه

۳-شناخت واژه هایی که در روزگار قاجاریه برای تعیین کمیت ، وزن ، طول و حجم استفاده می شده و تبدیل آنها به مقیاسهای امروزی (اصطلاحا" به آن مفاهیم اوزان و مقادیر گفته می شود).

۴- شناخت روابط معنایی میان واژگان به کار رفته در وقف نامه ها . مفاهیمی از قبیل هم‌معنایی، چندمعنایی و تناقض معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی ، ترکیبات عطفی و باهم آیی های واژگانی و ... .

۵- آشنایی با شاخص های شخصی و اجتماعی و القاب و عناوین مورد استفاده برای واقفان و وابستگان و خویشان آنها ، متولیان ، ناظرین موقوفات و سایر اشخاصی که بنا بر دلایلی نام آنها در وقفنامه ها ذکر می شود .

۶- شناسایی عواملی که موجب به وجود آمدن موسیقی کلام و آهنگ و وزن در وقفنامه ها شده است .

۷-پی بردن به اندیشه ها و افکار مردمان آن روزگار و همچنین آگاهی یافتن از نیازهای مردم آن دوره از طریق مطالعه بر روی مصارفی که واقفین برای موقوفات خود تعیین می نمودند .

۸-آشنایی با لغات ، جملات و ترکیبات عربی که در وقف نامه ها به کار رفته است .

۹- آگاهی یافتن ازشیوه ی نگارش وقف نامه ها در روزگار قاجاریه

در ادامه ی این پژوهش ابتدا اصل وقفنامه حاجیه طوطی خانم بازخوانی و بازنویسی می شود و سپس از منظر علم زبانشناسی مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت .

خلاصه وقفنامه حاجیه طوطی خانم :

حاجیه طوطی خانم همسر حاج ذوالفقار خان بیات – از رجال دوره قاجاریه – می باشد که همچون همسرش مقداری از دارایی و املاک خود را در روستاهای شهوه و مشک‌آباد فراهان از توابع شهرستان اراک در استان مرکزی وقف نموده است تا درآمد آن صرف کمک به طلاب ساکن در مدارس علمیه و بیمارستان و امور خیریه و روضه‌خوانی حضرت اباعبدالله الحسین (ع) در ایام محرم خصوصا عاشورا و پرداخت مستمری به طلاب علوم دینی گردد .

زبان وقف نامه : فارسی با کاربرد زبان عربی

نوع سند : وقف نامه

محل نگهداری سند : آرشیو سازمان اوقاف و امور خیریه

اشخاص : محمد حسن خان سرتیپ فراهانی – آقای آقا نور الدین – آقای حاج میرزا محمد علیخان –

مکان ها : شهوه – فراهان – مزارع آب خوش و سیاه خشت – مزرعه دستجرد – سلطان آباد –

تاریخ انجام وقف : سال ۱۳۲۵ هجری قمری مطابق با ۱۹۰۴ میلادی

متن وقف نامه :

بسم الله الرحمن الرحیم . الحمد لله الواقف علی النیات و الضمائر و المطلع علی الحقیقات و السرائر و الصلوه و السلام علی النبی محمد واهل بیت الطاهرین و بعد الحمد و الصلواۀ ، چون خلود و بقاء در این دار فناء محال و عدم ارتحال بسرای جاوید و بقاء ، ممتنع و هر ذی روحی و جنبنده را لابد در رسد و شربت ناگوار را ناچار چشد و در عالم عقبی انیس الصالحین و حلیۀ المتقین و مقتاح الفلاح و مصباح النجاۀ بجز حسنات و خیرات جاریه وکسب ملکات حسنه و اعمال صالحه نمیتواند بود و از جمله آنها بلکه معظم آنها طریق اوقاف و صدقات است و حسنش در شریعت طاهره و نزد عقل نیز مسلم و واضح است و فاعلش بمدح ، موصوف و فائده اش ، بداوام و ابد مقرون و از شوائب انقطاع مصون است .

لهذا در ساعت سعد ومیمون و فرمانی فرخنده و همایون توفیق رفیق و تأیید شامل احوال علیا حضرت ، مریم فطرت ، نواب علیه عالیه حاجیه طوطی خانم دامت عزتها بنت مرحوم جنت مکان محمد حسن خان سرتیپ فراهانی طاب ثراه گردید .

وقف موبد وحبس مخلد ابدی نمود اعیان املاک و مستغلات ملکی متصرفی موروثی ابتیاعی خود را در محل فراهان بتفصیل مشروح قربۀ الی الله مجری المیاه و ملک قریه شهوه مع جمیع توابع من دون استثناء چهار دانگ ونیم از جمله پنج دانگ که عبارت است از سی وشش فرد از جمله چهل فرد علی المعروف از محال فراهان از تمام مزارع آب خوش و سیاه خشت و غیره ها آنچه را فعلا" مالکند از معموره و مخروبه و شش دانگ طاحونه واقع در قریه مرقومه مع آلات و الأدوات و التوابع و ششدانگ اراضی دو قطعه باغ اربابی که چهار دیوار است مع الکروم و الأشجار بتمامها و پنجدانگ و نیم از ششدانگ از مجری المیاه مزرعه دستجرد و نیم دانگ دیگر که موقوفه بوده است مع التوابع و پنج دانگ از عصار خانه واقع در شهوه و

یکدانگ دیگر که از سابق موقوفه بوده است و سه طسوج از بیست و چهار طسوج که عبارت است از دوازده شعیر از جمله نودو شش شعیر است از مجری المیاه و ملک انقان مع التوابع بقدر الحصه بکافه فقراء و مساکین از ارحام و غیرهم و سادات و سایر مومنین و خیرات و مبرات که آنچه از اعیان موقوفه مرقومه در هر سال حاصل و عاید شود ، بعد از تعمیرات لازمه و تنقیه قنوات و خرج نقد و جنس و عوارض دیوانی پنج قسمت شود .

یک قسمت مخصوص فقراء از ارحام واقفه یک قسمت به سایر فقراء و سادات یک قسمت روضه خوانی وعزاداری پیغمبر وائمه و اهل البیت گرام علیهم الصلواۀ و السلام یک قسمت مطلق خیرات از قبیل تعمیر مسجد و پل و غیرهما و یک قسمت حق متولی و بعد از زمان حیات واقفه که فعلاً داخل موقوفه علیهم است و مصرف یک سهم از پنج سهم است . و قرار داد واقفه موقوفه معظمه تولیت اعیان موقوفه را مادام الحیوتها از برای خودش و جناب جلالت مآب اجل اکرم آقای حاج ذو الفقار خان امیر تومان الملقب بصمصام الملک و بعد حیاتها از برای آقایان معظمان جناب مستطاب شریعتمدار ملاذالأنام ثقۀ الإسلام آقای آقا نور الدین و جناب مستطاب شریعتمدار آقای حاج میرزا محمد علیخان دامت برکاتهما که هر دو بالإشتراک بمصارف مرقومه برسانند . و هر وقت یکی از این دو در حیات نباشد آن دیگری بالإستقلال متولی است و بعد از حیات هر دو تولیت بامجتهد معروف بالعداله ی بلده ی سلطان آباد است .و صیغه وقف شرعی جاری و واقع شد و اقباض و قبض اعیان موقوفه بعمل آمد . فصار الوقف صحیحا" منجزا" شرعیا" و کان وقوع ذالک کله فی جمادی الثانی قوی ئیل مطابق ۱۳۲۵ هجری مهر صمصام الملک.

سجلات وقف نامه :

بسم الله الرحمن الرحیم قد وقع الواقف و حصل القبض حسبما فصل و سطر الورقه ایجابا مبنی باذن الواقفه و فقهما اله تعالی المرضاته و انا الاحقر محمد علی عفی الله عنه ۱۳۲۵ مهر محمد علی ابن الرضا

بسم الله تعالی شأنه قد وقع اصح تمام ما سطر متنا و حصل القبض و کتب الاصم من ۱۳۲۵ مهر نورالدین الحسینی

بسم اله قد تحقق و الفتح الذی وقوع ما زبر و سطر فی الورقه کلا بحیث لاارتاب فیه و ان کان الا اعتراف ثم واقع لدی الاحقر ۱۳۲۵ مهر اللهم صل علی محمد

شیوه ی نگارش وقفنامه :

از مهم ترین ویژگی های نوشتاری و شیوه ی نثر وقف نامه ها و مهم ترین نکات دستوری اسناد وقف که در همه ی وقف نامه های دوره ی قاجاریه دیده می شود می توان به موارد زیر اشاره کرد :

-**اتصال حرف اضافه ی « به » به ابتدای اسامی** : بسرای – بمدح – بدوام – بمصارف –

حذف اسم به قرینه لفظی :

بسرای جاوید و بقا (سرای جاوید و **سرای** بقا) – طریق اوقاف و صدقات (طریق اوقاف و**طریق** صدقات) – ساعت سعد ومیمون (ساعت سعد **وساعت** میمون) – فرمانی فرخنده و همایون (فرمانی فرخنده و **فرمانی** همایون) – اعیان املاک و مستغلات (اعیان املاک و **اعیان** مستغلات) – کافه فقراء و مساکین (کافه فقراء و کافه مساکین) – خرج نقد و جنس (خرج نقد **وخرج** جنس) – اقباض و قبض اعیان موقوفه (اقباض **اعیان موقوفه** و قبض اعیان موقوفه) –

حذف فعل به قرینه ی لفظی : مسلم و واضح است (مسلم **است** و واضح است) – حاصل و عاید شو د (حاصل **شود** و عاید شو د) –

حذف صفت به قرینه ی لفظی : حسنات و خیرات جاریه (حسنات **جاریه** و خیرات جاریه) – پیغمبر وائمه و اهل البیت گرام (پیغمبر**گرام** وائمه **گرام** و اهل البیت گرام) –

حذف ضمیر به قرینه ی لفظی : سایر فقراء و سادات (سایر فقراء **وسایر** سادات) – علیهم الصلواۀ و السلام (علیهم الصلواۀ و **علیهم** السلام) –

استفاده از ساخت های قدیمی و یا کم کاربرد :

در رسد (به جای : فرا برسد) – نمیتواند بود (به جای : «نمی تواند باشد» زیرا خبر در مورد آینده است نه در مورد گذشته و فعل « بود » ماضی بعید است) –

مترادف کردن یک واژه ی عربی با یک واژه ی فارسی : ذی روح و جنبنده –

جمع بستن ترکیبی عربی با نشانه ی جمع فارسی : مادام الحیوتها –

تتابع اضافات :

آوردن چند واژه پشت سر هم و اتصال آنها به وسیله ی کسره ی اضافه را ، تتابع اضافات گویند . در تتابع اضافات واژگان با آهنگی خاص به یکدیگر اضافه می شوند . اگر چه تتابع اضافات یا پی هم آیی کسره هارا قدما ازعیبهای کلام شمرده اند ، ولیکن بعضی مولفان کتابهای بدیع گفته اند که اگر تتابع اضافات مخل فصاحت نباشد ، آوردن آن در جمله مجاز است بطوریکه در وقفنامه ی روزگار قاجاریه ، بعد موسیقایی کلام را رنگینتر وآن را آهنگین تر ساخته است . (۲۱) نمونه هایی از تتابع اضافات در سند بررسی شده : مستغلات ملکی متصرفی موروثی ابتیاعی خود – زمان حیات واقفه – صیغه وقف شرعی

اوزان و مقادیر:

به اصطلاحاتی گفته می شود که برای واحدهای اندازه‌گیری کمیتهای گوناگون استفاده می شده است . در مباحث اوزان و مقادیر تاریخی ، ۳ کمیت وزن، حجم و طول به عنوان کمیتهای اساسی بررسی می‌شود. در منابع تاریخی، اطلاعات بسیاری درباره ی نسبت واحدها با یکدیگر وجود دارد که در صورت معلوم بودن هر یک، اندازه ی دیگری معلوم می‌شود . همچنین باید توجه داشت که در مقایسه با واحدهای عرفی،

واحدهای شرعی از ثبات قابل ملاحظه‌ای برخوردار بوده، و در سرزمینهای مختلف اسلامی به طور مشترک به کار می‌رفته‌اند. نمونه هایی از اوزان و مقادیر به کار رفته در وقف نامه ی حاجیه طوطی خانم :

دانگ : به یک ششم ملک گفته می شود .

طسوج : به یک چهارم دانگ گفته می شود

شعیر : یک نود و ششم ، ششدانگ است.

جمع بستن واژگان به شیوه ی مکسر: اعمال – اوقاف – شوائب – احوال – اعیان – املاک – محال (به ضمه ی « م ») – آلات – توابع – اراضی – فقراء – ائمه –

جمع بستن واژگان با نشانه ی جمع « ات » : خیرات – حسنات – صدقات – مستغلات – ادوات – تعمیرات – قنوات – سادات –

جمع بستن واژگان با نشانه ی جمع « ین » : مساکین –

جمع بستن واژگان با نشانه ی جمع « ان » : آقایان –

جمع بستن واژگان با نشانه ی جمع « ها » : آنها –

ترکیبات عطفی :

آوردن ترکیبات عطفی یکی از نیازهای غریزی و طبیعی زبان است که خواستگاه آن کشش انسان به موازی ها و تناسب های موسیقایی است . (۶ : ۲۸۴-۲۸۵) . در همه ی ترکیبات عطفی جدا از یکسانی مقوله ی دستوری ، ارتباط معنایی میان « الف و ب »مشهود است که یا «الف و ب » با هم تقابل معنایی دارند ، یا هم معنایی دارند و یا باهم آیی معنایی در آنها دیده می شود .بنابراین در ترکیبات عطفی هم تناسب موسیقایی و هم ارتباط معنایی میان دو ترکیب عطف داده شده موجب ایجاد برجستگی در کلام می شود. (۶ : ۲۵۰)

نمونه هایی از ترکیبات عطفی در وقفنامه حاجیه طوطی خانم : خلود و بقاء – حسنات و خیرات – ملکات حسنه و اعمال صالحه – اوقاف و صدقات – مسلم و واضح (مسلم به تشدید « ل ») – سعد ومیمون – فرخنده و همایون – معموره و مخروبه – فقراء و مساکین – حاصل و عاید – نقد و جنس –

توازن واژگانی و آوایی :

محرران نوشته جات شرعی در هنگام نوشتن وقف نامه ، واژگانی را به کار برده اند که نوعی توازن را به وجود آورده و منجر به نظم‌آفرینی و تناسب موسیقایی در کلام می شود که در اصطلاح سنتی ، ترصیع نامیده می شود . صنایعی که از طریق توازن به وجود می آیند از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند به همین دلیل گونه های توازن را باید در سطوح متفاوتی بررسی کرد . برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی ، واژگانی و نحوی نیاز است . برای مثال توازنی که موجب وزن می شود در سطح آوایی قابل بررسی است ولی لف و نشر در سطح نحوی امکان توصیف می یابد . همچنین مقولاتی نظیر سجع متوازی ، سجع

مطرف ، سجع متوازن و جناس هایی مانند جناس مضارع ، جناس ناقص ، جناس مطرف ، جناس وسط ، جناس وسط ، جناس مذیل ، جناس اشتقاق یا قلب ، همگی گونه هایی از توازن واژگانی به شمار می روند که از طریق همگونی ناقص (تشابه آوایی بخشی از یک یا چند واژه) به وجود آمده اند و قابل توصیف هستند . جدا از این صناعات شگردهای دیگری همچون ترصیع ، موازنه یا تضمین المزدوج نیز در همین مقوله می گنجد که در اصل بکارگیری واژه هایی با همگونی ناقص در ارتباط با یکدیگر بر روی زنجیره ی گفتارند .(۸ : ۲۰۷) چنانکه در وقفنامه بررسی شده ، آوردن چندین جفت واژه به صورت قرینه با یکدیگر همگونی ناقص را به وجود آورده است .

فاعلش بمدح **موصوف** و **فائده اش** بدوام و ابد **مقرون** و از شوائب انقطاع **مصون** است – در ساعت **سعد ومیمون** و فرمانی **فرخنده و همایون** – **معموره** و **مخروبه** و شش دانگ **طاحونه** واقع در قریه **مرقومه** . کاربرد این جفت واژه ها که تحت عنوان سجع متوازی قابل طبقه بندی اند ، به گونه ی قرینه ی یکدیگر در جمله اصطلاحا" صنعت ترصیع خوانده می شوند . همچنین لازم به توضیح است که در وقف نامه بررسی شده ، نمونه هایی ازهمگونی کامل نیز که در بدیع سنتی تحت عنوان جناس تام ، نام گذاری می شود ، مشاهده گردید که همگی ذیل عنوان « توازن واژگانی » دسته بندی شده است . (۸ : ۲۱۳)

نمونه هایی از توازن در سطح آوایی : بقاء و فناء – محال و ارتحال – توفیق رفیق –

تکرار واژه و یا صامت :

تکرار موجب وزن و آهنگ و برجستگی در کلام می شود . تکرار هم می تواند در سطح واژه انجام شود و هم در سطح همخوانهای واژه ومصوت ها نمود پیداکند . تکرار، غالبا" سخن را آراسته تر می کند. ساختار منظمی به آن می بخشد و موسیقی کلام را پدید می آورد. در نوشته های نثر، روزنامه نویسی یا داستان پردازی، برای آهنگ سخن از تکرار استفاده می شود .مقصود از تکرار، اندیشه ای را برجسته ساختن یا به جنبه ای از یک تفکر، جلوه ی ویژه ای بخشیدن است . بی گمان هر تکراری به خودی خود بر زیبایی سخن نمی افزاید. آن چه زیبایی می آفریند سبک گفتاری است، نه تکرار پیام .

در سند بررسی شده تکرار واژه مانند : و از جمله **آنها** بلکه معظم **آنها** – **آقای آقا** نور الدین –

تکرار صامت مانند : فرمانی فرخنده (تکرار همخوان آغازین « ف ») – ساعت سعد (تکرار صامت آغازین « س»

مطابقت صفت و موصوف در مذکر و مؤنث بودن :

در گذشته بسیاری از ادیبان فارسی زبان که زبان عربی را هم خوب می دانستند، بدون تأمل در حد و حدود منطقی در گرفتن کلمه‌هایی از زبان عربی، فکر می‌کردند که در جایی که کلمه‌ای عربی به کار می‌برند، باید پیرو قاعده‌های عربی حاکم بر آن کلمه باشند. از این رو بسیاری از نویسندگان کلاسیک این قاعده ی مطابقت صفت و موصوف را ، که یک قاعده دستوری زبان عربی است، در زبان فارسی رعایت می‌کردند،

گویی آنکه آنها می خواستند زبان فارسی را، که مذکر و مؤنث و تثنیه و جمع مکسر ندارد و در آن صفت به طور کلی با موصوف مطابقت نمی‌کند، مستعمره ی زبان عربی کنند . همچنین در زبان عربی دربسیاری موردها صفت را برای جمع مکسر نیز به صورت مفرد مؤنث می آوردند . مانند : اعمال صالحه ، مصارف مرقومه ، اعمال صالحه ، افعال حسنه ، شرایط معتبره و مانند این‌ها. این قاعده ی مطابقت صفت با موصوف، مخصوصا" در مورد اسم یا موصوف مؤنث در بعضی از محرران وقف نامه ها به اندازه‌ای نفوذ کرده است که در موردهایی که موصوف یک کلمه فارسی برای جنس ماده یا کلمه‌ای است که به مصوت کسره (همزه غیر ملفوظ) ختم می‌شود، صفت را نیز به تبعیت از آن به صورت مؤنث می‌آورند ، مانند : اعمال صالحه – حاجیه طوطی خانم – تعمیرات لازمه – بمصارف مرقومه –

مطابقت صفت و موصوف در مفرد و جمع بودن : آقایان معظمان –

کاربرد واژگان عربی مفرد :

ارتحال – خلود – معظم – صدقات – خیرات – فاعل – موصوف – مقرون – شوائب – انقطاع – مصون – مسلم (به تشدید « ل ») – واضح – لهذا – بنت – مستغلات – ابتیاع – عاید – حاصل – داخل

کاربرد ترکیبات عربی:

ذی روح – انیس الصالحین – حلیۀ المتقین – مفتاح الفلاح – مصباح النجاح – ملکات حسنه و اعمال صالحه – شوائب انقطاع – قربۀ إلی الله – مجری المیاه – انیس الصالحین – حلیۀ المتقین – مقتاح الفلاح – مصباح النجاۀ – علی المعروف – مجری المیاه – مع التوابع بقدر الحصه – اهل البیت – بالإشتراک – بالإستقلال – بالعداله –

استفاده از جملات و عبارات عربی :

الحمد لله الواقف علی النیات و الضمائر و المطلع علی الحقیقات و السرائر و الصلوه و السلام علی النبی محمد واهل بیت الطاهرین – بعد الحمد و الصلواۀ – مع جمیع توابع من دون استثناء – مع الکروم و الاشجار بتمامها – غیرهما – موقوفه علیهم – فصار الوقف صحیحا" منجزا" شرعیا" و کان وقوع ذالک کله ... –

قد وقع الواقف و حصل القبض حسبما فصل و سطر الورقه ایجابا مبنی باذن الواقفه و فقهما اله تعالی المرضاته و انا الاحقر محمد علی عفی اله عنه ۱۳۲۵ مهر محمد علی ابن الرضا – بسم الله تعالی شأنه قد وقع وصح تمام ما سطر متنا" و حصل القبض و کتب الاصم من ۱۳۲۵ مهر نورالدین الحسینی – بسم الله قد تحقق و الفتح الذی وقوع ما زبر و سطر فی الورقه کلا بحیث لاأرتاب فیه و إن کان الا إعتراف ثم واقع لدی الاحقر ۱۳۲۵ مهر اللهم صل علی محمد .

به کاربردن جملات نعتی عربی (جملاتی که برای ستایش و حمد و ثنا بیان می شود) :

دامت عزتها – طاب ثراه – علیهم الصلواۀ و السلام – ملاذ الأنام – ثقۀ الإسلام – دامت برکاتهما –

به کاربردن کلمات تنوین دار : فعلا" – صحیحا" – منجزا" – شرعیا" –

استفاده از حروف اضافه ی عربی : مع (به معنی : با) – من (به کسره ی « م » : از) –

با هم آیی واژگانی :

کروث از زبان شناسان اروپایی با هم آیی را بکاربردن واژگانی می داند که طبق عادت با هم به کار می روند (۲۶ : ۴۰) . واژگان باهم آیند به لحاظ ارتباط معنایی که میان دوواژه دیده می شود نیز در کنارسایر عوامل ذکر شده ، می تواند نقش عمده ای در برجسته سازی ادبی دروقف نامه ها ایفا کند .

باهم آیی های واژگانی شامل باهم آیی های رایج و متداول و باهم آیی های تثبیت شده :

ترکیبات غیر فعلی مانند : دار فناء – سرای جاوید – توفیق رفیق – وقف موبد – حبس مخلد –

ترکیبات فعلی مانند : وقف نمودن – حبس نمودن – قرار دادن – به مصرف رساندن –

اشتقاق یا هم ریشگی واژگان : علیه ی عالیه (علیه به کسره ی « ع » و تشدید « ل » می باشد) .

هم معنایی ضمنی (ترادف) :

هم معنایی که در دستور سنتی قدیم از آن به نام ترادف معنایی یاد شده از جمله ی مباحث معنی شناسی به شمار می رود که در بررسی و تحلیل ساخت واژگانی یک متن از نظر معنایی مورد توجه قرار می گیرد . هم معنایی هنگامی جلوه می کند که در متن ، دو صورت زبانی متفاوت با معنای یکسان به کاررفته باشد. در هم معنایی ، واحد های واژگانی که دارای معنای یکسان هستند می توانند جانشین یکدیگر شوند . (۷ : ۱۲۵)

نمونه هایی از هم معنایی در سند بررسی شده : ذی روح و جنبنده – خلود و بقاء – نیات و ضمایر – حسنات و خیرات – ملکات حسنه و اعمال صالحه – اوقاف و صدقات – مسلم و واضح (مسلم به تشدید « ل ») – سعد ومیمون – وقف موبد وحبس مخلد – آلات و ادوات – فقراء و مساکین – حاصل و عاید –

شاخص شخصی و شاخص اجتماعی (القاب و توضیحات) :

شاخص شخصی و شاخص اجتماعی که درادب سنتی از آن تحت عنوان «القاب و توضیحات » یاد می کنند نیز از دیگر موضوعات مهم در «معنی شناسی» می باشد (۷ : ۶۱ – ۶۲) که مورد استفاده محرران وقفنامه های دوره قاجاریه بوده است . الفاظ و شاخص های مندرج در وقف نامه ها عموما" بر حسب رابطه اجتماعی گوینده و مخاطب به ویژه رابطه ی واقف با متولی و ناظر و از سویی دیگر نیز پایگاه اجتماعی اشخاص تعیین و انتخاب می گردند . از این رو محرران شرعیات برای معرفی واقفان از شاخص های اجتماعی متفاوتی استفاده می کرده اند . مثلا" در وقفنامه ای برای سلیمان خان قاجار از این شاخص اجتماعی استفاده کرده اند : « عالیجاه رفیع جایگاه ، شوکت و جلالت و عظمت دستگاه ، فخامت و مناعت و مجدت همراه ، دولت و عزت و اقبال پناه ، ابهت و نبالت و مناعت انتباه ، رفعت و محمدت اکتناه ، نظاما" للعظمۀ و الشوکۀ و الأحتشام امیرالأمراء العظام و قدوۀ الکبراء الفخام خانی جلیل المرتبه و الشأنی **سلیمان خان قاجار** قوانلو دام اجلاله و شوکته (۳ :۱۳–۱۴)

اما محرران برای برای طبقات پایین و متوسط از شاخص های اجتماعی کمتری استفاده می کرده اند . برای مثال : « خیرالزائرین کربلائی حسین بن مرحوم محمد ابراهیم انجدانی » و یا « عالیقدران حاجی محمد و حاجی احمد اولادان مرحوم آعبدالعلی سنجانی » و در مواردی که سند وقف توسط خود واقف نوشته شده باشد از شاخص شخصی کمتری استفاده می شود مانند : « أقل عباد الله کاظم » البته در مواردی هم علی رغم جایگاه اجتماعی بالای واقف ، واژگان مورد استفاده جنبه ی « کارگفت عاطفی » نیز پیدا می کند مانند : « این حقیر سراپا مستغرق بحر گناه و متوسل به شفاعت ائمه هدی أقل عبادالله محمد رحیم خان قاجار شامبیاتی » در عهد قاجار، لقب در ایران اهمیت بسیاری داشت. به کمک لقب بود که فرد می‌توانست خود را از توده‌ی مردم متمایز کند. لقب جای فرد و حد امتیازات و قدرت او در اجتماع را مشخص می‌کرد. هر چه نام و لقب اشراف‌زادگان پر سر و صدا و با شکوه و جلال بود، به همان اندازه نام رعایا ساده و بی‌اهمیت تلقی می‌شد. تنها وجه تمایز رعیت از دیگران ، زادگاهش بود. در زمان سلطنت قاجاریه، لقب‌های مردانه دامنه‌ی وسیع داشت. در این زمان از یک کلمه ده‌ها لقب وضع می‌کردند. مثلا" از کلمه‌ی « امین » می‌توانستند لقب هایی مانند امین‌الدوله، امین‌السلطنه، امین‌دفتر، امین لشکر، امین‌الواعظین و مانند آن وضع کنند و به اشخاص اهدا کنند یا بفروشند . (۱۴ : ۳) نمونه هایی از القاب و شاخص های شخصی و اجتماعی بکار رفته در این وقفنامه : « علیا حضرت مریم فطرت نواب علیه عالیه حاجیه طوطی خانم دامت عزتها – مرحوم جنت مکان محمد حسن خان سرتیپ فراهانی طاب ثراه – آقایان معظمان جناب مستطاب شریعتمدار ملاذالأنام ثقة الإسلام آقای آقا نور الدین و جناب مستطاب شریعتمدار آقای حاج میرزا محمد علیخان دامت برکاتهما » .

عناوین استفاده شده قبل ویا بعد از اسم اشخاص :

از دیگر موارد قابل بررسی و تحقیق در حوزه ی القاب و نام اشخاص ، عناوینی است که قبل و یا بعد از نامها ذکر گردیده است که به طور مختصر به آن اشاره می کنیم .

حاجیه طوطی خانم (حاجیه نشانه ی سفر زیارتی است که واقف به خانه ی خدا داشته است) – بنت (دال بر نسبت فرزندی است) – محمد حسن خان سرتیپ فراهانی (خان نشانه ی جایگاه و منصب اجتماعی شخص است و معنی لغوی آن نیز : رییس قبیله و ایل است و « سرتیپ » نیز نشانه ی منصب اجتماعی و درجه و مقام شخص در یک یگان نظامی می باشد) – موقوفه علیهم : منظور کسانی هستند که درآمد وقف به آنها اختصاص دارد – آقای آقا نور الدین (آقا نشانه ی جنسیت و برای احترام است) – آقای حاج میرزا محمد علیخان (« آقا » و « میرزا » نشانه ی جنسیت و احترام هستند و « حاجی » نیز نشانه ی سفر زیارتی است که شخص به خانه ی خدا داشته است) .

البته لازم به توضیح است که بعد از پایان یافتن دوران حکومت قاجاریان و روی کارآمدن حکومت پهلوی در ایران بیشتر عناوین مذکور از قبیل : « خان » ، « بیگ » ، « میرزا » و « امیر » که قبل یا بعد از اسم به

کار برده می‌شدند؛ ملغی و مقرر شد در مورد مقامات کشوری نیز تنها ازعنوان «جناب» استفاده شود . (۱۰ : ۳۴)

کنایه ها : دار فناء کنایه از دنیاست – شربت ناگوار (کنایه از مرگ است) –

مجاز :

زبان شناسان شناختی مجاز را همچون استعاره از ابزارهای شکل دهنده ی ساختار شناختی انسان به شمار می آورند . در مطالعات سنتی ، مجاز نیز مانند استعاره نوعی آرایه ادبی و خاص زبان به شمار می آید ، اما لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) مجاز را نیز دارای ماهیتی مفهومی دانستند و نشان دادند که باید کاربرد مجاز را نیز همچون استعاره ، فرایندی ذهنی و شناختی بدانیم . در حقیقت رابطه ی مجازی بر اساس نوعی قرابت یا مجاورت است . (۵ : ۶۱ – ۶۳)

در سند حاضر به کاربردن واژه ی « عقل » در عبارت « حسنش در شریعت طاهره و نزد عقل نیز مسلم و واضح است » منظور از « عقل » ، انسان عاقل است که به مجاز، مظروف (عقل) ذکر گردیده و ظرف (که شخص عاقل باشد) ذکر نگردیده است و آن به این دلیل است که هردو واژه به یک حوزه ی معنایی که همان انسان باشد تعلق دارند .

ظرف مکان : عصار خانه – باغ – مزرعه – مسجد –

تقابل واژگان (تضاد معنایی) :

یکی دیگر ازمواردی که در بررسی ساخت واژگانی یک متن از نظر معنایی می بایست مورد توجه و بررسی و تحلیل قرار گیرد تقابل معنایی است که محرران شرعیات (وقفنامه ها) نیز به آن توجه داشته اند ، « تقابل » است که در سنت مطالعه ی معنی با عنوان تضاد معنایی از آن یاد می شود . (۷ : ۳۵ – ۳۸) .

نمونه هایی از تقابل در سند حاضر : بقا و فناء – معموره و مخروبه – نقد و جنس –

شمول معنایی در سطح واژه :

بدین معناست که مفهوم یک واژه ، مفهوم یک یا چند واژه ی دیگر را در بر می گیرد. (۷ : ۶۲ – ۶۱) . برای مثال در این وقفنامه واژه ی « کافه فقراء و مساکین » واژه ی شامل نامیده می شود و « همه ی نیازمندان و بی چیزان اعم از خویشاوندان واقف و سایر نیازمندان وسادات و غیر سادات اعم از زنان و مردان » زیر شمول آن به حساب می آیند . همچنین خیرات و مبرات (که شامل هر گونه کار خیری همچون کمک به نیازمندان ، تعمیر مسجد و پل و ... می شود)

شرح واژگان دشوار :

ممتنع : محال ، نشدنی و غیر ممکن – خلود : جاودانگی – فناء : نیستی – بقاء : همیشگی – لابد : ناگزیر ، به ناچار – شوائب : عیب ، آلودگی ، شک و گمان – انقطاع : بریدن – مصون : محفوظ – عصارخانه : به تشدید « ص » ، محلی که در آنجا کار روغن گیری از دانه های روغنی انجام می شود – کافه: به تشدید « ف » به معنی عموم ، همه ی – کروم : به ضمه ی « ک » جمع« کرم » است به معنی درخت انگور – معموره : آباد ، پابرجا ، مستحکم – مخروبه : ویران ، خراب –

نتیجه گیری

نوع نگارش هر وقفنامه و تعبیرات متفاوت و اصطلاحات به کار رفته در آن نه تنها حکایت از نوع تفکر و اندیشه های مذهبی ، اجتماعی و فرهنگی آن عصر دارد بلکه در حوزه ی سند شناسی نیز در خور توجه بوده و مورد استفاده ی پژوهشگران حوزه زبان شناسی می باشد . از بررسی این وقفنامه که از دست نوشته های مهم و کم نظیر به جا مانده از دوره ی قاجاریه در ناحیه ی استان مرکزی در ایران به شمار می آید این نتیجه حاصل گردید که سبک نوشته ی این سند وقفی به مانند سایر نوشته های علمای دوره ی قاجاریه(با کاربرد بارز زبان عربی) می باشد. همچنین استفاده فراوان از کلمات و واژگان هم وزن و آهنگین ، زیبایی خاصی را به این نسخه ی خطی داده است و از سوی دیگر کاربرد کلمات و عبارات خاص ، مکان های جغرافیایی ، اوزان ومقادیر رایج در آن دوران ، آیات قرآنی به کار رفته در وقفنامه ، اسامی اشخاص و افرادی که نامشان در وقفنامه وسجلات انتهایی وقفنامه ذکر گردیده ، القاب و تأیید گواهان وقف (سجلات) ، در حوزه ی سند شناسی از اهمیت بالایی برخوردار بوده و تاحدودی نمایانگر وضعیت اجتماعی ، سیاسی ، اقتصادی و فرهنگی آن روزگار می باشد. همچنین وجود روابط مختلف معنایی همچون : تقابل ، هم معنایی یا ترادف ، باهم آیی های واژگانی ، ترکیبات عطفی ، شمول معنایی در سطح واژه ، و واژگانی که دارای بار عاطفی مثبت یا منفی می باشند ، در سند حاضر به خوبی مشاهده می شود که این مسئله نشانگر ارتباط معنایی واژگان و اجزای زبانی استفاده شده در این وقفنامه می باشد .

کتابنامه

الف) کتب :

۱- باطنی ، محمد رضا ، پیرامون زبان و زبان شناسی ، تهران ، فرهنگ معاصر ، ۱۳۷۱
۲- باطنی ، محمد رضا ، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی ، امیرکبیر ، تهران ، ۱۳۵۶
۳- حاجی عباسی ، سعید و رضایی ، امید ، اسناد بلوک غار و فشاپویه ، انتشارات اسوه ، قم ، ۱۳۸۷
۴- دهخدا،علی اکبر، لغت نامه (دوره ی جدید) ، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران ،تهران ، ۱۳۷۷
۵ – راسخ مهند ، محمد ، اصول و مفاهیم بنیادی زبان شناسی شناختی ، نشر بخارا ، تهران ، ۱۳۸۶
۶ – شفیعی کدکنی ، محمد رضا ، موسیقی شعر، انتشارات توس ، تهران ، ۱۳۵۸
۷- صفوی ، کوروش ، فرهنگ توصیفی معنی شناسی ، انتشارات مؤسسه ی فرهنگ معاصر ، تهران ، ۱۳۸۴

۸- صفوی ، کوروش ، از زبان شناسی به ادبیات (جلد اول : نظم) ، نشر چشمه ، تهران ، ۱۳۷۳

۹- طباطبایی مجد، غلامرضا، معاهدات و قراردادهای تاریخی در دوره‌ی قاجار، بنیاد موقوفات افشار، تهران ، ۱۳۷۳

۱۰- عاقلی ، باقر، روز شمار تاریخ ایران از مشروطه تا انقلاب اسلامی، چاپ اول ، گفتار، تهران ، ۱۳۶۹

۱۱- یول جورج ، ترجمه ی نسرین حیدری ، نگاهی به زبان (یک بررسی زبان شناختی) ، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها (سمت) ، مرکز تحقیق و توسعه ی علوم انسانی ، تهران ، ۱۳۸۸

ب) مقالات :

۱۲- خسروی ، محمد علی ، اسناد وقف و دانش سند شناسی ، فصلنامه ی میراث جاویدان ، شماره‌ی ۷۲ تهران ، ۱۳۸۹

۱۳- شهرستانی، سید حسن، جلوه‌های هنر ایرانی در اسناد ملی ، سازمان اسناد ملی ، تهران ، ۱۳۸۱

۱۴- نوش آذر ، حسین ، فرهنگ نام و لقب در ایران ، رادیو زمانه ، ۱۳۸۷

ج) پایان نامه ها :

۱۵- عرب ، حمیدرضا ، قشربندی اجتماعی واقفین در شهرستان اراک ، پایان نامه ی کارشناسی ارشد ، دانشگاه آزاد اسلامی اراک ، ۱۳۸۴

۱۶- عسگری ، امیر ، موارد مصرف موقوفات ، پایان نامه ی کارشناسی ارشد ، دانشگاه آزاد اسلامی نراق، ۱۳۷۸

۱۷- غیاثیان ، مریم السادات ، طبقه بندی نحوی – معنایی افعال زبان فارسی : پایان نامه ی کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی ، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، تهران ، ۱۳۷۹

۱۸ – مولایی ، محمد ، جایگاه وقف در ادب فارسی ، پایان نامه ی کارشناسی ارشد ، دانشگاه آزاد اسلامی اراک ، ۱۳۸۳

۱۹ – هاشمیان ، لیلا ، جلوه های وقف در آیینه ادب فارسی ، ویژه نامه ی وقف احسان ماندگار ، تهران ، ۱۳۸۹

۲۰ – یار بابایی ، رضا ، وقف در آیینه ی شعر و ادب ، فصلنامه ی میراث جاویدان ، شماره ی ۶۹ ، ۱۳۸۹

د) سخنرانی ها :

۲۱ – حبیب ، اسدالله ، متن سخنرانی در کنگره بین المللی بیدل دهلوی ، تهران ، ۱۳۸۷

ه) منابع خارجی :

22- Werner Christoph formol aspects of Qajar deeds of sale, Ibid pp. 36-37

23 - Halliday ' M . A . K .1970"Language structure and language function " in lyons . J. (ed)

24- Thompson, Geoff. 1960 . Introducing Functional Grammar. Second Edition. London: Arnold
25 - Hasan, R. (1989). Linguistics,Language,and Verbal Art. Oxford University Press.
26 - Cruse " D . A . (1986) . Lexical Semantics . cambridge University press.

بازتاب اجتماع در دیوان عراقی

دکتر محمد ابراهیم ایرج پور

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور

فاطمه مالکی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور

چکیده

بر اساس این تعریف که ادبیات هر دوره نمودار تخلف ناپذیری از جامعه مؤلف بوده است، محصولات ادبی هر عصری یکی از بهترین و اصیل ترین منابع بازشناسی اوضاع اجتماعی و زیستی آن روزگار به شمار می رود. در میان شعرای بزرگ تاریخ ایران، عراقی، شاعر مشهور قرن هفتم، از چند جهت موقعیّتی ممتاز دارد. نخست آن که هجوم و حمله مغول را درک کرده و اثرات آن حمله را در اشعارش تبیین نموده است. دیگر آن که بسیار سیاحت کرده و از ایران تا هندوستان را پیموده است. علاوه بر این گرایش عرفانی و اشعار قلندری، رندانه و نقد اجتماعی، به دیوان او طراوتی خاص بخشیده است.

مقالهٔ حاضر به بررسی اجتماعیات در دیوان عراقی می پردازد و جنبه های گوناگون جامعه ای که عراقی در آن می زیسته و در اشعار او بازتاب یافته، از قبیل: استبداد حاکمان، ریاکاری، باورهای عامیانه، می و می گساری، تعلیم و تربیت و ورزش و سرگرمی و غیره را مورد تحلیل و بررسی قرار می دهد. حاصل این پژوهش نشان می دهد که اوضاع اجتماعی بر آثار و اشعار عراقی تاثیری انکار ناپذیر دارد و توجه عراقی به جامعهٔ پیرامون خود حتی بیش از دیگر شاعران بوده است.

کلیدواژه‌ها: فخرالدین عراقی، جامعه شناسی، مغول، اجتماعیات،انتقاد اجتماعی

مقدمه

ادبیّات آیینه اجتماع است، این سخن به این معنی است که واقعیّات و تحوّلات اجتماعی و فرهنگی، به صورت نماها و بازتاب های عینی و واقعی، اما جزیی و پراکنده، در آثار ادبی کم و بیش یافت می شود. با جمع آوری، تنظیم، توصیف و تحلیل این بازتاب ها، می توان سیمایی دقیق، از حیات اجتماعی هر دوره از تاریخ ارائه نمود. از آنچه گفتیم روشن می شود که تحقیق در جنبه های اجتماعی و فرهنگی آثار شعرا و نویسندگان بزرگ، نه تنها کاری است مفید و ارزشمند بلکه ضروری و واجب.

بحث اجتماعیات در ادب فارسی، ریشه در علم جامعه شناسی دارد و به نوعی از زیر مجموعه های دانش جامعه شناسی است، که ساخت و کارکرد اجتماعی ادبیات و رابطه ی میان جامعه و ادبیات و تأثیر متقابل آنان بر یگدیگر را مورد بررسی قرار می دهد.

تاریخچه جامعه شناسی

«آنچه امروز با عنوان جامعه شناسی در ادبیات یا جامعه شناسی ادبی شناخته می شود علمی است که جورج لوکاچ (۱۸۸۵-۱۹۷۱)فیلسوف و منتقد مجارستانی در اوایل قرن ۲۰ آن را بنیان گذاشت و پس از او لوسین گلدمن دانشمند رومانیانی ساکن فرانسه آن را بسط و گسترش داد.

جورچ لوکاچ در سال ۱۹۱۰ اولین کتاب خود را با عنوان «جان و صورت »منتشر کرد. کتاب حاوی مقالاتی بود درباره شاعران و نویسندگان بزرگ اروپایی. لوکاچ از دیدگاه هستی شناسانه آثار خود را بررسی کرده بود و رابطه جان هنرمند را با ساختار و صورت اثر هنری ای که خلق می کند سنجیده بود.»(عسگری حسنلو،۱۳۸۷،ص۵۲)

«کتاب مهم دیگر لوکاچ «تاریخ و آگاهی طبقاتی» است که در سال۱۹۲۳ منتشر شد و کتابی تعیین کننده برای جامعه شناسی فرهنگ و ادبیات است.» (همان،ص۵۳)

در تعریف جامعه شناسی و موضوع آن نوشته اند، علمی است که زندگانی اجتماعی را مورد بررسی قرار می دهد؛ بنابراین موضوع جامعه شناسی زندگانی اجتماعی است؛ به بیان دیگر می توان گفت جامعه شناسی بیان و توجیه زندگانی اجتماعی است

تعریف جامعه شناسی ادبیات

« جامعه شناسی عبارت است از توجیه مطالب و حوادث اجتماعی مندرج در کتب نظم و نثر زبان فارسی، آن هم به صورت بسیار مختصر و بیان نقطه نظرهای نویسندگان و شاعران در مورد مسائل اجتماعی روزگار خود.»(سلیم،۱۳۷۷،ص۱۳)

درک معانی و دقایق آثاری ادبی، خصوصا شاهکارها و شناخت شخصیّت و زندگی آفرینندگان این آثار، بدون آشنایی با محیط و اجتماعی که در آن پدید آمده و به کمال رسیده اند، امکان پذیر نیست، زیرا بدیهی است که طرز نگرش و ذوق و شعور خالق هر اثر ادبی، تا حدّ زیادی تابعی از اوضاع فرهنگی و اجتماعی محیط زندگی اوست ؛ بنا براین، اوّلاً هر اثر ادبی در هر دوره ای از زمان می تواند شاهراهی باشد که محقّق را به مقصد شناخت اجتماع و فرهنگ آن می رساند. ثانیاً شناخت اجتماع و فرهنگ آن که محصول این تحقیق است، خود راهی می گشاید بسوی درک دقایق و معانی آثار ادبی و شناخت شخصیّت و زندگی آفرینندگان آنها

« موضوع جامعه شناسی انسانی یعنی زندگانی اجتماعی، محصول و نتیجه روابطی است که افراد انسانی یا به طور کلی موجودات زنده را به یکدیگر پیوند می دهد؛ البته برخی از این روابط بر اثر فایده یا لزومی که دارند در جریان نسل ها دوام می آورند و تدریجاً شکل هائی ثبت و منظم به خود می گیرند؛ از این جهت می توان گفت روابط اجتماعی بر اثر تکرار و تثبیت از نوعی نظم یا سازمان برخوردار می شوند و شکل می یابند و هر فردی از بدو تولد تا لحظه مرگ خواه ناخواه در آغوش سازمان های اجتماعی به سر می برد در این صورت موضوع جامعه شناسی سازمان های اجتماعی است؛ و جامعه شناسی وظیفه دارد که جریان فراهم

آمدن و دگرگون شدن و درهم شکستن سازمان های متفاوت جامعه را دنبال کند و علل تحول و تطور آنها را دریابد و قوانینی را که بر آنها حاکم اند کشف نمایند.»(سلیم،۱۳۷۷،صص۱۱-۱۲)

«وظیفه جامعه شناسی ادبیات این است که بین تجربه های شخصیت های خیالی و فضای خاص تاریخی که منشأ آن تجربه است رابطه بر قرار کند و تأویل ادبی را به بخشی از جامعه شناسی شناخت مبدل سازد. جامعه شناسی ادبیات باید بتواند بر اساس معادله خصوصی درون مایه ها و فنون سبکی معادلات اجتماعی بنویسد»(لونتال،ص۱۲۲).

شعر اجتماعی

«شعر اجتماعی شعری است که مسأله ای از مسائل اجتماعی را به گونه ای تصویر کند ولی ضرورتاً گوینده ی آن شعر، آگاهانه به ایدئولوژی خاصی وابسته نیست و به غریزه درک انسانی خویش تباهی های جامعه را احساس می کند و به زبان شعر تصویر. » (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶،ص۲۶۴)

شعر فارسی، به لحاظ گرایش اجتماعی، سه جریان عمده را در خود نشان می دهد، نخست شعر های درباری که نخستین آثار ادبی دوره ی زبان دری را تشکیل می دهند. اینگونه شعرها گرچه به ظاهر شعرهایی ضد اجتماعی یا خالی از زمینه های اجتماعی است، ولی درعین حال، در آنسوی این خلاء از کابردی سیاسی و اجتماعی برخوردار است. شعری که در مدیح امیری، پادشاهی، صاحب قدرتی سروده شده است، عملاً نشانه ی گرایش سراینده به اهداف سیاسی و اجتماعی آن ممدوح است و این خود در ادوار مختلف تاریخ ایران، ارزش یکسانی ندارد زیرا با مترقی بودن یا فرهنگ پرور بودن یا عدالت پیشه بودن این حکام و یا دوری آنان ازین ارزش ها، در کمال ارتباط است.بنابراین صرف مدیح بودن یک شعر، برای ما که امروز به آن شعر ها به عنوان اسناد فرهنگی و تاریخی جامعه، می نگریم نمی تواند دلیل مردود بودن مجموعه ی این آثار به شمار آید.

شعر مدیح، بر روی هم، اگر به شیوه ی درست و علمی تحلیل شود، یکی از مهمترین اسناد بررسی تحول ارزش ها در سیر تاریخ جامعه است. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶،صص۲۶۲-۲۶۳)

ادبیات ما همه ی جنبه های زندگی و فرهنگ ایرانی را، اعم از آداب و رسوم، آیین سوگواری و جشن و مهمانی، انواع شغل ها، غذاها،بازی ها و حتی بازی های اطفال و سرگرمی های آنها، خرافه ها، فقر و محرومیت، زورگویی و استبداد حاکمان، جنگ ها و تعصبات دینی، اخذ مالیات، ریاکاری ها، دشنام ها، فلک نالی ها، هویت و ملیت، طرایف شهرها، دیدگاه اجتماعی نسبت به زن، قشرها و طبقات، اوضاع شعرا و روستائیان و بازرگانان و بازاریان و روحیات آنها، ویژگی های اقوام مختلف، مسائل پزشکی و شیوه درمان بیماری ها، ضرب المثل ها و افسانه ها، عامیانه ها و تعویذها، چاره های دفع چشم زخم، باده نوشی، برده داری، غذا خوردن، خانه ساختن، دوست یافتن، سخنگویی، گرمابه رفتن، شکار، زن خواستن، دبیری،

سپهسالاری و پادشاهی و همه وهمه در خود بازتاب داده است. در این تحقیق انعکاس اوضاع اجتماعی را در اشعار عراقی بررسی می کنیم.

زندگینامه

شیخ فخرالدین ابراهیم بن بزرجمهر بن عبد الغفّار همدانی فراهانی معروف و مشهوربه «عراقی» از مشایخ بزرگ و از شاعران بلندمرتبه ایران در قرن هفتم هجریست که در کمجان در سال ۶۱۰ به دنیا آمده است.

اعضای خانواده فخرالدین اهل علم و ادب و فضل و مورد احترام اهالی همدان بوده اند و مسلماً در بعضی از مدارس این شهر و حتی در حوالی بغداد به تعلیم حکمت و تفسیرعلوم شرعی اشتغال داشته اند و خود فخرالدین هم چون در چنین خانواده ای رشد کرد به سن پنج سالگی به مکتب رفته است و حافظه او می بایست معجزه آسا باشد زیرا پس از ۹ ماه تمام قرآن مجید را حفظ کرده است. عراقی ۷یا۸ ساله بوده که در سال ۶۱۷ که دو سردار مغول به ایران حمله کرده عراقی فجایع این قتل و غارت ها را حس کرده است. در ۱۷ سالگی بر همه علوم معقول و منقول دست می یابد و کار او به جایی می رسد که در مدرسه به تعلیم آن علوم می پردازد .

شرح ماوقع در کیفیت خروج عراقی از دنیای قال و ورود او بعالم حال و تجرّد که در غالب مآخذ آمده آنست که روزی عراقی در هفده سالگی در مدرسه شهرستان همدان سرگرم تدریس بود، درین حال جماعتی از قلندران، که پسری جمیل نیز همراه آنان بود، غزل‌خوانان و سماع‌کنان بمدرسه درآمدند و این غزل آغاز کردند:

ما رخت ز مسجد بخرابات کشیدیم　　خطّ بر ورق زهد و کرامات کشیدیم

با شنیدن این غزل انقلابی در عراقی پدید آمد «دست کرد و جامه از تن بدر کرد و عمامه از سر فروگرفت و بدان قلندران داد ... چون زمانی گذشت قلندران از همدان راه اصفهان گرفتند. چون غایب شدند شوق غالب شد. حال شیخ دگرگون گشت، کتابها را دور انداخت ... و مجرّدوار در عقب اصحاب روان شد. دو میل راه برفت، بدیشان رسید و این غزل آغاز کرد:

پسرا رَهِ قلندر بزن ار حریف مایی　　که دراز و دور دیدم سَرِ کوی پارسایی

این عشق باعث می شود که در معیت قلندران که پشت به دنیا زده بودند نواحی عراق عجم را زیارت کند،و سپس به هندوستان رود. عراقی در هندوستان به خدمت شیخ بهاءالدین زکریا رسید و به حلقه مریدان او پیوست، در مدت کوتاهی به مقامات والای عرفانی دست یافت تا آنجا که شیخ بهاءالدین خرقه ی خود را به او تفویض کرد و دخترش را به او تزویج کرد. عراقی از دختر شیخ بهاءالدین صاحب پسری به نام کبیرالدین شد که بعد از عراقی جانشین وی شد.

عراقی ۲۵ سال در خدمت شیخ بهاءالدین بود و بعد از وفاتش بسیار ناراحت شد. بعد از وفات شیخ بهاءالدین عراقی از هندوستان رهسپار مکه شد و از آنجا به آسیای صغیر رفت و در شهر قونیه به خدمت

صدرالدین قونیوی رسید، در آنجا امیر معین الدین پروانه خانقاهی ساخت که عراقی مدتی در آن خانقاه مشغول ذکر بود و مریدان خود را راهنمایی می نمود، اما بعد از گرفتاری امیر معین الدین، عراقی رهسپار مصر شد و از آنجا به دمشق رفت و پس از مدتی در آنجا بدرود حیات گفت.

«فخرالدین عراقی گویا قلندر متولد شده است با تمام صفات و خصوصیات حمیده قلندران واقعی که عبارت از تواضع و مناعت و شرافت نفس و بی اعتنائی به دنیا و مال آن و خدمت بی منت در راه معشوق ازلی کردن و لاابالی بودن به مقررات و قیودی که برای احراز وجهه در اجتماع برخی به اعمال آن تظاهر می کنند او با وجود رشد کردن در خانواده ای که پای بند به اصول و رسوم اجتماعی هستند و برای احترام قائلند و نیز تربیت یافتن در مکتب بهاءالدین زکریا که از رسوم و سنن اشباع شده است همچنان قلندرانه رفتار می کند و هیچ اهمیتی برای عکس العمل های که مردم و یاران خانقاهی و اقوامی چون صدرالدین پسر زکریا مولتانی و شرف الدین عبدالسلام عموی خود عراقی طبعاً هنگامی که فخرالدین با قلندران ترک دیار کرده و به خدمت وی مشرف می شود این عموی است که او را سرزنش می کند و بر او بی اعتنائی می نماید تا آنجا که عراقی بیش از بیست روز آنجا نمی ماند و می گوید « سر غوغا نداشت » قایل نمی شود. او از قید و تعلقات دنیوی رهاست پس از فوت همسر هنگام ترک مولتان به ترک پسر نیز می گوید و دیگر تأهلی اختیار نمی کند و به هر حال همین امر دست به دست زیباپرستی های او می دهد واین شوریده بی پروا و بی احتیاط هر کجا که پا می گذارد به اعمالی دست می زند که مردم زبان طعن بر وی می گشایند او عاشق پاکبازی است که جمال مطلق را متجلی در مظاهر طبیعت می داند و نه تنها از جمال پرستی و شاهد بازی ابا ندارد بلکه در مثنوی عشاق نامه با ذکر شواهدی از عارفان بزرگ این عمل را توجیه می کند. »(عراقی،۱۳۷۲، ص سی و سه)

«واکنش فکری و فرهنگی شاعرانی که شاهد و ناظر فجایع عصر و آشفتگی های جامعه و ناپایداری حکومت ها بودند کم یا بیش در شعر این دوره و ادوار بعد انعکاس یافت به دیگر سخن روگردانی از مشاهده جهان و واقعیت های تلخ پیرامون و حتی نادیده گرفتن واقعیت های دهشت بار محیط، بازتاب زنده خود را در اشعار شعرای این دوره پیدا کرد.»(ترابی،۱۳۸۵،ص۴۸)

«این دوره از تاریخ ایران را باید دوره فترت و هرج و مرج خواند به سبب ضعف سلاطین و سرکشی امرا در تمام بلاد آتش جنگ و ستیز در اشتعال بود، نزاع و خونریزی دایم در بین امراء پیوسته دوام داشت و غدر و مکر و حیله و عصیان در بین آنان وحشت و نفرتی پدید آورده بود. از جهت اخلاق ضعف و فتور قوی تر بود و همه علایق اخوت و صداقت را از هم گسیخته بود. بیداد و نیرنگ و کشتار و غارت در سراسر این دوره همه جا ضعیفان را پایمال قوی دستان می داشت و آشوب و فتنه هرگز پایان نمی یافت. این احوال مبانی اخلاقی را به شدت متزلزل می کرد و البته در شعر و ادب هم انعکاس پیدا می کرد. بعضی شاعران مثل

حافظ از این همه فساد و ریا و زرق ونیرنگ شکایت دایم می کردند و برخی مانند عبید زاکانی آن را به باد انتقاد و استهزاء می گرفتند.» (زرین کوب، ۱۳۶۳، ص ۸۴)

«طریقه عرفان و کشش هایی که به سبب بعضی تعالیم آن در تفسیر اقوال صوفیه و عرفا در نزد اهل نظر پیش آمده است غزل و ترانه را در شعر فارسی صیغه خاصی از رمز و تأویل بخشیده است که تدریجاً موجب پیدایش زبانی رمزی گشته است و شعر کسانی مانند سعدی و حافظ و عراقی و مولوی را پرده ی از ابهام یا ایهام جلوه داده است. »(همان، ص۲۰۹)

در این مقاله به بررسی وضعیت اجتماعی ایران در دوره زندگی عراقی پرداخته و با مطالعه آثار عراقی می خواهیم ببینیم که مسائل اجتماعی چگونه در آثارش جلوه گر شده و از این طریق به وضعیت اجتماعی زمان شاعر آگاهی یابیم.

۱-تعلیم و تربیت

۱-استفاده از پیر و مرشد

عراقی معتقد است بر این که در سیر و سلوک عرفانی نیازمند پیر و مرشد هستیم تا از او راهنمایی بگیریم همانطور که خود هم از دوران کودکی به مکتب رفت و علم و دانش را نزد پیر و مرشد یاد گرفت بر این اعتقاد است هر کس که بخواهد به عرفان روی بیاورد باید که از پیر استفاده کند چرا که در این راه امیال نفسانی بسیاری وجود دارد که هر لحظه ممکن است فرد را از رسیدن به هدف بازدارد.

استفاده از پیر و مرشد در طریق حق را علاوه بر عراقی در دیوان دیگر شاعران هم قابل مشاهده است و این نشان دهنده ریشه اجتماعی آن دارد.

ولی بی پیر تو آنی مرو در ره که غولانند بگردانند از راهت به تخییلات نفسانی

(عراقی،۱۳۷۲،ص۲۸،ب۲۰۵)

۲-دین و شریعت

عراقی هم به دین وشریعت معتقد است و اعتقاد دارد که هر کس راهی غیر از شرع برود گمراه شده و هر علمی غیر از دین بخواهد کار شیطانی است. همچنین توصیه می کند علم خدا و شریعت را بیاموزی چرا که با آموختن آن روح و روان خود را زنده کردی و تاریکی و سیاهی و زنگار را از روح و روانت پاک کرده‌ای.

برون از شرع هر راهی که خواهی رفت گمراهی خلاف دین هرآن علمی که خواهی خواند شیطانی

(همان،ص۲۹،ب۲۰۶)

پس این نشان می دهد که عراقی کسب دانشی به غیر از دین را موجب وبال زندگی انسان می داند و در واقع نوعی پشیمانی از فضل و دانش اندوزی درآثارش مشاهده می شود.

گفت استاد عالم عاقل از دو حالست آدمی کامل

اولین: اکتساب علم خدا که حیاتست نفس ناطقه را

زنده کردن روان خود به علوم بزدودن ز روح زنگ ظلوم (همان،ص۳۸۶، ب۱۷۶-۱۷۴)

توصیه می کند که به کسب علم و دانش دین بپردازی که علم و دانش عین آب زندگانی است و باعث حیات جاویدان میشود و باعث می شود که انسان ها جاویدان بمانند.

هر که را ملک و دین باشد عین آب حیات این باشد (همان،ص۳۸۸، ب۱۹۹)

مصطفی گفت و یاد میگیرند «در جهان مومنان نمی میرند» (همان،ص۳۸۸، ب۲۰۰)

رو به تحصیل علم شو مشغول که جز این فضله است و فضول (همان،ص۳۹۸، ب۳۳۷)

پس با توجه به این اشعار متوجه می شویم که در آن زمان فقط تحصیل در علم دین را مهم می دانستند و بقیه علوم را باعث بدبختی و شقاوت انسان می دانستند از این رو است که عرفان در این زمان به اوج خود می رسد و دیگر علوم راکد می ماند.

ویژگی های متصوفه

صوفیه در قرن هفتم و هشتم قوتی بسیار داشتند و تصوف رواج روزافزون داشت اما تنها در ایران رواج نداشت بلکه صوفیانی که پیش از حمله مغول گریختند هر یک در نواحی جدیدی از قبیل روم و شام و هند به ارشاد و هدایت مردم می پرداختند. یکی از این مرکزهای تجمع صوفیه هندوستان بود.

پا گرفتن تصوف در ایران متکی بر یک نیاز اجتماعی در دوره مشخص تاریخی بود .تصوف، در این دوره نتیجه ی فشار حکومتی و اجتماع پدیدار شده است. در این دوره خانقاه ها رواج پیدا کردند و شاعران رو به این خانقاه ها آوردند. صوفیه ویژگی هایی داشتند و مراکزی به عنوان خانقاه داشتند که در آنجا تجمع می کردند از جمله ویژگی های صوفیه:

۱-خرقه

«یکی از رسوم صوفیان خرقه پوشی است. چنان که عزالدین کاشانی می گوید: از جمله رسوم موضوعه ی صوفیان یکی الباس خرقه است در تغییر لباس معهود که مشایخ در بدایت تصرف در احوال مریدان آن را مستحسن داشته اند.» (کاشانی،۱۳۹۱،ص۱۴۷)

در میکده خرقه نمی پوشیدند بلکه (پلاس) چیزی شبیه کرباس که از ریسمان پوست درخت سن بافند می پوشیدند از این رو لباس فخرالدین پس از بیرون رفتن از همدان جوالق بود و بعداً در تمام مدت اقامت در هند و روم خرقه می پوشید و از زمان اقامت در مصر و تا آخر عمر دستار به سر می بست و ردا و طیلسان در بر می کرد.

سبحه بده و پیاله بستان خرقه بنه و پلاس در پوش (همان،ص۸۴،ب۷۵۲)

دل مرد برون کشیم خرقه در ماتم دل پلاس پوشیم (همان،ص۱۱۰،ب۱۰۴۹)

رسم مکتب فخرالدین عراقی را می توان از گفته خود وی در یکی از نامه هایش دریافت که می فرماید:« طالبان حق تعالی رغبت می نمایند و سر می تراشند و خرقه می پوشند و ذکر تلقین می یابند و خلوت اختیار می کنند»(عراقی،۱۳۷۲،ص۵۳۷)

یعنی تعلیم تصوف در مکتب او آمیزه ایست از تخریب عادت به طریق قلندران که تراشیدن موی سر و صورت و زشت نمودن ظاهر است و پس از جدا ساختن سالک مبتدی از دنیایی که قبلا در آن بوده، در آوردن او به هیئتی که به وی وجهه و شخصیت یک صوفی را می بخشد. (عراقی،۱۳۷۲ ص سی و هفت)

۲-سماع و دست افشانی

دومین ویژگی تصوف سماع و دست افشانی بود مولوی، برای سماع اهمیت بسیار قائل بوده‌اند و از خود مولانا جلال الدین رومی درین باب حکایات و اقوال جالب نقل کرده‌اند صوفیه در باب سماع آداب و ترتیبات خاص داشته‌اند و رعایت این آداب و اجتناب از هرگونه افراط بی‌رویه را درین باب توصیه می‌کرده‌اند.

عراقی با کمال بی پروائی جمال پرستی می کرد و در سماع با شاهدان عشق بازی می کرد.چنان که در شرح لمعات آمده :«از خاصیت سماع آن نغمه رقاص و ذواق است و از آن وجد وجودی یافت ذوق آن نغمه در سرش افتاد.»

عشق شوری در نهاد او نهاد «والاذن یعشق قبل العین احیاناً» (برزش آبادی،۱۳۸۷:ص۲۸۳)

در سماع دردمندان حاضر آ، یارا، دمی، بشنو این سازی که ما از سوز دل بنواختیم

(عراقی،۱۳۷۲،ص۱۶۹،ب۱۸۵۶)

«اهل تصوف، به سماع اهمیت می‌دادند و برای آنکه مجالس آنان شور و حالی داشته باشد (قوال) ها را نزد خود به خانقاه دعوت می کردند؛ و آنان با خواندن اشعار عرفانی جانبخش، شور و شعفی در جمع صوفیان و حاضران مجلس پدید می‌آوردند، تا جایی که گاه جمله حاضران به زمزمه اشعار پرداخته به پایکوبی و چرخ زدن و نعره‌های بیخودانه کشیدن و پاره کردن پیرهن و حرکات دیگر که جملگی از شور و هیجان و (حال) باطنی آنان حکایت داشت دست می‌زدند. به‌طورکلی سماع یعنی آواز، سرود و وجد و سرور و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان منفرداً یا جمعاً با آداب و تشریفات خاص توأم بود.» (راوندی،۱۳۸۲،ج۷،ص۱۷۲)

همچو مستان سماع درگیرم نعره شوق دوست برگیرم (همان،ص۴۱۰،ب۵۰۱)

۳-خرابات

به طوری که از فحوای آثار ادبی و تاریخی بر می آید «خرابات» تنها عشرت گاه و محل تجمع میگساران نبود بلکه غالبا صاحب نظران و منتقدین اجتماعی و کسانی که از ظلم و زور و فساد دستگاه حاکم، رنج می بردند ضمن می گساری،با یاران خود درد دل می کردند و مطالبی که در هر مجلس و محفلی طرح آن ممکن نبود در آن جا بر زبان می راندند. پس خرابات در آثار شاعران ریشه اجتماعی دارد.

مست خراب یابد هر لحظه در خرابات　　گنجی که آن نیابد صد پیر در مناجات
خواهی که راه یابی بی رنج بر سر گنج　　می بیز هر سحرگه خاک در خرابات
(همان،ص۷۸،ب ۶۸۰-۶۸۱)

برخیز و اگر حریف مائی　　آهنگ شرابخانه کن زود
می باش خراب در خرابات　　ور بتوانی به چشم مقصود (همان،ص۲۸۷،ب۳۴۵۴-۳۴۵۵)

۴-توسعه خانقاه ها :

از خصوصیات دیگر تصوف و عرفان در قرن هفتم نفوذ و کثرت و اهمیت خانقاه ها ست که در قرن های گذشته برای اجتماع صوفیه با سادگی شروع شده بود و در این قرن به اوج عظمت و اهمیت رسید . چندان که منصب شیخ الشیوخی مناصب رسمی دولتی محسوب می شد، و خانقاه از مراکز مهم اجتماعی به شمار رفت و به تعلیم و تربیت مریدان همچون گذشته ادامه می داد . هنگامی که مغولان به ایران می تاختند خانقاه های ایران بی شمار بود و تقریباً در همه آثاری که درباره این عهد خواه در ایران و خواه در هند و روم نوشته شده بنام خانقاه هایی که خاص فرقه های متعدد صوفیه و یا منحصراً خاص شیوخی بوده است بازمی خوریم . به عنوان مثال عراقی در دیوانش به خانقاه شبلی اشاره کرده است:

مرد سالک ، جوان صاحب درد　　رخ سوی خانقاه شبلی کرد (عراقی ،۱۳۷۲ ،ص۴۰۳ ،ب۴۰۷)

طبقات اجتماعی

«قشر بندی اجتماعی را می توان تفکیک و رده بندی اجتماعی دانست که در آن نقش ها و موقعیت ها با حفظ سلسله مراتب دارای اهمیت است بنابراین قشر اجتماعی به مجموعه ای از افراد گفته می شود که نقش و موقعیت و منزلت همسانی را در این سلسله مراتب و رده بندی دارا هستند. جامعه ای را سراغ نداریم که بدون این تفکیک اجتماعی، که بر حسب اهمیت رده بندی شده، بتواند به حیات خود ادامه دهد.»(روح الامینی،۱۳۶۸،ص۱۹۱)

در ایران قبل از اسلام، حدود و مقررات طبقاتی بشدت حکومت می‌کرد، انتقال طبقات و تغییر موقعیت اجتماعی و اقتصادی افراد جامعه تقریبا محال بود

با پیدایش نهضت اسلامی، مردم امیدوار بودند که اسلام به حمایت طبقات محروم برخیزد و به اختلاف عظیم طبقاتی پایان بخشد، ولی این آرزو کاملا عملی نشد بلکه ۳۰ سال پس از رحلت پیشوای اسلام و سپری شدن عصر خلفای راشدین، روش آزادمنشانه آنان راه فراموشی سپرد، و چون حزب و جمعیت متشکل و مؤمنی برای رهبری مردم وجود نداشت و مردم نیز رشد کافی نداشتند، زمام کارها به دست کسانی افتاد که ظاهرا دعوی مسلمانی می‌کردند ولی عملا به هیچیک از تعالیم اسلام و سنن خلفای راشدین عمل نمی‌کردند. از این رو فاصله طبقاتی زیاد شد و در قرن هفتم هجری بیش از پیش، توده‌های مردم را همچون نیروی کار می‌شمردند و نیرویی می‌دانستند که می‌باید مطیع صرف باشد .

در دیوان عراقی هم نشانی از طبقات مختلف اجتماعی را می یابیم که عبارتند از شاهان،وزیران، صوفیان، شحنگان، فقرا و ...

۱ –شاهان

بیان رویدادها و کشتارها و ناپایداری های امارت و حکومت که از ویژگی های ملوک الطوایفی است در لباس گله از روزگار در دیوان عراقی به چشم می خورد:

محنت سر مردمی ندارد　　دولت دل همدمی ندارد
زاحسان زمانه دیده بر دوز　　کو دیده مردمی ندارد
یا درد بساز ز آنکه درمان　　با جان تو محرمی ندارد(عراقی،۱۳۷۲،ص۱۲۸۳،۱۲۸–۱۲۸۵)
خواهی بساز کارم خواهی بسوز جانم　　با کار پادشاهان ما را چکار باشد؟ (همان،ص۱۷۵،ب۱۹۳۲)
گویند رقیبان که ندارد سر تو بیش　　سلطان چه عجب گر سر درویش ندارد
او را چه خبر از من و از حال دل من　　کو دیده پر خون و دل ریش ندارد
(همان ،ص۲۷۸ ،ب۳۳۳۶–۳۳۳۷)

۲–وزیران

وزیران در ساختار سیاسی دربارها همواره جایگاهی خاص و منزلتی ویژه داشته اند. وزیر مدبّر، با درایت و هوشمند می توانسته پادشاه را در همه زمینه ها به توفیق برساند و یا بر اثر سوء تدبیر مقدمات زوال و سقوط او را فراهم آورد. به همین دلیل معمولاً گسترش یافتن اقتدار سیاسی و حتی اقتصادی وزیران موجب هراسیدن و احساس خطر پادشاه می شد و در تاریخ ایران بسیاری از وزیران قربانی تدبیر و کاردانی خود بوده اند تا عدم کفایت.

۳–فقرا

در مقابل شاهان فقرا قرار دارند که طبقه ضعیف جامعه هستند و اگر در جامعه ای تعداد فقرا زیاد شوند باعث آسیب به اجتماع می شود :

سیاه روی دو عالم شدم که از غم فقر　　گلیم بخت عراقی سیاه گون گردی (همان،ب۲۳۴۶)
مفلسانیم بر درت عاجز　　منتظر نشسته تا چه فرمائی (همان،ب۲۴۳۷)

باورهای عامیانه

آثار ادبی فارسی یکی از غنی ترین منابع ثبت آداب و رسوم و اعتقادات مردم و فرهنگ عامه است و با جستجو در متون ادبی فارسی می توان بسیاری از وجوه فراموش شده از فرهنگ عامه را کشف کرد.

۱–طالع و بخت

تبعیض و ناروائی هایی وجود داشت که مردم به علت استبداد و اختناع شدید و بیم از حاکمیت، قدرت برخورد با آن را نداشتند و تفکر غالب اشعری هم به این اندیشه کمک می کرد که هر چه به مقتضای مراد انسانی نیست، به طالع و بخت و اقبال خود نسبت می دادند.

عراقی در اشعارش به طالع و بخت خود هم اشاره دارد و می گوید اگر یار به من ستم می کند از طالع بد من است.

زجور یار چه نالم که طالع دل من چنانکه بخت عراقیست همچنان آمد (همان،ص۱۷۹،ب۱۹۹۰)

آه که در طالعم باز پراکندگیست بخت بد آخر بگو کین چه پریشانی است؟ (همان،ص۱۸۸،ب۲۱۲۵)

شکایت نیست ما را در غم تو که ما را این ز بخت و اختر افتاد (همان،ص۳۲۱،ب۳۸۲۹)

۲-ریختن شراب روی زمین

جرعه بر خاک ریختن رسمی میان میخواران بوده که سابقه ای دور و اساطیری دارد و نوعی ادای احترام به اموات بوده و این رسم در زمان عراقی هم رایج بوده است و ریشه اجتماعی دارد.

جامی از میکده روان کردند پیش او صد روان روان برخاست

جرعه ای ریختند بر سر خاک شور و غوغا را جرعه دان برخاست (همان،ص۷۳، ب۶۱۵-۶۱۶)

۳-چشم زخم

بررسی محققان نشان می دهد که اعتقاد به چشم زخم و شوری چشم در فرهنگ ملل سابقه ای دیرینه دارد. اسنادی که از نقاشی های انسان های نخستین در درون غارها به دست آمده تا سنگ نوشته ها و آثار مکتوب قرون وسطی همه رواج این اعتقاد را بین اقوام گوناگون در قرون و اعصار مختلف تایید می کنند.وجه مشترک همه این اعتقادات آن است که عامل اصلی چشم زخم سوءنیت و حسد است.

شاعران هم اصل اعتقاد به چشم زخم را از فرهنگ جامعه خود کسب کرده اند . عراقی هم در آثارش از چشم زخم سخن به میان آورده است.

چشم بد را تاب رویت آتشی افروخته چو سپندی جام مشتاقان برآن افروخته

(عراقی،۱۳۷۲،ص۱۳۸،ب۱۴۱۶)

جمال پرستی

عشق ورزی با ممالیک و غلامان و زیباپسران و ترسابچگان از مضامین رایج شعر این دوره است. بازتاب این موضوع در ادبیات، نشان از آلودگی های عصر و سقوط و انحراف و انحطاط اجتماعی دارد که با تسلط بیگانگان بر شدت آن افزوده شده است.

یکی از اصولی که عراقی بدان پای بند است جمال پرستی است. شیخ عراقی بنیاد طریقت را بر اساس زیبایی پسری متکی ساخته و از جمله مظاهر زیبایی به صورت زیبا عشق می ورزیده است. خودش می گوید:

یاد آن شیرین پسر خواهیم کرد کام جانرا پر شکر خواهیم کرد (همان ،۲۳۷ ،ب۲۸۱۳)

انعکاس اوضاع نابسامان اجتماعی در شعر

حمله مغول که مانند اغلب حملات و کشتارهای تاریخی از عوامل عمده عقب افتادگی و تاخیر فرهنگی و عدم تداوم و پیوستگی سیر منظم تکامل اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی ایران بود بخش عظیمی از کشور را به ویرانه تبدیل نمود ولی بخش جنوبی کشور (از جمله زادگاه سعدی و حافظ) در دوره اول این حملات از آسیب مستقیم و از ویرانگری و کشتارها در امان ماند. شاعرانی مانند مولوی حامل شعر و عرفان به قونیه و سخنورانی مانند امیر خسرو و عراقی مایه رونق زبان و ادبیات فارسی در هند شدند. عراقی در زمانی به دنیا آمده که مغول به کشور حمله کرده و اوضاع زمانه خود که ناشی از ناامنی ها و کشتارهای وحشیانه بوده را ملاحظه کرده از این رو عراقی سخت اندوهگین، ناراحت و از دنیا گریزان است و از زمانه همواره به بدی یاد می کند:

خوش دلی در جهان نمی یابی خود خوشی در نهاد آدم نیست
در جهان گر خوشی کم است تو را خوش بدانم که ناخوشی کم نیست
کشت امید را که خشک بماند بهتر از آب چشم من غم نیست
(عراقی، ۱۳۷۲،ص۱۰۰،ب ۹۴۵-۹۴۷)

اندوهگنی چرا عراقی مانا که ز جفت خویش طاقی
غمگین مگر از فراق یاری شوریده مگر ز اشتیاقی
خون خوری که درین سرای پرغم با هجر همیشه هم وثاقی (همان،ص۱۱۹،ب۱۱۶۴-۱۱۶۶)

انتقاد از مفاسد اجتماعی

« ابعاد اجتماعی شعر فارسی آینه رفتار و هنجار مردم این مرز و بوم و دولتمردان است ضمیر روشن بین و طبع نازک اندیش شاعر بیش از دیگران در برابر کجروی ها و ستم ها و ناروایی ها آزرده گشته و واکنش نشان می دهد. شاعران زبان مردمند بنابراین انتقاد آنان از رفتار کارگزاران و حکومت و جامعه تنها واکنش فردی نیست بلکه گزارش رنج ستمکشانی است که در بی پناهی خویش جز تحمل تازیانه و تن دادن به حبس و آوارگی راهی ندارند»(جوکار،۱۳۸۷،صص۳۱-۳۲)

۱-ریا و ریاکاری

ریا و تزویر و سالوس از مضامینی است که شکایت از آن به وفور در شعر شاعران قرن هفتم دیده می شود. این دو چهرگی و ریا که در ادب فارسی انعکاس یافته، از محیط ناامن و اوضاع پریشان اجتماعی و استبداد حاکم بر جامعه مایه گرفته است.

عراقی می داند خود نمائی و خویشتن خواهی در هر جامعه که ظاهر شود بنیاد جامعه را از هم می پاشد بنابراین سخت مخالف ریاکاران و ظاهرسازان است. عراقی معتقد است که کسانی که در صومعه و عبادتگاه مشغول عبادت هستند همه حیله گر و ریاکارند و عبادت ظاهری می کنند.

نه ام اهل زهد و تقوی به من آر ساغر می　　که به صدق توبه کردم زعبادت ریایی

(همان،ص۱۰۹،ب۱۰۳۶)

شعر عراقی نقد جامعه ای است که در آن فاصله میان ادعا و عمل بسیار زیاد شده است و ریاکاری و تظاهر به رعایت شرع جایگزین همه ارزش های اسلامی و اخلاقی شده است.

به قمارخانه رفتم همه پاکباز دیدم　　چون به صومعه گذشتم همه یافتم دغایی

(همان،ص۱۰۹،ب۱۰۳۸)

همچنین او معتقد است که زاهدان و پرهیزگاران فقط ادعای پرهیزگاری می کنند و برای خودنمایی عبادت می کنند:

تو مرا شراب در ده که ز زهد توبه کردم　　چون ز زاهدی ندیدم جز لاف خودنمایی

(همان،ص۱۰۹،ب۱۰۴۰)

بده جامی و بشکن توبه من　　خلاصم ده ازین زهد نفاقی

(همان،ص۱۱۱،ب۱۰۵۴)

این زهد و پارسائی چون نیست جز ریائی　　ما و شراب و شاهد کنج شرابخانه

(همان،ص۲۴۶،ب۲۹۳۴)

ابن جوزی در کتاب تلبیس ابلیس در مورد زاهدان چنین می گوید:

« از این متزهدان کس باشد که هرگز جامه نرم نپوشد تا آبروی زهدش محفوظ بماند، و اگر جان بسپرد نزد مردم نان نخورد، و خویش را به جهد از لبخند زدن باز دارد تا به خنده چه رسد. و شیطان بدو چنین باوراند که این اصلاح اخلاق است، حال آنکه چیزی نیست جز ریاکاری : همو که سرافکنده است و محزون می نماید در خلوت شیر درنده است.» (ابن جوزی،۱۳۶۸ :۱۳۰)

نهادهای اجتماعی و دینی مثل مسجد،محراب،منبر و مدرسه و اماکن عرفانی مانند صومعه و خانقاه در عصر مغول به گونه ای دیگر بود. این مکان ها به محل سالوس،ریا،شطح و طامات قرار گرفته و از اهداف بنیادیشان خارج شدند.

۲-بی وفایی

بی وفائی به معنای بدعهدی و ناسپاسی یکی از نشانه های بی اعتمادی و ناامنی اجتماعی است و در مقابل آن وفاداری یکی از اساسی ترین شرایط اجتماعی

الف-بی وفایی از یاران و دوستان

بیشترین نمود بی وفایی و پیمان شکنی بی وفایی یاران و دوستان است:

از وفا و دوستی کم کرده ای در جفا و دشمنی افزوده ای (همان،ص۲۰۷،ب۲۴۱۲)

ب- بی وفایی از روزگار

شاعر توصیه می کند که در امور دنیا دل نبندی چرا که هر کسی که دل به امور دنیا ببندد به بلا و گرفتاری مبتلا می شود. این دنیا ارزش دل بستگی ندارد زیرا باید رفت و کام دنیا را به دیگری پرداخت این دنیا بی وفا است و به کسی وفا نمی کند.

هر که دل در امور دنیا بست به بلاهای جاودان پیوست

هر دلی کوهوای دنیا خواست در تن افزود، لیک از جان کاست (همان،ص۳۸۲، ب۱۱۸-۱۱۹)

اگر تو پاکی نظر به پاکی کن انقطاع از طباع خاکی کن (همان،ص۴۰۹، ب۴۸۵)

توصیه های اجتماعی

۱-همنشینی با صالحان

بهترین همنشینان برای تربیت خصوصاً تربیت عقلانی صالحان هستند که در رأس آنها پیغمبران و جانشینان و رهروان راه آنها هستند که بیشترین تأثیر بر رشد و تربیت عقلانی انسانها در طول تاریخ داشتند چنانچه با ملاحظه تاریخ این مطلب بدست می آید که افراد با ایمانی که همنشین پیغمبران بودند از قدرت تعقل و تفکر خود استفاده می کردند که همه اینها به خاطرتأثیرات همنشینی این افراد با پیغمبران و جانشینان و رهروان راه آنها است.

دوم: از ملک ناشدن غافل همنشینان صالح و عاقل (همان،ص۳۸۶، ب۱۷۸)

۲- دوری از مردم آزاری

آزار رسانی به خود و دیگران، یکی از رذایل اخلاقی و عامل مهم برهم زدن تعادل در زندگی فردی و اجتماعی آحاد بشر است. در قرآن کریم و احادیث اهل بیت علیهم السلام این رذیله اخلاقی مورد توجه قرار گرفته و به ریشه‌یابی آن پرداخته شده است.

خاطر اهل دل طلب کردن دور بودن ز مردم آزردن (همان،ص۳۸۶، ب۱۸۰)

۳-نام نیک اندوختن

شاعر معتقد است هر کسی که تلاش کند که نام نیکی برای خود بیاندوزد در جهان جاویدان می ماند.

هر که را نام نیکی اندوزد در جهان کسوت بقا دوزد (همان،ص۳۸۸، ب۱۹۸)

۴-کمک کردن به فقیر

دست گیری از درماندگان نیز از ویژگی های عارفان است:

در مجلس عشق مفلسی را پر کن دو سه رطل رایگانی (عراقی،۱۳۷۲،ص۹۳،ب۸۶۱)

اوقات فراغت

۱-ورزش

یکی از مسائل فرهنگی در روزگار عراقی توجه به بازی و سرگرمی است . بازی و سرگرمی در بین انسان ها همواره دچار تغییر و تحول بوده است و معمولا با گذشت روزگار کامل تر، جذاب تر، و گاهی پیچیده تر می شود. برخی بازیها با گذشت زمان فراموش می شوند و دسته ای دیگر تحول می یابند. در اشعار عراقی اگرچه به طور خاص به بازی های مختلف و شیوه های برگزاری آن اشاره نشده اما خواننده را با بعضی ورزش ها آشنا می کند و به ما نشان می دهد که در آن زمان چه ورزش هایی مرسوم بوده و مردم اوقات فراغت خود را چگونه می گذراندند.

چوگان‌بازی

«... تاریخ پیدایش بازی چوگان و تنظیم آئین‌نامه و مقررات آن به درستی معلوم نیست، آنچه مسلم است این فن و آموزش آن، از حدود دو هزار سال پیش در ایران باستان (در بین طبقات ممتاز) رواج داشته، چنانکه فردوسی، به استناد چند سند قدیمی از جمله کتابی که تاریخ تألیف آن را دو هزار سال قبل از خودش اعلام داشته، پیدایش بازی گوی و چوگان را از دوران کیانیان می‌داند. این ورزش به خاطر آنکه در پرورش جسم و تن و تقویت قوای ذهنی و تربیت روان یکی از مفیدترین ورزشها محسوب می‌شد، بیشتر مورد علاقه و توجه ایرانیان بوده است.» (راوندی،۱۳۸۲،ج۷،ص۲۱) عراقی هم در آثارش به این ورزش توجه کرده و در مواردی به اصطلاحات این ورزش اشاراتی نموده :

محمد مبارکشاه در کتاب آداب الحرب و الشجاعه در مورد فواید بازی چوگان چنین می نویسد «...و چوگان زدن نهاده اند تا مرد اندروی تاودار شود و پوست دست سخت کند و انگشتان برو استوار گردد و خو کند تا شمشیر و دبوس و خراتگینی و ناچخ و گرز زدن بر مرد آسان شود و غلبه و گردش سواران بشناسد که چوگان زدن را بر کارزار برابر نهاده اند مر غلبه خصم را » (مبارکشاه ، ۱۳۴۶ :۴۶۷)

مشو چون گوی سرگردان،فکن خود را درین میدان رساند خود ترا چوگان به جولانگاه سلطانی
(عراقی،۱۳۷۲،ص۲۷،ب۱۹۸)

جان ما چوگان و دل میدان اوست گوی الفت در خم چوگان ماست (همان، ص۲۹۹،ب۳۶۰۳)

شطرنج

نمونه‌یی از ورزش فکر در ایران باستان، رواج بازی شطرنج است که پیدایش آن را بیشتر به دوره ساسانیان نسبت می‌دهند. «بنابر یک روایت قدیم که در کتاب مادیکان چترنگ نقل شده است، ایرانیان، بازی شطرنج را از هندوان فراگرفتند.» (راوندی،۱۳۸۲،ج۷ ص۲۶)

به طور کلی قماریعنی بازی هایی که در آن برد و باخت باشد از دیرباز در ایران معمول بوده و قماربازان که اکثراً دلباخته این کارند، و در محافل خصوصی یا در قمارخانه ها گرد می آمدند و به انواع قمار نظیر نرد، شطرنج، پاسور،وغیره می پرداختند. پس از حمله مغول آشکارا به شطرنج بازی می پرداختند.

عراقی هم در اشعارش به اصطلاحات و انواع مهره های شطرنج اشاره کرده است:

ما زان توئیم و تو بر می شکنی از ما　　آری چه توان کردن؟ با مات نمی افتد
با عشق تو می بازم شطرنج وفا لیکن　　از بخت بدم بازی جز مات نمی افتد

(عراقی،۱۳۷۲،ص۲۴۲،ب۲۸۷۶)

در زمان چون زخواست پرسیدش　　میل شطرنج باختنش دیدش
شیخ شطرنج خواست،وقت گزید　　با حریف ظریف می بازید (همان،ص۴۲۶،ب۷۳۲-۷۳۳)
فرس دولتش چو بازین شد　　بیدق همتش به فرزین شد (همان،ص۴۲۶،ب۷۳۶)

۲-شکار

«قبل از آنکه انسان با کشاورزی و اهلی کردن حیوانات آشنا شود، شکار و صید حیوانات برای انسان بدوی و بیابان‌گرد، امری ضروری و حیاتی بود.

پس از آنکه بشر به رموز و فنون کشاورزی و چوپانی آشنا شد شکار اهمیت دیرین خود را، از کف داد مخصوصا پس از آنکه وسایل تولیدی تکامل یافت. جامعه اشتراکی جای خود را به جامعه طبقاتی داد، و بردگی و استثمار انسانی از انسانهای دیگر معمول شد، در این دوره تاریخی، طبقات ممتاز که فراغت و آسایش بیشتری داشتند به نخجیر کردن و شکار حیوانات وحشی علاقه بسیار نشان دادند و شکار که روزگاری جنبه حیاتی داشت، برای طبقه مرفه بیشتر جنبه تفریحی به خود گرفت»(راوندی،۱۳۸۲،ج۷،ص۳۱)

عراقی در اشعارش اشاره به شکار کرده و در حکایتی که در عشاق نامه بیان کرده که شکار در زمان او جنبه تفریح و سرگرمی را داشته و از آن طبقه مرفه بوده:

عزم نخجیرگاه کرده و مست　　تیرش اندر کمان،کمان در دست (عراقی،۱۳۷۲،ص۴۱۲،ب۵۳۰)
ناگه آن دل فگار شد آگاه　　که به نخجیر خواهد آمد شاه (همان،ص۴۱۴،ب۵۶۹)

۳-باده نوشی

یکی از تفریحات طبقات ممتاز و متوسط جامعه ایرانی در دوره عراقی میگساری در مجالس جشن یا در میخانه‌ها و خرابات بود، و با اینکه این عمل از نظر شرعی و اخلاقی ممنوع و مذموم تلقی می‌شد، با این وجود نه تنها بسیاری ازافراد ثروتمند و طبقات حاکم زمان، به میگساری می‌پرداختند، بلکه عده‌یی از متفکرین و مردان حساس و شرافتمندی که از ظلم امرای ستمگر و عوامفریبی ریاکاران و یا از جهل و بیخبری مردم رنج می‌بردند، برای آنکه ساعتی چند گریبان خود را از قید عقل رهایی بخشند، به می‌نوشی مبادرت می‌کردند.

عنصرالمعالی در قابوس نامه در باب شراب چنین نوشته: «اما به حدیث شراب خوردن نگویم که شراب خور و نیز نتوانم گفتن که مخور که جوانان به قول کسی از جوانی بازنگرداند، مرا نیز بسیار گفتند و نشنیدم تا از پس پنجاه سال ایزد تعالی رحمت کرد و توفیق توبه ارزانی داشت. اما اگر نخوری سود هر دو جهان با تو بود و هم خشنودی ایزد تعالی بیابی و هم از ملامت خلقان و از نهاد و سیرت بی عقلان و فعل های محال رسته باشی و نیز در کدخدایی بسیار توقیر باشد. و زین چند روی اگر نه خوری دوستر دارم و لکن جوانی و دانم که رفیقان بد نه گذارند که نخوری و بدین گفته اند «الوحده خیر من جلیس السوء » پس اگر خوری دل بر توبه دار و از ایزد تعالی توفیق توبه همی خواه و بر کردار خویش پشیمان همی باش مگر توفیق توبه دهد و توبه نصوح ارزانی دارد به فضل خویش.» (عنصرالمعالی،۱۳۴۵ :۶۷)

هان ای دل دیوانه، بخرام به میخانه　　کاندر خم و پیمانه صهبا همه او دیدم
در میکده و گلشن می نوش می روشن　　می بوی گل و سوسن کاینها همه او دیدم
در میکده ساقی شو ، می درکش و باقی شو　　جویای عراقی شو کو را همه او دیدم

(عراقی،۱۳۷۲ ،ص۸۵ ب۷۶۸– ۷۷۰)

نتیجه گیری

شعر و ادب کلاسیک فارسی گنجینه ی بسیاری از اندیشه‌های اجتماعی درطول تاریخ بوده است که می‌توان از طریق بازخوانی این متون، تاریخ اندیشه ی اجتماعی در بین اهالی این حوزه ی تمدنی ـ زبانی را شناسایی نموده و به نگارش در آورد .

تاثیر عوامل محیطی و طبیعی در شکل گیری فرهنگ ملت ها انکار ناپذیر است به عبارت دیگر اثر عوامل محیط طبیعی در هر زمان و مکانی ویژگی خاص خودش را دارد و باعث شکل گیری فرهنگ آن جامعه می شود. در شعر عراقی با توجه به استیلای مغولان و ملوک طوایفی و استقرار سیاست های سوداگرانه آنان خاستگاه اصلی نابسامانی های اجتماعی و ناهنجاری های اخلاقی بوده است. عمده ترین انتقادهایی که عراقی در اشعارش کرده انتقاد از ریا و بی وفایی روزگار بوده است.انتقاد از شاهان و فاصله طبقاتی بین شاه و درویش . همچنین با مطالعه این اثر متوجه می شویم که اوقات فراغتشان را با ورزش هایی چون شطرنج،چوگان بازی، شکار می پرداختند و تفریحات آنها بیشتر با باده نوشی و میگساری بوده است.

کتابنامه

۱–ابن جوزی، ابوالفرج، (۱۳۶۸)، **تلبیس ابلیس**،ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگزلو، مرکز نشر دانشگاهی، چ اول ، تهران

۲-برزشابادی، شیخ شهاب الدین امیرعبدالله،(۱۳۸۷)،**شرح لمعات شیخ فخرالدین عراقی**، محمد خواجوی،مولی، چاپ دوم

۳-ترابی،علی اکبر،(۱۳۸۵)،**جامعه شناسی ادبیات فارسی**، فروزش، چاپ پنجم

۴-جوکار،نجف،۱۳۸۷،« **عملکرد محتسب و بازتاب آن در برخی متون ادب فارسی**»، پژوهشنامه علوم انسانی،شماره ۵۷،صص۲۳-۴۶

۵-راوندی،مرتضی،(۱۳۸۲)،**تاریخ اجتماعی ایران**،نگاه،تهران، ۱۲ج، دوم

۶-روح الامینی،محمود،۱۳۶۸،«**بازتاب قشربندی در دیوان حافظ**»،مجله نامه علوم اجتماعی،شماره دوم،صص۱۹۱-۲۰۸

۷-زرین کوب،عبدالحسین،(۱۳۶۳)،**سیری در شعر فارسی**، نوین،چاپ اول

۸-سلیم،غلامرضا.(۱۳۷۷)،**جامعه شناسی ادبیات یا اجتماعیات در ادب فارسی**،توس، چاپ اول، تهران.

۹-شفیعی کدکنی،محمدرضا،(۱۳۸۶)،**زمینه اجتماعی شعر فارسی**، نشر اختران،نشر زمانه،چاپ اول

۱۰-کاشانی،عزالدین محمودبن علی،(۱۳۹۱)،**مصباح الهدایهٔ و مفتاح الکفایهٔ**،استاد جلال الدین همایی،هما،چاپ دوازدهم

۱۱-عراقی،فخرالدین،(۱۳۷۲)،**مجموعه آثارفخرالدین عراقی**،نسرین محتشم (خزاعی)،زوار،چاپ اول

۱۲-عسگری حسنلو،عسگر،۱۳۸۶-۱۳۸۷،«**سیر نظریه نقد جامعه شناختی ادبیات**»،مجله ادب پژوهی،شماره چهارم،صص۴۳-۶۴

۱۳-عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس، (۱۳۴۵) ،**قابوس نامه** ،به اهتمام غلامحسین یوسفی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران

۱۴-لوونتال،لئو،«**جامعه شناسی ادبیات**»،ترجمه محمدرضا شادرو، مجله جامعه شناسی ایران، شماره اول،دوره چهارم،صص۱۱۷-۱۳۶

۱۵-مبارکشاه، محمد بن منصور،(۱۳۴۶)، **آداب الحرب و الشجاعه**، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، انتشارات اقبال

بررسی مفاهیم تعلیمی «رهبری تحول‌گرا» در «کلیله و دمنه»

محسن ایزدیار[۱]

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اراک

کامران پاشایی فخری

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

چکیده

رهبری تحول‌گرا فرآیند نفوذ آگاهانه در افراد یا گروه‌ها برای ایجاد تغییر و تحول ناپیوسته در وضع موجود و کارکردهای سازمان به عنوان یک اصل است. رهبری تحول‌آفرین از طریق گفتار و کردار شکل جامعه را دچار تحول می‌کند و نفوذ فراوانی در میان پیروانش دارد. این نوع رهبری زمانی تحقق می‌یابد که رهبران علایق کارکنان‌شان را به کار افزایش دهند و از هدف‌ها و ماموریت‌ها آگاه سازند و پیروان‌شان را تشویق کنند که فراتر از منافع فردی بیندیشند. در گنجینه‌ی ادب ایران، کتاب کلیله و دمنه دارای پندهای تعلیمی فراوان در خصوص مفاهیم تعلیمی مدیریتی است. از جمله‌ی آن، مجموعه‌های دانش و حکمت است که مردمان خردمند قدیم گرد آورده‌اند و به هرگونه‌ی زبان نبشتند و از برای فرزندان خویش به میراث گذاشتند و در اعصار و قرون متمادی گرامی می‌داشتند و می‌خواندند و از آن، حکمت عملی و آداب زندگی و زبان می‌آموختند. هم‌چنین با مداقه در مباحث تعلیمی علم مدیریت و سازمان‌های یادگیرنده یکی از مهم-ترین شاخصه‌های یادگیری سازمانی، مولفه رهبری است و در میان انواع آن به ویژگی‌های رهبری تحول‌گرا توجه خاصی شده است. سخنان و رفتار شخصیتی شیر در «کلیله و دمنه» منطبق بر شاخصه‌های رهبری تحول‌گرا در سازمان‌های یادگیرنده است. نوشته‌ای که متعلق به چند قرن پیش است، چنان موشکافانه و با زبان حیوانات سخن از رهبری می‌گوید که قابل تامل و تعمق برای اندیشمندان امروزی است. در این مقاله سعی شده است با بررسی ویژگی‌های رهبری تحول‌گرا و مفاهیم تعلیمی ملحوظ در آن، این کتاب ارزشمند فراگیرتر و با نگرش علمی مورد استفاده ادیبان و اندیشمندان قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تعلیمی، کلیله و دمنه، مدیریت، رهبری تحول‌گرا، سازمان‌های یادگیرنده

مقدمه

کتاب «کلیله و دمنه» از عهد قدیم مورد توجه ملوک و بزرگان جهان بوده است. این کتاب توسط «عبدالله-بن‌مقفع»، برای اولین بار از زبان پهلوی به عربی ترجمه شد. ابوالمعالی نصراللّه‌بن‌محمد عبدالحمید منشی شیرازی که در عهد بهرام‌شاه غزنوی (۵۴۷ ـ ۵۱۲ ه.ق) و خسرو شاه (۵۵۵ ـ ۵۴۷ ه.ق) می‌زیست، آن را به زبان فارسی ترجمه کرد. کتاب کلیله و دمنه از جمله کتبی است که علاوه بر مسائل ادبی به موضوعات تعلیمی، اجتماعی، مدیریتی و فکری نیز اهمیت داده است.

۱. نویسنده مسوول Izadyar.mohsen@yahoo.com

تئوری رهبری تحول‌گرا نخست توسط «برنز» (۱۹۷۸) به منظور تمایز بین آن دسته از رهبران که روابط قوی و انگیزشی با زیردستان و پیروان برقرار می‌کنند و آن دسته از آن‌ها که به طور گسترده‌ای متمرکز بر مبادله یا تعامل برای ایجاد نتایج‌اند به وجود آمد.

وی مشخص کرد که یک رهبر تحول‌گرا، به دنبال انگیزه‌های بالقوه در پیروان و ارضای نیازهای بالاتر آنان است. رهبران تحول‌گرا، رابطه انگیزشی متقابلی را برقرار می‌کنند که پیروان را به رهبران تبدیل می‌کند. بنابراین رهبری تحول‌گرا، تعاملی و دوسویه[1] است.

«گاروین»، استاد علم مدیریت، یکی از بلوک‌های سازنده سازمان یادگیرنده را رهبری می‌داند و می‌گوید: «رهبری، در سازمان یادگیرنده، کارکنان توانمند را درک می‌کند و فرهنگ عملی و تجربی را تشویق می‌نماید و این امر حاکی از تعهدات قوی در سازمان است.» (فایض، ۱۳۷۵: ۳۱)

هم‌چنین «مارک» و «رابینز»، از اندیشمندان معاصر علم مدیریت، معتقدند: «رهبری در سازمان یادگیرنده حامل نقش‌های جدیدی هم‌چون معلم و مربی و ناظر، مدیر دانشی، همکار یادگیرنده و الگو برای یادگیری، معمار و طراح، هماهنگ‌کننده و حمایت از پروژه‌های یادگیری است.» (سیاسی، ۱۳۷۱: ۷۲)

تجلی رهبری تحول‌گرا در کلیله و دمنه

«آولیو» و دیگران چهار رفتار اصلی که رهبری تحول‌گرا را شامل می شود به شرح زیر بیان می‌دارند:

«نفوذ مطلوب یا کاریزما، انگیزش الهامی، تحریک هوشی، ملاحظات شخصی.» (حبیبی تبار،۱۳۸۰: ۱۹)

سرافرازی، فرهمندی، احترام و وفاداری بی‌چون و چرای پیروان از رهبری است که حس آرمانی را انتقال می‌دهد. نفوذ مطلوب باعث می‌شود که رهبران به عنوان مدل‌هایی از نقش و الگوی رفتار برای پیروان باشند.

بر اساس این نگرش، مسئولیت رهبران ساختن سازمان‌هایی است که در آن‌جا افراد به طور مستمر توانایی‌های خود را در جهت شناخت و فهم پیچیدگی‌ها، شفاف‌تر کردن آرمان‌ها و توسعه بخشیدن به مدل‌های ذهنی، گسترش دهند. این بدان معنی است که رهبران مسئول فراگیری کارکنان هستند.

به طور خلاصه، رهبری تحول‌گرا بر پیروان خود اثر بسیار قوی می‌گذارد. رهبر تحول‌گرا چشم‌اندازی را به شیوه‌ای جذاب و روشن شکل می‌دهد و چگونگی رسیدن به آن چشم‌انداز را بیان می‌کند و با اعتماد به نفس و با خوش‌بینی عمل می‌کند و این اطمینان را به زیردستان انتقال می‌دهد، ارزش‌ها را با اقدامات نمادین تاکید می‌کند، با الگو بودن هدایت می‌کند و کارکنان را برای رسیدن به چشم‌انداز توانمند می‌سازد. (دسلر، ۱۳۷۳ :۳۵۲)

نویسندگان مدبر کلیله و دمنه نیز با بیانی شیوا و گوناگون به کسانی که می‌خواهند حاکم و مدیر باشند، چنین تعلیماتی دارند:

[1]. Mutual

«پادشاه موفق آن است که کارهای او به ایثار صواب نزدیک باشد و از طریق مضایقت دور، نه کسی را به حاجب، تربیت کند و نه از بیم، عقوبت روا دارد و پسندیده‌تر اخلاق ملوک رغبت نمودن است در محاسن صواب و عزیز گردانیدن خدمت‌کاران مرضّی اثر.» (منشی، ۱۳۹۰: ۱۳۳)

اگر عواملی که موجب بروز ناهمسانی می‌شود از نظر سامانه‌ی حکومتی مهم نباشد تلاشی نیز برای از بین بردن آن معضلات و ایجاد تحول به عمل نخواهد آمد. فردی که نتواند در محیطی آرام، آزادانه عقاید خود را بیان نماید، مسلما با ایجاد برخی شرایط، عصیان خود را ظهور و بروز خواهد داد و صد البته احتمال دست‌یابی مدیر تحول‌گرا به اهداف مدیریتی تضعیف خواهد شد.

«... پسندیده‌تر سیرتی ملوک را آن است که حَکَم خویش در حوادثْ، عقلِ کُلّ را سازند و در هیچ وقت اخلاقِ خود را از لطفی بی‌ضعف و عُنفی بی‌ظلم خالی نگذارند، تا کارها میانِ خوف و رجا روان باشد، نه مخلصان نومید شوند و نه عاصیان دلیر گردند.» (همان: ۳۰۵)

نویسندگان «کلیله و دمنه» معتقدند قوت طبع، بزرگی همت، شفقت و اکرام، عدالت، وقار، عفو و اغماض، سخاوت، حلم و رازداری از خصوصیات مهم اخلاقی و ذهنی حاکمان تحول‌گراست که بی‌توجهی به آن‌ها، عواقب نامطلوبی فراروی حاکمیت و به تبع آن اجتماع انسانی قرار می‌دهد.

«... و در سه کار خوض نتوان کرد مگر به رفعتِ همّت و قوّتِ طبع: عملِ سلطان و بازرگانیِ دریا و مغالبتِ دشمن و علما گویند مقام صاحبْ مروّت به دو موضع ستوده است: در خدمتِ پادشاهِ کامرانْ مکرَّم یا در میانِ زهّادِ قانعْ محترم.» (همان: ۶۷)

«چون به نزدیکِ او رسیدند گاو را گرم بپُرسید و گفت: بدین نواحی کی آمده‌ای و موجبِ آمدن چه بوده است؟ گاو قصّه‌ی خود را بازگفت. شیر فرمود که: اینجا مقام کن که از شفقت و إکرام و مبرّت و إنعام ما نصیبی تمام یابی. گاو دعا و ثنا گفت و کمرِ خدمت به طوع و رغبت ببست.» (همان: ۷۳)

اساس تحقیقات اولیه‌ای که بر روی رابطه‌ی نگرش‌های مدیر و رفتارهایش توسط اندیشمندان علم مدیریت انجام گرفته است، نشان می‌دهد که این دو با یک‌دیگر رابطه‌ی علّی دارند، یعنی نگرش مدیر تحول-گرا تعیین‌کننده‌ی عملکردی است که وی انجام می‌دهد، یعنی به خیر و نیکی و عدالت فکر کردن، کردار را نیز نیکو می‌گرداند.

«شنزبه گفت: چه تدبیر دانم کرد؟ و من اخلاقِ شیر را آزموده‌ام، در حقّ من جز خیر و خوبی نخواهد.» (همان: ۱۰۶) «.... و هرچند مَلِک را بنده‌ام آخِر مرا از عدلِ عالَم آرایِ او نصیبی باید.» (همان: ۱۳۵) «که پادشاهِ کامگار آن باشد که بُراقِ همّتش اوج کیوان را بسپَرد و شِهاب صولتش دیوِ فتنه را بسوزد.» (همان: ۱۹۳) «...و باقیِ این فصول را خلوتی باید تا بر رای ملک گذرانیده شود، که سرمایه‌ی ظفر و نصرت و عُمده‌ی اقبال و سعادتْ حزم است، و أوّلُ الحَزْمِ المَشْوَرَهُ و بدین استشارت که ملک فرمود و خدمتگاران را در این مهّم محرم داشت دلیلِ حزم و ثبات و برهانِ خرد و وقار او هرچه ظاهرتر گشت.» (همان: ۱۹۸)

«ملک گفت: این وزیرِ ملکِ زاغان است و صاحبِ سِرّ و مشیرِ او، معلوم باید کرد که این تهوّر بَر وی به چه سبب رفته است.» (همان: ۲۱۲) «برهمن جواب داد که اگر پادشاهان دَرِ عفو و اغماض بَسته گردانند و از هر که اندک خیانتی بینند یا در بابِ وی به کراهیت مثال دهند بیش بَر وی اعتماد نفرمایند، کارها مهمل شود و ایشان از لذّت عفو و منّت بی‌نصیب مانند.» (همان: ۳۰۴)

به اعتقاد «رابرت کتز» و «هنری فایول»، از اندیشمندان برجسته علم مدیریت، درستی و یک‌رنگی، قدرت اخلاقی با ثبات، حس احترام به دیگران و سخاوت و شجاعت مدیر تحول‌گرا ازجمله ویژگی‌هایی است که در تحکیم مبانی یک سیستم مدیریتی، ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است که در دیدگاه نویسندگان «کلیله و دمنه» در مثال‌های زیر مشهود است:

«نیکوتر سیرتی و پسندیده‌تر طریقتی ملوک را، که هم نَفْسِ ایشان مَهیب و مکرّم گردد و هم لشکر و رعیَّتْ خشنود و شاکر باشند و هم ملک و دولتْ ثابت و پایدار، حلم است.» (همان: ۳۴۷) «زیرا که به فوایدِ سَخاوَتْ یک طایفه مخصوص توانند بود و به شجاعت در عمرها وقتی کار افتد، امّا به حلم خُرد و بزرگ را حاجت است و منافع آن خاصّ و عامّ و لشکر و رعیّت را شامل.» (همان) «...و هر که را این همّت باشد باید که این ابواب را قبله‌ی دل و کعبه‌ی جان سازد، که ثَبات و وَقْار پادشاهان را زیباتر حلیتی و تابان‌تر زینتی است، چه فرمان‌های ملوک در دِما و فُروج و املاک و اموالِ جهانیان روا باشد، و جَوازِ احکام و نَفاذِ مثال‌های ایشان بر اطلاق بی‌حجاب؛ اگر اخلاقِ خود را به حلم و دیانت آراسته نگردانند از بیم درشت‌خُویی جهانی خَراب شود و خَلقی آزرده و نَفُور گردند، و بسی جان‌ها و مال‌ها در معرضِ هلاک و تفرقه افتد و اصل حلم، مشاورت است با اهلِ خرد و حَصافت و تجربت و ممارست، و مجالستِ حکیمی مخلص و عاقلی مشفق، و تجنّب از خائنِ غافل و جاهلِ مُوذی، که هیچ چیز را آن اثر نیست در مردم که هم‌نشین را.» (همان: ۳۴۸)

«... و اگر پادشاهی به سخاوتْ جهان زرّین کند یا به شجاعت ده مصاف بشکند، چون از حلم بی‌بهره بُوَد به یک عربده همه را باطل گرداند و تمامیِ لشکر و رعیّت را نفرت دهد و اگر در آن هر دو قصوری باشد به‌رِفقْ همه جهان را شاکر تواند داشت و به رای و قَعْبَره دشمنان را بمالید. و باز حلم بی‌ثبات هم از عیبی خالی نماند، که اگر بسیار مَؤونت‌ها تحمّل کرده شود و بر اظهارِ آهستگی مبالغت نماید چون عاقبتِ آن به تهتّک کشد ضایع و بی‌ثمرت ماند. قالَ النَّبیُّ علیه السَّلم: لایکونُ الحلیمُ لعاناً.

وَلا خَیْرَ فی حلمٍ إذا لَمْ یَکُنْ لَهُ بَوادِرُ تَحْمی صَفوَهُ إنْ یُکَدَّرا

و هر پادشاه را که همه أدواتِ مُلک مجتمع باشد، چنان که نه در هنگام عفو و حلم متابعتِ هوا جایز شمرد و نه در وقتِ عقوبت و خشم مطاوعتِ شیطان روا بیند و بنای اوامر و نواهی او بَر بنلادِ تأمُّل و مشاورت آرامیده باشد ملکِ او از استیلای دشمنان مصون ماند و از تسلّطِ خصم مسلّم.

لایَطْبَعونَ وَلایَبُورُ فِعالُهُمْ بَلْ لایَمیلُ مَعَ الهَوی أحلامُها»

(همان :۳۴۹)

باید تاکید شود که جذابیت چیزی جدای از زیبایی است. شخص می‌تواند چهره‌ی زیبایی نداشته باشد ولی دارای ظاهری فوق‌العاده جذاب باشد؛ هم‌چنین می‌تواند بسیار زیبا باشد اما اصلاً جذاب نباشد. جذابیت یک ویژگی اکتسابی است که در مدیران تحول‌گرا یکی از شاخصه‌های مهم شخصی است.

«.... و مقرّر است که سرمایه‌ی همه‌ی سعادت‌ها تقدیرِ آن سری است امّا بقا و نَمای آن به خرد و حصافتِ پادشاه و به اخلاص و مناصحتِ وزیر متعلّق باشد، که چون پادشاه حلیم و عالم باشد و رایْ زَنِ حکیم و خردمند داشت که به سَداد و غَنا و نَفاذ و مَضا مذکور باشد و به تجربت و ممارست و نیک‌بندگی و شفقت مشهور، در هَمَه کارها مظفّر و منصور شود و به هرجانب که روی نهد فتح و نصرت و اقبال و دولت در قفای او می‌رود و همیشه گوش به آوازِ موکبِ او می‌دارند و دشمنان را مقهور و منهزم بدو می‌سپارند و اگر بر حَسَبِ هوی در کاری مثال دهد و جانبِ مصلحتی را بی‌رعایتْ گذارد به رایِ وزرا و معینان، و لطف و رفقِ ایشان، آن مهّم نیز مَکْفی گردد و تدارکِ آن در حیّز تعذّر نمانَد.» (همان: ۳۵۰)

تاکید شد که «فایول» دارا بودن نیرو و قدرت جسمانی و داشتن قیافه‌ی جذاب و ظاهری متناسب را کیفیت فیزیکی مدیر می‌نامد. در آثار ادب فارسی این ویژگی مهم تعلیمی برای مدیر مورد عنایت است. در «کلیله و دمنه»، شیری که به عنوان حاکم و مدیر جنگل انتخاب شده است، هم مظهر نیرومندی است و هم مظهر سلامت و جوانی و هم نمونه‌ی زیبایی و رعنایی.

«در حوالی آن مرغزار، شیری بود و با او وحوش و سباع بسیار، همه در متابعت و فرمان او، او جوان و رعنا و مستبد به رای خویش بود.» (همان: ۶۱) «دمنه گفت: چون مردْ دانا و توانا باشد مباشرتِ کارِ بزرگ و حملِ بارِ گران او را رنجور نگرداند.» (همان: ۶۴)

«...و من به هیچ وقت و در هیچ حال از انتقام مَلِک ایمن نتوانم بود، روزی در خدمتِ او بر من سالی گذرد، چه ضعف و حیرتِ من ظاهر است و شکوه و مَهابتِ او غالب.» (همان: ۲۹۳)

یکی دیگر از مهارت‌هایی که بیش‌تر مورد نیاز مدیران است توانایی بازشکافی و حل دشواری‌هاست که «رابرت کنتز» از آن به عنوان «مهارت ادراکی» یاد می‌کند. وی معتقد است: «باید مدیر توانایی برداشت کلی و شناخت عناصر برجسته و مهم را دارا باشد و بتواند پیوندهای میان عناصر را به خوبی درک کند.» (سیاسی، ۱۳۸۸: ۲۸)

هم‌چنین به اعتقاد هنری فایول، «مدیران باید توانایی درک مسایل، تشخیص عوامل، چگونگی ارتباط این عوامل و عناصر، تعیین روش‌های گوناگون هر فعالیت و توانایی سنجش هر روش را در پرتو ملاحظات مختلف داشته باشند و به طور کلی بتوانند قضاوت و اجتهاد کنند.» (همان: ۶۲)

آنان باید از توان و نیروی فکری به قدر کافی برخوردار باشند و از به کار انداختن اندیشه در زمینه‌ی امور گوناگون و پی‌گیری مسایل، به سادگی احساس خستگی و کسالت ننمایند و در آراء و عقاید خود، جمود فکری و تعصب را جایگزین منطق و استدلال نسازند.

ادبیات وظایفی دارد که با ادای آن رسالت مفهوم کارآمد پیدا می‌کند و آن عبارت است از تبیین راه-کارهایی برای سعادت و موفقیت، هم‌چنین تعیین حدود و حفظ اسرار به منظور بری شدن از متعدیان و رعایت شرایع جهانداری که این مهم در جای جای منابع منظوم و منثور ادب فارسی علی‌الخصوص کلیله و دمنه تاکید شده است.

«... و چون پادشاهْ اسرارِ خویش را بر این نسق عزیز و مستور داشت و وزیرِ کافی گزید و در دل‌های عوام مَهیب بود و حشمت او از تنسّم ضمیر و تتبّع سرِّ او مانع گشت و مکافاتِ نیکوکرداران و ثمرتِ خدمتِ مخلصان در شرایع جهان‌داری واجب شمرد، و زجرِ متعدّیان و تعریکِ مقصّران فرض شناخت، و در انفاقْ حُسْنِ تقدیر به جای آورْد سزاوار باشد که مُلکِ او پایدار باشد و دستِ حوادثْ مواهبِ زمانه از وی نتواند ربُود، و در خدمت او گردد دهرِ خائن راستکار و چرخ ظالم دادگر.» (همان: ۲۰۰)

«...و پادشاهِ موفّق آن است که چون مهمّی حادث گردد وجهِ تدارکِ آن بر کمالِ خرد و حَصافَتِ او پوشیده نگردد و طریقِ تلافیِ آن پیش رائِدِ فکرتِ او مشتَبِه نماند، وَالمَرْءُ یَعْجزُ لَاالمَحالَه. و تَفَصّی از چنین حوادث [و] دفعِ آن جز به عقل و ثَبات و خرد و وَقار ممکن نشود.» (همان: ۳۶۳)

قدر مسلم کیفیت ذهنی و فکری حاکم و بهره‌مندی از رای صایب و فکرت ثاقب و مشاورت عقلا در رفع نقایص و اکمال نواقص، می‌تواند بر تسریع روند سعادتی جامعه، در قالب و محتوا، تاثیرگذار باشد.

«دمنه گفت: مراتبْ میانِ اصحابِ مروّت و ارباب همّتْ مشترک و متنازَع است. هرکه نفسِ شریف دارد خویشتن را از محلّ وضیع به منزلت رفیع می‌رساند و هر که را رایِ ضعیف و عقل سخیف است از درجتِ عالی به رتبتِ خامل گراید.» (همان: ۶۳)

«رای ملوک به مشاورتِ وزیرانِ ناصح زیادتْ نور گیرد، چنان که آبِ دریا را به مددِ جوی‌ها مادّتْ حاصل آید.» (همان: ۱۹۷) «معلوم است که ملک به رای صایب و فکرتِ ثاقبِ خویش مستقلّ است.» (همان: ۳۷۹)

هم‌چنین به اعتقاد هنری فایول این دسته از توانایی‌ها عبارت از مسائلی است که ارتباط با وظایف خاص سازمان ندارد، بلکه توانایی‌های رهبری و مدیریت، آن‌ها را ایجاب می‌کند و داشتن درک کلی از علوم روز، زیربنای اصلی معلومات مذکور است.

در آثار ادب فارسی، دانش و معلومات مدیر فقط مختص به دانش مدیریتی نیست. بلکه مدیر اگر اسکندر زمان هم باشد، هم‌نشینی و هم‌صحبتی با اندیشمندان برای او غنیمتی است.

«و هرگاه که ملک هنرهای من بدید بر نواختِ من حریص‌تر از آن گردد که من بر خدمت او.» (همان: ۶۶)

«بلکه تربیتِ پادشاه بر قدرِ منفعت باید که در صلاح مُلک از هر یک بیند، چه اگر بی‌هنران خدمتِ اسلاف را وسیلتِ سعادت سازند خَلل به کارها راه یابد و اهل هنر ضایع مانند. و هیچ کس به مردم از ذاتِ او نزدیک‌تر نیست، چون بعضی از آن معلول شود به داروهایی علاج کنند که از راه‌های دور و شهرهای

بیگانه آرند.» (همان: ۶۹) «... و چاره نیست ملوک را از مستشارِ معتَمَد و گنجورِ امین که خزانه‌ی اسرار پیش وی بگشایند و گنج رازها به امانت و مناصحتِ وی سپارند و ازو در امضای عزایمْ معونت طلبند، که پادشاه اگرچه از دستورِ خویش در اصابتِ رای زیادت باشد و در همه‌ی ابواب بر وی مزیّت و رجحان دارد با اشارت او فواید بیند، چنان‌که نورِ چراغ به مادّتِ روغن و فروغ آتش به مددِ هیزم و هر که را متانتِ رای و مظاهرتِ کُفات جمع شد بدین پایِ ظفر گیرد، بدان دستِ خطر بندد.» (همان: ۱۹۹)

همان‌گونه که اشاره شد «رابرت کتز»، مهارت فنی را یکی از ویژگی‌های مهم مورد نیاز مدیران تبیین می‌کند و معتقد است که مهارت بهره‌گیری از ابزار و فنون خاص، لازمه‌ی مدیریتی پویا و اثربخش است.

«هنری فایول» هم معتقد است این معلومات مربوط به وظایف شغلی است که فرد انجام می‌دهد و در واقع مربوط به موضوعات و هدف‌هایی است که سازمان و مشاغل برای تحقق بخشیدن به آن‌ها به وجود آمده‌اند.

در «کلیله و دمنه» نیز تاکید شده است، کسی که هدف سازمان را نشناخته و به وظایف خویش جهت رسیدن به آن هدف آشنایی نداشته باشد، نمی‌تواند به مقام رهبری برسد و اصولاً اگر کسی واجد این شروط نباشد، افراد زیرمجموعه، آگاهانه سرنوشت خود را به دست او نمی‌سپارند و به دنبال رهبری شایسته می‌گردند.

«... و عاجزترِ ملوک آن است که از عواقبِ کارها غافل باشد و مهمّاتِ ملک را خوار دارد، و هرگاه که حادثه‌ی بزرگ افتد و کارِ دشوار پیش آید موضِع حَزْم و احتیاط را مهمل گذارد، و چون فرصت فایت گشت و خصم استیلا یافت نزدیکانِ خود را متّهم گرداند و به هر یک حوالت کردن گیرد.

وَلکِنْ إَخُو الحَزْمِ، الَّذی لَیْسَ نازلاً　　بِهِ الخَطْبُ إلّا وَهْوَ لِلْقَصْدِ مُبْصِرُ
فَذاکَ قَریعُ الدَّهْرِ ما عاشَ حُوَّلٌ　　اِذا سُدَّ مِنْهُ مَنْخَرٌ جاشَ مَنْخَرُ

و از فرایضِ احکام جهان‌داری آن است که در تلافیِ خلل‌ها پیش از تمکّنِ خصم و از تغلّب دشمن مبادرت نموده شود، و تدبیرِ کارها بر قضیّتِ سیاست فرموده آید، و به خِداع و نفاق دشمن التفات نیفتد، و عزیمت را به تقویتِ رای پیر و تأییدِ بختِ جوان به إمضا رسانیده شود.

أخُو عَزَماتٍ لایُریدُ عَلَی الّذی　　یَهُمُّ بِهِ مِنْ مُفْظِعِ الأمْرِ صاحِبا
ذا هَمَّ أَلْقی بَیْنَ عَیْنَیْهِ عَزْمَهُ　　وَنَکَّبَ عَنْ ذِکْرِ العَواقِبِ جانبا

چه مال بی‌تجارت و علم بی‌مذاکرت و ملک بی‌سیاست پایدار نباشد.

دستِ زمانه یاره‌ی شاهی نیفگند　　در بازُوی که آن نکشیده است بارِ تیغ
لایَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفیعُ مِنَ الأذی　　حَتّی یُراقَ علی جَوانِبِهِ الدَّم (همان:۹۷)

«شیر گفت: به مجرّدِ گمان بی‌وضوحِ یقین نزدیکانِ خود را مهجور گردانیدن و در إبطالِ ایشان سعی پیوستن خود را در عذابْ داشتن است و تیشه بر پایِ خویش زدن و پادشاه را در همه‌ی معانی خاصّه در إقامتِ حدود و در امضایِ ابوابِ سیاست، تأمّل و تثبّت واجب است.» (همان: ۹۹)

«هرولد کونتز» عملکرد گذشته‌ی مدیر را از ویژگی‌های برجسته‌ای می‌شمارد که باید در شغل‌های مدیریتی مورد توجه قرار گیرد. این ویژگی به احتمال، با ارزش‌ترین عامل پیش‌بینی شیوه‌ی کار آینده یک مدیر است. البته در گزینش سرپرستان رده اول، ارزیابی نتایج مدیریت گذشته آنان امکان‌پذیر نیست زیرا این افراد چنین تجربه‌ای نداشته‌اند با وجود این در نظر گرفتن کامیابی‌های مدیران در گذشته می‌تواند در شمار عوامل برجسته گزینش مدیران عالی و سطوح میانی مدیریت باشد.

«... و پس از تفهّم این معانی و شناختِ این دقایق بر پادشاه فرض است که تفحُّصِ عُمّال و تتبّع أحوال و أشغال که به کفایتِ ایشان تفویض فرموده باشد به جای می‌آرد و از نقیر و قطمیرِ احوال، هیچ چیز بر وی پوشیده نگردد، تا اگر مخلصان را توفیقْ مساعدت کند و خدمتی کنند یا خائنان را فرصتی افتد و اهمالی نمایند، هر دو می‌داند و ثمرتِ کردارِ مخلصان هرچه مُهنّاتر ارزانی می‌دارد و جانیان را به قدرِ گناه تنبیه واجب می‌بیند؛ چه اگر یکی از این دو طرف بی‌رعایت گردد مصلحانْ کاهل و آسان‌گیر و مفسدانْ دلیر و بی‌باک شوند و کارها پیچیده و أعمال و أشغال مختلّ و مهمل ماند و تلافیِ آن دشوار دست دهد.» (همان: ۳۰۸)

«... و ملوک را نیز این همّت باشد که پروردگارانِ خود را کار فرمایند و اعتماد بر ابنای دولتِ خویش مقصور دارند و آن هم از فایده‌ای خالی نیست که چون خدمت‌گار از حقارتِ ذاتِ خویش بازاندیشد شکرِ ایثار و اختیارْ لازم‌تر شناسد، زیرا که دریافتنِ آن تربیتْ خود را دالّتی صورت نتواند کرد. امّا این باب آنگاه ممکن تواند بود که عَفافِ موروث و مکتسَب جمع باشد و حِلْیَتِ فضل و براعت حاصلْ، چه بی این مقدّمات نه نام نیک بندگی درست آید و نه لباسِ حق‌گزاری چُست.» (همان: ۴۰۱)

به عقیده‌ی فایول، «تجربه در زمینه‌ی معلوماتی است که ضمن انجام دادن وظایف خاص، از تصدّی کارِ به خصوص عاید فرد می‌شود.» (پارکینسون، ۱۳۷۶: ۲۵)

در تئوری «رهبری تحول‌گرا» سخن از رهبری است که به پیروان خود الهام می‌بخشد تا آن‌ها منافع خویش را فدای منافع سازمان کنند. جسی جکسان، مادر ترزا، جنرال داگلاس، مک آرتور، گاندی و روزولت، از استادان علم مدیریت معاصر، در این گروه از رهبران قرار دارند.

بنا بر این تجارب حرفه‌ای به تدریج و در ظرف زمان مناسبی به دست می‌آید. همان گونه که در «کلیله و دمنه» به کرات به آن تاکید شده است:

«شیر، پادشاه جنگل، می‌خواست که از میان سباع و وحوش بسیاری که همه در طاعت و متابعت او بودند، معاون و دستیاری انتخاب کند. شگال را که به زهد و بی‌اعتنایی به امور دنیوی مشهور شده بود، به پیش خود خواند و به هر نوع بیازمود و پس از چند روز فرمود: به سمع ما رسانیده‌اند که تو در زهد و عفّت منزلتی

یافته‌ای و اکنون بر تو اعتماد می‌خواهیم فرمود تا درجه‌ی تو بدان افراشته گردد و در زمره‌ی خواصّ و نزدیکان ما آیی.

شگال جواب داد که: ملوک سزاوارند بدان‌چه برای کفایت مهمّات، انصار و اعوان شایسته گزینند، اما من بر این کار وقوفی و در آن تجربتی ندارم. شیر فرمود: چون رضای ما تو را حاصل آمد، خود را به وهم بیمار مکن. شیر با او وثیقتی موکّد به جای آورد و اموال و خزاین بدو سپرد. اما قرب و مکانت او بر نزدیکان شیر گران آمد و در مخاصمت او با یک‌دیگر مطابقت کردند و روزها در آن تدبیر بودند. تا این که او را به دزدی متهم کردند. شیر بر او خشم گرفت و دست خصمان را در کشتن شگال مطلق گردانید.

مادر شیر بر بی‌گناهی شگال وقوف یافت و پسر را از تعجیل برحذر داشت. شیر سخن مادر، نیکو استماع کرد و آن را بر خرد خویش بازانداخت و شگال را از خطر رهانید و حاسدان شگال را تأدیب نمود. لکن در این واقعه او را تجربتی افتاد بزرگ.» (منشی، ۱۳۹۰، باب شیر و شغال)

شگال بی‌تجربه، به تدریج و ضمن انجام دادن وظیفه، تجربه‌های بزرگی یاد گرفت. در حقیقت شگال در دوره‌ی اول معاونت خود به جهت بی‌تجربگی، فقط شاهد رویدادها بود و از رویدادآفرینی بهره‌ای نداشت.

«... شیر را این سخن موافق آمد. دمنه بَرحَسَبِ مُراد و اشارتِ او برفت. چون از چشم شیر غایب گشت شیر تأمّلی کرد و از فرستادنِ دمنه پشیمان شد و با خود گفت: در امضای این رای مُصیب نبودم، چه هر که بر درگاهِ ملوک بی‌جُرمی جفا دیده باشد و مدّت رنج و امتحان او دراز گشته، یا مبتلا بوده به دوام مضرّت و تنگی معیشت، یا آنچه داشته باشد از مال و حرمت به باد داده، یا از عملی که مقلَّد آن بوده است معزول گشته، یا شِرّیری معروف که به حرص و شَرَه فتنه جوید و به أعمال خیر کم گراید، یا صاحبِ جرمی که یاران او لذّت عفو دیده باشند و او تلخیِ عقوبت چشیده یا در گوشمال شریک بوده باشند و در حقّ او زیادتِ مبالغتی رفته، یا در میان أکفا خدمتی پسندیده کرده و یاران در احسان و ثمرت بر وی ترجیح یافته یا دشمنی در منزلت بر وی سبقت جسته و بدان رسیده، یا از روی دین و مروّت اهلیّتِ اعتماد و امانت نداشته، یا در آنچه به مضرّتِ پادشاه پیوندد، خود را منفعتی صورت کرده، یا به دشمنِ سلطان إلتجا ساخته و در آن قبول دیده، به حکم این مقدمات پیش از امتحان و اختبار تعجیل نشاید فرمود پادشاه را در فرستادنِ او به جانب خصم و محرم داشتن در اسرارِ رسالت و این دمنه دوراندیش است و مدّتی دراز بر درگاهِ من رنجور و مهجور بوده است. اگر در دل وی آزاری باقی است ناگاه خیانتی اندیشد و فتنه‌ای انگیزد. و ممکن است که خصم را در قوّت ذات و بَسْطتِ حال از من بیش‌تر یاوَدْ در صحبت و خدمتِ او رغبت نماید، و بدان‌چه واقف است از اسرارِ من او را بیاگاهاند.» (همان: ۷۱)

«شیر گفت آن را بر ضعف حمل نتوان کرد و بدان فریفته نشاید گشت، که بادی سخت گیاهی ضعیف را نیفگند و درختان قوی را دراندازد و کوشک‌های محکم را بگرداند. و مهتران و بزرگان قصدِ زیردستان و أذناب در مذهبِ سیادت محظور شناسند و تا خصمْ بزرگوارْ قَدْر و کریم نباشد اظهارِ قوّت و شوکت روا ندارند، و بر هر یک مقاومت فراخورِ حال او فرمایند. چه در معالی کفاءَتْ نزدیک اهل مروّت معتبر است.» (همان: ۷۲)

عقیده استیفن پی رابینز این است که: «نباید این نوع رهبری را به عنوان مدینه فاضله در نظر گرفت. رهبر تحول‌گرا برای به حرکت در آوردن گروه و نجات سازمان از یک بحران می‌تواند مطلوب باشد ولی پس از این که بحران از بین رفت و کارها به وضع عادی برگشت، این نوع رهبری نمی‌تواند اثربخش باشد. موجودیت رهبری تحول‌گرا فقط به هنگام وقوع بحران یک قلم دارایی ارزشمند به حساب می‌آید، وقتی بحران از بین برود، به صورت یک قلم بدهی در می‌آید.» (دسلر، ۱۳۷۳: ۶۹)

نتیجه

کتاب «کلیله و دمنه» نمودی از رهبر تحول‌گرا را در قالب شیر و رهبر حیوانات جنگل آشکار می‌سازد. از طرفی نفوذ در رهروان و الگو بودن برای ایشان به عنوان یک معلم و بالا بردن انگیزه در پیروان، برای یک رهبر یک اصل اجتناب ناپذیر است.

هم‌چنین یک رهبر تحول‌گرا با نفوذ در احساسات جمعی و فردی ایشان، برای کشف راه‌حل‌های جدید در مورد رفع مشکلات و ارتباط با یکایک آنان و واگذاری مسئولیت‌ها بر عهده ایشان، برای افزایش یادگیری و پرورش رهبران جدید از درون این جمع می‌باشد. یکی از رسالت‌های نویسندگان «کلیله و دمنه» نیز، آموزش نوع صفات رهبر تحول‌گراست. در واقع اندیشمندان علم مدیریت سازمان‌های یادگیرنده با نظریه-پردازی و آزمایش‌های متفاوت، رهبر تحول‌گرا را معرفی می‌کنند، در صورتی که کتاب «کلیله و دمنه» در قالب داستانی شیوا که هر خواننده‌ای را مجذوب خود می‌نماید، این صفات را به صورتی کاملا ملموس به خوانندگان می‌شناساند. روش تعلیم این کتاب در عصر خود و قرن‌های حاضر منحصر به فرد بوده است.

با مقایسه تعریف اندیشمندان علم مدیریت در مورد صفات و ویژگی‌های رهبران تحول‌گرا، به انطباق تفکر عالمان روز مدیریت و اندیشه‌های نویسندگان کلیله و دمنه اشراف می‌یابیم. شیر به عنوان یک رهبر تحول‌گرا در این کتاب معرفی می‌شود و صفات رهبری او مشابه تئوری رهبری اندیشمندان روز مدیریت است، یعنی هماهنگی یک تئوری در عصر حاضر با دیدگاهی از قرن‌ها پیش!

کتابنامه

- پارکینسون، نورث کوت، (۱۳۷۶)، مهارت‌های مدیریت، مترجم دکتر مهدی ایران‌نژاد پاریزی، انتشارات آزاده، تهران.
- حبیبی تبار، جواد، (۱۳۸۰)، گام به گام با اخلاق مدیریت و شیوه‌های پیشرفت آن، نشر خرم، قم.
- دسلر، گری، (۱۳۷۳)، مبانی مدیریت، ترجمه داود مدنی، چاپ پنجم، پیشبرد، تهران.
- سیاسی، علی اکبر، (۱۳۷۱)، نظریه‌های شخصیت، چاپ پنجم، دانشگاه تهران، تهران.
- سیدجوادین، سیدرضا، (۱۳۸۸)، نظریه‌های مدیریت و سازمان، چاپ دوم، نشر نگاه دانش، تهران.
- فایض، علی، (۱۳۷۵)، کاربرد اصول مدیریت در جوامع با جهت‌گیری اسلامی، موسسه انتشارات فطرت، ری.
- منشی، نصرالله، (۱۳۹۰)، کلیله و دمنه، مجتبی مینوی، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، تهران.

بررسی سلسله مراتب دشواری در آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان بر اساس مدل پریتر: بررسی مقابله ای

حکیمه ایوبیان
کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی
پوران دابویی
مدرس دانشگاه

چکیده:

بررسی مقابله ای، بعنوان متداولترین رویکرد زبانشناسی قرن بیستم، به مقایسه سطوح مختلف دو و یا چند زبان می پردازد. این رویکرد که عمیقا ریشه در ساختار گرایی و رفتار گرایی دارد، امروزه نیز روشی موثر در بررسی و پیش بینی دشواری ها و تداخل های یادگیری دو زبان محسوب می شود. آگاهی از این سطوح تداخل، این امکان را به معلمین و دانش آموزان می دهد تا با پیش بینی این دشواری ها و یافتن راه حلی مناسب، بتوانند از آنها عبور کرده و فرآیند آموزش و یادگیری را تسهیل بخشند.در این مقاله، ابتدا مدل پریتر و سطوح دشواری آن معرفی شده و سپس با نمونه های موردی برای هر کدام از سطح ها در ارتباط با آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان، بویژه انگلیسی زبانان بحث و بررسی می شود.

کلید واژه ها: سلسله مراتب دشواری، مدل پریتر، بررسی مقابله ای

مقدمه

همزمان با ظهور رفتارگرایان و ساختار گرایان در قرن بیستم، نگرش های متفاوتی بویژه در زمینه یادگیری و آموزش زبان های مختلف بوجود آمد. یکی از این نگرش ها، بررسی مقابله ای بود که به مقایسه زبان های مختلف در سطوح متفاوت می پرداخت و بر این فرض استوار بود که مانع اصلی در یادگیری زبان دوم، تداخل در عناصر یادگیری دو زبان می باشد. ایده حاکم بر زبانشناسان در این دوره این بود که اساسا

یادگیری زبان دوم غلبه بر تفاوت ها و دشواری های دو سیستم زبانی- زبان اول و زبان دوم- است. اما از آنجاییکه بررسی مقابله ای تا حدی زیادی بصورت ذهنی بود و معیار "توصیف علمی" در مکتب رفتارگرایی و ساختارگرایی را برآورده نمی کرد، گروهی از افراد علاقمند به بررسی مقابله ای مدل هایی برای ملموس کردن این سطوح تفاوت و دشواری ارایه کردند. از جمله آنها می توان به مدل استاک ول، بورن و مارتین(۱۹۶۵) اشاره کرد که بوسیله آن معلم می تواند دشواری نسبی برخی از جنبه های یادگیری زبان دوم را در گرامر پیش بینی کند. کلیفرد پریتر(۱۹۶۷) که ضرورت این مراتب ارایه شده در مدل استاک ول را دریافته بود، آنرا بصورت جامع ودر شش سطح دسته بندی کرد که البته این دسته بندی هم برای سطوح آوایی و هم ویژگی های گرامری کاربرد دارد. در ایجا ابتدا هر کدام از سطوح معرفی شده و سپس با نمونه هایی از زبان آموزان انگلیسی زبان برای یادگیری زبان فارسی بررسی می شود.

سلسله مراتب دشواری بر اساس مدل پریتر

۴ابتدا این مدل به پنج سطح تقسیم مشود که عبارتند از:

سطح صفر(۰)- انتقال Transfer

در این سطح، تضاد ویا تفاوتی میان دو زبان، وجود ندارد. زبان آموز به سادگی صدا، ساختار و یا کلمه را از زبان اول خود به زبان هدف انتقال می دهد. مثلا برای زبان آموز انگلیسی زبانی که فارسی می آموزد در یادگیری کلماتی چون در، برادر و نه مشکلی نخواهد داشت، چراکه این کلمات به همان معنی و مفهوم و با شباهت آوایی در زبان انگلیسی بعنوان واژه های door , brother, no به ترتیب وجود دارد. در آواشناسی نیز می توان به صدا های /æ, b, f, s, z, m, n, .../اشاره کرد که در هر دو زبان وجود دارد. در نگاه کلی تر، می توان به رابطه همنشینی و رابطه جانشینی در دستور را نیز اشاره کرد که در هر دو زبان به چشم می خورد. در کتاب "مقدمات زبانشناسی" اثر مهری باقری(۱۳۷۸)، از این دو رابطه بعنوان دو محور معرفی و بصورت زیر بیان شده است:

"رابطه جانشینی رابطه ی بین اجزائی است که روی یک محورعمودی قرار می گیرند و همدیگر را نفی و طرد مکنند. به سخن دیگر، رابطه ی بین واحد هایی است که به جای هم می آیند و معنی جمله را تغییر می دهند. مثلا در جمله ی "این کتاب خوبی است" اگر بجای "کتاب" واژه "مداد" یا "گل" را بگذاریم و یا بجای"این" واژه "آن" قرار بدهیم معنی جمله فرق می کندو جمع هر دو واژه یعنی این و آن در این جمله ممکن نیست.ولی رابطه تباین رابطه واحد هایی است که نه تنها همدیگر را طرد نمی کنند بلکه در کنار هم بکار می روند و در عرض هم قرار می گیرند. واحد هایی که بر محور جانشینی قرار می گیرند هر یک از طبقه ی ویژه ای هستند."

در زبان انگلیسی نیز همین روابط بر جملات حاکم است، بطوریکه در جمله ی "I like that flower" در صورت جایگزینی کلمات با کلماتی دیگر(book, this, you)در محور جانشینی، معنای جمله تغییر می کند.

در این سطح، انتقال بدلیل تشابه ویا یکسانی دشواری بوجود نخواهد آورد و به همین دلیل سطح صفر نام گرفته است.

سطح یک(۱)- تلفیق coalescence

دو مقوله در زبان اول به یک مورد در زبان هدف تبدیل می شوند. این سطح نیازمند این است که زبان آموز تفاوتی را که قبلا برای دو ساختار قایل بود را کنار گذاشته و آنها را در یک ساختار فرا گیرد. بطور مثال، واژه های tableو desk که برای انگلیسی زبانان دو مفهوم و کاربرد متفاوت دارد، با یک مفهوم "میز" در زبان فارسی بیان می شود. همچنین برای انگلیسی زبانی که بر حسب کاربرد، واژه های متعددی همچون president, boss, chief, dean, director, chairmanو chancellor برای واژه "رئیس" استفاده می شود حال آنکه در فارسی با همین تک کلمه بیان می شود. در زمینه دستور نیز ساختارهای "I go

"I'll go to school" ," I'm going to school", "to schoolهمگی در فارسی با جمله "به مدرسه می روم" تلفیق می شود.

سطح دو(۲)-فقدان تفاوت underdifferentiation

مقوله ای از زبان اول، در زبان هدف وجود ندارد و زبان آموز می بایست از بکار بردن آن پرهیز کند چراکه معادلی برای آن در زبان هدف وجود ندارد. واضح ترین نمونه ها برای این سطح، دستور زبان انگلیسی ست که در آن زمان هایی همچون حال کامل استمراری (have been+ ing)، گذشته کامل استمراری(had been+ ing) و یا آینده در گذشته (would+ infinitive without to) می باشد که درزبان فارسی وجود ندارد.همچنین در دستور زبان انگلیسی، میان جنسیت مذکر و مونث در ضمیر سوم شخص مفرد تمایز قائل می شود بطوریکه ضمیر sheبرای سوم شخص مفرد مونث و ضمیر he برای سوم شخص مفرد مذکر کاربرد دارد. به تبع این تمایز، این تفکیک جنسیت در ضمایر مفعولی، ضمایر ملکی و صفات ملکی متناظر نیز به چشم می خورد. در آوا شناسی نیز می توان از صدا هایی چون[θ] نام برد که در زبان فارسی تولید نمی شود نمونه ای دیگر وجود کلماتی در زبان انگلیسی است که با دو همخوان یا بیشتر آغاز می شوند اما در زبان فارسی تلفظ این کلمات با افزودن یک واکه بین دو همخوان و یا در ابتدا، تلفظ این کلمات میسر می شودمانند واژه های schoolو sport. بنا براین زبان آموز انگلیسی زبان، برای یادگیری زبان فارسی، می بایست این مقوله ها را که در زبان اصلی اش وجود دارند را به فراموشی بسپارد.

سطح سه(۳)- تفسیر مجدد reinterpretation

در این سطح، مقوله ای که در زبان مبدا وجود دارد و در زبان هدف، شکل و یا توزیع جدیدی می یابد. این سطح را در دستور خوبی می توان مشاهده نمود. مثلا زبان حال کامل در انگلیسی و فارسی به این ترتیب است:

حال کامل در زبان فارسی= حال کامل در زبان انگلیسی= حال استمراری در زبان انگلیسی

حال کامل در انگلیسی =we have read this book=ما این کتاب را خوانده ایم(حال کامل در فارسی)

حال کامل در انگلیسی=we haven't had supper yet=ما هنوز شام نخورده ایم(حال کامل در فارسی)

حال استمراری در انگلیسی= =we are sitting in the classroom =ما در کلاس نشسته ایم (حال کامل در فارسی)

سطح چهار(۴) - تفاوت بیش از حد overdifferentiation

مقوله جدید، شباهت بسیار اندک و یا هیچ شباهتی به نظیر آن مقوله در زبان مبدا ندارد و لزوما بایستی یاد گرفته شود. واژه های چندمین و مگر در زبان فارسی که زبان آموز انگلیسی هیچ معادلی برای آنها در دانش زبانی خود ندارد و یا صدای [خ] و [ژ] در زبان فارسی که در دایره آوایی زبان انگلیسی تهی است ویا با کیفیتی دیگر بروز می کند.

سطح پنج(۵)- تقسیم split

واژه ای در زبان مبدا به دو واژه در زبان هدف تقسیم می شود که نیازمند این است که زبان آموز تمایز جدیدی را فرا گیرد. بعنوان نمونه واژه student که در زبان انگلیسی بکار برده می شود، معادل کلماتی چون محصل، دانش آموز، دانشجو و شاگرد در زبان فارسی ست که می بایست زبان آموز زبان انگلیسی زبان آنها را بواسطه کاربردشان فرا گیرد. واژه uncle نیز به همین ترتیب است بطوریکه این واژه در فارسی به مفاهیم مختلف عمو، دایی، شوهر عمه و شوهر خاله استفاده شده وزبان آموز این کلمات جدید همراه با کاربرد شان بایستی فرا گیرد.در دستور زبان نیز برای کلمات شما و تو از واژه you استفاده می شود حال انکه زبان آموز در یادگیری زبان فارسی بایستی این تمایز را قائل شود.

لازم به ذکر است که نمونه های مطرح شده برای سطوح بالا تنها بخشی از موارد موجود است که ملموس ترین آنها بیان شده است که در مقایسه هر دو زبانی به چشم می خورد. از میان سطوح بحث شده، سطح (۰) که تناظر یک به یک در زبان مبدا و هدف را نشان می دهد، ساده ترین سطح شناخته شده و سطح (۵) که نشاندهنده بیشترین تداخل زبانی بدلیل مطرح شدن مقوله ای جدید در دانش زبانی زبان آموز است، بعنوان دشوارترین سطح یادگیری زبان هدف معرفی می شود.

آگاهی از این سطوح از دید گاه نویسنده، به مدرسان و معلمان آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان بویژه انگلیسی زبانان کمک می کند تا بتوانند دشواری های یادگیری زبان هدف را پیش بینی کرده و با استفاده از راهکار های مناسب بر آنها غلبه کرده و با نگاه فراتری به آموزش زبان فارسی به غیر فارسی زبانان بپردازند.

منابع و ماخذ

منابع فارسی

باقری، مهری.۱۳۷۸.*مقدمات زبانشناسی*.تهران ، نشر قطره

باطنی، محمد رضا.۱۳۸۳. *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*. تهران، انتشارات امیر کبیر

حق شناس، علی محمد.۱۳۸۴.آواشناسی. تهران. انتشارات آگاه

مکاریک، ایرناریما. ۱۳۹۰. *دانش نامه نظریه های ادبی معاصر*. مترجمین مهاجر؛مهران، نبوی . تهران.نشر آگه

منابع انگلیسی

Brown, H. D. (1987). ***Principles of Language Learning and Teaching***. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.

Prator, C.H. (1967). "***Hierarchy of difficulty***" Quoted in Brown, H. D. (1987).

Keshavarz, M. H. (2005). ***Contrastive Analysis & Error Analysis***. Rahnama Press. Tehran

برداشت های دیگرگونه ی مولانا از آیات واحادیث در فیه ما فیه

علی بازوند
دانشجوی دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر آرش امرایی
استادیار گروه علوم پایه و دروس عمومی دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر

چکیده
مولانا معروف ترین شاعر قرن هفتم است که گنجینه ای گرانبها از آیـات و احادیث در ادبیات فارسی دارد. برداشت های دیگرگونه در آثار منثور او (مجالس سبعه، فیه مافیه) حاکی از احاطهٔ شاعر به علوم اسلامی به ویژه علوم قرآنی می باشد. از آنجا که فهم کلام مولانا در بسیاری از موارد بدون آگاهی داشتن از این برداشت های دیگرگونه امکان پذیر نیست، از این رو در این مقاله سعی شده است تا با اشاره به سخنانی که در بردارندهٔ یکی از برداشت های دیگرگونه است، خواننده را در فهم سخن مولانا یاری دهیم. گذشته از این، این تحقیق از این نظر که جزو تحقیقاتی محسوب می شود که مربوط به آشنایی با فرهنگ آیات و احادیث می باشد حائز اهمیت است و از طرف دیگر چون از کتاب ارزشمند فیه ما فیه در کتاب ادبیات فارسی سال دوم متنی آمده است (گفتار چهارم این مقاله از اصل این متن اتخاب شده است)، لذا نگارنده را بر آن داشت تا ذهن همکاران محترم را متوجه این نکته نماید که حضرت مولانا علاوه بر مثنوی در آثار نثر خود نیز از تأویل و برداشت دیگرگونه استفاده نموده است.

کلیدواژه‌ها: برداشت های دیگر گونه، آیات، احادیث، فیه مافیه، مولانا .

مقدمه

در صدف آثار مولانا که غرق دریای بیکران خداوندی است، انواع دّر و جواهر موجود است. البته دست هرکسی بدان اسرار نمی رسد و تنها غواصـان بحر معنوی اند که قادر به دسترسی به این اسرارند.

مولانا سرآمد ناطقان کاملی است که برخوان گستردهٔ خود برای همه خوانندگان، در خور فهم و ظرفیتشان، قوت و غذای روحانی نهاده است.البته بهره ی وافر نصیب کسانی است که طالب معارف معنوی باشندودر توحید سرای مولوی جویا و مشتری کالای وحدت گردند،آنچه درآثارش وحدت آفرین است و جان اندیشه ی مولوی بر محورآن می گردد، بیش از همه قرآن کریم است. کتابی که برای تعلیم و تربیت هدایت و سعادت آدمیان نازل شده است و تا قیامت دستگیر مومنان و چراغ راه آنان است. در فیه مافیه مولانا بسیاری از جواهر اسرار کلام خداوندی غواصی شده و درکمتر برگی از این کتب است که پرتو روشنی از آن چراغ جاودانه و نورجان بخش خدا نتابیده باشد.

مولانا در بسیاری از اشعار و سخنان خود آیات و احادیثی را آورده است که برداشت او از آنها با آنچه معنای ظاهری این آیات و احادیث می باشد، متفاوت است. فهم این نوع آیات و احادیث در سخنان مولانا به دلیل رمزآمیز بودن، مستلزم درک معانی مجازی کلماتی است که به نمایندگی اشخاص واشیا و غیره ... چهارچوب ظاهری کلام را شکل می بخشند. این عبارات وکلمات به منزله ی رموزی هستند که راه بردن و دست یافتن به راز و حقیقت مفهوم آنها، جز از طریق گشودن آنها ممکن نیست. قطعاً درک بهتر سخنان مولانا، بستگی به دریافت درست مفهوم آیات و احادیثی دارد کـه وی از آنها بهره برده است. مولانا گاهی آیات و احادیث را در مفهوم رایج و نخستین آنها به کار نبرده، بلکه برداشتی دیگرگونه و جدید از آنها ارائه داده است. بنابراین برای فهم درست سخن مولانا، ابتدا باید برداشت متفاوت او را از آیات، روایات،

اصطلاحات، تعابیر، مضامین و... فهمید. در این مقاله تلاش شده است این عبارات و کلمات رمز آلود پیدا و سپس به توضیح آنها پرداخته شود و برداشت مولانا از آنها بیان گردد.

گفتار (۱)

– فاجاءها المخاض الی جذع النخله قالت یالیتنی مت قبل هذا و کنت نسیاً منسیا. (مریم : ۲۳)

«آنگاه که او را درد زائیدن فرارسید زیر شاخ درخت خرمائی رفت و از شدت حزن واندوه با خـــود می گفت ای کاش من از این پیش مرده بودم و از صفحهٔ عالم به کلی نامم فراموش شده بود.»

مفسران آیه را این گونه معنا کرده اند : « بیامد مریم را درد زه نزدیک سوی خرما بن شد. » (طبری ، ۱۳۶۷ : ج ۴و۳ ،ص ۹۵۹) «آورد او را درد زادن به درختی خـــرما.» (ابوالفتوح، ۱۴۰۸ ق : ج ۱۳ ،ص ۵۵) « درد زه خاستن او را باز آورد، که با تنهٔ خرما بن شد [و پشت خود بدان بازنهاد].» (میبدی ، ۱۳۳۹ : ج ۶ ،ص ۲۴)

ابوالفتوح رازی در این مورد معتقد است که : مدت حاملگی مریم نه ماه بوده است و بعضی معتقدند که هشت ماه بوده است. بعضی می گویند آنجا درخت خرما نبوده است، بلکه خداوند از جای دیگر خرمائی آنجا آورده است. کشف الاسرار می گوید: یوسف مریم را در بیابان گذاشت و رفت و مریم از تنهایی متحیر شد، گریه می کرد و بر دردش افزوده می شد، درخت خرمایی دید و به آن پشت نمود، و فرشتگان گرد او جمع شدند و به او کمک کردند. » (ر.ک:ابوالفتوح، ۱۴۰۸ ق:ج ۱۳ ، صص۶۶-۶۷)

آیه در موردحضرت مریم وچگونگی زاییدن او ست. اما مولانا برداشت جدیدی از درد دارد.

« درد است که آدمی را رهبرست در هرکاری که هست تا او را دردآن کار و هوس و عشق آن کار در درون نخیزد او قصد آن کار نکند وآن کار بی درد او را میسر نشود خواه دنیا خواه آخرت خواه بازرگانی خواه پادشاهی خواه علم خواه نجوم و غیره تا مریم را درد زه پیدا نشد قصد آن درخت بخت نکرد که : آیه فاجاء ها المخاض الی جذع النخله : او را آن درد به درخت آورد و درخت خشک میوه دار شد، تن هم چون مریمست و هر یکی عیسی داریم، اگر ما را درد پیدا شود عیسی ما بزاید و اگر درد نباشد عیسی هم ازآن راه نهائی که آمد بازبه اصل خود پیوندد الاما محروم مانیم و ازو بی بهره.

جـان از دورن بفاقه و طبع از برون ببرگ　　دیو از خـــورش به هیضه و جمشید ناشتا
اکنون بکن دوا کـــــه مسیح توبرزمیست　　چون شد مسیح سوی فلک فوت شد دوا.»
(مولانا ، ۱۳۸۵ :صص ۲۱-۲۰)

برداشت مولانا

درد زادن حضرت مریم را به کنار درخت خرمـــــا کشاند، عشق و درد و نیاز است که انسان را به انجام کار وا می دارد، و او را تحریک می کند، و وی را به مقاصد عالی انسانی می رساند، و تا انسان نسبت به چیزی احساس نیاز نکند، نمی تواند بدون تلاش به آن برسد، و رسیدن به هدف بدون سختی کشیدن به

دست نمی آید. مولانا معتقد است لازمهٔ رسیدن به اهداف متعالی آن است که ابتدا انسان در درون خود احساس نیاز کند و سپس با تلاش و کوشش فراوان بتواند به آن هدف برسد. مولانا درد واحساس نیاز را رهبر و راهنمای انسان می داند، این احساس نیاز از نظر وی شامل تمـــــــام خواسته های مادی ومعنوی انسان می گردد.

گفتار (۲)

– الله ولی الذین امنوا یخرجهم من الظلمات الی النور والذین کفروا اولیاوهم الطاغوت یخرجونهم من النور الی الظلمات اولئک اصحاب النار هم فیها خالدون . (بقره : ۲۵۷)

« خدا یار اهل ایمان است آنان را از تاریکی های جهان بیرون آرد و به عالم روشنائی برد وآنان که راه کفر گزیدند یارایشان شیطان و دیو راهزن است آنها را از جهان روشنائی به تاریک های گمراهی افکند این گروه اهل دوزخ و درآن مخلد خواهند بود.»

تفاسیر در معنای آیه آورده اند : « و آن کس ها که کافر شدند دوستان ایشانند بتان، بیرون آردشان از روشنایی سوی تاریکی ها .» (طبری ، ۱۳۶۷ : ج ۲ و ۱ ،ص ۱۶۱) « و آنان که کافر شدند دوستان ایشان بتانند، بیرون آرد ایشان را از روشنایی به تاریکی. » (ابوالفتوح ، ۱۴۰۸ ق: ج ۳ ،ص ۳۸۸) « و ایشان که کافر شدند، یاران ایشان معبودان باطل، ایشان را می بیرون آرند از روشنایی تاریکی ها. » (میبدی ، ۱۳۳۹ : ج ۱ ،ص ۷۰۱)

میبدی در تفسیراین آیه گفته است :آیه در مورد قومی است که به عیسی کافر بودند چون رسول آمد به او ایمان آوردند. وآنان را از ظلمات نفس خود بیرون آورد. منظوراز طاغوت شیطان است و منظورازرؤسای ضلال، کعب اشرف و حیی اخطب است.(ر.ک:میبدی ،۱۳۳۹ :ج۱ ،صص۷۰۳-۷۰۴)

تفاسیر، نور را همان روشنایی می دانند ولی مولانا برداشت جدیدی از نور دارد.

« والذین کفروا اولیاوهم الطاغوت یخرجونهم من النور الی الظلمات. در سرشت آدمی همه علم ها در اصل سرشته اند که روح او مغیبات را بنماید چنانکه آب صافی آن چه در تحت اوست از سنگ و سفال و غیره وآن چه بالای آن است همه بنماید عکس آن درگوهرآب این نهاد است بی علاجی و تعلیمی لیک چون آن آمیخته شد با خاک یا رنگ های دیگر آن خاصیت وآن دانش ازو جدا شد و او را فراموش شد حق تعالی انبیا و اولیا را فرستاد هم چون آب صافی بزرگ که هرآب حقیر را و تیره را که درو درآید از تیرگی واز رنگ عارضی خود برهد پس او را یاد آمد چو خود را صاف بیند بداند که اول من چنین صاف بوده ام به یقین و بداند که آن تیرگی ها و رنگ ها عارضی بود یادش آید حالتی که پیش ازین عوارض بود و بگوید که هذا الذی رزقنا من قبل پس انبیا و اولیا مذکران باشند او را حالت پیشین نه آنکه در جوهر او چیزی نو نهند اکنون هرآب تیره که آن آب بزرگ را شناخت که من ازویم و از آن ویم درآمیخت و این آب تیره که آن آب را نشناخت و او را غیر خود دید و غیرجنس دید پناه به رنگ ها و تیرگی ها گرفت تا با بحر نیامیزد و از آمیزش بحردورتر شود.» (مولانا، ۱۳۸۵ :صص ۳۴-۳۳)

برداشت مولانا

ولی مولانا« نور» را در این آیه همان پیامبران و اولیا می داند که از طرف خداوند مبعوث شدند که انسان را از جهل وگمراهی نجات دهند، و به سوی روشنایی هدایت نمایند. وتا انسان جاهل نسبت به جهلش آگاه سازند و او را از ظلمت جهل برهانند، هم چنان که وقتی پیامبر به رسالت مبعوث شد. سرزمین عربستان همگی در ظلم وتاریکی بودند وخدا به وسیله ی محمد (ص)آنان را به سوی نور وروشنایی هدایت نمود. پس می توان نتیجه گرفت که این نور پیامبران واولیا منشأ خدایی دارد. وی ادامه می دهد که نور همان پاکی ها، و ظلمات همان گناهان است که دل انسان را تیره و تار می نماید و او را به گمراهی می کشاند. پس مولانا آیه « فما تعرف ...» را در ضمن کلام خود می آورد و معتقد است که پاکی و روشنایی انسان منشأ خدایی دارد. روح همان نور است و نفس همان تاریکی و این روح جزئی از کل حضرت خداوندی است.

گفتار (۳)

– یا ایها الذین آمنوا لاتتخذوا عدوی و عدوکم اولیاء تلقون الیهم تلقون الیهم بالموده و قدکفروا بما جاءکم من الحق یخرجون الرسول و ایاکم ان تومنوا بالله ربکم ان کنتم خرجتم جهادا فی سبیلی و ابتغاء مرضاتی تسرون الیهم بالموده و انا اعلم بما اخفیتم و ما اعلنتم و من یفعله منکم فقد ضل سواء السبیل.(ممتحنه : ۱)

« ای کسانی که به خدا ایمان آورده اید هرگز نبایدکافران را که دشمن من و شمایند یاران خود برگرفته طرح دوستی با آنها افکنید در صورتی که آنان به کتابی که بر شما آمد یعنی قرآن حق سخت کافر شدند و رسول خدا و شما مومنان را به جرم ایمان به خدا از وطن خود آواره کردند پس نباید اگر شما برای جهاد درراه خدا من و طلب رضا و خشنودی من بیرون آمده اید پنهانی با آنها دوستی کنید و من به اسرار نهان و اعمال آشکار شما « از هر کس » داناترم و هر که از شما چنین کند « پنهانی با کافران دوست شود » سخت به راه ضلالت شتافته است.»

مفسران آیه را این گونه معنا کرده اند: « یا آن کس ها کـــــه بگرویدید مگیرید دشمن مـــرا دوستان. » (طبری ، ۱۳۶۷ : ج۷ ، ص۱۸۳۵) « شما کو مومنانید نگیرند دشمن من و دشمن شما دوستان، [می فگنید با ایشان] دوستی. » (ابوالفتوح ، ۱۴۰۸ ق : ج ۱۹ ،ص ۱۴۷) « ای گرویدگان دشمنان من و دشمنان خود را دوستان مگیرید. » (میبدی ، ۱۳۳۹ :ج۱۰ ،ص ۶۳)

روض الجنان در تفسر آیه داستانی ذکر کرده است که خلاصهٔ آن آورده می شود.آیه در مورد حاطب بن ابی بلتعه نازل شده است، نامه ای به زنی می دهد که به مکه ببرد و اهل مکه را از آمدن پیامبر به مکه باخبرکرده بود.(جهت اطلاع بیشتر از داستان ر.ک : ابوالفتوح ، ۱۴۰۸ ق: ج ۱۹ ،صص ۱۵۴–۱۵۱) تفسیر میبدی نیز شأن نزول آیه را همین می داند که از تفسیر روض الجنان نقل شد.(ر.ک:میبدی ،۱۳۳۹ :ج۱۰ ،صص۶۷–۶۸)

« نفس حیوانی شما عدواست شما را و مرا که لاتتخذوا عدوی وعدوکم اولیا هماره این عدو را در زندان مجاهده دارید که چون او در زندانست و در بلا و رنج اخلاص تو روی ونماید و قوت گیرد هزار بار آزمودی که ازرنج دندان و دردسر از خوف تو را اخلاص پدید آمد چرا در بند راحت تن گشتی و در تیمار او مشغول شدی سر رشته را فراموش مکنید و پیوسته نفس را بی مراد دارید تا به مراد ابدی برسید و از زندان تاریکی خلاص یابید که ونهی النفس عن الهوی فان الجنه هی الماوی.» (مولانا ، ۱۳۸۵ : صص۶۱-۶۰)

برداشت مولانا

اما مولانا برداشتی جدید از آیه دارد، او معتقد است که عدو و دشمن شما همان نفس حـیوانی و نفس بد فرمای شما است. نفسی که از هر کسی به خود انسان نزدیک تر است، و با وسوسه کردن، آدمی را به نابودی وسقوط می کشاند، تا وقتی که نفس حیوانی در زندان است، در رنج و بلا است، و صاحب آن درآسایش و راحتی است، واخلاص پیدا می کنی. او می تواند هرکار خیری انجام دهد وموجبات خشنودی خدا را فراهم نماید، برای این که نفس حیوانی که دشمن درونی اوست، زندانی شده است. مولانا در ادامه از آیه « ونهی نفس ... » کمک می گیرد، و به انسان متذکر می شود که نفس را به مقصود نرسانید، تا سعادت دنیا وآخرت نصیبتان گردد.

گفتار (۴)

- انا نحن نزلنا الذکر و انا له لحافظون .(حجر: ۹)

« البته ما قرآن را بر تو نازل کردیم و ما هم او را محققاً « از آسیب حسودان و منکران » نگاه خواهیم داشت.»

مفسران آیه را این چنین معنا کرده اند: « ما فرستادیم قرآن را، ماایم آن قرآن را نگاه دارندگان.» (طبری، ۱۳۶۷ :ج۴و۳ ،ص۸۴۰) « ما بفرستادیم قرآن و ما آن را نگاه می داریم.» (ابوالفتوح ، ۱۴۰۸ ق: ج۱۱، ص۳۰۲) « ما فرو فرستادیم این دو پیغام ، و ما خود نگه دارانیم. » (میبدی ، ۱۳۳۹: ج۵ ،ص ۲۸۸)

تفسیرروض الجنان می گوید: مراد قرآن است که او را از دست مشرکان، و از هر گونه زیادت و نقصان و زوال و بطلان نگاه داریم. و در جای دیگر مـــــــراد پیامبر است که او را از دست مشرکان و بی دنیان نگاه داریم. (ر.ک:ابوالفتوح ،۱۴۰۸ ق:ج۱۱ ،ص۳۱۱) میبدی در تفسیر این آیه می گوید: منظور از ذکـــر « قرآن » است و ما آن را محافظت می کنیم و هیچ کس، چه ابلیس و چه آدمیان توانایی آسیب رساندن به آن را ندارند. و در جـــــای دیگر « واناله لحافظون » کنـــــایه از رسول خداست که مـــــا از او محافظت می کنیم.(میبدی، ۱۳۳۹: ج۵ ، ص۲۹۳)

آیه در مورد قرآن است و این که هیچ کس نمی تواند چیزی از آن کم کند یا چیزی برآن بیفزاید اما مولانا از این آیه برداشتی جدید دارد.

« بعضی از بندگان هستند که از قرآن به حق می رود و بعضی هستند خاصتر که از حق می آیند قرآن را اینجا می یابند می دانند که آن را حق فرستادست انا نحن نزلنا الذکر وانا له لحافظون، مفسران می گویند که در حق قرآن ا ست این همه نیکوست اما این نیز هست که یعنی در تو گوهری وطلبی و شوقی نهاده ایم نگهبان آن مائیم آن را ضایع نگذاریم و به جایی برسانیم تو یک بار بگو خدایا و آن گاه پای دار که جمله بلاها برتو ببارد یکی آمـــــد به مصطفی صلی الله علیه و سلم گفت انی احبک گفت هوش دار کـــه چه می گویی باز مکرر کرد که انی احبک گفت [هش دار که چه می گویی گفت انی احبک گفت] اکنون پای دار که به دست خودت خواهم کشتن وای بر تو. » (مولانا،۱۳۸۵:ص ۱۱۴)

برداشت مولانا

اما مولانا از این آیه برداشتی دیگر دارد، و آن این است که در وجود انسان خداوند گوهری و طلبی و شوقی تعبیه کرده است که نگهبان آن خداوند عظیم است ومی فرماید اجازه نمی دهیم کسی این گوهر را در وجود انسان ضایع کند، و او را به جایی می رسانیم که اگر یک بار بگوید خدا، و قصد وصال به محبوب را داشته باشد، خداوند او را کمک خواهد کرد. مولانا در ادامه از آیه « لایمسه الا المطهرون » استفاده می کند، وی« المطهرون » را افراد از خود بیخود شده ای می داند که در فکر رسیدن و وصال به دوست هستند و به جز دوست هیچ کسی دیگر را نمی بینند. وی در ادامه می گوید وقتی دین ما در دلی قرار گرفت او را به حق می رساند، تاآنچه نابایست است از او جدا نکند از او دست بردار نیست.

گفتار (۵)

-خمروا آنیتکم. (صحیح مسلم ،ج ۶ ، صص ۱۰۷-۱۰۵)

سرخمره ها را بپوشانید.

« به حضرت مصطفی (صلوات الله علیه) جماعتی منافقان و اغیارآمدند ایشان در شرح اسرار بودند و مدح مصطفی (صلی الله علیه و سلم) می کردند پیغامبر به رمز به صحابه فرمود که خمروا آنیتکم یعنی سرهای کوزها را وکاسه ها را ودیگ ها وسبوها را وخم ها را بپوشانید و پوشیده دارید که جانورانی هستند پلید و زهرناک مبادا که در کوزها شما افتند و به نادانی از آن کوزه آب خورید شما را زیان دارد باین صورت ایشان را فرمود که از اغیار حکمت را نهان دارید و دهان و زبان را پیش اغیار بسته دارید که ایشان موشانند لایق این حکمت و نعمت نیستند. » (مولانا ، ۱۳۸۵ :صص ۷۱-۷۰)

برداشت مولانا

برداشت مولانا از « خمره » اسرار و حکمت های خداوند است، منظور این است که حکمت و اسرار الهی را با هر کسی در میان نمی توان نهاد، زیرا عده ی زیادی از مردم هستند که قدرت فهم و درک آن را ندارند، و با شنیدن این اسرار یا آن را دروغ فرض می کنند و یا با شنیدن آن سخنان سر بـــه کوه و بیابان می گذارند. مولانا در مورد قابلیت وظرفیت افراد سخن می گو ید وایـــن نکته را متذکر می گردد که همه ی

انسان ها ظرفیت های متفاوتی دارند. کسانی می توانند از اسرار خدا با خبر شوند که قبلاً آمادگی آن را داشته باشند، وگر نه این نو ع سخنان را قبول ندارند و یا گویندهٔ آن را دروغگو می پندارند. البته افراد بیگانه لایق شنیدن اسرار و حکمت های خداوند نیستند و باید از آنان دوری نمود.

نتیجه گیری :

مولانا با اطلاعات گسترده ای که از علوم قرآنی و حدیث داشته، توانسته است در سخن خویش چه نظم و چه نثر، به بهترین شکلی ازآن علوم به خصوص کلام نورانی قرآن و احادیث معصومین استفاده نماید. به همین سبب است که کمتر بیتی یا حکایت منثوری از مولانا است که در آن از آیات قرآن و یا احادیث شریف نبوی استفاده نشده باشد.

قرآن و حدیث دو سرچشمهٔ جوشان عرفان مولانا است. پـــــاره ای از داستان های مثنوی و حکایات فیه مافیه از مضمون اشارات قرآن و حدیث گرفته شده است. به کارگیری قرآن و حدیث در آثار مولانا آن چنان وسیع و گسترده است که می توان گفت از ویژگی های سبکی او به شمار می آید. در سخنانی که به قرآن کریم مربوط می شود، گرایش به تأویل وارا ئه ی برداشت دیگرگونه تا حدی است که مخالف مفهوم ظاهری کلام الهی نباشد.

برداشت مولانا از قرآن کریم حاکی از درک تام و عمیق او از معانی و الفاظ این کلام الهی است. تأثیری که قرآن کریم هم از جهت لفظ و هم از جهت معنی در آثار مولانا به جای نهاده تا حدی است که بدون شک فهم درست سخنانش بدون آشنایی با قرآن حاصل نمی گردد.

در مورد حدیث هم نقل ظاهری از متن یا محتوای آن درآثارش غالباً وسیله ای برای بیان ادعا یا رفع شبههٔ مخاطب محسوب می شود. او با بـــرداشت دیگر گونه ای که از حدیث و یا آیـــــات قرآن ارا ئه می نماید می کوشد ذهن خواننده را از معنای ظاهری آنها به معنایی عمیق تر بکشاند و منظور خود را باآن بیان دارد.

« قرآن در نزد مولانا ورای ظاهر خویش باطنی هم دارد. از حدیث « ان للقرآن ظهراً و بطناً و لبطنه بطناً الی سبعه ابطن » برمی آید که قرآن به قول مولانا در معنی هفت توست و خاص و عام را فراخور حال خویش از آن بهره ای هست؛ چنانکه گویی برای هر طایفه خطاب دیگر دارد. به علاوه، فرق است بین آن کس که مخاطب ظاهر قرآن است با آن کس که باطن قرآن با وی سخن دارد، اما به هر حال ورای بطن سوم کـــه باطن باطن است آنچه بطن چهارم محسوب می شود سّری است که بـــه اعتقاد مولانا هیچ کس از آن آگاهی ندارد.» (ر.ک:زرین کوب،۱۳۸۳:ص۳۴۶)

کتابنامه

- قرآن کریم، ترجمهٔ الهی قمشه ای، انتشارات جمهوری.
- احمدی، بابک(۱۳۸۰): *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- جعفری، محمدتقی(۱۳۵۶): *تفسیر مثنوی*، تهران، انتشارات اسلامی .

- درگاهی، محمود(۱۳۷۷): *آیات قرآن در مثنوی*،تهران، انتشارات امیرکبیر .
- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۳): *لغت نامه*، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- رازی, ابوالفتوح(۱۳۵۲): *تفسیر روض الجنان*، مصحح ابوالحسن شعرانی، تهران،کتابفروشی اسلامیه.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۴): *بحر در کوزه*، تهران، انتشارات علمی .
- ..... (۱۳۸۳): *سر نی* ، تهران، انتشارات علمی.
- زمانی، کریم(۱۳۸۷): *تفسیر مثنوی*، تهران، انتشارات اطلاعات .
- شمس تبریزی، محمدبن علی(۱۳۷۳): *مقالات شمس تبریزی*، تهران، نشر مرکز.
- شهیدی، سیدجعفر(۱۳۷۳) *تفسیر مثنوی*، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی .
- صفا، ذبیح الله(۱۳۶۹): *تاریخ ادبیات ایران*، به تلخیص سید محمد ترابی، تهران، انتشارات فردوس.
- طبری، محمدبن جریر(۱۳۳۹): *تفسیر طبری*، مصحح حبیب یغمایی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- فروزانفر، بدیع الزمان(۱۳۶۱): *احادیث مثنوی*، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- محمد بلخی، جلال الدین (۱۳۸۱): *مثنوی معنوی*, به تصحیح رینولد نیکلسون، تهران، انتشارات پیمان.
- محمد بلخی، جلال الدین(۱۳۸۵): *فیه ما فیه*، تهران، انتشارات امیرکبیر، تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر.
- میبدی، ابوالفضل(۱۳۳۱): *کشف الاسرارو عده الابرار*، به تصحیح علی اصغر حکمت، تهران.

عشق از منظر مولانا اقبال لاهوری

ملیحه باغبان[1]

دانشجوی کارشناسی ارشد پیام نور سمنان

چکیده

اقبال فیلسوف و شاعر نابغهٔ قرن معاصر است، که با کمک هوش سرشارش به بررسی جهان پیرامون خود پرداخته است. عشق از مفاهیم اساسی و بنیادی در شعر و اندیشهٔ اقبال لاهوری است. این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی در پی پاسخ به این سؤال است که «عشق» از نگاه اقبال چه مفهومی دارد و او در دیدگاه خود ازچه کسانی تأثیر پذیرفته است؟ یافته‌ها حاکی از این است که عشق در شعر اقبال آمیزه‌ای از آرزو، قدرت، خودی، آزادی، دل و شهود می‌باشد. وی عشق را بر عقل ترجیح می دهد اما عقل را هم در کنار عشق ضروری می داند و در این مساله بیشتر تحت تاثیر و نفوذ افکار و اشعار مولانا جلال الدین رومی است.

کلیدواژه‌ها: کلیات، اقبال لاهوری، عشق، عقل.

مقدمه

عشق از بن مایه‌های اصلی در اشعار علامه اقبال لاهوری است. این عشق پرشور که در تمامی آثار نظم و نثر وی موج می‌زند همان عشق مطرح در نزد عارفان و متصوفه، به ویژه کسانی چون ابن عربی، مولوی، حافظ، عطار، سنایی و غزالی است که معشوق مورد نظر آنان از نوع الهی و فرازمینی است. نگاه او به عشق همانند مولانا جلال‌الدین رومی است که در مثنوی و دیوان شمس به صورت فراوان از شورانگیزی‌های عشق سخن گفته است.

از دیدگاه مولانا عشق علت پیدایش هستی و موجب سعادت آدمی است. عرفا برای عشق قدرتی خارق العاده و خارج از حد تصور قائل بودند و عشق را مایه تهذیب نفس آدمی می دانستند. (شریف‌زاده، ۱۳۸۰: ۲۴۲-۲۴۳)

مولانا می‌فرماید:

علّت عاشق ز علّت‌ها جداست　　عشق اسطرلاب اسرار خداست
عاشقی گر ز این سر و گر ز آن سراست　　عاقبت ما را بدآن سر رهبر است
هر چه گویم عشق را شرح و بیان　　چون به عشق آیم خجل باشم ز آن....
عقل در شرحش چو خر در گِل بخفت　　شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۹)

اقبال نیز چون مولانا بنیاد هستی را عشق می‌داند. از دیدگاه او عشق در تمام ذرّات عالم و تمام موجودات جهان جاری و ساری است و در همه فعل و انفعالات و در همه حرکات و سکنات جهان موج می‌زند و هیچ موجودی از آن بی‌بهره نیست. عشق گوهر وجودی انسان را تراش می‌دهد و باعث تجلّی حقیقت در وجودش می‌گردد. از نظر وی عشق تنها محرکی است که موجب هیجان و پویایی در جهان می‌گردد. از نظر

[1]. malihehb5928@gmail.com

اقبال عشق سرخورده و منفعل نیست، بلکه به رویارویی با مشکلات برمی‌خیزد و مانند سیلی بنیان‌کن هر چه در پیش روی خویش می‌بیند از جای برمی‌دارد. با وجود عشق، آدم خاکی تا ثریا صعود می‌کند.

«مرتبهٔ عشق در نزد اقبال چنان عظیم است که علّت هستی آدمی را در آن می‌بیند. او به خلاف دکارت که گفت: "می‌اندیشم پس هستم" و به عکس کی‌یر کگارد که می‌گفت:" رنج می‌برم پس هستم" در اثبات وجود خود می‌گوید: "عشق می‌ورزم پس هستم". این زیباترین و وجدانگیزترین دلیل در اثبات وجود است». (بقایی، ۱۳۷۹: ۵۷)

در بود و نبود من، اندیشه گمان‌ها داشت از عشق هویدا شد این نکته که من هستم(اقبال، ۱۳۹۰: ۳۱۸)

عشق در شعر اقبال

با تحلیل اشعار اقبال می‌توان عشق در شعر اقبال را در هفت مرحله بررسی کرد: ۱. آرزو؛ ۲. قدرت؛ ۳. تقابل (عقل و عشق)؛ ۴. شهود؛ ۵. دل؛ ۶. خودی؛ ۷. آزادی

۱.آرزو

اقبال آرزو را با عشق مطرح می‌کند. از دیدگاه اقبال تداوم زندگی همراه با آرزو و تمنا است. اصل زندگی در آن پوشیده است و دوام زندگی در وجود آن مضمر است و هرگاه آدمی امید و آرزویی نداشته باشد همچون مرده‌ای بی‌تحرک است. آرزو ذوق و تلاش را در دل آدمی زنده می‌کند و قلبش را روشنی و جلا می‌دهد. سوز حیات عالم با وجود آرزوها متجلّی می‌شود. آرزو به زندگی هدف و جهت می‌دهد و انسان را به سوی آرمانی که می‌خواهد رهبری می‌کند. آرزو گرمی‌بخش حیات است و از وجود آرزو است که زندگی جلوه می‌گیرد و زیبایی‌های عالم در قالب آرزوها مطرح می‌شوند. اقبال در اسرار خودی می‌فرماید:

زندگی در جستجو پوشیده است اصل او در آرزو پوشیده است
آرزو را در دل خود زنده‌دار تا نگردد مشت خاک تو مزار..
آرزو صید مقاصد را کمند دفتر افعال را شیرازه بند (اقبال،۱۳۹۰: ۹۸)

«نیروی خلاق آرزوها یا به تعبیر اقبال سوز هسته اصلی شخصیت ما را شکل می‌دهد. پرتو همیشه تابان آرزوها و تمناها شخصیت من را رشد و پرورش می‌دهند و آن را قوی و نیرومند می‌سازد. آرزوها با محبت و عشق قدرتمند می‌شوند. عشق آن‌ها را زنده‌تر و سوزنده‌تر و تابنده‌تر می‌سازد». (بقایی، ۱۳۸۰: ۱۷۶)

اقبال در جای دیگر می‌گوید:

گرم خون انسان ز داغ آرزو آتش این خاک از چراغ آرزو
از تمنا می به جام آمد حیات گرم خیز و تیز گام آمد حیات
زندگی مضمون تسخیر است و بس آرزو افسون تسخیر است و بس (اقبال، ۱۳۹۰: ۱۰۸)

اقبال، آرزو را ستایش می‌کند و آن را مایه گرمی و شور و نشاط جهان می‌داند که زیر و بم دنیا از وجود آرزو نیرو می‌گیرد و با وجود آن به حیات خویش ادامه می‌دهد.

ما ز تخلیـــق مقاصـــد زنده‌ایم از شعاع آرزو تابنـــــده‌ایم (اقبال،۱۳۹۰: ۹۹)

اقبال، اساس زندگی را آرزو می‌داند و از نظر وی هر کسی را می‌توان از آرزوی وی شناخت. آرزوها به آدمی هوشیاری می‌بخشند و خاک وجودی‌اش را پربار می‌سازند.

زندگی بر آرزو دارد اساس خویش را از آرزوی خود شناس

چشم و گوش هوش تیز از آرزو مشت خاکی لاله‌خیز از آرزو(همان)

آرزوستایی اقبال برخلاف نظر صوفیان است. زیرا آنان معتقد بودند خواست آنان در برابر خداوند متعال هیچ است و هرچه هست خواست و اراده اوست.« از بایزید بسطامی «قدسّ السّره» پرسیدند که" ماترید"؟ یعنی تو چه می‌خواهی؟ فرمود که: «ارید ان لایرید»، یعنی می‌خواهم که مرا هیچ خواست نباشد و اراده من در اراده الله محو باشد تا مراد من مراد حق باشد».(عباسی،۱۳۸۸: ۱۰۶۶)

۲- قدرت

عشق در شعر اقبال، مقتدر و تواناست و انسان عاشق، نیرومند و مسخر است. آدمی با نیرویی که عشق به او عطا می‌کند در برابر سختی‌ها می‌ایستد و مقهور عالم خاکی نمی‌گردد.

دل ز عشق او توانا می‌شود خاک، همدوش ثریا می‌شود(اقبال،۱۳۹۰: ۹۹)

از نظر اقبال، تنها چیزی که می‌تواند به وجود ضعیف آدمی قدرت عطا کند، عشق است تا جایی که عاشق راستین ترسی از کشته شدن و مرگ ندارد.

عشق را از تیغ و خنجر باک نیست اصل عشق از آب و باد و خاک نیست (همان:۹۹)

«عشق در بالاترین مراتب تجلی خود نیرو و توان خارق‌العاده‌ای به انسان‌های فانی می‌دهد که حتی می-توانند بر مرگ نیز غلبه کنند و از خود رها شوند و به جاودانگی دست یابند. به نظر اقبال غلبه عشق بر مرگ به هیچ روی موضوعی تمثیلی و استعاری نیست، بلکه واقعیتی بسیار مهم است.» (بقایی،۱۳۸۰: ۱۲۳)

از دید اقبال، حادثه جانسوز کربلا نتیجه قدرتی است که عشق به انسان می دهد. او می‌خواهد بگوید که آن حادثه توجیه عقلی ندارد و این قدرت عشق است که منجر به چنین رویدادی می‌شود. وی در رموز بی‌خودی می‌گوید:

آن شنیدستی که هنگام نبرد عشق با عقل هوس پرور چه کرد

الله الله بای بسم الله پدر معنی ذبح عظیم آمد پسر...

بر زمین کربلا بارید و رفت لاله در ویرانه ها کارید و رفت

تا قیامت قطع استبداد کرد موج خون او چمن ایجاد کرد

(اقبال،۱۳۹۰: ۱۵۴-۱۵۵)

انسان عاشق در نظر اقبال نیرومند است و دست او دست خداست؛ او می‌تواند عالم را تحت فرمان خویش درآورد.

پنجه‌ی او پنجه‌ی حق می‌شود ماه از انگشت او شق می‌شود

در خصومات جهان گردد حکم　　تابع فرمان او دارا و جم(همان:۱۰۳)

«اقبال، تجلی زیبایی را در اشیایی می‌بیند که قدرت و کمال در آن وجود داشته باشد و همین مفهوم زیبایی یک نوع روح حیات و مردانگی به اشعار او می‌دهد که اکثر ادبیات شرقی فاقد آن است.» (سعیدی، ۱۳۷۰: ۶۳)

عاشق راستین دارای قدرتی است که حتی می‌تواند با کمند خود، خداوند را نیز شکار کند.

عاشقی؟ محکم شو از تقلید یار　　تا کمند تو شود یزدان شکار　(اقبال،۱۳۹۰: ۱۰۱)

و شرط این توانایی آن است که باید از هواهای نفسانی دست بکشد تا لیاقت نائبی خداوند بر زمین به وی عطا گردد.

اندکی اندر حرای دلنشین　　ترک خود کن سوی حق هجرت گزین

محکم از حق شو سوی خود گام زن　　لات و عزّای هوس را سرشکن

تا خداوند کعبه بنوازد تو را　　شرح انی جاعل سازد ترا(همان:۱۰۱-۱۰۲)

از دیدگاه اقبال، انسان ناتوان، وجودش آبستن خوف و دروغ است و از مکارم اخلاقی بی‌بهره است:

ناتوانی زندگی را رهزن است　　بطنش از خوف و دروغ آبستن است

از مکارم اندرون او تهی است　　شیرش از بهر ضمائم فربهی است(همان:۱۱۷)

در حالی که عشق به وجود آدمی جرأت و قوّت و صداقت و خودآگاهی می‌دهد.

با توانایی صداقت توأم است　　گر خودآگاهی همین جام جم ست

مدعی گر مایه‌دار از قوت است　　دعوی او بی‌نیاز از حجت است(همان:۱۱۷)

«اقبال در طریق سلوک, عشق را مظهر قدرت سالک می‌داند که با شهپر آن سالک با نیرومندی به درگاه قرب می‌رسد و آن را حس عالمگیری می‌داند که وجود را در کلیت و مطلقیتش ادراک می‌کند.» (کیخا فرزانه، ۱۳۸۸: ۱۴۶۵)

از نگاه عشق خارا شق شود　　عشق حق آخر سراپا حق شود　(اقبال،۱۳۹۰: ۹۹)

۳- تقابل عقل و عشق

اقبال به پیروی از مولوی در اشعار خود به تقابل بین عقل و عشق می‌پردازدو عقل را دربرابر عشق به چالش می‌کشد وی در رموز بی خودی می‌گوید:

عقل سفاک است و او سفاک‌تر　　پاک‌تر چالاک‌تر بی‌باک‌تر

عقل در پیچاک اسباب و علل　　عشق چوگان باز میدان عمل

عشق صید از زور بازو افکند　　عقل مکار است و دامی می‌زند

عقل با غیر آشنا از اکتساب　　عشق از فضل است با خود در حساب

عقل گوید شاد شو آباد شو　　عشق گوید بنده شو آزاد شو(اقبال، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

منظور اقبال از عقل، همان عقل جزئی نگر است و نه عقل کلّی. او نیز به شیوه عرفا معتقد است که عقل جزئی چون قابلیت رهبری آدمی را ندارد باید در راه عشق آن را قربانی کرد. او خود در بیتی بین این دو عقل تفاوت قائل می‌شود و می‌گوید:

عقل خود بین دگر و عقل جهان بین دگر است بال بلبل دگر و بازوی شاهین دگر است(همان: ۳۳۰)

اقبال در اشعار خود علم و دانش و عقل را با هم مورد خطاب قرار می‌دهد و از نظر او دانشی که خالی از سوز عشق باشد هرگز نمی‌تواند برای جوامع بشری مفید باشد. وی می‌گوید:

علم را مقصود اگر باشد نظر می‌شود هم جاده و هم راهبر

بر مقام جذب و شوق آرد تو را باز چون جبریل بگذارد تو را(همان: ۴۳۵)

سپاه عشق از دید اقبال نیرویی است که باید در برابر بغاوت عقل و دانش و تکنولوژی مهاجم و استعمارگر غرب قیام کند به عقیده او آن چه به زندگی معنا می‌بخشد عشق است که عقل را برای نوع بشر رحمت می‌سازد». (بقایی- ۱۳۷۹؛ ۹۱)وی در مثنوی چه باید کرد می‌گوید:

سپاه تازه برانگیزم از ولایت عشق که درحرم خطری از بغاوت خرد است

زمانه هیچ نداند حقیقت اورا جنون قباست که موزون خرد است (همان: ۴۴۷)

سعیدی می‌گوید: «عقل راه هدف را به ما نشان می‌دهد، ولی خودش به هدف نمی‌رسد، بلکه رسیدن به هدف فقط وسیله الهام است و با توجه به این معنی است که اقبال می‌گوید:

گذر با عقل سهی آگی که یه نور چراغ راه هی منزل نهین هی

یعنی به پیش بروید و عقل را پشت سر بگذارید، زیرا این روشنایی فقط چراغ راه است و نه مقصود».(سعیدی،۱۳۶۵: ۸۱)

از نظر اقبال علم و دانش هنگامی که با عشق ممزوج شود، کارآیی پیدا می‌کند.

زیرکی از عشق گردد حق شناس کار عشق از زیرکی محکم اساس

عشق چون با زیرکی همبر شود نقش بند عالم دیگر شود (همان: ۳۷۳-۳۷۴)

اقبال در مقام مقایسه دیگر میان عقل و عشق می‌گوید: «فطرت جوانان ایجاب می‌کند که آن‌ها سخن حق را بی‌پروا و ترس بر زبان آورند، زیرا شیران خدا از به کار بستن نیرنگ روباه‌ها امتناع می‌ورزند». آن‌گاه می-گوید: «پروردگارا مرا از جذبه‌های گذشتگان عطا کن و در رده کسانی که احساس حزن نمی‌کنند شریک گردان، زیرا بندهای عقل را گسسته‌ام. پس بارالها! مرا مجنون قرار بده». (حسون، ۱۳۶۵: ۱۸۹)

« روشنفکران غرب عقل‌گرایی را بهترین سیستم فکری تلقی می‌کنند و روشنفکران شرقی نیز آن را نشانه‌ی ترقی‌خواهی می‌دانند، اما اقبال که عمیقاً فلسفه غرب را مطالعه کرده بود، عقل‌گرایی و خردپرستی را همواره محکوم می‌کند، زیرا این سیستم انسان را نه تنها از معنویت بیگانه می‌سازد، بلکه او را در باتلاق ماده-پرستی گرفتار می‌کند. (انصاری، ۱۳۶۵: ۲۹۲)

اقبال می فرماید:

خرد زنجیری امروز ودوش است　　پرستار بتان چشم و گوش است
صنم در آستین پوشیده دارد　　برهمن زاده‌ی زنارپوش است (اقبال،۱۳۹۰: ۲۷٤)

اقبال از آن جهت به گوته شاعر آلمانی عشق می‌ورزد، چون او نیز همانند اقبال عشق را بر عقل ترجیح می‌دهد و اقبال پیام مشرق را در جواب اشعار گوته می‌سراید.

«گرچه اقبال مانند همه‌ی عارفان عشق را بر عقل رجحان می‌دهد، ولی این بدان مطلب نیست که منکر ارزش عقل است. بلکه، می‌گوید: میان این دو باید تعادلی برقرار باشد و آدمی نباید در زندگی تنها عقل را راهنمای خویش قرار دهد» (بقایی، ۱۳۷۹: ۸۶). وی در جاویدنامه می‌گوید:

بی‌محبّت علم و حکمت مرده‌یی عقل، تیری بر هدف ناخورده‌یی (اقبال، ۳۷۹:۱۳۹۰)

اقبال عقلی را که همراه با عشق باشد را تحسین می‌کند و می‌گوید:

ای خوش آن عقل که پهنای دو عالم با اوست　　نور افرشته و سوز دل آدم با اوست(اقبال، ۱۳۹۰: ۳۳۰)

در جای دیگر می‌گوید:

عقل هم عشق است و از ذوق نگه بیگانه نیست　　لیکن این بیچاره را آن جرات رندانه نیست (همان: ۱۹۹)

او در دنیایی که مردم پیرامونش تحت تأثیر فرهنگ غرب و تکنولوژی مدرن آن بودند، لطیفه عشق را تنها راه نجات مردم از عقل‌گرایی محض و تسلیم آنان به فرهنگ بیگانه می‌داند:

۴-شهود

«مراد از شهود حضور است. هر چه دل حاضر آنست شاهد آنست و آن چیز مشهود اوست. اگر حاضر حق است شاهد اوست و اگر حاضر خلق است شاهد آن». (کاشانی، ۱۳۹۰: ۱۴۱)

یکی از مشخصه‌های عرفان اقبال توجّه او به اشراق و شهود است که آن را با عشق در می‌آمیزد از دیدگاه او عقل در این راه، هیچ کمکی نمی‌تواند بکند، زیرا عقل تنها با تکیه بر حواس ظاهری می‌تواند راهگشا باشد، او مانند برگسن برای عشق و اشراق اهمیّت خاصی قائل است.

متاع عقل و دین با دیگران بخش　　غم عشق ار به دست افتد نگه دار(اقبال، ۱۳۹۰: ۲۷۹)

«اقبال در بازسازی اندیشه می‌گوید: هیچ دلیلی وجود ندارد، تصور کنیم عقل و اشراق دو نقطه مقابل هم قرار دارند بلکه به عکس، هر دو از یک ریشه سر بر می‌کنند و مکمل یکدیگرند. آن یک حقیقت را به تدریج درمی‌یابد و این یکباره یکی چشم به جاودانگی حقیقت می‌دوزد .... و دیگری لذّت حضور همه حقیقت را درمی‌یابد و به این منظور این همه راه‌ها را برای رؤیت انحصاری خود می‌بندد. این که برگسن می‌گوید: اشراق از عقل برتر است، سخن درستی است، زیرا تنها از این طریق است که به قلمرو حقیقت پا می‌نهیم و

مفهوم آن به صورت یک کل غیر قابل تفکیک، گویی که تصویری را می‌نگریم یا آهنگی را می‌شنویم در ذهنمان می‌نشیند». (بقایی،۱۳۷۹: ۸۶)

اقبال ضرورت همراهی عقل با قلب را که جایگاه اصلی شهود است با یکدیگر تأکید می‌کند، لیکن او نقش عقل را در این راه محدود می‌کند و اهمیّت بیشتر را بر شهود و عشق می‌دهد. نیروی عشق است که می‌تواند معجزه‌گر باشد در صورتی که عقل حسابگر چنین قدرتی را ندارد. حسون فیلسوفانی چون ابن‌سینا و هگل را فاقد محبت و چون خاک خشک بی‌روح و انسان‌های عارف را دارای قلب‌های آکنده از محبت و انسانیّت می‌داند و تجلی‌اش را در کسانی چون جلال‌الدین رومی می‌پندارد. (حسون، ۸۵:۱۳۶۵)

از این‌روست که اقبال تمدّن و فرهنگ غربی را چون برپایه عقل‌گرایی بنیان شده است نارکارآمد و ناقص می‌داند، زیرا آنان کمتر به جهان درون خویش و تصفیه و تهذیب نفس پرداخته‌اند. او حکمت و فلسفه را دانشی می‌داند که برای آن نمی‌توان پایانی تصور کرد.

اقبال می‌فرماید:

از من ای باد صبا گوی به دانای فرنگ　　عقل تا بال گشودست گرفتارترست
برق را این به جگر می زند آن رام کند　　عشق از عقل فسون پیشه جگردارتر است
حکمت و فلسفه کاریست که پایانش نیست　　سیلی عشق و محبت به دبستانش نیست (اقبال، ۱۳۹۰: ۳۲۹)

یا در جای دیگر می گوید:

چاره این است که از عشق گشادی طلبیم　　پیش او سجده گذاریم و مرادی طلبیم
عقل چون پای در این راه خم اندر خم زد　　شعله بر آب دوانید و جهان برهم زد(همان: ۳۲۹)

«از نظر اقبال این که کدام یک عقل یا اشراق مقدمند، این است که نخست باید به دنیای معنوی قلب توجه کرد، زیرا با این نظارت و توجّه است که انسان می‌تواند نسبت به خداوند بصیرت یابد با این توفیق عظیم، غلبه بر جهان طبیعت کاملاً آسان خواهد بود. به بیان دیگر، اشراق و شهود بر فعالیت‌های عقلانی مقدم است یا به تعبیری حرکت آدمی باید از درون به بیرون باشد». (بقایی، ۱۳۷۹: ۴۷)

از نگاه اقبال جهان امروز عشق را پایمال کرده و بر عقل تأکید می‌کند و از این روست که رو به انحطاط پیش می‌رود و تا زمانی که این رویه ادامه داشته باشد، انسان امروزی راه به جایی نمی‌برد.

عشق پامال خرد گشت و جهان دیگر شد　　بود آیا که مرا رخصت آبی بخشند. (اقبال، ۱۳۹۰: ۳۲۴)

از نظر او عقل مادی جز این که گرهی بر مسائل انسانی بزند کاری از او ساخته نیست. در حالی که، کیمیای عشق توانایی برطرف ساختن این مشکلات و مصائب را دارا می‌باشد.

چه کنم که عقل بهانه‌جو گرهی به روی گره زند　　نظری که گردش چشم تو شکند طلسم مجاز من
نرسد فسون‌گری خرد به تپیدن دل زنده ای　　زکنشت فلسفیان در آ به حریم سوز و گداز من

(همان: ۳۲۴)

۵-دل

عشق در شعر اقبال مرادف با دل نیز هست. دل به عنوان لطیفه‌ای ربانی و جوهری نورانی و تنها جایگاه معنوی و روحانی وجود آدمی است که کانون معرفت و عشق الهی و مهم‌ترین وسیله جهت نیل به خودشناسی است. مؤلف مصباح‌الهدایه می‌گوید: «مراد از دل به زبان اشارت آن نقطه است که دایره‌ی وجود از او در حرکت آمد و بدوکمال یافت وسرّ ازل و ابد در او به هم پیوست و مبتدای نظر در وی به منتهای بصر رسید و جمال و جلال وجه باقی بر او متجلّی شد. عرش رحمان و منزل قرآن و فرقان و برزخ میان غیب و شهادت و روح و نفس و مجمع‌البحرین ملک و ملکوت و ناظر و منظور پادشاه و محبّ و محبوب‌اله و حامل و محمول سرّ امانت و لطف الهی، جمله اوصاف اوست». (کاشانی، ۱۳۹۰: ۹۸)

عرفا و متصوفه برای دل جایگاه والایی قائل بودند و از دیدگاه آنان قلب مؤمن، عرش ربانی است و به حدیث نبوی «*لا یسعنی ارضی و لا سمائی و لکِن یسعنی قلبُ عبدی المؤمن*» توجّه داشتند که زمین و آسمان گنجایش مرا ندارد، ولی دل مؤمن گنجایش مرا دارد. در اشعار اقبال نیز «دل» جایگاه خاصی دارد. او دلی را که همراه با سوز و گداز نباشد همچون مشتی گل می‌داند و از نظر او دنیای هر فردی در درون سینه‌ی اوست.

جهان مشت گل و دل حاصل اوست　　همین یک قطره‌ی خون مشکل اوس
نگاه ما دوبین افتاد ورنه　　جهان هرکسی اندر دل اوست(اقبال، ۱۳۹۰: ۲۷۰)

از نظر اقبال عقل هم هنگامی که دارای سوز و گداز شود مانند دل دارای ارزش و منزلت می‌گردد.

چه می‌پرسی میان سینه دل چیست　　خرد چون سوز پیدا کرد دل شد
دل از ذوق تپش دل بود لیکن　　چو یک دم از تپش افتاد گل شد(همان: ۲۷۳)

تلقی اقبال از دل به فلسفه حیات مورد قبولش وابسته است. او می‌گوید.

دماغم کافر زناردار است　　بتان را بنده و پروردگار است
دلم را بین که نالد از غم عشق　　ترا با دین و آیینم چه کار است(همان: ۲۷۷)

آیا مراد از دماغ کافر زناردار، دماغ پرورده غرب است؟ اگر چنین است و شاعر تعلق خود را به تفکر و فلسفه‌ی غرب اظهار کرده است، اولاً باید توجه کرد که سخن اصلی خود را ناله عاشقانه از دل می‌داند، ثانیاً به فلاسفه ای که دماغ دارند، ولی دل ندارند توجه دارد البته او کسانی را هم به عنوان صاحبان دل نام می برد که دماغشان کافر است که مارکس و نیچه از این جمله افراد هستند. (داوری اردکانی،۱۳۶۵: ۳۴۰-۳۴۱)

اقبال عقل و دل را در برابر هم قرار می‌دهد و چون در آرای فلسفی متفکران غربی کنکاش کرده بود او مطلوب و هدف خود را در عرفان و تفکر شرقی می‌بیند و مولانا را امیر و سالار کاروان عشق می‌داند که با اشعار خویش دل مرده انسان را زنده می‌کند. از نظر اقبال وقتی دل، در زنگار و حجاب باشد دیگر دارای

ارزش و اعتبار نیست و دل هنگامی دل است که همراه با سوز و تمنا و آرزو باشد. از دید او دل، باید درد آشنا باشد.

تنی پیدا کن از مشتی غباری　　تنی محکم‌تر از سنگین حصاری
درون او دل درد آشنایی　　چو جوبی در کنار کوهساری(اقبال، ۱۳۹۰: ۲۷۰)

«اقبال در مناجاتی الهی و دل‌انگیز گفته است: « دل را مرکز عشق و وفا کن و آن را به حرم کبریا معرفت ده، زیرا آن چه را که به او داده‌ای نان جوین بوده اکنون به او بازوی حیدر کرار عطا کن جوانان را از آه های سحری بهره ور ساز و آنان را بال و پر شاهین کرامت کن» و در جای دیگر گفته است: «عقل تو را عقل یونان افسون نموده و حال آن که دارویی جز سوز دل مولانا و گرمی ایمان او وجود ندارد. دیده من به نور او نورانی شده و سینه‌ام برای پذیرش علوم به وسعت دریا گشته است». (حسون، ۱۳۶۵: ۱۸۲– ۱۸۳)

از نظر اقبال علم و دانش هم اگر بدون سوز دل باشد، نه تنها سود و منفعتی با آن نیست، بلکه تبدیل به وسیله مخربی می‌گردد.

علم را بی‌سوز دل خوانی شر است　　نور او تاریکی بحر و بر است(اقبال، ۱۳۹۰: ۳۷۹)

اقبال در ضرب کلیم، علم و عشق را در برابر هم قرار داده است و می‌گوید: «علم به من گفت: عشق دیوانگی است عشق به من گفت: علم فقط تخمین و ظنّ است نباید شما گرفتار تخمین و ظنّ شوید و مثل کرم کتابی در بیایید عشق سراپا حضور و علم سراپا حجاب است. معرکه کائنات از حرارت عشق به وجود آمده است. علم مقام صفات است و عشق تماشای ذات ... علم ابن الکتاب و عشق امالکتاب است». (اقبال،۱۹۵۷: ۱۳–۱۴)

از نظر اقبال دل عارف فارغ از چند و چون هستی است و نگاه او از ماه و پروین برتر است و شور عشق است که این بی‌تابی را در دل او می‌افکند و این چنین دلی را ساحلی نیست. با مرگ دل، تن آدمی نیز می-میرد و با رهایی او جسم و روح او نیز آزاد می‌گردد. او به این نتیجه می‌رسد که کلام و فلسفه را باید از لوح دل شست و با نِشتر عشق دل را زنده نگه داشت. اقبال می‌فرماید:

در نهاد ما تب و تاب از دل است　　خاک را بیداری و خواب از دل است
تن ز مرگ دل دگرگون می‌شود　　در مسامات عرق خون می‌شود
از فساد دل بدن هیچ است هیچ　　دیده بر دل بند و جز بر دل مپیچ(اقبال، ۱۳۹۰: ۴۲۸)

و یا می‌گوید:

تا دل آزاد است آزاد است تن　　ور نه کاهی در ره باد است تن
همچو تن پاینده آیین است دل　　مرده از کین زنده از دین است دل(همان: ۴۲۹)

۶–خودی

خودی هسته اصلی اشعار اقبال را تشکیل می‌دهد. از نظر اقبال خودی با عشق و محبت استحکام می‌یابد و به حیات خویش ادامه می‌دهد. اقبال درباره‌ی خودی می‌گوید:

پیکر هستی ز آثار خودی است　　هر چه می‌بینی ز اسرار خودی است
خویشتن را چون خودی بیدار کرد　　آشکارا عالم پندار کرد .....
وانمودن خویش را خوی خودی است　　خفته در هر ذره نیروی خودی است
چون حیات عالم از زور خودی است　　پس به قدر استواری زندگی است(همان: ۹۶-۹۷)

«فلسفه خودی اقبال آمیزه‌ای از عقاید هگل در مورد ایده‌آلیزم، نظریات فیخته در مورد من، عقاید مک تاگارت و سراحمد هندی در زمینه‌ی استقلال من دانی در برابر من عالی، عقیده نیچه در مورد ابر انسان، بینش هندوئیزم درخصوص تحری حقیقت، عرفان پویا و واقع‌نگر مولوی و بالاخره دیدگاهی که قرآن در مورد جاودانگی من آدمی بیان کرده است». (بقایی، ۱۳۷۹: ۹۰)

اقبال در این دیدگاه اهمیت وجودی هر فرد را به طور مستقل مطرح می‌کند. این اندیشه اقبال مخالف مسئله وحدت وجود است که در فلسفه صوفیان مطرح شده است. چون در فلسفه وحدت وجود، پیروان آن معتقدند که وجود سالک باید در وجود معبود حقیقی محو گردد و آن را بالاترین مرتبه‌ی سیر و سلوک می-دانند. در صورتی که اقبال می‌گوید وجود هر فرد به تنهایی مهم‌ترین مسئله است. انسان می‌تواند با تربیت و تقویت نفس خویش تا بالاترین مراتب انسانی عروج کند که همانا مقام خلیفه‌اللهی وی بر زمین است. دیدگاه خودی در فلسفه‌ی اقبال یادآور حدیث معروف «مَن عَرَفَ نَفسه فَقَد عَرَف رَبّه» نیز هست؛ که هر کس خود را بشناسد خدای خویش را نیز می‌شناسد. از دید وی خودشناسی، اولین گام در تربیت نفس انسانی است. آن کسی که ارزش وجودی خود را بشناسد هرگز آن را پایمال هوی و هوس و مطامع زودگذر دنیوی نمی‌کند. انسان خودآگاه تحت تأثیر فرهنگ بیگانه نیست و دارای استقلال فکر و اندیشه است. «اقبال، مفهوم خودی را چنان عمق و گسترش داده است و به ویژه در سازگار کردن آن با اساس توحید و دیانت و نیز در اجتماعی و کاربردی کردن آن کوشیده است که دیگر نمی‌توان آن را همان دانست که دیگران گفته‌اند. می‌توانیم از منظر اسلامی و توحیدی خاص قرآنی، خود را در چهار بُعد ببینیم:

الف- خودی به معنای هستی و وجود یگانه (خدا- طبیعت)
ب- خودی به معنای وحدت نوع انسان
ج- خودی به معنای وحدت ملی اقوام و ملل
د- خودی به معنای وحدت آئینی است، اسلام در سطح کره زمین در عمق تاریخ (بقایی،۱۳۷۹: ۲۷)

هنگامی که خودی با عشق همراه گردد، می‌تواند تمام موجودیت‌هایش را نشان دهد و عشق سبب تحکیم خودی می‌گردد.

نقطه‌ی نوری که نام او خودی است　　زنده‌تر ، سوزنده‌تر ، تابنده‌تر
از محبت می‌شود پاینده‌تر　　ارتقای ممکنات مضمرش

زیر خاک ما شرار زندگی است عالم افروزی بیاموزد ز عشق(اقبال،۱۳۹۰:۹۹)

و زمانی که خودی با عشق استحکام پیدا کرد، می‌تواند جهان پیرامون خود را مسخر نماید.

از محبت چون خودی محکم شود قوتش فرمانده عالم شود (همان:۱۰۳)

از نظر اقبال، تربیت و تکامل خودی سه مرحله دارد:

۱-مرحله اطاعت

در اطاعت کوش ای غفلت شعار می‌شود از جبر پیدا اختیار

ناکس از فرمان‌پذیری کس شود آتش ار باشد ز طغیان خس شود(همان:۱۱۱-۱۱۲)

۲-مرحله ضبط نفس

نفس تو مثل شتر خودپرور است خودپرست و خودسوار و خودسر است

هر که بر خود نیست فرمانش روان می‌شود فرمان‌پذیر از دیگران(همان:۱۱۲)

۳-مرحله نیابت الهی

نایب حق در جهان بودن خوش است بر عناصر حکمران بودن خوش است

نایب حق همچو جان عالم است هستی او ظل اسم اعظم است(همان:۱۱۳)

خودی با عشق، فقر (بی‌نیازی)، غیرت، بردباری و کسب حلال تقویت می‌شود و با ترس، گدایی، بردگی و تعصب نژادی، تضعیف می‌شود.

اقبال با پرداختن به فلسفه خودی تفکر انزواطلبی و دوری از کار و تلاش برای دنیا را که در بین متصوفه مرسوم بود به مخالفت پرداخت، زیرا این تفکر را مانند افیونی می‌دانست که باعث تخریب روحیه تلاش و امید در وجود آدمی می‌گردد.

«اقبال معتقد است که چون خودی به کمال رسد از پوسته فردیت بیرون می‌جهد و از فردگرایی به جمع-گرایی می‌رسد و چنان گسترش و توسعه می‌یابد که جهانی می‌شود؛ آن جاست که خودی‌ها به هم می‌پیوندند و قطره‌ها دریا می‌شوند و حلقه‌ها زنجیروار به یکدیگر جوش می‌خورند و به صورت سلسله‌ای تا ابدیت کشیده می‌شوند و گسترش و تکامل وجود خودی جامعه‌ای می‌سازد مرکب از فردهای مستقل و متعالی و متکامل» (شریف‌زاده،۱۳۸۰: ۲۴۸)

اقبال با پرداختن و توجه به فلسفه خودی و تلفیق آن با عشق سعی می‌کند انسان امروزی را متوجه گوهر وجودی خویش کند تا با پرورش آن به مراتب والای انسانی دست یابد. او علت عقب‌ماندگی مسلمانان را عدم توجه به توانایی‌ها و سرمایه‌های وجودی خودشان می‌داند و تا زمانی که آنان به خودباوری و خودآگاهی نرسند، نمی‌توانندپله‌های ترقی و پیشرفت را طی کنند.

اقبال می‌فرماید:

من فدای آن که خود را دیده است عصر حاضر را نکو سنجیده است

غربیان را شیوه‌های ساحری است تکیه جز بر خویش کردن کافری است(اقبال،۱۳۹۰: ۴۳۰)

۷-آزادی

اقبال در اشعار خود همراه عشق از آزادی نیز سخن می‌گوید. اقبال را باید در کنار شاعران آزادی‌خواهی قرار داد که آزادی بشر را از قید استعمار بیگانگان آرزو داشتند. اقبال، آزادی را رهایی انسان از تقلید کورکورانه و خودباختگی فرهنگی می‌داند؛ از نظر وی انسان آزاده بندهای شهوات را گسسته است و دارای استقلال فکری است. از دید وی انسان آزاده به غیر خدا وابسته نیست و در تعیین سرنوشت خویش مؤثر است.

وی در مورد انسان آزاده می‌گوید:

مرد حر محکم ز ورد لاتخف ما به میدان سر به جیب او سر به کف

مرد حر از لااله روشن ضمیر می‌نگردد بنده سلطان و میر(همان: ۴۵۹)

او اقوام و ملل شرق را به بیداری فرا می‌خواند و آنان را از تقلید و پرستش غرب بر حذر می‌دارد. اقبال، مصلحی استعمارستیز است و از اینرو، با مظاهر غربی که هویت ملل شرقی و مسلمان را مورد هجمه قرار داده است به مقابله برمی‌خیزد. وی می‌گوید:

آدمیت زار نالید از فرنگ پس چه باید کرد ای اقوام شرق؟

باز روشن می‌شود ایام شرق زندگی هنگامه برچید از فرنگ(همان:۴۶۷)

اقبال، دینداری و بندگی خداوند را مخالف آزادی نمی‌داند و در عوض، بردگی و غلامی انسان را در بی-دینی، بی‌هویتی و بی‌بصیرتی می‌داند. از دید او انسان آزاده متکی به خود است و نفس او سزاوار ارزش و احترام است. «هیچ فیلسوفی قبل از اقبال بالاترین مرتبه و محل را در هرم ارزش‌ها برای آزادی قائل نشد. برای اقبال، آزادی صرفاً یک ارزش یا وجهی از وجوه وجود انسان نیست، بلکه معادل با ذات و عامل حیات آدمی و مبقی نفس است. عشق، تجربه وجودی آزادی است که مملو از خلاقیت و قادر به صعود به ماوراء مکان زمانی می‌باشد. و تعالی آن قائم به ذات خود است. ذهنیت واقعیت عینی را خلق و ابقا و بر مراحل تکامل آن نظارت والنهایه آن را هدایت می‌کند. ذهنیت ذهن را عینیت و عین را ذهنیت می‌دهد و دامان عشق است که علم، عالم و معلوم به صورت یک کل تجزیه و تحلیل‌ناپذیر در هم ادغام و ترکیب می‌شوند.» (اختر،۱۳۶۵: ۴۲۵-۴۲۶)

اقبال، مجاهدانی را که در راه اسلام جان خویش را از دست داده‌اند، می‌ستاید. از دید اقبال، شهادت، حیات جاوید است. او افرادی چون تیپوسلطان و امام حسین(ع) را نمونه کامل یک فرد آزاده می‌داند. اقبال می‌گوید:

بنده آزاده را شأنی دگر مرگ او را می‌دهد جانی دگر

او خوداندیش است مرگ‌اندیش نیست مرگ آزادان ز آنی بیش نیست

گرچه هر مرگ است بر مؤمن شکر مرگ پور مرتضی چیزی دگر ..(اقبال، ۱۳۹۰: ۴۳۳)

اقبال با کی‌یرکگارد هم عقیده است که زندگی این جهانی زندگی اخلاقی است، یعنی تملک آگاهانه نفس آزادی که قادر به شک و بغی و عدم طاعت است. در نظر اقبال، حیات خاکی، اعتلای بشر است. از حالت

رکود اطاعت انفعالی وضعیت شعف بی‌جان و ایستا به زندگی‌ای پر از آرزو، فعالیت و هیجان اضطراب این کشش و میل مفرط بشر برای زیستن به صورت یک فرد آزاد بود که موجب تبعید او از بهشت گردید. ضبط نفس به معنای بریدن از فعالیت‌های زندگی نیست، بلکه به معنای ممانعت از هرز رفتن امکانات نفس و هدایت آن به سوی فعالیتی ذی‌مقصد و ذی‌مقصود است. (اختر،۱۳۶۵: ۴۲۱)

به نظر اقبال، عشق و آزادی تا ابد قرین یکدیگر هستند و عشق موجب دوام حیات و جاودانگی انسان-هاست.

من بنده‌ی آزادم عشق است امام من　　عشق است امام من، عقل است غلام من

ای عالم رنگ و بود این صحبت ما تا چند مرگ است دوام تو، عشق است دوام من(اقبال،۱۳۹۰: ۲۳۳)

نتیجه‌گیری

عشق در شعر اقبال آمیزه‌ای است از آرزو، قدرت، خودی، آزادی، دل و شهود. وی همانند عرفا و صوفیه برای عشق ارزش بسیاری قائل است و همانند آنان عقل را در برابر عشق به چالش می کشد و عشق را بر عقل ترجیح می دهد اما عقل را هم در کنار عشق ضروری می داند و معتقد است که عقل و عشق با هم می تواند انسان را در عبور از جهان مادی و دست یابی به بالاترین مراتب انسانی یاری دهد. وی در این مساله بیشتر تحت تاثیر و نفوذ مولانا جلال الدین رومی است و مانند وی عشق را بنیاد و اساس هستی می داند که با کمک آن انسان می تواند از خصائل رذیله رهائی یابد.

کتابنامه

- اقبال لاهوری.(۱۳۹۰).کلیات اشعارفارسی مولنااقبال لاهوری،تصحیح و مقدمه احمدسروش، چ۹، تهران: سنایی.
- ــــــــــ(۱۹۵۷). ضرب کلیم. ترجمه دکتر خواجه عبدالحمید عرفانی، کراچی، اقبال آکادمی پاکستان.
- انصاری،ابوالحسن،(۱۳۶۴). اقبال و جهان‌بینی او، در شناخت اقبال به کوشش غلامرضا ستوده، چ۱،دانشگاه تهران.
- بقایی، محمد (ماکان)، (۱۳۷۹)، اقبال در چهارده روایت، چ۱، تهران: فردوس.
- (۱۳۷۹)، شرار زندگی (شرح اسرار خودی اقبال لاهوری)با مقدمه حسن یوسفی اشکوری، چ۱، تهران: فردوس.
- ــــــــــ (۱۳۷۹)، گلشن راز جدیدتوضیحات تکمیلی: بشیر احمددار، چ۱، تهران: فردوس.
- ــــــــــ (۱۳۸۰)، تصوف در تصور اقبال شبستری و کسروی، چ۱، تهران: فردوس.
- حسون، علی، (۱۳۶۴)، زمینه‌های عرفانی در تفکر اقبال، ترجمه فیروز حریرچی، در شناخت اقال به کوشش غلامرضا ستوده، چ۱، دانشگاه تهران.
- دامادی، سید محمد، (۱۳۷۹)، معانی و مقاصد در شعر اقبال، مجموعه مقالات همایش علامه اقبال- چ۱، اداره کل هماهنگی‌های فرهنگی وزارت امور خارجه.
- داوری‌اردکانی، رضا،(۱۳۶۴). اقبال لاهوری و سیاست، در شناخت اقبال به کوشش غلامرضا ستوده، چ۱، دانشگاه تهران

- زرین کوب، عبدالحسین: ۱۳۷۹، شعر بی دروغ، شعر بی نقاب (بحث در فنون شاعری ، سبک و نقد شعر فارسی) چاپ هشتم، انتشارات علمی.
- سعیدی، غلامرضا، (۱۳۶۴)، ماهیت و اهمیت فلسفه اقبال، در شناخت اقبال به کوشش غلامرضا ستوده، چ۱، دانشگاه تهران.
- سعیدی، غلامرضا، (۱۳۷۰)، اندیشه‌های اقبال لاهوری، به کوشش و مقدمه سید هادی خسروشاهی، چ۲، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۵۹)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: توس.
- عالی عباس‌آباد، یوسف، (۱۳۹۰)، مفهوم و ابعاد عشق در اشعار علامه اقبال لاهوری، فصلنامه‌ی علمی-پژوهشی مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، اسلام‌آباد.
- عباسی، محمود، (۱۳۸۸)، از اسرار خودی تا رموز بی‌خودی، چاپ اول، دانشگاه سیستان و بلوچستان، مرکز مطالعات شبه قاره.
- کاشانی، عزّالدین محمود (۱۳۹۰)، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال‌الدین همایی، چ۱۱، سازمان چاپ و انتشارات اوقاف.
- کیخا فرزانه، احمدرضا، (۱۳۸۸)، اقبال، ستاره بلند حکمت و عرفان مثبت، چاپ اول، دانشگاه سیستان و بلوچستان، مرکز مطالعات شبه قاره.
- محقق، اسدالله، (۱۳۸۹)، علامه اقبال در ادب فارسی و فرهنگ افغانستان، چ۱،تهران: الهام.
- مولوی، جلال‌الدین.(۱۳۸۸).مثنوی معنوی، تصحیح و بازبینی کاظم مطلق،چ ۱، تهران: بازتاب اندیشه.
- ناتل خانلری، پرویز، (۱۳۶۷)، هفتاد سخن، جلد اول (شعر و هنر)، چ۱،تهران: توس.

وحید اختر.(۱۳۶۴). عناصر فلسفه وجودی در فکر اقبال، ترجمه محمد مهدی رستمی، در شناخت اقبال به کوشش غلامرضا ستوده، چ۱، دانشگاه تهران.

کارکرد ترکیبات اسمی بر محور همنشینی و جانشینی در تاریخ بیهقی

سید خلیل باقری

عضو هئیت علمی دانشگاه علم و فناوری مازندران

احمد خلیلی مهدیرجی[1]

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

ترکیبات را در زبان فارسی به دو گونه‌ی اضافی و وصفی تقسیم کرده‌اند. ترکیب اسمی از نوع ترکیب اضافی بشمار می‌آید و اساس آن بر اسم است. این ترکیبات مانند اسم، نقش‌های گوناگونی در جمله می‌پذیرند و در کارکردهای متنوعی بکار می‌روند. به وسیله‌ی این ترکیبات می‌توان تاثیرگذاری کلام را بر نگرش و احساسات مخاطب افزایش داد. نگارنده با ارئه‌ی شواهدی چند از تاریخ بیهقی به بررسی کارکردهای این ترکیبات بر محور همنشینی و جانشینی پرداخته و مساله‌ی معنی را از دید روابط مفهومی و در سطح واژگان نظام زبان مورد بررسی قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: ترکیب اسمی، اضافه، محورهمنشینی و جانشینی، تاریخ بیهقی.

مقدمه

یکی از مهمترین کتبی که از گذشته برای ما به جای مانده کتاب تاریخ بیهقی است. این کتاب «آیینه‌ی روشن عصر غزنوی است.» (بیهقی، ۱۳۸۶: بیست و سوم) نویسنده‌ی این اثر یعنی «بیهقی، شیوه‌ی دقیق علمی را در نگاشتن تاریخ بکار برده و از آغاز کار در دیوان رسالت غزنوی مقدمات این کار بزرگ را فراهم آورده و به مطالعه کتب معتبر تاریخی اهتمام ورزیده است و سال‌ها به ثبت و ضبط وقایع روزانه و تعلیق و یاداشت کردن آن‌ها بر تقویم‌ها پرداخته، بدان گونه که هرچه از خامه‌ی توانای او تراوش کرده یا به چشم خویش دیده و یا از کسانی که بر گفتارشان اعتماد توان کرد شنیده و یا در کتب معتبر خوانده است» (همان: شانزدهم) با توجه به ارزش تاریخی و ادبی کتاب تاریخ بیهقی در این جستار سعی شده است نمونه‌هایی از ترکیبات اسمی آمده در آن را ذکر و اشاراتی به کارکردهای آن‌ها کنیم. پس در این گفتار مبحثی از علم دستور مطرح می‌شود که آن را در کتب دستور با عنوان مبحث ترکیبات اسمی در بخش وابسته‌های پسین، مضاف الیه آورده‌اند. با توجه به این کتاب دستور زبان فارسی نوشته‌ی وحیدیان کامیار را اساس کار خود قرار داده‌ایم. ابتدا برای درک بهتر موضوع براساس ساختار و معنای (تعلقی و غیر تعلقی) ترکیب اسمی و با توجه به مضاف الیه (اسم عام و خاص بودن) دسته‌بندی‌هایی صورت داده و سپس جداگانه به بررسی کارکردهای این دسته‌ها بر محور همنشینی و جانشینی در تاریخ بیهقی پرداخته شده است. برای این کار مساله‌ی معنی را از دید روابط مفهومی و در سطح واژگان نظام زبان مورد بررسی قرار داده‌ایم. به روابطی توجه خواهیم کرد که شمول معنایی، هم معنایی، هم آوا، هم نویسی، چند معنایی، تقابل معنایی، جزء واژگی شناخته‌ترین آنها به حساب می‌آید. این موضوع در کتب دستور در بحث وابسته‌های پسین مطرح شده است اما به صورت مجزا تا به حال آن را بر کتاب تاریخ بیهقی بررسی نکرده‌اند که ما در این مقاله به آن خواهیم پرداخت.

[1]. ah_khalili@yahoo.com

طرح مسأله

کلمات مستقل در زبان فارسی بر پنج قسم‌اند: فعل، اسم، صفت، قید، صوت. (فرشید ورد، ۱۳۸۴: ۱۶۵) ترکیب اسمی، باتوجه به نامش مربوط به مبحث «اسم» می‌شود. در دستورهای زبان فارسی تعاریف گوناگونی برای اسم آورده‌اند. مانند: «کلمه را اگر بتوان در یکی از نقش‌های نهاد، مفعول و متمم و مسند و منادا در جمله به کار برد، اسم است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳ : ۶۸) و آن از جهات وابسته پذیری، شمار، معرفه، نکره، اسم جنس، عام و خاص و ساخت، بررسی می‌شود. ترکیب اسمی مربوط به بخش وابسته پذیری اسم است به این معنا که «گروه اسمی از یک اسم به عنوان هسته تشکیل می‌شود که می‌تواند یک یا چند وابسته بگیرد. وابسته‌های اسم دو گونه‌اند: پیشین و پسین» (همان: ۶۹) همچنین اسم از نظر اجزاء تشکیل دهنده‌ی خود چهار نوع است: ساده، مرکب، مشتق و مشتق مرکب. (همان: ۶۹)

ترکیبات اسمی

در ترکیبات صحبت از چگونگی پیوند کلمات و نقش کلمات در داخل ترکیب‌ها در میان است (شفائی، ۱۳۶۳: ۱۳۵) ترکیبات اسمی با عنوان ترکیبات اضافی، که به بخش وابسته‌های پسین مربوط می‌شود، شناخته شده‌اند. مضاف الیه گروه اسمی یا اسمی است که پس از حرف اضافه‌ی کسره بیاید. اسمی که مضاف الیه داشته باشد مضاف نام دارد و نسبت دادن مضاف الیه به مضاف، اضافه نامیده می‌شود (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۲۱۸) برای شناخت بهتر و خطا نکردن در تشخیص ترکیب اضافی از ترکیب وصفی ابتدا باید صفت را از مضاف‌الیه بازشناخت. راه‌های تشخیص این دو از هم: «الف) بعد از مضاف «ی» نکره نمی‌آید اما بعد از موصوف می‌آید. ب) صفت را نمی‌توان جمع بست اما مضاف الیه را می‌توان جمع بست. پ) بعد از مضاف الیه تکواژ «تر» نمی‌آید اما پس از صفت‌های سنجش‌پذیر می‌آید.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۸۰) ضمناً بین ترکیبات اسمی و کلمات مرکب فرق است: «کلمات مرکب ازترکیب‌ها به وجود آمده‌اند ، منتها به مرور زمان و در اثر تکامل عادی هر زبانی ترکیب‌های معینی در معرض یک رشته دگرگونی‌های صوتی، معنایی و دستوری قرار گرفته‌اند که به کلی از منشأ اصلی خود دور گشته، به صورت کلمات مرکب درآمده‌اند.» (شفائی، ۱۳۶۳: ۱۳۶) اسم مرکب از دو یا چند تکواژ قاموسی / آزاد تشکیل می‌شود و نمی‌توان بین اجزای آن عنصر آورد و آن را گسترش داد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۳). مانند: زرّادخانه (بیهقی، ۱۳۸۶: ۷)، سوزیان (همان: ۶۱)، چشم زخم (همان: ۴۷) و ... .

انواع اضافه

انواع اضافه از نظر «رابطه‌ی مضاف با مضاف الیه دو نوع است: تعلقی و غیرتعلقی. در اضافه‌ی تعلقی بین مضاف و مضاف‌الیه رابطه‌ی مالکیت یا وابستگی وجود دارد، اما در اضافه‌ی غیرتعلقی چنین رابطه‌ای نیست».

(وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۸۰) برای تشخیص این دو از هم راه‌هایی وجود دارد: «الف) در اضافه‌ی تعلقی می‌توان مضاف الیه را جمع بست. ب) اگر به هر دلیلی مثل خاص بودن نتوان مضاف الیه را جمع بست، با جابجایی مضاف و مضاف الیه در اضافه‌ی تعلقی و افزودن «دارد» می‌توان یک جمله سه جزئی مفعول دار ساخت». (همان: ۸۰) اضافه‌هایی که این قواعد درباره‌ی آنها صدق نمی‌کند، غیرتعلقی‌اند. (همان: ۸۱)

به ترکیب‌های چند عنصری اضافه‌ای، مضاف‌الیه مضاف‌الیه گویند که تحت عنوان وابسته‌های وابسته‌های اسم قرار می‌گیرند، یعنی هر وابسته در صورت لزوم می‌تواند خود، وابسته داشته باشد. (همان: ۸۸) این نوع از اضافه‌ها نیز به دو گروه تعلقی و غیر تعلقی تقسیم می‌شوند. بنابراین ترکیبات اسمی شامل اضافه‌های تعلقی و غیرتعلقی‌اند. در اضافه‌ها مضاف الیه، اسم است. می‌دانیم که در ترکیبات اضافی می‌توان به جای اسم از جانشین آن استفاده کرد. این جانشین می‌تواند ضمایر باشند. جانشینی و همنشینی کلمات مربوط به نحو می‌شود. «نحو وظیفه‌ی خلاقیت جمله‌های نامحدود زبان را بر عهده دارد که با فراگرفتن این مجموعه‌ی سامانمند ذهن بشر قادر است که تمامی عواطف و احساسات و استدراکات خود را حتّی برای اولین بار با آن روبرو می‌شود در قالب‌های زبانی بریزد و بیان کند.» (باقری، ۱۳۸۴: ۱۵۸) زبان بر روی دو محور عمل می‌کند: محور همنشینی و جانشینی. (همان: ۵۰) یعنی قابلیت ارائه مفاهیم مختلف به خود واژه به تنهایی مربوط نمی‌شود بلکه از رابطه همنشینی آن با عناصر دیگر بر روی زنجیر گفتار ناشی می‌گردد. (همان: ۱۹۹) رابطه همنشینی رابطه‌ی کلماتی است که بر روی محور همنشینی (زنجیر گفتار یا رشته‌ی سخن) قرار می‌گیرند و مکمل یکدیگرند. (همان: ۵۱) پس اگر چنانچه یکی از واحدهای همنشین تغییر یابد یا حذف شود درمفهوم پیام نیز تغییر یا خلل ایجاد می‌شود.(همان: ۴۹) برعکس این مورد در محور جانشینی یکی از اجزا مانع حضور اجزای دیگر می‌شود. به همین دلیل رابطه‌ی هریک از اجزای پیام را با دیگر اجزای مقوله‌ی دستوری خود که می‌توانند به جای یکدیگر بیایند و معنی جمله را تغییر دهند، رابطه‌ی جانشینی می‌گویند. (همان: ۵۰) رابطه‌ی همنشینی بر اساس روابط اجزای حاضر در پیام است. رابطه‌ی جانشینی رابطه‌ی بین اجزایی است که روی یک محور عمودی قرار دارند. براساس قواعد ترکیبی و نحوی زبان، ترکیب کلمات و آفرینش اضافات را می‌توان بدست آورد. بر اساس ساختار ترکیب اضافی، مضاف‌الیه ممکن است اسم عام یا خاص یا ضمیر شخصی یا ضمیر مشترک یا اسم مبهم باشد. در ادامه کارکرد این ترکیبات بر محور همنشینی و محور جانشینی در کنار نمونه‌های آورده شده از کتاب تاریخ بیهقی ذکر شده است:

۱) انواع اضافه‌های تعلقی به همراه کارکردشان در جمله:

ساختن اضافه‌های تعلقی با الگوی اسم + اسم عام: عام اسمی است که افراد یک رده یا طبقه را شامل می‌شود و نکره و جمع بسته می‌شود. (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۲)

نه بر گزاف است حدیث پادشاهان (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۷)

رابطه‌ی مفهومی بین دو واژه، عضو واژگی است. این رابطه، رابطه‌ی میان واژه‌ای را به مثابه‌ی یک عضو نسبت به واژه‌ای می‌نماید که به مجموعه آن اعضا دلالت دارد. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۴) نقش ترکیب مورد نظر

در جمله نهاد است که در پایان جمله آورده شده است. چون در این جمله گوینده عقیده‌ی خود را درباره صحت و سقم مطلب اظهار می‌دارد «عمل توصیف کردن را انجام می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵). در این جمله تاکید بر «حدیث پادشاهان» است و کارکرد تاکیدی گرفته است زیرا گوینده قصد دارد بر سخنان پادشاهان ارج نهد و این عقیده را القا کند که سخن پادشاه فراتر از یک سخن عادی است. اگر برای مثال واژه‌ی «مردم» را جانشین «پادشاهان» قرار می‌داد، معنای آن نیز عکس می‌شد؛ زیرا «پادشاهی» به یک شخص بر می‌گردد در حالی که «مردمان» همه نوع بشر را شامل می شود. در کنار آن مضاف را واژه «حدیث» آورده است تاجنبه تقدّس داشتن سخنان پادشاهان را بیان کند.

نعره‌ی مردان بخاست سخت به قوّت (بیهقی/۳۱/۱۳۸۶)

این امکان وجود دارد که مفهومی بتواند یک یا چند مفهوم دیگر را شامل شود. رابطه‌ی شمول معنایی رابطه‌ی یک مفهوم و مفهوم‌های تحت شمول آن است. (صفوی، ۱۳۹۰: ۹۹) پس واژه‌ی شامل از شرایط لازم و کافی کمتری نسبت به واژه‌های زیر شمول خود برخوردار است. (همان: ۱۰۰) در این جمله واژه‌ی «مردان» براساس بافت موقعیتی بر غلامان، لشکریان و مردم و ... دلالت دارد. صحّت یک جمله با واژه‌ی زیرشمول مستلزم صحّت همان جمله با واژه‌ی شامل است نه برعکس (همان: ۱۰۲). برای نمونه صحّت جمله‌ی «نعره غلامان بخاست» مستلزم صحّت جمله‌ی «نعره مردان بخاست» خواهد بود ولی عکس آن صادق نیست. در اینجا نیز گوینده حالتی را توصیف می‌کند. مقصود گوینده بشارت و اظهار انبساط است. به جای واژه‌ی «نعره» اگر از واژه‌های معادل استفاده می‌کرد مانند: صدا، فریاد و داد و ... به این نتیجه می‌رسیدیم که: «بر نگرش مخاطبان تاثیر دیگری می‌گذارد» (ر.پالمر، ۱۳۷۴: ۶۹) زبان اغلب با مجموعه‌ای از روابط اجتماعی مرتبط است. ما می‌توانیم در صحبت کردنمان گستاخ یا مودّب باشیم و تعیین یکی از این دو موضع می‌تواند به نوع رابطه‌ی اجتماعی موجود میان ما و شخصی که مخاطب ماست بستگی داشته باشد (همان: ۷۰) واژه‌ی «نعره» در این ترکیب، کنار واژه‌ی «مردان» آمادگی جنگجویان و قدرتشان را نشان می‌دهد. واژه‌ی «مردان» مفهوم کثرت را می‌رساند. این ترکیب در جمله نقش نهاد دارد و به نوعی بر آن تاکید شده است. بنابراین کارکرد این ترکیب در این جمله توصیفی و تاکیدی است.

و هیچ کس را جایگاه سخن نیست (بیهقی، ۱۳۸۶: ۳۳)

رابطه‌ی شمول معنایی بین دو واژه وجود دارد. در این جمله تاکید بر «جایگاه سخن» است. نویسنده برای کوتاهی جمله از ایجاز بهره گرفته و واژه‌ی «سخن» را بجای «سخن گفتن» آورده است. در اینجا چون سخن در مورد پادشاه نیست، از واژه‌ی «حدیث» استفاده نمی‌کند. برای تاکید واژه‌ی «سخن» واژه‌ی «جایگاه» را به عنوان مضاف در کنارش قرار داده است. ترکیب اسمی مورد نظر کارکرد تاکیدی و تعیینی دارد.

– اکنون پیش گرفتم رفتن لشکر را از تگیناباد فوج فوج، ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۴۲).

در این ترکیب مصدر مضاف واقع شده است. مصادر خصوصیات اسم را در خود حفظ کرده‌اند. در این جمله گوینده که بیهقی است از زبان خودش بیان می‌کند که «آغاز کردم نوشتن ماجرای رفتن لشکر را از ... »، اما اگر این جمله را همین گونه، جدا از بافت متن در نظر بگیریم با نمونه آمده در کتاب فرق خواهد داشت. در جمله مورد نظر گویی گوینده لشکر را به راه انداخته است و از جایی به جایی در حال انتقال دادن است. برای این کار از فعل حرکتی «پیش گرفتن» بهره گرفته است. بخشی از هدف معنی‌شناسی آن است که خوانش‌های مختلف یک جمله را تبین کند (ر.پالمر، ۱۳۷۴: ۸۴). ابهام در نوشتار زمانی می‌تواند مطرح باشد که خواننده با خوانش‌های مختلفی مواجه شود و نتواند یکی از این خوانش‌ها را برگزیند. این خوانش‌های متفاوت می‌توانند وابسته به عناصر زنجیری یا عناصر زبر زنجیری زبان باشند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۱۳) این امکان وجود دارد که جمله‌ای برای مخاطب از ابهام برخوردار نباشد اما همین جمله برای شخص ثالثی مبهم نمایند که دسترسی به بافت برون زبانی مثل مخاطب اول ندارد. (همان: ۲۱۶) دراین نمونه واژه‌ی «پیش گرفتم» از دلالت چندگانه برخوردار است و چنین ابهامی در جمله ایجاد شده است. شاید گوینده برای توصیف بهتر صحنه این کار را کرده باشد. بنابر جمله مورد نظر، کارکرد ترکیب اسمی «رفتن لشکر» در این جمله توصیفی است.

اگر به مَثَل شیر مرغ خواستی، در وقت حاضر کردی (همان: ۵۸)

ترکیباتی وجود دارند که از لحاظ ساختار درست‌اند ولی از نظر معنایی ناهنجار می‌نمایند. نویسنده برای برجسته‌سازی معنای جمله این ترکیب را می‌آورد و می‌خواهد به کمک این مبالغه اثرپذیری را بر ذهن مخاطبش بیشتر کند. پس کارکرد برجسته‌سازی دارد. اگر واژه‌ای منطقی و متناسب با مضاف (مانند گاو و ...) می‌آورد هرگز اینگونه نمی‌توانست زیبا و جذاب در نظر مخاطب جلوه کند.

گریستن بر ما افتاد، کدام آب دیده، که دجله و فرات، چنانکه رود براندند ناصری و... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۶۱).

منظور از «آب دیده» همان اشک است. رابطه‌ی میان این دو واژه عضو واژگی است. نویسنده می‌توانست از واژه‌ی «اشک» بجای واژه‌ی «آب» و از واژه‌ی «چشم» بجای واژه‌ی «دیده» استفاده کند. اما برای القاء معنی در ذهن مخاطب و توصیف صحنه، از اغراق بهره می‌گیرد. کارکرد این ترکیب، توصیفی است. توصیفی که تصویرسازی صحنه مدنظر را بهتر ممکن می‌کند. دیده را مانند رود یا چشمه‌ای دانسته است که آب از آن جریان دارد.

– امیر ماضی شکوفه‌ی نهالی بود که ملک از آن نهال پیدا شد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۴۹).

اگر مضاف الیه نکره باشد مضاف تخصیص پیدا می‌کند، یعنی از ناشناختگی مطلق بیرون می‌آید تا حدی معرفه می‌شود (مرزبان‌راد، ۱۳۶۸: ۱۶۰) مانند: هر یکی از این قوّت‌ها محل نفسی دانند (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۴۹). از دید روابط مفهومی، رابطه‌ی بین دو واژه‌ی «شکوفه» و «نهال» رابطه‌ی جزء واژگی است، یعنی رابطه‌ی کل به جزء را میان دو مفهوم می‌نمایند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۳) براساس جمله گوینده قصد توصیف دارد و عقیده‌ی خود را درباره‌ی مطلبی اظهار می‌دارد اما زبانش برای برجسته‌سازی پیام، به آن شکل ادبی و هنری

بخشیده است. هرگاه واژه‌ی «بود» در جمله بکار رود شنونده پی به معنای ثانوی آن خواهد برد که آن در زمان گذشته صورت داشت ولی در زمان حاضر نیست. این تقابل واژگانی است یعنی واژه‌هایی متقابل به کمک تکواژهای منفی ساز، در تقابل واژگانی با یکدیگر. (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۹) اگر بجای واژه‌ی «نهال» واژه‌ی «درخت» را بیاوریم، معنای دیگری برداشت خواهیم کرد. واژه‌ی «نهال» معنای جوان و تازه بودن را می‌رساند. براین اساس «شکوفه نهال» در این جمله کارکرد برجسته‌سازی و توصیفی دارد.

امیر سخن لشکر همه با وی گفتی، ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۹۲)

رابطه شمول معنایی بین دو واژه برقرار است و تاکید بر مضاف‌الیه است و مضاف‌الیه، مضاف را معیّن می‌کند. به این ترتیب ترکیب مورد نظر کارکرد تعیینی و ایضاحی دارد.

بودلف بنده خداوند است و سوار عرب است. (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۲۱)

از لحاظ رابطه مفهومی، رابطه‌ی شمول معنایی میان واژه‌ی «سوار» و واژه‌ی «عرب» برقرار است. در این جمله بدون اشاره‌ای صریح به مساله‌ی دلاوری و پهلوانی به مفهوم دلاوری و پهلوانی پی می‌بریم. همانطور که ر.پالمر گفته است: «نوعی از پیش انگاری وجود دارد که خبر موجود در جمله را بیان نمی‌دارد». (ر.پالمر، ۱۳۷۴: ۷۲) واژه‌هایی در زبان‌اند که صرفاً از طریق بافت موقعیتی قابل درک می‌نمایند. درک دقیق جمله مشروط به تشخیص زمان تولید آن جمله است، زیرا در غیر این صورت نمی‌توان به معنی واژگان پی برد (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۷). در گذشته قوم عرب به مهارت در سوارکاری شهره بود. در اینجا نویسنده با استفاده از ایجاز واژه‌ی «سوار» را از «اسب سوار» جدا کرده است. بجای واژه‌ی «عرب» از واژه‌هایی دیگری می‌توانست بکار گیرد. با توجه به بافت جمله آوردن ترکیب «سوار عرب» در این جمله مفاخره می‌تواند باشد و کارکرد آن «دستوری یا ترغیبی» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۵) است، یعنی گفتاری که مخاطب را به انجام کاری درگیر می‌کند و می‌خواهد شنونده کاری انجام دهد.

حسنک تنها مانده چنانکه تنها آمده بود از شکم مادر (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۳۵).

رابطه‌ی مفهومی میان واژه‌ی «شکم» با واژه‌ی «مادر»، رابطه‌ی عضو واژگی است. از نظر نقش واژه در جمله، «شکم مادر» متمم است که در پایان جمله قرار دارد. جمله مورد نظر جمله‌ی توصیفی است. گوینده تنهایی را اینگونه وصف کرده است تا مخاطب بهتر آن را درک کند، یعنی اثرگذاری بهتر معنا بر ذهن مخاطب به کمک واژگان. مقصود گوینده از این جمله اظهار تأثّر و اندوه است. گفتاری که بدان وسیله گوینده احساسات و نقطه نظرهای خود را در باب آن بیان می‌کند. این ترکیب در این جمله کارکرد روحی و روانی دارد.

گفتن شعر و دقایق و مضایق آن ، کار امیرالمؤمنین نیست (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۸۴).

در ترکیب آغازی مصدر مضاف قرارگرفته است. همانطور که گفته شد مصادر و اسم مصدرها و اسم فعل‌ها خصوصیات اسم را در خود حفظ کرده‌اند و ضمناً نیز اسمی نیستند که بتوانند شخصیت حقوقی داشته

باشند ولی لازم است که بین دو جزء ترکیب چنان مناسبت معنای موجود باشد که بتواند انتساب معقول و منطقی را امکان پذیر کرد (شفائی، ۱۳۶۳: ۱۴۴). رابطه‌ی مفهومی بین «گفتن» و «شعر» رابطه‌ی شمول معنایی است. با توجه به بافت موقعیتی میبینیم که «کار امیرالمؤمنین گفتن شعر و دانستن دقایق و مضایق آن نیست». گفتاری است که گوینده می‌خواهد شنونده کاری انجام دهد. گوینده تعیین می‌کند که گفتن شعر کار چه کسی است. پس کارکرد ترکیب «گفتن شعر» در این جمله کارکرد تعیینی است. از کلمات بکار برده شده می‌توان دریافت که این زنجیره‌ی گفتار و محور همنشینی کلمات، آفریننده‌ی لحن و موسیقی ذهنی مورد نظر گوینده است. واژه‌ی«شعر»را در کنار دو واژه‌ی«دقایق و مضایق» می‌آورد تا کلام مسجّع و زبان شاعرانه شود.

چون ... بشنود، کار جنگ بساخت (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۹۰).

رابطه‌ی بین دو واژه در ترکیب مورد نظر رابطه ی شمول معنایی است. توصیف صحنه به کمک واژگان در کنار ایجاز در این جمله دیده می‌شود. ترکیب مورد نظر در جمله کارکرد تعینی دارد. اگر جای «جنگ»، «صلح، چاره، فریب و ...» می‌آورد ناچار معناهای متفاوتی ایجاد می‌شد که هر کدامشان به نگرش فاعل کار برمی‌گردد. حال اگر بجای واژه‌ی «کار» از واژه‌های دیگری (مانند: اسباب، عمل، وسایل، لشکر، ابزار، ...) استفاده کنیم، می‌بینیم از لحن حماسی‌وار خود را از دست می‌دهد.

ساختن اضافه های تعلقی باالگوی اسم + اسم خاص: اسم خاص اسمی است که نه جمع بسته می‌شود و نه نشانه‌ی نکره می‌پذیرد. اگر گاهی اسم خاص را جمع می‌بندند نظایر آن مورد نظر است و در این صورت هم اسم خاص است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۲). نمونه‌های یافت شده از این مورد در تاریخ بیهقی:

باد طاهر و از آن دیگران همه بنشست (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۲).

این ترکیب ممکن است از لحاظ ساختار درست باشد ولی از نظر معنایی ناهنجار می‌نمایند. نویسنده برای برجسته کردن تصویر، این ترکیب را می‌آورد و می‌خواهد به کمک این اظهار خلاف واقع و مبالغه، معنا را برذهن مخاطبش بهتر تصویر کند. پس کارکرد برجسته‌سازی دارد. اگر مضافی منطقی و متناسب (مانند غرور) با مضاف‌الیه می‌آورد نباید انتظار می‌داشت اینگونه دلنشین و جذاب و طنزناک درآید.

سپاه داران اسب سپاه سالار خواستند (بیهقی، ۱۳۸۶: ۳۱)

همانطور که گفته شد رابطه‌ی شمول معنایی رابطه‌ی یک مفهوم و مفهوم‌های تحت شمول آن است (صفوی، ۱۳۹۰: ۹۹). پس واژه‌ی شامل از شرایط لازم و کافی کمتری نسبت به واژه‌های زیرشمول خود برخوردار است (همان:۱۰۰) صحّت یک جمله با واژه زیرشمول مستلزم صحّت همان جمله با واژه‌ی شامل است و نه برعکس. برای نمونه، صحّت جمله‌ی «این اسب سپاه سالار است» مستلزم صحّت جمله‌ی «این اسب مردی است» خواهد بود ولی عکس آن صادق نیست. کارکرد این ترکیب در اینجا کارکرد تعیینی است. در ضمن از واژگان آمده در جمله می‌توان دریافت که این محور همنشینی کلمات، آفریننده‌ی لحن و موسیقی ذهنی مورد نظر نویسنده است زیرا همانطور که می‌بینیم نویسنده برای زیبایی کلام از جناس و هم آوایی بهره گرفته است. گویی واژه‌ای واژه‌ی دیگر را در ذهنش تداعی کرده است.

سخت فصل خواهد شد به فضل ایزد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۳۲)

از لحاظ روابط مفهومی، رابطه‌ی بین دو واژه «فضل» و «ایزد» رابطه‌ی جزء واژگی است. در این جمله مقصود گوینده تشویق کردن و امید دادن است. کارکرد معنایی آن نیز احساسی یا عاطفی بودن است. از لحاظ کارکرد صوری نیز دارای کارکرد موسیقیایی است. مانند نمونه قبلی نویسنده برای زیبا شدن کلام از جناس و هم‌آوایی بهره گرفته است و این آفرینش لحن و موسیقی ذهنی مورد نظر خود نویسنده است که بر محور همنشینی کلمات پیاده شده است. اگر جانشینی برای واژه «فضل» قرار دهیم هم لحن شاعرانه‌اش از بین می‌رود هم کارکرد فعلی آن.

از بوسعید، دبیرش (علی قریب) این باب شنودم، پس از آنکه روز علی به پایان آمد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۴۷).

بیهقی برای برجسته سازی، از زبان ادبی بهره می‌گیرد به نوعی مقصود گوینده اظهار تاثر و اندوه است. تقابل معنایی درباره مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی، معانی متضاد واژه به کار می‌رود. تضاد صرفاً گونه‌ای از تقابل به حساب می‌آید. یکی از گونه‌های تقابل معنایی تقابل مکمل است؛ یعنی نفی یکی از دو واژه‌ی متقابل، اثبات واژه‌ی دیگر است مانند روز و شب (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۸) اگر «شب» را جانشین «روز» قرار دهیم خواهیم دید معنای جمله عکس خواهد شد.

سخن همه سخن غازی بود (بیهقی، ۱۳۸۶: ۵۲)

در ترکیب مورد نظر رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی است. تاکید بر مضاف‌الیه است و کارکرد ترکیب هم در جمله تاکیدی و تعیینی است. اگر «مردم» را جانشین «غازی» قرار دهیم خواهیم دید معنا بر همه تعمیم می‌یابد.

تا انفاس یوسف می‌شمرد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۵۷)

در این ترکیب که در جمله نقش مفعول گرفته نیز رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی و کارکردش برجسته‌سازی است. مضاف جمع آمده است تا سخت زیر نظر بودن شخص «یوسف» را نشان دهد. به کمک کنایه و تصویرسازی معنای جمله را به صورت تصویری به مخاطب انتقال می‌دهد. اگر واژه‌ی «حرکات» را جانشین «انفاس» قرار دهیم خواهیم دید معنای جمله از حالت مبالغه گونه خارج می‌شود.

به قضای خدای عَزَّ و جَلَّ رضا باید داد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۵۷)

رابطه‌ی شمول معنایی بین دو واژه‌ی این ترکیب است. در این جمله مانند چند نمونه‌ی قبل نویسنده برای زیبایی کلام، واژه‌ها را بر محور همنشینی و جانشینی، چون معماری ماهر چینش و گزینش می‌کند و با استفاده از آرایه‌های ادبی چون جناس و هم‌آوایی بر غنای موسیقی جمله می‌افزاید. کارکرد ترکیب مد نظر احساسی یا عاطفی است.

به سرای ابوالعباس اسفراینی رفتند که ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۶۱)

در این ترکیب نیز رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی است. در تاریخ بیهقی ترکیباتی که چنین ساختی دارند اغلب کارکرد تعیینی و تاکیدی دارند. در این جمله ترکیب مورد نظر کارکرد تعیینی دارد.

آنچه رفت و می‌باید کرد بنده بر زبان بونصر پیغام دهد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

رابطه‌ی مفهومی میان واژه‌ی «زبان» با واژه «بونصر»، رابطه‌ی عضو واژگی است. کارکرد «زبان بونصر»در این جمله کارکرد تعیینی وتاکیدی است. واژه‌ی «زبان» مجاز به علاقه آلیت است از «سخن». واژه‌ی «زبان» نشان‌دهنده‌ی تاکید نویسنده بر شنیدن سخن فقط از زبان بونصر است.

– ساخت زر داشت (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۴۶)

در این ترکیب اسم مصدر مضاف قرارگرفته است. رابطه‌ی مفهومی بین «ساخت» و «زر» رابطه‌ی شمول معنایی است. آوردن واژه‌ی «زر» تاکید بر زرین بودن ساخت است. یعنی اساس مضاف‌الیه است. کارکرد تاکیدی دارد.

ساختن اضافه‌های تعلقی با الگوی اسم + ضمیر مشترک: ضمیر مشترک «خود» دو نوع است. ضمیر مشترک تاکیدی، ضمیر مشترک هم‌شخص. با این تفاوت که آوردن اولی اجباری نیست و می‌توان به جای آن ضمیر شخصی آورد اما ضمیر هم‌شخص قابل حذف یا تغییر نیست (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۱۰۲). «خویش» و «خویشتن» در برخی نقش‌ها می‌توانند به جای «خود» بیایند (همان: ۱۰۱). کارکرد بیشتر ترکیب‌های اسمی از این نوع، تاکیدی است. مانند:

به خطّ خویش فصلی در زیر آن بنویسیم که بر زبان عبدوس پیغام داده بودیم که ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۷۳)

در این ترکیب رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی است.

امیر بدست خود حمایل در گردن ایشان افکند (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۷۱).

رابطه‌ی مفهومی میان واژه‌ی «دست» با واژه‌ی «خود»، رابطه‌ی عضو واژگی است. کارکرد هر سه نمونه تاکیدی است.

ساختن اضافه‌های تعلقی با الگوی اسم + ضمیر شخصی: ضمیر شخصی در جایگاه گروه اسمی قرار می‌گیرد و مثل فعل برای هر شخص صورتی متمایز دارد. ضمیر نیاز به مرجع دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۹۸). نمونه‌هایی از این دست در تاریخ بیهقی:

عنان با عنان او تا در سرای او برفت (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۸)

از لحاظ کارکرد لفظی دو ترکیبی که کنار هم آمده‌اند، کارکرد موسیقیایی دارند. در این ترکیب رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی است. کارکرد تاکیدی دارد.

فرمودیم تا بنشاندند و سزای او بدست او دادند تا هیچ بنده ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۶۲)

رابطه‌ی بین دو واژه در ترکیب اول رابطه‌ی شمول معنایی و میان واژه‌ی «دست» با ضمیر «او» در ترکیب دوم، رابطه‌ی عضو واژگی است. از لحاظ کارکرد لفظی، این دو ترکیب،کارکرد موسیقیایی دارند. از لحاظ معنا کارکرد تاکیدی دارند.

حال تو نزدیک ما این است که از لفظ ما شنودی (بیهقی، ۱۳۸۶: ۹۳)

دراین ترکیب رابطه‌ی بین دو واژه رابطه‌ی شمول معنایی است. در این نمونه برای احترام و بزرگ نشان دادن جایگاه شخص، از ضمیر «ما» بجای «من» بهره گرفته است. از لحاظ معنا کارکرد تاکیدی دارد.

۲) انواع اضافه های غیرتعلقی به همراه کارکردشان در جمله:

ساختن اضافه‌های غیرتعلقی با الگوی اسم + اسم عام: این گروه از ترکیب‌ها در دستورهای زبان نام اضافه تشبیهی و اضافه‌ی استعاری گرفته‌اند (شفائی، ۱۳۶۳: ۱۴۳) و نقش زبان در غالب این ترکیب‌ها هنری و ادبی است. ترکیبات بکار رفته در جملات زیر از لحاظ ساختار درست‌اند امّا از نظر معنایی هنجارگریز به نظر می‌رسند. هنجارگریزی همان عدول و انحراف از زبان نرم و هنجار و عادی است. (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۸) زبان را از هنجار قاموسی و عادی فراتر برده است. نویسنده برای برجسته‌سازی مضاف‌الیه این ترکیب‌ها را می‌آورد و می‌خواهد به کمک هنجارگریزی اثرپذیری را بر ذهن مخاطبش بیشتر کند. اضافه‌های تشبیهی و استعاری کارکرد ایجازی دارند.

ترکیبات از گونه‌ی اضافه‌ی استعاری

– مسعود بر جناح سفر است و اینجا مقام چند تواند کرد؟ (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۴) / ما را نیز می‌باید رفت که روز عمر به شبانگاه آمده است (همان: ۲۱) / چون در راندن تاریخ بدان جای رسیدم که این دو سوار ... به تگیناباد رسیدند (همان: ۴۲) / بزرگا مردا که دامن قناعت تواند گرفت (همان: ۴۹) / خردمند را به چشم عبرت در این باید نگریست (همان: ۶۳) / تا تمامی دست محنت از وی کوتاه شود (همان: ۶۹) / حال‌های حضرت بدیدم و نیک بدانستم (همان: ۷۷) / خردمندان را به چشم خرد می‌باید نگریست (همان: ۱۵۳) / هر مردی که او تن خویش را ضبط تواند کرد و گردن حرص و آرزو بتواند شکست، رواست که ... (همان: ۱۵۷)

ترکیبات از گونه‌ی اضافه‌ی تشبیهی

– از پس برافتادن سپاه سالار غازی، سعید در آسیای روزگار بگشت (همان: ۵۲) / بوسهل زوزنی کمان قصد و عصیبت بزه کرد (همان: ۵۴) / باد تخت و ملک در سر برادر ما شده بود (همان: ۶۷) / ولکن با خشم خویش برنیایم و چون آتش خشم بنشست، پشیمان می‌شوم (همان: ۱۶۰)

کارکرد ترکیبات بکار رفته در همه نمونه‌ها یکسان مشاهده می‌شود. کارکرد برجسته‌سازی را می‌توان برای همه در نظر گرفت. در ضمن اگر واژه‌ای متناسب با مضاف آورده شود زبان ادبی و هنری نویسنده به زبانی عادی بدل می‌شود.

ساختن اضافه ی غیرتعلقی با الگوی اسم + اسم خاص:

– روز آدینه اینجا به تگیناباد خطبه به نام سلطان مسعود کردند (بیهقی، ۱۳۸۶: ۵) / ماه روزه درآمد و ... (همان: ۴۰) / پس از عید روزه، دوازده نامه رسید از حاجب علی قریب (همان: ۶۸) / آنجا عید اضحی بکرد و ... (همان: ۷۹)

کارکرد این گونه از ترکیب‌ها تعیینی است.

– دیگر سهو آن بود که ترکمنان را که مسته‌ی خراسان بخورده بودند (بیهقی، ۱۳۸۶: ۵۶)

این ترکیب از گونه‌ی اضافه‌ی تشبیهی است. گوینده خراسان را به طعمه‌ای تشبیه کرده برای مرغان شکاری (ترکمنان)؛ با توجه به آنچه گفته شد، اینگونه ترکیب‌ها کارکردشان ایجازی است.

ساختن اضافه‌ی غیرتعلقی با الگوی اسم خاص + اسم خاص: به این گونه ترکیب اضافه‌ی بنوّت می‌گویند، متداول است که پسر را به پدر نسبت دهند (معین، ۱۳۶۱: ۱۱۸) این نوع ترکیبات با توجه به جمله‌ای که در آن قرار دارند، کاردکردهای مختلفی دارند.

– نگاه کن که حسین علی (رضی الله عنها) چه کرد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۳۷)

«با انشاء یک امر گوینده خود را نه به صدق یا حقّانیّت یک گزاره بلکه به لزوم واقع شدن یک کار متعهّد می‌کند. امر حاکی نیست از باور گوینده به اینکه فلان چیز به همان طور است بلکه حاکی است از اراده او مبنی بر اینکه فلان چیز به همان طور بشود» (لانیز، ۱۳۸۵: ۳۳۲). در این جمله نیز شاهد چنین ویژگی‌ای هستیم و بیهقی ب‌رای ترغیب مخاطب و تأثیر بر او این نوع سخن می‌گوید.

ــ بزرگتر از حسین علی نیم (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۳۲) .

این نمونه مانند ترکیب قبلی برآمده از احساس است. گوینده خود را آسوده‌خاطر نشان می‌دهد. با استفاده از واژگان حس خود را بروز می‌دهد. این ترکیب کارکرد برجسته‌سازی دارد. گوینده حالتی یا حادثه‌ای را با این ترکیب برجسته می‌کند.

۳) ترکیبات اسمی از نوع مضاف الیه مضافه الیه: تعیین کردن اشیا و اشخاص و نشان دادن خواص گوناگون آن‌ها نمی‌تواند در چهارچوب یک کلمه محدود گردد. ممکن است بر تعداد کلمات تعیین کننده افزود و از این راه درجه‌ی مشخص شدن اشیا را نیز زیادتر کرد. زنجیر اضافه چیزی جز به هم پیوستگی ترکیب‌های اضافه‌ای نیست (شفائی، ۱۳۶۳: ۱۵۶). در ترکیب‌هایی از قبیل: کیف دستی دوست من، کتاب پدر حسن، واژه‌های «من» و «حسن» مضاف‌الیه مضاف‌الیه‌اند. همان‌طور که می‌دانیم گروه اسمی از هسته و وابسته تشکیل می‌شود. هر یک از وابسته‌ها در صورت لزوم می‌تواند خود، وابسته داشته باشد (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۳: ۸۷). از وابسته‌های وابسته به مضاف‌الیه مضاف‌الیه خواهیم پرداخت.

ترکیب‌های اسمی که مضاف‌الیه مضاف‌الیه آن ضمیر مشترک است:

– این حکایت نیز به آخر آمد و باز آمدم بر سر کار خویش و به راندن تاریخ (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۸۸)

کارکرد این ترکیب برجسته سازی است و در کنار آن از زبان ادبی یا هنری بهره گرفته است.

ترکیب‌های اسمی که مضاف‌الیه مضاف‌الیه آن ضمیر شخصی است: در غالب نمونه‌های یافت شده از این نوع، رابطه‌ی مفهومی بین واژه‌ها رابطه‌ی شمول معنایی است.

[فرمان دادیم تا] ... محبوسان را پای برگشایند تا راحت آمدن ما به همه دل‌ها برسد (همان: ۳۲) کارکرد عاطفی دارد.

در وقت ساخته با سواری انبوه پذیره‌ی بنه‌ی او روی و ... (همان: ۴۹) کارکرد تاکیدی دارد.

باد تخت و ملک در سر برادر ما شده بود (همان: ۶۷)

ضمیر اول شخص جمع «ما» به صورت مودبانه و برای فخر فروشی بجای ضمیر اول شخص مفرد «من» به کار رفته است. کارکرد این ترکیب توصیفی است.

ترکیب‌های اسمی که مضاف‌الیه مضاف‌الیه آن اسم عام است:

از خدمت حضرت خلافت بپرداخت (بیهقی، ۱۳۸۶: ۲۸)

ترکیب مورد نظر نقش متمم در جمله دارد. رابطه‌ی مفهومی شمول معنایی بین واژه‌ها برقرار است. دراین جمله مقصود گوینده بیان اختتام کار است. کارکرد معنایی ترکیب مد نظر برجسته‌سازی است. از لحاظ لفظی دارای کارکرد موسیقیایی است. چرا که هم‌پایانی چهار واژه بر موسیقی جمله افزوده است. اگر جانشینی برای واژه‌ی«خدمت»و «حضرت» قرار دهیم هم لحن شاعرانه‌اش و هم کارکرد برجسته‌سازیش را از دست می‌دهد.

امیر مسعود ...در بلخ آمد... به راندن کار ملک مشغول شد (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۸۸)

این ترکیب نقش متمم در جمله دارد. رابطه‌ی مفهومی بین واژه‌ها شمول معنایی است. کارکرد معناییش تعیینی و برجسته‌سازی و کارکرد لفظی آن ایجازی است. «کار ملک» به اسب تشبیه شده است که به کمک فعل حرکتی «راندن» برجسته می‌شود.

ترکیب‌های اسمی که مضاف‌الیه مضاف‌الیه آن اسم خاص است: رابطه‌ی مفهومی بین واژه‌ها در نمونه‌های زیر، رابطه‌ی شمول معنایی است. کارکرد این گروه از ترکیبات اسمی غالباً تعینی است.

نخست فرضیه بود راندن تاریخ مدت ملک امیرمحمدکه در آن مدت امیر مسعود چه کردی ... (بیهقی، ۱۳۸۶: ۱۰)

جواب نامه‌ای که از سپاهان نوشته بودند به خبر گذشته شدن سلطان محمود و ... (همان: ۱۵)

چاشتگاه روز دوشنبه دهم شوال ناگاه منگیتراک با ... رسیدند (همان: ۴۱)

نماز شام فرمود سلطان تا جواب نامه‌ی حشم تگیناباد را باز نبشتند با نواخت (همان: ۴۲)

امیر محمد را آن روز اسب بر درگاه اسب امیر خراسان خواستند (همان: ۱۸۲)

چون به دهلیز در سرای افشین رسیدم (همان: ۲۲۲)

نتیجه گیری

ترکیب اسمی با نام ترکیب اضافی شناخته شده است. از لحاظ تنوّع ترکیبات اسمی در کتاب تاریخ بیهقی متنوّع‌اند. این ترکیبات را می‌توان در سطح زبانی و نحوی تحلیل و به دو گروه اضافه تعلقی و غیرتعلقی

دسته‌بندی کرد و جداگانه به بررسی کارکرد آن‌ها پرداخت. یکی از مشخصه‌های اصلی ترکیبات اسمی در این اثر هنجارگریزی و برجسته‌سازی است اما درجه‌ی آن متفاوت است. بیهقی از زبان ادبی و هنری بهره می‌گیرد تا احساساتش را به شکل زیباتری و هنرمندانه بیان دارد و تامل و احساسات مخاطب را برانگیزد. لذا استفاده از چنین شگردی نشان‌گر تلاش بیهقی در زمینه‌ی استفاده از امکانات بالقوه‌ی زبان می‌باشد.

کتابنامه

– بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین (۳۸۵–۴۷۰ق). (۱۳۸۶). تاریخ بیهقی. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ یازدهم. تهران: نشر مهتاب.

– باقری، مهری. (۱۳۸۴). مقدمات زبانشناسی. چاپ هشتم. تهران: نشر قطره.

– ر.پالمر، فرانک. (۱۳۷۴). نگاهی تازه به معنی شناسی. ترجمه کورش صفوی. چاپ دوم. تهران: انتشارات کتاب ماد (وابسته به نشر مرکز).

– شفائی، احمد. (۱۳۶۳). مبانی علمی دستور زبان فارسی. چاپ اول. تهران: انتشارات نوین.

– شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). معانی. چاپ اول. تهران: انتشارات میترا.

– صفوی، کورش. (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات. جلد ۱. چاپ سوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

– ـــــــــــــ (۱۳۹۰). درآمدی بر معنی شناسی. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سوره مهر.

– فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصل امروز. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.

– مرزبان‌راد، علی.(۱۳۶۸). دستور سودمند.چاپ ششم. تهران:انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید بهشتی.

– معین، محمد. (۱۳۶۱). اضافه. چاپ سوم. تهران: انتشارات امیر کبیر.

– وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). دستور زبان فارسی (۱). با همکاری غلامرضا عمرانی. چاپ ششم. تهران: انتشارات سمت.

بررسی و تحلیل محتوایی شعر فریدون مشیری

زینب باقری[1]
دانشجوی دوره‌ی دکتری، دانشگاه آزاد اراک
اعظم نیک آبادی
دانشجوی دوره‌ی دکتری، دانشگاه آزاد اراک

چکیده

گروهی از شاعران معاصر در میان خوانندگان محبوبیت خاصی دارند. گرایش به خواندن شعر این شاعران از دلایل کنجکاوی و توجه به مضمون شعر آنها می‌شود. آنچه اینجا مطرح است این است که دلایل موفقیت برخی از این شاعران معاصر در بیان افکار و اندیشه هاشان چیست. چه عواملی در شعر آنان به چشم می-خورد که باعث تمایل به شعر آنها می‌گردد .بررسی و تحلیل شعر برخی از این شاعران می‌تواند این نتیجه را داشته باشد که به ظرایف و دقایق این جذابیت‌ها پی‌ببریم و راز عوامل موثر در سخندانی را دریابیم و از سوی دیگر سخندانان و شاعران می توانند با استفاده از این روش پی به سلایق خوانندگان ببرند.

فریدون مشیری از آن دسته شاعرانی است که این محبوبیت را در میان جوانان پیدا نموده‌است بررسی و تحلیل شعر و کلام مشیری می‌تواند ما را در شناخت شعر او هدایت نماید. آنچه در این سطور می‌خوانید بیانگر این است که بررسی درونمایه و محتوایی اشعار او نشان می‌دهد کلام او از دل برآمده و بر دل می-نشیند. طبیعت‌دوستی و الهام از طبیعت همچنین سخن سرشار از عشق و عاطفه و برانگیختن احساسات لطیف توام با به‌کارگیری زبان به شکل ساده و قابل فهم، سه عنصری هستند که بیشترین نمود را در شعر او دارند.

مشیری از آن دسته شاعرانی است که سعی در ساده‌نویسی دارد. او ریسمان بلند آرایه‌های ادبی را به دست و پای کلام خود نپیچیده است و از مفاهیم آشنا، جملات کوتاه و قابل فهم بهره می‌برد و در سخن او پیچش و دشواری دیده نمی‌شود. زمینه‌ی کلی شعر او زندگی ساده و نگاه صمیمانه به زندگی و طبیعت است. از سوی دیگر توجه به عشق و بیان احساسات لطیف شاعرانه توام با انسان‌دوستی شاعر شعر او را دلنشین نموده است.

کلیدواژه‌ها: مشیری، محتوا، عشق، طبیت دوستی، توصیفات ساده.

مقدمه:

یکی از پرآوازه‌ترین شاعران جریان رمانتیک ادبی در ایران فریدون مشیری است که مجموعه اشعار او از دهه‌ی سی منتشر شد. مجموعه‌ی «تشنه ی توفان» اولین مجموعه‌ای است که او در سال ۱۳۳۴ منتشر کرد. شعر های این مجموعه و بیشتر اشعارش در آن زمان، محتوایی عاشقانه دارند و قالب شعری بیشتر شعرهای او چهارپاره است که با زبان و بیانی ساده و روان آن‌ها راسروده است.

[1]. z93.bagheri@gmail.com

در حقیقت زبان صمیمی، صادقانه، عاطفی و مهربان را در تمامی اشعار و مجموعه‌های اومی توان مشاهده کرد. یک سال بعد از انتشار«تشنه ی توفان» مشیری مجموعه شعر«گناه دریا» را منتشر کرد. «مشیری شاعر غزل‌های ساده و بی‌تحرک است. عشق او شکلی قراردادی و ساده دارد اگر چه اتفاقی نیست گناه آلود نیز نیست.»(زرین کوب ،۱۳۵۸، ۱۱۶) مشیری در سال ۱۳۴۰ یعنی شش سال بعد، مجموعه شعر«ابر» را منتشر کرد و در سال ۱۳۴۷ مجموعه شعر«بهار را باور کن» شیوه‌ی شاعری مشیری در تمام ادوار عمرش همان شیوه‌ی«تشنه‌ی توفان و گناه دریا» است. «گویی که گذشت زمان و تغییر اوضاع و احوال و حتی فرا رسیدن پیری، تاثیری در رویه و شیوه‌ی شاعری او نداشته است و او در پیری نیز همچنان شاعر ایام شباب است.» (پور جافی ،۱۳۸۷، ۱۴۵) او شاعری است مهربان و بی پیرایه که شعرش آینه‌ی تمام نمای احوال و صفات اوست. کلام او زیبا و دلنشین است. او شاعری آگاه و توانا است که در همه حال و در همه‌ی اشعارش احترام به شعر و شاعران را مد نظر دارد. افکار و اندیشه های او سرشار از عاطفه است و برای احساسات و عواطف عاشقانه از زیباترین و دلنشین‌ترین واژه‌ها و اصطلاحات سود می‌برد. در مورد موسیقی در کلام نیز، باید گفت که: «مشیری به علت آشنایی نسبی با ادبیات کلاسیک و تئوری و موسیقی، موسیقی طبیعی شعر فارسی را خوب می¬شناسد و بدون تکلف و تصنع، آهنگ دلنشینی به شعر می¬دهد؛ این آهنگ نتیجه وزن، قافیه و تناسب های لفظی است و از صنایع بدیعی لفظی که موسیقی متن را افزایش می¬دهند هم در شعر مشیری هست.»(زرقانی ،۱۳۸۴، ۵۱۱)

مشیری شاعر اشعار غنایی است .عشق به صورت حسی لطیف و همواره دلنشین در شعر او جلوه گری می کند. گذر ایام و بالارفتن تجربه و سن شاعر تاثیری در بیان مفاهیم عاشقانه‌ی او ندارد. او همان شاعر عهد شباب است. با انگیزه‌ی احساس همدلی، مهربانی و عشق. نگاه او سرشار از عشق به انسان و به طبیعت است. راز موفقیت او در بیان همین نکته است او عشق را فراموش نمی‌کند و در همه جا از آن سخن به میان می‌آورد. او عاشق مهربانی و عشق ورزیدن است و بیان این عشق ها در اغلب موارد کلام او را دچار اطناب می‌کند و زبان نرم و لطیف او در بیان این شور و هیجان عاشقانه باعث موفقیت او در دیوان اشعارش شده است. «زبان شعری او زبانی نرم، عاشقانه و غنایی است و در آن توصیف فراوان به کار می¬برد، مخصوصاً توصیف درمورد معشوق، جملات او کوتاه است و این نیز یکی از دلایل سادگی شعر او است.»(زرین کوب،۱۳۵۸،۱۱۶)

طبیعت و عشق:

در شعر او به وضوع می‌توان پی به دو مطلب برد. اول طبیعت دوستی وتوجه به طبیعت و دوم عشق و دوست داشتن که هر دو، دو رکن مهم در اشعار مشیری هستند. او از ماه، شب مهتابی، اختران، مهر، چمن، جنگل، سپیده دم، افق، طلوع، گل، برگ گل و ... به عنوان عناصر طبیعی فراوان یاد می‌کند و از کلمات بزمی او نیز می‌توان بوسه، گونه، گیسو، بازو، لب، شراب، جام و ... را ذکر کرد. سومین عنصری که در شعر مشیری جلب توجه می‌کند، سخن ساده و صمیمی است که آن را بیشتر با توصیفات ساده و قابل فهم درمی‌یابیم.

۱- طبیعت دوستی:

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر مشیری که در مطالعه‌ی اشعارش به خوبی نمایان است. الهام‌گیری شاعر از طبیعت و طبیعت‌دوستی اوست. مشیری برخلاف دیگر شاعران به جای اینکه به توصیف طبیعت بپردازد، سعی می‌کند رابطه‌ی نزدیک تر، عمیق‌تر و توام با احساسات با طبیعت داشته باشد. حالات او به گونه‌ای است که به جای توصیف دقیق از طبیعت، با طبیعت، ارتباط روحی برقرار می‌نماید. همدلی و یگانگی انسان با طبیعت در شعر مشیری به وفور دیده می‌شود.

با مطالعه‌ی دیوان مشیری درمی‌یابیم، بیشتر موضوعات شعری و یا حتی کلمات و اصطلاحات مشیری، الهام گرفته از طبیعت و احساس شاعرانه او نسبت به طبیعت پیرامون است. پیوند شاعر با طبیعت به گونه‌ای است که در کمتر شعری می‌توان به موضوعاتی دیگر غیر از طبیعت برخورد. «تصریف ذهن شاعر در مفاهیم عادتی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت یا طبیعت با طبیعت حاصل نوعی بیداری است و ذهن شاعر تنها ذهنی است که می تواند در برابر احساس این نوع ارتباط بیدار شود.» (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۵ : ۲) این خصیصه ی شاعران رمانتیک است. «رمانتیک‌ها عاشق طبیعتند و طبیعت را مادر و استاد خویش خوانده اند. همچون فرزند در دامن مادر مدهوش می‌افتند و بسان شاگرد بی‌اختیار از حضور استاد الهام می‌گیرند.»(فتوحی ، ۱۳۸۵: ۱۲۴) به‌کارگیری واژگانی چون چشمه، امواج، آسمان، برگ، پرواز، دریا، افق، ساحل آفتاب، عنچه، باد، دشت، چمنزا ر، ستاره، بهار، کاج، آهو، سبزه زار ،تاک، تابستان، بید، خوشه، خرمن، خوشه‌ی انگور، گندم‌زار، نسیم، شکوفه، زمستان و صدها واژه‌ی الهام‌گرفته از طبیعت در شعر مشیری، تنها در چند شعر کوتاه از «مجموعه‌ی بهار راباور کن» نمایانگر علاقه‌ی شدید شاعر به استفاده از واژه‌های پیرامون طبیعت است.

۱-۱بیان مسائل سیاسی و اجتماعی با استفاده از واژگان الهام گرفته از طبیعت:

هر چند این واژه‌ها اغلب، در معنی حقیقی خود به کار رفته‌اند، اما به نظر می‌رسد گریز رندانه‌ی شاعر از اوضاع نامساعد اجتماعی به طبیعت، نوعی به‌کارگیری زبان رمز و سمبل در شعر باشد، چرا که این واژگان الهام گرفته از طبیعت، گاه در شعر نماد و سمبل چیز هایی هستند که شاعر سعی می‌کند با زبان رمزی و نمادین بیان نماید.

چنان فشرده شب تیره، پا، که پنداری
هزارسال باز می ماند
به هیچ گوشه ای از چهار سوی این مرداب
خروس آیه‌ی آرامشی نمی‌خواند
چه انتظار سیاهی
سپیده می‌داند

بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ای از خاموشی – تنگنا

واژه های شب، مرداب، خروس و سپیده واژه های نمادین در شعر بالا هستند.

طبیعت برای او نماد صلح و آرامش است. در بیان مسائل مربوط به بیان اوضاع سیاسی و اجتماعی شاعر با وجود بهره‌گیری از واژگان الهام گرفته از طبیعت با لحنی طنز گونه از اوضاع انتقاد می‌کند.

به لطف کارگزاران عهد ظلمت و دود

-که از عنایتشان می‌رسد به گردون، آه –

کبوتران سفید

بدل شوند پیاپی به به زاغ‌های سیاه

بازتاب نفس صبحدمان-لحظه ها و احساس –محیط زیست

۱-۲طبیعت دوستی به شیوه‌ی رمانتیک:

همدلی و یگانگی انسان با طبیعت، از اصول بنیادین هنر رمانتیک است. خصو صاً «در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تام تمامی با حالات و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می کند.» (فروست، ۱۳۷۵ :۵۳) مشیری سعی می‌کند درون خویش را با طبیعت پیوند بزند و ارائه‌ی تصویری از طبیعت حالات درون خود را با الهام-گیری از طبیعت بیان نماید. شاعر طبیعت را به شکل واقعی و حقیقی آن توصیف نمی‌کند؛ بلکه سعی می‌کند رنگی از احساس و عاطفه‌ی خود را به طبیعت ببخشد و ما را نیز به هم‌حسی وا دارد و با بیان حالات غمگنانه از طبیعت روح رمانتیک خود را که سرشار از احساس است – احساسی اندوهبار – به تصویر بکشد.

برگ‌ها از شاخه می‌افتد

من تنهای تنها راه می رفتم

در کنار برکه‌ای

پوشیده از باران برگ

شاید این افسوس را، با باد می‌گفتم

بازتاب نفس صبحدمان-آواز آن پرنده-برکه

توصیف امواج خروشان دریا که سر بر ساحل می‌کوبند و تکرار امواج به شکست آن ها می‌انجامد، فضای غم‌انگیز و حزن آور را برای ما تداعی می‌نماید. برگ هایی که در زیر شلاق خزان به زردی می‌گرایند، درخت تاکی که در انتظار مرگ است، همه و همه به نوعی اندوه شاعر رمانتیک را به تصویر می‌کشند. توصیف مشیری از طبیعت برخلاف توصیف شاعران سبک خراسانی است که با بینش و دیدی وجدآور و سرشار از شادی و زیبایی به توصیف طبیعت پرداخته اند. خیال مشیری در جهان و طبیعت چنان دخل و تصرف نموده است که اکثر پدیده‌های طبیعی با حالتی توام با اندوه و یا در سایه‌ای از ابهام و پوشیدگی راز

آلود به سر می‌برند و همه به نوعی بیان کننده‌ی پند و نصیحتی هستند که شاعران آن را به صورت جان بخشی به اشیا با زبانی رمزی و نمادی بیان می‌کنند.

بانوی بید
درسوگ آن پرنده، که از بال‌های او
خون می چکید،
-وندر میان همهمه‌ی تیر بارها
هر گوشه می‌گریخت –
گیسو به خاک ریخت
بازتاب نفس صبحدمان-تاصبح تابناک –اندوه بانوی بید

مشیری در توصیف پدیده‌های طبیعی از این سخن الهام می‌گیرد که:«هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند، طبیعت را تشریح کند.» (یوشیج ، ۱۳۶۸ : ۷۱) تصویر سازی مشیری از طبیعت سرشار از احساس است به حدی که با وصف دریا، کوه، موج، چشمه، جنگل و رود خانه و ... خواننده درمی یابد که شاعر در این عناصر طبیعی استحاله شده است.

نگاه کردم و دیدم در این جهان بزرگ،
کبوتری هستم
به گرد بام تو، در دام یک امید محال
زشور و شوق و تمنا و عشق مالامال
بازتاب نفس صبحدمان-آواز آن پرنده – کبوتر

صرف نظر از زبان رمزی و نمادین، نگاه غم‌انگیز او به طبیعت و اشیاء پیرامون به گونه‌ای است که خواننده چنین دریافت می‌کند که شاعر و طبیعت یکی هستند و درد و رنجی که در توصیف طبیغت است، درد و اندوهی است که از درون شاعر برخاسته است.

در انهدام جنگل، در انقراض دریا
در قتل عام ماهی ها
من با کدام مایه صبوری
فریاد برنداشته‌ام
من با کدام دل به تماشا نشسته‌ام
آسوده، ...
مرگ آب و هوا و نبات را
مرگ حیات را

بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ای از خاموشی – فریاد های سوخته

۱-۳جان بخشی به طبیعت :

یکی دیگر از مباحث طبیعت دوستی شاعر، جان بخشی به عناصر و اشیا طبیعی و بی‌جان است که شاعر سعی می‌کند، سخن و اندرز خود را در قالب جان بخشی یا انسانوارگی عناصر طبیعی بیان کند.

گفت گـــــــل سینه به خارم بفشار
تا خلد در دل پر خون تو خـــار
ازدلت خون چوبر این برگ چکید
گل سرخی شود این برگ سپید

بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ی تشنه ی توفان – گل و بلبل

بسیاری از اعضا یا اشیا به طور کلی موجودات فاقد اراده، دارای فردیت و استقلال می‌گردند و به رفتار انسانی دست می‌زنند. گویا سخن از زبان طبیعت برای او جذاب بوده است. چنین دریافته است که نفوذ این گونه سخنان در مخاطب بهتر و موثرتراست. مشیری سعی می‌کند در حین بیان نمودن یک اتفاق طبیعی آن را به صورت نوعی تمثیل به خواننده‌ی خود عرضه کند و اینگونه بر تاثیر کلام خود بیفزاید.

آب از دیار دریا
با مهر مادرانه
آهنگ خاک می کرد
بر گرد خاک می گشت
گرد ملال او را
از چهره پاک می کرد
از خاکیان ندانم
ساحل به او چه می گفت
کان موج ناز پرود
سر را به سنگ می زد خود را هلاک می کرد .

بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ای از خاموشی – راز

جان بخشی به اشیا و طبیعت پیرامون شاعر به گونه‌ای است که اغلب شاعر، مخاطب خود را اشیا قرار می‌دهد و با آنها سخن می‌گوید و با تمام وجود، خواهان جلب توجه آنهاست و حتی پی در پی آنها را صدا می‌زند و سخن خود را با آن ها درمیان می‌گذارد.

با تو ای کوه ، با تو ای جنگل
با تو ای دشت ، با تو ای دریا
با تو ای چشمه ، با تو ای مهتاب

با تو ای بید ، با تو ای صحرا
با شما ای بنفشه های رنگارنگ
با شما ای کبوتران سفید
با شما ای آسمان پهناور
با تو ای ابر، با تو ای خورشید
بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ی تشنه ی طو فان – وداع

۲- عشق، احساس و عاطفه :

دومین عنصر مهم در شعر مشیری عشق و عاطفه است. دیوان او سرشار از اشعار غنایی است. جان مایه کلام او عشق است. یکی از دغدغه های مشیری برانگیختن احساسات و عواطف خواننده است و سخن از غم، اندوه، درد، هجران و سنگدلی معشوق که از آن سخن می‌رود. یاس و ناامیدی شاعر، وصف عشق‌های زمینی و جسمانی، خلق مضامین و تعبیرات جدید همه، برای برانگیختن عواطف خواننده است و احساس و عاطفه، زیر بنای اصلی شعر این شاعر است. تمامی سعی و تلاش اواین است که با بیانی سوزناک و اندوهبار یا با توصیف زیبایی و سنگدلی معشوق، همدردی خواننده را به وجود آورد.

۲-۱استفاده از شعر رمانتیک فردی:

از دیگر موارد قابل ذکر در شعر مشیری، توجه او به فردیت است. آوردن ضمیر های شخصی مفرد در اشعار او به وضوح قابل دیدن است. مشیری غالبا از معشوقی سخن می‌راند که گاه او را در حضور خود احساس می‌کند و او را مخاطب خویش قرار می¬دهد. در مورد حضور فردیت در شعر مشیری می¬توان به بینش و دیدگاه فردی او نیز دقت کرد. در قسمت مربوط به توجه شاعر به طبیعت گفتیم که شاعر به توصیف وترسیم طبیعت نمی‌پردازد؛ بلکه احساس شخصی خود را با واژه¬هایی از جنس طبیعت بیان می¬کند. او راز اشیاء و معنای کارکرد¬های طبیعی را با تعبیری شخصی بیان نماید و تصویری که شاعر در شعرش نشان می¬دهد حامل عواطف فردی و احساسات شخصی است و به همین دلیل رنگ مخصوص شخصیت و هویت شاعر، در آن هویدا است.

روز اول، که دل من به تمنای تو پر زد
چون کبوتر، لب بام تو نشستم
تو به من سنگ زدی من نرمیدم نه گسستم
باز تاب نفس صبحدمان -مجموعه ی ابر وکوچه- کوچه

۲-۲اظهار ناراحتی و ملال از زندگی:

از ویژگی‌های شعرای رمانتیک، می‌توان پرداختن به مسئله ی مرگ طلبی و یاس را نام برد. «در فاصله‌ی همین سالهاست که از نظر محتوا و اندیشه ،گونه‌ای یاس افراطی، بر سر شاعران سایه می‌افکند که این بی-

تردید، ریشه در ناکامی و شکست های متوالی سیاسی و اجتماعی سال‌های پیش دارد.» (مظفری ساوجی ،۱۳۸۳ ، ۱۱۶) خستگی، اندوه و ملالت از زندگی آنهم زندگی تاریک و تباه، باعث به وجود آمدن یک نوع بیماری روانی، مرگ طلبی در شعر این دوره شده است. اگر به نوع واژگان، کاربرد و حتی به عنوان شعرها دقت شود، تعداد کلمات ناامید کننده و یاس آور آشکار خواهد ساخت که تا چه اندازه، شعرا یاس زده و ناامید هستند. عناوینی چون: گل غم، گل خشکیده، اسیر، شمع نیم مرده، سکوت، غروب، پاییز، رنج، خاکستر، گرفتار، پشیمان، عشق بی‌سامان و... تنها در یک دفتر شعر مشیری بیان کننده‌ی بینش ناامیدی است.

دیگر ز پا فتاده ام ای ساقی اجل
جان تشنه ام بریز به کامم شراب را
ای آخرین پناه من آغوش باز کن
تا ننگرم پس از رخ او آفتـاب را
بازتاب نفس صبحدمان- گناه دریا – بازگشت
زندگی – دشمن دیرینه ی من –
چنگ انداخته در سینه‌ی من
بازتاب نفس صبحدمان- گناه دریا – گناه دریا

۲-۳کنده بودن اشعار از درد، دریغ،آه و اندوه :

جدایی از معشوق، هجران و حرمان شاعر، باعث بوجود آمدن غم‌نامه های فراوانی در گروه شعرای رمانتیک شده است. هر چند که این درد و اندوه، این غم و غصه در بسیاری از شعر های شعرای این دوره به نظر دروغین و ساختگی می‌آید؛ اما باعث شده است شعرهای آنان، درونمایه هایی چون اندوه و ناله را داشته باشند. بسامد واژگان اندوهبار و حزن انگیز، در دیوان شعر شعرای رمانتیک، به حدی زیاد است که دیوان شعر آنها، در هاله ای از اندوه و غم گم شده‌است.

زندگی مرده به بیراه زمان
کرده افسانه ی هستی کوتاه
جز به افسوس نمی خندد مهر
جز به اندوه نمی تابد ماه
بازتاب نفس صبحدمان-گناه دریا – آتش پنهان

با وجود اینکه مشیری شاعر لحظه های اندوه و ملال است و روح حزن آور رمانتیک در اشعار او به چشم می¬خورد ؛اما گاه گاهی در میان اشعار انسان را به زندگی فرا می‌خواند. مضمون دعوت به حیات و زنده شدن معنوی را می توان از کلام او دریافت. او از اینکه انسان چون خاک وسنگ شده است، متاثر است وسعی می¬کند به انسان بیداری از غفلت را یادآور سازد. سخن او سرشار از تشویق انسان های معاصر می-گردد که همگی دلتنگ، افسرده و پژمرده به گوشه¬ای خزیده‌اند و معجزه ¬ی باران و زنده شدن را به

فراموشی سپرده¬اند. با توجه به روح رمانتیک حاکم بر کلام مشیری، انگار اینگونه سخنان نوعی حدیث نفس است و شاعر پس از بیان آن همه اندوه بر خود نهیب می‌زند و خود را به بیداری و سرزندگی دعوت می‌کند.

حالیا معجزه ی باران را باور کن
خاک جان گرفته است
تو چرا سنگ شدی
تو چرا این همه دلتنگ شدی
وبهاران را باور کن
بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه بهار را باور کن —بهار را باورکن

***

ای در حصار حیرت، زندانی
ای در غبار غربت، قربانی
ای یادگار حسرت و حیرانی
برخیز،برخیز
باز تاب نفس صبحدمان -مجموعه ی از خاموشی-عمر ویران

۲-۴-مرثیه سرایی:

اگر عشق به عزیزان از دست رفته را که در ادبیات در مقوله‌ی مرثیه می‌گنجند در اینجا به عنوان اشعار غنایی که سرشار از عاطفه هستند یاد آور شویم باید گفت: از دیگر خصوصیاتی که در اشعار مشیری به چشم می‌خورد، کلام شاعر در مورد دوستان و عزیزانی است که شاعر با آنها احساس نزدیکی می‌کرده و اکنون در عزای از دست‌دادن آن‌ها ،مرثیه‌ای سروده است. هرگاه که شاعر دچار فقدان عزیزان شده، شعر خود را دستاویزی برای یاد آن عزیز سفر کرده نموده است.

ای دوست چه می پرسی که
سهراب کجا رفت ؟
سهراب «سپهری شد » و
سر وقت خدا رفت
لحظه ها و احساس - روح چمن

اگر اشعار مشیری را که در سوگ دوستان و عزیزانش سروده از مابقی اشعار او جدا کنیم، بی شک مرثیه نامه¬ی او از حد یک دفتر شعر فراتر می¬رود. اندوه شاعر در غم از دست دادن مادر، باعث سرودن چند شعر بلند بالا شده است. همچنین سوگ پدر نیز موجب سرودن یک قطعه شده است و وقتی باغ وجود تختی

دستخوش توفان مرگ می¬شود، مثنوی زیبایی نیز در سوگ این جهان پهلوان می¬سراید و علاقه خود را به این جهان پهلوان اینگونه در سوگ نامه¬ای بیان می‌کند.

چه توفانی درین باغ بگشود دست که سرو بلند تناور شکست
چه شوری در آن جان والا فتاد که آن مرد چون کوه از پا فتاد
چه نیرنگ در کار سهراب رفت که با مرگ پیچید و درخواب رفت
خمار کدامین می اش در گرفت که از ساقی مرگ ساغر گرفت
بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ی از خاموشی- هفت خوان

۳-زبان ساده و صمیمی:

از دیگر ویژگی‌های اشعار مشیری، سادگی و روانی است. او با زبانی ساده و صمیمی سخن می‌گوید و هم حسی عمیقی با خواننده‌ی خود بر قرار می‌کند. بدین خاطر در قید و بند به کار بردن صنایع ادبی نیست. می‌داند تکلف و افراط در استفاده از آرایه ها از روانی و رسایی کلام او می‌کاهد. بدین خاطر سعی می‌کند بی پروا و بی‌پرده از زبان ساده‌ترین پدیده‌های طبیعت سخن بگوید.

بوی باران ، بوی سبزه ، بوی خاک
شاخه های شسته ، بارن خورده پاک
آسمان آبی ، ابر سپید ، برگ های سبز بید ،
عطر نرگس ، رقص باد نغمه ی شوق پرستو های شاد ،
خلوت گرم کبوتر های مست
نرم نرمک می رسد اینک بهار ،
خوش به حال روزگار
بازتاب نفس صبحدمان-مجموعه ی ابر و کوچه – خوش به حال غنچه های نیمه باز

۳-۱توصیف‌های ساده با استفاده تشبیه:

کلام او از تشبیه سرشار است و گاه یک مشبه را به چندین مشبه به تشبیه می‌کند و برای بخشیدن درک بیشتری از آنچه در ذهن دارد، این تشبیهات پی‌درپی را لازم می‌داند. نمی‌توان گفت در کلام و سخن او صنایع ادبی نیست اما به یقین می‌توان گفت بیشتر از آنچه که به فکر به کارگیری صنایع ادبی باشد، به فکر تفهیم معنا و مفهوم مطلب است.

تو دروازه‌ی مهر و ماهی
تو مانند چشمی
که دارد به راهی نگاهی
تو همچون دهانی که گاهی رساند به من مژده ی دلبخواهی
بازتاب نفس صبحدمان-از دیار آشتی – پنجره

استفاده‌ی مشیری از تشبیه، استعاره و ... به منزله‌ی ابزاری است که بتواند به توضیح و تشریح سخن بپردازد. او برای شرح و بسط اندیشه و تفکر خود و برای تثبت معنا و درک مفهوم در ذهن مخاطب، سعی می‌کند صنایع شعری را به خدمت بگیرد. بدین خاطر در قید و بند استفاده از این آرایه‌ها و فنون ادبی نیست و هر جا که سخن ایجاب نماید آن را به‌کار می‌گیرد و همین باعث روانی سخن او شده است به گونه‌ای که اکثر نقد کنندگان شعر مشیری، سادگی و روانی کلام او را الهام گرفته از زبان سعدی شیرازی می‌دانند. (ر. ک. شفیعی کدکنی ، ۱۳۷۴ :۲)

ابر، آواره ی آشفته ی دهر
سایه بر سینه ی خارا افکند
باد ، دیوانه ی زنجیری کوه
ناگهان ، سلسله از پا افکند
رعد ، جادوگر زندانی چرخ
لرزه بر عالم بالا افکند
بازتاب نفس صبحدمان- تشنه ی توفان – میگون سیل زده

همان‌گونه که گفته شد تشبیه بهترین ابزاری است که او در این مسیر از آن بهره برده است و باعث اطناب کلام او شده است، چون گاه شاعر برای بیان معنا و مفهوم به یک تشبیه اکتفا ننموده و سعی در بسط کلام خود نموده است. «از کارهای تشبیه یکی آن است که ما معانی را با آن تعقیب می‌کنیم یعنی تشبیه برای معنا می‌آید و آن را حمایت می‌کند.» (فتوحی ، ۱۳۸۵ : ۸۸) و این شرح و بسط و در حقیقت تعقیب معنا در دیوان شعر مشیری به صورت مشخصی دیده می‌شود.

تویی تویی به خدا، دلنشین چو رویایی
تویی تویی به خدا، دلربا چو مهتابی
تویی تویی که از امواج چشمه مهتاب
به آتش دلم از لطف می زنی آبی
بازتاب نفس صبحدمان-تشنه‌ی طوفان- فردای ما

۳-۲سایه واری و ابهام در توصیف مناظر:

از دیگر ویژگی‌های شعر مشیری می‌توان به نگاه مبهم و وهم‌آلود شاعر به تصاویر طبیعی اشاره کرد.«گویی شاعر، اشیاء و پدیده‌ها را در سایه و یا در شب تار دیده، همه چیز دور و مبهم می‌نماید گویی جهان جریانی پیوسته و دائمی است که هیچ چیز بر جا نمی‌ماند و خطوط شکسته‌ی اشیاء به شتاب می-گذرند» (فتوحی ، ۱۳۸۵ : ۱۳۰) اگر تصاویر سنتی در شعر شاعران، وصفی شفاف و مشخص داشته باشند،

تصاویر مشیری در هاله و سایه قرار دارند که شفافیت قطعیت را از اشیاء و عناصر پیرامون می‌گیرد. این حاصل نگاه خیالی شاعر به اشیاء طبیعت است که حد و حدود اشیا و طبیعت توصیف شده در آن به صورت شفاف به چشم نمی‌خورد.

در پیش چشم خسته‌ی من، آسمان صبح
آیینه بود و سخت غبار آلود
رنگی میان سربی، خاکستری، کبود
می شد در آن هنوز زمین را نگاه کرد
سرب روان و توده ی خاکستر ،
تاراج آشیانه‌ی نیلوفر
بازتاب نفس صبحدمان–از دیار آشتی —در آیینه آسمان

با بررسی چند توصیف از اشعار مشیری این سایه واری توصیفات او را به خوبی می‌توان درک کرد. حسرت سرخ آتش، تیره جنگل، شمع نیم مرده، گرد ملال خاک، افسانه عشق، اندوه سیاه، چهره‌ی غم زده از سوز درون، بندی صحرای عدم، هم‌آغوشی شب، رمیده‌ی سر در کمند، هوای گریه‌های تلخ، شب خاموش، چراغ لرزان ماه، زهر تب الود، بوم ناامیدی، فریب تیز بال، آغوش گرم مرگ، تنها برخی از تصاویر شبح وار فاقد شفافیت اشعار مشیری است که ابهام و سایه‌واری توصیفات رمانتیک و اندوهبار شاعر را نشان می‌دهد. در وصف شعر مشیری می‌توان گفت:«پرتو های شعر خود را طوری بر زندگی خویش افکنده که فقط بازی نور و سایه سرگرم‌مان می‌کند و در این سایه و روشن لرزان هیچ گونه خط و خطوط واضحی دیده نمی-شود.» (رضایی، ۱۳۸۲: ۱۳۸)

شب از جنگل شعله ها می گذشت
حریق خزان بود و تاراج باد
من آهسته در دود شب،رو نهفتم
و در گوش برگی که –خاموش می سوخت —گفتم:
مسوز اینچنین گرم در خود مپیچ
که گر دست بیداد تقدیر کور
تورا می دواند به دنبال باد
مرا می دواند به دنبال هیچ
بازتاب نفس صبحدمان–از خاموشی —با برگ

۳–۳ توصیف شب، شب های مهتابی و غروب:

از دیگر موارد لازم به ذکر در شعر مشیری، نگاه او به زمان ومکان است. بازگشت به گذشته¬های دور دوران گنگ کودکی، همراه با وصف مکان¬های متروک وفضاهای سوت وکور، فضای شعری رمانتیک

مشیری را تار و شبح‌گونه کرده است. از میان زمانها شب را بیشتر بکار می‌گیرد توصیف منظره¬ها وچشم انداز¬ها در غروب وشبهای مهتابی در شعر مشیری فراوان است.

درشعر عاشقانه‌ی مشیری،عشق معشوق در شب های مهتابی و تار، در سکوت و در مکان¬های دور، تاریک، فضای مه گرفته و متروک دیده می‌شود. او در دنیای ناباوری و یاس در میان واقعیت و تخیل به دنیای سایه‌ها وشبح‌ها پناه برده است و دنیای وهمی و خیالی او گریز شاعر از حقیقت و واقعیت است.

بی تو مهتاب شبی، باز از آن کوچه گذشتم
همه تن چشم شدم خیره به دنبال تو گشتم
شوق دیدار تو لبریز شد از جام وجودم
شدم آن عاشق دیوانه که بودم
مجموعه ابر وکوچه- کوچه

***

چه نیمه شب ها، پاره های ابر سپید
به روی لوح سپهر
تورا، چنان که دلم خواسته است، ساخته ام
مجموعه ی از خاموشی- تونیستی که ببینی

نتیجه گیری :

مشیری نه در قید و بند شعر کهن و سنتی مانده است و نه کاملاً مجذوب نو پردازی افراطی شده است. راهی که برگزیده همان راه نمایان بنیان‌گزاران شعر نوین فارسی است. «انتخاب اینکه زمینه‌ی اصلی شعر مشیری نیمه سنتی یا آزاد است و اینکه او را اولاً و بالذات در ذیل کدام جریان قراردهیم، مشکل است. او در سه دفتر آغازین متعلق به جناح نیمه سنتی پردازان است و پس از آن هر چه می‌گذرد از تعداد اشعار نیمه سنتی‌اش کاسته شده و بر تعداد اشعار آزادش افزوده می‌گردد؛ اما تا آخرین اثر هیچگاه و به طور کامل از شعر سنتی و نیمه سنتی جدا نمی‌شود و به اعتبار اینکه بیشتر اشعار زیبای او حتی در دفترهای نخستین در قالب آزاد است و هم به جهت اینکه حرکت تدریجی او در طول عمر شاعریش به سمت شعر آزاد است.» (زرقانی ،۱۳۸۴، ۴۷۵) باید او را یک شاعر نو پرداز نامید.

مهم ترین علت موفقیت مشیری در شاعری این است که سخن او از عاطفه سرشار است او سعی کرده، لطیف‌ترین رابطه‌ی عاطفی و احساساتی را با هستی برقرار نماید. اگر صداقت و صمیمیت یکی از ارکان مهم ارتباط با مخاطب باشد، باید گفت مشیری به خاطر صداقت و صمیمیت در گفتارش، شعرش عامه پسند شده است.

در مورد شعرش به طور کلی باید گفت: تشبیه را به عنوان پایه در کلامش قرار داده است. شخصیت بخشی و توصیف طبیعت نیز به‌گونه‌ای دیگر از پایه های سخن اوست. به طور کلی باید گفت درونمایه‌ی

شعر های او طبیعت، مهرورزی، انسانیت، نکوهش خشونت و کشتار، توجه به گذر عمر، اغتنام فرصت، ترک دگرآزاری و ... است. شعر او روان، ساده، صمیمی و سرشار از عاطفه است. در مورد خلوص نیت شاعر هیچ تکلف و تصنع وجود ندارد. سخن او از دل برآمده و بر دل می‌نشیند.

از نظر محتوایی، شعرش بیشتر شعر رمانتسیم فردی است و در بخشی از اشعارش نیز از رمانتیسم اجتماعی، بهره گرفته است. در مورد مفاهیم اجتماعی بیشتر توجه او معطوف به جامعه و عدم توجه به انسانیت و عدالت است و برای بیان مسائل سیاسی و اجتماعی و یا گاه در دفاع از طبیعت از زبان طنز بهره می‌گیرد.

در مورد به‌کارگیری آرایه های ادبی، مشیری ریسمان بلند آرایه‌های ادبی را به دست و پای سخن خود نپیچیده و در حد نیاز از زیبایی‌های سخن، استفاده کرده تا سخنش دیریاب نگردد. کمتر شعری از مشیری می‌یابید که در آن تشبیه وجود نداشته باشد و این بیشتر سخن او را به اطناب می‌کشاند و کلام او را سهل یاب می‌سازد.

کتابنامه

۱. پور جافی، علی حسین(۱۳۷۸) جریان های شعر معاصر فارسی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ اول.
۲. رضایی، رضا(۱۳۸۲) جان وصورت، چاپ اول، تهران، نشر ماهی.
۳. زر قانی، سید مهدی(۱۳۸۴) چشم انداز شعر معاصر فارسی، تهران، نشر ثالث، چاپ اول. .
۴.زرین کوب ،عبدالحسین(۱۳۸۵) چشم انداز شعر نو فارسی، تهران، انتشارات علمی.
۵. شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۸۵)صور خیال در شعر فارسی، تهران، انتشارات آگاه، چاپ دهم.
۶. .....(۱۳۷۴)شاعرانی که با آنها گریسته ام، نقل از مجله ی سخن، شماره ی دو، دوره هجدهم.
۷. فتوحی رود معجنی، محمود(۱۳۸۵) بلاغت تصویر، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
۸. فورست، لیلیان(۱۳۷۵) رمانتیسم، ترجمه مسعود جعفری، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۹. مشیری، فریدون(۱۳۸۷) باز تاب نفس صبحدمان ۱و۲، تهران، نشر چشمه، چاپ هفتم.
۱۰.مظفری ساوجی، مهدی(۱۳۸۳) شهد اما شوکران، تهران، نشر کتاب تندیس، چاپ سوم.
۱۱. یوشیج، نیما(۱۳۶۸) درباره‌ی شعر وشاعری، به کوشش سیروس طاهباز، چاپ اول، تهران، موسسه ی انتشارات دفتر های زمانه.

تناسب شالوده‌ی گزینش و هنجارگریزی اشعارِ قیصر امین پور

علی‌اکبر باقری‌خلیلی[۱]

دانشیار دانشگاه مازندران

زهرا تقی‌زاده علی‌اکبری[۲]

دانشجوی دکتری دانشگاه مازندران

چکیده

سبک را تکرار و تداوم یک مشخصه در پیکره‌ی متن دانسته و مؤلّفه‌های متعددی برای آن برشمرده‌اند که می‌توان:۱)گزینش ۲) هنجارگریزی ۳) بسامد را مهم ترین آن‌ها دانست. این سه مؤلّفه چارچوب مفهومی پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد و «تناسب» به عنوان حلقه ی واسط گزینش و هنجارگریزی، اوج خلّاقیّت ذهنی و هنری شاعر را به نمایش می‌گذارد. قیصر امین‌پور از شاعران صاحب سبک و زبان محور معاصر است که شالوده‌ی اشعارش را بر گزینش و هنجارگریزی و تناسب لفظی و معنایی بنا نهاده است. گزینش و هنجارگریزی در این مقاله در سه محور: ۱) واژگانی ۲) ترکیب‌های اسمی ۳) عبارت های فعلی، مورد بررسی قرار گرفته و نتایج به‌دست آمده، حکایت از آن دارد که عمده‌ترین ویژگی سبکی اشعار امین‌پور و نیز مهم‌ترین عنصری که وی در فرایند اشعارش بدان دست یافته، ایجاد «تناسب» میان زبان و معناست. از میان گزینش و فراهنجاری سه‌گانه‌ی «واژگانی»، «ترکیب‌های اسمی» و «عبارت‌های فعلی»، امین‌پور در دو مجموعه‌ی نخست به زیبایی‌های زبانی چندان توجهی ندارد و هرچه از دفترهای نخستین فاصله می‌گیرد، «ادبیّت» آثارش بیشتر می‌شود. از میان گزینش و فراهنجاری مذکور، واژگانی با ۳۹/۰۶ درصد و عبارت‌های فعلی با ۳۸/۲۸ درصد بسامد، بیشترین کاربرد را دارند. می‌توان گفت بیشترین برجسته‌سازی از طریق انواع گزینش و فراهنجاری، به ترتیب در مجموعه‌ی «گلها همه آفتابگردانند»، و «دستور زبان عشق» به ظهور رسیده و این دلالت بر کمال و پختگی شخصیّت و شعر شاعر در طول زمان دارد.

کلیدواژه‌ها: قیصر امین‌پور، گزینش، ترکیب، فراهنجاری، تناسب.

یکی از بهترین کارهایی که در زمینه سبک‌شناسی اشعار امین‌پور انجام شده است، مقاله دکتر محمود فتوحی با نام «سه صدا، سه رنگ، سه سبک در شعر امین‌پور» است:

فتوحی، محمود، (۱۳۸۷)، «سه‌صدا، سه‌رنگ، سه‌سبک در شعر قیصر امین‌پور»، فصل‌نامه‌ی ادب‌پژوهی، ش.پنجم، صص۹-۳۰.

فتوحی در این مقاله سبک شعری امین‌پور را در حیات شعریش، به سه دوره‌ی سبک پویا، منفعل و انعکاسی تقسیم کرده است. او این تقسیم‌بندی را براساس تمایزهای زبانی، بلاغی و اندیشه انجام داده و به

[1] . aabagheri@umz.ac.ir
[2] . z.taghizadeh@stu.umz.ac

سه دوره مشخص و متمایز در حیات شعری امین‌پور، ۱.حماسی و فعال با رنگ سرخ، ۲.رومانتیکِ غمگنانه و منفعل با رنگ خاکستری و ۳.تقدیرگراییِ درونگرا و انعکاسی(بی‌رنگ)، دست یازیده است.

وی در این مقاله، امین‌پور را شاعری «شعراندیش و سبک‌آگاه» دانسته که «روح زمان» در اشعارش بازتاب یافته است. وی در هر یک از این سه دوره، کاربردهای شاعر را در حوزه‌های خانواده واژگان، صدای نحوی، فرآیندهای فعلی، خانواده ایماژها و صناعات بلاغی و ... بررسی کرده است.

۱.درآمد

تعریف‌های مختلفی درباره‌ی سبک ارائه شده است؛ از جمله این که سبک گزینش آگاهانه یا ناخودآگاه از شکل‌ها و ساختارهای زبان است. این تعریف از سده‌ی شانزده میلادی مطرح بوده است(فتوحی،۱۳۹۱: ۳۵)، اما در روش‌های فرمالیستی، سبک، فراهنجاری یا خروج از زبان معیار تعریف می‌شود و آن را شخصی شدن زبان و ظهور فردیت می‌دانند؛ به‌طوری که برخی گفته‌اند: سبک همان خود شخص است(همان:۶۲).

در بررسی یک اثر ادبی، سبک را تکرار و تداوم یک مشخصه می‌دانیم که در یک پیکره‌ی متنی مشخص، مدام روی بدهد، یعنی بسامد بالایی داشته باشد و پژوهش سبک‌شناس زمانی به نتیجه‌ی مطلوب می‌رسد که از رهگذر زبان به شناخت شیوه‌ی بیان و رابطه‌ی اندیشه با شکل بیان و موقعیّت کلام دست یابد(همان: ۴۸). بنابر این، «زبان» به‌مثابه‌ی ابزار خلق معنا در پهنه‌ی انتخاب و ترکیب، چنان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد که می‌توان گفت تمام شگردهای ادبی در بستر طرح زبانی قابلیت بروز و ظهور دارند؛ زیرا ادبیات عرصه‌ی چگونه گفتن است، نه چه گفتن و ادبا جوهر شعر را بر بنیاد گریز از هنجارهای زبانِ خودکار استوار می‌دانند و زیبایی‌های ادبی را در شکستن هنجارهای معمول و منطقی زبان جستجو می‌کنند. از این رو، ارزش‌های زبانی در خلق زیبایی‌های هنری را، در روساخت و ژرف‌ساخت اثر ادبی، می‌توان مورد بررسی قرار داد؛ زیرا مبنای بخش عمده‌ای از نگرش و تحلیل ساختاری شعر و ادبیات، زبان‌شناسی است؛ هرچند که زبان‌شناسی قادر نیست تا هر چیز را در این قلمرو تبیین نماید(امامی،۱۳۸۲: ۲۷).

اصولاً زبان از ترکیب و هم‌نشینی واژگان در یک ساختار منظم به‌وجود می آید، لیکن مرز میان این دو نحوه‌ی بیان، شکل برخورد گوینده(یا شاعر) با واژه، برخورد واژه‌ها با یکدیگر و کارکرد خاص آن‌ها در شعر است. گفته شد «برخورد واژه‌ها در شعر»، زیرا اگر میان واژه‌ها برخوردی نباشد، شعر به وجود نمی‌آید. شعر از زبان فراتر رفته، قواعد آن را در هم می ریزد؛ میان واژگان جابه‌جایی پیش می‌آید و این یعنی برخورد واژه‌ها که موجد ساختاری به نام شعر است... در زبان شعر واژه نام شیء نیست، خود شیء است(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۱).

۲.چارچوب مفهومی

در بررسی سبک به عنوان شالوده‌ی زبان، ناگزیر باید شاخص‌هایی را مبنا قرار داد. از همین رهگذر، عده‌ای شش شاخص اصلی برای سبک برشمرده‌اند: گزینش، هنجارگریزی، بسامد، گونه‌ی کاربردی، موقعیّت و فردیّت. سبک فرد در نوع گزینش وی از نظام زبان شکل می‌گیرد؛ زیرا او باید از قلمرو زبان دست به

انتخاب بزند. علاوه بر این، کاربرد گروهی از کلمات و ساختارهای دستوری در گفتار یک فرد، محصول عادت اوست و این عادت تحت تأثیر نگرش، اعتقادات، محیط اقلیمی، طبقه‌ی اجتماعی، نوع مطالعات، تحصیلات و علایق وی قرار دارد(فتوحی،۱۳۹۱: ۳۵-۶۴). استفان اولمن نیز درباره‌ی سبک، سه عنوان کلی را پیشنهاد می‌کند: نگرش خاص، گزینش و عدول از هنجار که این هرسه مکمل یکدیگرند(امین‌پور، ۱۳۸۳: ۱۸۱).

در این پژوهش، سه شاخص اساس قرار داده شد: ۱) گزینش ۲) هنجارگریزی ۳)بسامد. بدیهی است گونه‌ی کاربردی به‌طور کلی گونه‌ی نوشتاری معیار است که البته متغیّرهای بسیاری در آن تأثیرگذارند. موقعیّت شامل فضا و موقعیّت خاص و اقتضای کلام است و هر متنی در بافت موقعیّتی خاص خود خلق می‌شود. فردیّت هم حاصل سبک است، یعنی آن‌چه به‌واسطه‌ی زبان و کاربردهای هنری آن، منجر به خلق معنا می‌شود، در نهایت، کمابیش، فردیّت خالق اثر را نشان می‌دهد.

۲-۱.گزینش

گزینش زبانی از میان واحدهای مترادف و متغیّرهای هم‌ارز زبانی انجام می‌گیرد و چنان که اشاره شد، برخی از زبان‌شناسان، سبک را شالوده‌ای از گزینش زبان می‌دانند و کار اساسی سبک‌شناسی بررسی نوع گزینش‌ها و علت ترجیح یکی بر دیگری است. سوسور، به‌عنوان یک منتقد ساختارگرا، درک ساختار هر اثر و مناسبات درونی آن را مبتنی بر فهم و حضور دو اصل زبان‌شناختی می‌داند: ۱)گزینش ۲)ترکیب(امامی، ۱۳۸۲: ۲۵).

۲-۲.هنجارگریزی

هنجارگریزی، نوعی آشنایی‌زدایی است که به خلق اثر هنری منجر شود و در آن، زیبایی و شگفتی ایجاد کند. هنجارگریزی انواعی دارد و آوایی، واژگانی، نحوی، معنایی، بلاغی پاره ای از آن می‌باشند. «برخی از زبان‌شناسان بین هرگونه هنجارگریزی از روی نادانی و ناتوانی یا تفنن، با فراهنجاری هنرمندانه تفاوت قائلند و معیارهایی برای تفکیک آن دو در نظر گرفته‌اند»(امین‌پور، ۱۳۸۵: ۴۹).

۲-۳.بسامد

سبک، تکرار و تداوم یک مشخصه و رفتارهای زبانی خاص در یک پیکره‌ی متنی، یعنی بسامد بالای آن است و این تکرار باید طبیعی باشد تا به‌عنوان عادت زبانی پذیرفته شود. بنابراین، کلید تفسیر سبک، بسامد یا میزان تکرار ویژگی سبکی است و تکراری که در آثار ادبی منجر به بروز سبک می‌شود، طبیعی و ناخودآگاه است(فتوحی،۱۳۹۱: ۳۷-۳۹). از این رو، می‌توان گفت سبک ادبی شکل نمی‌گیرد و اثر جدیدی خلق نمی‌شود، مگر این که آثار ادبی با به‌کارگیری خلاقیت هنرمند از نظر ساختار نو شوند و در صورت‌های تازه یا نوسازی‌شده‌ای ظاهر گردند(امامی، ۱۳۸۲: ۲۴).

۳.تناسب

کشف تناسب، تشابه و وحدت و هماهنگی میان اجزای هستی، به انسان نوعی لذّت و آرامش می‌بخشد و با خلق زیبایی و برقراری پیوند میان خود و سایر پدیده‌ها از رنج جدایی و تنهایی‌اش می‌کاهد؛ زیرا نیروهای مهارناپذیر درون انسان که از عشق و عاطفه سرشارند، به مدد زیبایی و هماهنگی به جانب تعالی و کمال هدایت می‌شوند(فتوحی، ۱۳۸۵: ۸۴). از این رهگذر، می‌توان «تناسب» را عامل اصلی زیبایی هنری و مدینه‌ی فاضله‌ی شاعران در زبان و معنای شعر به شمار آورد. شاعران همواره غرق در شوق تناسب و در اندیشه‌ی ایجاد تناسب میان پدیده‌ها و حوزه‌های متفاوت با یکدیگرند و سروده‌های شان مؤیّد این ادعاست و سعدی شیرازی یکی از نام‌آورترین آنان در میان شاعران کلاسیک.

تناسب یا هارمونی میان کلمات، خواه لفظی، خواه معنایی از مهم‌ترین عوامل در تشکیل و استحکام فرم درونی شعر است و دقت در آن منجر به یافته‌های دقیق سبک‌شناسانه می‌شود(شمیسا،۱۳۸۱: ۱۱۶). تناسب در آرایه‌های ادبی دوگونه است: ۱) لفظی ۲) معنوی؛ و هرکدام دارای نمودها و نمونه‌هایی چون جناس، سجع، مراعات نظیر، تضاد، مطابقه و ... می‌باشند.

آنگاه که شاعر تنها در حیطه‌ی زبان و فرم و در کلّ، در برونه و روساخت متن به ایجاد تناسب دست می‌زند و پا به عرصه‌ی معنا نمی‌نهد، حاصلش آرایه‌های خشک و خنک و عاری از زیبایی طبیعی و التذاذ کافی هنری است. از این رو، اوج تناسب همراهی زبان و معنا با یکدیگر و به‌عبارتی، برقراری تناسب میان برونه و درونه‌ی اثر است و غلبه‌ی هر کدام بر دیگری باعث خلق سبک‌های متنوع و متفاوت می‌شود.

تناسب مورد نظر این مقاله تناسب چندگانه‌ی ساختار اشعار امین‌پور بوده، و هر دو سویه ی لفظ و معنا را شامل می‌گردد. این مقاله در صدد پاسخ بدین پرسش می‌باشد که: شالوده‌ی گزینش و هنجارگریزی اشعار قیصر امین‌پور چیست؟

۴. قیصر امین‌پور

قیصر امین‌پور (۱۳۳۸– ۱۳۸۶) از شاعران صاحب‌سبک معاصر و از نام‌آوران ادبیات دفاع مقدّس محسوب می‌گردد. او شاعری «زبان‌مدار» است که شالوده‌ی اشعارش را بر بنیاد هنجارگریزی و تناسب لفظی و معنایی بنا نهاده است. دو دفترِ در کوچه‌ی آفتاب و تنفّس صبح، که سروده‌های سال‌های ۵۷ تا ۶۲ را شامل می‌گردند، به عنوان اولین مجموعه‌های اشعارش در سال ۶۳ چاپ و منتشر شدند. دیگر دفترهای شعرش عبارتند از: آینه‌های ناگهان (سروده‌های۶۴–۷۱)، گلها همه آفتابگردانند(اشعار اواخر دهه ی ۶۰ و ۷۰) و دستور زبان عشق(شعرهای۸۰–۸۵). حدود پژوهش این مقاله نیز دفترهای پنجگانه ی مذکور می‌باشد..

۵. روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی– تحلیلی با رویکرد زبان‌شناسانه‌ی متکی بر فراهنجاری‌های معنایی و بلاغی است و واحد تحلیل، دفترهای پنجگانه‌ی اشعار امین‌پور می‌باشد. بعلاوه، در این مقاله، سه شاخص: گزینش، هنجارگریزی و بسامد در حوزه‌ی واژگانی، ترکیب‌های اسمی و عبارت‌های فعلی مورد بررسی قرار

خواهند گرفت. البته در پاره‌ای از موارد که واژگانِ ساده در ایجاد فراهنجاری نقش تعیین‌کننده داشته‌اند، نیز مورد توجه قرار گرفته‌اند.

۶.گزینش و فراهنجاری واژگانی

اهمیّت کلمه و لفظ در شعر تا حدی است که بسیاری از منتقدان آن را بر معنا برتری داده اند. این اعتبار و اهمیّت نه فقط ناشی از قدرت القای مفهوم و معنای آن، بلکه از هارمونی و آهنگی است که در درون کلمه است. اگر از این نظرگاه به شعر نگریسته شود، به سادگی می‌توان با رویایی هم آواز شد که تمام شعر کلمه است.

هنر شاعر گاه در انتخاب و احضار کلمات ظهور پیدا می‌کند. اگرچه شاعران این امر را در شرایط کاملاً ناخودآگاه انجام می دهند، لیکن تنها شاعرانی در آن، پیروز از میدان به درمی‌آیند که از تربیت ذهنی خاصی برخوردار باشند. شاعر باید رفتار کلمه، تربیت و طبیعت آن را بشناسد(علی‌پور،۱۳۷۸: ۳۷-۳۸). از این رو،گزینش هنرمندانه ی واژگان یکی از مهم‌ترین عناصر از میان امکانات زبانی است که ضرورت دارد بر اساس قریحه، تجربه و خلاقیت شاعر انجام پذیرد.

ذهن شاعر دو مرحله را در گزینش پشت سر می‌گذارد: الف)تحدید(حذف و گزینش)؛ ب)تعمیم(شگردهای خاص) (امامی، ۱۳۸۲: ۳۳-۳۴). بنا بر این، شاعر از میان امکانات واژگانی ذهن خود، دست به گزینش می‌زند و چون این کار را با اهداف و شگردهای خاص خود انجام می‌دهد، بدیهی است که برخی از واژگان را بر برخی دیگر ترجیح دهد؛ چنان که امین‌پور در شعر «اشتقاق» قدرت جادویی خود و وجوه سحرآمیز زبان، نظیر اعجاز تناسب واژه‌ها با یکدیگر را در آفرینش معنا و زیبایی به نمایش می‌گذارد؛ به‌طوری که می‌توان این شعر را مانیفست امین‌پور درباره‌ی قدرت معجزه‌آسای زبان در آفرینش معنا و زیبایی اشعارش دانست:

« وقتی جهان/ از ریشه ی جهنم /و آدم / از عدم / و سعی / از ریشه‌های یأس می‌آید / وقتی که یک تفاوت ساده / در حرف /کفتار را / به کفتر / تبدیل می‌کند / باید به بی طرفی واژه ها / و واژه‌های بی‌طرفی / مثل نان / دلبست / نان را /از هر طرف که بخوانی /ناناست!»(آینه‌ها: ۷۳-۷۴)

شاعر در گزینش از میان امکانات زبانی از تناسب میان واژه‌های «جهان و جهنم، آدم و عدم، سعی و یأس، کفتار و کفتر، نان(خوانش از دوسو)»، بهره جسته و با ایجاد تناسب لفظی و تناظر و تقابل مفهومی میان این واژه‌ها به معناسازی پرداخته است؛ واژه‌هایی که از نظر صورت و ساختار به هم بسیار شبیه و نزدیک، اما از لحاظ معنا فاصله ی زیادی دارند و در این میان واژه‌ای چون «نان» که از هر دو طرف به یک صورت نوشته و خوانده می‌شود، نقطه‌ی اتکا و ثقل شعر است و آیرونی و طنز شعر در این نقطه شکل می‌گیرد و «طنزهای مؤثر و هنری عموماً ناظر بر معانی عام و حقایق بزرگ اند. در چنین سخنانی گاه تناقض میان دو حقیقت کلان آشکار می‌شود که خود از مؤثرترین طنزهاست»(فتوحی،۱۳۹۱: ۳۹۰). لذا، شاید بتوان گفت که با توجه

به این شعر، تنها حقیقت بزرگ و اولیّه ی زندگی «نان» است که شاعر در آخر شعر بدان می‌رسد. گزینش‌های واژگانی امین‌پور در همین شعر ساده، باعث فراهنجاری و آشنایی‌زدایی شده و بر غنای لایه ی معنایی آن افزوده است.

چنین رویکردی به زبان –اگر نگوییم زبان‌پرستی- نشانه‌ی زبان‌دوستی و زبان‌دانی عاشقانه و ذوق ساحرانه‌ی قیصر امین‌پور است که در شعر «دستور زبان عشق» به شکلی دیگر جلوه‌گری کرده و نام شعر بر اساس همین عشق به زبان و قدرت آن، از حوزه‌ی دستور زبان انتخاب شده و با واژگان کلیدی مربوط به «دستور» نقش زده شده است: دستور، زبان، گزاره و نهاد. به یقین این واژه‌ها به صورت چشمگیری از عهده‌ی برجسته‌سازی برآمده‌اند:

آنکه دستور زبان عشق را　　بـــی‌گـــزاره در نهاد ما نهاد
خـوب می‌دانست تیغ تیز را　　در کفِ مستی نمی بایست داد(دستور: ۳۵)

هنجارگریزی‌هایی واژگانی شعر فوق به نوعی است که با فعل(نهاد) مرتبط است و در آرایه‌های ادبی در ذیلِ جناس، استخدام، ایهام، استعاره و ... می‌توانند مورد بحث قرار گیرند. شاعر با توجه به تناسب‌های لفظی و معنوی واژگان و کارکرد دوگانه‌ی آن‌ها باعث ایجاد تداعی تصاویر، مفاهیم و در نتیجه، لذّت و تحسین در خواننده شده است.

۶-۱.تداعی تصاویر با گزینش واژگانی

یکی دیگر از زیبایی‌های زبانی اشعار امین‌پور «تداعی تصاویر» و «تبادر» است که از طریق گزینش‌های خاصّ واژگانی و ترکیب های دقیق آن‌ها پدیدار می‌گردد؛ به‌طوری که می‌توان گفت در این تداعی تصاویر، واژه‌ها چون نشانه عمل می‌کنند. یاکوبسن عمل‌کرد بر روی محور متداعی را مبتنی بر تشابه می‌داند. «بازی نشانه‌ها» یا «نقش شعریِ» زبان از دیدگاه یاکوبسن اهمیّت به‌سزایی دارد. این واژه‌ها در شعر معنی یا معانی زبانی خود را از دست می‌دهند و می‌توانند بر معنی یا معانی دیگری دلالت کنند(صفوی، ج۲،۱۳۸۰: ۹۸) رولان بارت نیز به‌عنوان منتقد و زبان‌شناس ساختگرا تأکید خاصّی بر نشانه‌ها در ساختار اثر دارد. او آفرینش ادبی را نوعی نشانه‌سازی می‌داند... همه‌ی اجمال‌ها، ایهام‌ها، نکته‌ها، اشارت‌ها و قرینه‌هایی که در اثر ادبی تداعی‌های ذهنی را تشکیل می‌دهند، نمایه‌هایی هستند برای ناگفته‌ها و در تحلیل ساختاری اثر باید از همه‌ی آن‌ها استفاده کرد؛ به عبارت دیگر در تحلیل ساختاری اثر از نمایه‌ها، رمزها و استعاره‌ها و ارزش‌های بلاغی به‌عنوان نشانه‌های احساس‌آفرین استفاده می‌شود(امامی، ۱۳۸۲: ۱۸). در خلق اثر هنری، اصل گزینش واژه‌ها برای شاعر اهمیّت دارد و در این گزینش چندان از ضابطه و قاعده ی معیّنی پیروی نمی‌کند و بیشتر تابع ذوق و استعداد زیباگزین خود است که بدان ایمان دارد(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۱).

امین‌پور در شعر زیر تداعی‌های معنایی متقابل و متضاد را بر اساس گزینش‌های دقیق و مجاورت واژه‌های هم‌سان و متشابه پدید آورده و وجود واژه‌هایی با بارهای معنایی متفاوت یا واژه‌های چندمعنا با کلماتی که با آن‌ها تناسب و مراعات نظیر دارند، بر معنا و زیبایی شعر افزوده است:

خارها / خوار نیستند / شاخه‌های خشک / چوبه‌های دار نیستند / میوه‌های کال کرم‌خورده نیز / روی دوش شاخه بار نیستند(آینه‌ها: ۷۱-۷۲)

در این شعر، تقابل «خار و خوار» و نیز مجاورت «خار» با «شاخه‌های خشک» و «چوبه‌های دار» و «میوه‌های کرم‌خورده» و «بار» و ظرفیت‌های معنایی «دار و بار» و حضور دو معنای آن‌ها در شعر، شبکه‌ای از تناسب‌ها و معانی عمیق را خلق کرده‌است که باعث التذاذ هنری می‌شود. توجه به ساختار و ظاهر زبان که با التفات به معنای آن صورت می‌گیرد و غالباً شاعر با همین شگرد، حرف‌های اساسی خود را می‌زند، در اشعار امین‌پور بسامد بالایی دارد و بر «شعراندیش و سبک‌آگاه»بودن او (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۱) دلالت دارد.

بگذار بگویمت که از ناگفتن / این قافیه در دل رباعی خون شد(در کوچه:۷۶)

«خون شدن قافیه» یعنی قرار گرفتن کلمه‌ی «خون» در قافیه با «خون شدن در دل رباعی» که تشخیص و کنایه در آن به هم آمیخته‌اند، تناسب دارد. گزینش واژه‌ی «دل» در مقابل ترکیب «خون شدن»، دو کارکرد متفاوت از «خون شدن» را به نمایش گذاشته که باعث ایجاد معنایی ژرف و احساس لذّت در خواننده شده است؛ یعنی هم معنای ظاهری و هم معنای ضمنی کنایه در اینجا حضور دارند و این یکی از شگردهای مهم امین‌پور در خلق شعر است.

باید گلوی مادر خود را / از بانگ رود رود بسوزانیم / تا بانگ رود رود نخشکیده است(تنفس:۱۷)

بانگ «رود رود» مادر(رود به معنای فرزند و پسر) با «خشکیدن» مجاور شده و حاصل این مجاورت امتزاج تناسب معنایی و ایهام در شعر است؛ یعنی گزینش فعل «خشکیدن» به معنای رود عمق بخشیده‌است، ضمن این که «گلو» هم با «بانگ» و هم با «رود» و «خشکیده» تناسب دارد.

دیدم که نام کوچکم دیگر / چندان بزرگ و هیبت‌آور نیست(آینه‌ها: ۳۶)

اشاره به «نام کوچک»(قیصر) و معنای آن(پادشاهانِ باشکوه روم) و «بزرگ و هیبت‌آور نبودنِ» آن از یک طرف و تقابل کوچک و بزرگ - نام کوچک، دیگر بزرگ نیست- از طرف دیگر، ضمن ایجاد تضاد ظاهری در کلام، در ژرف‌ساخت تناسب ایجاد می‌کنند و معنا را قوّت می‌بخشند. بنا بر این، یکی دیگر از شگردهای امین‌پور در تداعی تصاویر با گزینش واژگانی از رهگذر ایجاد تقابل‌های ظاهری و ساختاری و معنایی و مفهومی آنها شکل می گیرد.

و قاف / حرف آخر عشق است / آن‌جا که نام کوچک من/ آغاز می‌شود!(همان:۵۷)

نوع دیگری از بازی با «نام کوچک» شاعر، یعنی «قیصر» در اینجا دستاویز تصویرگری و معناسازی شده است. نام قیصر با حرف الفبای «قاف» آغاز می‌شود و واژه‌ی عشق هم با «قاف» تمام می‌شود و ضمن این که کوه «قاف» در عشق و عرفان، نماد وصال به معشوق و نیل به کمال است، بازی با قاف(ق) و ایجاد تقابل‌های ساختاری و معنایی همه و همه بر اثر مجاورت آن با «آغاز نام کوچک من» و «حرف آخر عشق» است، پدید می‌آیند که التذاذ ادبی را در پی دارند.

ای عشق به شوق تو گذر می‌کنم از خویش / تو قاف قرار من و من عین عبورم (گل‌ها: ۱۲۲)

در اینجا نیز شاهدِ بازی با حروف الفبا هستیم: «قاف» ضمن این که حرف آغازین واژه ی «قرار» است، نام کوه بلند و استوار اسطوره‌ای نیز است و «عین» نیز به همین صورت، ضمن این که حرف آغازین «عبور» است، به معنای «چشمه و رود جاری» نیز می‌باشد. بنا بر این، توجه همزمان شاعر به لفظ و معنا، حضور دو معنای متفاوت و متقابل و هم‌نشینی آن‌ها با یکدیگر، گزینش و مجاورت‌های شاعرانه و تناسب و برجسته‌سازی ادبی را خلق کرده است.

۷.گزینش و فراهنجاری در ترکیب‌های اسمی و عبارت‌های فعلی

هر یک از اجزای جمله در ارتباط و تناسب با سایر اجزاست و شاعر با کشف و برقراری ارتباط‌های چندگانه‌ی لفظی و معنایی، سبب استحکام صوری و محتوایی شعر می‌شود. اشعار امین‌پور از این دیدگاه چندلایه‌اند؛ در مرحله‌ی اول، ساختار طبیعی شعر وجود دارد، در مرحله ی دوم کشف ارزش‌ها و زیبایی‌های زبانی و اسرار تحسین شاعر نهفته است و در مرحله‌ی سوم، مفهوم عمیقِ مدّ نظر شاعر پدیدار می‌گردد؛ یعنی کشف زبان و معنا به طور هم‌زمان که اوج التذاذ هنری و ادبی را در خود دارند.

روشی را که امین‌پور برای برجسته‌سازی ارتباط و تناسب زبانی خود برگزیده، شاید بتوان «روش استعاری» نامید که عبارت است از توانایی گزینش و جانشین‌سازی. یاکوبسن در بحث مجاز بر «هم‌نشینی بر اساس تداعی مجاورت» تأکید می‌نماید. درک تداعی‌های مجاورتی امکان حفظ سلسله مراتب واحدهای زبانی و توانایی ترکیب و تلفیق آن ها را فراهم می‌سازد که به تولید مجاز و نظم تناسب‌های هم‌جوار می‌انجامد(سجودی،۱۳۸۲: ۱۱۸و۲۱۳). امین‌پور در خلق آثار خود برای ایجاد تداعی‌های مجاورتی طرح‌های آگاهانه دارد و در بسیاری از موارد این تداعی‌ها را با ترفند کنایه پدید می‌آورد.

«کنایه» جمله و ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینه‌ی صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری به معنای باطنی توجه دهد، وجود نداشته‌باشد(شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۷۳). با از بین رفتن معنای ظاهری کنایه‌ها، معنای ضمنی آن‌ها مورد توجه و استفاده ی عامه قرار گرفته و سپس دوباره از زبان عامه وارد زبان ادبی شده و به معنای اصلی خود رجعت کرده است که در این مرحله دلالت ضمنی محسوب می‌شود، درحالی که در گذشته و ابتدای خلق متن دلالت صریح بوده‌است. شاعر خلّاق و خوش‌ذوق در مواجه با این مقوله‌ها با ایجاد مجاورت‌ها و تناسب‌های زبانی به صورت ترکیب‌های اسمی و فعلی، معنای ضمنی یا اولیه‌ی کنایه را به آن بازمی‌گرداند. این زبان در عین سادگی، چندلایه است و امین‌پور در برخی از شعرهایش کارکرد زیبایی‌شناسانه‌ی آن را به اوج رسانده است. در ادامه به بررسی فراهنجاری در ترکیب‌های اسمی و فعلی پرداخته خواهد شد.

در این بخش فراهنجاری‌های امین‌پور در دو قسمت جداگانه(عبارت‌های فعلی و ترکیب‌های اسمی) بررسی شده‌است. روشن است که وجه تمایز این دو، وجود «فعل» در عبارات فعلی و نبودِ آن در ترکیبات اسمی است و دیگر این که البته کنایه‌ها به هر دو شکل عبارات فعلی و ترکیبات اسمی به کار می‌روند.

۷-۱.فراهنجاری در عبارت‌های فعلی

شعرِ «انکار» را می‌توان یکی از نمونه‌های خوب در ارتباط با گزینش و فراهنجاری در عبارت‌های فعلی دانست:

از تمام رمز و رازهای عشق / جز همینسه حرف / جز همین سه حرف ساده ی میان‌تهی / چیز دیگری سرم نمی‌شود / من سرم نمی‌شود / ولی... / راستی / دلم/ که می‌شود!(گل‌ها:۹)

منظور شاعر از «سه حرف ساده‌ی میان‌تهی»، شکل ظاهری حروف «ع، ش و ق» و به کنایه «عشق» است، انتخاب سه حرف ساده‌ی میان‌تهی به‌جای واژه‌ی «عشق» و جا به جایی و جانشینی «دل» با «سر»، در عبارت فعلی و ترکیب کنایی «سرم نمی‌شود» و آشنایی‌زدایی با تغییر «سر» به «دل»، بازی اصلی و شگرد هنری امین‌پور در این شعر است و «دلم که می‌شود!» ضمن برجسته‌سازی به کنایه معنی تازه‌ای بخشیده‌است.

افتاد/ آن‌سان که برگ / -آن اتفاق زرد- / می‌افتد / افتاد / آن‌سان که مرگ/ -آن اتفاق سرد- / می‌افتد / اما / او سبز بود و گرم که / افتاد (تنفس:۲۱-۲۲)

چینش واژگان و ترکیب‌ها و مجاورت و تناسب آن‌ها با یگدیگر در شعر فوق- که سبب فراهنجاری و برجسته‌سازی شده‌اند- دارای طرحی هوشمندانه است. بدین شکل که در ترکیب فعلی «اتفاق افتادن» معنای ظاهری «افتادن» نیز به دلیل مجاورت با کلمات دیگر، مثلاً «برگ» مورد نظر است؛ یعنی فعل «افتادن» با «اتفاق»، «برگ» و «مرگ» کارکردهای متفاوتی دارد. جالب‌تر این که «افتادن برگ، یک اتفاق زرد است» و «افتادن مرگ، یک اتفاق سرد» ولی گزاره‌ی اصلی شاعر این است که «او در حالت سبز و گرم افتاد». شاعر با ایجاد تقابل میان زرد و سبز، و سرد و گرم، تأثیر عاطفی گزاره‌ی سوم را عمیق‌تر، شدیدتر و ماندگارتر کرده است.

امشب / تکلیفپنجره /بی چشم‌های باز تو روشن نیست! (گل‌ها:۲۵)

«روشن بودن تکلیف» یک عبارت فعلی کنایی است که معنایی ضمنی دارد و شاعر با ترکیب اضافیِ «تکلیف پنجره» و قید «بی چشم‌های باز تو»، حیاتی تازه به کنایه بخشیده‌است. بنابراین، «روشن» در کنار واژه‌های «پنجره» و «چشم‌های باز» معنای اولیه‌ی خود را بازمی‌یابد و شاعر با این گزینش و ترکیب هنرمندانه، فراهنجاری در عبارت فعلی را به نمایش گذاشته و نقش عاطفی این گزاره‌ی خبری را برجسته‌تر ساخته است. در شعر زیر عبارت فعلی «روشن بودن طالع» به معنی «مشخص بودن» به دلیل مجاورت با «تیره» داری تقابل با آن نیز است:

طالع تیره‌ام از روز ازل روشن بود / فال کولی به کفم خطّ خطا دید چرا؟ (دستور:۷۹)

مرا فردوس می‌شاید که ترسم /دلدوزخبه حال من بسوزد (در کوچه:۸۸)

عبارت فعلی کنایی «سوختن دل» با واژه ی «دوزخ» مجاور شده و از این طریق ضمن ایجاد تناسب و ترکیب با آرایه‌هایی چون مراعات نظیر، تشخیص، تضاد و کنایه، باعث خلق طنز و گسترش معنایی شعر شده‌است.

۷-۲.فراهنجاری در ترکیب‌های اسمی

در ترکیب‌های اسمی، فراهنجاری از تناسب میان یک ترکیب اسمی با واژه‌ها و ترکیب‌های دیگر پدید می‌آید و رویه یا معنای دوم ترکیب‌های کنایی را آشکار می‌کند. البته گاه ترکیب‌های اسمی و فعلی با همدیگر در بیت یا بندی حضور می‌یابند و با ایجاد تناسب بر زیبایی شعر می‌افزایند.

در شعر زیر، ترکیب اسمی «مو به مو» یک کنایه است که با توجه به اشاره‌ی شاعر در سطرهای ماقبل به «تارهای روشن و سپید»(موهای شاعر)، معنای اوّلیه‌ی خود را بازیافته و با واژه‌های ترکیبِ اسمی اخیر، تناسب پیدا کرده‌است. ضمن این که ترکیب اسمیِ «مو به مو» در معنای کنایی اش با ترکیب‌های «نقطه‌نقطه»، «حرف‌حرف»، «واژه‌واژه» و «سطرسطر» ارتباط معنایی و ظاهری دارد. بنابراین، در ترکیب اسمی «مو به مو»، هر دو معنای ظاهری و باطنی مورد توجه شاعر است:

...خواستی که با تمام حوصله / تارهای روشن و سفید را / رشته‌رشته بشمری / ... / گفتمت که راه دیگری انتخاب کن! / دفتر مرا ورق بزن: / نقطه‌نقطه / حرف‌حرف / واژه‌واژه / سطرسطر/ شعرهای دفتر مرا / مو به مو حساب کن (آینه‌ها:۵۹)

در بند: « زیر پای من / دهان دره یسقوط / بازمانده است» (گل‌ها:۳۱)، «دهان‌دره» یک ترکیب اسمی کنایی است و شاعر آن را به معنی ظاهری اش: «دهانِ درّه» بازگردانده و به وسیله ی مجاورت آن با واژه‌هایی چون «زیر پای من»، «سقوط» و «بازمانده‌است»، هر دو معنی این ترکیب را قوّت بخشیده و با توجه دادن خواننده به معنای «درّه»، باعث فراهنجاری معنایی در شعر شده‌است.

امین‌پور با کاربرد عناصر موجود در زبان جاری و برجسته‌سازی آن‌ها در اشعارش، به فرازبان دست یازیده است؛ زیرا زبان شعر به رغم نزدیکی‌هایی که با زبان گفتار دارد، فرازبان است و تعهد الزام‌آور شاعر برای برجسته‌سازی زبانی و انتخاب بیانی ضمنی و غیر صریح، او را به خلق اثری فراتر از زبان جاری جامعه هدایت می‌کند (علی‌پور،۱۳۷۸: ۳۶۹). در نمونه‌ی پیشین استفاده از ترکیب «دهان‌دره» و در نمونه زیر، کاربرد قید کنایی «بی‌هوا» و ترکیب‌های کنایی «از دهن افتادن» و «داغ بودن» نمونه‌هایی از برجسته‌سازیِ فرازبانی‌اند:

چرا تا شکفتم / چرا تا تو را داغ بودم نگفتم / چرا بی‌هوا سرد شد باد/ چرا از دهن / حرف‌های من / افتاد (گل‌ها :۴۱)

شعر فوق یکی از نمونه‌های کمال‌یافته ی فراهنجاری و تناسب‌های گونه‌گونِ سبک امین‌پور است. در گزاره‌ی «چرا تا تو را داغ بودم...» هنجارگریزی نحوی «تو را داغ» بسیار خوش نشسته و ترکیب کنایی فعلی «داغ بودن» به معنای «تازه و باطراوت بودن»، بسیار هوشمندانه و هنرمندانه در تناسب و تقابل با «سرد شد» قرار گرفته است. در گزاره‌ی «چرا بی‌هوا سرد شد باد»، ترکیب اسمی «بی‌هوا» که قید است، در معنای

«ناگهانی»، با واژه‌های «سرد» و «باد» هم‌نشین شده و باعث خلق تناسب و گسترش معنای شعر شده‌است. در گزاره‌ی آخر «چرا از دهن حرف‌های من افتاد»، شاعر از عبارت کنایی فعلی «از دهن افتادن» بهره جسته و با طرح آگاهانه، آن را با «حرف» قرین ساخته و همین تأمل‌ها در ظرفیت‌های معنایی کلمات و کنایات، -که البته با نظر به مفهوم‌سازی و معنابخشی، و نه صرف تناسب‌های لفظی- صورت گرفته، شعر امین‌پور را برجسته ساخته است.

باری / چه سنگین است / با سایه‌های تار / با سایه‌هاپیش پا افتادهی بسیار / ... / از ارتفاع آفتاب و آسمان / گفتن! (گل‌ها:۵۴)

شاعر در شعر مذکور فراهنجاری را در ترکیب «سایه‌های پیش پا افتاده ی بسیار» به کار برده. «پیش پا افتاده» متعلق به «سایه» است که در معنای اصلی و ظاهری نیز «پیشِ پا» می افتد و در معنای ثانوی و باطنی مفهومِ «ساده و بی‌اعتبار» را به خود می‌گیرد و میان آن دو تناسب برقرار می‌گردد. لذا، در شعر واژه و معنا به وحدت می‌رسند، چنان که وقتی واژه را می‌بینیم، معنا را لمس کرده، حتی صدایش را می‌شنویم. به همین سبب است که گاه اصل «شعریت» و «زبان شعر» برای شاعر هدف می‌شود(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۶۶).

۸.بسامد گزینش و فراهنجاری

سبک زمانی تشخّص پیدا می‌کند که تکرار و تداوم عناصر صوری و محتوایی در سخن یک گوینده محسوس باشد. اگر گوینده یا نویسنده‌ای به‌طور اتفاقی و محدود، یک ساختار دستوری خاص یا یک واژه یا تعبیر یا تصویر و محتوایی را در سخن به‌کار برد، سبک شکل نمی‌گیرد. لازمه‌ی شکل‌گیری سبک، وجود بسامد بالای مشخصه‌های سبک‌ساز است و نه کاربرد اندک و رخدادهای اتفاقی در متن...، هرچند این تکرارها آگاهانه و عمدی صورت گیرد؛ اما تکرار در آثار ادبی، یک امر طبیعی و ناخودآگاه است(فتوحی،۱۳۹۱: ۴۸-۴۹).

از مجموع ۴۴۸ شعر امین‌پور در دفترهای پنجگانه، حدوداً در صد شعر و صد و بیست و هشت مورد،گزینش و فراهنجاری مورد نظر این مقاله به کار رفته است. بدین قرار: به‌ترتیب زمانی در دفترهای «در کوچه‌ی آفتاب»: ده شعر(یازده مورد)؛ «تنفّس صبح»: ده شعر؛ «آینه‌های ناگهان»: سی‌وسه شعر؛ «گلها همه آفتابگردانند»: بیست وپنج شعر(سی‌وهشت مورد) و بالاخره در «دستور زبان عشق»: بیست شعر(سی‌وسه مورد). بسامد مذکور بدین معنا نیست که فراهنجاری معنایی و زبانی در سایر اشعار امین‌پور دیده نمی‌شوند، بلکه هم در اشعار مورد اشاره و هم در دیگر اشعار، می‌توان دیگر شگردهای هنری- ادبی امین‌پور در حیطه‌ی زبان و معنا را مورد بررسی قرار داد، نظیرکاربرد هنری قیدها و صفت‌های جانشین اسم، رویکرد ادبی به زبان و فرهنگ عامه و اصطلاحات روز و ... لیکن در حوزه‌ی موضوع این مقاله نمی‌گنجند.

دفتر شعر	تعداد کلّ اشعار	بسامد فراهنجاری معنایی با بازی‌های زبانی
در کوچه‌ی آفتاب	۱۷۰	۱۱

تنفس صبح	۵۱	۱۰
آینه‌های ناگهان	۷۰	۳۳
گلها همه آفتابگردانند	۹۱	۳۸
دستور زبان عشق	۶۶	۳۶
جمع	۴۴۸	۱۲۸

(۱)جدول بسامد تقریبی فراهنجاری معنایی با بازی‌های زبانی

دفتر شعر	واژگانی	ترکیب‌های اسمی	عبارت‌های فعلی	بسامد کلّ هر یک از دفترها
در کوچه آفتاب	۴	–	۷	۱۱
تنفس صبح	۴	۲	۴	۱۰
آیینه‌های ناگهان	۱۳	۹	۱۱	۳۳
گلها همه آفتابگردانند	۱۰	۹	۱۹	۳۸
دستور زبان عشق	۱۹	۹	۸	۳۶
بسامد کل	۵۰	۲۹	۴۹	۱۲۸

(۲)جدول بسامدتقریبی گزینش و فراهنجاری به تفکیک

دفتر شعر	واژگانی، ترکیبات اسمی / فعلی	درصد بسامد
در کوچه آفتاب	۱۱	۸/۵۹
تنفس صبح	۱۰	۷/۸۲
آیینه‌های ناگهان	۳۳	۲۵/۷۸
گلها همه آفتابگردانند	۳۸	۲۹/۶۸
دستور زبان عشق	۳۶	۲۸/۱۳
بسامد کل	۱۲۸	۱۰۰

(۳)جدول درصد بسامد تقریبی انواع گزینش و فراهنجاری

بسامد	واژگانی	ترکیب‌های اسمی	عبارت‌های فعلی	بسامد کل
کل دفترهای پنجگانه	۵۰	۲۹	۴۹	۱۲۸
درصد	۳۹/۰۶	۲۲/۶۶	۳۸/۲۸	۱۰۰

(۴)جدول درصد بسامدتقریبی گزینش و فراهنجاری در کلّ دفترهای پنجگانه

با توجه به جداول بسامدهای تقریبی و طبقه‌بندی موارد سه‌گانه‌ی فراهنجاری های «واژگانی»، «ترکیب‌های اسمی» و «عبارت‌های فعلی» مشاهده می‌شود که امین‌پور در دو مجموعه‌ی نخست، یعنی «در کوچه‌ی آفتاب» و «تنفس صبح» به دلیل تمرکز بر ترویج آرمان‌های انقلاب و ارزش‌های دفاع مقدس، و خلاصه معناگرایی، به زیبایی‌ها و شگردهای زبانی چندان توجهی ندارد و بسامد کلّ انواع گزینش و فراهنجاری در این هر دو مجموعه ۲۲ مورد، برابر با ۱۶/۴۱ درصد بوده که قابل مقایسه با هیچ یک از سه دفتر بعدی نمی‌باشند، زیرا در مرتبه بعدی «آینه‌های ناگهان» قرار دارد که به تنهایی با بسامدِ ۲۵/۷۸ تقریباً ۱/۶ برابر بیش از آن دو سهم دارد. این در حالی است که دفتر اخیر در مقایسه با «گلها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» کمترین سهم را به خود اختصاص داده است. بسامدهای تقریبی جداول مذکور معنادارند؛ بدین اعتبار که امین‌پور هرچه از دفترهای نخستین و طبیعتاً فضای فکری- عاطفی و سیاسی- اجتماعی حاکم بر آن فاصله می‌گیرد، «ادبیّت» آثارش بیشتر و بیشتر می‌شود و در «گلها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» به اوج خود می‌رسد.

علاوه بر این، جدول شماره‌ی (۴) دلالت بر این دارد که قیصر امین‌پور از میان گزینش و فراهنجاری واژگانی، ترکیب‌های اسمی و عبارت‌های فعلی، به واژگانی با ۳۹/۰۶ درصد و عبارت‌های فعلی با ۳۸/۲۸ درصد بسامد بیشترین توجه را دارد و می‌توان گفت قدرت جاویی و طرح ادبی وی در حوزه‌ی زبان بر انتخاب واژگان هنری- ادبی استوار است و او می‌کوشد تا با تناسب‌های واژگانی به اشعارش ماهیّت ادبی ببخشد.

بر اساس جدول شماره‌ی (۳) می‌توان گفت بیشترین برجسته‌سازی از طریق انواع گزینش و فراهنجاری در مجموعه‌ی «گلها همه آفتابگردانند»، و پس از آن در «دستور زبان عشق» به ظهور رسیده و این دلالت بر کمال و پختگی شخصیّت و شعر شاعر در طول زمان دارد.

۹. نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور یکی از شاعرانِ زبان‌محورِ سرآمد در میان شاعران معاصر است و آفرینش و کاربرد گسترده‌ی انواع فراهنجاری در حوزه‌ی واژگانی، ترکیب‌های اسمی و فعلی، مؤیّد این مدعاست. آن‌چه فراهنجاری سه‌گانه‌ی مذکور را به هم پیوند می‌دهد و اوج خلّاقیّت ذهنی و هنری شاعر را به نمایش می‌گذارد، تناسب های بدیع و دلکش، و البته ظریف و پیچیده است که آن‌ها را از صنعت‌پردازی و هنرنمایی تصنعی دور می گرداند و کشف‌شان را با ذهن و ذوقی دقیق و وافر پیوند می‌زند.

گزینش و فراهنجاری اشعار امین‌پور در سه سطح واژگانی، ترکیب‌های اسمی و عبارت‌های فعلی دلالت بر این دارد که امین‌پور برای ایجاد تناسب‌های لفظی و معنایی، از ظرفیت‌های بالقوه‌ی زبان به‌خوبی سود می‌جوید و آن را در فرایند زمانی و همپای دگرگونی‌های فکری- عاطفی و سیاسی- اجتماعی به کمال می‌رساند؛ به عبارت دیگر زبان‌دانی و زبان‌گرایی شاعر او را از معنا باز نداشته، بلکه گزینش زبان و خلق معنا هر دو را مورد توجه قرار داده است. از این رو، می‌توان گفت عمده ترین ویژگی سبکی اشعار امین‌پور و نیز مهم‌ترین عنصری که وی در فرایند اشعارش بدان دست یافته، ایجاد «تناسب» میان زبان و معناست.

امین‌پور در دو مجموعه‌ی نخست (در کوچه‌ی آفتاب و تنفس صبح) به دلیل تمرکز بر معناگرایی، به زیبایی‌ها و شگردهای زبانی چندان توجهی ندارد و هرچه از دفترهای نخستین و طبیعتاً فضای فکری- عاطفی و سیاسی- اجتماعی حاکم بر آن فاصله می‌گیرد، «ادبیّت» آثارش بیشتر و بیشتر می شود و در «گلها همه آفتابگردانند» و «دستور زبان عشق» به اوج خود می‌رسد.

قیصر امین‌پور از میان فراهنجاری واژگانی، ترکیب‌های اسمی و عبارت‌های فعلی، به واژگانی با ۳۹/۰۶ درصد و عبارت‌های فعلی با ۳۸/۲۸ درصد بسامد، بیشترین توجه را دارد و می‌توان گفت قدرت جاویی و طرح ادبی امین‌پور در حوزه‌ی زبان بر انتخاب واژگان هنری- ادبی استوار است و او می‌کوشد تا با ایجاد تناسب‌های واژگانی به اشعارش ماهیّت ادبی ببخشد و می‌توان گفت بیشترین برجسته‌سازی از طریق انواع گزینش و فراهنجاری در مجموعه‌ی «گلها همه آفتابگردانند»، و پس از آن در «دستور زبان عشق» به ظهور رسیده و این دلالت بر کمال و پختگی شخصیّت و شعر شاعر در طول زمان دارد.

کتابنامه

- امامی، نصرالله،(۱۳۸۲)، ساختگرایی و نقد ساختاری، اهواز، نشر رسش.-
- امین‌پور، قیصر،(۱۳۶۳)، در کوچه ی آفتاب، تهران، انتشارات حوزه هنری.-
- ـــــــــــ ، (۱۳۶۴)، تنفّس صبح، تهران، انتشارات حوزه هنری.
- ـــــــــــ ، (۱۳۷۲)، آینه‌های ناگهان، تهران، نشر افق.
- ـــــــــــ ،(۱۳۸۰)، گلها همه آفتابگردانند، تهران، انتشارات مروارید.
- ـــــــــــ ، (۱۳۸۳)، سنّت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، اتشارات علمی فرهنگی.
- ـــــــــــ ،(۱۳۸۵)، شعر و کودکی، تهران، انتشارات مروارید.
- ـــــــــــ ،(۱۳۸۷)، دستور زبان عشق، تهران، انتشارات مروارید.
- سجودی، فرزان،(۱۳۸۲)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، نشر قصّه.
- شمیسا، سیروس،(۱۳۸۱)، نگاهیتازهبهبدیع،تهران، انتشاراتفردوس.-
- ـــــــــــ (۱۳۸۶)، بیان، تهران، نشر میترا.
- صفوی، کوروش،(۱۳۸۰)، از زبان شناسی به ادبیات، ج۲، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی. -
- -علی‌پور، مصطفی،(۱۳۸۷)، ساختار زبان شعر امروز، تهران، انتشارات فردوس.

- فتوحی، محمود،(۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران، انتشارات سخن.
- ـــــــــــــــ(۱۳۸۷)، «سه‌صدا، سه‌رنگ، سه‌سبک در شعر قیصر امین‌پور»، فصل نامه ی ادب‌پژوهی، ش.پنجم، صص۹-۳۰.
- ـــــــــــــــ (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، انتشارات سخن.

مقایسه جلوه‌های ادبیات مقاومت در شعر علی فوده و فرخی یزدی

مسعود باوان‌پوری[۱]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب
و عضو باشگاه پژوهشگران جوان دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلام آبادغرب
طیبه فدوی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
رضوان لرستانی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی جیرفت
توران محمدی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

ادبیات مقاومت از مهم‌ترین سنگرهای فرهنگی ملت‌های تحت سلطه است. این واژه همواره با ظلم ستیزی عجین شده است و آن را تداعی می‌کند. این نوع از ادبیات از پیشینه‌ای طولانی در طول تاریخ بهره‌مند است که به علت ظلم و ستم حاکم در کشورهای مسلمان از جانب بیگانگان و نیز جنگهایی که بر آنان تحمیل شده است از نمود خاصی برخوردار است. کشورهای ایران و فلسطین دو نمونه والا از این کشورها هستند. علی فوده یکی از شاعرانی که در شعر خود توجه ویژه‌ای به فلسطین دارد. فرخی یزدی، شاعرمشروطه، یکی از این شاعران ایرانی است که با شعر خویش به دفاع از ملت خود در برابر بیگانگان و ظلم و ستم داخلی پرداخته و. غیرت و هویت ملی و وطن دوستی، دعوت به مبارزه، انتقاد از اوضاع پریشان سیاسی و تلاش برای بیدارسازی مردم از مضامین مشترک در شعر دو شاعر است. این پژوهش در پی آن است که با استفاده از ابزار کتابخانه ای و با روش توصیفی – تحلیلی بر مبنای مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی ضمن بیان مضامین ادبیات مقاومت در شعر هر دو شاعر، به مقایسه این مضامین در شعر آنها بپردازد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، مکتب آمریکایی، ادبیات مقاومت، علی فوده، فلسطین، فرخی یزدی، ایران

مقدمه

دو ادبیات کهن و پرسابقه‌ی عربی و فارسی از مهم‌ترین و پربارزترین ادبیات تمدن بشری هستند که به دلیل همجواری و قرابت فرهنگی همواره ارتباط متقابلی به صورت پنهان و آشکار با یکدیگر داشته‌اند و همین موضوع باعث ایجاد تشابهات بسیاری در وزن، شکل، محتوا و فنون دیگر شعری در این دو ادبیات گشته است. یکی از شاخه‌های مهم دانش ادبیات امروزین، شاخه‌ی ادبیات تطبیقی است که میزان دقیقی است که با کمک آن می‌توان جایگاه و موقعیت و وزن ادبیات ملّی یک کشور را روشن نمود. ادبیات تطبیقی به عنوان علمی که دارای اصول، قواعد و پایه‌های علمی است سابقه چندانی ندارد اما اشکال ساده موازنه و مقایسه در ادبیات عرب، سابقه‌ای دیرینه دارد؛ قدیمی‌ترین مقایسه‌ای که در تاریخ ادبیات عرب آمده است،

[1] . masoudbavanpouri@yahoo.com

مقایسه میان امرؤالقیس و علقمه بن فحل است که همسر امرؤالقیس به داوری میان دو شاعر پرداخته و شعر علقمه را بر شعر امرؤالقیس برتری داده است و در بازار عکاظ نیز داوری میان اشعار شاعران رایج بوده است(مکی، ۱۹۸۷: ۷). محمد غنیمی هلال در تعریف ادبیات تطبیقی آورده است" ادبیات تطبیقی علمی است که روابط خارجی میان ادبیات ملّل گوناگون را بررسی می‌کند و از تأثیرپذیری و تأثیرگذاری‌های میان ادبیات ملّی یک کشور و دیگر کشورها سخن می‌گوید"(هلال، ۱۹۸۷: ۱۸). طه ندا در تعریف ادبیات تطبیقی آورده است" ادبیات تطبیقی، علمی است که عموما به بررسی روابط ادبیات یک ملّت و یا دیگر ملل می-پردازد، و در آن نحوه‌ی انتقال آثار ادبی یک ملّت به ادبیات دیگر ملّت‌ها سخن گفته می‌شود. انتقال آثار ادبی گاه در حوزه‌ی واژه‌ها و موضوعهاست و گاه در حوزه‌ی تصاویر و قالبهای مختلف بیانی مانند قطعه، قصیده و نمایشنامه و امثال آن و گاه در حوزه‌ی احساس و عواطف"(ندا، ۱۹۷۳: ۲۶).

ظهور ادبیات تطبیقی از پیامدهای نهضت اروپا(رنسانس) است که در اوایل قرن نوزدهم برای اولین بار در فرانسه و به منظور بررسی روابط ادبی میان یونان و روم و ادبیات اروپا به طور کلّی و بویژه ادبیات فرانسه، سپس بررسی روابط ادبیات نوین اروپا با آنها شکل گرفت. در این مکتب تنها به مقایسه میان ادبیات ملّی کشورهایی پرداخته می‌شود که زبانهای متفاوتی دارند و میان آنها پیوندهای تاریخی، که خود به تأثیر و تأثر می‌انجامد، وجود دارد. در نگاه اروپاییان، ادبیات تطبیقی عرفاً به موارد ذیل اطلاق می‌شود:

۱- بررسی ادبیات شفاهی ۲- بررسی ارتباط بین دو ادبیات یا بیشتر ۳- بررسی ادبیات جهانی ۴- بررسی ادبیات عمومی ۵- بررسی ادبیات صرفنظر از مرزهای یک کشور خاص و بررسی روابط میان ادبیات مناطق مختلف و دیگر عرصه¬های انسانی، علوم انسانی و هنرها ۶- بررسی ادبیات از یک نگاه جهانی(اصطیف، ۲۰۰۸: ۱۶).

در مقابل این مکتب، مکتب آمریکایی شکل گرفت که معتقد به عدم پذیرش نگاه به روابط میان ادبیات-های قومی بر اساس تأثیر گذاری و تأثیر پذیری است و معتقد به وجود یک همخوانی فکری بین انسانها در مناطق مختلف جهان است .

ادبیات مقاومت

واژه‌ی "مقاومه" در ادب عربی، مصدری بر وزن مفاعله و از ریشه‌ی " قوم" است و به معنای رودررویی قدرت با قدرت، ایستادگی در برابر دشمنان و تسلیم نشدن در برابر اهداف آن‌ها و مخالفت با اموری است که با عدالت و آرزوهای انسان، ناسازگار و ناهمگون است(معلوف،۱۳۸۰،ج۲: ذیل ماده قوم). مقاومت " به عنوان راندن، سرکشی، آشوب و انقلاب نیز به کار می‌رود"(صدری و همکاران،۱۳۷۵: ۲۴۵). غالی شکری نیز در تعریف ادبیات مقاومت، آن را اثری دانسته که با زبانی ادیبانه به مبارزه با زشتی‌ها و ستم خارجی یا داخلی می‌پردازد" ادب مقاومت به مجموعه آثاری گفته می‌شود که از زشتی‌ها و فجایع بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همه‌ی حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی با زبانی ادیبانه سخن

می‌گوید. برخی از این آثار پیش از رخ نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت زمان به نگارش تاریخ آن می‌پردازد"(شکری، ۱۹۷۹: ۱۱-۱۰).

سیما داد نخستین نمودهای ادب مقاومت را در اساطیر و حماسه‌های ادبی دانسته است"نخستین نمودهای مقاومت انسان در ادبیات را می‌توان در اسطوره‌ها و حماسه‌های ادبی دید چنان که در ادبیات یونان باستان، مفهوم اسطوره با جنگ خدایان با قهرمانان یا مصائب و سختی‌هایی‌که در برابر اقوام گذشته است، گره خورده است"(داد، ۱۳۸۳: ۳۴).

"ادب مقاومت شاخه‌ای از ادب متعهد و ملتزم است که محتوای آن در جهت منافع و خواسته‌های یک نظام حاکم مستبد نباشد و با زبانی صریح، بدون تأکید بر نوآوری در زمینه‌های تخیّل، بیان شود. بر اساس تعریف، ادب مقاومت باید هدفمند وتعلیمی باشد و برای رساندن پیام یا القای موضوعی که مورد نظر شاعر است، نوشته شود و به مخاطبانش می‌آموزد چگونه در برابر نظام‌های سلطه‌گر و مستبد ایستادگی کنند"(بصیری، ۱۳۷۶: ۲۰). محمدرضا سنگری در مورد کاربرد " ادبیات مقاومت" آورده است" کاربرد عنوان " ادبیات مقاومت" بسیار جوان است و عمدتا به سروده ها، نمایشنامه ها، داستان های کوتاه و بلند، قطعات ادبی، طنزها، حسب حال ها، نامه ها و آثاری گفته می شود که در همین سده نوشته و آفریده شده اند و روح ستیز با جریان های ضدّ آزادی و ایستادگی در مقابل آنها را نشان می دهند و متضمّن رهایی، رشد و بالندگی جامعه های انسانی هستند"(سنگری، ۱۳۷۷: ۲۶). هدف ادبیات مقاومت، همان‌گونه که از نام آن پیداست چیزی جز مقابله با ظلم و ستم و بیداد حاکم بر جامعه از جانب حکومت داخلی یا نیروهای اشغالگر خارجی نیست. جانمایه‌ی این آثار، ستیز با بیداد داخلی یا تجاوز خارجی در همه‌ی حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان‌های ضد آزادی است(همان: ۳۶).

عوامل و زمینه‌های فراوانی در شکل‌گیری ادبیات مقاومت نقش دارند که می‌توان به تعدادی از آن‌ها اشاره نمود

الف: اختناق و استبداد داخلی و سلب آزادی‌های فردی و اجتماعی

ب: استعمار و استثمار قدیم و جدید

ج: غصب قدرت، سرزمین و سرمایه‌های ملی

د: تجاوز به ارزش‌های فردی، دینی، اجتماعی، تاریخی و ملّی

ه: قانون گریزی و قانون ستیزی پایگاه‌های قدرت

و: جریان‌های دینی و غیر دینی و مکتب‌های فکری چون مارکسیسیم و لیبریالیسم و ...(خضر، ۱۹۶۸: ۴۵).

انسان آزادی‌خواه و وطن دوست همواره در مقابل دشمن و زورگویی مقاومت نموده و این امر طبیعی است چرا که انسان به گونه‌ای خلقت شده که هرگز ظلم و ستم را بر نمی‌تابد"سرشت انسان عدالت خواه و

آزادی طلب بدی را بر نمی‌تابد، از این رو ناسازگاری خود را با بیداد و ناروا، به اشکال مختلفی چون اعتراض، پرخاش، ستیزه گری، رویارویی و مقابله نشان می‌دهد"(سنگری، ۱۳۷۷: ۴۶).

فلسطین

فلسطین گهواره ادیان توحیدی و نقطه‌ی پیوند تمدن‌هاست. به سبب اهمیت ویژه‌ای که این سرزمین داشته، پیوسته عرصه‌ی تاخت و تاز دولت‌های استعماری بوده، از این رو فلسطینیان در طول تاریخ قربانی توطئه‌های شوم استعمارگران گشته‌اند. از دولت عثمانی گرفته تا انگلیس و صهیونیسم همگی درصدد نابودی کیان ملی و میراث فرهنگی این مرز و بوم و آواره ساختن وارثان اصلی آن برآمدند. سوداهای استعمار پیر – انگلیس – بر مناطق عربی به ویژه فلسطین که از سده‌ی بیست میلادی آغاز شده بود، تنها به حفظ امنیت راه-های بازرگانی هند یا تحکیم پایگاه های نظامی و دریایی خاور میانه محدود نمی شد، بلکه استعمارگران همواره قصد داشتند تا با سیطره ی ناوگان قدرتمند خویش بر آب های منطقه، سدی در برابر مطامع استعماری دیگر کشورهای اروپایی پدید آورند(ابوبصیر، ۱۹۷۱: ۵۴). این سرزمین همواره مورد توجه مسلمانان، مسیحیان و یهودیان بوده است و قداست خاصی برای همه‌ی آنان داشته است؛ زیرا " در پهنه‌ی این دیار، پیامبرانی چون ابراهیم، اسحاق، یعقوب، یوسف، لوط، سلیمان، زکریا، یحیی، عیسی(علیهم السلام) دیده به جهان گشوده و مردم را به راه صلاح و رستگاری دعوت نموده‌اند. قرار داشتن آرامگاه حضرت ابراهیم(ع) در حرم ابراهیمی در شهر الخلیل و مزار صالح پیامبر در الرمله و موسی پیامبر(ع) نزدیکی اریحا، زیارتگاه بسیاری از مسلمانان است. مناطق متعدد دیگری مانند بیت المقدس و بیت لحم و ناصره، خاطره‌ی ظهور عیسی(ع) را تداعی می‌کند و قدس همواره یادآور خاطره‌ی معراج پیامبر اسلام(ص) است"(خسروشاهی، ۱۳۷۵: ۹).

ادب مقاومت فلسطین، تاریخی پرفراز و نشیب دارد. ریشه‌ی این ادبیات از زمان حمله‌ی صلیبی‌ها به بیت المقدس شکل گرفت و به رشد و نمو تدریجی خود ادامه داد؛ اما ظهور و بروز حقیقی و پیدایش رسمی شعر مقاومت در فلسطین را باید به وقایع قرن اخیر که منجر به شکل‌گیری دولتی غاصب در دل جهان اسلام گردید، نسبت داد. واقعه‌ای شوم که جگرگوشه‌ی جهان اسلام را در برابر چشم مسلمانان به دندان گرفت و دل تمامی مسلمانان راستین را به درد آورد؛ در این میان اما ادبیات مقاومت در فلسطین متولد شد و به مرور، راه واقعی خود را در دفاع از سرزمین فلسطین شناخت و با صلابت و قدرت در این راه گام نهاد. شعر مقاومت فلسطین در سرزمین اشغالی، پرقدرت‌ترین مقاومت، غضبناک‌ترین کینه علیه دشمن صهیونیستی و پابرجاترین ایمان به پیروزی به شمار می‌رود. چه بسا با وجود این شعر، حقیقتا پیروزی و غلبه بر دشمن در دسترس و نزدیک باشد. شعر مقامت با اصرار و پافشاری تمام در مقابل تبلیغات صهیونیستی پا خاسته است هر چند امکان دارد که در این راه آزارهای فراوانی را متحمل شود(محمد عطیه، ۱۹۷۴: ۴۵). عبدالرحمان الکیالی در خصوص ادبیات مقاومت فلسطین معتقد است:" این نوع از ادبیات، اولین نوع از شعر مبارزه‌ای

عرب است که در میدان مبارزه مستمر علیه متجاوزان، نقش فرماندهی را ایفا کرده است. این شعر میل واقعی مردم به مقاومت و تصمیم قاطع آنان مبنی بر حفظ هویت فرهنگی و تمدن را در سرزمین قانونی آنها نشان می دهد(الکیالی، ۱۹۷۵: ۳۵۸).

نگاهی به زندگانی شهید علی فوده

علی یوسف احمد فوده در سال ۱۹۴۶ م در روستای" قنیر" از توابع حیفا به دنیا آمد. دو ساله بود که اسرائیل از طرف سازمان ملل متحد به رسمیت شناخته شد. از همان زمان به بعد، زندگی آوارگی و فقر و تنگدستی را تجربه کرد و این احساس تا سن سی و شش سالگی ، یعنی زمان شهادتش، با او همراه بود. وی پس از شکست ۱۹۴۸ م با خانواده‌اش به کرانه‌ی باختری رود اردن رفت و تا پیش از شکست سال ۱۹۶۷ م در آنجا به سر برد؛ سپس با خانواده‌اش به اردوگاه" نورشمتن" در نزدیکی" طولکرم" رفت. علی فوده زندگانی علمی خود را با تدریس در مدرسه" ام عبهر" در ناعور آغاز کرد و به مدت چهار سال در آنجا ماند.به نظر می‌رسد در این فاصله‌ی زمانی بود که توانست مجموعه‌ی شعری" فلسطینی کحد السیف" را در سال ۱۹۶۹ م، چاپ و منتشر کند. وی در سال ۱۹۷۳ م به انجمن نویسندگان اردنی پیوست. این دوره، دوره‌ی پختگی و بروز تجربه‌ی شعری وی محسوب می شود. وی در سال ۱۹۷۶ م به بغداد رفت و در آنجا برخی از قصاید مجموعه‌ی" منشورات سریه للشعب" را سرود؛ سپس برای مدت کوتاهی به کویت رفت و در همان سال به بیروت بازگشت تا در صف رزمندگان پایداری فلسطین بپیوندد اما به دلیل شخصی خاص خود، به کار گروهی متمایل نشد و در مبارزه، راه صعالیک را در پیش گرفت و در این راه، مدتی را در زندان به سر برد. در سال ۱۹۸۱ م، مجله‌ی " الرصیف" را با برخی دوستانش منتشرکرد. وی در سال ۱۹۷۷ م سومین مجموعه‌ی شعری با عنوان" عواء الذئب" و چهارمین مجموعه‌ی شعری را باعنوان" الغجری" و آخرین مجموعه‌ی شعری خود با عنوان" منشورات سریه للشعب" را منتشر ساخت. علی فوده در روز دهم ماه تموز سال ۱۹۸۲ م در حالیکه مجله‌ی" الرصیف" را بین رزمندگان پخش می‌کرد، مورد اصابت ترکش خمپاره قرار گرفت و بر اثر همان جراحت‌ها در روز هفتم آگوست سال ۱۹۸۲ م، به شهادت رسید(ابراهیم، ۲۰۰۵: ۸۱ – ۷۶).

زندگینامه فرخی یزدی

میرزا محمد متخلص به فرخی فرزند محمد ابراهیم سمسار یزدی از شاعران و نویسندگان آزادیخواه اواخر دوران قاجاریه در سال ۱۳۰۶ هـ ق در شهر یزد دیده به جهان گشود. وی تحصیلات مقدماتی را در مدرسه مرسلین که توسط مسیونرهای انگلیسی شهر یزد اداره می شد ، ادامه داد. در حالی که ۱۵ سال بیشتر نداشت اولین سنگ بنای مبارزات فرخی در مدرسه مرسلین گذاشته شد. افکار روشن و آزادیخواهانه وی و اشعاری که بر علیه اولیاء مدرسه سروده بود، خصوصا سرودن مسمط ذیل موجبات اخراج او از مدرسه را فراهم کرد.

سخت بسته با ما چرخ عهد سست پیمانی داده او به هر پستی دستگاه سلطانی

دین ز دست مردم برد فکرهای شیطانی جمله طفل خود بردند در سرای نصرانی
ای دریغ از این مذهب داد از این مسلمانی

او در این شعر با انتقاد از وضع موجود در جامعه، وجود چنین مدارسی را موجب صدمه زدن و نابودی دین و مسلمانی عنوان می‌کند.

به این ترتیب روی هم رفته تحصیلات فرخی تا حدود سن ۱۶ سالگی او می‌باشد. او در این مقطع فارسی و مقدمات عربی را فرا گرفته بود. از آنجا که فرخی به طبق متوسط تعلق داشت پس از خروج از مدرسه به کارگری مشغول گردید و از دسترنج خود که مدتی در کار پارچه بافی و مدتی هم در کار نانوایی بود، امرار معاش کرد(فرخی یزدی، ۱۳۶۹: ۱۰). فرخی بر اساس طبع سرکش و آزادمنش که داشت با هر گونه استبداد مخالف بوده و با آن مبارزه می‌کرد. در زمانی که مرسوم بود در اعیاد شعرا قصایدی در مدح حکومت بسرایند، او بر خلاف معمول و بر خلاف انتظار حکومت در نوروز سال ۱۳۲۹ هـ ق برابر ۱۲۹۰ هـ ش مسمطی خطاب به ضیغم‌الدوله سرود و به اوضاع سیاسی اجتماعی حاکم بر کشور تاخت(مسرت، ۱۳۸۴: ۶۹).پس از مدتیاسارت و ستم که بر وی روا شد فرخی راه تهران را در پیش گرفت. وی از آغاز ورود به تهران همکاری خود با جراید را شروع کرد و اشعار و مقالات خود را انتشار داد. به علت روح آزادیخواهی که در او وجود داشت آثارش مورد توجه و استقبال عموم قرار گرفت. با شروع جنگ جهانگیر اول فرخی نیز به مهاجرین پیوست. اشغالگران با فتح تهران و هجوم به خاک ایران وارد خاک عثمانی شدند. در عراق فرخی با توجه به سابقه‌ای که داشت مورد تعقیب انگلیسی‌ها قرار گرفته و از بیراهه به ایران آمد(فرخی یزدی، ۱۳۶۹: ۱۸).

آزادی، عدالت اجتماعی ، مبارزه با استبداد و حمایت از توده همراه با آرمان‌های میهن پرستانه مهم‌ترین مسایل ادبیات ... فرخی را تشکیل می‌داد. در اندیشه فرخی آزادی از ساز و کارهای روال مند بود و برای دست‌یابی به آن باید به تفکری والا ، پویا و برنامه‌ریزی شده مجهز بود. اهمیت آزادی در ایدئولوژی فرخی تا بدان حد بود که آزادی را تقدیر الهی می‌دانست که از روز نخست با انسان همراه بوده است و به همین سبب به عقیده او برای حصول آزادی باید از جان گذشت. او مخالف استثمار و بهره‌کشی بود و عدالت اجتماعی را به همراه صلح جهانی دور کن اساسی و غیر قابل تفکیک در راه سعادت بشر می‌دانست . فرخی بین فقیر و غنی تفاوتی قایل نبود و به وجود آمدن این ساختار و ایجاد فاصله طبقاتی در جامعه را مولود قواعد و ساختارهای ناهمگون جامعه می‌دانست. دوران سلطنت رضا شاه برای منتقدان سیاسی و قلم بدستان آزادی‌خواه دورانی پر اضطراب و همراه با سانسور و گزیده گویی بود. به همین سبب فضای مطبوعات محافظه‌کارانه تر شده بود. در این مقطع فرخی از سوی مردم یزد به نمایندگی مجلس شورای ملی انتخاب شد. او در مجلس هفتم که بین سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۰۹ شمسی فعالیت داشت به فراکسیون اقلیت پیوست(مسرت، ۱۳۸۴: ۲۰۴). وی بارها از جانب عمّال رضاخان و نیز استبدادگران با انواع رنجها آشنا گردید

و بارها طعم تلخ اسارت را چشید. در همان بیمارستان زندان به طرز اسرارآمیزی به زندگی‌اش خاتمه دادند. در نامه رییس زندان یاور نیرومند به اداره آگاهی علت مرگ فرخی مرض مالاریا و نفریت و تاریخ آن ۲۵ مهر ماه سال ۱۳۱۸ شمس ذکر شده است. بعدها در جریان محاکمه عمال شهربانی مشخص شد پزشک احمدی بوسیله آمپول هوا فرخی را به قتل رسانده است. فرخی در هنگام وفات ۵۱ سال داشت. قتل فرخی شرنگ تلخ در کام آزادی‌خواهان این کشور ریخت و فقدان این شاعر آزادیخواه غباری تیره بر بساط ادب و ادب دوستان پاشید.

راجع به مدفن فرخی اطلاعات دقیقی در دست نیست. به نظر می‌رسد او نیز مانند بسیاری از زندانیان سیاسی در قبرستان مسگرآباد دفن گردیده باشد.

فرخی مردی بود که برای آرمان آزادی‌خواهی و میهن‌دوستی خود از تمام علایق مادی و همه تجملات زندگانی دست شسته و سالیان سال به مبارزه با استبداد و ارتجاع برخاست. او با تمام سختی‌ها و شکنجه‌ها و آزارها به عنوان یک شاعر و روزنامه‌نگار انقلابی همواره با یک خط مشی سیاسی مبارزه با ظلم و استبداد و دفاع از اقشار ضعیف را سرلوحه کار خود قرار داده و تا پایان عمر عرصه را خالی نگذارد. همزمان با قتل فرخی جنگ جهانی دوم آغاز شد. فرخی دو سال قبل از تاریخ شعله ورشدن آتش این جنگ و واژگونی اساس سلطنت خودکامه رضا شاه را پیش‌بین کرده . اما زودتر از سال ۱۳۲۰ چشم از جهان فرو بست و نتوانست همه آنچه را پیشگویی کرده بود به چشم ببیند. از جمله آثار فرخی می‌توان به دیوان اشعار وی ، فتح‌نامه و یادداشت‌های سفر شوروی اشاره کرد.

پیشینه بحث

تاکنون در زمینه‌ی ادبیات مقاومت و نیز ادبیات تطبیقی کتب، پایان نامه‌ها و مقالات فراوانی نوشته شده است که ذکر تمام آنها صفحات متعددی را می طلبد.

با گشتی در سایت‌ها و مجلات مختلف اینترنتی، تنها مقاله‌ای که در باره‌ی علی فوده نوشته شده است، با عنوان" کرامت نفس در آینه‌ی شعر شهید علی فوده، شاعر پایداری فلسطین" به قلم دکتر سیدفضل الله میرقادری و دکتر حسین کیانی در شماره‌ی سوم و چهارم نشریه‌ی ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان می‌باشد، که به بررسی صفاتی مانند شکیبایی و صداقت و... و نیزهفده تن از شهدایی که این شاعر در شعرش به آن‌ها اشاره نموده است، می‌پردازد و در آن سخنی از ادبیات پایداری گفته نشده است. اما پیرامون فرخی یزدی مقالات فراوانی به رشته تحریر درآمده که چون با موضوع مورد بحث ما تفاوت داشته اند تنها به ذکر نام آنها بسنده کرده‌ایم. قاسم صافی (۱۳۸۱) در مقاله" فرخی یزدی، شاعر سرافراز فرهنگ و ادب ایران" در شماره ۵۰ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران/ محمود صادق زاده (۱۳۸۷) در مقاله" بررسی اصلاح طلبی و نوگرایی از دیدگاه فرخی یزدی" در شماره ۴ مجله پژوهش فرهنگ و ادب رودهن/ رسول حسن زاده (۱۳۸۸) در مقاله" حاکمیت و جامعه در شعر و اندیشه‌ی فرخی یزدی" در شماره ۱۳ مجله پژوهش زبان و ادبیات فارسی/ محمود رضا توکلی(۱۳۹۰) در مقاله" بررسی تطبیقی تجلی عشق به میهن در

شعر فرخی یزدی و معروف الرصافی" در شماره ۵ مجله ادبیات تطبیقی کرمان/ عنایت اله شریف پور و محمد حسن باقری(۱۳۹۰) در مقاله " مقایسه ادبیات کارگری در اشعار فرخی یزدی و جمیل صدقی زهاوی" در شماره ۴ از سال دوم فصلنامه لسان مبین/ منظر سلطانی(۱۳۹۱) در مقاله" بنمایه های دینی در دیوان فرخی یزدی" در شماره پی در پی ۱۷ مجله بهار ادب و مقالات دیگر که با موضوع بحث ما تفاوت دارند.

مقاله حاضر می‌کوشد با استفاده از مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی به بررسی مضامین مشترک مقاومت در شعر این دو شاعر دردکشیده و وطن دوست بپردازد که تمام تلاش خویش را در برابر استبداد و استعمار به کار گرفته‌اند. لزوم بررسی ادبیات پایداری و نیز شناخت یکی دیگر از جنبه های شعر فرخی یزدی و علی فوده ضرورت انجام این پژوهش بوده است. سؤالات اساسی که در این پژوهش در پی پاسخ بدان هستیم عبارت است از:

مفاهیم مشترک ادبیات مقاومت در شعر دو شاعر کدام‌اند؟

دو شاعر چگونه به تبیین مفاهیم مقاومت در شعر دو شاعر پرداخته‌اند؟

همگونه‌های ادبیات مقاومت در شعر دو شاعر

غیرت و هویت ملی و وطن دوستی

برای ما ممکن نیست در هیچ حالتی، مسأله‌ی وطن و علاقه به آن را در نزد شاعر، با آنچه این مسأله در عمق وجدان و احساس عاطفی در نزد هر انسان است، و همراهی عاطفه و عمل در تشکیل حالت ارزشمند عشق به وطن و دفاع از آن و عشق به آن که جزء طبیعی از زندگی انسان است، از او جدا سازیم. وطن در ضمیر هر شاعر جاودان باقی می‌ماند و مَثَلی برای عشق کامل شاعر می‌گردد پس فراوان دیده می‌شود که وی در شعر خویش نسبت به وطنش عشق می‌ورزد چرا که آن تاریخ و گذشته و حال و آینده‌ی وی و فرزندانش می‌باشد، علی فوده در شعر خود، فراوان خود را عاشق وطن معرفی کرده و این تنها موضوعی است که در سراسر اشعارش به خوبی نمایان است؛ باتأمل در این گونه اشعار، می‌توان دریافت که علی فوده، شاعری است وطن پرست که سعی در حمایت از وطنش دارد . وی در قطعه‌ی زیر بارها اعلام می کند که همانند پیشینیان خویش فلسطینی است، و گذر زمان نیز نمی‌تواند او را از موضع خویش دور سازد

فلسطینی . ./ فلسطینی . ./ أقول لکم بأنی مثل جدّی / مثل زیتونی: فلسطینی/ فلسطینی علی مرّ الدهور . . . أنا/ فلسطینی . ./ فلا شرقٌ و لا غربٌ/ و لا الأیام تشفینی/ إذا ما الکربُ عشّش فی شراییني/ فلسطینی . ./ و لن أنسی بأنی عاشقٌ أبداً " فلسطینی"/ و إنی قد ولدتُ،/ درجتُ، / ثم حلفتُ أن أفنی فلسطینی (فوده، ۲۰۰۳: ۷)

من فلسطینی‌ام/ من فلسطینی‌ام/ به شما می‌گویم که همانا من مانند پدربزرگم/ همانند زیتونم: فلسطینی-ام/ من علی‌رغم گذر زمان فلسطینی‌ام/ فلسطینی‌ام/ پس نه شرق و نه غرب/ و نه روزگار مرا شفا نمی‌دهد/ آن گاه که غم و انده در رگ‌هایم لانه گزیده است/ من فلسطینی‌ام/ و هرگز فراموش نخواهم کرد که من فلسطینی‌ام/ همانا من متولد شده‌ام/ رشد یافته‌ام/ سپس سوگند خورده‌ام اگر هلاک شوم(باز هم) فلسطینی‌ام.

در ادامه اعلام می‌کند که سرزمین وی بهشت دنیاست و شروع به تمجید زیبایی‌های آن می‌کند که نشانگر علاقه‌ی وافر وی به وطنش(فلسطین) می‌باشد

فلسطینی . . / بلادی جنۀ الدنیا / قنادیل الحیاۀ/ آهٍ، و " قنیر" الصبیّۀ قریتی/ خالٌ برأس الخدّ مشهور الصفات/ الأرض فیها واحۀ/ و العشب أغنیۀ الرعاۀ/ و النسر فیها یسمع الحسّون/ و العقبان تسرح و القطاۀ/ أطفالها سود العیون، و یعشقون الارض و الثمرا(همان: ۱۲)

من فلسطینی‌ام/ کشورم بهشت دنیاست/ و چراغ‌های زندگانی/ آه، و قنیر کودک روستایم است/ خالی بر صورتش است و صفاتش مشهور است/ زمین در آن بیابانی است/ و گیاه سروده‌های چوپانان/ و کرکس در آن می‌شنود صدای حسون را(پرنده‌ای کوچک خوشرنگ)/ و عقاب‌ها و مرغ سنگخوار به حال خود رهایند/ کودکان آن سیاه چشم‌اند، و عاشق زمین و میوه‌اند .

در ادامه ضمن مخاطب قرار دادن روستای خویش – که نمادی از کل وطن می‌باشد – اعلام می‌کند که با دوری از آن هرگز خوابی راحت نداشته و همانند مورچه ای لنگ است که از بین رفته است

بعیدا عنکِ یا " قنیر" إنی لم أنم أبدا/ فعمری کله سَفَر / و فی الأسفار لم أنعم / فمن قطرٍ إلی قطرٍ/ أسوح أسوح فی الأرض الخراب – کنملۀ عرجاءَ –/ قدأعدَم(همان: ۹۳)

از تودورم ای قنیر و هرگز نخوابیدم/ و رؤیا ندیدم/ پس عمر من همه سفر است/ و در سفرها از نعمت محرومم/ پس از ناحیه ای به ناحیه‌ی دیگر / همانند مورچه‌ای لنگ در سرزمینی ویران می‌چرخم/ که از بین رفته است .

علی فوده سپس برای نشان دادن ارادت خویش به وطنش، از اسلوب قرآنی بهره برده است و وطن را به سان دین دانسته است(لکم دینکم و لی دین (سوره کافرون) و اعلام می‌کند" وَلَا أَنتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ * لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ (کافرون/۶ و ۵).

یفرحکم ما یفرحکم یحزننی ما یحزننی/ لکم الجنۀُ / لی وطنی(فوده، ۲۰۰۳: ۱۹۳)

شما را شاد می‌سازد آنچه شادتان می‌سازد و مرا غمگین می‌سازد آنچه که غمگین می‌سازد/ بهشت برای شما/ وطنم برای من.

شاعر بار دیگر افسوس خویش را بر وطن زیبایش که از دست رفته است بیان می‌کند

ذات یوم . ./ کان لی وطن یا غریبۀ خلف الحدود/ رائعا/ رائعا کان/ ضاع الوطن/ غریبۀ ضاع الوطن!(همان: ۲۰۹)

روزی/ ای غریبه من وطنی داشتم پشت مرزها/ زیبا/ زیبا بود/ وطن از دست رفت/ غریبه! وطن از دست رفت.

ستایش سرزمین، ستایش یک نمود آرمانی است که برای شاعر ارزش ذاتی دارد. شاعر در این گونه اشعار همچون سربازی است که در رسالت تاریخی ـ اجتماعی به هواداری از سرزمین خود می پردازد و در این میان خویشتن را نیز آشکار می کند (لک،۱۳۸۴: ۲۹). فرخی یزدی در زمانه ای می زیسته که اجانب از همه جانب ایران را احاطه کرده و با عزل و نصب شاهان و وزیران به راحتی در امور اداری ایران دخالت می کردند. او در شعر زیر به مقایسه اوضاع کشور با دوران باستان پرداخته و استبداد حاکم بر ایران را که ضیغم‌الدوله نماینده آن بود به عصر ضحاک تشبیه کرده ، ایران را به عهد ایرج و دو دولت استعمارگر روس و انگلیس را به سلم و تور پادشاهان بد طینت اسطوره‌ای تمثیل می‌کند. در ضمن متذکر می‌شود که راه و رسم عدالت که شیوه پادشاهان تاریخی ایران بوده از بین رفته و زر و زور آبروی خاک پاک ایران را از بین برده است

عید جم شد ای فریدون خو، بت ایران پرست مستبدی، خویِ ضحاکی است، این خونه زدست
حالیا کز سلم و تور انگلیس و روس هست ایرج ایران سراپا، دستگیر و پای بست
این همان ایران که منزلگاه کیکاووس بود خوابگاه داریوش و مأمن سیروس بود
جای زال و رستم و گودرز و گیو و توس بود نی چنین پامال جور انگلیس و روس بود
این وطن رزم آوری مانند قارَن دیده است وقعه گرشاسب و جنگ تهمتن دیده است
هوشمندی همچون جاماس و پشوتن دیده است شوکت گشتاس و دارائی بهمن دیده است
(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۱۹۹ و ۱۹۸)

شاعر از ایام گذشته و وسعت کم نظیر ایران سخن گفته و از شهریاران آن یاد کرده است و در واقع با افتخار ورزیدن به گذشته باشکوه ایران عشق و علاقه اش به وطن را نمایان ساخته است

ای خوش آن روزی که ایران بود چون خلد برین وسعت این خاک پاک از روم بودی تا به چین
بود از حیث نکوئی جنت روی زمین شهریاران را بر این خاک از شرف بودی جبین(همان: ۲۰۰)

فرخی غم و اندوه خویش را از وضعیت ایران بیان کرده و از سخنوران آن گله مند است که چرا سکوت پیشه ساخته اند و از برتری این ملت بر سایرین سخن گفته است

مرا بارد از دیدگان اشک خونی بر احوال ایران و حال کنونی
غریقم سراپای در آب و اتش ز آه درونی ز اشک برونی
زبان اوران وطن را چه آمد که لب بسته خو کرده به این زبونی
چه شد ملتی را که یزدان ز قدرت همی داد بر اهل عالم فزونی(همان: ۲۰۶)

دعوت به مبارزه

یکی دیگر از مضامین غالبا مشترک در شعر مقاومت دعوت به مبارزه برای رهایی از یوغ استبداد و ظلم و ستم است. هر دو شاعر به خوبی این مسأله را در شعر خویش بیان کرده‌اند. علی فوده، از زمان کودکی، هجوم دشمنان را به وطنی که در آن متولد شده است دیده و در جوانی، غصب و اشغال فلسطین را با چشمان خود شاهد است. بنابراین مبارزه و فداکاری در راه وطن، بخشی از وجود او می‌شود. او به عنوان یک انسان آزادیخواه، نمی‌تواند ستم و سلطه‌ی ظالمان و استعمارگران را نظاره‌گر باشد. از این رو در شعر خود، فریاد مبارزه با ظلم و دعوت به مبارزه سر می‌دهد و این کار را به هدف تشویق و تهییج مردم علیه ظلم وستم اسرائیل غاصب انجام می‌دهد، أم در این جا رمز فلسطین است که شاعر به خوبی از آن بهره برده است و اعلام می‌کند که فلسطین به خوبی با روحیه‌ی فرزندانش آشناست و می‌داند چگونه از آن ها افرادی انقلابی بسازد تا بتوانند مانند چگوارا انقلابی بزرگی شوند و انتقام بگیرند

و أمی " یاسمینهٔ" . ./ تعرف الأیتام و الشهداء فی" قنّیر" . . تعرفهم/ و تعرف کیف تحفظ قبلهٔ الغیّاب تذکارا/ و تعرف کیف باعت خاتماً، حلقا و إسوارا/ لتصنع من بنات الجیل ثّوّارا/ و تعرف کیف تضرم ثورهٔ کبری/ و تشرب من دم الاعداء أنهارا/ و تعرف کیف تنشیء طفلها العادی / فتخلق منه { جیفارا}/ یعیش، یعیش حتی یأخذ الثأرا / یعیش/ یعیش/ حتی یإخذ الثأرا(فوده، ۲۰۰۳: ۱۲)

و مادرم یاسمینی است/ و ایتام و شهدای قنیر را می‌شناسد.. آنان را می‌شناسد/ و می‌داند چگونه حفظ کند بوسه‌ی غایبان را به عنوان یادگاری/ و می‌داند چگونه انگشتر و حلقه ها و النگوها را بفروشد/ تا از دختران نسل، انقلابیون بسازد/ و می‌داند چگونه انقلابی بزرگ را شعله ور سازد/ و رودهایی از خون دشمنان بنوشد/ و می‌داند چگونه فرزند عادی‌اش را پرورش دهد/ پس خلق می‌کند از آن یک چگوارا/ پس او زندگی می‌کند تا انتقام بگیرد/ زندگی می کند/ زندگی می‌کند/ تا انتقام بگیرد.

علی فوده در خلال قطعه‌ای عاشقانه از خود، بیان می‌دارد که عاشق سلاح و مبارزه است و اگر سینه‌اش را بشکافند کانالی از زیتون- که نماد فلسطین است – و بابونه از سینه‌اش جاری خواهد شد و نیز اعلام می‌دارد که وی بخاطر مبارزه، عاشق مرگ است

حین تشتهّیتک مثل طفلهٔ/ أذکر أننی تشهّیتٌ السلاح/ و حینما حفرتٌ صدری بالمدی/ قناهٔ حب یشرب الزیتون منها و الأقاح/ کم عانقت عینای أحزان الهوی/ و کم تشهّیتٌ المنایا فوق ذرّاتک و الکفاح(همان: ۲۷)

آنگاه که مثل کودکی مشتاق تو بودم/ به یاد می‌آورم که مشتاق سلاح بودم/ آن گاه که سینه‌ام را با چاقو حفر کردم/ کانال عشقی است که زیتون و بابونه از آن می‌نوشند/ چه بسا چشمانم غم‌های عشق را درآغوش گرفت/ و چه بسا عاشق مرگ شدم بخاطر مبارزه.

در ادامه شاعر اعلام می‌کند که چون خدا و مبارزه را فراموش کرده است، مصیبت‌ها بر وی جاری گشته است

لأنی رضعتٌ حلیب السلاطین/ رضیتٌ بعار السنین/ لأنی نسیتٌ کفاح الشعوب/ نسیتٌ إله السماء/ و إیمان جدی برب السماء / لأنی نسیتٌ الحروب/ توالت علیّ الکروب(همان: ۷۱- ۷۰)

همانا چون من شیر سلاطین را نوشیدم/ به ننگ سال‌ها راضی شدم/ همانا چون من مبارزه‌ی ملت‌ها را فراموش کردم/ فراموش کردم خدای آسمان را/ و ایمان پدربزرگم به خدای آسمان را/ همانا چون جنگ‌ها را فراموش کردم/ مصیبت‌ها بر من پشت سر هم وارد شد.

در یکی از قطعات خیالی، علی فوده از گفتگو با سربازی قزاق سخن می‌گوید که وی را دعوت به مبارزه نموده است

حاورنی الجندی:/ -" أنت فلسطینی؟"/ - و لی بطاقةٌ من السکّر و الطحین/ -" مزقّ بطاقة العار/ و احمل سلاح المجد مرفوع الجبین"(همان: ۷۵)

سرباز با من صحبت کرد:/ تو فلسطینی هستی؟/ و من کارتی از شکر و آرد داشتم/- کارت ننگ را پاره کن/ و با عزت سلاح بزرگی را حمل کن.

فرخی یزدی از ملت خواسته که در برابر مصیبتها قد علم کنند و با خون سرخ خویش به مبارزه بپردازند

بهنگام سیه روزی علم کن قدر مردی را ز خون سرخ فام خود بشوی این رنگ زردی را

نصیب مردم دانا بجز خون جگر نبود در آن کشور که خاقش کرده عادت هرزه گردی را

(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۹۱)

فرخی ضمن تشویق مردم به مبارزه با استبداد و مخالفان آزادی از حق دهقانان سخن گفته که توسط مالکان غصب شده است و در این میان همه را مقصر و سزاوار سرزنش و خرده دانسته است

در کف مردانگی شمشیر می باید گرفت حق خود را از دهان شیر می باید گرفت

تا که استبداد سر در پای آزادی نهد دست خود بر قبضه ی شمشیر می باید گرفت

حق دهقان را اگر ملاک، مالک گشته است از کفش بی آفت تأخیر می باید گرفت

پیر و برنا در حقیقت چون خطاکاریم ما خرده بر کار جوان و پیر می باید گرفت(همان: ۹۹)

شاعر ملت را بار دیگر به مبارزه و حق ستانی دعوت نموده است و در این راه برای آنان نمونه هایی را ذکر نموده است که الگو و اسوه ای برای مبارزان باشند

خیزید ز بیدادگران داد بگیرید وز دادستانان جهان یاد بگیرید

در دادستانی ره و رسم ار نشناسید در مدرسه این درس ز استاد بگیرید

از تیشه و از کوه گران یاد بگیرید سرمشق در این کار ز فرهاد بگیرید

تا چند چو صیدید گرفتار دد و دام از دام برون امده صیاد بگیرید

ضحاک عدو را به چکش مغز توان کوفت سرمشق گر از کاوه و حداد بگیرید(همان: ۱۲۲)

انتقاد از اوضاع پریشان سیاسی

شاعران به عنوان زبان گویای ملّت خویش به بیان کم و کاستی ها در کشور و انتقاداتی بر دولت پرداخته و جنایتهایی را که در حق آنان روا می شود به آنان گوشزد می کنند. علی فوده در اشعارش به ویژه آن گاه که

به توصیف فجایع و جنایت های مستبدین و اشغالگران می‌پردازد، به مرثیه‌سرایی برای کشته شدگان این حوادث و به دفاع از کشورش می‌پردازد و به قصد آگاهی و انقلاب عمومی علیه اشغالگران، به بیان اوضاع پریشان سیاسی فلسطین را بیان می‌کند، وی کشورش را اسطوره‌ی " کشورهای دوستدار صلح" می‌داند در حالی که صلحی در آن نیست و به اوضاع پریشان آن اشاره دارد

فلسطینی . . بلادی الیوم ترقب کالحمام/ أسطورۀ " الدول المحبه للسلام"، و لا سلام/ آهٍ، بلادی تشتری الأرواح بالجُملۀ/ لتنعم بالسلام، و لا سلام/ اللیل فیها بندقیۀ/ و النهار ظلام(فوده، ۲۰۰۳: ۱۳)

فلسطینی‌ام . . سرزمینم همانند کبوتر مراقبت می‌شود/ (آن) اسطوره‌ی " کشورهای دوستدار صلح" است و صلحی نیست/ آه، سرزمینم تمام جان‌ها را می‌فروشد/ تا از صلح برخوردار شود در حالیکه صلحی نیست/ شب در آن تفنگی است/ و روز تاریک است.

در ادامه علی فوده سرزمین خود را به کره اسبی تشبیه ساخته است که ساق‌هایش بسته شده است که کنایه از خفقان و استبداد موجود در آن می‌باشد سپس به بیان رنج هایی می‌پردازد که بر کودکان وطنش روا می‌شود و کارگزاران وطنش را افرادی ساده می‌داند و از خفقان موجود در سرزمین زیبایش سخن گفته است

بلادی مهرۀٌ مشدودۀ الساقین ترکض فی الزحام/ تجری و تلهث کی تهیم بلا لجام/ آهٍ، بلادی شهوۀ الحبلی/ بلادی طفلۀ الأطفال تحلم بالسلام / عمالها البسطاء دنیانا/ لهم فی البیت صبیانٌ / و أعواد المشانق ترفع الصبیان صلبانا/ و تغرس فی حنایانا/ مسامیراً/ و تقطع ثدیی أنثانا/ و دمدمۀ الرصاص تعانق الجرحی/ و تضحک فی خلایانا / و أرض السجن تنهش لحم(فاطمۀ) / و تندب حظ عزرائیل إن ما زار (سرحانا)/ و خلف اللیل أسلاکٌ/ تغوص ببطن أسرانا/ و تبحث فی مرابعنا عن الإنسان، مذ کانا/ لتدفنه/ و تنسینا ضحایانا(همان: ۱۵– ۱۴)

سرزمینم کره اسبی است که پاهایش بسته است و در شلوغی می دود/ می‌دود و له له می‌زند تا بدون لجام سرگردان شود/ آه، سرزمینم شهوت زنی آبستن است/ سرزمینم کودکی است که رؤیای صلح دارد/ کارگزاران آن ساده ترین در دنیای ما هستند/ آنان در خانه کودکانی دارند/ در حالیکه چوب های دار کودکان را به صلیب می‌کشد/ و می کارد در دل های نازک ما/ میخ هایی / و پستان های دخترانمان را قطع می‌کند/ و اندوه گلوله مجروحان را در آغوش می‌گیرد/ و در خلوت‌های ما می‌خندد/ و زمین زندان، گوشت فاطمه را با دندان می‌گزد/ و شانس عزرائیل فرا می‌خواند سرحان را اگر او را ببیند/ و در پشت شب سیم‌هایی است/ در شکم اسیرانمان فرو می‌رود/ و در منزلگاه هایمان دنبال انسان می‌گردد، از وقتی بوده‌ایم/ تا او را دفن کند/ و ما فدایی‌هایمان را فراموش کنیم.

وی به ظلم رژیم اشغالگر قدس در کفر قاسم و کشتار دسته جمعی هم میهنانش اشاره نموده است

و حدّثنی فتی من کفر قاسم / فقال بأنهّم قد سیّجوا بستان کمثری/ بآلاف الجماجم/ أ حقا کل هذا / أ حقا أنهم سرقوا رغیفا یابسا من طفل مریم/ لیصنع من عزرائیل منجم/ أ حقا أنهم دفنوا ذکورا من بلادی و الصبیۀ/ بمقبرۀ جماعیۀ/ أ حقا کل هذا یا أمیمه(همان: ۸۶ –۸۵)

و جوانی از کفرقاسم برایم سخن گفت/ پس گفت آن‌ها بستان گلابی را حصارکشی کرده‌اند/ با هزاران جمجمه/ آیا این ها حقیقت است؟/ آیا حقیقت است که آن‌ها نان خشکی را از بچه‌ی مریم دزدیدند/ تا معدنی از عزرائیل بسازد/ آیا راست است که آن ها پسران و دختران سرزمینم را دفن کردند/ در گوری دسته جمعی/ ای امیمه! آیا تمام این ها راست است؟.

فرخی یزدی به انتقاد از اوضاع پریشان مملکت پرداخته که در آن فریادرسی نیست و بدست آوردن آزادی بدون رنج و زحمت میسر نخواهد گشت و زندگی قشر زحمتکش دهقان را بدون لحظه ای آسایش دانسته است. وی آزادی ایران را آرزوی خویش دانسته اما مجلس را مزاحم و مانع این کار می داند

هر لحظه مزن در، که در این خانه کسی نیست بیهوده مکن ناله، که فریادرسی نیست
شهری که شه و شحنه و شیخش همه مستند شاهد شکند شیشه که بیم عسسی نیست
آزادی اگر می طلبی غرقه به خون باش کاین گلبن نوخاسته بی خار و خسی نیست
دهقان رهد از زحمت ما یک نفس اما آن روز که دیگر ز حیاتش نفسی نیست
با بودن مجلس بود آزادی ما محو چون مرغ که پابسته ولی در قفسی نیست
هر سر به هوای سر و سامانی و ما را در دل بجز آزادی ایران هوسی نیست

(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۱۰۱)

شاعر از ظلم حاکم توسط وثوق الدوله نالان است زیرا نه وی یارای فریاد دارد و نه در ایران فریادرسی باقی مانده است؛ وی معتقد است در ایران کسی دلشاد نیست و هرکس به غمی گرفتار است زیرا عدل و دادی وجود ندارد

این دل ویران ز بیداد غمت آباد نیست نیست ابادی بلی آنجا که عدل و داد نیست
یا اسیرانم قفس را نیست کس فریادرس یا مرا از ناامیدی حالت فریاد نیست
هر که را بینی به یک راهی گرفتار غم است گوئیا در روی گیتی هیچکس دلشاد نیست(همان: ۱۰۳)

فرخی از اینکه در ایران به تخصص توجهی نمی شود گله مند است و معتقد است بدین خاطر تعادلی بین واردات و صادرات وجود ندارد و مردم دچار فقر و فلاکت گردیده اند و به تکدی گری روی آورده اند و بیشتر ناراحت از این است که کسی پاسخگو نیست

پیش عاقل بی تخصص گر عمل معقول نیست پس چرا در کشور ما این عمل معمول نیست
واردات و صادرات ما تعادل چون نداشت هر چه می خواهی در ایران فقر هست و پول نیست
با فلاکت از چهار سو پر سائل است وز برای اینهمه سائل کسی مسئول نیست(همان: ۱۱۵)

اختناق و استبداد

رژیم های مستبد حاکم همواره از تمامی ابزارها در جهت ساکت ساختن ملت و بویژه کسانی که بر علیه آنها سخن می گویند، بهره برده اند. رژیم اشغالگر قدس همواره در پی آن بوده است که با ایجاد اختناق و

استبداد در سرزمین فلسطین مردم انقلابی آن را ساکت ساخته و از طلب حقوق مسلّم خویش بازدارد، اما همواره شاعران به عنوان زبان گویای ملّت، مردم را دعوت به مبارزه نموده و بارها اعلام نموده اند که تا آخرین نفس مبارزه خواهند نمود

علی فوده در شعر خویش، سرزمینش را موطن طوفان و مقبره ی جنگجویان دانسته و این که آن ها به خون سرخ عادت نموده اند و یاد گرفته اند چگونه با آن انقلابی برپاسازند

و لکنّا عرفنا/ کیف نکتب بالدّم الغالی وصایانا/ و کیف ستزهر الأشلاء طوفانا . ./ بلادی موطن الطوفان/ مقبرۀ الغزاۀ/ الشرق یعبدها/ و غیر الشرق من کل الجهات/ الموت فیها جنۀ/ الله ما أحلی الممات!/ قنیّر یا قنیر آتِ. . ألف آتٍ/ رغم أنفاس الحیاۀ/ کان قطار الدم یعبر السلام(فوده، ۲۰۰۳: ۱۵)

و اما ما یاد گرفتیم/ چگونه با خون سرخمان وصیت هایمان را بنویسیم/ و چگونه اجساد طوفانی بر پا خواهند نمود/ سرزمینم موطن طوفان است/ و مقبره ی جنگجویان/ شرق آن را می پرستد/ و غیر شرق از تمام جهات/ مرگ در آن بهشتی است/ خدایا چه شیرین است مرگ! علیرغم نفس های زندگی .

علی فوده ضمن اشاره به ظلم های اسرائیل غاصب، از حامی همیشگی آن ها در راه ستمگری – آمریکا – غافل نشده است و ظلم این کشور را در نقاط مختلف دنیا برای مخاطب بیان نموده است

وجه أمریکا یطل من النوافذ/ و الجواسیس الصغار یمارسون الرعب فی فیتنام/ فی تشیلی/ و بین مناسک الأسراء و المعراج/ بین کنائس العذراء/ یصطادون بترول الخلیج/ یکدّسون الخبز و الأسماک/ والجوعی تذوب قلوبهم فی الهند و باکستان(همان:۴۶۹)

چهره ی آمریکا از پنجره ها آشکار می گردد/ و جاسوسان کوچک ترس را در ویتنام تمرین می کنند/ در شیلی/ و در بین مناسک اسراء و معراج/ در پناهگاه های زیبارویان/ و نفت خام خلیج را شکار می کنند/ نان و ماهی ها را جمع می کنند/ در حالیکه قلوب گرسنگان در هند و پاکستان ذوب می‌شود.

فرخی یزدی نیز به خوبی از اختناق و استبداد حاکم بر عصر خویش پرده برداشته است. وی در حالی که در منطقه دربند در اسارت بوده است غزلی سروده و عنوان کرده که تا زمانی که در در بند اسارت هستند آزادی معنایی ندارد و متعجب است که ملت با وجود این همه غم و اندوه شاد و خرسند هستند

ای که پرسی تا به کی در دربندیم ما تا که آزادی بود دربند، دربندیم ما
خوار و زار و بیکس و بی خانمان و دربدر با وجود این همه غم، شاد و خرسندیم ما

(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۸۹)

وی در ادامه اعلام کرده اگر آزادی برای ملت حاصل شود هلهله شادی سر خواهند داد

گر که تأمین شود از دست غم آزادی ما می رود تا به فلک هلهله ی شادی ما(همان: ۹۰)

شاعر پیوسته از وثوق الدوله انتقاد نموده و از ظلم و ستم وی نالیده است. وی ظلم وثوق را در ایران سراسری دانسته که سبب ویرانی آن گشته است و دل مردم نیز غمگین و اندوهناک گردیده است

دل در کف بیداد تو جز داد ندارد ای داد که کس همچو تو بیداد ندارد

فریادرسی نیست در این ملک وگرنه کس نیست که از دست تو فریاد ندارد
این کشور ویرانه که ایران بودش نام از ظلم یکی خانه ی اباد ندارد
دلها همه گردیده خراب از غم اندوه جز بوم در این بوم دل شاد ندارد(همان: ۱۲۳)

تلاش برای بیدار ساختن مردم

شاعران همواره سعی رد بیدارسازی مردم و تحریک همتهای خفته ی آنان داشته تا به آنها نیروی مقابله با ظلم و ستم را القا سازند. علی فوده به جز قیام مسلحانه علیه استبداد اسرائیل، با انتشار مجلات و نیز با استفاده از شعر خویش، در تلاش برای آگاهی و بیدار ساختن مردم است، وی به عنوان یکی از روشنفکران جامعه توده ی مردم را اسیر اوهام و جهل و خرافات دانسته و سعی در بیدار ساختن آنان دارد

باسم فلسطین/ ماجئتُ اللیلهٔ إلا کی أوقظکم فرداً فردا / و لأنذرکم فرداً فردا/ و أقضّ مضاجعکم فرداً فردا/ باسم فلسطین(فوده، ۲۰۰۳: ۲۱۶)

به نام فلسطین/ شب نیامدم مگر به این خاطر که فرد فردتان را بیدار سازم/ و فرد فردتان را انذار دهم/ و خوابگاه هایتان را خراب و ویران سازم/ به نام فلسطین.

فرخی یزدی به مردم اعلام می کند که دولت باید در اختیار ملت باشد تا شکل خودکامگی به خود نگیرد و در واقع با امکانات مجلس حقوق مردم را مسجل سازد. وی از آنان خواسته در این راه مبارزه کنند

دولت هر مملکت در اختیار ملّت است آخر ای ملّت به کف کی اختیار آید ترا
پافشاری کن، حقوق زندگان آور بدست ورنه همچون مرده تا محشر فشار آید ترا
نام جان کندن به شهر مردگان چون زندگیست همچون من زین زندگانی ننگ و عار آید ترا
تا نسازی دست و دامن را نگار از خون دل کی به کف بیخون دل دست نگار آید ترا

(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۸۹)

شاعر با تحریک همّت مردمی به آنها تذکر می دهد که بیت المال آنان غارت شده و سستی و خونسردی و نادانی مردم سبب این کار گشته است. وی از ملت خواسته بپاخیزند زیرا اگر باز هم سکوت پیشه سازند حال آنها هر روز بدتر از گذشته می گردد زیرا همگی بر محو ساختن آزادی و استقلال آنها هم رأی شده اند

غارت غارتگران شد مال بیت المال ما با چنین فارتگری وای بر احوال ما
اذن غارت ر به غارتگران داده است سخت سستی و خون سردی و نادانی و اهمال ما
زاهد ما بهر استبداد و آزادی بجنگ تا چه بسازد بخت او، تا چون کند اقبال ما
حال ما یک چند دیگر گر بدینسان بگذرد بدتر از ماضی شود ایام استقبال ما
شیخ و شاب و شاه و شحنه و شبرو شدند متفق بر محو آزادی و استقلال ما(همان: ۹۳)

شاعر با تلفیق ایرانی بودن با مسلمان بودن، از هموطنان خواسته بپا خیزند زیرا کشور در خطر است و ظلم ستمکاران سبب ناراحتی پیامبر(ص) شده است

ای وطن پرور ایرانی اسلام پرست همتی ز آنکه وطن رفت چو اسلام ز دست
بیرق ایران از خصم جفا جو شده پست دل پیغمبر را ظلم ستمکاران خست(همان: ۲۰۳)

انزجار از سیاستمداران خائن

در کنار ظلم و ستم خارجی، گاهی اوقات سیاستمداران خائن که دست پرورده اجانب هستند به ملت ظلم می کنند. شاعران در مقابل این عمال بیگانه ساکت نبوده و به بیان سرسپردگی انان پرداخته و رسوایشان می سازند. علی فوده در قسمت دیگری از شعر خویش، به دشمنان و سیاستمداران خائن حمله کرده و آنان را نفرین می کند

و أنا أعرف کل العرب الشرفاء/ وطنی یا وطنی/ شُلَّت أیدی الخونۀ و العملاء/ شلت أیدی الجبناء/ و المجد لهذا الفجر الطالع من أعیننا / نحن المجروحین" الغرباء"!(فوده، ۲۰۰۳: ۲۱۷)

و من تمام اعراب شریف را می شناسم/ وطنم ای وطنم/ دستان خیانتکاران و سرسپردگان فلج باد/ دست ترسو ها فلج باد/ و بزرگی برای چنین فجر تابانی در چشمان ماست/ ما غریبان مجروحیم.

شاعر از مسئول مملکت شکایت دارد زیرا آنها در فکر آبادی مملکت نیستند و با ظلم وس تم آنان کشور ایران پایمال ستم قرار گرفته است

ما از آن خانه خرابیم که معمار دودل نیست یک لحظه در اندیشه ی آبادی ما
دل از دست جفای تو که با خیره سری کرد پامال ستم مدفن اجدادی ما(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۹۰)

وی در ادامه از القاب آنان شکایت داشته زیرا در عمل از هر کاری عاجزند و وی خواسته تا این مناصب ناحق از آنها بازستانده شود

این وجیه الملة ها هستند قاصر یا مقصر برکنید از دوششان پاگون صاحب منصبی را(همان: ۹۰)

شاعر از نمایندگان مجلس که گاه به سان مار بوده و گاه جلد کفتار در بر می کنند ناراحت است و از ملت خواسته با ریختن خون ناپاک انان کشور را از لوث وجود خائنان پاک سازند و آنان را زیاد دانسته زیرا تقاضای برپایی چندین دار اعدام داده است

بازگویم این سخن را گرچه گفتم بارها می نهند این خائنین بر دوش ملت بارها
پرده های تار و رنگارنگی آید در نظر لیک مخفی در پی آن پردها اسرارها
مارهای مجلسی دارای زهری مهلکند الحذر باری از آن مجلس که دارد مارها
دفع این کفتارها گفتار نتواند نمود از ره کردار باید دفع این کفتارها
کشور ما پاک کی گردد ز لوث خائنین تا نریزد خون ناپاک از در و دیوارها
از برای این همه خائن بود یک دار کم پر کنید این پهن میدان را ز چوب دارها(همان: ۹۲)

دعوت به همبستگی

شاعران ملتزم و متعهد همواره سعی نموده‌اند که ملت را به اتحاد در برابر ظالمان دعوت نمایند، علی فوده نیز از این امر مستثنی نیست و در کلام خویش، مردم را دعوت به همبستگی نموده است

بل أتذکر :/ أن لنا وطنا واحد/ یجمعنا/ ثأرا واحد/ یجمعنا/ و دما واحد/ یجمعنا(فوده، ۲۰۰۳: ۲۶۰)

بلکه تذکر می‌دهم/ ما وطنی واحد داریم/ که ما را جمع می کند/ انتقامی یکسان/ که ما را جمع می کند/ و خونی یکرنگ/ که ما را جمع می کند.

شاعر با تحریک همت مردم ایران آنان را به اتحاد و همدلی دعوت نموده زیرا وطن در حال نامساعدی به سر می برد

این وطن در حال نزع و خصمش اندر پیش و پس وه چه حال نزع کاو را نیست بیش از یک نفس

داروی او اتحاد و همّت ما هست و بس لیک این فریادها را کی بود فریادرس

ای هواخواهان ایران نوبت مردانگی است پای غیر آمد میان نی وقت جنگ خانگی است

(فرخی یزدی، ۱۳۷۶: ۲۰۱)

نتیجه گیری

درد وطن، درد مشترک همه ی آزادیخواهانی است که آزادانه می اندیشند، مخصوصا شاعران متعهد و ملتزمی که با بکارگیری شعر خود سعی دارند کمکی به مقاومت ملت ها در برابر استبداد و ظلم نمایند. شاعران فلسطینی و ایرانی همواره از شعر به عنوان ابزار بیدارسازی مردم و تشویق آنان به مبارزه و پایداری سود جسته اند. علی فوده، شاعر شهید فلسطینی، و فرخی یزدی، شاعر بزرگ مقاومت ایران، دو نمونه والا از این شاعران هستند . در شعر دو شاعر مضامین مشترکی درباره مقاومت به چشم می خورد

غیرت و هویت ملّی و وطن دوستی: علی فوده خود را عاشق وطن معرفی کرده و اعلام می کند که مانند پیشینیان خود فلسطینی است و به این امر افتخار می ورزد و سرزمین خویش را بهشت دنیا دانسته که دوری از آن وی را ب یخواب ساخته است. وی بارها افسوس خویش را بروطن زیبایش بیان کرده است. فرخی یزدی به شاهان و افتخارات گذشته ایران مانند فریدون، کیکاووس، داریوش، زال و رستم و . . . اشاره نموده و از ایام گذشته و وسعت کم نظیر ایران ید کرده به آن افتخار ورزیده است. فرخی اندوه خویش را زا وضعیت کنونی ایران(زمان شاعر) بیان کرده است.

دعوت به مبارزه و رهایی از یوغ اسبداد یکی دیگر از مضامین مشترک شعر این دو شاعراست. با توجه به اینکه هر دو شاعر تلخ کامی های استبداد و استعمار را چشیده اند مردم را به مبارزه علیه آنها دعوت کرده اند. علی فوده از انقلابی بزرگ، چگوارا، یاد کرده و خود را عاشق سلاح و مبارزه و مرگ در راه وطن دانسته است. وی در قطعه ای اعلام کرده است که چون مبارزه را فراموش کرده است پس مصیبتها بر وی جاری گشته است. فرخی در لابلای مبارزه با استبداد از حق غصب شده دهقانان به دست مالکان سخن گفته و در این زمینه همه را شایسته سرزنش دانستهاست وی به ذکر الگوهایی مانند کاوه و حداد برای تشویق ملت به مبارزه پرداخته است.

انتقاد از اوضاع پریشان و آشفته مملکت یکی دیگر از مضامین شعری است که در شعر هر دو شاعر مورد توجه قرار گرفته است. فوده عنوان کرده که در کشور فلسطین، که مظهر صلح است، اثری از آرامش وجود ندارد و سرزمینش را بسان کره اسبی دانسته که سلق هایش بسته شده و یارای حرکت ندارد و نی زاز جنایتهای اشغالگران در کفر قاسم و قتل عام آنان سخن گفته است.فرخی یزدی از نبودن فریادرس در میان ظالمان شاکی است و فراوان از نبود عدالت و دادگری در کشور گلایه دارد. وی معتقد است که در ایران توجهی به تخصص نمی شود که این امر موجب فقر مردم گشته است.

رژیم های مستبد حاکم همواره از تمامی ابزارها در جهت ساکت ساختن ملت و بویژه کسانی که بر علیه آنها سخن می گویند، بهره برده اند. رژیم اشغالگر قدس همواره در پی آن بوده است که با ایجاد اختناق و استبداد در سرزمین فلسطین مردم انقلابی آن را ساکت ساخته و از طلب حقوق مسلّم خویش بازدارد، اما همواره شاعران به عنوان زبان گویای ملّت، مردم را دعوت به مبارزه نموده و بارها اعلام نموده اند که تا آخرین نفس مبارزه خواهند نمود. علی فوده رد کنار اشاره به اختناق و استبداد اسرائیل در سرزمینهای اشغالی، به اشغالگری آمریکا در تمام جهان اشاره نموده است. فرخی یزدی از نبود آزادی در کشور نگران و ناراحت است و وثوق الدوله را سبب نابودی آزادی دانسته است. تلاش برای بیدارسازی مردم از خواب غفلت و تحریک همت های خفته ی آنان، انزجار از سیاستمداران خائن و نیز دعوت به اتحاد و همبستگی از دیگر مضامین مشترک مقاومت در شعر دو شاعر می باشد.

کتابنامه

۱- قرآن کریم.

۲- ابراهیم، خلیل و آخرون(۲۰۰۵)، مرایا التذوق الادبی،دراسات و شهادات، اردن، عمان: داره الفنون مرسسه خالد شومان.

۳- ابوبصیر، صالح(۱۹۷۱)، جهاد شعب فلسطین، بیروت: دارالفتح.

۴- اصطیف، عبدالنبی(۲۰۰۸)، المنهج المقارن فی الدراسۀ الأدبیۀ، دمشق، جامعۀ سوریۀ.

۵- بصیری، محمدصادق(۱۳۷۶)، سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی از مشروطه تا ۱۳۲۰ش، پایان نامه دکترا، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۶- خسروشاهی، سیدهادی(۱۳۷۵)، حرکت اسلامی فلسطین از آغاز تا انتفاضه، تهران: مؤسسه اطلاعات.

۷- خضر، عباس(۱۹۸۶)، أدب المقاومه، قاهره: دارالکاتب العربی.

۸- داد، سیما،۱۳۸۳، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.

۹- سنگری، محمدرضا(۱۳۷۷)، ادبیات مقاومت(مقاومت)، نامه ی پژوهش(ویژه ی دفاع مقدس، سال سوم، شماره ۹، تهران: مرکز پژوهش های بنیادی.

۱۰- شکری، غالی(۱۹۷۹)، أدب المقاومه، بیروت: دارالآفاق الجدیده، چاپ اول.

۱۱- صدری، غلامحسین و همکاران(۱۳۷۵)، فرهنگ فارسی امروز، تهران: کلمه، چاپ دوم.

۱۲- فرخی یزدی، محمد(۱۳۶۹)، دیوان اشعار، به کوشش حسین مکی، تهران: امیرکبیر.

۱۳- فرخی یزدی، محمد(۱۳۷۶)، دیوان فرخی یزدی، به قلم حسین مکی(با چاپ جدید و تجدیدنظر و اضافات)، تهران: انتشارات جاویدان.

۱۴- فوده، علی(۲۰۰۳)، الأعمال الشعریه، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر، چاپ اول.

۱۵- الکیالی، عبدالرحمان(۱۹۷۵)، الشعر الفلسطینی فی نکبه فلسطین، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات و النشر.

۱۶- لک، منوچهر(۱۳۸۴)، ایران زمین در شعر فارسی، تهران: مؤسسه مطالعات ملّی .

۱۷- محمد عطیه، احمد(۱۹۷۴)، أدب المعرکه، بیروت: دارالجیل.

۱۸- مسرت، حسین(۱۳۸۴)، زندگی و شعر فرخی یزدی، تهران: ثالث.

۱۹- معلوف، لویس(۱۳۸۰)، المنجد فی اللغه، قم: انتشارات ذوی القربی.

۲۰- مکی، احمد طاهر(۱۹۸۷)، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، قاهره: دارالمعارف، چاپ اول.

۲۱- ندا، طه(۱۹۷۳)، الأدب المقارن، بیروت: دارالنهضهٔ العربیهٔ، چاپ اول.

۲۲- هلال، محمدغنیمی(۱۹۸۷)، الأدب المقارن، بیروت، دارالعوده.

تحلیل زبان‌شناسانه‌ی خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه بر اساس طبقه بندی سرل ازکنش‌های گفتاری

فریده بجنوردی وحید
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی دانشگاه علامه طباطبائی
حیدرعلی احمدزاده کلات
کارشناس ارشد زبان‌شناسی همگانی

چکیده

جان سرل نظریه‌ی فلسفی مطرح شده توسط استادش، آستین، را بسط داد وبه اقتضای تعالیمی که در آکسفورد زیر نظر فیلسوفان زبان دیده بود، مطالعات خود را معطوف به مباحث فلسفی زبان و به ویژه رابطه‌ی زبان و ذهن نمود و در سال ۱۹۶۹ کتاب خود را با عنوان کنش‌های گفتاری منتشر کرد. سرل با بررسی ماهیت کنش‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها، جملات کنشی را به پنج دسته تقسیم کرد: کنش اظهاری، کنش ترغیبی، کنش تعهّدی، کنش عاطفی و کنش اعلامی. در این مقاله،با استفاده از روش مطالعه‌ی نظری و با در نظر گرفتن طبقه‌بندی سرل، نگاه جدیدی به یکی از خطبه‌های نهج‌البلاغه داشتیم.با این رویکرد کنش‌های گفتاری مورد استفاده‌ی حضرت علی(ع) را در خطبه‌ی پنجاه و دوم مورد تحلیل قرار داده و دریافتیم که در این خطبه کنش اظهاری بیشترین تکرار را داشته است، و این به خاطر ماهیت سخنرانی است؛ در حالی که در این خطبه اصلاً کنش اعلامی وجود ندارد. هم‌چنین به این نتیجه رسیدیم که استفاده از کنش‌های ترغیبی و اظهاری ارتباط خاصی با جایگاهشان در خطبه ندارند زیرا در سراسر خطبه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. از طرفی کنش تعهّدی فقط در میانه‌ی کلام دیده شد و این می‌تواند دلیلی بر استوارسازی کلّ سخن در خطبه باشد. امام علی(ع) در جای جایِ خطبه از کنش‌غیرمستقیم استفاده کرده‌اند تا از این طریق تأثیر عمیق‌تری بر روی مخاطب بگذارند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، نظریه‌ی کنش‌های گفتاری، سرل، نهج البلاغه، خطبه‌ی ۵۲

مقدمه

تحلیل گفتمان، گرایشی میان رشته ای است که از اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰ تا اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ در پی تغییرات گسترده علمی – معرفتی در رشته‌هایی مانند انسان‌شناسی، زبان‌شناسی، جامعه شناسی، روان‌شناسی و سایر رشته‌های علوم انسانی ظهور کرد و خیلی زود از آن استقبال شد. برای گفتمان تعریف‌های گوناگونی ارائه شده است؛ یول[1] و براون[2] در تعریف تحلیل گفتمان می‌نویسند: «تحلیل گفتمان ضرورتاً تجزیه و تحلیل زبان در کاربرد آن است که در این صورت نمی تواند منحصر به توصیف صورت‌های زبانی مستقل از اهداف و نقش‌هایی باشد که این صورت برای پرداختن به آن‌ها در امور انسانی به وجود آمده اند.» (یول و براون، ۱۹۸۳: ۱) از نظر صلح‌جو، گفتمان مجموعه عناصر، لوازم و شرایطی است که چنان چه گرد هم آیند، متن را

[1] - G. Yule
[2] -P. Brown

به وجود می‌آورند. بنابراین متن، حاصل و نتیجه‌ی گفتمان است. پس گفتمان فرآیند، و متن فرآورده‌ی آن است. (۱۳۸۵: ۷۷) تحلیل گفتمان سعی دارد با مطالعه‌ی عوامل بیرون از متن، به ترکیب فرهنگی، اجتماعی و سیاسی و... دست پیدا کند و کاری فراتر از تحلیل‌های سنّتی ارائه دهد.

شیفرین[1] و استابز[2] با تکیه بر گستره‌ی فراجمله‌ای تحلیل گفتمان، آن را چنین تعریف می‌کنند: «تحلیل گفتمان می‌کوشد تا نظام و آرایش فراجمله‌ای عناصر زبانی را مورد مطالعه قرار بدهد و بنابراین واحدهای زبانی نظیر تبادلات مکالمه‌ای یا متون نوشتاری را مورد بررسی قرار می‌دهد. بر این اساس سخن کاوی [تحلیل گفتمان] با کاربرد زبان در زمینه‌های اجتماعی به ویژه با تعاملات با مکالمات میان گویندگان سروکار دارد» (لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۲: ۱۰). تحلیل گفتمان می‌تواند توصیفی[3] و یا انتقادی[4] باشد. هر کدام از این شاخه‌ها با اهداف متفاوتی به کار گرفته می‌شوند. نظریه‌ی کنش‌های گفتاری[5]، نظریه‌ای فلسفی است که در تحلیل گفتمان توصیفی، که معمولاً به آن تحلیل گفتمان می‌گویند، توجه زبان‌شناسان را به خود جلب کرده است.

پیشینه‌ی تحقیق

محققان متعدّدی در زمان‌های گوناگون به بحث درباره‌ی جنبه‌های مختلف تحلیل گفتمان پرداخته‌اند و آرای مختلفی را مطرح کرده‌اند؛ از آن جمله: براون، یول و هلیدی. تحلیل گفتمان ظاهراً اولین بار در مقاله تحلیل گفتمان نوشته‌ی زلیک هریس[6] در سال ۱۹۵۲ به کار رفت. (فخام‌زاده، ۱۳۷۵: ۳) هریس در این مقاله دیدی صورت گرایانه و ساخت گرایانه از سازه‌های بزرگتر از جمله دارد و می‌گوید تحلیل گفتمان نگاهی صرفاً صورت‌گرایانه به متن است. (تاجیک، ۱۳۷۸: ۲۲)

نظریه‌ی کنش‌های گفتاری هم که در تحلیل گفتمان مورد توجه زبان شناسان قرار می‌گیرد، نظریه‌ای فلسفی است که جان لنگشاو آستین[7]، استاد فلسفه‌ی اخلاق دانشگاه آکسفورد، در سال ۱۹۶۲ عرضه کرد و پس از او شاگردش، جان سرل[8] فیلسوف ذهن و زبان معاصر در کتابی با عنوان کنش‌های گفتاری آن را بسط بسط و توسعه داد. کتاب او همان چیزی را در بر داشت که پیش‌تر استادش در کتاب How to do Things with Words عرضه کرده بود. اما با به کار گرفتن مفاهیمی چون قواعد نظام بخش و قواعد قوام بخش، واقعیت‌های نهادی و واقعیت‌های طبیعی، و نیز تأکید بر نقش «قصد» در فرایند ارتباط زبانی و تبیین انواع مختلف کنش‌های گفتاری، اهمیت سرل و اصالت کار او را نشان می‌دهد. کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های

[1]- Schiffrin
[2]- Stubbs
[3] - Descriptive
[4] - Critical
[5] - Speech Acts Theory
[6]- Zellig Harris
[7]- John Langshaw Austin
[8] - John Searle

بسیار زیادی در زمینه‌ی تحلیل گفتمان به رشته‌ی تحریر درآمده است. از میان آن‌ها می‌توان به کتاب بسیار جامعِ شیفرین، تانن[1] و همیلتون[2] اشاره کرد. در این کتاب ۲۶ مقاله در زمینه‌های متفاوت تحلیل گفتمان وجود دارد. تحلیل گفتمان در حیطه‌های آموزشی[3] و ساختار زبان‌شناختی تحلیل گفتمان[4] از جمله‌ی این مقاله‌ها هستند. تحلیل گفتمان در بررسی آثار زبان فارسی نیز به کار گرفته شده است. به علت کاربردی بودن و تأثیرگذاری این نظریه، کتاب‌ها و متن‌های زیادی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. یارمحمّدی (۱۳۷۴) به تجزیه و تحلیل رباعیّات خیّام و منظومه‌ی انگلیسی فیتز جرالد پرداخته است. وی سه عنصر مهمّ توصیف، توصیه و تعلیل را کشف نمود که همان چارچوب فکری شاعر است. نورمحمّدی (۱۳۶۷) درچارچوب ارائه شده از هلیدی و حسن (۱۹۷۶) و توصیف و تحلیل مقابله‌ای عوامل انسجام متنی در انگلیسی و فارسی پرداخته است. طیّ این تحقیق وی دریافت که متون انگلیسی نسبت به فارسی از میزان انسجام و پیوستگی کمتری برخوردارند، هر چند که این اختلاف معنادار نبود. شهبازی (۱۳۷۸) تحلیل گفتمانی و متنی غزلیّات عاشقانه‌ی سعدی انجام داد. کتاب‌های مذهبی نیز از دیدگاه تحلیل گفتمان مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. از جمله‌ی این آثار، آیات شریفه قرآن کریم و کتاب نهج‌البلاغه است. فضائلی (۱۳۹۰) نیز سخنان حضرت امام علی (علیه السّلام) را در خطبه پنجاه و یکم نهج‌البلاغه مطالعه و نوع افعال مورد استفاده‌ی آن حضرت را از دیدگاه نظریه کنش‌های گفتاری سرل بررسی کرده است.

اهداف تحقیق

در این مقاله بر آنیم سخنان گهربار حضرت علی(علیه السّلام) را در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه مورد تحلیل و بررسی قرار داده و با تحلیل عوامل برون متنی ، نوع افعال مورد استفاده‌ی آن حضرت را از دیدگاه نظریه‌ی کنش‌های گفتاری سرل بررسی کنیم. بررسی آثار علمی و کتاب‌های مذهبی با اصول علم تحلیل گفتمان به ما کمک می کند که ویژگی های گفتمان و مفاهیم نهفته‌ی آنها را درک کنیم. پژوهش بر روی کتاب ارزشمند نهج‌البلاغه می‌تواند ما را به دریافت دقیق‌تر و عمیق‌تری از کلام حضرت علی (ع) ودرک اهمیت نهج‌البلاغه رهنمون سازد. تحلیل کنش‌های‌گفتار یا به عبارتی دیگر بررسی کنش‌های منظوری‌ای که امام علی (علیه‌السّلام) در پاره‌گفتارهای خود به کار برده‌اند، از اهداف این مقاله است. هم چنین می‌خواهیم به تاثیر بافت و شرایط ایراد خطبه در تواتر استفاده از کنش‌های گفتاری پی ببریم.

پرسش‌های تحقیق

برآنیم با انجام این پژوهش به پاسخ پرسش‌های زیر برسیم:

تأثیر بافت و شرایط فرامتنی در مضمون و محتوای خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه چیست؟

---

[1] - Tannen
[2] - Hamilton
[3] - Discourse in Educational Settings
[4] - The Linguistic Structure of Discourse

نحوه‌ی به کارگیری انواع کنش‌ها در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه چگونه است و بسامد آنها چه چیزی را نشان می دهد؟

کنش‌های مستقیم و غیرمستقیم چه رابطه ای با جایگاه عبارت در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه دارند؟

روش پژوهش

داده های پژوهش حاضر، خطبه‌ی پنجاه و دوم نهج‌البلاغه است. نحوه‌ی تحلیل داده‌ها توصیفی و مبتنی بر نظریه‌ی تحلیل گفتمان است. در انجام این پژوهش، روش مطالعه‌ی نظری را پیش گرفته‌ایم و از منابع مختلفی مانند مقالات پژوهشی، کتاب‌ها، ترجمه و تفسیر نهج‌البلاغه بهره برده‌ایم.

نظریه‌ی کنش‌های گفتاری در تحلیل گفتمان

سرل به اقتضای تعالیمی که در آکسفورد زیر نظر فیلسوفان زبان دیده بود، مطالعات خود را معطوف به مباحث فلسفی زبان و به ویژه رابطه‌ی زبان و ذهن کرد و در سال ۱۹۶۹ کتاب خود را با عنوان کنش‌های گفتاری منتشر نمود. سرل در این کتاب تبیین جامع و نظام‌مندی از نظریه کنش‌های گفتاری ارائه کرد و روشن ساخت که مبانی و مبادی این نظریه چیست و چه لوازم و نتایجی را می‌توان از آن استخراج کرد. نظریه‌ی کنش‌های گفتاری پایه و اساس خود را در تجزیه و تحلیل از نظامی خارج از زبان (قصد و عمل گوینده، دانش ما از قواعد سازه‌ای) می‌گیرد. اما کاربردش در گفتمان به شیوه‌های ساختاری منتهی می‌شود که عناصر را به صورت متوالی در الگوهای خاصی مرتب می‌کند. این عناصر که مورد توجه نظریه‌ی کنش‌های گفتار هستند، خرده مجموعه‌ای نسبتاً کوچک از کارکردهای زبانی هستند: عمل‌های ارتباطی که در یک جمله قابل شناسایی هستند و تحت یک فرهنگ خاص برچسب می‌خورند و اغلب با فعلی که آن عمل با آن نامیده می‌شود مثلاً قول، تشکر، پیشنهاد، اشاره، افسوس، نتیجه و ... قابل اجرا هستند. اگر دیدگاهی منظوری را به عنوان مفهومی اساسی که کاربردهای زبان را طبقه‌بندی می‌کند برای خود در نظر گیریم، پس تعداد محدودی از کارهای اصلی که با زبان انجام می‌دهیم ایجاد می‌شود: به مردم می‌گوییم که این کارها چگونه اند و سعی می‌کنیم که آنها را وادار به انجام کارها کنیم و خودمان را مرتکب انجام آن اعمال می‌دانیم و احساسات و نگرهای خود را بیان می‌کنیم و تغییراتی با استفاده از پاره‌گفتارهایمان ایجاد می‌کنیم. نظریه‌ی کنش‌های گفتاری نظریه‌ای کلی است که سعی می‌کند با تحلیل مفاهیمی چون قصد گوینده، معنای جمله و مؤلفه‌های زبانی و ماهیت قواعد و تبیین نحوه‌ی ارتباط این‌ها با یکدیگر توضیح دهد که چگونه می‌توان با خروج اصوات از دهان با ایجاد علائم و نشانه‌ها پدیده‌های معنا شناختی پیچیده‌ای چون إخبار، انشا، حکایت، حمل و افعالی از این دست انجام داد. اهمیت عمده نظریه‌ی کنش‌های گفتاری در پیدایش روش‌های جدید مطالعات زبان به خصوص تحلیل گفتمان در این است که این نظریه در واقع حلقه‌ی رابطی میان نظریه انتزاعی زبانشناسی و واقعیات و مشاهدات عینی مبنی بر چگونگی کاربرد زبان ایجاد می‌کند و اطلاعات گران قیمتی را درباره کاربردهای عینی زبان به ما می‌دهد. نظریه‌ی افعال گفتاری دو ویژگی دارد که آن را بسیار

جذّاب و سودمند کرده است. نحست این که این نظریه مربوط به شخص یا ایدئولوژی خاصی نیست و هر کسی می‌تواند در باره‌ی آن تأمل و تفکر کند. دوم این که توافق درباره‌ی آن ممکن است؛ فیلسوفان با التزام‌های فلسفی متفاوت و افراد با هر سلیقه و ایدئولوژی می‌توانند درباره‌ی افعال گفتاری بحث کنند و به توافق برسند. (عبداللهی، ۱۳۸۵ :۸) زبان انگلیسی سه نوع جمله‌ی اصلی دارد که بر اساس آن، می‌توان تمایز ساختاری نسبتاً ساده ای میان سه دسته‌ی کلی از کنشهای گفتاری قائل شد. میان سه صورت ساختاری (جمله های خبری، پرسشی و امری) و سه نوع کارکرد ارتباطی (گزاره، پرسش، امر/ درخواست) رابطه ای وجود دارد که به آسانی قابل تشخیص است. هرگاه بین ساختار جمله و کارکردش رابطه‌ی مستقیم وجود داشته باشد آن را کنش گفتاری مستقیم و هرگاه بین ساختار جمله و کارکرد آن رابطه‌ی غیرمستقیم وجود داشته باشد آن را کنش گفتاری غیرمستقیم می‌نامیم. بنابراین اگر جمله‌ی خبری برای بیان گزاره‌ای به کار رود، کنش گفتاری مستقیم و اگر به عنوان درخواست به کار رود، کنش گفتاری غیرمستقیم خواهد بود. (یول؛ عموزاده مهدیرجی و توانگر، ۱۳۸۹: ۷۶) سرل با بررسی ماهیت کار گفت‌ها و طبقه بندی آن‌ها، این جملات را به پنج دسته تقسیم می‌کند: کنش اظهاری[1]، کنش ترغیبی[2]، کنش تعهّدی[3]، کنش عاطفی[4] و کنش اعلامی[5].

کنش اظهاری، که تعهّد گوینده را نسبت به صدق گزاره‌ی مطرح شده، نشان می‌دهد. در واقع گوینده می‌گوید که چیزها چگونه هستند و محتوای گزاره ای را با جهان و محیط مطابقت می‌دهد، مانند اثبات کردن، ادعا کردن، اظهار کردن، تأیید کردن و...

کنش ترغیبی، که هدف آن ترغیب مخاطب برای انجام کاری و قرار دادن شنونده در حالت اجبار برای انجام عملی است. در واقع در این کنش، خواسته‌ها و تمایلات گوینده مطرح می‌شود، مانند پیشنهاد کردن، اجازه دادن، التماس کردن، توصیه کردن و...

کنش تعهّدی، که در واقع متعهّد شدن خود گوینده است برای انجام عملی در زمان آتی مانند قول دادن، سوگند خوردن، پیمان بستن و...

کنش عاطفی، که گوینده احساس و حالت درونی خویش را از طریق قدردانی، عذرخواهی، تبریک و... بیان می‌کند، مانند همدردی کردن، اهانت کردن، تأمل کردن، تعجب کردن و...

کنش اعلامی، که هدف آن اعلام شرایط تازه‌ای برای مخاطب است و گوینده از طریق اعلام‌هایش بر جهان تغییرات واقعی ایجاد می‌نماید و این کنش زمانی واقعی است که گوینده قدرت و صلاحیت بیان وقایع جدید را داشته باشد، مانند انتصاب کردن، عقد کردن، نام گذاری و... (سرل، ۱۹۶۹: ۵۷-۶۱)

1 - Representative act or Assertive act
2 - Directive act
3 - Commissive act
4 - Expressive act
5 - Declaration act

نهج‌البلاغه، کتابی که سخنان آن از منبع الهی تراوش کرده و بر زبان مدینه‌ی علم، امیرالمؤمنین (ع)، جاری گردیده است نیز مورد بررسی زبان شناسان از دیدگاه تحلیل گفتمان قرار گرفته است. این کتاب از مضامین و تعالیم عالی دینی، تربیتی، اخلاقی، اجتماعی، سیاسی، تاریخی، علمی و ادبی سرشار است. نهج‌البلاغه کتابی است حاوی ۲۳۹ خطبه (سخنرانی) و ۷۹ مکتوب (رساله، نامه) و ۴۸۰ حکمت و کلمات قصار که امیرالمؤنین علی (علیه السّلام) در زمان کوتاه خلافت خود ایراد نموده و محمدبن حسین موسوی معروف به سیدرضی (۳۵۹-۴۰۶ ه. ق)، که از بزرگان علماء شیعه است، در سال ۴۰۰ هجری آن را به رشته‌ی تحریر درآورده است. این کتاب با توجه به تنوّع مطالبش از همان بدو پیدایش توجه بسیاری از دانشمندان مسلمان و غیرمسلمان را به خود جلب کرد و ستایش آنان را برانگیخت، اما در تمام این ستایش‌ها هنوز هم واژه ای که ناظر به تمام محتوای نهج‌البلاغه باشد و عظمت و جایگاه واقعی آن را بیان کند، یافت نمی شود. کسانی چون جاحظ، عبدالحمید کاتب، ابن نباته، جبران خلیل جبران، میخائیل نعیمه، پطروشفسکی، شبلی شمیل، توماس کارلایل، جرج جرداق، ابن ابی الحدید، و سر انجام سید رضی (ره) ، و بسیاری دیگر از همین طیف نویسندگان، متفکران و مصلحان، هر یک تنها شیفته‌ی یک یا چند بُعد از ویژگی‌های این اثر اعجاب برانگیز شده‌اند و همانند نائل المرسفی، استاد بلاغت دانشگاه الأزهر مصر، زبان به ستایش گشوده‌اندکه «نهج‌البلاغه کتابی است که خداوند آن را دلیل روشنی قرار داد تا ثابت کند، علی(علیه‌السّلام) بهترین شاهد زنده نورانیّت و پرتوبخش قرآن و حکمت و دانش و هدایت اعجاز و فصاحت آن کتاب آسمانی است.» (مصطفوی، ۱۳۶۱: ۱) سبط ابن جوزی درباره‌ی سخنان نغز و گفتار شیوای امیر المؤمنین(ع) می‌نویسد: «سخنان علی(ع) همه سرشار از فروغ و شکوه است و میزان معرفت و حکمت. سخنانی است که خداوند چنان آن ها را از شکوه و برجستگی لبریز کرده که هر کس بشنود و بخواند، هیبت آن‌ها او را فرا می‌گیرد. خداوند در سخنان او، شیرینی و نمکین‌کلام بودن و طراوت و تازگی و شیوایی و رسایی را به هم آمیخته است. واژه‌ای در آن‌ها گزاف نیست و هیچ حجتی را با آن‌ها یارای برابری نیست. همه ی سخنوران را به ناتوانی کشیده و گوی سبقت را از همگان ربوده است. واژه‌هایش از نور نبوّت، آب و تاب گرفته و اندیشه‌ها را سرگردان خود ساخته است.» (محمدی ری شهری، ۱۳۷۸: ۲۸۰)

متن عربی و ترجمه‌ی فارسی خطبه‌ی پنجاه و دو نهج‌البلاغه

أَلاَ وَإِنَّ الدُّنْيَا قَدْ تَصَرَّمَتْ، وَآذَنَتْ بِانْقِضَاءٍ، وَتَنَكَّرَ مَعْرُوفُها وَأَدْبَرَتْ حَذَّاءَ، فَهِيَ تَحْفِزُبِالْفَنَاءِ سُكَّانَهَا، وَتَحْدُوبِالْمَوْتِ جِيرَانَهَا، وَقَدْ أَمَرَّ مِنْها مَا كَانَ حُلْواً، وَكَدِرَمِنْهَا ما كَانَ صَفْواً، فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا إِلاَّ سَمَلَةٌ كَسَمَلَةِ الأُدَاوَةِ أَوْ جُرْعَةٌ كَجُرْعَةِ الْمُقْلَةِ لَوْ تَمَزَّزَهَا الصَّدْيَانُلَمْ يَنْقَعْ. فَأَزْمِعُواعِبَادَ الله الرَّحِيلَ عَنْ هذِهِ الدَّارِ المَقْدُورعَلَى أَهْلِهَا الزَّوالُ، وَلاَ يَغْلِبَنَّكُمْ فِيهَا الأَمَلُ، وَلاَ يَطُولَنَّ عَلَيْكُمُ الأَمَدُ. فَوَالله لَوْ حَنَنْتُمْ حَنِينَ الْوُلَّهِ الْعِجَالِ وَدَعَوْتُمْ بِهَدِيلِ الْحَمَامِ وَجَأَرْتُمْ جُؤَارَ مُتَبَتِّلِي الرُّهْبَانِ، وَخَرَجْتُمْ إِلَى الله مِنَ الأَمْوَالِ وَالأَوْلاَدِ، الْتِمَاسَ الْقُرْبَةِ إِلَيْهِ فِي ارْتِفَاعِ دَرَجَةٍ عِنْدَهُ، أوغُفْرَانِ سَيِّئَةٍ أَحْصَتْهَا كُتُبُهُ، وَحَفِظَتْهَا رُسُلُهُ، لَكَانَ قَلِيلاً فَيَما أَرْجُو لَكُم مِنْ ثَوَابِهِ، وَأَخَافُ عَلَيْكُمْ مِنْ

عِقَابِهِ. وَتَاللهِ لَوِ انْمَاثَتْ قُلوبُكُمُ انْمِيَاثاً وَسَالَتْ عُيُونُكُمْ مِنْ رَغْبَةٍ إِلَيْهِ وَرَهْبَةٍ مِنْهُ دَماً، ثُمَّ عُمِّرْتُمْ فِي الدُّنْيَا، مَا الدُّنْيَا بَاقِيَةٌ، مَا جَزَتْ أَعْمَالُكُمْ وَلَوْ لَمْ تُبْقُوا شَيْئاً مِنْ جُهْدِكُمْ أَنْعُمَهُ عَلَيْكُمُ الْعِظَامَ، وَهُدَاهُ إِيَّاكُمْ لِلْأِيمَانِ.

آگاه باشید! دنیا گویا پایان یافته، وداع خویش را اعلام داشته، خوبی‌هایش مجهول مانده، و پشت کرده به سرعت می‌رود. ساکنان خویش را به سوی فنا سوق می‌دهد و همسایگانش را به سوی مرگ می‌راند. آن‌چه از دنیا شیرین بوده تلخ شده، و آن‌چه صاف و زلال بوده تیرگی پذیرفته و بیش‌از ته مانده ظرف آبی از آن باقی نمانده است، و یا آن قدر از آن مانده که اگر تشنگان آنرا بیاشامند، عطش آن‌ها فرو ننشیند. ای بندگان خدا! تصمیم کوچ نمودن از سرائی بگیرید که سرانجام به نیستی می‌گراید، مبادا آرزوها به شما چیره شوند، خیال نکنید عمر طولانی خواهید داشت. به خدا سوگند! اگر همانند شتران بچه مرده ناله سر دهید، و به سان کبوتران نوحه کنید و همچون راهبان، زاری نمائید و برای نزدیکی به حق و بالا رفتن درجات خود نزد او و آمرزش گناهانی که ثبت شده و مأموران حق آن را نگهداری می‌کنند دست از اموال وفرزندان بکشید، در برابر ثوابی که من برایتان انتظار دارم و عِقابی که از آن بر شما وحشتناکم، کم است. به خدا سوگند اگر دل‌هایتان آب شود، و از چشم‌هایتان از شدت شوق به خدا و یا از ترس او خون جاری گردد و تا پایان دنیا زنده بمانید، و تا آن‌جا که می‌توانید در اطاعت فرمان حق کوشش کنید باز هم این اعمال شما در برابر نعمت‌های بزرگی که خداوند به شما داده، مخصوصاً نعمت «ایمان» چیز قابل ملاحظه‌ای نیست. (مکارم شیرازی،۱۳۹۰: ۵۸۹)

بحث و تحلیل خطبه

هیچ قرینه‌ای برای نشان دادن تاریخ دقیق بیان این خطبه در دست نیست. امّا از آن‌جایی که این خطبه، قطعه‌ای از خطبه‌ی عید اضحی بوده است و خطبه‌ی نماز عیدین، یعنی عید قربان و عید فطر، و نیز نماز جمعه را معمولاً زمامدار زمان می‌خوانده است، به احتمال قریب به یقین، امام علی (علیه‌السّلام) این خطبه را در یکی از اعیاد اضحی سال‌های ۳۶ تا ۳۹ هجری ایراد فرموده‌اندنداا. دلیل ذکر این بازه زمانی نیز این است که امام علی (علیه‌السّلام) ۱۵ روز بعد از عید اضحی سال ۳۵ هجری زمامداری را پذیرفتند و حدود ۸۰ روز پیش از عید اضحی سال ۴۰ به شهادت رسیدند. (جعفری، ۱۳۸۰: ۵۳۳) در مورد مخاطبان نیز می‌توان گفت که این خطبه، مخاطب خاص نداشته و برای عموم مردم ایراد شده است. این خطبه جزء خطبه‌های اخلاقی- اجتماعی نهج‌البلاغه طبقه‌بندی شده است (دشتی،۱۳۸۱: ۷۲) و می‌توان سه بخش کلّی را از آن برداشت کرد. در بخش اولِ آن امام علی (علیه السّلام) ، دنیا و فانی بودن آن را توصیف می‌کنند. ایشان مردم را به زُهد ورزیدن در دنیا تشویق و از علاقه‌مند شدن به دنیا نهی می‌فرمایند و مردم را به دست کشیدن از دنیا برای نزدیک شدن به حق توصیه می‌نمایند. امام در بخش دوم، ارزش عمل صالح را بیان می‌کنند و آن را بسیار والا می‌خوانند. و نیز پاداش بزرگ خداوندی را بر پارسایان، و نعمت‌های خداوندی راکه به مخلوقات عطا نموده است، گوشزد می‌کنند. ایشان در بخش سوم بزرگی نعمت‌های الهی را خاطر نشان می‌کنند و عالی‌ترین درجه کوشش و بیشترین مرتبه‌ی تلاش را در ادای شکرِ نعمت‌های خدا، نارسا و غیر کافی می‌دانند. امام علی

(علیه‌السّلام) در این خطبه، مانند غالبِ سایر خطبه‌هایشان، از تشبیه، استعاره، ضرب‌المثل و مثال‌هایی که برای مردمِ معمولی هم ملموس هستند، استفاده می‌کنند. حال به بررسی جزئیات این خطبه با درنظر داشتن نظریه‌ی کنش‌های گفتاری می‌پردازیم.

اولین واژه‌ای که حضرت علی (ع) در این خطبه بر زبان جاری می‌کنند، «ألا» است. «ألا» در ادبیات عربی حرف استفتاحیه نام دارد و به معنای «آگاه باشید» است. کاربرد «ألا» هشدار دادن است. هشدار نیز جزء کنش‌های ترغیبی است و این‌جا به صورت مستقیم به کار رفته است. امام علی (علیه السّلام) خطبه را با «آگاه باشید!» شروع می‌کنند. شروع گفتار با چنین جمله‌ای و در کمال جدّیت، از سوی کسی که جایگاه والایی دارد، نشان‌دهنده‌ی این است که قرار است خبر بزرگ یا مطلب بسیار مهمّی بیان شود. در «إِنَّ الدُّنْیَا قَدْ تَصَرَّمَتْ » دو کنش گفتاری غیرمستقیم دیده می‌شود. یکی «إنَّ» که در زبان عربی حرف مشبّهه نام دارد، به معنی «قطعاً» است و مفهوم تأکید را می‌رساند. دیگری «قَد» که در زبان عربی حرف تحقیق نام دارد زیرا با آمدن قبل از فعل ماضی به فعل معنای تحقیق می‌بخشد. پس هر دو، نشانه‌ی تأکیدند و در کنش‌های اظهاری استفاده می‌شوند. منظور از واژه‌ی «تصرّم» گذشتِ لحظه به لحظه‌ی دنیا، به نسبت باقی مانده‌ی زمان موجود است. مقصود از «آذَنَ بانقِضاء» اعلان کوچ به زبان حال است برای افرادی که عبرت گیرنده باشند؛ بدین معنا که دنیا برای کسی باقی نخواهد ماند. در «آذَنَتْ بِانْقِضَاءٍ» بار دیگر تأکیدِ «قَد» حضور داشته اما به قرینه‌ی لفظی حذف شده است. منظور از «تنکّر مَعرُوفُها» تغییر، تبدیل و دگرگونی است. بدین شرح که هر گاه انسان خوشی‌ای از خوشی‌های دنیا، مانند سلامتی، جاه و مقام، را که به آن‌ها انس گرفته داشته باشد، گمان می‌کند که آن لذّات پایدار هستند. با لذّت‌ها آشنا شده، آن‌ها را خوب می‌شناسد و به آن‌ها دل می‌بندد و با آن‌ها انس می‌گیرد. اما پس از اندک زمانی خوشی‌ها از بین رفته و به ضدّشان که ناخوشی و نقمت است، مبدّل می‌شوند. اموری که معروف و شناخته شده بودند، مجهول و ناشناخته می‌شوند. سلامتی و جاه و مقام به بیماری و بی اعتباری تغییر می‌یابد، چنان‌که گویا سلامتی ناشناخته است. دنیا همچون دوستی است که ادّعای صداقت دارد ولی در حقیقت صادق نیست و محبّتش آمیخته با دشمنی است. منظور حضرت از «وَأَدبَرَت حَذّاء» یعنی دنیا رو برگردانده، چنان که گویی هیچ کس به چیزی وابستگی ندارد و به سرعت می‌گذرد. لفظ «اِدْبار» را که به معنای پشت کردن است برای از بین بردن خوبی‌های زندگی افراد با مردن و یا هر نوع زوال و از بین رفتن که ناقض خوشی‌ها باشد، برای دنیا استعاره آورده‌اند. امام علی (ع) دنیا را به سلطانی تشبیه کرده‌اند که از رعایای خود روی‌گردان شده و به[لحاظ] مال و منال، آن‌ها را کمک نمی‌کند. هر دوی این پاره‌گفتارها، کنش گفتاری اظهاری هستند. در «فَهِیَ تَحْفِزُبِالْفَنَاءِ سُکَّانَهَا، وَتَحْدُوبِالْمَوْتِ جِیرَانَهَا» حضرت دنیا را به طریق استعاره بالکنایه به دو صفت «به جلو راننده و دعوت‌کننده» متصف کرده است. جهت تشبیه در این استعاره این است که دنیا، دوران عمر و زندگی را به فنا و نیستی و مرگ قطع می‌کند و با وجود این که همراه انسان است چنان که ساربان شتر و آوازه‌خوان که طیّ طریق می کند و همراه کاروان و شتر است، از

محلی به محلی کوچ می‌کند. حضرت امام علی(ع) «فنا» و «موت» را برای وسیله‌ی به جلو راندن و آواز برای شتر خواندن استعاره آورده و آن‌ها را دو حقیقت انکارناپذیر درنظرگرفته‌اند. وجه شباهت این است که مرگ موجب انتقال انسان ازدنیا به آخرت می‌شود، چنان که آواز و تازیانه، مثل هم، برای دو چیزی که وسیله انتقال شتر از مکانی به مکانی می‌گردند. (ابن میثم، محمدی مقدم، نوایی یحیی زاده، ۱۳۸۵ :۴۷۲) در ابتدای این جمله‌ها «فَ» به معنیِ «پس» بیان شده است. بعد از بیان جمله یا جملاتی، برای ذکر نتیجه از «فَ» استفاده می‌کنیم. بنابراین «فَ» جایگزین فعلی از مصدر«نتیجه گرفتن» می‌شود و از کنش‌های اظهاری است. دو جمله‌ی بعد از «فَ» نیز از کنش‌های اظهاری‌اند. ایشان بلافاصله از واژه‌های «پایان» و «وداع» استفاده می کنند تا تخم دلسردی و بی‌میلی نسبت به مادّیات را در دل دنیادوستان بکارند. در ادامه، ایشان با بیان جفت واژه‌های متضادِ «شیرین» و «تلخ» و نیز «زلال» و«تیره» ذهن مخاطبان را به دو راهی می کشانند. ایشان در این مورد از کنش ترغیبی غیرمستقیم استفاده کرده‌اند. سپس می‌فرمایند «فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا إِلاَّ سَمَلَةٌ كَسَمَلَةِ الإِدَاوَةِ أَوْ جُرْعَةٌ كَجُرْعَةِ الْمَقْلَةِ...» این عبارت برای اندک و ناچیز شمردن باقی مانده‌ی دنیا است. امام « سَمَلَةٌ»[1] را برای باقی مانده‌ی دنیا استعاره آورده‌اند و آن را به باقی مانده‌ی آب در ته ظرف و جرعه‌ای از «مَقْلَه»[2] تشبیه کرده‌اند. جهت تشبیه کلام حضرت این است که همان‌گونه که اگر تشنه ته مانده‌ی ظرف آب را بمکد، سیراب نخواهد شد، دنیاخواه و تشنه‌ی لذّت‌های دنیوی اگر در باقی مانده‌ی عمر خود از لذایذ دنیا بچشد، تشنگی‌اش رفع نشده و دردش دوا نمی‌یابد. بنابراین سزاوار این است که از دنیا خواهی دست برداشته و هوس شهوات خود را از این دنیا قطع کند. (ابن میثم، محمدی مقدم، نوایی یحیی زاده، ۱۳۸۵ :۴۷۳) «فَ» در ابتدای این پاره‌گفتار، همان گونه که ذکر شد، جزء کنش‌های اظهاری است. بقیه‌ی عبارت نیز در «فَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا إِلاَّ ..» کنش اظهاری است. با توجه به این حقیقت است که می‌فرمایند: «فَأَزْمِعُواعِبَادَ اللهِ الرَّحِيلَ...» ایشان پس از تحقیر دنیا و ایجاد نفرت از آن دستور می دهند که به طور قطع از آن دل برداشته و تصمیم جدّی برای کوچ از این سرای فانی بگیرند توجّه به خدا پیدا کرده و طیّ طریق به سوی خدا را آغاز کنند. مجدداً «فَ» که جزء کنش‌های اظهاری است، در این عبارت دیده می‌شود. «أَزْمِعُوا» فعل امر و به معنای «تصمیم جدّی و قاطعانه بگیرید» است و فعل‌های امر و فعل‌های نهی جزء کنش‌های ترغیبی مستقیم هستند. سپس می فرمایند: «الْمَقْتُدُورِعَلَى أَهْلِهَا الزَّوَالُ» و با یادآوری این موضوع که به ناچار دنیا از انسان جدا می‌شود، تمایل و رغبت افراد را نسبت به آن از میان می‌برند و آن‌ها را از آرزوهای دور و دراز درباره‌ی لذّت‌های دنیا نهی می‌کنند. امام (ع) عبارت «وَلاَ يَغْلِبَنَّكُمْ فِيهَا الأَمَلُ، وَلاَ يَطُولَنَّ عَلَيْكُمُ الأَمَدُ» را برای تذکّر این حقیقت که

[1]- ته مانده‌ی آب در ظرف (دشتی،۱۳۸۱: ۷۳)

[2]- در میان اَعراب رسم بوده که به هنگام کم آبی مقداری ریگ در داخل ظرفی می‌ریخته، سپس آن قدر آب روی ریگها می‌ریخته‌اند تا آن‌ها گم شوند. سپس آن مقدار آب را هر یک از افراد به عنوان سهم آب می‌نوشیده‌اند. آن ظرف را «مَقلَه» می‌گفته‌اند. حضرت به عنوان تشبیه فرموده‌اند از دنیا به اندازه‌ی جرعه‌ای از ظرف مَقلَه بیش باقی نمانده است. (مکارم شیرازی، ۱۳۹۰: ۵۸۹)

مغلوب آرزوهای خود نگردند و به دفاع از حفظ سعادت خود برخیزند، بیان کرده‌اند و سپس نهی می‌نمایند که توهّم طولانی بودن عمر و بعید شمردن غایت زندگی، که همانا مرگ است، فریبشان ندهد؛ زیرا طولانی دانستن عمر و دور شمردن مرگ، دل را سخت کرده و موجب غفلت و بی خبری از یاد خدا می‌شود و با توجهِ جدّی به زوال دنیا و زندگی است که شخص آگاه و خردمند، در صدد برمی‌آید که از حداکثر امکانات خود در کار و کوشش مفید استفاده کند. وقتی که انسان بداند مدّت زندگی محدود است و این زندگیِ محدود، قابل برگشت و تکرار هم نیست، بدون مسامحه و از دست دادن فرصت‌ها، هرگز عمر خود را با بیکاری و بطالت نمی‌گذراند. امام علی(علیه‌السّلام) در این پاره‌گفتار از «مبادا» و فعل نهیِ «مپندارید» استفاده می‌کنند، که همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، کنش‌های ترغیبی مستقیم محسوب می‌شوند. مدح و ستایش و نیز ذمّ و نکوهش، کنش عاطفی محسوب می‌شوند. امام در بخش اولِ خطبه، دو بار از کنش عاطفی بهره می‌گیرند. اول آن‌جا که دنیا را دعوت‌کننده به نابودی و مرگ می‌نامند و دوم آن‌جا که دنیا را سرای تلخی و تیرگی معرفی می‌کنند و دنیا را پست می‌شمارند. ایشان با ایجاد تصاویری ناخوشایند از دنیا در ذهن مخاطبان، دنیا را در نظر آنان ناچیز و کوچک می‌شمرند و سعی دارند عقل واحساس آن‌ها را با هم درگیر کنند.

موضوع بعدیِ مورد توجه امام علی (علیه‌السّلام) در این خطبه، آگاه ساختن مردم از ثواب و عِقاب بزرگ خداوند است. پس از آن که حضرت دنیا را تحقیر کرده و مردم را از آن برحذر داشتند، به کوچ از دنیا دستور دادند و سپس به وسایلی که افراد آن‌ها را برای کسب ثواب و دفع عذاب به کار می‌گیرند، اشاره فرمودند. این وسایل عبارتند از: شدّت تألّم و ناراحتی، توجه و التفات به خداوند، همواره به درگاه خداوند نیایش داشتن و تضرّع و زاری کردن، مانند بی‌تابی و التهابی که راهبان دارند و از دنیا قطع علاقه کرده‌اند. این نهایت کوششی است که انسان‌ها در جلب رضایت حق و دوری از عذاب خداوند می‌توانند داشته باشند. درباره‌ی این که چرا حضرت نیایش انسان‌ها را به بریدن از دنیای راهبان تشبیه کرده‌اند باید گفت به لحاظ شهرتی بوده که آن‌ها در شدت زاری و تضرّع در درگاه خداوند داشته‌اند. باید توجه داشت که نهایت زهد و وارستگی و رسیدن به قرب خدا، قطع علاقه از مال و اولاد است. حضرت در ادامه فرموده‌های خویش به خدا سوگند یاد می‌کنند. علّامه طباطبایی سوگند را این گونه تعریف می‌کند: «سوگند آن است که خبر یا انشا را به چیزی که دارای شرافت و آبروست به جهت ارج و اعتباری که دارد پیوند داده، مقید کنیم، به گونه‌ای که اگر خبر درست نباشد، کرامت و شرافت آن چیز لطمه بخورد و باطل شود؛ مثلاً وقتی می‌گوییم: به جان خودم سوگند که زید ایستاده است، صدق این سخن را به شرافت زندگی و عمر خود پیوند داده ایم، به طوری که اگر خبر ما دروغ باشد، عمر ما فاقد شرافت و ارزش شده است.» علّامه پس از ذکر این مطلب نتیجه می‌گیرد که سوگند بالاترین درجه‌ی تأکید در سخن است. (طباطبایی، ۱۳۷۵: ۲۲۵ ـ ۲۲۴). امام علی (ع) نیز برای تأکید در سخن و استوارسازی کلام خویش ، بعد از آن که از چند کنش ترغیبیِ مستقیم استفاده کردند، به خدا سوگند

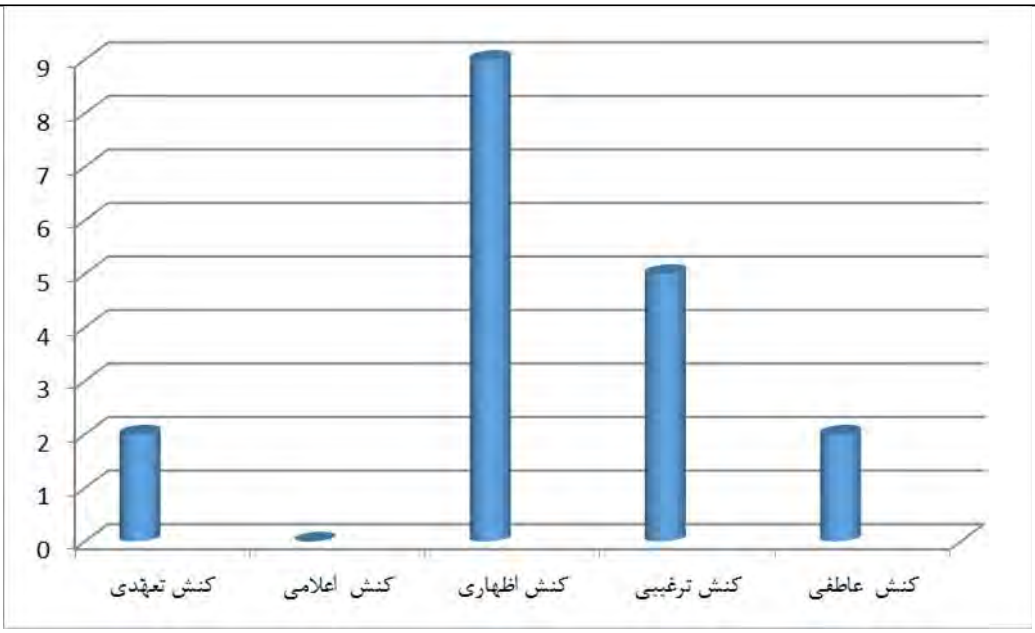
می‌خورند. سوگند خوردن جزء کنش‌های تعهّدی است. سپس حضرت خطاب به مردم می‌فرمایند اگر تمام اسبابی که ممکن است از جهت تقرّب و نزدیکی به خدا مانند عبادت، زهد و پارسایی را فراهم آورید و مصرّانه از خداوند نزدیکی به سوی او را طلب کنید و از حق تعالی بخواهید که درجه مقام شما را بالا بَرَد و یا یک گناه شما را از آن‌چه در دفتر و الواح محفوظ الهی ثبت گردیده، ببخشد باز هم امیدتان برای تقرّب و بلندی منزلت از عبادت و تضرّعی که برای تقرّب انجام می‌دهید، بیشتر است. بنابراین سزاوار است، کسی که زیادیِ منزلت و مقام در پیشگاه خداوند می‌خواهد، خود را به تمام و کمال آماده‌ی تقرّب به خداوند کند و آن که از گناهان خود هراسناک است، خود را به تمام و کمال برای دوری از گناهان خالص گرداند، البته خداوند بیش از آن که در تصوّر اوست و فکر می‌کند که با خوف و خَشیّت از خود دور کرده است عقوبت و کیفر را از او دور می‌گرداند. سخن در شناختن این حقیقت است که خداوند برای بندگان شایسته‌ی خود پاداشی بزرگ و فراتر از تصوّر آن‌ها فراهم کرده و برای ستمکاران کیفری دردناک بیش از آن که در اندیشه‌ی بشر بگنجد، آماده ساخته است.

موضوع سومی که امام علی (علیه‌السّلام) در این خطبه به آن پرداخته‌اند، تذکّر نعمت‌های بزرگِ حق تعالی بر بندگان است. این گونه که اگر تمام تلاش و کوشش خود را در انجام اموری که اطاعت خداست، صرف کنند هیچ امیدواری نیست که بتوانند آن‌چه لازمه‌ی شکرگزاری است بجا آورند. فرمانبرداری و عبادت آن‌ها کم‌تر از آن است که نعمت‌های بزرگ الهی را جبران کند. امام علی (علیه‌السّلام) برای تحکیم گفته‌ی خویش مجدداً به خداوند سوگند یاد می‌کنند و با بیانی عمیق و زیبا، بالاترین تلاش انسان را، از نظر کیفیّت تا آن حد که تمام وجود انسان در مسیر طاعت ذوب شود و تمام ذرّات جسمش فریاد کشد و روحش در اوج آسمان عبودیت تا آنجا که در توان انسان است به پرواز درآید و از نظر کمّیّت این کار در تمام طول عمر دنیا ادامه یابد، باز هم نمی‌تواند حق شکر نعمت‌های خدا و حتّی شکر یکی از نعمت‌هایش را بجا آورد. (مکارم شیرازی، ۱۳۹۰:۶۰۰) نهایتاً این که تمام اعمال عبادیِ بندگان، پاسخگوی نعمت‌های الهی نیست. امام علی (ع) دراین‌جا از کنش تعهّدی و از کنش اظهاری بهره می برند. در ادبیات زبان عربی شیوه‌ای ادبی وجود دارد که به آن «ذکر خاص بعد از عام» می‌گویند. یعنی نگارنده یا راوی بعد از آن چند مورد از مثال‌های کلّی را بیان کرد، به یک موضوع یا مورد خاص اشاره و روی آن تأکید ویژه می‌ورزد. از آن‌جایی که «هدایت» در میان نعمت‌های خداوندی برترین نعمت است، امام علی (ع) هم «هَدایهٔ» را جداگانه ذکر کرده‌اند. اکثر افرادی که شیوا سخن می‌گویند و سخنورند برای آن که عمق تأثیر روی مخاطب را بیشتر کنند، مطلب اصلی و مهم را یا در انتها می‌گویند و سخن را با آن به پایان می‌رسانند و یا در انتهای سخنشان آن را یادآوری می‌کنند. زیرا معمولاً آخرین نکته در ذهن مخاطب نقش ماندگارتری خواهد داشت. امام علی (علیه السّلام) نیز، که در بلاغت و فصاحت بی‌همتا هستند، در انتهای کلام خویش می‌فرمایند نهایت فرمانبرداری و بندگی در برابر نعمت‌های الهی، خصوصاً نعمت ایمان، ناچیز است. در این جمله کنش ترغیبی غیرمستقیم دیده می‌شود زیرا

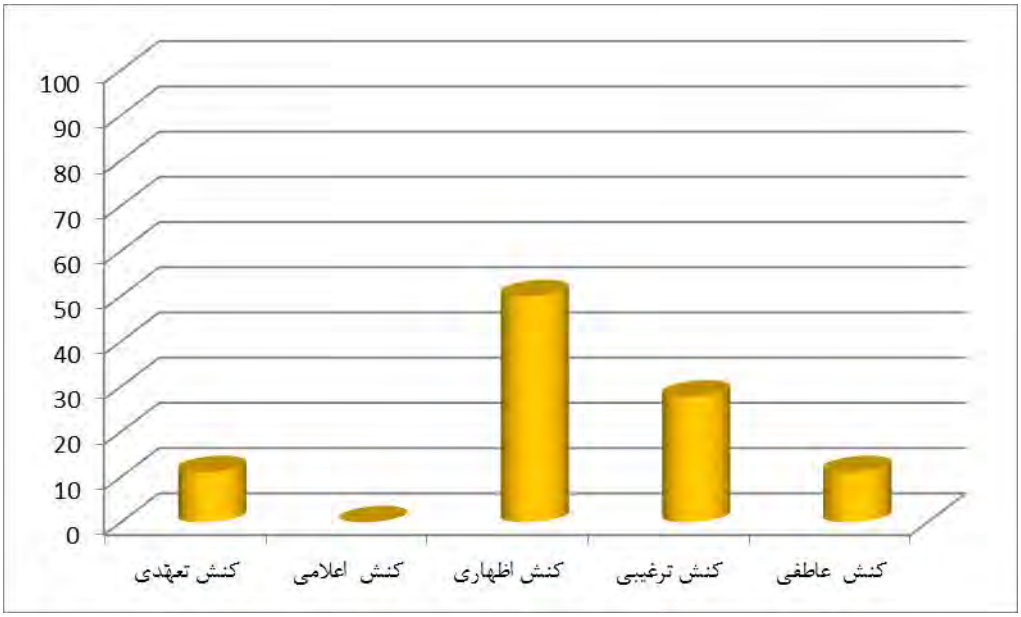
امام علی (علیه‌السّلام) مخاطبان خویش را به ادای شکر و کوشش فراوان در خالص گردانیدن عمل برای خداوند برمی‌انگیزانند.

نتیجه گیری

همان‌طور که گفته شد، این خطبه در عید قربان ایراد شده است. عید قربان روز ذبح نفس با تیغ تقوا، رهایی از تمامی تعلّقات دنیا و تقرّب به درگاه احدیّت و روز آزمون انتخاب میان علائق فردی و تبعیت از اوامر الهی است. با توجه به این شرایط امام علی (ع) برای دعوت مخاطبان به بندگی خالص، ترک دنیا و تسلیم شدن در برابر امر الهی، و نیز در جهت تأثیرگذاری بیشتر روی مخاطبان از کنش‌های گفتاری متعددی در کلام خویش بهره می‌گیرند. با توجه به بررسی‌هایی که در قسمت قبل ذکر شد، ۱۸ کنش گفتاری در سخنان امام علی (علیه السّلام) در خطبه‌ی پنجاه و دوم نهج‌البلاغه وجود دارد. اکنون به بررسی رابطه‌ی نوع کنش با جایگاه آن در کلام حضرت علی (علیه‌السّلام) می‌پردازیم. ماهیّت هر خطبه، اظهاری است؛ بنابراین در این خطبه هم مانند اکثر سایرِ خطبه‌ها، در سراسر خطبه کنش اظهاری دیده می‌شود. کنش اظهاری بیشترین کاربرد را در این خطبه داشته است. شروع خطبه با یک کنش ترغیبی مستقیم است، زیرا امام می‌خواهند توجه مخاطبان خود را به سوی خویش جلب و آنان را هشیار کنند و سپس به آنان تلنگری برای شناختن دنیا بزنند. تا انتهای خطبه نیز کنش‌های ترغیبی مستقیم و غیرمستقیم دیده می‌شود. زیرا وظیفه‌ی امام هدایت و ترغیب مردم است. از نظر بسامد کاربرد کنش ترغیبی، بعد از کنش اظهاری، در رتبه‌ی دوم قرار دارد. امام علی (علیه السّلام) در اوایل خطبه با ۲ کنش عاطفی، دنیا را مورد نکوهش خویش قرار می‌دهند. پس از آن‌که امام با استفاده از چندین کنش ترغیبی و تأکیدی- اظهاری توجه مخاطبان را به سوی موضوع جلب کردند، در اواسط کلام و اوج سخن خویش، ۲ بار به خداوند متعال سوگند یاد می‌کنند. در این خطبه اصلاً کنش اعلامی دیده نمی‌شود. در نمودارهای زیر به ترتیب فراوانی مطلق و فراوانی نسبی هر یک از انواع کنش‌های گفتاری در این خطبه، نشان داده شده است.



نمودار ۱ – فراوانی مطلق انواع کنش‌ها در خطبه ۵۲ نهج‌البلاغه



نمودار۲ – درصد فراوانی نسبی انواع کنش‌ها در خطبه ۵۲ نهج‌البلاغه

در جدول ۱ انواع کنش‌های موجود در این خطبه و جایگاهشان در کلام امام علی (علیه‌السّلام) نشان داده شده است.

نوع کنش / جایگاه	اوایل خطبه	اواسط خطبه	اواخر خطبه
کنش تعهّدی	خیر	بله	خیر
کنش اعلامی	خیر	خیر	خیر
کنش اظهاری	بله	بله	بله

کنش ترغیبی	بله	بله	بله
کنش عاطفی	بله	خیر	خیر

جدول ۱ – رابطه‌ی انواع کنش‌های موجود در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه با جایگاهشان

با تحلیل داده‌های به دست آمده به این نتیجه می‌رسیم که استفاده از کنش‌های ترغیبی و اظهاری ارتباط خاصی با جایگاهشان در خطبه ندارند زیرا در سراسر خطبه مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در میانه‌ی خطبه دو کنش تعهّدی دیده می‌شود زیرا امام علی(ع) می‌خواهند سخن خویش را، از ابتدا تا انتهای آن‌چه می‌خواهند بیان کنند، استوارتر سازند و تأثیر عمیق‌تری بر مخاطبان بگذارند. هم‌چنین در جدول صفحه‌ی بعد رابطه‌ی بین کنش‌های مستقیم و کنش‌های غیرمستقیم با جایگاهشان در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه نشان داده شده است. به نظر می‌رسد استفاده از کنش‌های غیرمستقیم نیز ارتباط خاصی با جایگاهشان در خطبه ندارند. زیرا امام علی (ع) در کلّ سخنرانی خویش به‌طور غیر مستقیم اظهاراتی داشته و یا مخاطبان را ترغیب نموده اند تا عمق تأثیر بیشتر شود.

کنش مستقیم یا غیرمستقیم / جایگاه	اوایل خطبه	اواسط خطبه	اواخر خطبه
کنش مستقیم	بله	بله	خیر
کنش غیرمستقیم	بله	بله	بله

جدول ۲ – رابطه‌ی کنش‌های مستقیم و غیرمستقیم در خطبه‌ی ۵۲ نهج‌البلاغه با جایگاهشان

کتابنامه

- بحرانی، ابن میثم (۱۳۸۵). شرح نهج‌البلاغه ابن میثم. محمدی مقدم، قربانعلی و نوابی یحیی زاده، علی‌اصغر. ج ۲. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- تاجیک، محمدرضا (۱۳۷۹). گفتمان و تحلیل گفتمانی- مجموعه مقاله . نشر گفتمان.
- جعفری، سید محمد مهدی (۱۳۸۰). پرتوی از نهج‌البلاغه. ج ۱. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- دشتی، محمد (۱۳۸۱). ترجمه نهج‌البلاغه. قم: موسسه‌ی فرهنگی انتشاراتی امیرالمونین (ع).
- عبداللهی، محمدعلی (۱۳۸۵). افعال گفتاری. فصلنامه علمی- پژوهشی دانشگاه قم. سال ششم. ش ۴.
- فخام‌زاده، پروانه (۱۳۷۵). نقش نهادهای کلامی. پایان نامه کارشناسی ارشد. پژوهشگاه مطالعات علوم انسانی.

- صلح‌جو، علی (۱۳۸۵). گفتمان و ترجمه . نشر مرکز.
- طباطبایی، سید محمد حسین (۱۳۷۱). المیزان فی التفسیر القرآن. ج۱. مؤسسه دارالعلم قم.
- لطفی پورساعدی، کاظم (۱۳۷۲). «درآمدی به سخن کاوی». مجله زبان شناسی. سال نهم. ش ۱.
- محمدی ری شهری، محمد، با همکاری نویسندگان (۱۳۷۸). موسوعۀ الامام علی‌بن ابی طالب علیه‌السّلام. چاپ اول. قم: دارالحدیث للطباعۀ و النشر.
- مصطفوی، سید جواد (پاییز ۱۳۶۱). «معرفی نهج‌البلاغه». مشکوۀ. ش ۱.
- مکارم شیرازی، ناصر، با همکاری جمعی از فضلا و دانشمندان (۱۳۹۰). پیام امام امیرالمؤنین (علیه‌السّلام) شرح تازه و جامعی بر نهج‌البلاغه. ج ۲. قم: انتشارات امام علی بن ابی طالب (ع).
- یول، جرج (۱۳۸۹). کاربردشناسی زبان. توانگر، منوچهر و عموزاده مهدیرجی ، محمد. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
- Brown, Gillian and Yule, George (1983) Discourse Analysis (Cambridge Textbooks in Linguistics) Cambridge, Cambridge University Press.
- Searle, John R. (1969) Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language, Cambridge, Cambridge University Press.

گئوش ؛ جهان یا جان؟!

(بررسی واژه اوستایی g/UC در گوش یشت)

رحمان بختیاری

استادیار فرهنگ و زبانهای باستانی

مهرناز منتصرکوهساری[1]

کارشناس ارشد فرهنگ و زبانهای باستانی

چکیده

در میان یشت‌های اوستایی، یکی از برجسته‌ترین و پرمباحثه‌ترین بخش‌ها، «درواسپ یشت» یا «درواسپ» نام دارد. رویکردهایی زبانشناختی به این یشت، ما را با انبوهی از مباحث و جدال‌های گوناگون پیرامون تفسیرهای آن و ناسازگاری ترجمه‌ها پیرامون واژه‌های کلیدی در این یشت، همچون: گئوش ، گئوش اورون، درواسپا روبرو می‌سازد. همچنین بررسی درونمایه‌ی جهان بینی آریایی پیرامون نظام حقوق جانوران در فرهنگ ایران باستان با نگرش به گوش یشت، ما را با جهانی از اندیشه‌هایی مواجه می‌سازد که در آن انسان ایرانی عصر باستان، طبیعت و حیوانات را به مثابه جان و جهان مورد ستایش قرار می‌داده است.

کوتاه سخن این که در این پژوهش کوشش شده‌است تا پژوهش‌های پیشین پیرامون کلید واژگان گوش و درواسپ و کوتاهی‌های آنان در تفسیر این یشت بازنمایی شود.

کلیدواژه‌ها: گوش یشت، گئوش، درواسپ، اسطوره های ایرانی، ایزد بانو.

واژه اوستایی گئوش (g/UC) به صورت های گوناگونی ترجمه شده است : «گاو، گوشت، جهان، زمین و جان». اما کدام یک در برابر منطق دوام بیشتری دارند؟! و این واژه پیش از گوش یشت، نخستین بار در کجای اوستا، به ویژه در ادبیات گاهانیک، خودنمایی می‌کند؟

در اوستا واژه -gaUU (مایرهوفر، ۱۹۹۲–۲۰۰۱ : ۱۴۷۸) هم به معنی «زمین و گیتی» و هم به معنی «گاو» است و با g?O در انگلیسی به معنی «زمین» هم ریشه است. (رضایی، ۱۳۸۹: ۵۴)

برابر با آن چه که در اوستا پیداست، در دو جا از یسنا، یعنی در هات ۳۲ بند ۸، در و تمامی هات ۲۸، واژه‌های گئوش و گئوش‌اورون نقش برجسته ای را ایفا می‌کند.

در اهنودگات، هات ۳۲ بند ۸ ، برای نخستین بار از گناه جمشید یاد می‌شود. و این که چگونه او خداوند جهان را خوار شمرد.

aECąm aENa<hąm viUUa<hUCo srAUUi yImascit y/ maSII/ng cIxCNUCo ahmAk/ng gAUC bagA
XAremNo aECąmcit A ahmi {βahmi vicI{oI aIpi, (Humbach, 1994:40)

[1] Chista.mmk@gmail.com

مترجم در این جا خداوند جهان را عبارت برگزیده خود برای ترجمه ترکیب گئوش اورون به کار برده است :

«جمشید پسر ویونگهان یکی از آن گناهکاران شناخته شده است. زیرا برای جلب خوشنودی مردم و ارضای نفس خویش خداوند جهان را خوار شمرد، ای خداوند خرد من نسبت به داوری تو در روز واپسین در مورد گناهکاران رضایت کامل دارم.» (آذر گشسب،۱۳۶۰: ۳۳۱)

ابراهیم پورداوود،گئوش را گوشت ترجمه کرده است! و گناه جمشید را خوردن آن می‌داند!

«ازین گناهکاران جم ویونگهان، کسی که از برای خشنود ساختن مردمان، به آنان گوشت خوردن آموخت. امید است نزد تو ای مزدا از چنین کسانی باز شناخته شوم.» (پورداوود، ۲۵۳۶: ۴۲۷)

پورداوود در ادامه سخنان خود به بررسی چرایی ترجمه شگفت انگیز خود و سیر دگرگونی آن در دیگر متون می‌پردازد که یادآوری آن در این بخش خالی از بهره نیست :

«اینکه گفته شده جم به مردم گوشت خوردن آموخت، مقصود این نیست که نزد ایرانیان گوشت خوردن روا نبود . . . .در روزگار ساسانیان هم گزارندگان اوستا از این بند گاتها همین مفهوم را دریافته اند، این است که واژه g/U- را که در متن اوستا آمده به پهلوی، basryā گردانیده‌اند و این واژه آرامی را بجای گوشت آورده‌اند، اما پارسیان هند، پیروان کنونی دین زردشت، این واژه را به معنی دیگر گرفته‌اند، در ترجمه گاتهای هشت تن از دانشمندان پارسی که نگارنده زیر دست دارد واژه اوستایی(-gaUU)، «geo» به «Univers» یا «world» (جهان، گیتی) و جز اینها گردانیده شده است.

چنـــانکه گئوش‌اورون که در بند ۱ یسنا ۲۸ (اهنودگات) آمده و در یازده بند از هات ۲۹ از آن سخن رفته به معنی "The soul of earth-Spirit of earth soul of creation" (روان زمین– روان آفرینش) گردانیده شده است. این واژه همچنانکه از دو جزء آن پیداست به معنی روان چهارپایان سودمند است، بسا از آن ایزدی اراده می‌شود که به نگاهبانی جانداران سودمند اهورایی گماشته شده‌است. واژه gaUU- (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۵۰۵)که امروزه گاو می‌گوییم در زبان اوستایی هم نام همین جانور است و نام ورزا(گاو نر)، و هم نام همه جانوران نیک سودمند. در اوستا هم این واژه به معنی جانداران نیک اهورایی در ردیف آفریدگان دیگر نیک اهوره مزدا چون آسمان و زمین و آتش و آب و گیاه آمده، (در فروردین یشت بند ۲۸، یسنا ۱۹ بند ۲، یسنا ۲۳ بند ۱، ویسپرد کرده ۷ بند ۴ و جز اینها). گزارنده پهلوی اوستا در روزگار ساسانی همین واژه مرکب را به g/UC UrUUaN یا به گوسپندان روبان (روان جانوران سودمند) گردانیده (در گزارش بند ۲ یسنا ۱ و بند ۱ از یسنا ۳۹ و بند ۲ یسنا ۷۰ و بند ۵ از کرده ۹ ویسپرد) همچنین g/U- در اوستا به معنی گوشت و به معنی شیر بسیار بکار رفته است. (پورداوود، ۲۵۳۶: ۴۲۷ تا ۴۲۸)

اما در این میان نمی‌باید دیدگاه گروهی دیگر از پژوهشگران که این واژه را اشاره مستقیم به گاو می‌دانند، را نیز فراموش کرد.

گئوش‌اورون ، روان گاو یا همان گاو Evak dAT نیز دانسته شده است :

«g/UC UrUUaN : به معنی روان گاو یا همان گاو یکتا آفریده است که در یسنا ۲۹ از بدکاری و ستم دیو خشم زبان به شکوه می‌گشاید و از اورمزد درخواست شبانگری نیکو می‌کند. در اوستای جدید او نگهبان گله و رمه است و پرورش جهان را بعهده دارد.» (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۱۲۷) او در ادامه می‌افزاید : «بنا بر بندهشن ص ۱۹ س۱ گاو یکتا آفریده در بار(کرانه) رود دائیتی در ایران ویج آفریده می شود : پنجم گاو یکتا آفریده را آفرید در ایران ویج به میان جهان به بار رود دائیتی نیک که میان جهان است. سفید و روشن بود چون ماه که بالای آن به اندازه سه نای بود. و این گاو با حمله اهریمن (بندهشن ص ۵۹ س۶) از پای در می آید. پس گناگ مینو به گاو آمد. گاو به سوی نیمروز به دست راست افتاد نخست پای راست را به هم برد...»

همچنین اگرچه واژه g/UC را برخی دیگر از دانشمندان نیز به معنی گاو در نظر گرفته‌اند، اما از این نام بارها برای عموم حیوانات استفاده شده است. همچنین افزون بر این در اوستا و سنسکریت، به معنی جهان و آفرینش وجود نیز آمده و در یسنا ۲۸، بارها با این معنی آورده شده است. (میرفخرایی، ۱۳۶۷: ۱۵۳)

واژه گاو در اوستا اسم جنس است. این معنی از خود کلمه گوسفند که امروز برای میش استفاده می‌کنیم، نیز به خوبی برمی‌آید، ولی اساساً آن از برای چهارپایان خُرد وضع شده است. جزء اخیر این کلمه که سفند یا سپند باشد به معنی مقدس یا پاک و مفید است. جزء نخست همان گاو است که در اینجا بهتر شکل اوستایی خود را محفوظ داشته است. در لهجه دری در زبان مخصوص زردشتیان ایران هنوز واژه گاو در سر یک رشته از اسامی جانوران دیده می‌شود. از این قبیل است: گاومیش، گاوگوزن، گاو گراز، گاو کرگدن و گاو ماهی. این خود دلیلی است که کلمه گاو در زبان اوستا هم اسم جنس بوده است ولی با معنی گسترده تر از کلمهBovine که در زبان فرانسه اسم جنس کلیه چهارپایان از جنس گاو است. (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۷۲)

زردشت در بند نخست یسنا ۲۸ می گوید که من پیش از همه چیز خواستارم که وهومن و روان آفرینش را از خود خشنود سازم. وهومن مظهر اندیشه پاک و منش نیک اهوراست و بعدها اولین امشاسپند در عالم مادی با این نام نامیده شده و پرستاری جانوران مفید بدو سپرده شد. بنابراین در این وظیفه با ایزد گوش مناسبتی دارد. زردشت امیدوار است که از پرتو تعلیمات خود چنان سازد که مردمان از جانوران سودمند محافظت کنند. حقوق آنها را پاس داشته ستم و آزار روا ندارند بطوریکه فرشتگان نگهبان آنها شاد و خرسند شوند. گرچه در طی خوانش کلیه گاهان معنی مذکور بخوبی واضح خواهد شد چه پیغمبر ایران مکرراً مردم را به زراعت و پروراندن ستوران پند می‌دهد و از فدیه و قربانی خونین که در میان اقوام آریایی معمول بود بشدت منع می کند. ولی چون در یسنای ۲۹ در هر یازده قطعه اش صحبت از g/UC UrUUaN می‌شود لازم است چند کلمه در این خصوص گفته آید. (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۷۲)

یسنا ۲۹ سرودی است در ستایش و پشتیبانی از g/UC UrUUaN (روان گاو) که نماد حکومتِ راستی و اندیشهٔ نیک است. زردشت در هزاره نخست پیش از میلاد در شمال خاوری ایران در یک جامعه گله‌دار و شبان پرورده شد. بدیهی است که در زندگی انسانهای آن زمان، گاو نقشی حیاتی داشت. در یسنای مذکور که

بهترین فصل گاهان و پر از رحم و مروت است، گئوش‌اورون فرشته‌آسا فغان برآورده به درگاه اهوره مزدا از آزار و شقاوتی که از انسان بد عمل به جنس ستوران و جانوران سودمند می‌رسد، گله مند است و خواستار شهریار زبردستی است که در پرتو قانون او حقوق جانوران رعایت شود. زردشت با فروتنی(بند ۹) خود را معرفی نموده برای بهبودی جهان آیین خود را پیشنهاد می‌کند(بند۱۱).

اینک باید ببینیم که چرا گاو بویژه این همه مورد توجه قرار گرفته است و حتی نام فرشته حافظ جانوران مفید از کلمه گاو مشتق شده است. دلیلش واضح است زیرا در میان چهارپایان گاو مفیدتر از همه است. همه فوائدی که امروز از گاو داریم در قدیم هم داشته‌اند. چون شیر، پنیر، روغن که اساس تغذیه اقوام قدیم بوده همه از گاو است. ناگزیر آن را مورد شفقت و نوازش ساخت. هنوز پارسیان ذبح گاو را ناروا و گوشت آنرا به خود ناگوار می‌دانند. چنانکه از خوردن خروسی که سحرگاهان بانگ می‌زند و مردم را از پی ستایش خدای و کار و کوشش می‌خواند امتناع دارند. گاو نر یا گاو ورزا که به معنی گاو ورز و کشت است، از برای قوم فلاح و کشاورزی مثل ایرانیان برای عمل زراعت و شخم و شیار کردن یاور بسیار گرانبهایی بوده است. غالباً در خود گاهان از قربانی گاو در مراسم مذهبی منع و پروراندن آنها برای زراعت توصیه شده است. بعلاوه از پیه گاو زه کمان می‌ساختند و پوست آن مانند چرم امروز استعمال داشته است. گردونه و بارکشی نیز با این جانور بوده است. این مسئله در مهر یشت بند ۳۸ بخوبی بر می آید چه از گردونه که با ورزا کشیده می شود، سخن رفته است. (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۷۲)

واژه گئو در متون کهن

به روایت بندهش، g/U نخستین آفرینش اهوره مزداست و آن اشاره به روان آفرینش و یا روان گاو دارد.

روان گاو (g/UC UrUUaN) ظهور مردی را که حامی حیوانات باشد از اهوره مزدا خواستار شد، که اهوره مزدا فره وشی زردشت را بدو بنمود. سپس از هریک از اعضای گاو نخستین پنجاه و پنج نوع گیاه شفا بخش رویید و شکوه خود را از نطفه گاو نخستین کسب کرد.

از این نطفه یک جفت گاو نر و ماده پدید آمد و به دنبال آنها دویست و هفتاد و دو جفت از هر یک از حیوانات روی زمین ظاهر شد.

در سرتاسر اوستا، واژه g/UC ۲۳ بار آمده است که آن را در سنسکریت، گذشته از معنی گاو به معنی های خورشید، ماه، ستاره، پرتو، آسمان، زمین، سخن و همه جانوران سودمند نوشته اند. از گاهان نیز چنین بر می آید که این واژه نمودار جهان زنده است و آن شامل همه جانوران می شود و مردم نیز در آن هستند.

در گزیده های زادسپرم آمده: گئوش‌اورون که خود روان گاو یکتا آفریده بود، هنگامی که گاو بگذشت از گاو بیرون آمد چنانکه روان از تن گذشتگان بیرون برود. بدانگونه گله کنان بانگ به اورمزد برد، چون هزارها سپاهی که با هم بنالند. (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۳۸). در بخش های اوستا از ایزد دیگری به نام گئوش تَشَن سخن رفته که به معنی آفریننده و سازنده گاو است، و از آن جانوران سودمند اراده شده، بدین ترتیب

گئوش‌اورون روان کلیه جانوران سودمند ایزدی وگئوش تَشَن سازنده و موجد جانوران است (عفیفی، ۱۳۸۳: ۶۱۴).

ایرانیان برای گیتی و زمین و مجموعه همه جانداران روی آن روانی واحد به نام گئوش‌اورون یا روان گیتی در نظر می‌گرفتند که برای آنها ارزش و احترام ویژه ای داشت.

در هر روی، برابر با آنچه که در بالا خواندیم -gaUU دارای سه معنی است. یکی «زمین» دیگری« نام همه چهارپایان سودرسان» است که در واژه« گوسفند» به معنی« گاو» یا «چهارپای سودرسان» دیده می شود و معنی سوم آن خود «گاو معمولی» است که بسیار مقدس بود و اثر این تقدس اکنون در هندوستان هنوز دیده می شود. در g/UC واک "C" نیز پسوند دستوری است و به معنی گیتی یا گاو است. از این روست که ایرانیان باستان زمین را گاو می پنداشتند. در باورهای کهن مازندران نیز زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو نیز روی ماهی جای دارد و از لرزش ماهی زمین لرزه پدید می آید. در اسطوره های هندی نیز زمین روی شاخ گاو است. (رضایی، ۱۳۸۹: ۵۴)

در پایان این بخش شایسته یادآوری است که در سیر تطور g/UC، گوش یکی از نامهای ایزد نگاهبان چارپایان گشت.. در بندهشن آمده: g/UC که گئوش‌اورون (است) مینوی روان گاو Evak dAT (گاو نخستین) که پنج گونه گوسپند از او بودند ... (دادگی، ۱۳۸۵: ۱۱۱) روز چهاردهم هر ماه شمسی، گوش روز نامیده می شده، که نگهبانی این روز به عهده ایزد گوش بوده است. مسعود سعد گوید (سلمان، ۱۳۶۲: ۶۶۲):

گوش روز ای نگار مشکین خال
گوش بربط به گیر و نیک بمال
درواسپ یشت از چه سخن می گوید؟

درواسپ یا درواسپا (مایرهوفر، ۱۹۹۲– ۲۰۰۱: III ۲۸۱) از واژه -drUU (مایرهوفر، ۱۹۹۲– ۲۰۰۱:I ۷۹۸) هم ریشه با «درود» فارسی به معنی «تندرستی» است، و واژه -aspa (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۲۱۶) که در اوستا به ستوران گفته می‌شود، ساخته شده است. بدین ترتیب درواسپ به معنی «تندرست نگهدارنده اسبان و ستوران» نیز می باشد.

در اوستا برای تشخیص، به چهارپایان خُرد مثل میش و بز (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۲۸) aNU-maya و به چهارپایان بزرگ مثل شتر و اسب و گاو و خر (staora) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۵۹۰) (ستور) نام داده‌اند. هر یک از چهارپایان خرد و بزرگ را جداگانه اسمی است و بسیار نزدیک به فارسی. (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۲۶)

پورداوود نیز درباره درواسپ چنین می‌نویسد :

«پس از گاو اسب مفید ترین جانور است و در طی زندگانی انسان بهترین یار اوست از این جهت از پی شکرانه نعمت ایزدی روان نخستین جاندار به اسم گاو و اسب مانند سایر فرشتگان ستوده شده است. در آیین مزدیسنا آنچه مفید و نیک است و آنچه به حال انسان نافع است ستوده و مقدس است. آسمان و زمین و آب

و گیاه و ستور و باد و ماه وخورشید و ستاره همه از برای آسایش انسان در کارند و همه مظهر نیکی و مهر اهورا مزدا می باشند. کلمه درواسپ مرکب است از دو جزء. از drUU که در فارسی کنونی درست گردید و از aspa (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۲۱۶) که در فارسی به صورت اسب درآمده است. مجموعاً یعنی دارنده اسب سالم و درست. درواسپ و گوش هردو اسم ایزدی است که حمایت جانوران و چهارپایان سودمند به او سپرده شده است.» (پورداوود، ۱۳۷۸: ۳۲)

پس از نفوذ نمودن آیین مهر از آسیا به رم قدیم و به تدریج تمام اروپا را فرا گرفتن در مدت چندین صد سال داستان گئوش‌اورون بندهشن در جزو عقیده مهرپرستان دوام داشت تا آنکه بشکل دیگری به دین عیسی انتقال یافت. از نگاره هایی که تا امروز از معابد مهر باقی مانده است در همه جا پروردگار مهر گاوی را برای رستگاری جهان فدا می‌کند و از اعضا و خون و نطفه آن حبوبات و گیاهان و جانوران گوناگون بوجود می آید. (پورداوود، ۱۳۷۸: ۹۸)

چنانکه گفتیم در اوستا گاهی حیوانات مفید را گئوش نامیده‌اند و در قطعات اخیر همه جانوران مفید را تحت حمایت ایزد گئوش که گاهی آنرا درواسپا می‌نامند قرار داده اند و در گوش یشت مکرراً کسانیکه به پرورش و محافظت حیوانات پردازند ستوده شده اند و از ایزد گئوش برای این عمل نیک یاری طلبیده شده است.

این کامیابی را به من عطا فرما ای نیک و ای تواناترین درواسپ که بتوانم از برای آسایش آفریدگان مزدا گله های بسیار پرورش دهم و آفریدگان را از آزار و ایمن دارم. (ایرانی، ۱۳۳۴: ۳۹)

نشانه‌های وابسته به درواسپا را می توان از آنچه در آغاز نخستین بند از گوش یشت آمده است به خوبی دریافت. آن بند چنین است:

drUUAspąm surąm mazdzDATąm aSaONim yazamaId? drUUo-pasUUąm drUUo-staOrąm…

«ما می ستاییم درواسپای نیرومند، مزدا آفریده مقدس را، آنرا که نگاهبان سلامت چهارپایان خرد است، آنرا که نگاهبان سلامت چهارپایان بزرگ است...» (شروو، ۲۰۰۶: ۹۱)

متن دو قسمت از سی‌روزه ها درباره درواسپا چنین است : در سیروزه ۱ بند ۱۴:

g/uC taSN? g/uC uruN? drUUAspayW surayW mazdaDATayW aSaONyW

«روز گئوش تشن و گئوش اورون و درواسپای زورمند، مزدا آفریده پاک...». (پورداوود، ۱۳۸۰: ۱۹۴)

سیروزه ۲ بند ۱۴:

g/UC hUDW<ho UrUUANem yazamaId? drUUAspąm surąm mazdaDAtąm aSaONim yazamaId?

« گوشورون نیک کنش را می ستاییم، درواسپ توانای مزدا داده پاک را می ستاییم». (پورداوود، ۱۳۸۰: ۲۰۰)

با توجه به متونی که نقل کرده‌ایم معلوم می‌شود درواسپا رابطه بسیار نزدیکی با روان (نخستین) گاو (گئوش‌اورون) و خالق گاو (گئوش تَشَن) (مایرهوفر، ۱۹۹۲– ۲۰۰۱: I ۶۱۳)(ایزدی که از خصائص اصلی

او اطلاع درستی در دست نیست) دارد در روایات دینی وی (یعنی درواسپا) و گئوش‌اورون (روان گاو) یکی دانسته شده‌اند. یشت نهم یعنی درواسپا یشت هم به همین دلیل گوش یشت نامیده می‌شود. گوش (با واو مجهول) صورت تحریری از کلمه اوستایی گئوش در حالت اسمی است که باید گوش (با واو معروف) خوانده شود.

در کتاب ویکتور هانری بنام آیین پارسی درباره درواسپا این توضیحات را می بینیم: درواسپا که اسبان را نیرومند می سازد، ظاهراً همان g/UC (گوش) یعنی گاو نر، نخستین گاونری که خلق شده است، گاو Evak dAT است و خود به دو نام که هر یک مبین جزئی از آن است نامیده شده است: تن گاو و روان گاو (گئوش‌اورون). این تجزیه خود نشانی است از آنچه برای طبیعت این حیوان تصور شده است. (کریستینسن، ۱۳۰ :۲۵۳۷)

در اسطوره‌ها راجع به درواسپا چیزی ذکر نشده است مگر اینکه او نگاهبان حیوانات اهلی خاصه اسبان است و اوست که اسبی به خورشید بخشیده است. مأخذ اشاره اخیری که به داستان درواسپا کرده ایم، یعنی اینکه او اسبی به خورشید بخشیده است، یکی از موارد مبهم بندهشن بزرگ است. (دارمستتر، ۱۳۸۲: ۳۱۴) اگر درواسپا در واقع نام دیگری از گئوش‌اورون باشد، می‌توان سکوت اوستا را (غیر از یشت ۹) درباره او معلول این جریان دانست که : در زمان غیر معینی گئوش‌اورون را بنام درواسپا موسوم می‌داشتند. لیکن این نام محققاً جز در مدت محدودی مورد قبول نبوده‌است و چون نتوانست نام قدیم گئوش‌اورون را از میان ببرد، خود از میان رفت و اسم اصلی گئوش‌اورون یا گوش باقی ماند، لیکن از دوره رواج اسم درواسپا اثری باقی مانده است ، که همان یشت نهم باشد.

در پشت نوعی سکه بسیار نایاب از عهد کانیشکا پادشاه قوم کوشان که ظاهراً از حدود سال ۱۲۵ تا ۱۵۲ حکومت می‌کرده، تمثال خدای ریش داری ملاحظه می‌شود که در کنار خود اسبی دونده دارد و کلمه «لروآسپو» بعنوان شرح همراه آن است. دارمستتر اسم خدایی را که پشت سکه کانیشکا ذکر شده، را درواسپو خوانده و آنرا معادل درواسپ دانسته است. ضمناً باید بدانیم از آنجا که الهه درواسپا و گئوش‌اورون را یکی دانسته‌اند، بنابراین نوع مذکر، نوع واقعی اوست زیرا کلمه UrUUaN مذکر است. از طرفی دیگر کلمه «gaUU- » که صورت اسمی آن g/UC است، مؤنث نیزاست شاید به همین جهت ایزد درواسپا مؤنث شمرده شده است. زیرا مذکر یا مؤنث بودن ایزدان اوستایی، که عادتاً صورت دستوری محض دارد، نتیجه عمل آنها یا انتساب اسامی مذکر یا مؤنث به آنهاست و طبیعی است که در چنین حالی تغییر دادن نوع مذکر یا مؤنث آنها به سادگی امکان پذیر است.

یشت نهم به صورت یادگاری از زندگی کوتاه الهه درواسپ یا درواسپا باقی مانده است، و استعمال آن بصورت لروآسپو در سکه کانیشکا، وسیله‌ایست برای آنکه بتوان بطور تقریب زمانی را که این اسم متداول بوده است معلوم داریم. و از آنجا که این ایزد پیش از آنکه بین سایر اقوام شرق مورد ستایش قرار گیرد مدتی

میان ایرانیان پرستش می شده است، می‌توان تاریخ یشت نهم را بطور تقریب و احتمال در حدود قرن اول میلادی قرار داد و این حدس با ملاحظاتی هم که درباره خصائص عمومی یشت مذکور ذکر کرده ایم سازگار است. (کریستین سن، ۲۵۳۷: ۱۲۵ تا ۱۳۲)

بررسی نقش کلیدی دو جانور (اسب و گاو) در تاریخ و فرهنگ ایران باستان

در جهان بینی مزدیسنا و فرهنگ و آیین‌های ایرانیان باستان، پرورش و ارزش جانوران سودمند از خطوط برجسته‌ی فکری انسان طبیعت گرای آریایی است. در بهرام یشت کرده ۲۰ بند ۶۱ آمده است:

Vere{raqNem ahUraDATem yazamaId?: ya{A ahu vaIrIIo…: gaUU? Amem gaUU? Nemem gaUU? uxDem gaUU? Vere{rem gaUU? Xare{em gaUU? vasTrem gaUU? verezIIAT=m T=m N/ Xere{AI fSUIIo:…

نیرو از برای ستور، درود به ستور، گفتار نرم از برای ستور، پیروزی از برای ستور، خوراک از برای ستور، پوشاک از برای ستور، کشت و ورز از برای ستور، از برای تغذیه ما آن را بپروران (پورداوود، ۱۳۷۷: ۱۳۲).

و در فروردین یشت بند ۱۵۴ روان جانوران زمینی و دریایی ستوده شده و در بهرام یشت بند ۵۶ به ستوران درود فرستاده می‌شود و در بند ۱۵ مهر توانا به جایی می نگرد که در آنجا ستوران آرام دارند در اوستا بسیار چنین آمده که این خانه و کشور از ستوران بهره مند گردد.

چنانکه در بخش‌های پیشین این جستار نیز بسیار اشاره کردیم، در اندیشه ایرانی، گاو نماد گیتی، خاک ، تیرگی و تاریکی تن است و از دید فلسفی، نماد زندگی دنیوی است. در کیش مهر، گشتن گاو رفتاری آیینی شده بود. گروهی از مهرپرستان این کار را ستوده و نیک می دانستند و با خروش و شادی گاوها را می کشتند. زردشت این کار را سخت نکوهش کرد و در برابر قربانی بی‌رویه گاوها سخت ایستادگی کرد. در گاهان در این باره اشاراتی می بینیم. در یسنا هات ۳۲ به کسانی که گاو را با فریاد شادمانی قربانی می‌کنند نفرین فرستاده می‌شود. و در هات ۳۳ به کسی که با کوشش، از گاوان(ستوران) پرستاری می‌کند نوید داده می شود که روزی در بوستان اشا(بهشت) بسر خواهد برد. (عفیفی، ۱۳۸۳ : ۴۵)

شیر نماد روان، زندگی مینوی به ویژه با یالهای خورشیدوش خود، نماد آفتاب، روشنایی و مهر است. در تخت جمشید، نگاره شیر روی گاو دیده می‌شود. به زبان ساده‌تر گاو، نماد تن، خاک و زمین است. جهش شیر بر پشت گاو، پیروزی روشنایی بر تاریکی و آمدن روز پس از شب است. هنگامی که شیر روی گاو می آید به این معنی است که خورشید از افق زمین بالا می‌آید.

گاو اوک دات Evak dAT، چنانچه از روایات مربوط به آفرینش در ایران کهن بر می‌آید، پنجمین گام در آفرینش جانوران بود. همان گونه که در آفرینش گیاهان در اساطیر سخن از «درخت همه تخمه»، که همه گیاهان از آن بوجود می‌آیند، می‌رود، درباره جانوران نیز باور بر آن بود که گاوی با نام "Evak dAT" تخم همه چهارپایان و حتی برخی گیاهان سودمند را با خود داشته است. این گاو تنها آفریده روی زمین، و حیوانی بود زیبا و نیرومند، که گاهی او را به گونه گاو نر و گاهی هم در شکل گاو ماده تصویر می‌کرده‌اند. پس از آن کیومرث نیز مانند این گاو از خاک پدید آمد و تا سه هزار سال هر دو در آرامش بودند. هنگامی که

دیو بدی به گاو نخستین رسید، گاو علیرغم تلاش اهورامزدا بیمار شد و سرانجام چشم از جهان فروبست. (عفیفی، ۱۳۸۳: ۸۸)

در بندهشن درباره آفرینش گاو نخستین چنین آمده است: «پنجم گاو Evak dAT آفرید در ایرانویج میان جهان، به کنار رود وه دائیتی که میان جهان است... سپید و روشن بود چون ماه، بالای(قد) او به اندازه ۳ نی بود... پیش از آمدن گاو، اهورامزدا مَنگِ درمانبخش که آنرا بنگ خوانند به خورد گاو داد، و پیش چشم بمالید تا ناشادی او کم باشد، در همان زمان نزار و بیمار شد و فراز گذشت(مُرد) (دادگی، ۱۳۸۵: ۵۲). در همین کتاب درباره سرنوشت گاو پس از درگذشتن چنین آمده: «چون گاو درگذشت، از اندامهای او پنجاه و پنج نوع یورتاک(غله) و دوازده نوع گیاه درمان بخش از زمین روئیدند، روشنی و پاکی که اندر تخمه گاو بود به ماه سپرده شد، آن تخمه به روشنی ماه پاک و ویراسته شده آنگاه از آن تخمه دو گاو پدید آمد، یکی نر و دیگری ماده و پس از هر نوع دویست و هفتاد و دو نوع بر زمین به اندازه دو فرسنگ که به دین هاسر گویند، فراز پیدا بودند. گوسپندان در زمین ماندند و مرغان اندر هوا و ماهی اندر آب... این نخستین ستیزه مینو بود که گناگ مینو (اهریمن) با گاو کرد. » (دادگی، ۱۳۸۵: ۶۶-۶۷) در گزیده‌های زادسپرم نیز مطالبی نظیر آنچه گفته شد آمده، جز آنکه در این نوشته، گاو را ماده یاد کرده و درباره سرنوشت آن پس از مرگ آمده که: « پس امرداد این روشنی و زور که از تخم گاو برگرفت به ماه برد، روشنی را که اندر گاو بود به ایزد ماه سپرد، و اندر ماه پایه، آن جا، آن تخم را به روشنی ماه بپالود، و چه بسیار چهره‌ها بیاراست، و وی را جاندار بکرد، از آنجای وی را به ایران ویج فراز آفرید. نخست دو جفت گاو نر و ماده، سپس دیگر سرده ها(انواع) را آفرید. تا به مرز دویست و هشتاد و دو سرده بر زمین به اندازه دو فرسنگ کلان پیدا شدند. چهارپایان بر زمین فراز رفتند، ماهیان اندر آب شنا کردند، و مرغان اندر وای (هوا، فضا) پرواز کردند. دو دو به هنگام خوش آرامی(جفت جویی) هم دوستی کردند و از آن، ایشان را آبستنی و زایش بود..... ایزد نگاهبان گاو و چهار پایان گئوش‌اورون نامیده می شود. » (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۴۷)

غیر از گاو Evak dAT یا گاو نخستین در اساطیر ایران از گاوهای دیگری که وظایف خاص را عهده دار بوده اند نیز سخن رفته است که از جمله می توان گاو«Srišok» یا «Srisok» یا «Hadyoš»، «گاو مرزدیاب»، گاو«Vahjargā» را نام برد. گاو سریشوک گاوی بوده که بوسیله آن در زمان هوشنگ پیشدادی از خونیرَس (کشور مرکزی) به کشورهای دیگر می‌رفته‌اند. در بن‌دهشن آمده: از سیامک و وشاک جفتی زاده شد که مرد را فرواک و زن را فرواکین نام بود. از ایشان پانزده جفت زاده شد. و از هر جفتی سرده سرده (نوع نوع) بود و جهانیان از ایشان بود از آن پانزده سرده، نُه سرده بر پشت گاو سریشوک از راه دریای فراخ کرت بدان شش کشور گذشتند و آنجا نشیمن کردند... (دادگی، ۱۳۸۵: ۸۳) در گزیده های زادسپرم آمده: « اندر شاهی هوشنگ که مردم به گاو سریشوک از خونیرَس به دیگر کشورها همی رفتند، به نیمه راه، شبی به بادی شگفت، آتشدان که بر پشت گاو به یک جای نگهداشته شده بود و آتش اندر آن بود به دریا افتاد. آن یک

آتش بزرگ گوهری (اصلی) که آشکار بود به سه بخش شد و به سه آتشدان بنشست... » (راشدمحصل، ۱۳۸۵: ۵۱)

اسطورهٔگاو نخستین در آیین مهر و آیین مانی نیز به یادگار ماند. با این تفاوت که، در آیین مهری نخستین گاو، موجودی اهریمنی بود که به ترتیبی ویژه، مهر با او به جنگ پرداخت و پس از چیرگی بر او، با دستی گردن او را گرفت و با دستی دشنه‌ای بر پهلوی او فرو برد. در این لحظه، از اعضای بدن و خون گاو نخستین نمونه گیاهان و گونه‌های چهارپایان پدید آمدند.

در اسطوره‌های آریایی گاو مقدس و نماینده قدرت و نیرو است. از این رو، قدما معتقدند که زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگ و او بر دریاها شناور است.

هرگاه که گاو خسته می‌شد، زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین کار موجب زمین لرزه می‌شود. (دادور – منصوری، ۱۳۸۵: ۶۲)

همچنین در شاهنامه از بدنیا آمدن گاوی عجیب سخن می رود که بعدها موقع فرار فرانک، دایه فریدون می شود. نام این گاو در شاهنامه پرمایه است. که در دیگر نامه ها پرمایون و پرمایون آمده است. (جنیدی، ۱۳۸۶: ۱۵۰)

چنین بنظر می رسد که آریاییان پس از اهلی کردن گاو، شیفته رفتار و وقار با شکوه این جانور شدند، زیرا که او علاوه بر رفتار دلپذیرش، پناهگاه بسیار خوبی نیز برای گوسفندان و حیوانات اهلی کوچکتر در مقابل حمله گرگ و جانوران موذی بود. گاو علاوه بر آنکه بسیار مهربان بود تنها جانور اهلی بشمار می رفت که یارای مبارزه، حتی با شیر نر را نیز داشت.

آریاییان از این حیوان برای بارکشی نیز استفاده می‌کردند و اولین گردونه ها نیز با این جانور کشیده می‌شد، چنانکه هنوز در هندوستان مرسوم است. عزت این جانور بدانجا کشید که از ادرار او برای ضدعفونی کردن دست استفاده می‌کردند و پس از آن دست را با آب شستشو می‌دادند. این یکی از پیشرفته‌ترین مظاهر تمدن آریایی است که در زمانی که داروهای ضدعفونی کننده موجود نبوده است بدینوسیله دستهای خود را با آمونیاکی که همراه با ادرار گاو بود سترون می‌کرده‌اند.

تقدس گاو در بین آریاییان به او لقب اسفند یعنی مقدس را داده بود و گاو اسفند یعنی گاو مقدس که امروز به دام کوچکتری به نام گوسفند اطلاق می شود. (جنیدی، ۱۳۸۶: ۱۵۲)

در مهر یشت اوستا، در کرده ۲۲ می‌خوانیم که مهر دارنده دشتهای فراخ به کسانیکه از او یاری بخواهند، یاری می‌کند و از یاری خواهندگان چنین نام می‌برد، شهریار مملکت، کدخدای ده، هر دو نفر که به حمایت برخیزند، رئیس خانواده، هر پیرو آیین راستین که حقش پایمال شده، گله داری که نزد مهر شکایت برد، و نیز «گاو» همچنین گاوی که به غنیمت برده شود به اشتیاق گله خویش، او را به یاری می‌خواند: «چه هنگام دلیر ما، مهر دارنده دشتهای فراخ از پی تاخته، گله گاوان را نجات خواهد داد؟» (جنیدی، ۱۳۸۶: ۱۵۳)

ابوریحان بیرونی نیز به گاوهای نژاد آریا چنین اشاره می کند:

چون فریدون ضحاک بیوراسب را از میان برد، گاو اثفیان را که ضحاک در موقعی که او را محاصره کرده بود و نمی گذاشت اثفیان به آنها دسترسی داشته باشد، رها کرد و به لانه او باز گردانید. (عفیفی، ۱۳۸۳: ۶۱۴)

بنابراین معلوم می شود که علاوه بر قبیله یا سلسله ای که با نام آبتین معروف است قبیله یا سلسله قبلی هم که با نام پورترا مشهور است با ستم دشمنان آریاییان معدوم شده اند.

چنانکه در بهرام یشت (کرده ۱۷، بند ۵۴) از دیوان " vIIAmbUra"(بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۴۷۸) که یک دسته از دیویسنان بوده‌اند مذمت شده است، زیرا آنها حیوانات را خم نموده و اعضای بدن آنها را در هم می‌شکنند و به آنان زجر و آزار می‌رسانند و چشم گاو را بیرون می‌آورند پیامبر آریایی در خود گاهان نیز بارها از « اوسیج و کرپان وکوی که دسته ای از امراء و پیشوایان دیویسنا هستند بدگویی می‌کند که به جانوران ستم و بیداد روا می‌دارند و بجای آنکه آنها را بپرورانند و به زراعت وا دارند آنان را به ناله در می آورند»(یسنا ۴۴، ۲۰). زردشت در گاهان به کسانیکه گاو را با فریاد شادمانی قربانی می‌کنند نفرین می‌کند (یسنا ۳۲،۱۲،۱۴). در مزدیسنا هیچگونه قربانی مانند سایر ملل سامی بخصوص بنی اسرائیل روا نیست و تنها فدیه‌ای که در بارگاه اهورا مزدا پذیرفته می‌شود تقدیم و نثار اندیشه و گفتار و کردار نیک است، (ایرانی، ۱۳۳۴: ۴۱) چنانکه اشو زردشت در یسنا ۳۳ بند ۱۴ چنین هدیه گرانبهایی را به اهورامزدا پیشکش می‌کند و می گوید:

At rAT=m zara{UCTro TaNUUascit XaKyW UCTaNem daDaITi paUrUUaTATem maNa<hascA
va<h/UC mazdAI }yaO{aNahyA aSAI yAcA UxDaKyAcA seraOSem xSa{remcA

« زردشت برای سپاسگزاری جان خویش و برگزیده ترین اندیشه و گفتار و کردار خود را با آنچه او راست از تواضع و برتری تقدیم آستان مزدا و راستی می نماید». (شروو، ۲۰۰۶: ۳۱)

از آنجا که گاو و زمین در یک پایه هستند، در کتاب بندهشن، آب در زمین به خون در بدن جانوران مانند شده است. در نتیجه می‌توان در این اسطوره ریزش خون از گردن گاو را پیدایی آب در زمین دانست که از آن زندگی در زمین پدید آمده است.

پس از کشته شدن گاو، روان او به ماه می‌رود و به صورت نطفه و تخمه جانداران زمین بر روی آن جای می گیرد. ایزد گئوش که نام دیگر آن درواسپ می باشد در ماه جای دارد و نگاهبان زندگی و پشتیبان جانداران بویژه چهارپایان در روی زمین می‌باشد.

هرچند که معنی قطعات روشن است ولی در کتب پهلوی از آن قبیل بندهشن از گئوش‌اورون مفصل‌تر صحبت شده است و معنی یسنای مذکور روشن‌تر بیان گردیده است. بقول بن‌دهشن اول چیزی که اهورامزدا در میان مخلوقات جاندار بیافرید گاو (ورزاو) بوده است. اهریمن از برای تباه کردن این جانور سودمند دیوهای آز و نیاز و آزار و ناخوشی و گرسنگی را بر آن گماشت که گاو را نابود کنند. وقتیکه گاو جان سپرد از هر یک از اعضایش پنجاه و پنج قسم از حبوبات و دوازده قسم از گیاهان درمان بخش بوجود آمد نطفه گاو جانسپار به کره ماه نقل شده در آنجا پاک و تصفیه گردید و از آن یک جفت گاو نر و ماده پدید گشت

که سبب بوجود آمدن دویست و هفتاد و دو قسم چهارپایان سودمند شدند. اما روان گاو جانسپار گئوش‌اوروون از کالبد گاو بدرآمده در مقابل او ایستاد و با آواز بسیار بلندی که گوییا از گلوی هزار مرد برخاسته است بدرگاه هرمزد شکوه کنان خروش بر آورده گفت: کشور مخلوقات را به که سپردی زمین روی به ویرانی نهاده و گیاهان خشکیده آبها زهرآلود شد کجاست آن کسیکه تو وعده آفریدن دادی آن کسی که آیین رستگاری آورد. هرمزد در جواب گفت: ای گئوش‌اوروون بیمار! رنج تو از اهریمن است. اگر آن مردیکه وعده کردم امروز وجود داشت هر آینه اهریمن چنین گستاخ نگشتی. آنگاه گئوش‌اوروون به فلک ستارگان شتافت. فغان سر گرفت دگرباره زبان به گله گشود. پس از آن به فلک ماه در آمد فریاد و ناله بر آورد چون سودی نیافت به کره خورشید(مهر) روی نهاد آنگاه هرمزد فروهر زردشت را به او بنمود و گفت من او را خواهم آفرید و به جهان خاکی خواهم فرستاد تا کلامش مایه نجات عالمیان گردد. گئوش‌اوروون از دیدن فروهر زردشت خشنود گشته پذیرفت که همواره مایه تغذیه مخلوقات گردد.(دادگی،۱۳۸۵: ۵۳-۵۴)

به موجب روایات کهن هندو، خدایان آسمان پیمان می بندند تا sóma (مایرهوفر، ۱۹۹۲– ۲۰۰۱: II ۷۴۸) را بکشند. سُومه در اوستاhaOma (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۷۳۲) خدای ماه، ماه و با گاو متحد و گاه یکسان است. چون خدایان پیمان می بندند و از مهر به همکاری دعوت می کنند، مهر نمی پذیرد، اما به اجبار او را وادار به قتل سُومه (گاو) می‌کنند.

در تصاویر و نقوشی که موضوع آن کشته شدن گاو است، به روشنی اکراه مهر از چهره اش و حرکاتش آشکار می شود و اغلب هنگام ذبح، سرگردانده است. در اساطیر هند و ایرانی گاو و ماه یکسانند. هردو در امر آفرینش و تکوین نقشی دارند. در اوستا و پس از آن در منابع پهلوی به وضوح این کنایات در تفسیر هایشان نموده شده اند. در آیین مهر نیز وجوه تشابه در صورت تعمق روشن می شوند و در یکی از نقش ها، گاو پیش از دستگیری، در زورقی فراز مهرابه قرار دارد و مهر بر فراز صخره‌ای با خنجر آخته درصدد دستگیری اوست. آیین مهر، پیش از اشاعه در اروپا، با اسرار مغان کلدانی، به ویژه در قسمت نجوم و ستاره‌نگری آمیخته شده بود. زورق کنایه از ماه است وگاو که نطفه تکوین و آفرینش است در میان آن واقع است. مهرابه کنایه از خورشید است. پس گاو در زورق بر فراز معبد، کنایه از حضور ثور در برج خورشید می شود که معرف آغاز بهار است. بهار نشانه رستاخیر طبیعت و تجدید حیات و آفرینش مجدد است. بی گمان انگیزه اصلی مراسم قربانی گاو در آیین مهر که آغاز بهار است بر همین پایه استوار می باشد. چون بر اثر کشته شدن گاو، خونش بر زمین جریان پیدا می کند و بر اثر آن گیاهان می رویند و جانوران پدید می آیند.

چون مهر گاو را می کشد، معجزه تکوین به وقوع می پیوندد و از بدنش خوشه های گندم و درخت تاک و انواع گیاهان بیرون می آید. آنگاه یک عقرب، یک مورچه و یک مار روی آلت تناسلی گاو پدیدار می شوند تا خون و نطفه حیوان را بمکند. آیا این حیوانات موذی و اهریمنی که نامهایشان در اوستا جزو خرفستر xrafstara (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۵۳۸) یعنی جانوران زیان رسان اهریمن آفریده می باشد در اینجا بنابر وظیفه

اهریمنیشان، در صدد قطع کردن سرچشمه زندگی و آفرینش می باشند؟ هرگاه چنین باشد، مار در آیین مهر یک جانور اهریمنی نیست، چون در اغلب نقشها دیده می شود. همچنین سگ و مار با هم خون گاو را می لیسند، درحالیکه میدانیم به موجب وندیداد، مقام سگ و انسان یکسان است و گذشته از وندیداد، در آیین مزدایی، سگ حیوانی است اهورا آفریده و یار و مددکار انسان. (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۸۱)

در حالی که این روشن ترین قسمت سرگذشت مهر است، با این حال سراسر پوشیده از رمز و استعاره است. در این که مسئله کشتن گاو، اشاره است به رستاخیز طبیعت در بهار و تجدید حیات، نمی توان شک کرد. گاو کنایه از زمستان است. زمستان فصلی است که مرگ طبیعت در آن فصل روی می دهد و در آغاز بهار رستاخیز و تجدید حیات روی می دهد. هر چند در نقش هایی مهر، گاو را مغلوب و مقهور ساخته و برای کشتن آنرا به روی شانه حمل می کند. اما در نقشی نیز بر پشت گاو جهیده و دستهایش را گرد گردن گاو استوار ساخته و گاو در حال فرار است. مهر خورشید است و خورشید خود فی نفسه کنایه از بهار و تابستان است. آیا توجیه کنایه آمیز این نقش، غلبه بهار بر زمستان است برای رستاخیز و تجدید حیات در طبیعت؟- اما چنین نمی تواند باشد، چون گاو در این جا سرچشمه حیات است و از خون اوست و از لاشه اوست که تجدید حیات رخ می دهد. اما باز هم می توان بر حدس فوق تکیه کرد. چون بهار بر زمستان فایق می شود و زمستان مجبور می شود تا نطفه حیات در طبیعت را که در خود محبوس ساخته است بیرون ریزد. (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۸۵)

و اما اسب . . . دومین جانوری است که پس از گاو مقدس‌ترین و از پرنقش‌ترین جانوران جامعه‌ی آریایی باستان به شمار می‌رود. همچنین گذشته از ایران، این جانور از روزگاران کهن در اساطیر ملل مورد توجه بوده و به نگهبانی و تیمار این حیوان سودمند که به صفات تند و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است، اهتمام داشته اند. (دادور – منصوری، ۱۳۸۵: ۶۸)

اسب در تمدن سومری کهن نقش اساسی و مهمی داشته است. در داستان آفرینش از میان آب ازلی، نخست آتش، عین اسبی است که محل او در آب است و آفریدگار کائنات در تجسم مادی خود به صورت اسب در آمده است.

در میان آثار سومریها اسب دیده نمی شود و نامی هم از این جاندار در کتیبه های آنان نیست، پس از رسیدن اسب به سرزمین بابل آنرا «خر کوهی» خواندند.

واژۀ Sīsū که در زبان اکدی و آشوری از برای اسب بکار رفته، واژۀ بومی آن دیار نیست. همچنین در مصر گردون ها را گاوان و خران می‌کشیدند؛ گردونه Gudea پادشاه سومر (۲۵۶۰-۲۶۰۰ پیش از میلاد) با خر کشیده می‌شد و بگردونۀ خداوند ningirsu که به خواست وی Gudea به شاهی رسید، جانوران شگفت انگیز بسته شده بود. در قوانین معروف Hammurabi پادشاه توانای بابل (۲۰۸۱-۲۱۲۳ پیش از میلاد) در جزء دارایی و مقررات و در سخن از بیطار (دامپزشک)، گاو و خر و گوسفند و خوک برشمرده شده از اسب نامی

نیست. چنین می‌نماید که چندی پس از دومین هزارهٔ پیش از مسیح، اسب به بابل زمین رسیده باشد و همان کاری که خر در کشیدن گردونه انجام میداده، با این جاندار نورسیده انجام گرفته باشد و از اینرو «خر کوهی» نامیده شد. خود این نام گویاست که اسب از کوهستانی که امروزه پشتکوه نامیم و نزد یونانیان زاگرس Zagros خوانده شده به دشتهای عراق کنونی رسیده باشد، قومی که از نی کوه به کرانهٔ دجله سرازیر شده نزد یونانیان Kossae نامیده شده، اما در کتیبه های بابل Kashshu یاد گردیده، ناگزیر این نام که از همزمانان این قوم بجای مانده درست تر است. کششوها نزد خاور شناسان کنونی نظر بنام یونانی آنان Kosseen یا Kassites نوشته می‌شود. این قوم بگواهی نویسندگان یونانی در راهی که از همدان به بابل کشیده میشده، جای داشتند پادشاهان هخامنشی که در زمستان از پایتخت همدان به پایتخت زمستانی خود بابل می رفتند آنرا با بخششها می‌نواختند. (پورداوود، ۱۳۸۶، ۲۲۳ و ۲۳۲)

ورود چند دسته از آریاییها ، در میان آنان میتانیها و هیتی‌ها در بین النهرین و سوریه متأخر تر از سال ۱۶۰۰ پیش از مسیح نیست . مهاجرت آریاییها از جایی بجایی با گردونه هایی که اسبها می‌کشیدند انجام گرفت، زن و فرزند و بار و بنه آنان را همین چارپایان به سرمنزل رسانیدند. مرزوبوم هائی که اسب را ندیده و نشناخته بودند، به دستیاری آریاییها با آن آشنا شدند، کشّوها نیز این جانور هنرمند را از آریاییها بدست آوردند و به پرورش آن کوشیدند، آنچنانکه بارزگانی و دادو ستد برگزیده آنان، اسبها بودند و آنها را با خود به بابل بردند و در آن سرزمین مانند سرزمینهای آریایی نشین گردونه ای به اسب بربسته به تکاپو در آمدند. (تاجبخش، ۱۳۷۲ : ۵۸)

در ۱۵۸۰ پیش از مسیح، مصر بدست یکی از اقوام آسیایی افتاد که آنان در تاریخ Hyksos خوانده می‌شوند.

در آثار همین سلسله است که نخستین بار در کرانهٔ نیل به اسب و گردونهٔ اسبی بر می خوریم چنین می نماید که این جانور در هنگام استیلای آسیایی های بیگانه ، بخاک مصر رسیده باشد.

اسب در سرزمین هند ناگزیر از ارمغانهای اقوام آریایی است که بدانجا مهاجرت کردند، جز از پنجاب و سند هوای آن دیار، بویژه جنوب آن، آنچنان نیست که اسبهای خوب بپروراند، پارینه چنین بوده و امروزه نیز چنین است.

در ودا Veda نامهٔ آسمانی برهمنان که آن همه از اسب های زیبا یاد شده می رساند که بخشی از کهنترین سرودهای آن پیش از ورود آریاییها بآن مرزو بوم سروده شده و یادآور دیاری است که از اسبهای خوب برخوردار بود. از پرتو گردونه های اسبی بود که سرزمین پهناور هندوستان به چنگ آریاییها در آمد و برتری آنان را به بومیان آنجا ثابت ساخت. قربانی اسب از برای خدایان، asva-m?dha (جلالی نائینی، ۱۳۷۵-۱۳۸۴: ۲۰۹)یکی از مراسم بسیار کهن ودا است. بسیار قابل توجه است که در ودا در قطعاتی که dANa-sTUTI (جلالی نائینی، ۱۳۷۵-۱۳۸۴: ۲۴۱)خوانده می شود، در میان بخششهای گرانبهایی که سرود گویان ودا از شاهان و بزرگان دریافت میکردند، چندین اسب بود، بسا از بخشش پنجاه اسب سخن رفته است.

در چین که زمان تاریخی آنجا از پایان سدهٔ سیزدهم پیش از میلاد آغاز می‌شود در جزء رمه و گهٔ گاو و گوسفند و خوک مردمان کشاورز آن دیار اسب نبود. در مراسم دینی آنان که به سرپرستی بزرگان و سران قوم انجام میشد گاو نر (ورزا) و گوسفند و خوک فدیه می‌گردیدند. در صورتی که در سرزمینهای همسایهٔ آنان، Scythesو Masagetes که از اقوام آریایی بودند، در دشتهایی که امروزه ترکستان روسیه خوانده می‌شود، از برای خدایان خود اسب قربانی می‌کردند. (پورداوود، ۱۳۸۶ : ۲۳۸)

اما اسب عربی که بخوبی معروف است همان اسب ایرانی که پس از افتادن ایران بدست تازیان پرورش یافته است، زیرا عربستان در روزگار کهن سرزمین اسب خیز شناخته نشده است و در هیچ جای تورات از اسبهای کویر آن دیار سخن نرفته، همیشه سخن از شتر و خر آنجاست . نقوش و کتیبه های آشوری هماره عربها را با خرو شتر و گوسفند نشان داده و یاد کرده است. هردوت نویسندهٔ سدهٔ پنجم پیش از میلاد که از لشکریان خشایارشا در جنگ یونان سخن میدارد، در میان آنان از گروه عربها که جزء لشکریان بوده یا کرده می نویسد: عربها با شتر می تاختند و درتندی از اسب و اپس نمی ماندند. شتر سواران عرب در دنبال پس از همهٔ اسب سواران بودند زیرا اسبها با شتران سازشی ندارند از اینرو بایستی پشت سر همه باشند که اسبها نرمند. از اینکه میگوییم اسب را نژاد هندو اروپایی باقوام دیگر شناساند، مقصود اسب پرورش یافته است، اسبی را که بکار انداخته و از کار آن سودی برند، اگر نه در همه جای روی زمین هرجا که آب و هوای مساعد بود و هرخاکی که چراگاه و پناهگاهی داشت، از این جانور برخوردار بود، در غارهاییکه استخوان مردمان هزاران سال پیش پیدا شده، استخوانهای اسب هم دیده شده است. (پورداوود، ۱۳۸۶، ۲۳۸ تا ۲۳۹)

از آثار و نقوشی که در دست است پیداست که به اسب نشستن و سواره جنگیدن از یک زمان نسبتاً متأخر است و دیرگاهی پس از بستن اسب به گردونه، رواج یافت در سدهٔ هشتم پیش از میلاد در آسیای غربی جنگجویان سواره به میدانهای جنگ در آمدند، چنانکه در لشکریان آشور اندکی پیش از سارگون دوم (۷۰۵–۷۲۲ پیش از میلاد) دیده می شود که جنگجویی بر اسبی نشسته و خادمی به اسب دیگر نشسته و اسب آن جنگجو را اداره می کند. شک نیست که اسب به گردونه بستن یا بر اسب نشستن نزد اقوام آریایی قدیمی تر است و رسم دیرین اینان است که رفته رفته به اقوام غیر آریایی رسید. گفتیم آسیای مرکزی، سلسلهٔ کوههای تیان شان مرکز پرورش اسب دانسته شده است.

هرودت دربارهٔ ماساگتها مینویسد «رخت و زندگی ماساگتها مانند سکهاست ، سواره یا پیاده پیکار میکنند به تیر و تبرزین مسلح هستند. زر و مس نزد آنان بسیار بکار می رود، تیر و تبرزین آنان از مس ساخته می شود. خود و کمربندشان به زر آراسته است، همچنین سینه بند و دهنه و لگام اسبهای خود را با زر می آرایند... در میان همهٔ خدایان آنان بجز خورشید خدای دیگر را نمی ستایند و از برای او اسب قربانی می کنند، زیرا عقیده دارند که باید از برای چالاک ترین خداوند، چست ترین و تندترین جاندار فدیه گردد. به گفتهٔ گزنفون ارمنی ها نیز از برای مهر (خورشید) اسب قربانی میکردند.(پورداوود، ۱۳۸۶، ۵۱)

در سرتاسر تاریخ ایران، از اسب و به ویژه از اسب گردونه دار، از زمانهای کهن استفاده شده است. مهر از جمله ایزدانی است که بر گردونه مینوی نشسته است.

اسب در زبان اوستایی aspa، در زبان پهلوی اسپ asp و در فارسی کنونی اسب (مایرهوفر، ۱۹۹۲–۲۰۰۱: ۱۳۹)، در زبان هندی asva (جلالی نائینی، ۱۳۷۵–۱۳۸۴: ۲۰۹) در لهجه کردی hasp (شرف کندی، ۱۳۸۵: ۹۷۴) نامیده می شود. در پشتو: As و در زبان آسی Afas و در بلوچی اسپ (روسی،۱۹۹۸) نامیده می شود. در فارسی باستان گاهی اسب را asa می گفتند و لفظ استر نیز صورت فرعی اسب است. برخی واژه اسب را از مصدر as=akآریایی به معنی تند رفتن گرفته اند چون اسب از سایر حیوانات تندتر می رود.

فرشته نگهبان چهارپایان که در اوستا، درواسپا (دارنده اسب سالم) خوانده شده، دارای گردونه است. شاید با توجه به همین مساله است که اسب را شاه چرندگان و در میان چهارپایان از همه نیکو تر دانسته اند. تیشتر، فرشته باران، برای دستیابی به آبهای بارور به شکل اسب سپیدی درآمد و با اپوش، دیو خشکی، که او نیز به صورت اسب سیاهی بود جنگید.

ایزد بهرام در سومین و ویشنو(ایزد بزرگ هندی) در دهمین تجلی خود به صورت اسبی سفید و زیبا ظهور نمودند.

بنابر آنچه گفته شد و با توجه به اسطوره های آفرینش، اسب به مفهوم هستی، ستاره ای از ستارگان رونده، قوس یا برج نهم سال، یکی از مظاهر تجلی و ظهور عالم امکان، فرشته گردونه کش خورشید که هر روز از بام تا شام خورشید را راهبر است و ... به صورت اسب تجسم یافته است.

اسب در معنای نمادین به معنی آزادی، اندام زیبا، انرژی خورشیدی، بخشندگی، پایداری، پیروزی، تحمل، حرکت، حس شنوایی، خیر خواهی، دانش زمانی، سپاسگزاری و قدردانی، سرعت، فهمیدگی، نیرومندی هوش، همچنین خیره سری، جنگ، سرسختی و لجاجت و غرور هم آمده است. (دادور– منصوری، ۱۳۸۵: ۶۸–۶۹)

ایرانیان برای تداوم گردش خورشید و آسمان ، اسب را در پیشگاه خدای خورشید قربانی می کردند. اسب با بال موج دار نشانه خورشید است. اسب در حال پرواز، مرکب خدایان، نشانه ظهور علم، فهم و هوش می باشد. اسب سفید یا طلایی در اساطیر ایران باستان شکلی از تیشتر آورنده آب، نشانه مردی و نیرومندی است. اسب همراه ارابه نشانه خدای باد، خورشید یا دریاست. و چهار اسب در اساطیر نشانه چهار جهت اصلی است. سوریا، خدای خورشید، اسبان کرنگ(زرد فامی) دارد که همان خورشید است و این اسبان نیز بر او تأثیر جاودانگی می‌بخشند. اوشس یا سپیده دم نیز اسبان خود را به ارابه بسته و به سوی خورشید پیش می رود. او درضمن نگهدارنده گاوان است. اشوینها که خدایان توأمان سپیده دمند و مالک و سوارکار و رام کننده اسبانند، با اسبان نجیب خود آمده، شیر گاو را جاری ساخته و قدرت باروری را به زنان نازا می بخشند. سویتری که خود به نوعی، خدای آفتاب است زنده کننده و زاینده است، اسبان سپیدی را به ارابه خود بسته است و روشنایی را به بشر هدیه می کند.(ریگ ودا ۱۲، ۵۳–۵۶، ۱۲۴، ۱۲۵، ۲۰۵–۲۰۷). همه اینها یادآور

مهر هستند که در سنت آریایی و مخصوصاً ایرانیان نگهبان گله اسبان و نشخوارکنندگان و بخشنده قدرت باروری به حیوانات ماده و زنان است.

در اینجا از اهمیت اسب که سیطره آریاییها توسط آن انجام گرفته یاد می شود، و اهمیت گاو را می‌رساند که زندگی هندوان به آن بستگی داشته است. هندوان به کمک اسبان راهوار، گاوهای وحشی را اهلی کرده و تملک نمودند، اقتصاد خود را پایه گذاری کردند، به این دلیل برای گاو احترام و تقدیس فراوانی قائلند. (تاج بخش، ۱۳۷۲، ۷۶)

«این سپید دم، اسبان خود را به ارابه بسته است و به سوی آن مطلع خورشید می تازد و چنانکه هستی، گاوان و اسبان ما را نگاهداری فرما، و برای ستایش و نیروی قهرمانی از ما دیدن کن.» (جلالی نائینی، ۱۳۶۷: ۵۴-۵۵)

گاو برای هند و اروپاییان و شاخه آریایی آنها اهمیت فوق العاده داشته است. احتمالاً اقوام هندو اروپایی تا هنگام جدایی از یکدیگر اسب نداشتند و اسب را که بطور وحشی زندگی می کرد، گاهی شکار کرده و می خوردند و در دوره نوسنگی حیوان اصلی آنها همانا گاو بوده است.

آریاییان تنها پس از جدا شدن از بقیه هندواروپاییان توانستند اسب را اهلی کنند و علت جهانگیری و پیشرفت آنان نیز همان اسب بوده است. چه قبل از اهلی شدن اسب و چه بعد از آن، گاو که حیوان کار و منبع شیر و گوشت و برکت بود، برای این قوم، نقش حیاتی داشته است. بتدریج از گاو برای بارکشی نیز استفاده نموده اند و میزان ثروت را با شمارش گاو تعیین می‌کرده اند. مهاجرت اولیه هندواروپاییان و حتی مهاجمات اولیه آریاییان(قبل از مهاجرت بزرگ ایشان) در هزاره دوم و اوایل هزاره اول ق.م. با یاری گاو انجام می گرفت و بطور کلی مخصوصاً از گاو نر برای سواری نیز استفاده می کرده اند. در روایات و اخبار مختلف، جنگجویان معروف اعصار اولیه بر پشت گاو، به جولانگری مشغولند. این رسم تا قرن نوزدهم مخصوصاً در قسمتهای آسیای مقدم و نواحی سرحدی تبت جاری بوده است. این نوع گاوها بسیار جلد و چابک و سرکش و پرحرارت بوده اند.

اسب همانند جانوران دیگر، به صورت وحشی، آزاد از ستم انسان در دشتهای نقاط مختلف جهان می زیست و انسان گاهی به شکار او می پرداخت و مایه خورش او بود تا اینکه این حیوان سرکش، رفته رفته رام آدمی شد. بازمانده های استخوان اسب در کومه های آخال و بسیاری از غارهای جهان از جمله لرستان در مجاورت استخوانهای انسان بدست آمده است. از این آثار که مربوط به هزاران سال پیش در عصر پارینه سنگی است چنین پیداست که اسب را کمابیش در همه جا در روزگاران کهن شکار کرده و از آن برای خوراک استفاده می نمودند. در نواحی مختلف ایرانویج و ایران کنونی نیز، حتی پس از اهلی شدن اسب، برخی از این حیوانات به حالت وحشی می زیسته و گاهی شکار می شدند. (تاج بخش، ۱۳۷۲ : ۹۹)

اگرچه اسب همواره یافت می شد ولی حیوانی است که اهلی کردن آن مشکل بود. نبوغ و هنر و کشف آریاییان در آن است که اسب را برای اولین بار اهلی کرده و آن را چنان پرورش دادند که از ارمغانهای بزرگ فرهنگ و تمدن بشری گردید.(پورداوود، ۱۳۸۶ : ۲۳۰)

در مورد اهلی شدن اسب عقاید متفاوت است. در فرهنگ لاروس منشاء اصلی اسب، استپ های شمالی دریای سیاه یعنی محل اصلی سکاها و پارتها ذکر شده ، اینان خود سوارکاران قابلی بوده اند. (لاروس، ج ۶: ۶۰۳)

برتلو مرکز اصلی اهلی کردن و پرورش اسب را کوههای تیانشان و حوالی دریاچه بالخاش در ترکستان شرقی یا ترکستان چین میداند و از همین نواحی است که بعدها اسب و گردونه اسبی وارد چین شد.حتی تا حوالی سال۱۸۸۰م. ، باز اسب وحشی در دزونگری (Dezoungarie) میان کوههای تیانشان و آلتایی پیدا شده است. البته سرزمینی که امروزه ترکستان چین و ترکستان سابق روس نامیده می شود، بویژه اطراف سیهون و جیهون که سیر دریا و آمو دریا نامیده می شد، مهد تمدن آریاییان یعنی ایرانیان و تورانیان بود، اسب فوق را اسب آرین می نامیدند. باید گفت در همین زمانها نژاد دیگری از اسبها به نام اسب مغولی در فلات تبت و چین اهلی شد. (تاجبخش، ۱۳۷۲: ۱۰۰)

در عصر نوسنگی و عصر مفرغ، بشر به کشاورزی می پرداخت و حمل و نقل توسط گاو انجام می گرفت. چنانکه هندواروپاییان اولیه نیز بوسیله گاو حمل و نقل می کردند. ولی اسب که برای سواری و طی مسافتهای دور، بسیار مناسب بود، از نظر نظامی اهمیت یافت و وقتی آریاییان به این وسیله پرقیمت دست یافتند، ابزار تمدن و استیلا را در اختیار گرفته و به دوران سروری پای نهادند.

ایرانیان از روزگاران کهن با اسب آشنایی داشته، آن را پرورش داده و با آن همزیستی داشته اند، مؤید علاقه ایرانیان به اسب، اسامی بزرگان، پادشاهان داستانی و غیره است که با نام اسب همراه است. در اینجا باید گفت که حیوانات دیگر مخصوصاً گاو و شتر هم اهمیت خاصی داشته اند. نام چهار تن از نیاکان زردشت با واژه اسب همراه است. پوروشسب نام پدر زردشت یعنی دارنده اسب پیر، دومین نیای زردشت پیتراسپ یعنی دارنده اسب تندرو، چهارمین نیای زردشت، هچدسپ یعنی دارنده اسب شستشو شده است. نام خود زردشت همانا زرتوشتر یعنی زرین شتر یا دارنده شتر زرد است. از جمله ایرانیان دیگری که نامشان با نام اسب یا شتر آمیخته است، موارد زیر را می توان ذکر کرد: کرساسپ keresAspa (گرشاسب) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۴۷۰): «دارنده اسب لاغر»، ارجت اسپarejat. aspa(ارجاسب) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۹۱): دارنده اسب ارجمند، ائورت اسپaUrUUat. aspa(لهراسب) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۲۰۰) دارنده اسب تند رو، یاماسپjAmAspa(جاماسب) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۶۰۷) تهماسب: دارنده اسب زورمند، فرشئوشتر fraCaoCTra (فرشوشتر) (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۰۰۷) : دارنده شتر راهوار، ویشتاسب (گشتاسب) vICTAspa (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۱۴۷۳): دارنده اسب از کار افتاده و یا به قولی صاحب اسب جنگی. (تاجبخش،۱۳۷۲: ۱۰۲)

پیش از این گفتیم که در زبانهای باستانی ایران چون اوستا و فارسی باستان، مادینهٔ اسپ را aspā یا اسپی aspī (بارتولومه، ۱۹۰۴: ۲۱۶) می گفتند، در فارسی مادیان که مادینهٔ اسب است، از ریشه و بن ماتا mātāفارسی باستان است که در پهلوی مات شده و به معنی مادر آمده است.

اما استر که بگفتهٔ بلعمی: «خر بر اسپ او (طخمورث) افکند تا استر آمد» در سنسکریت asvaTara (جلالی نائینی, ۱۳۷۵-۱۳۸۴: ۲۱۰) خوانده میشود و به خوبی پیداست که جزء اول آن asva اسپ aspa است. (پورداوود، ۱۳۸۶: ۲۲۶)

نتیجه گیری

معنی عبارتِ گئوش‌اورون قطعاً معلوم نیست. با این حال گوشورون مفهومی باطنی است که بیش از یک معنی دارد. - UrUUaN (روان، روح) که در اصل شاید به معنی «نَفَس» است، می تواند یک فرآیند واحد روان شناختی یا ذهنی یا حتی تجلی چنین فرآیندی را توصیف کند. تعبیرِ مشابهی از «روانِ» حیوانِ گلایه کننده در جاهای دیگر نیز بکار رفته است: va<h/UC xraTum maNa<ho g/UCcA UrUUANem یعنی « اندیشهٔ خردِ نیک و روانِ گاو» ، در آنجا که مردمان نیک خرد و گاو در مراسم قربانی حاضرند. به هر حال، در چنین مواردی، گوشورون می تواند بر روان حیوان قربانی شونده دلالت کند. بنا بر دیدگاه زردشت، قربانی حیوانات جنبه باطنی دارد، هم به نوع ازلیِ حیوانی و هم به طور کلی به خود حیوان اشاره دارد. (اسماعیل پور، ۱۳۸۵: ۵۲)

کتابنامه

آذرگشسب، ف. (۱۳۷۸). گات ها سرودهای زرتشت. تهران: فروهر.

اسماعیل پور، ا. (۱۳۸۵). سرودهای روشنایی. تهران: اسطوره

انکلساریا ,ب .ت .(۲۵۳۷). بندهش ایرانی. (نسخه ت.د.۲). (گردآورندگان: م .نوابی، م، جاماسب آسا، م. طاووسی). شیراز: مؤسسه آسیایی دانشگاه پهلوی.

ایرانی، د. (۱۳۳۴). اخلاق ایران باستان. تهران: فروهر.

پورداوود، ا. (۱۳۷۷). یشت ها (جلد ۱). تهران: اساطیر.

پورداوود، ا. (۱۳۷۸). گات ها. تهران: اساطیر.

پورداوود، ا. (۱۳۸۰). خرده اوستا. تهران: اساطیر.

پورداوود، ا. (۱۳۸۶). فرهنگ ایران باستان (نسخه دوم). تهران: اساطیر.

پورداوود، ا. (۲۵۳۶). یادداشتهای گاتاها. تهران: دانشگاه تهران.

تاجبخش، ح. (۱۳۷۲). تاریخ دامپزشکی و پزشکی ایران (جلد نخست). تهران: سازمان دامپزشکی کشور- دانشگاه تهران.

جعفری، ع. (۱۳۸۵). زرتشت و دین بهی. تهران: جامی.

جلالی نائینی، م. (۱۳۶۷). گزیده ریگ ودا. تهران: نقره

جلالی نائینی، م. (۱۳۷۵-۱۳۸۴). فرهنگ سنسکریت- فارسی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جنیدی، ف. (۱۳۸۶). زندگی و مهاجرت آریاییان بر پایه گفتارهای ایرانی (نسخه چهارم). تهران: نشربلخ.

دادگی، ف. (۱۳۸۵). بندهش (نسخه سوم). (مهرداد. بهار، مترجم) تهران: توس.

دادور، ا- منصوری، ا. (۱۳۸۵). درآمدی به استوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان. تهران: دانشگاه الزهرا.

دارمستتر، ج. (۱۳۸۲). تفسیر اوستا (جلد ۲). (م. جوان, مترجم) تهران: پیک ایران.

راشدمحصل، م. (۱۳۸۵). وزیدگیهای زادسپرم (نسخه ۲). تهران: پژوهشگاه علوم لنسانی و مطالعات فرهنگی.

رضایی، ر. (۱۳۸۹). آیین زیست در ایران باستان. تهران: جوانه توس.

سلمان، م. (۱۳۶۲). دیوان اشعار. تهران: گلشائی.

شرف کندی، ع. (۱۳۸۵). فرهنگ کردی به فارسی .تهران :سروش.

عفیفی، ر. (۱۳۸۳). اساطیر و فرهنگ ایرانی بر پایه متن های پهلوی (نسخه دوم). تهران: توس.

کریستینسن، آ. (۲۵۳۷). مزدا پرستی در ایران قدیم. (ذ. ا. صفا, مترجم) تهران: شرکت مترجمان و مؤلفان ایران.

مرکلباخ، ر. (۱۳۸۷). میترا آیین و تاریخ. (ت. گ. زاده, مترجم) تهران: اختران.

میرفخرایی، م. (۱۳۶۷). روایت پهلوی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

Bartholomae, C. (1904). Altiranisches Wörterbuch. Strassburg, Germany.

Geldner, K. F. (1896). Avesta, the Sacred Books of the Parsis. Stuttgart.

Humbach, H. (1994). The Heritage of Zarathushtra. Heidelberg: Universitatsverlag. C. Winter.

Larousse. (1963). Larousse encyclopedique. Paris: Librairie Larousse.

Mayrhofer, M. (1992-2001). Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen . Heidelberg, Germany: Winter.

Rossi, A. V. (1998). Ossetic and Balochi in V.I. Abaev's Slovar. Instituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, 373-431.

Skjærvø, O. (2006, 2 1). Zoroastrian Texts. www.fas.harvard.edu/~iranian/Zoroastrianism/index.html. 2011, 3 15

بررسی تطبیقی شاهنامه فردوسی و شهنشاهنامه فتحعلی‌خان صبا

دکتر حسین بخشی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زنجان

نرگس بیاتی
دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

یکی از شباهت‌های قرن چهارم و قرن سیزدهم هجری در تاریخ کشور ما این است که در هر دو دوره سرزمین ما آماج حملات بیگانگان بوده است. قرن چهارم، قرن هجوم غزنویان، و قرن سیزدهم قرن حملات لشکریان روس بوده است. این جنگ و ستیزها در ادبیات هر دو دوره نیز تأثیر آشکاری بر جای نهاده است و مهمترین واکنش ادبیات به این تهاجمات خارجی حماسه‌سرایی بوده است. برجسته‌ترین حماسه تاریخ ایران در قرن چهارم به وجود آمد (شاهنامه) و وقایع قرن سیزدهم نیز آثار حماسی دیگری به وجود آورد که ملک-الشعراء صبا، شاعر دربار فتحعلیشاه قاجار، برجسته‌ترین شاعر آن است و اثر او، شهنشاهنامه، معروفترین اثر حماسی این دوره است. با این حال این اثر حماسی قرن سیزدهم هیچ حرف تازه‌ای برای گفتن ندارد و از هر لحاظ تقلیدی است از شاهنامه فردوسی. این اثر به مقایسه‌ای اجمالی بین این دو اثر می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، شهنشاهنامه، فردوسی، صبا، سبک بازگشت

مقدمه

در نتیجهٔ پیشرفت‌های فراوان صنعتی دنیای غرب، شکل‌گیری و ظهور کارخانه‌های عظیم، نیاز به مواد خام و همچنین یافتن بازارهای جدید برای کالاهای تولیدی آن‌ها، اندیشهٔ سیطره بر جهان در ذهن قدرت‌های بزرگ به وجود آمد. حکومت قاجاریه بر ایران، مصادف با گسترش بی‌حد و مرز قدرت استعمارگران در سراسر جهان و از جمله در خود ایران بود. در همین زمان، انگلیس بر هندوستان تسلط کامل یافته و آن کشور کهنسال را به خدمت درآورده بود و دولت‌های قدرتمند دیگر هم‌چون فرانسه و انگلیس بر ملت‌های دیگر جهان تسلط یافته بودند.

با مرگ نخستین پادشاه قدرتمند سلسلهٔ قاجار، آغا محمدخان، زمام امور مملکت به دست فتحعلی شاه افتاد و او که درایت و سیاست آغا محمدخان را نداشت، نتوانست اقتدار او را تداوم بخشد. در زمان او بود که دولت روس، یکی از قدرت‌های بزرگ این عصر، بنابر سیاست‌های توسعه‌طلبانه خود در فکر رسیدن به آب‌های گرم خلیج فارس در جنوب ایران بود و به بهانه‌های واهی سلسله جنگ‌هایی را علیه ایران آغاز کرد و به این سرزمین پهناور قشون کشید و در نتیجهٔ آن جنگ‌ها و طی دو عهدنامهٔ گلستان و ترکمانچای، قسمت‌هایی از خاک ایران جدا شد و به امپراتوری روس منضم گردید.

این جنگ‌ها و شکست‌های خفت‌بار در ادبیات این دوره نیز بازتاب وسیعی یافته است؛ البته در ابتدا باید این را بگوییم که سبک رایج ادبیات این دورهٔ ایران، سبک بازگشت است که بنابر اصول این سبک ادبی،

[1]. bhosein30@yahoo.com (نویسنده مسئول)

شاعران به اساتید کهن شعر فارسی اقتفا می‌نمودند و سبک و سیاق سخن آنان را در اشعار خود به کار می-بردند؛ به سبک سعدی و حافظ غزل می‌سرودند و به سبک خاقانی و انوری قصیده سرایی می‌کردند.

قسمتی از توجهٔ شاعران عصر قاجار، در نتیجهٔ جنگ‌ها و شکست‌های این دوره، متوجهٔ همین مسأله شد و آنان به بازتاب این جنگ‌ها در اشعار خود پرداختند. مسألهٔ مهمی که در این میان وجود دارد این است که در این زمان ما با هجوم یک دشمن نیرومند خارجی مواجه هستیم و این امر قبل از هر چیز دیگری باید احساسات قهرمانی و پهلوانی و مبارزه با دشمن را در انسان برانگیزد؛ به همین دلیل هم در چنین شرایطی بیش از هر امری یک ملت نیازمند به حماسه است و به جهت آن جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها در دورهٔ فتحعلی شاه، شعر این دوره نیز به حماسه پناه می‌برد و شاعران منظومه‌های حماسی در جهت تهییج روحیهٔ ملت پرستی و جنگاوری می‌سرایند. این بارزترین ویژگی مشترک بین ادبیات این دورهٔ قاجار با ادبیات قرن چهار است.

در قرن چهارم نیز حماسه‌سرایی حربه‌ای است برای مبارزه با بیگانگانی که وارد کشور شده‌اند و خطر نابودی ملت و ملیت و فرهنگ یک قوم کهن وجود دارد و شاعران می‌کوشند با آثار حماسی خود، ملتشان را زنده نگه دارند. لازم به توضیح نیست که برجسته‌ترین شخصیت حماسه‌سرا که اصیل‌ترین اثر حماسی ایران را با قدرت بی‌نظیر خود به وجود آورد، فردوسی است و اثر معروف او شاهنامه.

بازار حماسه سرایی در ایران عصر قاجار نیز داغ است. سبک غالب شعر عصر قاجار، سبک معروف به بازگشت ادبی است و شاعران این عصر بنابر احساس وظیفه، با سرودن چنین منظومه‌هایی تلاش می‌کنند تا کاری در جهت حفظ وطن در برابر هجوم بیگانگان انجام داده باشند. یکی از آثار مهم حماسی این عصر که در نتیجهٔ هجوم دشمنی خارجی به وجود آمد، شهنشاهنامه، اثر ملک الشعرای دربار فتحعلی شاه قاجار، فتحعلی خان صبا، است.

صبا شهنشاهنامه را با موضوع جنگ‌های ایران و روس و قهرمانی‌های ایرانیان در این سلسله جنگ‌ها سرود و این اثر او یکی از معروف‌ترین آثار حماسی دورهٔ قاجار است. ما در این مقاله به بررسی تطبیقی این اثر با شاهنامهٔ فردوسی پرداخته‌ایم و در طی این بررسی‌ها، میزان ارزش شهنشاهنامه را به عنوان یک اثر ادبی حماسی در مقایسه با اثر حکیم فردوسی و میزان اصالت آن، نشان خواهیم داد. با جست‌وجوهایی که انجام دادیم، ملاحظه کردیم که تا کنون مطالعه مستقلی در مقایسه دو اثر حماسی: شاهنامه فردوسی و شهنشاهنامه صبا، صورت نگرفته است و این مقاله سعی می‌کند به صورت مختصر به این مقوله بپردازد.

شاهنامه و شهنشاهنامه

در این قسمت با تورقی در دو متن، این دو اثر را مقایسه می‌کنیم تا ببینیم آیا حماسهٔ قرن سیزدهم، شکل گرفته در تلاطم‌های سیاسی این دوره، در برابر حماسهٔ قرن چهارم، چه ویژگی‌های جدیدی دارد و میزان ارزش ادبی آن در چه اندازه‌ای است.

– شاید اولین مسأله‌ای که در مقایسهٔ این دو اثر، نظر ما را به خود جلب می‌کند، تشابه اسمی این دو باشد. نام اثر فردوسی، شاهنامه است و صبای کاشانی شبیه‌ترین اسم به آن را برای اثر خود برگزیده است: شهنشاهنامه.

– مسألهٔ بعدی، وزن مورد استفاده در دو اثر است. بحر متقارب به طور کلی وزن حماسه است. مناسب‌ترین وزن برای حماسه سرایی در زبان فارسی، وزن فعولن فعولن فعولن فعول است. در نمونه‌هایی که خواهیم آورد، این وزن را در شهنشاهنامه نیز خواهیم دید.

– هر دو اثر طبق سنت کهن ادب پارسی با نام آفریدگار هستی و ستایش او آغاز می‌شود:

شاهنامه: به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه برنگذرد (ص۱)

شهنشاهنامه: به نام خداوند آموزگار نگارندهٔ نامهٔ روزگار (ص ۴۵)

و با نعت پیامبر و بزرگان دین ادامه می‌یابد؛ با این تفاوت که فردوسی با توجه به اسماعیلی مذهب بودنش، پس از نعت پیامبر، تمامی خلفای راشدین را نعت گفته است، اما فتحعلی‌خان صبا بنابر این‌که شیعهٔ اثنی عشری است، صحابه را نعت نگفته و پس از پیامبر، مستقیماً امام علی علیه السلام را ستایش کرده است، اما تفاوت عمده‌ای که در نعت این شخصیت‌ها در دو اثر وجود دارد، این است که نعت و ستایش فردوسی اغراق‌آمیز نیست و نعتی است معمولی، اما نعت صبا، مخصوصاً آن‌جا که به ستایش امام علی می‌پردازد، به شدت غلوآمیز است. ابیات مربوطه را در دو اثر می‌آوریم تا بیشتر متوجه شویم:

شاهنامه: به گفتار پیغمبرت راه جوی دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی

که خورشید بعد از رسولان مه نتابید بر کس ز بوبکر به

عمر کرد اسلام را آشکار بیاراست گیتی چو باغ بهار

پس از هر دوان بود عثمان گزین خداوند شرم و خداوند دین

چهارم علی بود جفت بتول که اورا به خوبی ستاید رسول (ص ۸)

حال ابیات شهنشاهنامه را در نعت امام علی(ع) می‌خوانیم:

هم او مسند آرای این بارگاه هم او کارفرمای این کارگاه

ازو یافت جنبش سپهر بلند از و گشت آسوده خاک نژند

هم از امر او گردش نه سپهر هم از رای او تابش ماه و مهر

به مینای ابر او می از ژاله کرد می آکین ازو ساغر لاله کرد

ازو چشم نرگس برآمد ز خواب وزو جعد سنبل درآمد بتاب

نیارد گیاهی برون سر ز خاک که ناید ازو شقه خاک چاک
بود پایه‌اش برتر از کاینات همه کایناتش طفیلی بذات
ولی او دهد روزی نیک و بد چنین بنده‌ای را خدائی سزد (صص ۶۰-۵۹)

– شهنشاهنامه از نظر زبانی تقلیدی محض از شاهنامه است. چند نمونه از این تقلید زبانی را می‌آوریم:

۱) ترکیبات: صبا بسیاری از ترکیبات فردوسی را عیناً در شهنشاهنامه به کار برده است:

شاهنامه: چو دل برنهی بر سرای سپنج همه زهر زو بینی و درد و رنج (ص ۴۲۵)
شهنشاهنامه: چه بندی دل اندر سرای سپنج کت آخر فروکند باید به رنج (ص۷۴)

۲) آوردن دو حرف اضافه برای یک متمم:

شاهنامه: بفرمود تا سرش برداشتند به نیزه به ابر اندر افراشتند (ص ۱۱۵)
شهنشاهنامه: به هرجا که مردی سخن سنج بود به خاک اندرش جای چون گنج بود (ص ۶۶)

۳) آوردن فعل با همی:

شاهنامه: خرد گر سخن برگزیند همی همان را گزیند که بیند همی (ص ۱)
شهنشاهنامه: ز فرّ تو این تودهٔ خاک چند بنازد همی بر سپهر بلند (ص ۵۴)

۴) آوردن کلمات فارسی کهن:

شاهنامه: به هستیش باید که خستو شوی ز گفتار بیکار یکسو شوی (ص ۱)
سر جادوان را بکندم ز تن ستودان ندیدند و گور و کفن (ج۳، ص ۱۴۴۵)
شهنشاهنامه: در آن دز به جا مانده بود ار کسی ستودان شدش ژاغر کرکسی (ص ۷۸)

۵) آوردن کلمات با معنی قدیمی:

شاهنامه: ورا هوش در زاولستان بود به چنگ یل پور دستان بود (ج ۳، ص۱۴۱۲)
شهنشاهنامه: که هوش شه کشور آرا برند چو دارا جگرگاه دارا درند (ص۷۸)

۶) موصوف و صفت مشترک:

شاهنامه: کنون بند بگشای از جوشنم برهنه ببین این تن روشنم (ص ۴۴۴)
شهنشاهنامه: رخ او چراغ شبستان جان تن روشن او روان را روان (ص۵۰)

گاهی موصوف و صفت‌های مقلوب را نیز عیناً به کار می‌برد:

شاهنامه: به مردی و دانش کجا داشت کس جهان داورت باد فریادرس
شهنشاهنامه: محمد شهنشاه دنیا و دین جهان را جهان داور راستین (ص ۵)

– تقلید از مضامین:

شاهنامه: به بینندگان آفریننده را نبینی مرنجان دو بیننده را (ص ۱)
شهنشاهنامه: نه بیننده او را و بیننده او دو بیننده را آفریننده او (ص ۴۵)

– یکی از ویژگی‌های بسیار جالب توجه شهنشاهنامهٔ صبا، فضای حاکم بر تصویرسازی‌های آن است. توضیح این‌که همان‌طور که قبلاً گفتیم، موضوع این اثر جنگ‌های ایران و روس، وصف میادین جنگ و سربازان دو طرف است. واقعیت مسلم این است که میدان‌های جنگ این دو و سلاح‌های مورد استفادهٔ آن‌ها بسیار متفاوت با روزگار قدیم بود و در این جنگ‌ها دیگر از سلاح‌های کهن استفاده نمی‌شد و به جای آن‌ها، تفنگ و توپ و باروت به کار می‌رفت اما صبا در توصیف میدان‌های جنگ بین ایران و روسیه، کاملاً به شیوهٔ فردوسی در شاهنامه عمل کرده و پهلوانان خود را به جای توپ و تفنگ، با گرز گران و خنجر آبگون به میدان فرستاده است و این هم یکی از نمونه‌های تقلید ناشیانه او از فردوسی است. این نمونه‌ها را ببینیم:

که دارای دیرینه شاه کهن　　محمدشه آن شیر شمشیر زن
سنانش جگرگاه شیران درید　　خدنگش دل شیرگیران درید (ص ۷۴)
به کین خنجر آبگون آختند　　چو آتش به بالین شه تاختند (ص ۷۹)
به گرد اندر آورد از هر کران　　سبکسار سرشان به گرز گران (ص۷۲)
ز بس آهنین گرز و برگستوان　　به هامون بسی کوه آهن روان (ص۷۷)

یا از کسانی سخن به میان می‌آورد که قاعدتاً در ایران قرن سیزدهم هجری جایگاهی در تاریخ و فرهنگ ما نداشتند، اما صبا همچنان با یک تقلید ناشیانه از شاهنامه، بدون آن‌که شرایط تاریخی عصر خود را بسنجد آنان را وارد اثر خود کرده است؛ موبدان زردشتی در برهه‌ای از تاریخ ایران جایگاه بسیار والایی در این سرزمین داشتند و به جهت این‌که داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی در روزگاری اتفاق می‌افتد که این گروه حضوری پررنگ در اجتماع دارند و یا این‌که این گروه در جمع‌آوری این داستان‌ها نقش مهمی داشته‌اند، فردوسی از آنان سخن فراوان به میان آورده و از آنان یاد کرده است:

ز هر کشوری موبدی سالخورد　　بیاورد و این نامه را گرد کرد (شاهنامه، ج۱، ص ۱۰)

و صبا بدون هیچ منطق صحیحی در قرن سیزدهم می‌گوید:

ستاره‌شمر مرد بسیاردان　　برش گفته از موبد کاردان (شهنشاهنامه، ص ۸۷)

که در همین بیت تقلید دیگری از شاهنامهٔ فردوسی می‌بینیم؛ طالع بینی از طریق منجمی و ستاره‌شناسی که علاوه بر تقلید مفهومی، کلمهٔ «ستاره شمر» را عیناً از فرهنگ واژگانی شاهنامه اخذ کرده است:

به سام نریمان ستاره شمر　　چنین گفت کای گرد زرین کمر
تو را مژده از دخت مهراب و زال　　که باشند با هم دو فرخ همال (شاهنامه،ج۱، ص ۱۵۹)

در حالی‌که این کلمه در قرن سیزدهم کاربرد نداشته است و معادل این واژه در دورهٔ قاجار کلمهٔ «منجم» و «منجم باشی» بوده است.

– از زنان با عنوان «پوشیده رویان» نام برده است:

شاهنامه:　　ز پوشیده‌رویان یکی شهرناز　　دگر ماهرویی به نام ارنواز (ص ۳۹)

شهنشاهنامه: برون برد پوشیده‌رویان ز شهر به شکر شرنگش درآمیخت دهر (ص۷۷)

با وجود این، شهنشاهنامهٔ صبا تفاوت‌هایی نیز با شاهنامهٔ فردوسی دارد. شاهنامه حماسه‌ای است ملی و طبیعی و در حدود ۶۰ هزار بیت دارد اما شهنشاهنامه حماسه‌ای است تاریخی و در ۴۰ هزار بیت سروده شده است.

همانگونه که گفتیم، شهنشاهنامه از نظر زبانی به شدت از شاهنامه تقلید می‌کند و می‌کوشد تا از لغات فارسی به جای لغات عربی استفاده کند، با این حال گاهی برخلاف شاهنامه کلمات ترکی را هم به کار برده است:

بود خیلتاشی خلیلش به در به هارونیش بسته موسی کمر (ص ۵۰)

در تقسیم‌بندی انواع حماسه، شاهنامه فردوسی حماسه‌ای اساطیری است اما شهنشاهنامه حماسه‌ای است تاریخی. بزرگترین قهرمان شاهنامه، رستم و بزرگترین قهرمان شهنشاهنامه، فتحعلیشاه قاجار است؛ اما تفاوت فاحشی در پردازش این دو شخصیت دیده می‌شود: فردوسی در انتخاب قهرمانان داستانهایش به درستی عمل کرده است در حالیکه صبا چنین نکرده است؛ فتحعلیشاه را که مکررا از روسها شکست می‌خورد و ایالات ایران را یکی پس از دیگری از دست می‌داد، نمی‌توان یک قهرمان حماسی دانست. (شمیسا، ۱۳۷۸: ص ۲۷۸) به طور کلی داستانهای شاهنامه را به جهت اسطوره‌ای بودنشان نمی‌توان دروغین دانست و اتفاقات خارق-العاده آنها قابل تأویل و تفسیرند. به قول خود فردوسی:

از او هرچه اندر خورد باخرد دگر بر ره رمز معنی برد

اما داستانهای شهنشاهنامه دروغین است و حتی از نظر طرح زمان و مکان نیز سنخیتی با واقعیتهای روزگار ندارد. «فردوسی از کسی و کسانی سخن می‌گوید و جایی را وصف می‌کند که دقیقا همانگونه می-خورند و می‌پوشند و می‌زیند. فردوسی دروغ نمی‌گوید و او عین واقع را که واقعیتی است اسطوره‌ای، تصویر می‌کند. ولی آقای صبا دروغ می‌گوید وقتی که در وصف نیاکان و فرزندان فتحعلیشاه می‌نویسد». (شمس لنگرودی، ص ۱۲۸)

نتیجه‌گیری

با مقایسه‌ای گذرا بین ابیاتی از دو اثر حماسی: شاهنامه فردوسی و شهنشاهنامه صبا، تردیدی بر جای نمی‌ماند که شهنشاهنامه اثری است بدون کوچکترین ابتکار در فرم و محتوا و ذهن و زبان. این اثر یک تقلید محض از شاهنامه است که شاعر در سرایش آن هیچ توجهی به اوضاع زمانه خود و تحولات روزگارش نداشته است. نگاه صبا به جهان در این اثر نگاهی است متعلق به همان قرن چهارم هجری و به همین دلیل اثر او بوی زمانه او را نمی‌دهد و البته این ویژگی، ویژگی عام شعر دوره بازگشت ادبی است و شاعران این سبک عالما عامدا به تقلید از گذشتگان می‌پردازند. شاید استاد شفیعی کدکنی بهترین تعبیر را درباره شاعران این دوره به کار برده باشند؛ ایشان شاعران سبک بازگشت را "کاریکاتور" شاعران قدیم دانسته‌اند که «شخص مطلع به راحتی می‌تواند از اینها صرف نظر کند و اینها را از تاریخ تکامل شعر فارسی کنار بگذارد». (شفیعی

کدکنی، ۱۳۹۰، ص ۲۰) به قول اخوان ثالث این سبک تنها توانست «مشتی آدمهای دروغین به وجود آورد: سعدی دروغین، سنایی دروغین، منوچهری دروغین ...» (به نقل از آرین‌پور،۱۳۵۷، ص۱۹) و ملک الشعرای صبا فردوسی دروغین این عصر است و شهنشاهنامه او کاریکاتوری است از شاهنامه.

کتابنامه

- آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما، ج۱، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۵۷.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ادوار شعر فارسی، چاپ هفتم، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۹۰.
- شمس لنگرودی، مکتب بازگشت، ویرایش دوم، تهران، انتشارات مرکز، ۱۳۷۵.
- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، چاپ ششم، تهران، انتشارات فردوس، ۱۳۷۸.
- صبای کاشانی (فتحعلیخان صبا)، شهنشاهنامه، نسخه خطی موجود در کتابخانه ملی به شماره ۱۰۱۲۹–۵.
- فردوسی، شاهنامه، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۰.

تأثیر معنا ی فعل برساخت دستوری جمله

دکتر حسن بساک
استادیار دانشگاه پیام نور مشهد.
غزاله بهرامی نیا
کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی

چکیده

در کتاب های دستور، فعل را به کلمه ای که بر انجام کار یا روی دادن حالتی دلالت دارد، تعریف کرده و براین اساس افعال را به دو گروه تام و ربطی تقسیم نموده اند. در حالی که تعدادی از افعال تام کار فعل ربطی را انجام می دهند و نیز افعال ربطی گاه بر انجام عمل دلالت دارند. پرسشی که در این جا مطرح است این است که معنای فعل بر عملکرد دستوری آن درجمله چه تأثیری دارد؟ و آیا معنا باید در تعریف فعل جایگاهی داشته باشد یا خیر؟

در این مقاله کوشش کرده ایم اهمیّت معنای فعل را در کارکرد دستوری آن بر جمله بررسی کنیم و با ارائۀ شواهدی نشان داده‌ایم که چگونه تغییر معنای فعل بربافت دستوری جمله اثر می‌گذارد و جمله هایی با فعل یکسان ومعنی متفاوت جمله های دو جزئی، سه جزئی و ربطی می سازند. هم چنین به تأثیر گذاری معنا برساخت افعال مرکب نیز اشاره کرده ایم.

پس از بررسی افعال مختلف از نظر معنایی به این نتیجه رسیده ایم که معنای فعل بدون شک بر عملکرد دستوری فعل تأثیر می گذارد از جمله این که معنای فعل تعیین کنندۀ تعداد اجزای جمله است، معنای فعل درتبدیل یک فعل تام به ربطی و برعکس و نیز در شکل گیری افعال مرکب نقش مهمی دارد و نیز نقش معنا در جایگزینی دو فعل "بود و داشت" با یکدیگر. همۀ این موارد گویای آن است که باید معنا رادرتعریف فعل درنظر داشت.

کلیدواژه‌ها: دستور زبان فارسی، فعل ، معنا، تام، ربطی، ناقص، مسند

مقدمه

در هر کتاب دستور زبان به کلماتی از قبیل : فعل ، ربطی ، تام ، فعل ناقص و .... بر می خوریم که در باره ی هریک از آن ها تعریف ها یی موجود است. تعریف هایی که در کتاب های دستور از این اصطلاحات وجود دارد جامع و مانع نیست؛ مانند افعالی که تام هستند اما در بعضی از جمله ها بر انجام عمل دلالت نمی کنند . کلماتی که قید هستند اما نمی توان آن ها را از جمله حذف کرد . فعلی که ربطی است اما مفهوم انجام عمل را می رساند.

این مسئله که چرا چنین مواردی وجود دارد و چگونه باید آن ها را ارزیابی کرد ؟ آیا می توان همه ی این موارد را استثنا درنظر گرفت ویا باید در تعریف ها تجدید نظر کرد؟ سؤالاتی است که باید به هر حال پاسخی برای آن یافت.

در این مقاله به بررسی نقش معنا ی فعل بر ساخت دستوری جمله پرداخته ایم درقسمت اول ابتدا تعریف هایی را که از فعل شده است ، مطرح نموده ایم ودر بخش دوم با ارائه ی شواهدی ازجلد اول کتاب کلیدر تأثیر معنای فعل را در جمله های مختلف بررسی کرده و تغییر ساخت جمله را از نظر دستوری نشان داده ایم . این که تغییر معنا باعث تغییر اجزاء جمله شده ویا برخی از افعال تام باتغییر معنی کار فعل ربطی را انجام می دهند . دربخش سوم در باره ی افعال ناقص بحث کرده ایم که هر دو مفهوم " تام و ربطی " بودن را در خود دارند . و در بخش چهارم به بررسی صفت های مفعولی برخی افعال پرداخته ایم که درمعنای صفتی خود نقش" مسند " را ایفا می کنند وسبب تغییر زمان افعال می شوند . در بخش پنجم نشان داده ایم که افعال ربطی می تو انند مفهوم انجام عمل را برسانند . و در بخش ششم دو فعل " بود و داشت " را مقایسه نموده تا نشان دهیم که با وجود این که از دو گروه مجزای افعال تام و ربطی هستند اما به دلیل تشابه معنایی ، می توانند با اندکی تغییر درجمله جانشین یکدیگر شوند ودر پایان به جمع بند ی و نتیجه گیری از بحث پرداخته ایم .

پیشینه ی تحقیق

درزبان فارسی، کتاب های دستوری بسیاری نوشته شده و در بیشتر آن ها تعریفی از فعل ارائه شده است که می توان به این موارد اشاره کرد:

۱ – دستور زبان فارسی فعل ،حسن انوری ، ۱۳۸۴، تهران

۲ – دستورزبان فارسی ، عبدالرسول خیام پور، ۱۳۸۸، تبریز

۳ – مبانی علمی دستورزبان فارسی، احمد شفائی ، ۱۳۶۳ ،تهران

۴ – دستور مفصل امروز ، خسرو فرشید ورد ، ۱۳۸۴، تهران

۵ – دستورزبان فارسی (برپایه ی نظریه ی گشتاری) ، مهدی مشکوۀ الدینی ، ۱۳۷۹، مشهد

آنچه از مجموع این تعریف ها بر می آید این است که فعل کلمه ای است که بر انجام دادن کار(وقوع کار)دلالت می کند ویا اسم ، صفت وحالتی را نسبت می دهد . عمل فعل معمولا دریکی از سه زمان انجام می شود . سپس بر اساس این که فعل بر انجام کار دلالت کند یا صفت وحالت و .... را نسبت دهد ، افعال را به دو گروه تام و ربطی تقسیم کرده اند . افعال تام عموماً مفعول پذیر و افعال ربطی، مسند پذیر هستند .

در بارۀ افعال ربطی بایدگفت که علاوه بر افعالی که به طورذاتی ربطی هستند هر فعل دیگری که در معنای " شدن " باشد نیز ربطی است مانند گشت و گردید. از طرف دیگر افعالی وجود دارند که با این که جزء افعال تام هستند مسند می پذیرند و برخی دیگراز افعال علاوه بر مفعول به جزء دیگری برای تکمیل معنی خود نیاز دارند که بعضی از دستوریان این جزء را مسند وبعضی تمیز می دانند واز این گونه افعال به نام فعل ناقص یاد می کنند.

اکنون سؤال این است که چه عاملی باعث تغییر کاربرد این گونه افعال در جمله می شود؟ چرا فعلی تام کار فعل ربطی را انجام می دهد وبرعکس و آیا همه ی این موارد با تعریفی که از فعل ارائه شده منطبق است یا خیر؟

۱- تعریف فعل

پیش از آن که به بررسی معنای فعل در جمله بپردازیم ،باید ابتدا تعریف های ارائه شده از فعل رابررسی کنیم . در تعریف فعل گفته اند : " فعل بر وقوع یا لا وقوع کاری درزمان معینی دلالت دارد." (خیام پور،۶۸:۱۳۸۸) کلمه ی کار دراین تعریف همان مفهوم عمل است و عمل فعل یا فیزیکی است مانند : " من غذا می خورم." که خوردن عمل فیزیکی وقابل مشاهده است ویا عمل غیر فیزیکی است مانند : " او خودش را می خورد." که این عمل بیشتر جنبه ی روانی دارد.

تعریف ارائه شده از سوی خیام پوردرمورد افعال تام است . زیرا وی افعالی مانند : " است ، هست ، بود، باشد و باد و... را به عنوان حروف اسناد معرفی می کند ونه به عنوان فعل .(خیام پور، ۱۳۸۸: ۱۰۹)و جمله هایی که دارای چنین افعالی هستند، (حروف اسناد از دیدگاه خیام پور)جمله ی " اسمی " و بقیه ی جمله ها را جمله ی " فعلی " می نامد .(همان : ۲۵ -۲۶)

تقسیم جمله ها به اسمی و فعلی مشابه تقسیم فعل به " تام وربطی " است زیرا آن چه به عنوان فعل ربطی می شناسیم همان است که خیام پور آن را با نام حرف اسناد معرفی کرده است .

شفائی نیز درتعریف فعل می گوید : " فعل کلمه ای است که بر حرکت ، پروسه (جریان عمل) و یا حالت اشیاء دلالت دارد. (شفائی، ۱۳۶۳: ۷۱) دراین تعریف منظوراز پروسه همان جنبه ی نمودی فعل است ؛ یعنی ، نحوه ی تحقق فعل . و به این دلیل از تعریف های دیگر کامل تر به نظر می رسد .

فرشید ورد در تعریف فعل می گوید : " کلمه ای است که به تنهایی یا به یاری وابسته هایی در یکی از زمان ها ی سه گانه بر واقع شدن امری دلالت می کند و امری است که به امردیگر اسناد داده می شود. مانند" علی رفت . و"او زیرک است. " (فرشید ورد، ۱۳۸۷:۱۳۱)

همانطور که از این تعریف بر می آید در برابر افعالی که مفهوم انجام عمل دارند ، برخی افعال وجود دارند که مفهوم انجام عمل در آن ها مشاهده نمی شود و در آن ها امری به امر دیگر اسناد داده می شود مانند: " پژمرده و غمگین بودند." (دولت آبادی، ۱۳۸۴: ۳) دراین جمله " پژمرده و غمگین " صفاتی هستند که به نهاد جمله نسبت داده شده و نقش مسندی دارند . به این فعل ها ، فعل ربطی می گویند.

انوری فعل های ربطی را نیز به دو نوع ربطی اصلی شامل : استیدن ، بودن ، شدن و ربطی فرعی شامل گشتن ، گردیدن ،باشیدن ، هستیدن آمدن ،افتادن وایستادن تقسیم کرده است.(انوری،۱۳۸۴ : ۲۹۳-۴)

همان طور که در تعریف های بالا مشاهده شد در هیچ یک از آن ها به معنی افعال توجّهی نشده است . این درست است که همه ی فعل های ربطی بین مسند و مسند الیه رابطه برقرار می کنند ویا حالت و صفتی را به آن نسبت می دهند و همه ی فعل های تام نشان دهنده ی انجام عمل هستند اما هریک از این افعال (

تام و ربطی) می توانند در برخی از معانی خود کار فعل گروه دیگر را انجام دهند و این موارد را به عنوان " استثنا " نامیدن تعریف فعل را از دیدگاه علمی خدشه دار می سازد زیرا تعریف علمی باید جامع و مانع باشد .

بر این اساس در بخش بعدی نشان می دهیم که چگونه افعال می توانند دربرخی از معانی خود ساخت دستوری جمله را تغییر دهند.

۲ - تأثیر معنا ی فعل بر ساخت دستوری جمله

بست

فعل " بست " با توجّه به معنی در جمله ساخت ها ی دستوری متفاوتی به وجود می آورد . این فعل در معنای عمل بستن یک فعل متعدی است . مانند این موارد

۲-۱– دیگر چشم به باد هم بسته ام .(دولت آبادی، ۱۳۸۴: ۲۲۲) جمله سه جزء دارد.

۲-۲– خیش به دنباله ی شتر بست . (همان : ۷۷) بستن درمعنای اتصال چیزی به چیز دیگر سه جزئی

۲-۳ – درحال شیرو، دیده بر هر چه زخم و خواری بسته بود. (۱۲۴) بستن درمعنای نادیده گرفتن، سه جزئی

صفت مفعولی فعل بستن " درزمان های ماضی بعید ، التزامی و نقلی می تواند " مسند " باشد و فعل های " بود ، باشد و است " فعل ربطی است . وحیدیان به این مطلب اشاره کرده که دربخش صفت مفعولی نظرات وی را مطرح می کنیم . شواهد زیر مؤید این امر است .

۲-۴ – هنگامی که چشمهایت بر چیزی بسته باشد . (۱۶۲) دراین جمله ، فعل اگرچه به نظر می رسد مفهوم انجام عمل را دارد اما درحقیقت " بسته " مسند است زیرا اگر بخواهیم فعل را منفی کنیم طبق گفته ی وحیدیان فعل " باشد " حرف نفی را می پذیرد (وحیدیان،۱۳۷۸ :۲۷۵)درحالی که اگر درمثال های ۲-۱ تا ۲-۳ که فعل ها متعدی هستند ، بخواهیم فعل را منفی کنیم ، صفت مفعولی علامت نفی را می پذیرد .

۲-۵ – (او را) پای دریچه ای که به دیوار بود و هنوز بسته بود برد . (۶) دراین جمله " بسته " مسند و است فعل ربطی است . شکل منفی آن : دریچه بسته نبود . سه جزئی

۲-۶ – حیات به نان بسته است . (۷۳) بسته در این جمله به معنای " وابسته " است و مسند جمله محسوب می شود .

۲-۷ – هست و نیست ما به باد بسته است . (۳۴۹) درجمله های ۶ و ۷ " بسته " درمعنای "وابسته" به حرف اضافهٔ " به " احتیاج دارد ؛ بنابراین " به نان و به باد " متمم اسم اند .

فعل بست در شکل عادی خود نیز می تواند مسند بپذیرد مانند این مثال

۲-۸ - گویی خون در رگ هایش یخ بسته بود. (همان : ۳۳)

در این جمله یخ نقش اصلی دارد و قابل حذف نیست و چنانچه حذف شود مفهوم جمله آن چیزی نیست که متن به آن اشاره دارد. زیرا یخ بستن خون برای بیان حالت ترس و شوک به کاررفته است بنابراین هیچ نقشی جز نقش مسندی ندارد و هر چند که این فعل را می توان درمعنای" شد " نیز به کار برد اما معنای جمله با " شد " دقیقاً با معنای جمله با " بست " یکی نیست . زیرا یخ بستن به معنی انجماد است ولی یخ شدن در معنای سرد شدن است.

ایستاد

۹-۲ – خوب ، آن جا بردست آن زن ها بایست . (۱۲) ایستادن در معنای متداول خود یعنی درتضاد با نشستن است .

۱۰-۲ – ترس او را ایستاند. (۳۳۱) فعل متعدی درمعنای متوقف کردن .

۱۱-۲ – مارال نزدیک عمارتی که بر فراز سردرش بیرقی درهوا ایستاده بود ماند . (۲) ایستاده در این جمله در معنای آویخته است و مسند جمله محسوب می شود که شکل منفی آن ایستاده نبود ، است .

۱۲-۲- موی بر اندامش سیخ ایستاد. (دولت آبادی، ۱۳۸۴: ۶۲)

دراین جمله می توان گفت " موی بر اندامش سیخ شد." که در این صورت سیخ نقش مسندی دارد . اما اگر به معنی لغوی فعل ایستاد توجّه کنیم می بینیم که معنی این فعل یعنی از جای خود برخاستن یا بلند شدن است و دراین جا " مو" که همیشه بر روی پوست حالت خوابیده دارد از جای خود بلند می شود .پس می توان ادعا کرد که در این جمله فعل در معنی لغوی خود به کاررفته است . اما نمی توان گفت عمل فعل از فاعل سر زده زیرا فاعل در این جمله غیر عامل و پذیرا است. از طرف دیگر عمل ایستادن در این جا یک عمل غیر ارادی است که بر اثر ترس عارض می شود یعنی در این جا عملی غیر ارادی بر فاعل تحمیل شده است . به هر حال در این جمله عملی انجام شده وباید برای کلمه ی " سیخ" نقشی قائل شد. اگر این کلمه را قید بگیریم حذف آن بر معنی جمله اثر می گذارد و آن حالت ترس را القا نمی کند و اگر مسند بگیریم ایستاد(درمعنای ایستادن) جزء فعل های ربطی نیست و از طرفی نمی توان آن را فعل مرکب گرفت .

ماند

۱۳-۲ – دلاور بی سخن ماند .(۱۵)

۱۴-۲ – من که جلوش لال می مانم .(۲۰۶)

با این که در این جمله ها می توان فعل " شدن " را جانشین " ماندن " کرد اما تفاوت ظریفی بین این دو وجود دارد . " شدن " نشان دهنده ی تغییر وضعیت وقرارگرفتن درحالت جدید است اما ماندن نشان دهنده ی ثبات وضعیت فعلی است . به عبارت بهتر رابطه ی بین " ماند و شد " همان رابطه ی بین " بود و شد " است . درهر صورت دراین جمله ها " بی سخن و لال " مسند هستند .

ماندن " درمعنای ایستادن ویا توقف عمل ، لازم است و جمله ی دو جزئی می سازد . مانند این موارد:

۱۵-۲ – هر گاه زیاد آن جا نمانی ، چون که نیم ساعت دیگر کشیک من سر می رسد .(۲)

۲-۱۶ – میل به نوشیدن جرعه ای ، اما نه ، نماند . (۳۰)

فعل ماند ن هم چنین به معنی " متوقف شدن " دریک حالت و وضعیت است ودراین معنا همیشه با یک صفت همراه است که به فاعل یا نهاد جمله نسبت داده می شود ودرحقیقت نقش مسندی دارد مانند نمونه های زیر:

۲-۱۷ – تکه زمین دیمزار ، نیمه کاره مانده بود. (۱۸۳)

در این جمله " ماندن " در معنای " شدن " نیست ومفهوم اصلی خود را دارد که همان ثبات یک حالت یا وضعیت است. دراین جا حالت نیمه کاره بودن به نهاد یعنی تکه زمین دیمزار نسبت داده شده و بنابر این مسند است .

۲-۱۸ – هر دو بالا سر بلقیس ، ایستاده مانده بودند. (۱۶۴) حالت ایستاده به هر دو که نهاد جمله است نسبت داده شده و مسند است.

۲-۱۹- پرسش جوانک بی پاسخ ماند.(۲۱۰)

بر طبق توضیحات بالا " بی پاسخ " مسند است . در این جمله ها نمی توان فعل " شد " را جانشین کرد و اگر چه می توان فعل بود را به جای ماند قرار داد اما معنی یکسانی از این جانشینی به دست نمی آید. در کتاب های دستوری جانشین شدن " شد " به جای فعل جمله به عنوان معیاری برای ربطی بودن فعل در نظر گرفته شده، این معیار زمانی صحیح است که این جانشینی تغییری اساسی در معنای جمله ایجاد نکند.

طبیب زاده معتقد است " هرگاه نتوان در جمله ای " بودن " را به " شدن " یا " شدن " را به " بودن" تبدیل کرد ، با فعل غیر ربطی سرو کارداریم. " (طبیب زاده ،۱۳۸۵ : ۷۷-۷۸) دراین جمله ها حتی اگربود را جانشین ماند بکنیم باز در تبدیل به شد جمله بی معنا می شود. (این نکته در مورد فعل های آمد ونمودنیز صدق می کند.)

گرفت

۲-۲۰ – گردنش را سخت وراست گرفته بود . (دولت آبادی،۱۳۸۴: ۱) درمعنای نگهداشتن وجمله سه جزئی

۲-۲۱-ساعد برپیشانی گرفت. (همان :۱۹) درمعنی گذاشت . سه جزئی

۲-۲۲- قلبم می گیرد.(همان:۱۱۳) دو جزئی

۲-۲۳- به زنها بگوید زیرش را بگیرانند.(۴۲) درمعنی روشن کردن سه جزئی

۲-۲۴- یعنی یکیش هم به پرهٔ سینهٔ یک بخت ورگشته نگرفت.(۱۵۷) درمعنی اصابت کردن سه جزئی با متمم

۲-۲۵- زن ها در خود فرو رفتند و خاموش گرفتند. (کلیدر،۱۳۸۴ :۲۷۳) دراین جمله فعل " گرفتن " درمعنای " شدن " به کار رفته و بنابراین کلمه ی خاموش ، مسند است .

۲۶-۲- مارال نیز خموشی گرفت.(همان :۷۰)

در این جمله اگر به جای گرفت " شد " قرار دهیم جمله بی معنا است وباید حتماً کلمه ی خموشی به خاموش تغییر یابد تا معنا دار شود . این نکته نشان دهنده ی آن است که با وجود هم معنی بودن این دوجمله، هر فعل با توجّه به نوع کلمات به کار رفته در جمله رفتار خاصی دارد.

۲۷-۲ - باد آرام گرفته است.(همان :۶۴) باد آرام شده است.

۲۸-۲– او هرگز در یک جا قرار نمی گرفت . (۵۰) با توجّه به متن " قرار گرفتن " به معنی ساکن شدن، فعل مرکب است اما اگر " قرار " به معنی آرام باشد ، دراین صورت آرام نقش مسند ی دارد .

آمد

۲۹-۲ – همین الآن دارم از کلیدر می آیم .(۳) آمدن در معنای عمل آمدن فعل لازم است .

۳۰-۲ – من میان این چیزها بار آمده ام . (۳۰۷) به بار آمده ام یعنی به ثمر آمده ام . آمدن دراین جمله یعنی رسیدن به نقطه ای یا مرحله ای خاص از زندگی ودرکل یعنی " بزرگ شدن " ممکن است فعل مرکب درنظر گرفته شود ولی در حقیقت از متمم و فعل ساخته شده است . یعنی حرف اضافهٔ حذف شده است.

۳۱-۲ – پلک ها از گرما هم آمدند . (۷۷) هم آمدند یعنی به هم آمدند یا به سوی هم آمدند ودر کل به جمع شدن چشم ها اشاره دارد .

فعل " آمدن " درمعنای " شدن " فعل ربطی است .

۳۲-۲ – به تله ای از پیش نیندیشیده گرفتار آمده بود. (۳۵۶) گرفتار شده بود .

۳۳-۲ – تو در قلاب زمان گرفتار آمده ای . (۱۲۵) گرفتار شده ای

فعل " آمد " دربعضی موارد درمعنای " شدن " نیست اما به مسند احتیاج دارد مانند موارد زیر

۳۴-۲ – این به طبع دختران کرد ، خوشایند می آمد .(۱۸)

در این جمله " آمد " در معنای شدن به کار نرفته اما خوشایند نمی تواند قید باشد زیرا با حذف آن جمله غیردستوری می شود . از طرفی فعل " خوشایند آمدن " رادر این جمله نمی توان فعل مرکب دانست . فعل " می آمد " در این جمله می تواند با فعل " به نظر می رسید " یا " بود " جانشین شود و این نشان می دهد که فعل آمد در این جمله نقش فعل ربطی را ایفا می کند.

۳۵-۲ - به دلت گوارا آمد آن چشم ها که تنت را سر تا پا چریدند. (همان : ۲۰)

در این جمله نمی توان شد را جانشین کرد و اگر چه فعل بود می تواند به جای فعل اصلی بیاید اما مفهوم جمله تغییر می یابد .« گواراآمد » یعنی به وجود آمدن حالتی در شخص که اکنون نیز دوام دارد اما «گوارا بود »بیان حالتی است که قبلاً به وجود آمده اما اکنون دیگر وجود ندارد.

۳۶-۲ - چه رفتاری می توان داشت که به زیور گران نیاید. (همان : ۷۵)

گران آمدن نمی تواند فعل مرکب باشد زیرا در زبان کاربردی ندارد . این جمله معادل جمله ی " برای زیور گران نباشد ." است.

۲-۳۷ - اما به نظرم خیلی سردو گرم چشیده می آمد. (همان :۲۴)

دراین جمله به دلیل اضافه شدن ضمیر " م" به " نظر " نمی توان فعل را مرکب درنظر گرفت . درهر صورت " سرد و گرم چشیده " مسند است. این جمله معادل با جمله ی " به نظرم خیلی سرد و گرم چشیده بود ." ، است .

یافت

۲-۳۸ – زیور جای ایستادن نیافت. (۶۱) یافت در این جمله ، فعل متعدی است و " جای ایستادن " مفعول است .

۲-۳۹ – از حس و حالی که در خود بیداریافت به وجد آمد . (۳۰) دراین جمله به جای مفعول صریح ، مفعول غیر صریح به کار رفته است . کلمه ی " بیدار " دراین جمله قید است .

۲-۴۰ - بیگ محمد ، به دلداری صبراو هم آرام نیافته بود. (همان : ۲۰۴) دراین جمله به دلیل تغییر معنای فعل ، به جای مفعول به مسند نیاز است . فعل یافت درمعنای شد به کار رفته و " آرام " مسند جمله محسوب می شود .

۲-۴۱ - لحظه ها ، درازا می یابند. (همان : ۱۰۲) تفاوت این جمله با جمله ی شماره ی (۴۰) دراین است که درآن جمله ،جانشین شدن فعل " شد " به جای" یافت" ،تغییری درمعنا ی جمله ایجاد نمی کند درحالی که دراین جمله نمی توان " شد " را جانشین کرد زیرا با این جانشینی باید کلمه ی " درازا را نیز به دراز تغییر داد. دراین جمله فعل یافتن همانند جمله های شماره ی ۳۸و ۳۹ در معنای " پیدا کردن " است اما تفاوت در این است که در آن جمله ها عمل یافتن از فاعل جاندار سرزده بنابراین عمل یافتن از فاعل گذشته وبه چیزی که مفعول جمله است ؛ رسیده است اما در این جمله ، عمل یافتن از فاعل غیر جاندارسرزده و ارادی و از سر اختیار نیست بنابر این نمی توان " درازا " را مفعول جمله به شمار آورد . اگر این فعل را مرکب درنظر بگیریم ظاهراً مشکل حل شده اما معلوم نیست برداشت درستی از این فعل ارائه داده باشیم .

افتاد

دربرخی از جمله ها فعل " افتاد " لازم است . مانند این موارد :

۲-۴۲ – باد هنوزنیفتاده بود. (۳۴۷) درمعنی قطع نشده بود .

۲-۴۳– یکی هم از آن ها افتاد .(۱۷۱) دراین جمله "افتادن" در معنی عمل افتادن است و با توجّه به متن درمعنا ی کشته شدن

فعل افتادن درکاربردی دیگر به معنای سقوط یا حرکت ازیک مکان یا موقعیت یا وضعیت (حالت) به مکان ، موقعیت و وضعیت دیگر است که می تواند در جهت عمودی و یا افقی باشد . دراین معنی فعل همواره به حرف اضافه نیاز دارد اما حرف اضافه ی آن متغیر است مانند موارد زیر:

۲-۴۴ – چوبدست دلاور ..... بر شقیقه ی مرد خوابانده شد که بر خاک افتاد. (۹)

۲-۴۵ – مهتاو دقدار شد و در جا افتاد . (۹)

۲-۴۶ – روی سخن با ماه درویش افتاده بود .(۳۷)

۲-۴۷ – بس بود که ماه درویش به چنگ گل محمد بیفتد .(۶۶) دراین جمله ها نمی توان متمم را حذف کرد

هم چنین در بعضی از جمله ها فعل " افتادن " به معنی حرکت از یک وضعیت یا حالت به وضعیت یا حالت جدید است . مانند این نمونه ها :

۲-۴۸– گونه هایش گل افتاده .(۸۴) با توجّه به این که دراین معنا ، فعل " افتاد " به حرف اضافه احتیاج دارد می توانیم بگوییم " بر گونه هایش گل افتاده ." و گل مجازاً به معنی سرخی است .این جمله معادل جمله ی " گونه هایش سرخ شده " ، است و دلیل این هم معنی بودن این است که فعل " شدن " نیز نشانه ی تغییر از یک وضعیت به وضعیت دیگراست .

۲-۴۹ – چشمهایش گود افتاده . (۲۶) چشمهایش به گودی افتاده . یعنی از وضعیت عادی و مناسب دروضعیت غیر عادی و نامناسب قرار گرفته است . به دلیل حذف حرف اضافه ، کلمه ی " گود " به صورت صفت به کار رفته است وبه این دلیل فعل جمله در معنای " شدن " نیز کاربرد دارد. اگر فعل های دو جملهٔ اخیر را فعل مرکب درنظربگیریم باز آن چه باعث مرکب بودن فعل می شود عامل معناست ؛ زیرا بخش فعلی از معنا تهی می شود وبناچار معنای اسم یا صفت قبل از خود را اخذ می کند.

گاه فعل افتادن فقط درمعنی شدن یا بودن است . مانند مثال های زیر:

۲-۵۰ – خطر این که پسندیده تر افتد . (۴۲)

۲-۵۱ – گرچه لازم افتد مثل چغوکان دانه دانه از زمین برچینیش. (همان : ۱۰۳)

افتد درمعنی " شود " یا " باشد " است و کلمه ی لازم نقش مسندی دارد.

۲-۵۲ – مگر این که بگوییم از هم دور افتاده ایم. (همان : ۱۵۵) از هم دور شده ایم.

برداشتن

۲-۵۳ – پوست چهره اش چروک برداشته بود.(دولت آبادی،۱۳۸۴: ۱۴) ایجاد چروک در پوست نوعی تغییر وتبدیل در پوست است و در این جا فعل برداشتن معادل فعل " شدن " است .

نمود

۲-۵۴ – پنداری هیچ کدام نمی خواست بازتاب گفته ی زیور را در چهره ی خود بنماید . (۲۲۲) نمود ن دراین جمله به معنی " نشان دادن " متعدی است .

۲-۵۵ – هیئت کلی مرد، می نمود که درویشی است .(۲۶۱) جمله ی پس از " که " مفعول فعل نمودن است .

۲-۵۶ – آه که این چشم ها چرا چندین آرام و بی گناه می نمودند.(همان: ۶۶)

فعل نمودن هر گاه که در معنای " به نظر رسیدن " است مسند می پذیرد. در این جمله ، آرام و بی گناه حالتی است که به چشم ها نسبت داده شده است.

۲-۵۷ – تنش تیزتر و ترکه تر می نمود .(همان: ۹۱) تیزتر و ترکه تر به نظر می رسید.

۲-۵۸ – رفتارش در چشم ها جسورانه می نمود . (همان : ۴۴) جسورانه مسند است.

به نظر می رسید

۲-۵۹ – دیگری کوتاه و ریز نقش بود و میانه سال به نظر می رسید. (همان: ۱۵۴) میانه سال مسند جمله است و صفتی است که به دیگری نسبت داده شده است.

۲-۶۰ – به نظر می رسید که توان هیچ کاری را ندارد. (همان : ۱۹۵) اگر جمله ی پیرو را تأویل کنیم چنین خواهد شد

" ناتوان به نظر می رسید." که جمله ی پیرو مسند برای فعل است.

فعل های به نظر آمد، نمود و به نظر رسید، نشان دهنده ی تلّقی دیگران از چیزی یا امری است که ممکن است با حقیقت آن متفاوت باشد. بنابراین اگر چه در جمله هایی که دارای این فعل ها است می توان بود را جانشین کرداما معنی آن متفاوت است ونشان دهنده ی قطعیت وجود صفت یا حالت است.

به شمار می رفت

۲-۶۱ – برای شیرو تنها ماندن با مارال ، اقبالی به شمار می رفت.(همان :۱۰۷) اقبال مسند است.

به حساب می آمد

۲-۶۲ – درون خانه ی میانی که درش رو به ایوان باز می شد و شاه نشین به حساب می آمد.(همان: ۱۳۶)

شاه نشین نامی است که به خانه ی میانی نسبت داده شده ونقش مسندی دارد.

درپایان این قسمت لازم است به این نکتهٔ نیز اشاره شود که یکی از عوامل مهم درساخت فعل های مرکب ، عامل معنا است ؛ زیرا زمانی فعل مرکب ساخته می شود که فعل جمله نمی تواند هیچ معنا ی خاصی را منتقل سازد. از این رو معنای اسم یا صفت پیش از خود را می گیرد وبرروی هم به عنوان فعلی جدید درجمله ظاهر می شود . شواهد زیر مؤید این مطلب است .

۲-۶۳– مارال نمی توانست همهٔ آن چه را که راست بود و روی داده بود ، واگوی کند.(۹)

فعل" داده بود " دراین جمله هیچ معنایی ندارد و بنابراین به همراه کلمهٔ " روی" فعل جمله محسوب می شود و درمعنای اتفاق افتادن است.

۶۴-۲- وتا بیرون آمدن ماه در بیابان پرسه می زد.(۱۱۵)

دراین جمله نیز فعل " زد " معنایی ندارد اما با انتقال معنی کلمهٔ " پرسه " به آن و تشکیل فعل مرکب به راه رفتن بی هدف اشاره دارد .

۳- افعال ناقص

درمقابل افعال ربطی که مسند می پذیرند افعالی هستند که در حقیقت گذرا به مفعول هستند اما در بعضی از جمله ها مفهوم آن ها با مفعول به پایان نمی رسد وبه جزئی نیاز است که برخی مانند فرشید ورد (۴۲۹:۱۳۸۴) آن را مکمل یا مسند مفعولی می نامند و انوری (۱۳۸۴ : ۲۵۵) به همراه برخی زبان شناسان مانند طبیب زاده (۱۸۱:۱۳۸۵) آن را تمیز و مشکوة الدینی (۱۳۷۹ :۱۳۶) آن را متمم مفعولی می نامد .

این که چرا این افعال گاه فقط مفعول می پذیرند و گاه مفعول و مسند، خیام پور دلیل آن را اختلاف معنا می داند مانند فعل دید که در معنای دیدن با چشم، فعل تام و در معنای رؤیت به فهم و باطن ، ناقص است.(خیام پور، ۱۳۸۸ : ۷۴)

اینک به بررسی شواهد مربوط به فعل های ناقص می پردازیم.

نمود

۱-۳ - چهره ها را همین ، تنگ تر ، تیره تر و خسته تر می نمود.(دولت آبادی، ۱۳۸۴: ۱۹۶) یکی از معانی فعل " نمود " نشان دادن " است که در این معنا مفعول پذیر می باشد . در این جمله فعل نمود همان معنی نشان دادن را دارد با این تفاوت که صفات تنگ تر و ... حالت مفعول را بیان می کنند. چهارجزئی

۲-۳ - از این گونه حالات که جهان را بر جوان بیهوده می نماید.(همان :۵۱) می نماید به معنی نشان می دهد یا جلوه می دهد. چهارجزئی

۳-۳ - گویی نیازهای معیشتی دروغها ی دوسویه را موجّه می نماید. (همان :۲۲۰) نمودن به معنی کردن یا ساختن است.

۴-۳- و سر به سینه مایل نموده بود.(همان : ۳۵۸)

یکی از ویژگی هایی که زبان شناسان برای تمیز قائل هستند این است که تمیز تنها در جمله هایی به کار می رود که مفعول صریح آن همراه با " را "به کار رفته باشد ؛یعنی مفعول مشخص باشد .(راسخ مهند، ۱۳۸۴ :۵۲)

در این جمله مسند (تمیز) با مفعول بدون " را " به کار رفته ولی مفعول مشخص است زیرا در جمله های قبل معرفی شده است.

گرفت

۵-۳ - اما این همه را به بهای ماه درویش به هیچ گرفته بود. (همان: ۱۲۴)

به هیچ گرفته بود معادل هیچ انگاشته بود ویا پنداشته بود ویا" این همه را به بهای ماه درویش هیچ می دانست." فعل های " انگاشتن ، پنداشتن ودانستن نیز از افعالی هستند که گاه علاوه بر مفعول ، مسند نیز

می پذیرند و چون در این جمله قابلیت جا به جایی با فعل اصلی را دارند و در معنی جمله خللی ایجاد نمی شود؛

بنابراین " به هیچ " را می توان مسند در نظرگرفت.

۶-۳ – می شد نشنیده گرفت. (همان :۱۰۷) نشنیده ، صفت ونقش مسندی دارد.

۷-۳ – صبرخان ،قبضدان را که پیش پاهایش بر زمین افتاد ، ندیده گرفت.(همان:۱۵۳)

ندیده نقش مسندی دارد و نمی تواندقید باشد زیراحذف آن معنی جمله را کاملاًخلاف نظرنویسنده می گرداند ؛ از طرفی نمی تواند فعل مرکب باشدزیرا ندیده گرفتن دراین جا درمعنای ندیدن یا اغماض کردن نیست.دراین مثال ومثال بالا ، فعل گرفت در معنای فرض کردن ، وانمود کردن است و نیاز به مسند دارد.

۸-۳ – گل محمد ،پیش از این، خود را برجسته تر از آن پنداشته بود که دیده نشود.(همان :۳۱۷)

برجسته ترمسند است و می توان فعل های ناقص دیگری را مانند: دانسته بود، تصورکرده بودو گمان کرده بود جانشین فعل جمله کرد.

داشت

۹-۳ – به راستی که مارال – قره و گل محمد– هردو را چون دویار، دو برادر، عزیز می داشت. (همان: ۹۱)

عزیز مسند است.

۱۰-۳– نگران بود واین را نمی توانست از چشم صبرخان پوشیده بدارد.(دولت آبادی، ۱۳۸۴ :۱۵۳) پوشیده ، مسند است . فعل داشت نیز از افعالی است که دربسیاری موارد به صورت فعل ناقص به کار می رود.

دانستن

۱۱-۳ – حالا هم کسرو کم خود می دانست که چهره ی دختر را در نگاه خود بگیرد.(همان:۹۰)

با تأویل جمله ی پیرو ، جمله چنین خواهد شد.

نگاه کردن به چهره ی دختر را کسرو کم خود می دانست. کسرو کم مسند است.

۱۲-۳ – حالا هم اگر شما من را دشمن می دانید ، دیگر دست خودتان است.(همان : ۳۱۴) دشمن ، مسند

۱۳-۳ – این جا را خانه ی خودت بدان .(همان : ۲۲) خانه ی خودت، مسند است.

۱۴-۳ – خان عمونگ می داند که تو کنار مانده باشی. (همان : ۸۸)

خان عمو کنار ماندن تو را ننگ می داند.

دیدن

۱۵-۳ – نمی خواست تنها یار خود را آزرده ببیند.(همان:۱۱۳) آزرده ، مسند

۳-۱۶ – نگاه گل محمد را هار می دید.(همان:۲۰۷) هار، مسند است.

۳-۱۷ – پنداری بهتر دیده بودگریه هایش را برای خود نگاه دارد.(همان: ۱۸۶)

نگاه داشتن گریه هایش را بهتر دیده بود. بهتر ، مسند است.

۳-۱۸ – هر گاه لازم می دید عبای نازکی به دوش می گرفت .(همان : ۳۶) معادل هر گاه لازم می دانست . شمردن

۳-۱۹ – من را غریبه می شماری .(همان:۶۷) غریبه ، مسند

۳-۲۰ – خود را در آن چه روی داده بود همدست می شمرد. (همان:۱۶۵) همدست، مسند

۳-۲۱ – کلمیشی این برافروختگی خان محمدش را میراث مادری می شمرد.(همان:۱۷۴) میراث مادری، مسند

گذاشتن

۳-۲۲– با این همه ، دودلی آسوده اش نمی گذاشت.(همان : ۱۶۲) آسوده، مسند

۳-۲۳ –برادرغیرت کن ویک کله ما را یکه بگذار.(همان:۱۴) یکه : مسند

۳-۲۴ – موج خشم اگر از خانه برمی خاست، او را نیز آرام نمی گذاشت.(همان:۶۳) آرام، مسند

نامیدن

۳-۲۵ – اهل بیابان چنین هوایی را گرگ ومیش می نامند.(دولت آبادی،۱۳۸۴ :۱۸۲) گرگ و میش، مسند

کردن

۳-۲۶ – اسب را داشت مانده می کرد.(همان: ۹۳) مانده به معنی خسته ، مسند

۳-۲۷ – با این همه ، چنین تسلیم ، چنین تن دادنی ، دلمشغولش کرده بود.(همان : ۳۵۹) دل مشغول، مسند

۳-۲۸ – پس چه چیزگل محمد ، بندارا افسون کرده بود.(همان:۳۵۹) افسون، مسند

شناختن

۳-۲۹ – به محمّدشتر می شناسنش(همان:۲۳۶) اورا به عنوان یا به نام محمّدشتر می شناسند. به عنوان محمّدشتر، مسند .

انوری از نوعی فعل ناقص به نام فعل تمیزی بایی نام می برد و می گوید : " گاهی فعل تمیزی در جمله ای می آید که تمیز حرف اضافه ی " به " بر سر دارد وبه صورت متمم است و گویی " به " اغلب، معنی به عنوانِ دارد ویا خود " به عنوانِ " مقّدر و محذوف است .(انوری ، ۱۳۸۴ : ۲۵۶)

حس کردن

۳-۳۰– خود را رنجیده حس می کرد.(همان: ۱۶۲) رنجیده ، مسند

ساختن

۳۱-۳ – فزونی اندوه ، از هر تن سنگی ساخته بود.(همان :۳۶۰)

دراین جمله کلمه ی " سنگی " مفعول است می توان همین جمله را با تغییر کوچکی تبدیل به جمله ی دارای مفعول و مسند کرد.

فزونی اندوه ، هرتن را سنگی ساخته بود. دراین جمله کلمه ی " سنگی مسند است.

شواهد مربوط به افعال ناقص نشان می دهد که این افعال ویژگی افعال تام وربطی رابا هم داراهستند ودر نتیجه در تناقض با تقسیم فعل ها به تام و ربطی هستند.

وجود چنین افعالی نشان دهنده ی این است که یک فعل تام می تواند با توجّه به بافت جمله خصوصیت فعل ربطی را نیز بپذیرد و تفکیک افعال به ربطی و تام چندان قانع کننده نیست. به عنوان مثال فعل آورد جزء افعال ناقص نیست اما در بعضی جمله ها ویژگی این فعل ها را نشان می دهد.

۳۲-۳ – سر به صورت برادر نزدیک آورد.(همان : ۱۷۰)

در این جمله مفهوم عمل آوردن کاملاً محسوس است ؛ اما به جای فعل " آورد " می توان فعل های کرد، نمود و ساخت را جانشین کرد. با توجّه به فعل آورد اگر کلمه ی " نزدیک " را قید بگیریم باز نمی توانیم آن را حذف کنیم ؛ مواردی از این دست این تصور را ایجاد می کند که یا باید در تعریف قید تجدیدنظر کرد یا در مرزبندی افعال تام و ربطی

مثالی دیگر از فعل آورد

۳۳-۳ – می کوشید با قره کنار بیاید و اسب را بر سر خشم نیاورد..(دولت آبادی، ۱۳۸۴ :۱۲۹)

۳۴-۳- پاسبان را کنایه ی حرف مارال به خشم آورد. (همان: ۴)

در این دو جمله " به خشم آوردن و برسرخشم آوردن " یک معنا دارند و فعل مرکب هم نیستند زیرا آوردن یعنی کسی یا چیزی راازمکانی به مکان دیگر ،یا از یک موقعیت و یک سطح به موقعیت و سطحی دیگر انتقال دادن است ومعنای اصلی خود را دارد . دراین جمله ها فعل آوردن اسب و پاسبان را از وضعیت آرام به وضعیت خشمگین برده است بنابر این دو کلمه ی بر سرخشم و به خشم جزء اجزاء اصلی جمله محسوب می شوند و قابل حذف نمی باشند این متمم ها به همراه فعل خود معادل فعل خشمگین کرد، هستند.

۴- صفت مفعولی

برخی از صفت های مفعولی که در زمان های ماضی بعید ، نقلی والتزامی حضور دارند در حقیقت در جمله نقش مسند دارند.

۱-۴-چشم ازبسیار گشوده ماندن درمانده است .(دولت آبادی،۱۳۸۴: ۱۲۵)

درمانده صفت مفعولی و مسند است و زمان فعل ، مضارع اخباری است.

طبق نظر وحیدیان صفت های مفعولی که کاربرد صفتی دارند از برخی فعل های لازم و متعدی به دست می آیند و روش تشخیص آن ها از این قرار است:

۱- آوردن آن ها با موصوف . انسان درمانده

۲- چون صفت هستند پسوند " تر" می پذیرند. درمانده تر

۴- با فعل " نیست" ، مسند واقع می شوند. درمانده نیست. (وحیدیان، ۱۳۷۸: ۲۷۲-۲۷۴)

ساخت ماضی نقلی از فعل های لازمی که صفت مفعولی آن ها کاربرد صفتی دارد به دو گونه می توان تعبیر کرد:

۱- نهاد + فعل ماضی نقلی ۲- نهاد + مسند + فعل

اگر فعل جمله را ماضی نقلی بگیریم امکان حذف فعل معین سوم شخص مفرد وجود دارد و اگر فعل را اسنادی بگیریم صفت مفعولی پسوند " تر" هم می پذیرد. (همان : ۲۷۷-۲۷۶)

با این که طبق نظر وحیدیان می توان فعل این جمله را ماضی نقلی هم گرفت اما درمانده در این جمله به معنی خسته است و خستگی صفت یا حالتی است که به نهاد یعنی چشم نسبت داده شده.

۲-۴ - پس از سلامی به گل محمّد ، این لب ها هنوز بسته بود و از هم وانشده بود.(همان:۱۳۴)

در این جمله صفت مفعولی" بسته " حالت و ویژگی لب را بیان می کندو متضاد باز است. فعل بستن با همین معنا یک فعل متعدی است. مانند: او در را بست.

طبق نظر وحیدیان فعل های ماضی مطلق نقلی، بعید، التزامی و بعید نقلی که با صفت مفعولی برخی فعل های متعدی ساخته می شوند به چهار دلیل در زمان های خود نیستند:

۱- صفت مفعولی کاربرد صفتی دارد مانند بسته در برابر باز در مثال ارائه شده

۲- در این گونه فعل ها ، فعل اصلی منفی می شود نه معین واگر صفت مفعولی کاربرد صفتی داشته باشد فعل کمکی است که منفی می شود. این لب ها هنوز نبسته بود . این جمله بی معنا است وباید گفت " بسته نبود."

۳- در سوم شخص مفرد این فعل ها می توان فعل کمکی را حذف کرد اما اگر صفت مفعولی کاربرد صفتی داشته باشد نمی شود(همان :۲۷۵)(این لب ها هنوز بسته ....) که در این جا با حذف فعل، جمله بی معنا می شود.

۳-۴ - گونه هایش بر افروخته بود.(دولت آبادی، ۱۳۸۴ : ۱)

برافروختن فعل متعدی است اما صفت مفعولی آن در این جا نقش مسندی دارد زیرا حالت برافروختگی را به گونه ها نسبت می دهد . طبق روش بالا نیز برافروخته نقش مسندی دارد. گونه های برافروخته ، گونه های بر افروخته تر

۴-۴ - لکه های خون تیره روی ساق دست هایش خشکیده بود.(همان:۲۲۹)

۵-۴ - صبراو ،آرام وصبور برچوب چوپانی خود تکیه داده و برجای پنداری خشکیده بود. (همان: ۳۶۰)

به دلیل این که " خشکیده " صفت مفعولی از فعل لازم است ـ همانطور که در بالا اشاره شدـ هم می توان آن را فعل ماضی بعید در نظر گرفت و هم می توان خشکیده را مسند جمله در نظر گرفت.

این نکته نیز نشان می دهد صفت مفعولی افعالی که ما آنان را فعل تام می نامیم نیز می توانندر زمان هایی که با فعل های معین بود، است وباشد ساخته می شوند ، نقش مسندی ایفا کنند ومفهوم انجام عمل را نرسانند.

علاوه براین ،آن دسته از افعال لازمی که صفت مفعولیشان کاربرد صفتی دارد و به عنوان فعل تام ایفای نقش می کنند قابل تبدیل به صفت مفعولی با فعل" شدن" هستند و دراین حالت معنای فعل هیچ تفاوتی با زمانی که فعل به صورت تام به کار می رود ندارد و در عین حال فعل، مجهول نیز نیست زیرا افعال لازم مجهول نمی شوند.

۴-۶ – نعش ها هنوز نپوسیده اند. (همان : ۲۹۷)

– نعش ها هنوز پوسیده نشده اند.

۴-۷ – جان و دل آشوب می کرد و سپس می پژمرد. (۲۸۳)

– جان و دل آشوب می کرد و سپس پژمرده می شد.

۴-۸ – سایه های دروگران با هر تکان روی خوشه ها و ساقه ها درهم می شکست. (۱۰۳)

– سایه های دروگران با هر تکان روی خوشه ها و ساقه ها درهم شکسته می شد.

۴-۹ – این چشم های تب گرفته پنداری از کاسه ی سر مرد گسسته اند. (همان: ۲۲) / گسسته شده اند.

دلیل این که می توان این فعل ها را به دو صورت تام و ربطی به کار برد این است که نهاد هردو جمله غیرعامل است بنابراین تفاوتی نمی کند که با فعل تام به کار رود یا به صورت صفت مفعولی به همراه شدن اما ازنظردستوری تمام جمله های اول دوجزئی هستند وتمام جمله های دوم سه جزئی . علیرغم این تفاوت درساخت دستوری جمله ها ،تمامی فعل های جمله های اول ودوم (۴-۶تا ۴-۹) درحوزۀ افعال ناگذر قرار دارند .

در کنار برخی فعل های تام که گاه کار فعل های ربطی را انجام می دهند ، فعل های ربطی نیز همیشه حالت وصفت را نسبت نمی دهند و گاه مفهوم انجام عمل را می رسانند.

۵- انجام عمل با فعل های ربطی

بعضی از فعل های ربطی به همراه یک حرف اضافه و اسم یا مصدر برروی هم مفهوم انجام عمل را می رسانند .

۵-۱ – نگاهش می کردند وبه گفت و شنود بودند. (دولت آبادی، ۱۳۸۴: ۵)

به گفت و شنود بودند معادل گفتگو کردن است.

۵-۲ – بیگ محمّد بی تاب و بی ثمر به هر سوی در آمدو شد بود. (همان:۳۶۰)

در آمدو شد بود یعنی رفت و آمد می کرد.

۵-۳ – عبدوس سر به زیر افکنده و خاموش دراندیشه بود.(همان: ۱۱)

دراندیشه بود معادل می اندیشید.

۵-۴ – درچرت بود.(همان: ۳۶) معادل فعل چرت می زد.

۵-۵ – بسا که این دو قوم با یکدیگر در برخورد بوده اند.(همان:۱) معادل برخورد داشته اند.

۵-۶ – باد سیاه در کار وزیدن است.(همان : ۲۳۳) باد سیاه می وزد.

۵-۷ – به کارت باش.(همان:۱۰۱) کارت را بکن

۵-۸ – بی کلام و خفه ، بیگ محمّد خمید و نشسته شد.(همان : ۲۰۸)

نشسته شد یعنی نشست ولی این نشستن غیر ارادی و ناخودآگاه است وبه همین دلیل با فعل شد به کار رفته است.

۵-۹ – زود باید دست به کار شویم(دولت آبادی،۱۳۸۴ : ۲۳۵) یعنی کاری انجام دهیم.

۵-۱۰ – به کار گشودن کلاف شد.(همان: ۹۳) گشودن کلاف را آغاز کرد.

ازنظر دستوری چگونه باید با این جمله ها برخورد کرد ؟ آیا باید متمم وفعل را باهم فعل مرکب درنظر گرفت ؟ آیا می توانیم به متمم ها نقش مسندی بدهیم ؟ دراین صورت حالت یا صفتی را به نهاد جمله نسبت نداده ایم و اگر به آن ها نقش متممی بدهیم آنگاه سوالی که پیش می آید این است که این ها چه نوع متمم هایی هستند ؟ درهر صورت آن چه مسلم است این است که معنا ی فعل بر ساخت دستوری جمله اثرگذاشته است .

همچنین فعل " شد " در بعضی جمله ها مفهوم فعل تام دارد مانند این مثال ها که درآن ها فعل " شد" در معنی اتفاق افتادن یا پیش آمدن است و بنابراین فعل ربطی نیست.

۵-۱۱– او که هنوز چیزیش نشده نباید چیزیش شده باشد. (۲۵۱) شدن در معنای اتفاق افتادن

۵-۱۲ – آن طرف ها شنیدم قتل شده؟ (۲۵۱) / قتلی اتفاق افتاده

۵-۱۳ – وقت شیر بزغاله که می شد ، مثل زن ها زاری می کرد.(۲۳۱) وقت شیر بزغاله که می رسید.

فعل " شد " درگذشته در معنای " رفت" به کار می رفته است اما امروز در زبان گفتار متداول نیست اگر چه در گویش خراسانی همچنان به کار می رود ودر نوشتار محمود دولت آبادی نیز دیده می شود.

۵-۱۴ – پس حالا کجا شده؟ (۱۸۳) کجا رفته؟

۵-۱۵ – درآب فرو شد.(۳۳) فرو رفت.

۵-۱۶– بر بام شد .(۱۴۱) بر بام رفت.

فعل بود

فعل های " بود و است " دربیشتر موارد به عنوان فعل ربطی به کار می روند اما گاه درمعنای " وجود داشتن ، حضورداشتن و قرار داشتن" هم به کار می روند .

۵-۱۷- ودرگوشهٔ میدان ، تنوری درزمین بود . (۳۹) درمعنای وجود داشت

۵-۱۸- پایان غروب، نشانی به جزتیرگی نیست .(۴۸)

۵-۱۹- زن ها هم چنان دوروبر تنوربودند.(۴۴) درمعنای حضور داشتند.

۵-۲۰- بگذار این یکی دوروزه که مردش نیست ، هرچه می خواهد قروقمپوز دربیاورد .(۱۱۲)

۵-۲۱- پایین دست راه است.(۳۷) دراین جا چون به مکان اشاره دارد به معنای قرارداشتن است .

فعل " بود و است " هرگاه با " را " درجمله بیاید ، یا درمعنای وجود داشتن است ویا درمعنای داشتن . گاه درجمله " را " نیامده اما به جای آن ضمیر مفعولی وجود دارد که دراین موارد نیز فعل " بود " درمعنای " داشت " است.

۵-۲۲- پس دهقانان را هم این جا کاری نبود .(۳۱) یعنی کاری وجود نداشت.

۵-۲۳- من را دیگر با محله کاری نیست .(۱۳) من با محله کاری ندارم.

۵-۲۴- با بلقیس چه کارت هست ؟(۴۰) چه کارداری؟

۵-۲۵- هیچ کسم نبود.(۴۶) هیچ کس را نداشتم .

درجمله های بالا اگر فعل " بود " را درمعنای " وجود داشتن " بگیریم ، دو جزئی و اگر درمعنای " داشتن " درنظر بگیریم سه جزئی است .

دربیشتر موارد فعل " بود" درمعنای " داشت " به کار می رود ویا می توان جمله ای را که فعل " بود" دارد با اندک تغییری به جمله ای با فعل " داشت " تبدیل کرد. علت این امر معنای این دو فعل است که هر دو بر دارا بودن چیزی ،حالتی ویا خصوصیتی وثبات آن حالت یا خصوصیت دلالت می کنند . شواهد زیر مؤید این معناست.

۵-۲۶ – دست به کمر داشت.(۶۴)

– دستش به کمر بود.

۵-۲۷ – دیگران هر یک به غمی گرفتار بودند. (۱۰۵)

– دیگران هر یک غمی داشتند.

۵-۲۸ – کلمیشی چهره ای درهم و حالی آشفته داشت. (همان:۱۷۲)

– چهره ی کلمیشی درهم و حالش آشفته بود.

نتیجه گیری

با توجّه به آن چه گفته شد می توان نتیجه گرفت که افعال در جمله های مختلف معانی گوناگونی می یابند واین معانی می تواند ساخت ها ی دستوری متفاوتی به وجود آورد .همچنان که فعل گرفت دریک معنی دوجزئی ودرمعنایی دیگر سه جزئی و چهار جزئئ است . ویا هم مفعول وهم مسند می پذیرد . نیز نشان دادیم که برخی افعال تام با تغییرمعنا کار افعال ربطی را انجام می دهند وبرعکس وهم چنین افعالی

بدون این که لزوما درمعنای " شدن " باشند کار فعل ربطی را انجام می دهند. هم چنین به اهمیّت معنا درساخت فعل مرکب اشاره کردیم یعنی فعل مرکب زمانی ساخته می شود که فعل از معنی خود کاملا تهی می شود و معنی اسم یا صفت قبل از آن به آن انتقال می یابد وبرروی هم فعل جدیدی را تشکیل می دهند.

دربخش افعال ناقص ملاحظه شد که تغییر معنا باعث می شود که جمله هم به مفعول وهم به مسند نیاز داشته باشد. هم چنین وجود افعال ناقص این حقیقت را اثبات می کند که نمی توان مرز قاطعی بین افعال تام و ربطی تعیین کرد . این نکته که صفت های مفعولی برخی افعال(خواه لازم یا متعدی) هنگامی که درمعنای صفتی خود هستند ودرزمان های ماضی بعید، التزامی و نقلی به کار می روند نقش مسندی دارند و باعث تغییرزمان افعال خود می شوند دلیل مهم دیگری بر تأثیرمعنا ی فعل درساخت دستوری جمله است .

مانند: " عطر خاک بیابان پراکنده بود . " که کلمه ی " پراکنده " نقش مسندی دارد وزمان فعل ماضی ساده است ونه ماضی بعید .

ازسوی دیگرفعل های ربطی نیزدر برخی جمله ها مفهوم انجام عمل را می رسانند. مانند : " درچرت بود ." یعنی چرت می زد .

فعل های " بود و شد " دربرخی از معانی خود کار فعل تام را انجام می دهند و جمله های دو جزئی ویا سه جزنی می سازند . هم چنین هرگاه " را " ویا " ضمیرهای مفعولی " درجمله با فعل" بود و است " همراه شوند فعل جمله درمعنای " وجود داشتن ویا داشتن " به کار می رود .

همه ی این موارد گویای این حقیقت است که نمی توان تأثیر معنا ی فعل را بر ساخت دستوری جمله نادیده گرفت با این وجود در تعریف هایی که از فعل شده به این مطلب هیچ اشاره ای نشده است .بنابراین به نظر می رسد که باید تعریفی از فعل ارائه داد که دربر گیرنده ی همه ی موارد باشد . دکتر شفائی در تعریف فعل گفته است : " فعل کلمه ای است که بر حرکت ، پروسه،(جریان عمل) ویا حالت اشیاء دلالت دارد." این تعریف نسبت به تعریف های دیگر جامع تر است ولی با توجّه به این که فعل در جمله های مختلف می تواند معنا و کاربرد های متفاوتی بیابد شاید بهتر باشد جمله و معنا را هم به تعریف فعل افزود وبه عنوان مثال گفت : " فعل کلمه ای است که با توجّه به معنای آن درجمله، می تواند نشان دهنده ی انجام عمل (حرکت) باشد و یا حالت و وضعیتی را نسبت دهد .

کتابنامه

۱ـ انوری گیوی، حسن ،۱۳۸۴، دستورزبان فارسی فعل، نشر قطره، تهران
۲ـ خیام پور، عبدالرسول، ۱۳۸۸، دستورزبان فارسی، انتشارات ستوده،تبریز
۳ـ دولت آبادی، محمود، ۱۳۸۴، کلیدر، انتشارات فرهنگ معاصر،جلد اول، تهران
۴ـ راسخ مهند، محمد، ۱۳۸۴، بررسی ویژگی های تمیز در زبان فارسی،نامه ی فرهنگستان ۷(۳پیاپی۲۷)
۵ـ شفائی ، احمد، ۱۳۶۳، مبانی علمی دستورزبان فارسی، انتشارات نوین،تهران
۶ـ طبیب زاده ، امید، ۱۳۸۵،ظرفیت فعل درزبان فارسی، نشرمرکز، تهران

۷ـ فرشید ورد، خسرو،۱۳۸۷، دستور مختصر تاریخی ، انتشارات زوار،تهران

۸ـ ـــــــــــــــــــــــــــ ،۱۳۸۴، دستور مفصل امروز، انتشارات سخن، تهران

۹ـ مشکوۀ الدینی، مهدی،۱۳۷۹،دستورزبان فارسی(برپایه ی نظریه ی گشتاری)، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۰ـ وحیدیان کامیار، محمد تقی،۱۳۷۸،دستور زبان فارسی معاصر

نمازازنظرگاه مولوی

سهیلا بکلری امینه
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد واحد ملایر
محمود براتی خوانساری
عضو هیأت علمی دانشگاه اصفهان

چکیده

نماز درادبیات عرفانی بسیار مورد توجه است به طوری که می توان جلوه هایی از این موضوع را درانواع آثار فاخرادبیات فارسی مشاهده کنیم در این مقاله می کوشیم تا نظر گاه مولوی را در آثارش بویژه مثنوی جستجو وکاوش کنیم زیرا مولوی در مقایسه با دیگر عبادات چون روزه حج زکات وجهادبه نماز بیشتر پرداخته است.دراین مقاله شواهدی از مثنوی که به ارکان نمازشامل طهارت ،قبله نماز ،اذان ،خشوع قلبی،تکبیرۀ الاحرام،قبله و.... استخراج شده و مورد تحلیل وبررسی قرار گرفته و در نهایت آفات وموانعی که برسر راه نماز نمازگزار قرار دارد تبیین شده است ودر نتیجه مشخص شده که مولانا بیشتر از صورت ظاهری نماز به باطن نماز توجه کرده و به آنچه فراتر از شریعت یعنی طریقت وسلوک عارفانۀ اوست عطف توجه دارد .

کلیدواژه‌ها: مولوی، مثنوی، عبادت، نماز

مقدمه

نماز یکی ازمهمترین ارکان ادیان مختلف به شمار می‌آید ودردین اسلام از جایگاه ویژه ای برخوردار است.

نماز اولین امرعبادی است که برمؤمنان واجب شده است.

پیامبر (ص)ترک نماز را فاصله بین کفروایمان می‌دانند((بین الایمان والکفرترک الصلاۀ))(محمدی ری شهری،ج۵،ص۴۰۳)این فریضه دربین ائمه اطهار به خصوص حضرت علی(ع)نیز ازجایگاه ویژه ای برخوردار است به گونه ای که نماز را ستون دین اسلام معرفی می‌کنند((والله الله فی الصلاۀ فإنهاعمود دینکم))(نهج البلاغه،نامه۷)

نمازگفت وشنودی عاشقانه است بین آدمی وپروردگارش نماز یکی از اعمالی است که سالک راه حق باپرداختن به آن وبانیتی پاک ودور ازهرگونه ریائی درذات حق فنا شده وخود را درحضور خداوند احساس می کند.

مولوی که یکی از عارفان بزرگ قلمدادمی‌شود، با تمام وجود از ظاهر نماز به باطن آن دست یافته و یافته‌های خود را در آثارش، ازجمله مثنوی معنوی به ظهور رسانده است. تعابیری که اوبه کار می‌برد در

حقیقت ردپائی ازروح لطیف و نازک‌اندیش اوست.وازطریق آثارش می‌توان تا حدودی به حقیقت این عبادت دست یافت.

نماز

نماز درلغت۱. به معنای سرفرودآوری برای تعظیم سجده. ۲.عبادت مخصوص مسلمانان که به طور وجوب پنج باردرشبانه روز ادا کنندصلاۀ (صلوۀ)(فرهنگ معین)

صلاۀ درلغت یعنی۱. نماز یکی از فروع دین اسلام که اعظم عبادات محسوب می‌شدوآن راعمود دین گفته اند ۲.دعای بنده به سوی خداوند۳.رحمت وبخشایش حق تعالی جمع،صلوات(فرهنگ معین)

صلوۀ درلغت موضوع است بازاءمعنی دعا،ودرشریعت بازاءمجموع اذکاروهیآتی چند قلبی وقالبی وقولی وفعلی.

یعنی حقیقت دعا بروصفی که اتمّ واعمّ بود آنست که بنده بجمیع اجزاءوجودقولاً وفعلاًوعلماً وحالاً سیّد خودراسبحانه‌وتعالی‌ازسرتضرّع‌وابتهال‌بخواندوهمگی‌اوگوییازبانی‌شودچنانک‌هیچ‌ذرّه‌ازذرّات وجوداو ظاهراً و باطناً ازدعامتخلّف نبود.(علی کاشانی،۱۳۸۷،ص۲۹۵)

نماز به معنی ذکروانقیاد باشدازروی لغت اندر جریان عبارت،فقهاراعبارت مخصوص است براین احکام که معتاد است،وآن از حق-تعالی-فرمان است که پنج نمازاندرپنج وقت بگزارید.(هجویری،۱۳۹۰،ص۱۷۵)

مقصود از نماز به یاد خدا بودن «وَاَقِمَ الصَّلوۀ لِذِکری» ودستیابی به صفای باطن و روشنی دل است حضرت علی(ع) می فرمایند: «کَم مِن قائمٍ لَیسَ لَهُ مِن قیامِهِ الاَّ السهر» بسا شب زنده دارانی هستند که از قیام آنها جز رنج وبی خوابی بهره ای نمی برند.(حکمت ۱۴۵)

نماز ازدیدگاه مولوی

مولانا عارفی است که همه‌چیز را مظهر ونشانه وجود خداوند می‌داند و از لحاظ بلندی فکر و قدرت بیان، در مقام بسیار رفیعی است.

مولوی می‌گویدنماز فرمانی است که هر پیامبری از جانب خداوند آن را اعلام کرده است: ای قوم و ای جماعت مؤمنان به وسیلۀ صبر و نماز از او یاری بجویید. « وَاسْتَعِینُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاَۀِ وَإِنَّهَا لَکَبِیرَۀٌ إِلاَّ عَلَی الْخَاشِعِینَ »(سوره بقره ،آیه ۴۵) و فقط ازخداوند حاجت بخواهید نه از غیر او.

هرنبیّی‌زو برآورده بَرات　　اِستَعینُوا منهُ صبراً او صلات
هین ازو خواهیدنه از غیراو　　آب در یَم جُو، مَجُودرخشک جو
وربخواهی ازدگر، هم‌او دهد　　بر کفِ میلش سخـــا، هم اونهد(مثنوی معنوی، د۴، ۱۱۸۱-۱۱۸۳)

وقتی که نماز گزار در آغاز نماز «الله اکبر» می گوید روح او سفر روحانی خود را شروع می کند با وجود آن که بدن او هیچ حرکتی ندارد. در این حال همۀ حلال ها بر انسان حرام می شود یعنی هیچ فعل و فکری

جز نیایش نباید داشته باشد. بعد از بازگشت از این سفر به ملائک و عباد صالح سلام می کند و آنچه با تکبیر تحریمه بر او حرام شده بود با تحلیل سلام بر او حلال می گردد. چنانکه وقتی کسی به منزلش باز گردد به اهل منزل سلام می کند. پس نماز به منزلۀ سفر است و نمازگزار باید به هنگام نماز از منزل دنیا بیرون رود.

ز اختلاط خلق یابد اِعتـلال　　آن سفر جویدکه: اَرِحنَا یا بِلال
ای‌بلال‌خوش‌نوای‌خوش‌صَهیل　　میذَنَه برو،بـزن طـبـل رحـیل
جان سفر رفت‌و،بدن‌اندرقیام　　وقتِ رجعت‌زین‌سبب‌گوید:سلام(مثنوی معنوی ،د۵، ۲۲۴-۲۲۶)

جایگاه نماز در تعالیم اسلامی در رأس همه عبادت‌هاست؛ به‌گونه‌ای که براساس برخی روایات، قبولی سایر اعمال در گرو قبولی نمازاست و در قرآن کریم، با عتاب شدیدی به سهل‌انگاران نماز خطاب شده است.

(فَوَیْلٌ لِّلْمُصَلِّینَ الَّذِینَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ) (ماعون/ ۴-۵)

(پس وای بر نمازگزارانی که در نماز خود سهل انگاری می‌کنند)

ازامام صادق (ع) روایت شده:

(إنَّ شَفاعَتَنا لا تَنالُ مُستَخِفّاً بِالصّلاۀ) (همانا شفاعت ما به سبک شمارنده نماز نمی‌رسد)

(شیخ صدوق، ۱۴۱۳ هجری قمری، ج ۱، ۲۰۶)

این مطلب نشان‌دهنده آن است که آثار فریضه الهی نماز به‌خوبی برروح وجان آدمی منعکس شده و تأثیری عمیق در روح و جان اوداشته است؛ به‌طوری‌که نماز و رکوع و سجود را راهی برای فانی شدن وج انسان در سرای حق و رسیدن به حشمت و بزرگی معنوی می‌داند و می‌فرماید:

گفت‌پیغمبررکوع است‌وسجود　　بر در حق، کوفتن حلقه وجـود
حـلـقه‌آن‌درهـرآن‌کـومی‌زند　　بهر او دولت سری بیـرون کنـد(مثنوی معنوی ،د۲۰۴۹،۵-۲۰۴۸)
گفت‌پیغمبرکه‌چون‌کوبی‌دری　　عاقبت زآن در برون آید ســری(مثنوی معنوی ،د۳،۴۷۸۲)

آمادگی برای نماز

انسان برای اهل شدن، نیازمند راز و نیاز با خداوند است تا جسم خاکی خود را صیقل داده، قلب و کالبدخود را با ذکر حق و عمل صالح صفا بخشد و باطن خویش را که با باز گذاشتن دست هوای نفس آلوده ساخته، زلال و شفاف نماید؛ چه اینکه حضرت مولانا، مهم‌ترین عامل بازدارنده انسان از نماز حقیقی را ابتلا به هواهای نفسانی می‌داند و می‌فرماید:

اهبطوا افکندجان‌را درحضیض　　ازنمازش کرد محروم‌این‌محیض(مثنوی معنوی،د۶،۲۹۳۴)

منظور آن است که روح لطیف آدمی که در اصل گوهری عالی و ربانی است، به دلیل اینکه در جوار مادیات و نفسانیات قرار دارد، آلوده شده و به پست ترین مرتبه سقوط می‌کند.

بنابراین هواهای نفسانی انسان، یعنی شهوت، در همه صور و اشکال آن نظیر حب جاه و مقام و مال، زهدفروشی، خودنمایی، خود برتربینی، شهوت جنسی و ... مانع از آن می‌شود که آدمی نماز قرب و حضور

گزارد؛ چراکه «نماز قرب و حضور، خاص رهیدگان از بند هوای نفسانی است. این نماز عبارت است از توجه به حق و انقطاع از ماسوی‌الحق» (زمانی،۱۳۷۳،ص۷۴۹)

خداوند باری تعالی به همین سبب صیقل‌گر عقل را به آدمی عطا فرمود تا لوحه قلب را به وسیله آن درخشان سازد.مولوی دراین راستامی‌فرماید:

گرتـن‌خاکـی‌غلیظ‌وتیره‌است　　صیقلش‌کن،زآنکه‌صیقل‌گیره‌است

صیقل‌عقلت‌به‌آن‌داده‌است‌حق　　که بـدو روشـن شـود دل‌راورق(مثنوی معنوی ،د۴،۲۴۷۴-۲۴۷۳)

مولوی کسانی را که اهل راز و نیاز با حضرت حق نیستند و به‌جای استفاده از عقل به‌عنوان صیقل-گرروح وجان، راه رابرای هوای نفس باز گذاشته‌اند، مورد خطاب قرار داده و به آنان توصیه می‌نماید که اگر دست هوای نفس را ببندند، دست عقل صیقل‌گربر آنان گشوده می‌شود:

صیقلی را بسته‌ای ای بی‌نماز　　و آن‌هواراکرده‌ای دو دســت‌باز

گر هـوا را بـند بـنهاده شود　　صیقلی را دست بگشاده شــود(مثنوی معنوی ،د۴،۲۴۷۷-۲۴۷۶)

الف.مقدمات نمازازدیدگاه مولوی

۱.طهارت:

ازاصلی ترین ارکان نماز طهارت است که به دودسته تقسیم می‌شود طهارت ظاهرکه شامل طهارت دربدن ولباس ومکان نمازو....وطهارت باطن که شامل پاک نمودن روح وجان از کین وحسدومکرونیرنگ وهواهای نفسانی می‌شود.

طهارت درقرآن کریم بدان پایه ازاهمیت است که پاکان وپاکیزگان را به مقام محبوبی ومعشوقی خداوند می‌رساند،چنانکه درقسمتی از(آیه ۲۲۲سوره بقره)فرماید:اِنّ َاللهَ یُحِبُّ التَّوّابینَ المُطَّهرین((خداوند توبه کاران وپاکان را دوست می‌دارد))عرفا وصوفیه نخستین ادب درباب طهارت را فراگیری علم فرائض وسنن شرعی دانسته اند. (اللمع فی التصوف،۱۳۸۲،ص۱۹۱)

((طهارت شرط صحّت صلوتست که لاصُلاۀ اِلّابطُهورِ.وچگونه شرط نباشدوحال آنست که حقیقت صلوۀ مواصلت است میان خداوند وبنده،ومتنجّس ومحدث شایستۀحضرت قدس نه.ونیزشیطان درهیچ وقت برحال مؤمن چندان غیرت نبردکه درحال صلاۀووقت قرب ومناجات اوباخداوندتعالی واحزاب وقبیل خودراهمه درآن وقت برمحاربت ومدافعت اوانگیزاند.ومؤمن مصلّی بااحزاب ایمانی وجنودرحمانی درصددمقابله ومقاتلۀاوآیدوبسلاح محتاج شود.وطهارت که نوری است از انوارایمان واثری ازآثارشرع،مؤمن رامثابت سلاح است در دفع شیطان که اَلوُضوءُسِلاحُ المؤمِنِ.وفضیلت وضو برارباب معاملات پوشیده نماند.وچه فضیلت بیشتر ازآنک درجۀمحبوبی اله تعالی بدان بیابندکه اِنَّاللهَ یُحِبُّ التَّوابینَ ویُحِبُّ المُتطَّهرینَ))(کاشانی،۱۳۸۷،۲۸۹)

اهل طهارت سه طایفه اند.طایفۀعوام مؤمنان.وطهارت ایشان برظواهروتنظیف بدن ولباس ومکان مقصودباشد. وطایفۀعوام‌صوفیان وخواصّ مؤمنان.وطهارت‌ایشان هم درظاهربودبروفق طایفۀاوّل وهمدرباطن

بروفق طایفۀسوم.وآن تزکیۀنفس بودازاخلاق ذمیمه وتصفیۀقلب ازلوث محبّت دنیا.وطایفۀخواصّ صوفیان واخصّ خواصّ مؤمنان.وایشان باطایفه اوّل ودوّم درطهارت ظاهروباطن مشارک باشندوبه طهارت سرّازلوث ملاحظۀاغیارمتفرّد.(کاشانی،۱۳۸۷،ص۲۹۰)

در عرفان مولوی، نمازگزار باید از طهارت ظاهری(وضو و غسل)به طهارت باطنی برسد:

چون شدی آماده غسل‌ووضو ازمعاصی دست و دل هم‌روبشو

مولوی به آلودگی نفس اشاره کرده است وبه عبارتی به پاکی آن تاکید کرده است.

این نجاست ظاهـر ازآبی رود آن‌نجاست باطن افزون می‌شود

جزبه آب‌دیده نتوان‌شستن‌آن چون‌نجاســـات‌بواطـن شدعیان(مثنوی معنوی،د۳ ،۲۰۹۲-۲۰۹۱)

چون‌نجس‌خواندست‌کافرراخدا آن نـجـاست نـیست‌بـرظاهرورا

ظاهرکافرملوث نـیـست زین کآن نجاست هست دراخلاق‌دین(مثنوی معنوی،د۳، ۲۰۹۴-۲۰۹۳)

این‌نجاست‌بویش‌آیدهفت‌گام آن نجاست بویش از ری تابه‌شام(مثنوی معنوی،د۳،۲۰۹۶)

هجویری گوید((ازپس ایمان نخستین چیز که بربنده فریضه شود طهارت کردن بود.پس بدان که طهارت بردوگونه بود:یکی طهارت تن،ودیگرطهارت دل.چنانکه بی طهارت بدن نمازدرست نیایدبی طهارت دل درست نیاید.پس طهارت تن راآب مطلق بایدبه آب مشوش ومستعمل نشاید،وطهارت دل راتوحیدمحض بایدبه اعتقاد مختلط ومشوش نشاید.پس این طایفه پیوسته بظاهر برطهارت باشند و بباطن برتوحید.))

((ورسول ــصلّی الله علیه-پیوسته می‌گفتی: ((اَللهمّ طَهِّرقُلبی مِنَ النِفَاقِ.بار خدایا دلم را از نفاق پاک گردان))وبه هیچ حال نفاق اندر دلش صورت نگرفتی،امارؤیت کرامات خویشتن مراورامی‌اثبات غیرنمود،واثبات غیرنفاق بوداندرمحلّ توحید)) (هجویری،۱۳۹۰،ص۱۷۱)

طهارت بر دو نوع ظاهری و باطنی است که هردو برای آمادگی برای نماز و در نهایت، ورود به نماز لازم است. البته طهارت باطن مهم‌تر است؛ چراکه مقصود از طهارت ظاهر نیز طهارت باطن است و منظور از طهارت ظاهر، پاک داشتن جامه و تن از هرگونه پلیدی است. پیامبر اکرم(ص) می‌فرمایند: «لا یقبل الله صلوۀ بغیر طهور» (عبدالباقی، ۱۹۶۲، ج۴، ص۳۳)

مولانا جلال‌الدین نیز در اشاره به این مسأله چنین سروده است:

روی ناشسته نبیند روی حـــور لا صـلاۀ گـفـت الا بـالطـهـــور(مثنوی معنوی ، د۳،۳۰۳۳)

وی در باب طهارت ظاهری نیز می‌فرماید:

چون حدث کردی تو ناگه در نماز گویـدت سـوی طـهـارت رو بـتاز

ور نرفتی، خشک جنبان می‌شوی خود نمازت‌رفت پیشین ای غـوی(مثنوی معنوی ، د۲، ۳۵۲۰-۳۵۱۹)

طهارت باطنی خود شامل،طهارت در حوزه اخلاق وصفات وطهارت در قلب می‌گردد.

طهارت درحوزه صفات ؛ یعنی در حوزه اخلاق، تطهیر باطن از اخلاق فاسد، که برای وجود وباطن آدمی حجاب بزرگی به شمار می‌آید.

طهارت قلب،یعنی باید دل را ازهرآنچه که غیرحق است پاک کند. در حوزه دل، توجه به غیر خدابرای سالک الی الله، آلودگی و حجاب بسیار سنگینی به شمار می‌آید.

تطهیر قلب این است که همه چیز را به خاطر حق تعالی رها و دور کند و تنها خالصانه خداوند متعال را قصد کند.

((پس طهارت دل تفکّروتدبّربوداندرآفت دنیا ودیدن آن که دنیاسرای غدّاراست ومحلّ فنا.دل ازآن خالی نشود جزبه مجاهدت بسیار،ومهمترین مجاهدتها حفظ آداب ظاهراست وملازمت برآن اندرهمه احوال.

گویندشبلی روزی طهارت کرد به قصدآن که به مسجداندرآید ازهاتفی شنیدکه: ((ظاهرشستی،صفای باطن کجاست؟))گفتا بازگشتم وهمه ملک ومیراث بدادم ویک سال جزبدان مقدار جامه که نماز بدان روابودنپوشیدم.آنگاه به نزدیک جنیدآمدم.وی گفت: ((یابابکر،این سخت سودمندطهارتی بود که کردی خدای تراپیوسته طاهرداراد))

گفت: ازپس آن هرگز بی طهارت نبود.)) (هجویری،۱۳۹۰،ص۱۷۱)

۲.قبله نماز:

قبله ظاهری برای همه مسلمانان کعبه است، اما قبله حقیقی انسان ها در مقایسه با یکدیگر کاملا متفاوت است.چه، قبله حقیقی آن مقصدی است که نمازگزار در نیت خود دارد، هر چند در ظاهر به سمت کعبه ایستاده باشد.انواع کعبه های(قبله های) کاذب که مولوی یاد می کند بدین قرارند:

۱.کعبه جبرئیل، سدرةالمنتهی؛۲. کعبه اهل شکم، سفره غذا؛ ۳.کعبه عارفان، نور وصال؛ ۴.قبله فیلسوف، خیال؛ ۵.کعبه زاهد، خدای نیکوکار؛ ۶.قبله طمعکار، کیسه زر؛ ۷.قبله اهل معنی، صبر و درنگ؛ ۸. قبله صورت پرست، نقش سنگ؛ ۹.قبله باطن نشین، خدای صاحب نعمت؛ ۱۰.قبله ظاهر پرست، صورت زن.

مولوی انواع کعبه را در دفتر ششم مثنوی به زیبائی هرچه تمامتر بیان کرده است

کعبه جبریل وجانها سدره ای　　قبله عَبدُالبُطون شدسفره ای

قبله عارف بُودنورِوصال　　قبله عقلِ مُفَلْسِف شد خیال

قبله زاهد بُود یزدانِ بر　　قبله مُطْمِع بُودهمیانِ زر

قبله معنی وران‌صبرودرنگ　　قبله صورت پرستان رویِ زن (مثنوی معنوی،دفتر۶، ۱۸۹۶-۱۸۹۹)

البته خود قبله نیز از نظر مولوی حالت نسبی دارد به این معنا که اگر نمازگزار در خداوند فانی شود او نه تنها به قبله نیاز نخواهد داشت بلکه خود قبله نمازگزاران خواهد شد.مولوی ضمن نقل داستانی از پدرش به چنین استغراقی اشاره کرده است شرح داستان به این قرار است که روزی یاران،بهاءالدین ولدرا مستغرق دیدند،زمان نماز خواندن فرارسید یاران شیخ خود را به نماز خواندند ولی ایشان التفات نکردند بنابراین یاران به جز دونفر از آنها به نماز ایستادند یکی از آن مریدان درحال نماز به چشم دل دیدکه همه کسانی که به نماز ایستاده اند پشت به قبله کرده اند ولی آن دومرید وخود بهاءالدین رویشان به قبله است سپس می‌گوید:

:«شیخ چون از ما و من بگذشت و اویی او فنا شد و نماند و در نور حق مستهلک شد...اکنون او نور حق شده است و هر که پشت به نور حق کند و روی به دیوار آورده، قطعاً پشت به قبله کرده باشد زیرا که او جان قبله بوده است»(مولوی، فیه ما فیه،۱۳۸۹،ص۱۲)

۳-اذان:

مولانا، اذان را، دعوت به زاری و تضرع، تفسیر می کند و آن را رمز فلاح و پیروزی می داند که مؤذن مردم را به نمازدعوت می‌کند.ناله وگریه ای که از ترس خدا و عذاب آخرت باشد نه تنها نماز را باطل نمی کند بلکه آن را رونق می بخشد:

دعوت زاری است روزی پنج بار　　بنده را که در نماز آ و بزار

نعره مؤذن که «حیا علی فلاح»　وان فلاح این زاری است واقتراح(مثنوی معنوی، د۴، بیت ۱۵۹۹-۱۶۰۰)

هجویری در کشف المحجوب می‌گوید: ((پیامبر درسفرشان به معراج دل ونفسشان را از دنیا بریدند ونفسشان به درجه ومقام دل رسید ودل به مقام جان وجان به مقام سرّوبه مقام فنارسیده واز خود بی خود گردیدند وبی اختیار فرمودند((بارخدایا،مرابدان سرای بلابازمبر،واندربندطبع وهوامفکن.))

فرمان آمد((حکم ماچنین است که بازگردی به دنیا مرا قامت شرع را،تا ترا اینجا آنچه بداده ایم آنجاهم بدهیم))

حضرت بعد از بازگشت به دنیا هرگاه که مشتاق آن مقام معلّامی‌شد می‌گفتند((اَرِحنا یابلال بالصّلاۀ)) بنابراین هرنماز برای پیامبر به منزلۀمعراج بود.(هجویری،۱۳۹۰،ص۱۷۶)

مولانا جلال‌الدین نیز در اشاره به این مطلب می‌فرماید:

ز اختلاط خلق یابد اعتدال　　آن سفر جوید که ارحنا یا بلال (مثنوی معنوی، د۵، بیت۲۲۴)

وی همچنین از هنگام فرا رسیدن وقت اذان به «زمان گشایش» یاد می‌کند و می‌گوید:

اَبشروا یا قوم اذ جاء الفرج　　اِفرحوا یا قوم قد زال الحَرَج(مثنوی معنوی، د۶، بیت۱۰۹۷)

اذان دروجود انسان شادمانی و گشایش ایجاد کرده و او را برای اقامه این فریضه الهی آماده می‌سازد.

آفتابی رفت در کازه هلال　　در تقاضا که اَرحنا یا بلال(مثنوی معنوی،د۶،۱۰۹۸)

مولوی دردفتردوم دربارۀاذان حکایت زیبائی آورده است:

خانه‌ای نو ساخت روزی نو مرید　　پیر آمد خانه او را بدید

گفت شیخ، آن نو مریدخویش‌را　　امتحان‌کردآن‌نکواندیش‌را

روزن از بهر چه کردی‌ای‌رفیق؟　　گفت:تانوراندرآیدزین‌طریق

گفت:آن مرغ است،این‌بایدنیاز　　تا ازین‌ره‌بشنوی‌بانگ‌نماز(مثنوی معنوی،د۲، ۲۲۳۰-۲۲۲۷)

نظیر این حکایت داستان خانۀعلاءپسرزیادحارثی است ازاصحاب امیرالمؤمنان(ع).

وی خانه ای فراخ دربصره ساخته بود.امام بدان خانه درآمدوچون فراخی آن رادیدپرسید: ((این خانۀفراخ دردنیابه چه کارتآیدکه درآخرت نیازت به چنین خانه ای بیشتر شاید.آری واگرخواهانی؛بدان،به آخرت

رسیدن هم توانی.درآن به پذیرائی مهمان خواهی نشست وباخویشاوندانت خواهی پیوست وحقوقی راکه برگردن داری بیرون توانی ساخت وبه مستحقانش رسانی،وبدین سان به آخرت نیزتوانی پرداخت.))(نهج البلاغه،خطبه۲۰۹) (شهیدی،جعفر،۱۳۹۰،ص۴۳۵)

نعمت هدایت از بزرگ‌ترین نِعمت های الهی است. وقتی زمینه برای انس با خدا فراهم است و همه شرایط آدمی را برای ارتباط با مبدأ هستی فرا می‌خواند، بی‌توجهی برخی ازانسان‌ها به این امر آنها را به سقوط و تباهی می‌کشاند.

همچنان کاینجا مغول حیله دان گفت: من جویم کسی ازمصریان
مصریان را جمع آرید این طرف تا درآید آنکه می‌باید به کف
هرکه می‌آمد، بگفتا : نیست این هین درآخواجه ، درآن‌گوشه نشین
تا بدین شیوه همه جمع آمدند گردن ایشان بدین حیله زدند
شومی آنکه سوی بانگ نماز داعی الله را نبردندی نیاز
دعوت مکارشان اندر کشید الحذر از مکر شیطان ای‌رشید(مثنوی معنوی، د۳،۸۶۳-۸۵۸)

۴-حضورقلب وخشوع درنماز

مولوی درمثنوی، تعبیری زیبا از حضور قلب دارد. مابرای اندوختن گندم عبادات و اعمال می‌کوشیم غافل از اینکه موشِ نفس و شیطان در انبار ما رخنه کرده است و همه اندوخته ما راازبین برده است و کوششهای ما رابی ثمرکرده است. از این رو، مولانا در مرتبه نخست، نابودی موش نفس را مهم می داند:

اوّل، ای جان، دفع شرّ موش کن و آنگهان در جمع گندم کوش کن
بشنو از اخبار آن صدر صدور لا صلوۀ تمّ الا بالحضور
گرنه موشی دزد در انبار ماست گندم اعمال چل ساله کجاست؟
ریزه ریزه صدقه‌هر روزه چرا جمع می ناید در این‌انبار ما؟
بس ستاره آتش از آهن جهید و آن دل سوزیده پذرفت و کشید
لیک در ظلمت یکی‌دزدی‌نهان می نهد انگشت براستارگان
می کُشد استارگان را یَک‌به یَک تا که نفروزد چراغی‌از فلک
گر هزاران دام باشد درقدم چون تو با مایی نباشدهیچ غم(مثنوی معنوی، د۱، ۳۸۴-۳۷۷)

انسان مؤمن بایددل خودراازهرنوع فکر واندیشۀمزاحمی که خلوت اورا باخداوند آشفته می‌سازدحفظ کند.مولوی درحکایتی ازبایزید درباره اهمیت حضورقلب وسختگیری در دفع عوامل بیرونی چنین آورده است:

بایزید از بهر این کرد احتراز دید در خود کاهلی اندر نماز
از سبب اندیشه کرد آن ذولباب دید علّت، خوردن بسیار از آب

گفت تا سـالی نخواهم خورد آب آن چنان کرد و خـدایش داد تاب
ایـن کمینه جـهدِاو بُد بهر دین گشت او سلطان و قطـب العارفین(مثنوی معنوی، د۳،۱۷۰۲-۱۶۹۹)

آدمی به وسیله کنترل نفس سرکش وترک تعلقات دنیوی که بزرگترین مانع دربرابر اظهار نیاز وبندگی حق تعالی می‌باشد می‌تواندبه تحصیل حضور قلب بپردازد.

بنده دربرابر پروردگاری قرار گرفته است که ازهمه چیز وهمه کس بی‌نیاز است،واین عنایت اوست که عبادت های دست وپاشکسته بندگان خودرامی‌پذیرد.

در سـجودت کـاش روگردانیی معنـی «سبحان ربی» دانیی
کان سجودم چون وجودم ناسزا مر بدی را تو نکویی کن‌جـزا(مثنوی معنوی، د۲، ۱۸۰۱-۱۸۰۲)

مولانا نازی را ـ که از سر نیاز نیست ـ نشانه نفاق و تظاهر می داند و ناشی از ایمانی عیبناک:

آن مـنافق با مـوافق در نـماز از پی استـیزه آیـد نی نـیـاز(مثنوی معنوی، د۱، بیت ۲۸۵)
چون منافق ازبرون،صوم‌وصلات وز درون، خاک سیاه بی‌نبات(مثنوی، د۶، بیت ۱۰۵۶)

آری خداوندهمیشه به دلهای شکسته نظر دارد وبادیدهء لطف ومرحمت به کسانی که بادلی شکسته اورا می خوانند می‌نگرد.

رحمتم‌موقوف‌آن‌خوش‌گریه‌هاست چون‌گریست‌ازبحررحمت،موج‌خاست(مثنوی معنوی، د۲،۳۷۵)
آن یکی پرسید از مفتی به راز گرکسی‌گرید به نوحه در نماز
آن نـمازاوعجـب‌باطـل‌شـود یـانمـازش‌جـائزوکـامل‌بـود؟
گفت آب‌دیـده‌نامش‌بهرچیست بنگری تا که‌چه‌دیداووگـریست
آن‌جهان‌گـردیده‌است‌آن‌پـرنیاز رونقـی‌بایدزنـوحـه، آن نمـاز
ورزرنج‌تن‌بُدآن‌گریـه‌و زسـوگ ریسمان‌بگسست‌وهم‌بشکست‌دوک(مثنوی معنوی، د۴، ۱۲۶۹-۱۲۶۵)

نماز بی نیاز و نور، نشانه انقطاع لطف الهی است. مولانا در حکایت «دعوی کردن آن شخص که خدای تعالی مرا نمی گیرد به گناه...» از زبان حق تعالی می گوید که من او را می گیرم ولی او غافل است و نمی بیند و درنمی یابد. از نشانه های قهر الهی، یکی نیز کم شدن ذوق و بهره جان از طاعات بنده است. گناه بنده و قهر خداوندی عبادتها را بمرور از درون تهی می کند و آنها را بی تأثیر و بی معنی می سازد. جان آگاه و معنی دان لازم است تا خشم خدا را در عبادتهای بی مغز خود دریابد و تنبّه حاصل کند و از گناهان خود بازگردد:

یک نشان آنکه می گیرم وِرا آنکه طاعت دارد از صوم و دعا
وز نماز و از زکات و غـیر آن لیک یـک‌ذره ندارد ذوق‌جـان
طاعتش‌نغزاست‌ومعنی‌نغز،نی جوزها بسیار ودر وی مغز، نی
ذوق باید تا دهد طـاعات بر مغز باید تا دهـد دانـه شجـر(مثنوی معنوی، د۲، ۳۳۹۵-۳۳۹۲)

آخرین نکته ای که در اهمیت اخلاص و صدق نیّت و خشیت و خشوع در عبادت بیان می کنیم حکایتی است که در آن سوز دل و اشتیاق به عبادت از ظاهر اعمال مهمتر تلقی می شود:

آن یکی می رفت در مسجد درون — مردم از مسجد همی آمد برون
گشت پرسان که جماعت را چه بود؟ — که زمسجد می برون آیند زود
آن یکی گفتش که پیغمبر نماز — با جماعت کرد و فارغ شد زراز
تو کجا در می روی ای مردخام — چونکه پیغمبر بدادست السّلام
گفت آه و دود از آن آه شد برون — آه او می داد ازدل بوی خون
آن یکی از جمع گفت: این آه را — تو به من ده و آن نمازِ من تورا
گفت دادم آه و پذرفتم نماز — او ستَد آن آه را با صد نیاز
شب به خواب اندر بگفتش هاتفی — که خریدی آب حیوان و شفا(= شفی)
حرمت این اختیار و این دخول — شد نماز جمله خلقان قبول(مثنوی معنوی،د۲، ۲۷۵۷-۲۷۶۵)

این حکایت با آنچه عطاردربارۀابراهیم ادهم آورده سازگاراست: ((نقل است که عیال داری بودنمازشام به خانه می‌رفت ودردست چیزی نه.وهمه روزرفته بودوهیچ به دست نیاورده وگرسنه وبغایت دلتنگ شده که به اطفال وعیال چه گویم؟که تهی دست می‌روم،وعظیم پردردواندوه می‌رفت.ابراهیم رادیدساکن نشسته. گفت یاابراهیم،مراازتوغیرت می‌آیدکه توچنین ساکن وفارغ نشسته ای.ابراهیم گفت هرچه ماکردیم ازعبادتهای مقبول وخیرات ومبرور،آن جمله را به تودادیم این یک ساعت اندوه خودبه ماده))(عطار،نرم افزاردرج،۱۳۹۰)

ب.ارکان نمازازدیدگاه مولوی

وهیآت سبعه که ارکان صورت صلاه اند،وآندوقیام است ورکوع ودوسجودودوقعودبرمثال طبقات سموات سبع،مراقی ومعارج مصلّی اندکه معراج اوبدان محقق گردد.وقعوداخیر که موقع تشهّد،التّحیّات صورت تحیّت وسلام مصلّی است برحضرت الوهیّت وروح نبی صلی الله علیه وسلّم وارواح دیگر بندگان صالح که معتکفان جناب قدس وساکنان حضرت انس اند(کاشانی،۱۳۸۷،ص۲۹۶)

۱.تکبیرۀ الاحرام.

حکایت دقوقی عارف ومقتدای نماز جماعت که درآن نماز مانند ایستادن آدمی درحضور حق درروز رستاخیز توصیف می‌کندهمین که آدمی الله اکبر رابرزبان جاری می‌سازد نفس همچون حیوان قربانی ذبح می-شودومؤمن باجمعیت خاطر به نفس آزمائی ونیایش مشغول می‌گردد.(شیمل،۱۳۸۶،ص۴۹۱)

مولوی در قالب حکایتی درباره دقوقی به بیان اسرار نماز می‌پردازد و از زبان هفت مرد از اولیای الهی-که دقوقی را مورد خطاب قرار داده بودند - می‌فرماید:

ای یگانه، هین دوگانه برگزار — تا مزین گردد از تو روزگار
ای امام چشم روشن در صلا — چشم روشن باید اندر پیشوا(مثنوی معنوی،د۳، ۲۰۸۵-۲۰۸۴)

آنان از دقوقی می‌خواهند که با اقامهء دو رکعت نماز، جهان را با نور عبادتش آراسته و پررونق کند از نظر مولوی محل نماز قربانگاهی است که در آن نمازگزار نفس خود را به پای خدا قربانی می کند.پاداش این قربانی، وصال با خدا یا وحدت با اوست و معنای تکبیر هم اعلام آمادگی نمازگزار برای ورود به چنین معرکه ای است.

مولانا جلال‌الدین با پرداختن به این حکایت، به بیان برخی از اسرار نماز می‌پردازد و می‌فرماید:

معنی تکـبیر این ست ای امـــیم　　کـای خدا پیش تو ما قربان شدیم
وقـــت ذبـــح الله اکبر می‌کنی　　همـچنـیـن در ذبح نفس کشتنی
تن‌چواسماعیل‌وجان‌همچون‌خلیل　　کـرد جـان، تـکبیر بر جسم نبیل
گشتـه کشته تن ز شهوت‌ها و آز　　شـد بـبسـم الله، بـسـم در نـماز(مثنوی معنوی،د۳، ۲۱۴۶-۲۱۴۳)

وی معنای «الله اکبر» را قربانی شدن نمازگزار در حضور مقتداوحضرت حق می‌داند(زمانی، ۱۳۷۳، ج۳ ، ۱۵۵)

او معتقد است کسی می‌تواندکلمهء «الله اکبر»رابرزبان جاری کندکه زنگار تعلقات دنیوی را از آیینهء دلش بزدایدو ریشه هواهای نفسانی را که از عالم ظلمات است، در وجود خودبخشکاند.

مفهوم عرفانی تکبیرۀ الاحرام پشت پا زدن به هرچیز غیرازحق است و راندن آنها از حریم نماز است.

پیش درشد آن دقوقی‌درنماز　　قوم‌همچون‌اطلـــس‌آمداوطراز
اقتداکردند آن شاهان قـــطار　　در پی‌آن مقتـــدای نـامـــدار
چونک باتکبیرهامقرون شدند　　همچوقربان‌ازجهان‌بیرون‌شدند(مثنوی معنوی، د۳، ۲۱۴۰-۲۱۴۲)

بنا براین تکبیرۀ الاحرام هم نشان دهندهء اهمیت مبارزه با نفس است و هم قوت قلب نمازگزار است تا بتواند در این نبرد بر شیطان نفس غلبه کند.

بت نفس بزرگترین دشمن آدمی است که نابودی آن مستلزم مبارزه‌ای دائمی است. و محراب نماز بهترین جایگاهی است که در آن می توان با نفس مبارزه کرد.

تن‌چواسماعیل‌وجان‌همچون‌خلیل　　کرده جان تکبیر بر جسم نبیل(مثنوی معنوی،د۳، ۲۱۴۵)

اسماعیلی که می بایست آن را به پای خلیل روح و جانان در تکبیرۀ الاحرام و در طی نماز قربانی کرد اسماعیل خواسته هاوهواهای نفسانیست.

۲.قیام:

نمازگزار به نشانه تضرع وزاری باید سر خود را پایین انداخته و سجده گاهش را نظاره کند تا به اوج عزت وبزرگی خدا و به خودی خود پی ببرد و در آن اندیشه کند.آن گاه قلب خود را از طبیعت فراتر برده قیامت به پا شده را مشاهده کند و خود را دربرابرخداوند عالمیان حاضر ببیند:

گشت کشته تن ز شهوتها و آز　　شد به بسم اللّه بسمل در نماز

چون قیامت پیش‌حق‌صفهازده　　در حساب و در مناجات آمده(مثنوی معنوی، د۳، ۲۱۴۶-۲۱۴۷)

حضور در نماز به معنای آغاز مناجات با خداست چون، نماز آیینه قیامت است و خدا در قیامت حاضر و ناظر است.از این رو نمازگزار با قیام خود شاهد قیامت حقیقی شده است.مولوی نماز را نمادی از قیامت می داند و نمازگزار حاضر در آن را به کسی تشبیه می کند که شاهد ظهور قیامت بوده است.

ایستاده پیش یزدان اشک ریز　　برمثال راست خیز رستخیز(مثنوی معنوی،د۳، ۲۱۴۸)

۳. سوره حمد:

مولوی می گوید همچنانکه در شادیها تنها خداوند تبارک و تعالی را می پرستیم و شکر گذار نعمت هایش هستیم در سختی ها و بلایا نیز نباید از خداوند روی گردان شویم و از غیر او یاری بخواهیم و لفظ ایاک نعبد را تنها مختص ذات خداوند می داند چرا که این سختی ها و مشکلات باعث بریده شدن انسان ها از ما سوی الله است و او را به خدا نزدیکتر می کند.

هم چنانکه ایاک نعبد در حنین　　در بلا از غیر تو لانستعین

هست این ایاک نعبد حصررا　　در لغت و آن از پی نفی ریا

هست ایاک نستعین هم بر حصر　　حصر کرده استعانت را وقصر

که عبادت مرترا آریم و بس　　طمع یاری هم زتو داریم و بس(مثنوی معنوی،د۲۹۲۹،۲۹۳۲،۴)

مولوی می گوید سالک راه حق زمانی که لفظ اهدنا الصراط المستقیم (فاتحه،۶)را بر زبانش جاری می سازد خداوند او را به نعیم بهشت رهنمون خواهد شد.

اهدنا گفتی صراط المستقیم　　دست تو بگرفت و بردت تا نعیم(مثنوی معنوی،د ۴،۳۴۲۰)

و نیز به این نکته اشاره دارد که آدمی برای این که بر سر دوراهی که یک راهش به نیستی و تباهی و راه دیگ به سعادت و کمال می انجامد راه درست و مستقیم را نتخاب کند لفظ اهدنا الصراط المستقیم را بر زبان جاری می کند.

چونکه حیوان گشتی و گیج و فنا　　با زبان مال گفتی اهدنا(مثنوی معنوی،د۴،۳۷۵۲)

بحر این مومن همی گوید زبیم　　در نماز اِهدِصِراطَ المستقیم(مثنوی معنوی د۱، ۲۲۳۴)

در قرآن کریم نیز درآیاتی که به کلمه صراط المستقیم اشاره شده است عبارتند از ان ربی علی صراط المستقیم(هود/۵۶) راه مستقیم راه خداست.

انک لمن المرسلین علی صراط المستقیم (یس/۳و۴)راه مستقیم راه انبیاست.

و ان اعبدونی هذا صراط المستقیم(یس/۶)راه مستقیم راه بندگی است.

واختصاص فاتحه وتعیین آن بتلاوت درصلاه که لاصَلاةَ اِلّابفاتِحَةَ الکِتابِ ازآن جهت است که معنی صلاه دعائی است بلسان عبودیّت درحضرت ربوبیّت برنعت اخلاص وادب.ومضمون فاتحه براین معانی مشتمل است.چه طلب هدایت صرات مستقیم دعائیست مصدر بثنای الوهیّت واخلاص عبودیّت وتصدیر دعا بثنا و عبودیّت از سراخلاص،کمال ادب است.(علی کاشانی ۱۳۸۷،ص۲۹۸)

در نظر مسلمانان نماز بدون خواندن سوره حمد تحقق نمی یابد.از نظر مولوی فاتحه در حقیقت ملکوت معنا را بر نمازگزار می گشاید، زیرا وقتی آدمی عبارت «اهدنا الصراط المستقیم»را می خواند، خداوند دست او را می گیرد و تا نعیم «بهشت» می برد(شیمل،۱۳۸۶،ص۴۹۳).مولوی کلمات سوره حمد را حتی در حالت درختان نمایان می بیند:

اِیاکَ‌نعبداست زمستان دعای باغ　　در نـوبـــهارگوید ایاک نستعین(مولوی، ۱۳۸۶، غزل ۲۰۴۶)

۴. سوره اخلاص:

مولوی در دفتر سوم در توصیف و شرح خداوند در ضمن حکایتی که درباره پسر حضرت نوح آورده است از آیات سوره توحید اخلاص زیبایی هرچه تمام تر بهره برده است و این نکته را گوشزد می کند که خداوند نه پدری دارد و نه فرزندی و از هرگونه عیب و نقصی پاک و مبراست

لم یلد لم یولد است او از قدم　　نی پدر دارد نه فرزند و نه غم
ناز فرزندان کجا خواهد کشید　　ناز بابایان کجا خواهد شبید؟
نیستم مـــولـود پـراکم نـیاز　　نیـستم والـد جـوانـاکم گراز
نیستم شوهر نیم من شهوتی　　نـــاز را بگـذار ای سـستی
جز خضوع و بندگی و اضطرار　　اندرین حضرت ندارد اعتبار(مثنوی معنوی،د۳،۱۳۲۳– ۱۳۱۹)

و در نهایت سالک به مرتبه ای می رسد که در خواهد یافت که لفظ لم یلد و لم یولد تنها شایسته ذات خداوند باری تعالی می باشد.

غرقهٔ نوری که اولم یولد است　　لم یلد لم یولد آن ایزد است(مثنوی معنوی،د۳،۱۴۳۵)
لم یلد لم یولد او را لایق است　　والد و مولد او را خالق است(مثنوی معنوی،د۲،۱۷۴۵)

۵. رکوع و سجده وقنوت:

حضرت علی(ع) می‌فرمایند:

لا یزول قَدَم ابن ادمَ حَتی یُسأل عَن عمره فیم اَفناه وَ عَن شبابه فیم اَبلاه وَ عَن ماله من اَین اکتَسَبَه و فیم اَنفَقَه و عَما عمل فیما عمل. (ابن‌ابی‌الحدید، ۱۴۰۴،ص۲۵۹)

خداوند از نمازگزار می‌خواهد تا زندگی دنیوی خودراشرح دهد – وبیان کندکه چشم و گوش و هوش و دیگر اعضا و جوارح خودرادرچه کارهائی به کارگرفته است . در این زمان بنده از شدت شرمندگی تاب

وتوان ایستادن ندارد و در پیشگاه خداوندبه حالت رکوع خم می‌شود و ذکر «سبحان ربی العظیم و بحمده» می‌گوید. رکوع نشانه شرمندگی بنده از اعمال ورفتارش وبه نوعی از وجود خود است:

در قیام این گفت ها دارد رجوع وزخجالت‌شددوتااو در رکوع (مثنوی معنوی،د۳،۲۱۵۵)

آری یکی از معارف وحقایقی که موجب سعادت وخوشبختی وموفقیت انسان است پیداکردن به حقیقت نفس ازلحاظ خضوع وخشوع وفروتنی ذاتی اومی‌باشدکه انسان رابه حقیقت بندگی وعبودیت آشناکرده، وصفات خودبینی وخودستایی وغرور را ازقلب خارج می‌کند. و این معرفت یا با تفکر درباره امور و قوای محدودوضعیف‌خودوبااقامهءبراهین‌حاصل‌می‌شود،ویاباشهودمقام خوددرمقابل شهود عظمت وجلال حق، والبته درطریق دوم صددرصدحالت یقین وحق الیقین برای قلب انسان صورت گرفته وجای شک وتردیدی باقی نمی‌ماند.وچون این شهود برای سالک ومؤمن حقیقی پیداشد،درهمه حالات خود(درحرکت وسکون‌ودرحال انفراد واجتماع)راکع است.به حقیقت رکوع،اگرچه صورت رکوع به عمل نیامده باشد. (جعفربن محمد(ع)مترجم مصطفوی ،۱۳۶۰،ص۶۳)

سالک رکوع می کند تا بتواند با شکستن خودش به دیدارمحبوب نایل شود.وسجده نیز همانند رکوع نشانه خود شکستگی عارف است.وقتی نمازگزار به یاد کرده های نا شایست خود می افتد از فرط خجالت توان رکوع را نیز از دست می دهد و به سجده می افتد:

قوت استادن از خجلت نماند درکوع‌ازشرم‌تسبیحی بخواند(مثنوی معنوی،د۳،۲۱۵۶)

پس از این، خداوندازبنده می‌خواهدتا سر از رکوع برداشته و پاسخگو باشد؛ ولی او شرمنده‌تر از قبل به سجده می‌رود و ذکر «سبحان ربی الاعلی و بحمده» رابرزبان جاری می‌سازد.

در آثار عارفان گفت و گوبین انسان و خدا به شکلهای مختلف بیان شده است. مسأله ای که مولوی در این ابیات ترسیم می‌کند این است که نمازگزار،این توانائی را دارد که در نماز هم با خدا سخن بگوید و هم از او سخن بشنود. این گفت و گو راگاهی خداوند و گاهی بنده آغازمی‌کند..

ومجدداًخدااازبنده می‌خواهدکه سر از سجده بردارد و از اعمالش سخن بگوید. بنده سر از سجده برمی-دارد، اما از شدت شرمندگی همچون ماری که به رو می‌افتد، باز به سجده می‌رود؛ اما حضرت حق بار دیگر از وی می‌خواهد تا سر از سجده بردارد وبه شرح اعمال خودبپردازد؛ ولی بنده دراثر خطاب پرنهیبی که از بارگاه الهی رسیده است،دیگر توان ایستادن ندارد؛ بنابراین می‌نشیند و خطاب می‌رسد که شرح بده چگونه شکرنعمتهایی که به تو داده ام را بجاآورده ای:

سر برآرد او دگر ره شرمسار اندر افتد باز در رو همچو مار
باز گوید: سر بر آر و بازگو که بخواهم جست از تو موبه‌مو
قوت پا ایستادن نبودش که‌خطاب هیبتی بر جان زدش
پس‌نشنید، قعده زآن بار گران حضرتش‌گوید:سخن گو با بیان

نعمت‌دادم،بگو شکرت چه‌بود؟ دادمت سرمایه، هین‌بنمای‌سود(مثنوی معنوی،د۳ ،۲۱۶۴-۲۱۶۰)

تا اینکه به این نقطه می رسد که:

از همه نومید شد مسکیـن کیا پس‌برآرد هر دو دست اندر دعا(مثنوی معنوی،د۳، ۲۱۷۲)

۶. سلام نماز:

بنده وامانده و بیچاره به سمت راست می‌نگرد؛ بدین معنا که روی خود را به‌سوی ارواح پاک انبیا و بزرگان الهی می‌کند و از آنان می‌خواهد که شفاعت او کنند:

رو به دست راست آرد در سلام سوی جان انـــبیا و آن کـــرام

یعنی‌ای‌شاهان،شفاعت‌کین‌لئیم سخت در گل‌ماندش پای‌وگلیم(مثنوی معنوی،د۳،۲۱۶۶-۲۱۶۵)

انـــبیا گـویند: روز چـاره رفت چاره آنجا بود و دست‌افزار زفت

مرغ بی‌هنـگامی ای بدبخت رو تـرک ما گو، خون ما اندر مشو(مثنوی معنوی، د۳ ،۲۱۶۸-۲۱۶۷)

بنابراین بنده گناهکار رو به سمت چپ می‌کند و متوجه بستگان خودمی‌شود؛ اما آنها نیز او را به پاسخ گوئی به درگاه حق فرامی‌خوانند و از او می‌خواهند تا دست از سر آنها بردارد:

رو بگرداند به سوی دست چپ درتباروخویش‌گویندش‌که خپ

هین‌جواب خویش‌گو با کردگار ماکه‌ایم؟ای‌خواجه‌دست‌ازمابدار(مثنوی معنوی، د۳، ۲۱۷۰-۲۱۶۹)

این ابیات به آیات ۳۴ تا ۳۶ سوره عبس اشاره دارد که می‌فرماید: وقتی بنده وامانده و بیچاره از هیچ طرفی چاره نمی‌بیند و کمکی دریافت نمی‌کند، با حالتی آکنده از یأس و ناامیدی دست به دعا بلند می‌کند و پروردگار خود را می‌خواند و ناامیدی خود را به او نشان می‌دهد:

نه‌ازین‌سو،نه ازآن سو چاره شد جان آن بیچاره‌دل، صد پاره شد

از هـمه نومید شد مسکین کیا پس بر آرد هردو دست اندردعا

کـز همه نومید گشتم ای خدا اول و آخـــر تـــویی و منتها(مثنوی معنوی،د۳،۲۱۷۳-۲۱۷۱)

نماز باتکبیر،هوی وشهوت رادرمحضرپروردگارقربانی می‌کند،وخودراازدنیا می‌بردچنانکه گوئی درقیامت است ودرمحضرپروردگار.حالت نماز را مولانا باتعبیرعارفانه بیان فرموده است که نمازگزار در محضر پروردگار است، ازپیامبران وصالحان یاری می‌خواهد،آنان به او می‌گویند فرصت را از دست دادی.در دنیا کاری نکردی.پس به خویشان روی می‌آورد.خویشان نیز بدو توجهی نمی‌کنند واین نیز رمزی دیگر از قیامت است که«یَومَ یَفر المرء من اخیه و اُمِّه وَ اَبیه و صاحِبَتِهِ وَ بَنیه(عبس۳۴-۳۵) روز رستاخیر، روزی است که انسان از برادر و مادر و پدر و همسر و فرزندش گریزد»وچون از همه جا نومید می‌شودروبه خدامی-آردودرپایان می‌فرماید:این تصویری که به تو نشان دادم،درقیامت حقیقت آرا خواهی دیدپس تافرصت از دست نرفته بکوش تانماز را با شرایط آن اداکنی وباادای آن عمل صالح به دست آری. (شهیدی،۱۳۹۰ ،۳۳۶)

در تعبیر مولانا نماز با دو مقوله تحریم و تحلیل همراه است؛ بدین بیان که تکبیر ابتدای نماز را «تکبیرالاحرام» یا «تحریمه» گویند؛ یعنی هر کلام یا فکری بر انسان حرام می‌شود. به تکبیر آخر نماز نیز

«تحلیل» می‌گویند؛ یعنی حلال شدن مجدد. به عبارت دیگر، تحلیل نماز به‌معنای تمام کردن و پایان دادن نماز و سلام دادن در آخر نماز است (علوی، ۱۳۷۵، ص۱۳۹).

حضرت مولانا در باب تحلیل نماز و بیان اسرار آن می‌فرماید:

وقت تحلیل نماز ای بانمک　　زآن سلام آورد باید بر مَلَک

که از الهام و دعای خوبتان　　اختیار این نمازم شد روان(مثنوی معنوی،د۵،۲۹۸۷-۲۹۸۶)

به هنگام سلام نماز، آدمی بدین سبب باید به فرشتگان سلام دهد که به برکت الهامات الهی و دعای خیر آنان توانسته است نماز را انتخاب کند (زمانی، ۱۳۷۳، ج۵، ص۸۲۱-۸۲۰).

وی با بیان این رموز و اشارات لطیف ، آشکار می‌سازد که روز قیامت به‌یقین رخ خواهدداد،بدین ترتیب انسان متوجه حقیقت نماز و ارکان مختلف آن می شود واین مساله انسان را در اقامه کردن نماز حقیقی یاری می‌دهد.

درنماز این‌خوش اشارت‌ها ببین　　تا بدانی کین بخواهد شد یقین(مثنوی معنوی،د۳،۲۱۷۴)

در تحیات و سلام الصّالحین　　مدح جمله انبیا آمد عجین(مثنوی معنوی،د۳،۲۱۲۱)

مولوی اشاره می‌کند که سلام نمازگزار در بردارنده دو درود است:درود بر زندگان و ارواح مردگان، و درود بر بازگشتگاه روح.روشن است که تنها نمازی که از روی اخلاص برگزار می‌شود واجد چنین اوصافی و شایسته مرکب روح شدن است؛نمازی که به ریا و گمراهی آغشه نیست بنابراین هواهای نفسانی انسان، یعنی شهوت، در همه صور و اشکال آن نظیر حب جاه و مقام و مال، زهدفروشی، خودنمایی، خود برتربینی، شهوت جنسی و ... مانع از آن می‌شود که آدمی نماز قرب و حضور گزارد؛ چراکه «نماز قرب و حضور، خاص رهیدگان از بند هوای نفسانی است. این نماز عبارت است از توجه به حق و انقطاع از ماسوی‌الحق» (زمانی، ۱۳۷۳، ج۶، ص۷۴۹).

خداوند باری تعالی به همین سبب صیقل‌گر عقل را به آدمی عطا فرمود تا لوحه قلب را به وسیله آن درخشان سازد.مولوی دراین راستامی‌فرماید:

گرتن خاکی غلیظ و تیره است　　صیقلش‌کن،زآنکه‌صیقل‌گیره‌است

صیقل‌عقلت‌به‌آن‌داده است حق　　که بدو روشن شود دل را ورق(مثنوی معنوی، د۴، ۲۴۷۳-۲۴۷۵)

مولوی کسانی را که اهل راز و نیاز با حضرت حق نیستند و به‌جای استفاده از عقل به‌عنوان صیقل‌گرروح وجان، راه رابرای هوای نفس باز گذاشته‌اند، مورد خطاب قرار داده و به آنان توصیه می‌نماید که اگر دست هوای نفس را ببندند، دست عقل صیقل‌گر آنان گشوده می‌شود:

صیقلی را بسته‌ای ای بی‌نماز　　و آن هواراکرده‌ای‌دو دست باز

گر هوا را بند بنهاده شود　　صیقلی را دست بگشاده شود(مثنوی معنوی،د۴، ۲۴۷۷-۲۴۷۶)

نماز جمعه وجماعت در مثنوی

در دفتر ششم در حکایت مرغ وصیاد آنجا که مرغ بیان می‌کندکه باید گوشه گیری راکنارگذاشت وبه معاشرت وهمراهی با دیگران پرداخت چنانکه حضرت رسول اینچنین گفته است ((لارهبانۀولاتبتل فی الاسلام))او بیان می‌داردچنانکه شرط است که نماز جماعت به صورت دسته جمعی خوانده شود.درطعن وبدگوئی مردم صبروتحمل ودر بخشش به دیگران مانند ابر عمل کنیم زمانی که رحمت درکارهای دسته جمعی است در این کار جهدوتلاشی کن چراکه بوسیله رحمت توتاج برسر خواهی نهاد.

مرغ‌گفتش‌خواجه‌درخلوت‌مایست　　دیـن احمدراترهب نیک نیست
ازترهب نهـــی فرمود آن‌رســـول　　بدعتی‌چون برگرفتی ای فضول
جمعه‌شرط‌است‌وجماعت‌درنمـاز　　امرمـــعروف‌وزمنـــــکر احـتراز
رنج بدخویان‌کشـیدن زیر صبـر　　منفعت دادت بخلقان همچو ابر
خیرناس ان‌ینفع الناس‌ای‌پـــــدر　　گرنه‌سنـگی‌چه‌حـریفی بامـــدر
درمیان امـــت مرحـــــوم بـاش　　سنـت احمدمهل محکوم بـاش
چون‌جماعت‌رحمت آمدای پسر　　جهدکن کزرحمت آری تاج سر (همائی،۱۳۶۹،ج۱،ص۳۶۵)

برپاداشتن نمازجماعت وامر به معروف ونهی ازمنکر ازجمله امور مهمی هستند که دراسلام برآنها تأکید فراوان شده است .مصرع اول از بیت ۴۸۰اشاره دارد به آیه ((يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ))«ای مؤمنان چون برای نماز درروز جمعه بانگ[اذان]درداده شود به سوی یادکرد خداوندبشتابیدوخرید وفروش رارهاکنید!این اگربدانیدبرایتان بهتراست»(جمعه،۹)ومصرع دوم اشاره دارد به عبارت قرآنی ((وکنتم خیرامۀ اُخرِجُت للناس تامُرنَ بالمعروف وتنهونَ عن المنکِرتومِنون بالله))«شما بهترین امتی هستید که برای مرمان پدید آمده اند،که به نیکی فرمان می-دهید واز ناشایستگی باز می‌داریدوبه خداوند ایمان دارید»(آل عمران،۱۱۰)ونیز(آل عمران ،۱۰۴) (فروزانفر، ۱۳۶۲،۵۶۴)

سبک شمردن نمازجماعت و سرگرمی به امور دنیوی موجب بی‌حاصلی است؛ چنان که نمازگزاران، پیامبر را وانهادند و به شنیدن صدای کاروان تاجران به سوی آنان شتافتند:

هرچـــه از یارت جدا اندازد آن　　مشنو آن را کان زیان دارد زیان
گربودآن‌سود صد در صد مگیر　　بهر زر مگسل ز گنجور ای فقیر
این‌شنو که چند یزدان‌زجرکرد　　گفت اصحاب نبی را گرم و سرد
زانک‌بر بانگ‌دهل در سال تنگ　　جمعه را کردند باطل بی درنگ
تا نبـاید دیـگران ارزان خـرند　　زان جلب صرفه ز ما ایشان برند
ماند پیغامبر بـخلوت در نمـاز　　بـا دو سه درویش ثابت پر نیاز
گفت طـبل و لـهو و بـازرگانی　　چـــونتـــان ببـــرید از ربانیی
قـد فضضـتم نـحو قـمح هائما　　ثـــم خـــلّیتـــم نـــبیّا قـائما

بهر گندم تخـــم باطل کاشتید و آن رسول حق را بگذاشتید
صحبت‌اوخیر من لهوست و مال بین کرا بگذاشتی چشمی بمال
خود نشدحرص شمارااین یقین که مـــنم رزاق و خیر الرازقین
آنک گندم را ز خود روزی دهد کـــی توکلـــهات را ضـایع نهد
از پی گندم جدا گشتـــی از آن که فرستادست گندم ز آسمان(مثنوی معنوی،د۳،۴۳۱-۴۱۹)

ابیات فوق شأن نزول آیه یازده سوره جمعه رابیان وتفسیر مینماید

داستان روستائی وخواندن اوشهری را به ده اندرزی است ناآگاهانرا،که صحبت مردان حق راغنیمت شمارندوفریب ظاهرسازان حیلت اندیش رانخورند که این گونه مردان برسرسفره دوست نمایند،وچون ازدیگرجای سودی بردند دوستی را فراموش کنندوپی آن سودروند.چنانکه ظاهرمسلمانان که درپی رسول به جماعت ایستاده بودندچون آوازکاروان بازرگانان راشنیدندپیامبررا‌ایستاده درنمازرها کردند.واین داستان که قرآن کریم درسورۀجمعه بدان اشارت دارد،چنین است :گویند کاروان دحیۀ کلبی بودکه ازشام کالامی‌آوردوبه رسیدن اوطبل می‌نواختندتامردم آگاه شوند.نوبتی چنین کرد ورسول درنمازبودوبعضی نوشته اندبرمنبربود.آنان که درمسجدبودند همگی به صدای طبل به سراغ کاروان رفتندوتنهادوازده کس-وبرخی گفته اندهشت کس- بااوماند.خداوند این آیت رافرستاد که: ((وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ لَهْوًا انْفَضُّوا إِلَيْهَا وَتَرَكُوكَ قَائِمًا اگربازرگانی رادیدندپراکنده شوندسوی آن،وتورا‌ایستاده واگذارند.)) (تفسیرابوالفتح رازی،ذیل آیه۱۱سوره جمعه)سپس فرماید((ۚ قُلْ مَا عِنْدَ اللَّهِ خَيْرٌ مِنَ اللَّهْوِ وَمِنَ التِّجَارَةِ ۚ وَاللَّهُ خَيْرُ‌الرَّازِقِينَ آنـــچه نـــزدخـــداست ازبـــازیچه وبازرگانی بهتراس توخدابهترین روزی دهندگان است))سپس به دنیاپرستان گوید:شمادرپی متاع دنیائید و از آنکه متاع راآفریده بی خبر.درپی گندم می‌روید وازگندم آفرین می‌برید.(شهیدی،۱۳۹۰،)

آفات نمازگزار

در مصباح الهدایه آمده است که: ((بحضرت رسالت (ص)ذکرسرقت میرفت.پرسیدکه اَتُدرُونَ اَیُّالسِّرقَۀ اَقبَحُ شما دانیدکه کدام دزدی زشت تراست،گفتندکه اَللهُ ورَسُولهُ اَعلَمُ، فرمودسِرقَۀُ الرَّجُلِ فِی الصّلاۀِ،گفتند که چگونه باشدآن،گفت لایُتِمُّ رُکُوعَهاولاسُجُودَهاولاالقِراءَۀَ فِیها.

دیگر آن که دراذکارصلاۀ بمعانی آن متصّف بودچنانکه معنی آن ذکرصورت حال اوباشد،مثلاًدررکوع چون سُبحانَ رَبِّیَ الاَعَظیمِ بایدکه دل اوغرق تجلّی عظمت الهی بوددیگرآنکه درتلاوت بحسن استماع یااسماع موصوف بودیابحق ازحق شنودیابحق برحق خواند.(کاشانی،۱۳۸۷،۲۹۸)

۱-بی نمازی وجهالت درنماز

جهل، جادویی است که گاه آدمیان در پناه آن زندگی می‌کنند وگاه در پیامد آن می‌سوزند و می‌مانند. مومنان اگر عاقل باشند به نهایت هستی می‌رسند و اگر جاهل بمانند کار ایشان بدانجا می‌کشد که روی هستی و تمدن را نمی‌بینند.

مولانا پیامدهای جامعه شناختی انسان های جاهلی را که باهویتی مؤمنانه به زندگی درجامعه می‌پردازندرا به زیبای بیان کرده و یا به عبارتی قشریون خودبین و زاهدان ریاکار را با هنرمندی خاص در اکثر داستانها و تمثیلاتش به نمایش گذاشته .

صـیقلی را بسته‌ای، ای بی نماز وان هوا را کرده‌ای دو دست باز(مثنوی معنوی ،د۴،۲۴۷۶)

دور این خصـلت ز فرهنگ ایاز کـــه پدید آید نمازش بی نماز(مثنوی معنوی ،د۵،۱۹۷۴)

در حکایتی از دفتر سوم، دلیل کشته شدن مصریان هوادار عزالدین به دست مغولان، شومی بی نمازی آنان است:

تا بدین حیله همه جمع آمدند گردن ایـشان بدین حیله زدند

شـومی آن که سوی بانگ نماز داعـــی الله را نـــبردندی نیاز(مثنوی معنوی ،د۳،۸۶۲-۸۶۱)

مولانا دلیل سستی در انجام نماز را آلودگی روحی و شکم خوارگی می‌داند؛ حتی اگر عارفی چون بایزید بسطامی باشد:

بـایزید از بهـر این کرد احتراز دیـــد در خود کاهلی اندر نماز

از سبب اندیشه کرد آن ذولباب دیـــد علت، خوردن بسیار آب(مثنوی معنوی ،د۳،۱۷۰۰-۱۶۹۹)

مرحوم‌فروزانفردرمآخذ قصص‌و تمثیلات مثنوی این قصه را از تذکرۀ الاولیاء آورده‌اند و پیش‌تر از آن در رسالۀ قشیریه است .((ابویزیدراگفتندچه سخت تربودازآنچه دیدی اندرراه باری تعالی،گفت صفت نتوان کرد. گفتندچه آسان‌تر بود.گفت این بتوان گفت، تن خود به طاعتی خواندم فرمان نبرد یکسال آبش ندادم.)) (ترجمۀ رساله قشیریه،ص۳۹،ونگاه کنید به مآخذقصص وتمثیلات مثنوی،ص۱۰۴) (شهیدی، ۱۳۹۰، ۲۶۶)

پس طبیعی است که اسیر خشم وشهوت، اهل نماز نباشد:

بـــاد خشم و باد شهوت، باد آز بـــرد آن را که نـبود اهل نماز(مثنوی معنوی،د۱،۳۸۰۳)

سؤالی که ممکن است در ذهن هرکس پیش‌آید، آن است که نماز گزاران بندۀ خشم و شهوت نیز کم نیستند. اما باید دانست که مولانا در مثنوی، بارها از نتیجۀ اعمال به عنوان شرط درستی آنها سخن گفته است.

۲-ضرورت تأثیرظاهرنمازدرتحول انسان

دردفتردوم درحکایت پادشاه ودوغلام بحثی محققانه وبسیارعالی ودقیق کرده است،در این باره که طاعات وعبادات صوری ظاهری ازاعراض جسمانی است،وفایده اش این است که به تکرار این اعمال ملکه نفسانی تحصیل شود،وتبدل مزاج روحانی،وتحقق فعلی جوهری دست دهد،واجراوظایف وفرایض مذهبی درحکم احتماوپرهیزی است که مقدمۀ دفع مرض شده باشد؛یعنی مثلا شخص نمازگزارفقط بصورت قشرعبادت قانع نشودبلکه چنان کندکه بمرحلۀ حقیقی((انَّ الصَّـــلاۀَ تَنـــهی عَـــن الفَحشاءوالمُنکرَ:عنکبوت ج۲۱آیه۴۵)) متحقق گردد؛وآنچه درصورت ظاهراست بمقام فعلیت ایمان وفضایل اخلاقی برسد((قالَت الاَعراب آمَناقُل لَم

توءمِنوا ولَکِن قولوااَسلَمناولَمایُدخِلُ الایمانَ فی قُلوبِکُم:حجرات ج۲۶))؛((فَلاتُعلِمُ نَفسُ مااَخفی لَهُم مِن قرهٔ اعِینَ جَزاءِبماکانوایَعمَلون:سجده ج۲۷ آیه ۱۷)).

ودرصورتی که طاعات وعبادات، تنها قشرعرضی ظاهرباشد، ودرروح اثرنگذارد،یعنی روح باجسم در خلوص یقین وایمان به بندگی حق تعالی یارنباشد؛واعمال صوری بمرتبه تحقق وفعلیت معنوی؛وتبدل‌مزاج نفسانی منتهی نشود،موجب سعادت ورستگاری جاودانی نخواهدبود،ودرقیامت سودمندنخواهدافتاد،چراکه وجود عرضی طبعاً زوال پذیر است،وتجسم اعمال منوط بصورت فعلیت جوهری ذاتی است.باری مولوی درضمن داستانی که اشاره شد درمکالمه پادشاه وغلام یک جاازقول پادشاه بغلام می‌گوید

آن‌زمان کاین‌جان‌حیوانی نماند　　جان باقـــی بایـدت برجانـــشاند
جـــوهری داری زانسان یاخری　　این عرضهاکه فناشد چون بری
ایـــن عـــرضـهای نمازوروزه را　　چـــون که لایبقی زمانین انتفی(مثنوی معنوی،د۲،۹۴۲-۹۴۰)

عرض چیزی است که اگر وجوددارد وجودش به وجوددیگری وابسته است ودراین ابیات شاه به آن غلام می‌گوید زمانی که جان ازتنت جدا می‌شود تودرمقابل این جان ازدست رفته چه چیزی خواهی داشت درحالی که اعمال توعرضهایی بوده است که همگی درزمان نخست از بین رفته است چرا که عرضها دردوزمان باقی نمی‌مانندبنابراین عملی باقی نمانده است که درجهان دیگر به خاطر آنها پاداشی دریافت کنی سپس به بیان مثالهایی در این باره می‌پردازد ازجمله تلخی دهان که نشانهٔ بیماریست ونوعی عرض است وباپرهیز ازخوردن خوراکهای نامناسب آن عرض ازبین می‌رود وجوهر سلامت به‌دست می‌آیدومثالهای دیگرودرنهایت شاه می‌گوید همه این اعمال عرضهایی هستند که جوهری جایگزین داشته اند توچه جوهری برای اعمالی که انجام داده ای داری.

نقـــــل نتوان کردمراعراض را　　لـــیک ازجـــوهربرندامراض را
تامبدل گشت جوهـرزین عرض　　چون‌زپرهیزی‌که زایل شدمرض
گشت پرهیـــزعرض،جوهربجهد　　شـــــددهان تـلخ ازپرهیز،شهد
اززراعـــت خـــاک شدسنبله　　داروی مـــوکـردمـوراسلسـله
آن نـــکاح زن،عـــرض بدشدفنا　　جـوهـرفرزندحـاصـل شـد زما(مثنوی معنوی،د۲، ۹۴۷)
هم عرض دان کیمیابردن بـکار　　جـــوهری زان کیمیا،گرشدبیار (مثنوی معنوی،د۲،۹۵۰)
پس مگوکه من عملها کـرده ام　　دخـــل این اعراض رابنـمامرم
این‌صفت‌کردن عرض باشدخمش　　ســـایه بـــزازپـی قـربان مکش(مثنوی معنوی،د۲،۹۵۳-۹۵۲)

درادامه بحث غلام پاسخ می‌دهد که اگراین چنین باشد که شما می‌گویید واعمال ما قابل انتقال به آن جهان نباشد پس بنده ناامید خواهد شد چراکه تمامی ااعماش بیهوده وعبث بوده است واین شبهه این چنین

ازبین می‌رود که این اعمال اگرچه از بین می‌روند ولی خداوند متعال در جهان آخرت مانند آن اعمال را می-آفریند تا به وسیلهٔآنها بنده اش را پاداش دهد واگر غیر ازاین باشد همه چیز عبث خواهد بود.

بعدازابیات فوق که ازقول پادشاه بغلام بود؛ازقول غلام درجواب پادشاه می‌گوید گفتارتوموجب قنوط عقل ونومیدی بندگان خدامی‌شود؛وانگهی همین اعراض نیزدرمحشرصورتی مناسب خود خواهدداشت

گـفت شاهابی قنوط عقل نیست　　گرتوفرمائی عرض رانقل نیست
پادشاها جزکه یاس بنده نیست　　گرعرض‌کان‌رفت‌بازآینده نیست
گرنبودی مرعرض رانقل وحشر　　فـعل باطـل بـودی واقوال قشر
ایـن عرضها نقل شد لونی دگر　　حـشرهـرفـانـــی بـودکونی دگر
نـــقل هرچیزی بود هم لایقش　　لایـــق گـله بـــودهم سایقش
وقت‌محشرهرعرض‌راصورتی‌است　　صورت‌هریک‌عرض‌رارؤیتی است(مثنوی معنوی،د۲،۹۵۹-۹۵۴)
(همائی،۱۳۶۹،ج۲،۱۲۷۸- ۲۸۱)

بدین گونه، مولانا بر نیت انجام عمل، بیش از ادای ظاهر آن تأکید می‌کند و دلیلش نیز مسائلی است که در لابه لای سخنان شاه و غلامش بیان می‌گردد. اهمیت نیت نمازگزار و نتیجه‌ای که از ادای آن حاصل می‌شود تا جائی است که مولانا در مثنوی دربارهٔ معضلات گرفتاری در ظاهر نماز بیش از هر چیزدیگر سخن گفته است.

از آن میان می‌توان به حکایت «بیدار کردن ابلیس، معاویه را که خیز وقت نماز است» اشاره کرد.خلاصهٔ حکایت آن است که معاویه را کسی هنگام صبح بیدار می‌کند که وقت نماز است. او به دنبال آن شخص می‌گردد و ابلیس را می‌یابد. از او دلیل کارش را می‌پرسد. ابلیس پاسخ می‌دهد که می‌خواستم تا به ثوابی برسی. معاویه این پاسخ را نمی‌پذیرد و ابلیس در آخر پاسخ می‌دهد که اگر در خواب می‌ماندی؛ بسیار غمگین می‌شدی و این غم تو از تکبر ادای نماز در درگاه الهی عزیزتر بود:

گـر نـماز از وقـت رفتی مر تو را　　این‌جهان‌تاریک‌گشتی‌بی‌ضیا
از غـبین و درد رفـــتی رشک‌ها　　از دو چشم تو مثال اشک‌ها
ذوق دارد هـــر کـسی در طاعت　　لاجرم نشکیبد از وی‌ساعتی
آن غـــبین و درد بودی صد نماز　　کو نـماز و کو فروغ آن نیاز؟(مثنوی معنوی،د۲،۲۷۷۰-۲۷۶۶)

بدین گونه مولانا با استناد به حدیث از پیامبر اکرم، عرصهٔ مکر نفس را حتی تا ادای نماز و روزه گسترده می‌بیند:

مشورت با نفس‌خود گر می‌کنی　　هرچه‌گـویدکن‌خلاف‌آن‌دنی
گر نـــماز و روزه مـــی‌فـــرماید　　نفس‌مکاراست مکری‌زایدت(مثنوی معنوی،د۲،۲۲۷۴-۲۲۷۳)

۳-مکر نفس وتظاهردر نماز:

مولانا ابتلاء به مکر نفس در نماز اشاره کرده است، مشغول شدن به عیب نماز دیگران و غفلت از خود است. چهار هندو نماز می‌خواندند که یک نفر وارد شد و اذان گفت. آن یکی در میانهٔ نماز به دیگری گفت: نمازت باطل است و دیگری به آن یکی و بدین گونه نماز هر چهار نفر باطل شد و مشغولی هریک به عیب نماز آن یکی موجب باطل شدن نمازشان شد، اما خود نمی‌دانستند:

داستان فوق برگرفته از فرموده علی(ع)است: ((تاچه رسدبه عیبجوئی که برادرش رانکوهش کندوبه آنچه بدان گرفتاراست سرزنشش کند....ای بندهٔخدا،درگفتن عیب کسی که گناهی کرده است شتاب مکن،چه امیدمی‌رودکه آن گناه رابراوببخشندوبرگناه خرد خویش ایمن مباش چه بودکه تورابرآن عذاب کنند.پس اگرازشماکسی عیب دیگری رادانست برزبان نراند،به خاطرعیبی که درخودمی‌داند.وشکربرکنارماندن ازگناه،اورابازدارداز‌آنکه دیگری راکه به گناه گرفتاراست بیازارد))(نهج البلاغه،خطبهٔ ۱۴۰)

پس نماز هرچهاران شد تباه　　عیب گویان بیشترگم کرده‌راه

ای خنک جانی که عیب خویش دید　　هرکه‌عیبی گفت آن برخود خرید(مثنوی معنوی،د۲، ۳۰۳۴-۳۰۳۳)

مولانا در هر حال نماز، انسان را در برابر عظمت حق تعالی به گونه‌ای ناقص و آلوده می‌داند که حق تعالی به رحمت خویش آنها را می‌پذیرد، همانند نماز مستحاضه که آلوده به خون است و شایستهٔ درگاه خداوندی نیست که بدان نمازها انسان بنازد:

این قبول ذکر تو از رحمت است　　چون نماز مستحاضه رخصت است

با نماز او بیالوده است خون　　ذکر تو آلودهٔ تشبیه و چون(مثنوی معنوی،د۲،۱۷۹۸-۱۷۹۷)

گاه انسان از این آلودگی خبر دارد و گاه نماز خواندنش برای تظاهر در برابر دیگران است و او از آلودگی خود و نمازش خبردار نیست. مانند مردی که در غیاب همسرش با کنیزک خود سرگرم بودو با شنیدن صدای ورود همسرش برخاست و خود را به نماز خواندن زد؛ زن لباس آلودهٔ شوهرش را به او نشان داد و گفت:آیا با چنین آلودگی نماز می‌خوانی؟ و با چنین انتقاد تندی، نماز آلوده متظاهران را به سخره می‌گیرد. کسانی که از آلودگی خویش غافل اند. سخن زن به همسر آلوده خود بسیار زیباست:

هست لایق این چنین اقرار راست　　آن فضیحت‌ها و آن کردار راست؟

فعل او کرده دروغ آن غول را　　تاشد او لایق عذاب هول را

روز محشر هر نهان پیدا شود　　هم‌زخودهرمجرمی‌رسواشود(مثنوی معنوی،د۵،۲۲۰۹-۲۲۱۱)

همین مدعیان دینداری، به خاطر نداشتن صفای باطن، موجب دین گریزی می‌شوند. نمونهء آن،مؤذنی است که با بانگ بد اذان خود همه را آزار می‌داد،کافری برایش هدیه آورد که:

دختری دارم لطیف‌وبس‌سَنی　　آرزو می‌بود اورا مؤمنی(مثنوی معنوی،د۵،۳۳۷۴)

هیچ چاره می‌ندانستم در آن　　تافروخواندا‌ین‌مؤذن‌آن اذان

گفت‌دختر:چیست‌این‌مکروه‌بانگ　　که‌به‌گوشم‌آمداین‌دوچاردانگ

من‌همه عمراین‌چنین‌آواززشت　　هیچ‌نشنیدم‌درین‌دیروکنشت(مثنوی معنوی،د۳۳۷۹،۵- ۳۳۸۰)

چون‌یقین‌گشتش‌رخ‌اوزرد شد　　ازمســـلمانی‌دل‌او سرد شد(مثنوی معنوی ،د۳۳۸۳،۵)

ودر آخر حکایت نتیجه می‌گیرد:

هست ایمان شما زَرق و مجاز　　راهزن‌همچون‌که‌آن‌بانگ‌نماز(مثنوی معنوی،د۳۳۸۹،۵)

۴-عدم ذوق وتوجه به خدا درنماز

حکایت دیگر دربارهٔ نماز بدون ذوق است. در زمان شعیب (ع) مردی می‌گوید:ای رسول خدا، چرا با وجود این همه گناه،خدا مرا کیفر نمی‌دهد؟ شعیب از خدا پاسخ این سئوال را می‌خواهد. ندا می‌آید که نماز او ظاهر دارد، اما از مغز و ذوق خالی است:

گفت: ستارم نگویم رازهـــاش　　جز یکی‌رمز از برای ابتلاش

یک نشانِ آن که می‌گیرم ورا　　آن‌که‌طاعت‌داردازصـوم‌ودعا

وز نماز و از زکات و غـیـر آن　　لیک یک‌ذره نداردذوق‌جان(مثنوی معنوی ،د۲۳۹۱،۲-۲۳۹۳)

با این همه انتقادات مولانا از نمازهایی که ظاهر و پوست دارند اما از مغز و ذوق بی بهره‌اند؛ درچندین جای از مثنوی در اهمیت ظاهر نماز نیز سخن گفته است. او در پاسخ به کسانی که محبت قلبی را شرط دینداری خود می‌دانند می‌گوید: محبتت را باید به خدا نشان دهی. اگر اندیشه شرط کافی بود، خدا که خلقت را در علم خود داشت، آن را پدید نمی‌آورد:

گـر بـیان معنوی کافی شدی　　خلق‌عالم‌باطل‌و عاطل‌شدی

گر محبت فکرت و معنیستی　　صورت‌روزه‌ونمازت‌نـیـستی(مثنوی معنوی،د۲۶۲۴،۱-۲۶۲۵)

درآن زمان که نفس همچون مسلمانی زاهد رفتار میکند چنین وانمود می‌کند که آدمی رابرای وضو ساختن سوی حوض می‌آورددرنخستین دمی که انسان غفلت ورزد وبه دینداری خویش اغوا شود،نفس بی هیچ شبهه اورا به چاه ظلمانی فروخواهدافکند.

سـوی حـوضت آوردبـهروضو　　وانـدرانـدازدتـــرادرقـــعراو

(مثنوی‌معنوی،د۳،۲۵۵۶) (شیمل،۱۳۸۶،ص۳۷۸)

نتیجه گیری

۱..انسان برای اهل شدن و آمادگی پیدا کردن برای راز و نیاز با حضرت حق - که بهترین جلوه آن در نماز ظاهر می‌شود - نیازمند آن است تا قلب و درون خود را از آلودگی‌های نفس پاک کند. ومولوی عبادت را صیقل‌دهندهٔ دل می‌داند ومی‌گوید دست هواهای نفسانی را ببندید تا راه را بربرای رسیدن به حق بگشایید.

۲.اوباتوجه به ارکان و واجبات نماز می‌کوشداسرارنمازراتبیین کند.وبصورت مجزاهریک ازامورظاهری نمازرابه اموربباطنی پیوند می‌زند.

۳. او با بیان آفات و موانعی که نمازگزار را از توجه به نماز دور می سازد سعی دارد چشم حقیقت بین همگان را باز کرده است.

کتابنامه:

- قرآن کریم و نهج البلاغه
- جعفر بن محمد(ع) مترجم مصطفوی،حسن،ناشر انجمن اسلامی حکمت وظیفه ایران محل نشر تهران ۱۳۶۰
- جرجانی محمد بن علی، تعریفات ،ناشر ناصر خسرو،تهران ۱۳۷۰
- زمانی،کریم شرح جامع مثنوی معنوی ،انتشارات اطلاعات، تهران ،چ سی وهفتم ۱۳۹۰
- زمانی کریم میناگر عشق،انتشارات ،نثری،ج نهم،۱۳۹۱
- عین القضات، ابوالمعالی عبداله بن محمد الحسن بن علی میانجی همدانی،۱۳۸۵ ، تمهیدات،چاپ دانشگاه تهران،تهران
- نراقی مهدی بن ابی ذر،مترجم مجتبی جلال الدین،ناشر حکمت ،محل نشر تهران ،۱۳۷۷
- شیمل، آنه ماری ،شکوه شمس،انتشارات علمی فرهنگی،چاپ پنجم،۱۳۸۶
- شهیدی،سید جعفر شرح مثنوی ج ششم،۱۳۹۰،انتشارات علمی فرهنگی
- عزالدین محمود بن علی کاشانی،مصباح الهدایه مفتاح الکفایه،انتشارات هما،تهران،ج هشتم،۱۳۸۷
- عبدالباقی، محمد فؤاد، معجم المفهرس لالفاظ الحدیث النبوی، ج۴و۷، برلین: بی‌نا، ۱۹۶۲م
- فابزی فضل بن حسن مجمع الیان فی تفسیرالقرآن ناشر ناصر خسرو،تهران ۱۳۷۲
- فروزانفر،بدیع الزمان،شرح مثنوی شریف انتشارات علمی فرهنگی،چاپ سیزدهم،۱۳۹۰
- فروزانفر،بدیع الزمان،احادیث مثنوی مؤسسه انتشارات امیرکبیر،تهران ۱۳۶۲
- کاشفی حسین بن علی،رساله العلیه فی الاحادیث النبویه،انتشارات علمی فرهنگی،تهران ۱۳۶۲
- کلاباذی،ابوبکر بن محمد،شرح التعرف لمذهب التصوف با تصحیح محمد روشن، انتشارات اساطیر،تهران،۱۳۶۳
- محمدی ری شهری، محمد ،میزان الحکمه،سازمان نشر دارالحدیث قم،چاپ هفتم ۱۳۸۶
- قشیری عبدالکریم بن موازن، مترجم ابوعلی حسن بن احمد عثمانی،ج ۱، ۱۳۸۸ ،علمی فرهنگی،تهران
- مولوی جلال الدین،کلیات شمس مذهب چاپ چهارم ۱۳۸۶ برگ نگار
- مولوی جلال الدین، فیه مافیه فصیح فروزانفر بدیع الزمان،ج سیزدهم،۱۳۸۹ انتشارات میرکبیر
- نراقی ،ملااحمد، معراج السعادۀ،تهران علمیه اسلامیه،۱۳۴۸ ه.ش
- نرم افزار در ج ۴ ناشر مهرارقام ایرانیان،۱۳۹۰
- همائی،جلال الدین،مولوی نامه،مولوی چه می گوید،نثر هما،تهران ،چاپ هفتم ۱۳۶۹
- هجویری علی بن عثمان،گزیده،کشف المحجوب،انتشارات سخن،ج هفتم، ۱۳۹۰

بررسی و توصیف ساختمان فعل در گویش کاشمر

راضیه به آبادی
دانشجوی دکتری دانشگاه سیستان و بلوچستان
محمود عباسی
استادیار دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

به هر یک از زبان‌هایِ محلی که در ناحیه‌ای بکار می‌رود و تا حدّی آواها، واژگان و دستور متفاوتی دارد، یک گویش گفته می‌شود. گردآوری و توصیف گویش‌های مختلف، در بررسی تحول زبان و فهم بهتر زبانِ رایج گذشته، در واژه‌سازی و گسترش فرهنگ زبان فارسی و همچنین در بررسی آواها، واژگان و دستور فارسی باستان و میانه، اهمیت زیادی دارد.

در این پژوهش، به بررسی و توصیف ساختمان فعل در گویشِ کاشمر پرداخته شده است. این گویش، درکاربرد بعضی افعال ترکیبی، ساخت اسم مفعول، انواع شناسه‌ها، در گزینشِ انواع پیشوندها و پسوندها و طریقه‌ی کاربرد آنها، در تلفظ یا عدم تلفظِ (حذفِ) برخی صامت‌ها و یا مصوت‌ها و ... با فارسیِ معیار تفاوت‌هایی دارد که توجه به آن‌ها، در بررسیِ تحولات زبان و گسترشِ زبان فارسی، اهمیت ویژه‌ای دارد.

کلیدواژه‌ها: زبان، گویش‌شناسی، ساختمان فعل .

مقدمه

همه‌یِ مردم یک‌جور حرف نمی‌زنند. در یک اجتماع، مردم طبقات اجتماعی مختلف، گروه‌هایِ فرهنگی مختلف و ... گفتار متفاوتی دارند. همچنین در گفتار افراد، برحسب اختلاف مکان، تفاوت‌هایی از نظر صداها، واژگان، معنی، ترکیبِ صورت‌ها و ... هست. مهم‌ترین وظیفه‌یِ یک زبان‌شناس، مشخص‌کردنِ تمایزاتی است که بین خصوصیات زبان‌ها وجود دارد۱ (ر.ک: هال، :۱۴۵-۱۴۹). زبان‌های هر خانواده‌یِ زبانی از اصل واحدی منشعب شده‌اند اما مهاجرت‌ها و در نتیجه کاهش یا فقدان ارتباطات ما بین مردمی که به زبان واحدی سخن می‌گفته‌اند، باعثِ تحول و تفاوتِ زبان‌ها شده و بدین‌صورت زبان‌ها، لهجه‌ها و گویش‌هایِ گوناگون پدید آمده‌است.

به هر یک از چنین زبان‌هایِ محلی که در ناحیه‌ای بکار می‌رود و تا حدّی آواها، واژگان و دستور متفاوتی دارد، یک گویش گفته می‌شود و به گردآوری و توصیف علمی گویش‌ها، گویش‌شناسی گفته می‌شود. گویش‌شناسی در حوزه‌ی کار زبان‌شناسی عملی قرار دارد.

جهت آسانی ارتباط بین گویشورانِ گویش‌های مختلف و آموزش سواد و مسائلی ازاین قبیل، معمولاً دامنه کاربرد یکی از گویش‌ها، وسیع‌تر می‌گردد و جنبه‌یِ ادبی و فرهنگی پیدا می‌کند(ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۸۰:

---

[1]. به چنین تقسیم یا مرزی که یک ناحیه‌ی زبانی را از دیگر نواحی جدا می‌کند «همگویی» isogloss گفته می‌شود.

۳۳۷). این گویش، به دلایلِ سیاسی، تجاری، تاریخی، جغرافیایی و ...، به عنوانِ زبان رسمی انتخاب شده و از هر حیث به آن توجه می‌شود: آواهای آن مشخص می‌شود، واژگانش گردآوری شده و در فرهنگ‌ها ثبت و دستور و ادبیات آن نوشته می‌شود. در کشور ما «فارسی دری» در این مقام قرار دارد.

در گذشته به سبب تفرقه‌ی زبانی، گویش‌های متعددی به وجود آمدند؛ ولی امروزه دلایلی از قبیل: وجود رسانه‌های ارتباط جمعی، گسترش سواد، نقل و انتقالات شغلی، مهاجرت به شهرهای بزرگ، ازدواج افراد با گویش‌های مختلف و ... و لزوم استفاده از زبان رسمی، تا حد زیادی باعث به فراموشی سپردن گویش‌ها و یکنواختیِ آنها با فارسی شده است. وقتی یکی از گویش‌ها به عللِ غیرزبانی‌ای چون تفوّقِ سیاسی، فرهنگی یا اقتصادی، اعتبار خاصی کسب کند و زبان معیار شود؛ گاهاً استعمالِ گویش‌هایِ محلی، جایگاهِ اجتماعی یا فرهنگیِ پایین‌تری را در نظر مجسم می‌کند. شاید این یکی از دلایلی باشد که موجباتِ تغییرِ گویش را، به سمتِ گویش معیار و استاندارد، پیش می‌آورد؛ اما واقعیت اینست که «زبان هیچ عیبی ندارد» (هال، ۲۵۳۵ :۲۵۵) و نباید کورکورانه به تغییر آن اقدام کرد (ر.ک: همان :۱۵۶).

به‌طورکلی می‌توانیم توزیع جغرافیاییِ یک خصوصیت زبانی را از نظر تاریخی تعبیر کنیم. در موارد بسیار ساده، وجود یک کلمه، صدا، صورت و ... در یک ناحیه‌یِ کانونی، نماینده‌ی این است که این خصوصیت، زمانی دراز در این ناحیه وجود داشته است و طولِ‌زمان به حدی بوده که مجال کافی فراهم کرده که این ویژگی در آن ناحیه کاملاً عادی گردد. مطالعه‌ی جغرافیایی زبان، هم از جهتِ درکِ تاریخ زبان و هم از نظر وقوف به حقایقِ‌زبان در زمانِ حال، اهمیت ویژه‌ای دارد (ر.ک: همان: ۱۵۲).

در آغاز رواج فارسی دری دگرگونگی‌هایی در تلفظ و املایِ بسیاری از کلمات دیده می‌شود. از بعضی از آنها که مربوط به شیوه‌یِ کتابت است، که بگذریم، بسیاری دیگر نشانه‌یِ اختلافِ واک‌های کلمه‌ی واحد در زبان نویسندگانی است که هر یک در ناحیه‌ای پرورش یافته‌اند و شیوه‌ی تلفظ محلی خود را حفظ کرده بودند (ر.ک: ناتل‌خانلری، ۱۳۷۴: ۵۹/۲).

در این میان، گردآوری و توصیف گویش‌های مختلف، اهمیت زیادی دارد از جمله:

هنوز در گویش‌ها واج‌هایی هست که بازمانده فارسی میانه است – به عنوان مثال واج /a/ پایانی که در بسیاری از واژه‌های گویش کاشمر به کار می‌رود، درفارسیِ معیار فقط در دو واژه‌ی "وَ" و "نه" باقی مانده است. این مصوت در فارسیِ‌درسیِ‌امروز، در آخر کلمه، مانند زیر /کسره/ ادا می‌شود چراکه تمایل تلفظ فارسی در هزارساله‌ی اخیر به ابدالِ فتحه‌ی اصلی به کسره بوده است(ر.ک: ناتل‌خانلری، ۱۳۷۴: ۶۳/۲).– بنابراین از مقایسه‌یِ این نمونه‌ها می‌توان در بررسی تحول زبان و فهم بهتر زبانِ رایج گذشته، استفاده کرد.

از بررسی و توصیف گویش‌ها و نهایتاً مقایسه آن‌ها با فارسیِ معیار، می‌توان به مراحل تحوّل فارسی و این‌که همه از اصل واحدی منشعب شده‌اند، پی برد.

بسیاری از واژه‌ها در فارسی متروک شده‌اند ولی در گویش‌ها هنوز رایج می‌باشند که می‌توان از آن‌ها در واژه‌سازی و انتخاب نام‌های جدید و یافتن معادل واژه‌های بیگانه و بطورکلی در گسترش فرهنگ زبان فارسی استفاده نمود.

بررسی این گویش‌ها و مقایسه‌ی آن‌ها، جهت ردیابیِ دستور، واژگان و آواهای زبان‌هایِ‌فارسی باستان و میانه، حائز اهمیت است چراکه فارسی آن‌قدر از زبان‌های دیگر واژه به عاریه گرفته و تحوّل یافته است که این پژوهش‌ها به راحتی امکان‌پذیر نیست.

گردآوری و توصیف گویش‌ها در پژوهش‌های تاریخی، فرهنگی و ادبی، جغرافیایی، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی نیز کاربرد دارد.

ساخت فعل در گویش کاشمر

انواع فعل از لحاظ ساخت عبارتند از:

فعل ساده ، مانند: /kandan/ کندن، گزیدن [حشرات] /koroccondan/ له و پاره کردن.

فعل پیشوندی [= پیشوند فعلی + فعل ساده]. پیشوندهای فعلی مورد کاربرد در این گویش به شرح ذیل می باشد:

/wâ – / " وا –" مانند: /wâ kardan/ بازکردن. /wâ mondan/ باز ماندن،

/wer – / "بر–" مانند: /wer andaxtan/ برانداختن. /wer jastan/ برجستن [=پریدن].

/dar – / "در–" مانند: /dar reftan/ دررفتن [= فرار کردن] .

/dar avordan/ درآوردن [= بیرون آوردن].

/foru – / "فرو–" مانند: /foro kerdan/ فروکردن.

/wata – / "فرو–" مانند: /wata čortidan/ فروکش کردن. [البته به نظر می‌رسد که این پیشوند، کوتاه‌شده‌یِ /wa ta/ به تَه، باشد که دراین‌صورت باید آن را از جمله‌یِ عبارت فعلی به شمار آورد.]

ج. فعل مرکب [= اسم/صفت/قید + فعل ساده/فعل پیشوندی] (زمردیان، ۱۳۴۹: ۵۵۶–۵۵۷) که از مجموع آنها معنی واحدی دریافته می‌شود (ر.ک: ناتل‌خانلری، ۱۳۸۸: ۶۸)]:

۱– فعل‌هایی که از اسم به‌علاوه‌ی یک فعل ساده تشکیل می‌گردند؛ مانند: /jeq kerdan/ صدازدن.

۲– فعل‌هایی که از ترکیب صفت یا قید به‌علاوه‌ی یک فعل ساده تشکیل می‌گردند؛ مانند: / šax reftan/ سفت و آهاردار شدن.

همانطور که می‌دانیم تعداد افعال بسیط در زبان فارسی، نسبت به بسیاری از زبان‌های دیگر، اندک است (زارعی دانشور، ۱۳۸۲: ۱۱۹) و در دوره‌های مختلف، فارسی‌زبانان گرایش داشته‌اند که برای بیانِ بسیاری از مفاهیم از افعال ترکیبی[1] استفاده کنند؛ بدین وجه که اسم‌مفعول (گاهی اسم‌فاعل) یا اسم‌مصدرِفعلِ‌بی‌قاعده و

[1] periphrastic. (اطلاعات بیشتر در این زمینه را در مقاله *درباره فعل‌های جعلی زبان فارسی* از دکتر علی‌اشرف صادقی ببینید.)

یا ... را با یکی از افعال کردن، نمودن، ساختن، دادن، شدن، گشتن و... می‌آورند. مانند: پخته‌کردن، شایسته-بودن و ... (ر.ک: صادقی، ۱۳۸۰: ۱۳۷–۱۵۱). از بینِ تعدادی از این افعالِ ترکیبی که در خراسان متداولند (همان: پاورقی)؛ فعل‌هایی چون پخته‌کردن (به جای پختن) و پاش‌دادن (به معنی پاشیدن) در گویشِ کاشمری کثرتِ استعمال دارد.

د. عبارت فعلی [= مجموعه‌ای از چند کلمه که معمولاً یکی از آن‌ها حرف اضافه باشد و تمام واژه های عبارت روی‌هم، معنیِ یک فعل ساده یا مرکب را داشته باشد (ر.ک: ناتل‌خانلری، ۱۳۸۸: ۶۸).]:

۱– حرف اضافه [+ اسم] + فعل مرکب غیرپیشوندی مانند: /wer bai dadan/ باختن.

۲– حرف اضافه [+ اسم] + فعل مرکب پیشوندی مانند: /az xoy wer gerdidan/ منصرف شدن.

ه. فعل‌های غیر شخصی [= فعل‌هایی هستند که به کمک صورت‌های مختلف افعال معین "شدن" و "بایستن" ساخته می‌شود و بر شخص معینی دلالت ندارند (ر.ک: درزی، ۱۳۸۳: ۲۰).] مانند: / râ reftenir beyed raf / راه رفتنی را باید رفت.

دکتر باطنی معتقدند که افعال اینگونه جملات، در وجه غیرشخصی هستند وهیچ‌گاه فاعل نمی‌پذیرند و شخص وشمار ندارند (ر.ک: باطنی، ۱۳۸۵: ۱۱۶). البته دستورنویسان سنتی برای جملات غیرشخصی، دسته‌ی دومی هم تعریف کرده‌اند. دکتر خانلری برای این قسم اخیر، تعبیر فعل‌های ناگذر را به کار برده‌اند.[1] این فعل‌ها شناسه، یعنی جزء صرفی که بر شخص دلالت می‌کند، ندارد و فعل همیشه با ساخت دیگرکسِ مفرد می‌آید؛ اما به جای شناسه، ضمیر مفعولی جدا یا پیوسته به کار می‌رود(ر.ک: ناتل خانلری، ۱۳۸۸: ۷۰–۷۲). مانند: /gušnam raf/ گرسنه‌ام شد.

توصیف ساخت فعل در گویش کاشمر

ریشه و ستاک

همانند فارسی، در این گویش نیز هر فعل دارای ریشه‌ای است که ضمن این که در تمام ساخت‌ها ثابت است، معنی اصلی فعل را می‌رساند و ستاک‌های گذشته و حال از آن به شکل زیر ساخته می‌شود:

ستاک حال: در برخی از افعال پس از حذف علامت مصدر و گذشته، ستاک حال به‌دست می‌آید و در برخی دیگر پس از حذف علامت مصدر و گذشته و تغییرات آوایی. در این‌صورت ستاک حال برابر با ریشه-یِ فعل می‌باشد.

مانند: /gallidan/ غلطیدن ←/gal/ گَل

[1]. وی معتقد است که فعل گذرا دو صورت دارد که یکی را معلوم و دیگری را مجهول می‌خوانند؛ اما در فارسی نوع سومی نیز وجود دارد که فعل به ظاهر گذراست، ولی آنچه به ظاهر مفعول است، تنها نقش معنایی فعل را دریافت و جایگاه نهاد را اشغال می‌کند. خانلری این گونه افعال را از باب ناگذر می‌داند و چون این گونه افعال همیشه بیانگر حالت یا احساس هستند آنها را فعل‌های بیان حال می‌نامد (مانند: شاه را خوش آمد.) وی معتقد است که فعل جملات غیرشخصی همیشه مرکب است و با همکردهایی نظیر« بودن، شدن، آمدن، گرفتن، بردن، زدن » همراه است.

ستاک گذشته: اگر–قبل از تغییرات آوایی– به آخر ستاک حال، یکی از نشانه‌های گذشته فعل افزوده شود، ستاک گذشته حاصل می‌شود.

مانند: /gal/ + id - = /gallid/ غلطید

البته صامت /t/ (نشانه‌ی گذشته در سوم شخص مفرد)، در غیر ترکیب معمولاً حذف می‌گردد.

مانند: /goft/ گفت ⟵ /gof/

مصدر

علامت مصدر چه اصلی و چه جعلی، در این گویش /an-/ "–ـَن " می‌باشد که به آخر ستاک گذشته اضافه می‌گردد.

ستاک گذشته + /an-/ "–ـَن " ⟵ مصدر

/soxt/ سوخت + /an-/ "–ـَن " ⟵ /soxtan/ سوختن

/ Čarbid/ چربید + /an-/ "–ـَن " ⟵ / Čarbidan/ چربیدن

اسم مفعول

در گویش کاشمری، اسم مفعول از اضافه‌نمودن /a/ "–ـَ " به آخر ستاکِ گذشته‌ی فعل به دست می‌آید:

ستاک گذشته + /a/ "–ـَ " ⟵ اسم مفعول

/soxt/ سوخت + /a/ "–ـَ " ⟵ / soxta/ سوخته

/ Čarbid/ چربید + /a/ "–ـَ " ⟵/ Čarbida / چربیده

وندهای تصریفی فعل:

پیشوند نفی:

این پیشوند به دو صورتِ /ne–/ " ن ـِ" و /ni–/ " نیـ – " در ابتدایِ پایه واژگانی یا فعل معین /xe/ "خواه" ظاهر می‌گردد و فعل را منفی می‌کند.

گذشته ساده مانند: /ne kan/ نَگزید

ماضی استمراری مانند: /neme goftom/ نمی‌گفتم

ماضی التزامی مانند: /ne kišta bašom/ نکاشته باشم

ماضی نقلی مانند: /ne refta/ نرفته است

ماضی نقلی استمراری مانند: /nemekištan/نمی‌کاشته‌اند

ماضی بعید مانند: /ne gofta buyan/ نگفته‌بودند

حال ساده مانند: /nederom/ ندارم – /niya/ نیست [صامت /y/ نقش میانجی را دارد.]

مضارع التزامی مانند: /ne kara/ نکارد

آینده مانند: /nexa raftom/نخواهم رفت

پیشوند نهی:

در این گویش، دو نشانه‌ی /ma–/ "مـَ – " و /na–/ "نـَ — " نشانه‌ی نهی می‌باشند.

مانند: /nakon/ نَکن /makon/ مَکن

/wer naxezen/ برنخیزید /wer maxezen/ برمَخیزید

در این گویش، کاربرد نشانه‌یِ کهنِ /ma–/ "مـَ —" ، حتی از /na–/ "نـَ — " نیز بیشتر است.

پیشوند // "بـ –" در ساخت امر و مضارع التزامی[1]:

در این گویش، این پیشوند به گونه های /bi-/ "بیـ –" ، /bo–/ "بـُ —" ، /be–/ "بـِ —" و نیز /we–/ نمود پیدا می‌کند.

چنانچه بن مضارع با مصوت /â/ شروع شود، پیشوند امر و حال التزامی /bi–/ در ابتدای آن قرار می‌گیرد و صامت میانجی /y/ نیز مابینِ دو مصوت بکار می‌رود:

/biyâ/ بیا، /biyâr/ بیاور

در صورتی‌که در هجایِ آغازیِ بن مضارع التزامی یا امر، مصوت /o/ یا /u/ قرار داشته باشد، پیشوند امر یا حال التزامی /bo–/ می‌باشد:

/bopors/بپرس، /bogu/ بگو، /boporsi/ بپرسی

در سایر موارد، پیشوند امر یا مضارع التزامی /be–/ [و گونه‌یِ دیگر آن: /we–/] می‌باشد:

/beši/ بنشین، /westâ/ بایست، /bešinen/ بنشینید، / westi / بایستی

پیشوند /mi/ "می — " در ساختِ استمراری و حال ساده:

این پیشوند به دو صورتِ /mo–/" مـُ –" و /me-/ "مـِ —" نمود پیدا می‌کند. در صورتی‌که در هجای اولِ بن مضارع مصوت /o/ یا /u/ وجود داشته باشد، /mo-/ بکار می‌رود، درغیراین‌صورت پیشوند /me–/:

ماضی استمراری: /meraftom/ می‌رفتم

مضارع ملموس[2]: /derem mofrušem/ داریم می‌فروشیم

حال ساده: /mofrušom/ می‌فروشم، /merem/ می‌رویم

پسوند گذشته ساده:

این پسوند به سه صورت /– d/، /-t/، /-id// در پایان بن مضارع ظاهر می‌شود. البته در بعضی موارد، تغییراتی در هنگام اضافه کردنِ پسوند به آن، اعمال می‌گردد:

---

[1]. (ر.ک: باطنی، ۱۳۸۵ :۱۱۶).

[2]. دستورنویسان این شکل فعل را — که عملی را در شُرف وقوع یا در حال وقوع نشان می‌دهد- مضارع ملموس خوانده‌اند (ر.ک: انوری، ۱۳۷۵ :۶۱) همچنین از آن به فعلِ مضارعِ استمراری یاد شده است (ر.ک: باطنی، ۱۳۸۵: ۱۵).

گونه /–d/ مانند: /astondem/ گرفتیم

گونه /–t/ مانند: /kofti/ کوبیدی

گونه /–id/ مانند: /bexšidan/ بخشیدند، /aftid/ افتاد

شناسه‌های فعلی (ضمایر متصل فاعلی):

شخص و شمار	فارسی		کاشمری	
	شناسه	نمونه	شناسه	نمونه
اول شخص مفرد	/-am/ ـَم	رفتم	/-om/ ـُم	/raftom/
دوم شخص مفرد	/-i/ ـ ی	رفتی	/-i/ ـی	/rafti/
سوم شخص مفرد	/0/ صفر، /-ad/ ـَد	رفت	/0/صفر، /-a/ ـَ	/raf/
اول شخص جمع	/-im/ ـ یم	رفتیم	/-em/ ـِم	/raftem/
دوم شخص جمع	/-id/ ـ ید	رفتید	/-en/ ـِن	/raften/
سوم شخص جمع	/-and/ ـَند	رفتند	/-an/ ـَن	/raftan/

همانطور که در جدول هم لحاظ شده، در سوم شخص مفرد شناسه زمان گذشته صفر است؛ اما شناسه زمان حال در فارسی /–ad/ و در کاشمری /–a/ می‌باشد:

فارسی		کاشمری
/miguyad/	می‌گوید	/mega/
/dârad miguyad/	دارد می‌گوید	/dera mega/

در این گویش، (همچون بعضی از آثار دوره‌های ابتدایی فارسیِ دری (ر.ک: خانلری، ۶۶/۲:))، شناسه‌ی گوینده‌ی مفرد در صیغه‌های ماضی و گاهاً مضارع، با ضمه تلفظ می‌شود. درحالی‌که در زبان رسمیِ کنونی، با فتحه ادا می‌شود.

نشانه فعل سببی:

این نشانه در سببی گذشته به صورت /on/ "– ـُن –" نمود پیدا می‌کند و بین ستاک حال و نشانه‌ی زمان گذشته قرار می‌گیرد و در سببیِ حال، به صورت /an/ "– ـَن –" و بین ستاک حال و شناسه قرار می‌گیرد:

سببی گذشته: /belerzondi/ لرزانیدی، /bexendondi/ خندانیدی

سببی حال: /melerzani/ می‌لرزانی، /mexendani/ می‌خندانی

همچنین از پیشوند /wer–/ و نشانه‌یِ /–on–/ برای سببی‌نمودنِ فعل استفاده می‌شود:

/wer malondan/ یعنی کسی را تهییج کردن، شوراندن و تحریک کردن کسی

/wer polokkondan/ یعنی چیزی را پراکنده کردن، بالا آوردن چیزی

انواع فعل از نظر وجه، نمود، زمان، جهت و لازم/متعدی

انواع فعل از جهت وجه:

جدول زیر سه وجه، اخباری، التزامی و امری را به همراه نمونه هایی از هرکدام نشان می‌دهد:

ساخت فعل از نظر وجه		نمونه فارسی معیار	نمونه گویش کاشمری
اخباری	گذشته ساده	پاره کردم	/jer dadom/
	ماضی نقلی[1]	خورده‌ام	/xor ·dom/
	ماضی بعید	گفته بودم	/gofta buyom/
	گذشته استمراری	می‌خندیدم	/mexendidom/
	گذشته ملموس	داشتم کار می-کردم	/daštom kar mekerdom/
	ماضی نقلی مستمر	می‌کشیده‌ام	/mekeši ·dom/
	ماضی ابعد	خورده‌بوده‌ام	در کاشمری کاربرد ندارد
	مضارع ساده	کنم	/konom/
	مضارع اخباری	می‌زنم	/meznom/
	مضارع ملموس	دارم می‌چینم	/ derom wer meč inom/
	آینده	خواهم رفت	/xaraftom/

[1]. کلباسی پس از دسته بندیِ انواع ساخت های زمان گذشته ساده و گذشته نقلی در برخی لهجه‌ها و گویش‌های ایرانی، عقیده دارد که برخی گویش های مورد اشاره، برای بیان گذشته ساده از گذشته نقلی استفاده می‌کنند یعنی این گونه گویش‌ها، گذشته نقلی دارند ولی گذشته ساده ندارند (ر.ک: کلباسی، ۱۳۸۳: ۶۷)؛ اما نگارنده با بررسی شواهد مختلف، به این نتیجه رسیده است که وجود «تکیه» در ساخت ماضی نقلی و عدم وجودِ آن در ماضیِ ساده، نشان می‌دهد که این نظریه در گویش کاشمری مصداق ندارد.

التزامی	مضارع ساده	(اگر) کنم	/(age) konom/
	مضارع التزامی	(شاید) بکارم	/šayad bekarom/
	ماضی التزامی	(شاید)کرده باشد	/(šayad) kerda beša/
امری	امر	برخیز	/waxe/

انواع فعل از جهت نمود:

فعل‌ها از نظر نمود، یعنی چگونگیِ به انجام رسیدن، به سه دسته ساده، استمراری و کامل تقسیم می‌شوند (ر.ک: مشکوةالدینی، ۱۳۷۴: ۸۷). فعل‌هایِ مضارع اخباری، مضارع التزامی، امر، گذشته ساده و آینده، نمود ساده و طبیعی دارند؛ اما ساخت‌هایِ حال استمراری، ماضی استمراری، ماضی ملموس و ماضی‌نقلی‌مستمر، ادامه داشتن و استمرار فعل را نشان می‌دهد. ماضی نقلی، ماضی بعید و ماضی التزامی ساخت‌هایی هستند که نمود کامل دارند یعنی پایان یافتن ویا نتیجه و اثر عمل را نشان می‌دهد.

انواع فعل از نظر زمان

زمان فعل گذشته، حال یا آینده است.

ساخت فعل با توجه به سه ویژگی زمان، وجه و نمود

فعل امر:

طرز ساخت امر مثبت به این شکل است:

/be–/ بِـ (–we)
/bi–/ بیـ
/bo–/ بُـ —
/ ۰/ صفر
+ ستاک حال +
/ ۰/صفر
/–– /en ن
فعل امر

/beši/ بنشین /boporsen/ بپرسید /biyar/ بیاور

/westâ/ بایست /waxe/ برخیز /jer de/ پاره‌کن

طرز ساخت امر منفی (نهی) به این شکل است:

/–ma/ مَـ
/–na/ نَـ
/ maši، naši/ ننشین
+ ستاک حال +
/ ۰/صفر
/–– /en ن
/ jer maden، jer naden/ پاره نکنید
فعل نهی

در این گویش، همچون بعضی از متونِ نخستینِ فارسی دری(ر.ک: خانلری، ۱۳۷۴: ۸۷/۲)، معمولاً هجایِ واو مفتوح/va/ از میان کلمه می‌افتد و هجایِ اَو/av/ نیز از بعضی صیغه‌های فعل ساقط می‌شود: بیاور بیار ← نَشَوی نَشی ←

حال ساده

/ ۰/ صفر + ستاک حال شناسه (ضمیر متصل

/me–/ مـی– + فاعلی) ← حال ساده

/mo–/ می–

/mestaom/ می‌گیرم /mestanem/ می‌گیریم

/mestani/ می‌گیری /mestanen/ می‌گیرید

/mestana/ می گیرد /mestanan/ می‌گیرند

صرف فعل خوردن:

/moxorom/ می‌خورم /moxorem/ می‌خوریم

/moxori/ می‌خوری /moxoren/ می‌خورید

/moxora/ می‌خورد /moxoran/ می‌خورند

البته در این گویش، زمانِ حالِ فعل "داشتن" که ستاک حال آن /dar/ می‌باشد، پیشوند نمی‌گیرد و صرف آن چنین است:

/derom/ دارم /derem/ داریم

/deri/ داری /deren/ دارید

/dera/ دارد /deran/ دارند

زمان حالِ فعلِ بودن هم پیشوند نمی‌گیرد:

/hastom/ هستم /hastem/ هستیم

/hasti/ هستی /hasten/ هستید

/has/ هست /hastan/ هستند

حال التزامی

این فعل برطبقِ محیط صوتیِ ستاک حال از ترکیب یکی از پیشوندهایِ حال التزامی، به‌اضافه‌یِ ستاک حال و به دنبال آن یک شناسه فعلی، به صورت زیر ساخته می‌شود:

/bi-/ بیـ –
/bo-/ بـُ –
/be-/ بـِ– (/we/)

+ ستاک حال + شناسه (ضمیر متصل فاعلی) ← حال التزامی

/biyom ،biyayom/ بیایم /bogom/ بگویم

/westem/ بایستیم /bešnewa/ بشنود

حال استمراری

این فعل از ترکیبِ حال ساده‌یِ فعل "داشتن" + حال ساده‌یِ فعل اصلی به صورت زیر ساخته می‌شود:

ستاک حال "داشتن" (= دار) + شناسه + پیشوند حال ساده + ستاک حال فعل اصلی + شناسه ←

حال استمراری

/derom medowom/ دارم می‌دوم /derem medowem/ داریم می‌دویم

/deri medowi/ داری می‌دوی /deren medowen/ دارید می‌دوید

/dera medowa/ دارد می‌دود /deran medowan/ دارند می‌دوند

آینده ساده

این فعل ازترکیب بن مضارع فعل"خواستن" (= /xa/) +گذشته سادهِ فعل اصلی ساخته می‌شود:

/xa/ + ستاک گذشته فعل اصلی + شناسه ⟵ آینده

/xa goftom/ خواهم‌گفت /xa goftem/ خواهیم‌گفت

/xa gofti/ خواهی‌گفت /xa goften/ خواهیدگفت

/xa gof/ خواهدگفت /xa goftan/ خواهندگفت

گذشته ساده

ستاک گذشته فعل اصلی + شناسه ⟵گذشته ساده

/soxtom/ سوختم /bor/ برد /dowidan/ دویدند

در این زمان، شناسهِ فعلی با فاعل سوم‌شخص‌مفرد، صفر می‌باشد.

در گویش کاشمر، برای ساخت گذشته ساده معمولاً از پیشوند تصریفی /be–/ بِـ –استفاده می‌کنند: / be raftom/ رفتم

همچنین در این گویش درصورتی‌که در پایان تکواژ پایانی دوصامت وجود داشته باشد، در سوم‌شخص-مفرد، در غیر ترکیب، صامت پایانی تلفظ نمی‌شود؛ مانند: /raf/ "رفت".

ماضی استمراری

/me–/ مِـ – + گذشتهِ ساده فعل اصلی ⟵ماضی استمراری

/medewidom/ می‌دویدم /mexendidom/ می‌خندیدید

ماضی نقلی

در گویش کاشمری، ساختِ ماضی‌نقلی همانند گذشته ساده می‌باشد و وجهِ تمایز آن‌ها در جایگاهِ تکیه[1] است. تکیه فعلِ گذشته ساده روی هجایِ ماقبل‌آخر است ولی تکیه‌یِ فعل ماضی‌نقلی روی هجای آخر می-باشد.

/xor ·dom/ خورده‌ام / xor ·dem/ خورده‌ایم

/ xor ·di/ خورده‌ای / xor ·den/ خورده‌اید

/ xor ·da/ خورده‌است / xor ·dan/ خورده‌اند

[1] تکیه قبل از هجایِ تکیه‌دار، با این علامت (·) نشان داده شده است

می‌دانیم که در شعر و نثر فارسی غالباً صیغه‌ی مفردغایب ماضی نقلی، با حذفِ جزء «است» به کار رفته است (ر.ک: مشکور، ۲۵۳۵: ۸۴). در این گویش نیز، همانطورکه نمونه هم نشان می‌دهد، صورت ماضی‌نقلی در سوم‌شخص‌مفرد، یک صفت مفعولی است (همیشه بدونِ شناسه به کار می‌رود) و تکیه آن همانند صورت‌هایِ دیگر، رویِ هجای آخر است.

ماضی نقلی استمراری

/ me–/ مِـ + ماضی نقلی ⟵ ماضی‌نقلی‌مستمر

/mexor ·dom/ / می‌خورده‌ام / mekeši ·dan/ می‌کشیده‌اند

ماضی بعید

ساخت این فعل، مشابه فارسی و به قرار زیر است:

اسم مفعول فعل اصلی + گذشته ساده فعل معین "بودن" ⟵ ماضی بعید

/refta bu/ رفته بود /xorda buyem/ خورده‌بودیم

ماضی التزامی

اسم مفعول فعل اصلی + حال التزامی فعل معین "بودن" ⟵ ماضی التزامی

/enida bašiš/ شنیده‌باشی /xorda bašan/ خورده‌باشند

گذشته ملموس

گذشته ساده فعل معین "داشتن" + گذشته استمراری فعل اصلی ⟵ گذشته ملموس

/dâštan mexordan/ داشتند می‌خوردند

انواع فعل از نظر جهت

وقتی فاعل فعلی معین باشد و جهت عمل از فاعل به فعل باشد، فعل معلوم است و فعل مجهول فعلی است که انجام‌دهنده آن یا معلوم نیست و یا شناختن آن اهمیتی ندارد و جهت عمل از مفعول به فعل است.

در این گویش، فعل مجهول از ترکیب صفت مفعولی فعل اصلی و فعل معین "شدن" یا "رفتن"[در کاربرد معین این فعل]، ساخته می‌شود که بسامد کاربرد "رفتن" بیشتر است. زمان فعل مجهول را زمان فعل-های معین "رفتن" و "شدن" معین می‌کند.

ماضی بعید: /kišta refta bu/ کاشته شده بود

مضارع اخباری: /kišta mera/ کاشته می‌شود

آینده: /kišta xaraf/ کاشته خواهدشد

انواع فعل از نظر لازم و متعدی

بعضی از افعال مانند /pon zedan/ "جوانه‌زدن"، به مفعول نیاز نداشته و لازمند و بعضی چون /rad dištan/ "سراغ‌داشتن"، جهت تمام‌کردنِ مفهوم جمله به مفعول نیاز دارند و برخی مانند /ekestanš/ شکستن" در بعضی بافت‌ها لازم و در بعضی متعدی‌اند.

با اضافه‌نمودن نشانه سببی /–on–/ ـُن — به آخر ستاک حال بعضی از افعال لازم، آن‌ها را متعدی می‌کنند:

/wer mal+ on +dan/ به شورانداختن ⟵ /wermalondan/

افعال معین

افعال "بودن"، "داشتن"، "خواستن"، "شدن" و فعل‌هایی مانند "رفتن"، که در مفهوم "شدن" جهت ساخت و صرف فعل‌های دیگر به کار می‌روند، معین نامیده می‌شوند. البته فعل‌های "بودن"، "داشتن"، "خواستن"، "شدن" و "رفتن"، هنگامی که به ساخت افعال دیگر کمک کنند معین‌اند، در غیر این صورت فعل اصلی هستند (ر.ک: انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۷۵: ۷۰).

"بودن": این فعل در ساخت و صرف ماضی التزامی و ماضی بعید مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ مانند:

/grifta baša/ گرفته باشد /werbaydâda buyom/ باخته بودم

"داشتن": این فعل در ساخت و صرف ماضی و مضارع ملموس مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ مانند:

/dâšti merafti/ داشتی می‌رفتی /daran mexeššan/ دارند سُرمی‌خورند

"خواستن": این فعل در ساخت و صرف فعل مستقبل مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ مانند:

/xa šelhi/ له و پژمرده خواهد شد.

"شدن"[و فعل‌هایی در این مفهوم]: این فعل در ساخت و صرف فعل مجهول مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ مانند:

/xorda mera/ خورده می‌شود

در این گویش، همچون دوره‌هایِ نخستینِ فارسی دری، در صیغه‌هایی که با معین فعل صرف می‌شود و در واقع فتحه‌ی اصلی (= های بیان حرکت)، در میان کلمه قرار می‌گیرد؛ تحولی صورت نگرفته و هنوز فتحه‌ی اصلی تلفظ می‌شود (ر.ک: خانلری، ۱۳۷۴: ۶۴/۲):

/gofta bu/ گفته بود /kerda/ کرده [است].

نتیجه‌گیری

گردآوری و توصیف گویش‌های مختلف، در بررسی تحول زبان و فهم بهتر زبانِ رایج گذشته، در واژه-سازی و گسترش فرهنگ زبان فارسی و همچنین در بررسی آواها، واژگان و دستور فارسی باستان و میانه، اهمیت زیادی دارد.

در این پژوهش، ضمن بررسی و توصیفِ ساختمان فعل در گویشِ کاشمر، مشخص شد که این گویش، در پاره‌ای موارد، با فارسیِ معیار تفاوت‌هایی دارد؛ از جمله: درکاربرد بعضی افعال ترکیبی (مانند پاش‌دادن

و...)، در ساخت اسم مفعول، در انواع شناسه‌ها (مثلاً شناسه سوم شخص مفردِ زمانِ حال در کاشمری /-a/ می‌باشد و شناسه‌ی گوینده‌ی مفرد در صیغه‌های ماضی و گاهاً مضارع، با ضمه تلفظ می‌شود و...)، در گزینشِ انواع پیشوندها و پسوندها و طریقه‌ی کاربرد آنها (مثلاً تنوعِ پیشوندهایِ رایجِ افعالِ پیشوندی، پیشوند نفی،...)، در تلفظ یا حذفِ برخی صامت‌ها و یا مصوت‌ها (مانند حذفِ صامتِ نشانه‌ی گذشته‌یِ سوم-شخص‌مفرد، در غیر ترکیب) و ... .

توجه به این مغایرت‌ها، در بررسیِ تحولات زبان و گسترشِ زبان فارسی، اهمیت دارد.

کتابنامه

- انوری، حسن و حسن احمدی‌گیوی. ۱۳۷۵. دستور زبان فارسی۲. چاپ چهاردهم (ویرایش دوم). تهران: انتشارات فاطمی.
- باطنی، محمدرضا. ۱۳۸۵. توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. چاپ هفدهم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- حقیقت، عبدالرفیع. ۱۳۷۶. فرهنگ تاریخی و جغرافیایی شهرستان‌های ایران. چاپ اول. انتشارات کومش.
- درزی، علی و مریم دانای‌طوسی. ۱۳۸۳. ساخت غیرشخصی در گویش گیلکی... . مجله گویش‌شناسی (ضمیمه نامه فرهنگستان). جلد اوّل. شماره دوم. صص ۱۷-۳۶.
- زارعی دانشور، علی. ۱۳۸۲. ساختمان دستوری لغت‌سازی فارسی. مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. صص ۱۰۹-۱۲۸.
- زمردیان، رضا. ۱۳۴۹. فعل مرکب. مجله دانشکده ادبیات مشهد. سال ششم. صص ۵۵۶-۵۷۲.
- صادقی، علی‌اشرف. ۱۳۷۲. درباره فعل‌های جعلی زبان فارسی. مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی و زبان علم (زیرنظر علی کافی). تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ص ۲۳۶.
- ..... . ۱۳۸۰. مسائل تاریخی زبان فارسی. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- فرشیدورد، خسرو. ۱۳۷۲. ساختمان دستوری و تحلیل معنایی اصطلاحات علمی و فنی. مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی و زبان علم (زیرنظر علی کافی). تهران: مرکز نشر دانشگاهی. ص ۲۶۸.
- ..... . ۱۳۸۰.گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی.چاپ سوم. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- کلباسی، ایران. ۱۳۸۳. گذشته نقلی در لهجه ها و گویش های ایرانی. مجله گویش‌شناسی (ضمیمه نامه فرهنگستان). جلد اوّل. شماره دوم. صص ۶۶- ۸۹.
- گرامی، شهرام. ۱۳۸۵. توصیف دستگاه فعل در گویش بهبهانی. مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. دوره بیست‌وسوم. شماره اول. صص ۱۰۸-۱۲۶.
- مشکور، محمدجواد. ۲۵۳۵ش. دستورنامه (در صرف و نحو فارسی). چاپ نهم. تهران: انتشارات مؤسسه مطبوعاتی شرق.
- مشکوةالدینی، مهدی. ۱۳۷۴. دستور زبان فارسی بر پایه نظریه گشتاری. چاپ چهارم. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.

- ناتل‌خانلری، پرویز. ۱۳۷۴. تاریخ زبان فارسی. ۳جلد. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سیمرغ.
- ..... . ۱۳۸۸. تاریخ زبان فارسی. به کوشش عفت مستشارنیا. چاپ هفتم. تهران: انتشارات توس.
- هال، رابرت ا. ۲۵۳۵ش. زبان و زبان‌شناسی. ترجمه محمدرضا باطنی. چاپ دوم. تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری انتشارات فرانکلین.

خاقانی، «شَروانی» یا «شیروانی»!؟

حجت بهاریفر[۱]

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

دکتر احمد خواجه‌ایم[۲]

استادیارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

چکیده

بی‌تردید پژوهش‌های تاریخی و جغرافیایی در حوزه‌ی زبان و ادب فارسی یکی از بسترهای مناسب برای یافتن سؤالات متعدد بی‌پاسخ درباره شاعران و نویسندگان است. سؤالاتی که هر کدام پنجره‌ای است برای بازشناسی زوایای جدیدی از حیات و تفکر شخصیت‌های ادبی. این تاریخ پژوهی یکی از شاخه‌هایی است که به نظر در ادبیات فارسی مغفول مانده است. در این مقاله بر آنیم تا با کمک منابع موجود، به بررسی علت یا علل تشکیک در زادگاه خاقانی و منشأ رخ دادن این اشتباه بپردازیم.

در واقع ریشه‌یابی این تداخل که آیا خاقانی در «شَروان» که نام ایالتی از سرزمین آذربایجان است قدم به عرصه هستی نهاده است یا اینکه او را باید یک خراسانی بدانیم که در «شیروان» دیده به جهان گشوده است وجهه‌ی اصلی همت ما بوده است. در پی یافتن پاسخ این سؤال کتاب‌های متعدد تاریخی و جغرافیایی را جستجو و بررسی کردیم و ضمن تأیید انتساب او به شروان آذربایجان به‌عنوان زادگاه و محل نشو و نمای او تلاش کردیم تا منشأ ورود این خطا به تاریخ ادب فارسی را هم به دست بدهیم و در نهایت به این نتیجه رسیدیم که کتاب «تاریخ الفی» منشأ و سرآغاز ورود این خطا به تاریخ ادب فارسی است.

کلیدواژه‌ها:خاقانی، شروان، شیروان، خراسان، آذربایجان

مقدمه

در حدود سال ۵۲۰ هجری قمری، کودکی از پدری مسلمان و مادری نصرانی نو مسلمان دیده به جهان گشود. این کودک را افضل الدین خواندند و بدیلش نام نهادند. آسمان ادب فارسی باید دو دهه صبر می‌کرد تا او را ستاره‌ای ببیند پرفروغ بر تارک قرن ششم و آوازه و شهرت خاقانی عالمگیر شود. به نظر می‌رسد همین آوازه و شهرت او سبب شد که جمعی به طمع خام دست یافتن به شأن و مقامش درصدد تخریب و تخفیف او برآیند و گروهی دیگر به هر وسیله‌ای سعی در یافتن ارتباطی میان خود و او داشته باشند و در این راه هم از هیچ کوششی فروگذار نکردند.

ملاحظات تاریخی یکی از عوامل روشن‌تر شدن زوایای پنهان شعر شاعران هر دوره است و پژوهشگران را در رسیدن به نزدیک‌ترین تفسیرها و برداشت‌ها از شعر شاعر از آن گریز و گزیری نیست. این نکته که شاعر از زمان خود متأثر است و می‌تواند آیینه‌ی عصر خویش باشد بی‌تردید مؤید این مطلب است.

[1].hbahari2003@yahoo.com
[2]. Khajehim1@yahoo.com

در ادامه با در پیش گرفتن سیری تاریخی به ذکر دلایلی خواهیم پرداخت که تا به این پرسش پاسخ دهیم که: چرا خاقانی، «شَروانی» است و از دیگر سو این خطا از چه زمانی رخ داده و منشأ ورود آن در کتب و منابع تاریخی چیست!؟

اقوال مختلف در مورد زادگاه خاقانی:

یکی از پژوهشگران برجسته‌ی خاقانی پژوهی در کتاب «نقد و شرح قصائد خاقانی» بر آن است که: «از سرگذشت افضل الدین بدیل خاقانی، آن چه به تحقیق می‌دانیم، همین است که در دهۀ دوم قرن ششم هجری در شهر «شروان» نزدیک باکوی امروز و در ولایتی که در شمال آذربایجانِ ما و نامِ تاریخی و جغرافیایی آن «ارّان» است ... در حدود سال پانصد و بیست، علی نجار ، صاحب فرزندی شد که نام او را بدیل نهاد ...» (استعلامی، ۱۳۹۰: ۱۴»

نویسنده‌ی کتاب ارزشمند «سخن و سخنوران» این‌گونه از زادگاه خاقانی یاد می‌کند: «شروان» بدون «یا» و ظاهراً با فتح «ش» اسم شهر یا ولایتی است از نواحی دربند. این که بعضی آن را شیروان می‌خوانند گویا درست نباشد چه در اشعار خاقانی اشاراتی هست که نظر نخستین را تأیید می‌کند مانند:

عیب شروان مکن که خاقانی هست از آن شهر کابتداش «شَر» است(فروزانفر، ۱۳۸۶: ۶۰۶)

خاقانی پژوه برجسته‌ی دیگری در مقدمه‌ی کتابش «خاقانی شروانی، (حیات، زمان، محیط)» او را این‌گونه معرفی می‌کند: «خاقانی شروانی شاعر بزرگ برخاسته از خطه‌ی آذربایجان، از اهالی شروان بود و حتی به همین سبب کلمه‌ی شروانی را تخلص کرد. وی در شماخی پایتخت شروان زاده شد». (کندلی، ۱۳۷۴: ۴۱)

همچنین در دایرۀالمعارف فارسی و در آغاز معرفی خاقانی با تردید از زادگاه او یاد شده و آمده است: «خاقانی شروانی، شاعر نامدار ایرانی، متولد شروان (شیروان)، نامش به قول خودش بدیل و به قول خطای تذکره‌نویسان ابراهیم و عثمان بوده است.» (مصاحب، ۱۳۸۷: ۸۷۶)

در کتاب گنج دانش (جغرافیای تاریخی شهرهای ایران) توضیحاتی درباره شروین و شیروان آمده است اما به قرائنی که در ادامه می‌آید نشانی همان شروان را به دست می‌دهد:

«و شروین نام قلعه‌ی شیروان است و اصل نام انوشیروان عادل بوده و شهر را ملک دادگر به نام خودساخته است و طایفه سلاطین شیروان نیز از اولاد او بوده‌اند و نام یکی از اسپهبدان و حکام طبرستان نیز بوده که آن طایفه را ملک‌الرجال می‌گفته‌اند و بعد او با پسرش شهریار که پدر ملوک باوندیه بود به پادشاهی مازندران رسید.

باری آن شهر شیروان در بلاد آذربایجان است. چون کهنه شده «نو» از میان رفته، نوشیروان را شیروان گویند و شماخی دارالملک آن جا بوده، سلاطین شیروان شاه در آن سلطنت داشته‌اند که در اواخر صفویه انقراض یافته‌اند. خاقانی مداح منوچهر و مردمان بزرگ ازآن جا برخاسته‌اند و فخرالسالکین حاجی زین‌العابدین صاحب بوستان السیاحۀ و حدیقۀ السیاحۀ و ریاض السیاحۀ ازآنجا بوده و نیز قلعه‌ای است در

خبوشان، شهری بود در بین راه خراسان، در حدود نیشابور که اکنون به قوچان مشهور شده «چه کارم با نیشابور و خبوشان» وقتی معمور و آبادان بوده.» (حکیم، ۱۳۶۶: ۵۰۹)

صاحب کتاب «تاریخ گزیده» اشاره کوتاهی به نام خاقانی کرده است و در آن از شروانی به‌عنوان تخلص وی یاد می‌کند:

و هو افضلُ الدین ابراهیم بن علی النجار شروانی به تبریز در سنهٔ اثنی و ثمانین و خمسمائه درگذشت و به مقبرهٔالشعراءِ سرخاب مدفون شد. (مستوفی، ۱۳۸۷: ۷۲۸)

اما «شَروان» کجاست؟

در کهن ترین منابع جغرافیایی فارسی شروان به همراه لیزان و خرسان سه ناحیه‌ی چهار فرسنگ اندر چهار فرسنگ دانسته شده که پادشاه آن را شروان شاه گویند (حدود العالم ، ۱۳۶۲: ۱۶۳) و گویا اولین خلط "شروان " و "شیروان "از همین جا آغاز شده است زیرا در صفحه‌ی بعد در باره‌ی شاوران آورده: " شاوران قصبه‌ی شیروان است جایی است به دریا نزدیک " و در مسالک و ممالک آن گاه که از "شهرها و رستاق ها در کوره آذربایجان " سخن می گوید و به راه تا ارمنستان اشاره می کند ، می آورد : ارمنستان اول شامل سیسجان و اران و و تفلیس و بردعه و بیلقان و قبله و شروان (شیروان)(ابن خردادبه ، ۱۳۷۱: ۱۲۱)" بدیهی است این شیروان در پرانتز در اصل کتاب آمده و در تعلیقات کتاب هم قید شده " شیروان : شهری از نواحی باب الابواب که فارس ها آن را دربند گویند ."(ابن خردادبه ،۱۳۷۱: ۱۲۵) در فرهنگنامه‌ی تطبیقی نام های قدیم و جدید مکان های جغرافیایی ایران ،در مدخل شیروان از سیروان ، شابران ، شاوران ، شروان و شروین نیز یاد شده است.(چکنگی، ۱۳۸۵: ۲۲۵)

در مسالک و ممالک ضمن یاد کرد شروان در شمار شهرهای ارمینیه و اران ، از شماخی و شروان و شابران و قبله و شکی و گنجه ، به عنوان شهرهایی کوچک لیکن پرنعمت ، یاد شده است که بیشتر مردم آن ترسایند.(اصطخری ،۱۳۶۸:۱۵۸)

در منابع جغرافیایی که پس از اشتهار خاقانی در قرن ششم تالیف شده ، ضمن معرفی شروان بعضا به یادکرد خاقانی هم پرداخته شده است " شروان ناحیه ای است نزدیک به باب الابواب ...ملک ان را اخستان گویند .بعضی را اعتقاد آن است که واقعه‌ی ملاقات موسی و خضر علیه السلام به آن جا بود ...و به آنجا منسوب است حکیم افضل الدین خاقانی مردی حکیم و شاعر بود ".(قزوینی ،۱۳۷۱: ۴۵۹/۴۵۸)

در کتاب «تذکره‌ی هفت‌اقلیم» آمده است:

«در زمان پیش نام شهری بوده و امروز چند شهر بدان ملحق شده، نام ولایتی است و از کنار آب کُر تا دربند باب‌الابواب ولایت شروان است. باب‌الابواب را نوشیروان بناکرده باعث آن که مردم خزر همیشه تا به حد موصل و همدان آمدندی و غارت کردندی چون نوبت به انوشیروان رسید، کس به ملک خزر فرستاده

دختری بخواست و صلح بدان نسق افتاد که یکدیگر را ببینند. انوشیروان جماعتی از لشکر را پنهان ساخت تا مردم خزر را غارت کردند خاقان گله نموده پیغام فرستاد.

انوشیروان ابا از آن معنی فرموده گفت: مرا از این قضیه خبری نیست بلکه مفسدان می‌خواهند تا بین الجانین خصومت راست سازند هرآینه صواب چنان می‌نماید که دیوار و سدی در سر حد بسازیم تا ولایت ما و شما فرق شود و ایمن از حوادث یکدیگر باشد. پس خاقان رضا داده انوشیروان باب‌الابواب را به سنگ رخام عمارت کرد و در آهنی به آن ترتیب داده جمعی را بر آن گماشت تا محافظت می‌کردند؛ و در بعضی نسخ، اصل شهر شروان را که از ابنیه‌ی انوشیروان است و به قرب باب‌الابواب واقع‌شده از اقلیم ششم شمرده‌اند و باقی توابع او را داخل پنجم گرفته‌اند چون امروز آن چه شروان شهرت دارد باکو و شماخی و ارس و «غیراست.» رازی،، ۱۳۸۷: ۱۴۴۶)

نویسنده‌ی کتاب «پژوهش‌هایی در تاریخ قفقاز» شرح مفصلی از منطقه‌ای که آن را ارّان می‌نامند ارائه می‌دهد و منابع عربی راکه به تاریخ ارّان اشاره داشته‌اند با نگاهی تحلیلی این‌گونه توصیف و دسته‌بندی می‌کند:

«بلاذری، فتوح البلدان: در فصل مربوط به فتح ارمنستان به مطالبی برمی‌خوریم که به‌دقت گزیده شده و بعضی از آن‌ها بر اساس روایات ساسانی است. متأسفانه مؤلف در نقل تاریخ‌ها دقت لازم را ندارد. اخبار سرداران و حکام عرب را به لشکرکشی بغای کبیر در زمان متوکل عباسی می‌رساند.

یعقوبی، تاریخ: جلد دوم این کتاب در زمینه‌ی حوادث ارمنستان و قفقاز مأخذ مهم و معتبری است. در آن به نکات و جزئیاتی برمی‌خوریم که در اثر بلاذری نیست و خصوصاً برای اصل خاندان هاشمی دربند ارزش بسیار دارد.

تاریخ طبری: توضیحات این کتاب در شرح ناحیه‌ی موردتحقیق، بیشتر پراکنده و نامنظم است.

ابن رسته، الاعلاق النفیسه: شامل مطالب مهمی درباره‌ی خزران، السریر و الانها است.

مسعودی، مروج الذهب حاوی توضیح مفصل و ارزنده در باره‌ی شروان و دربند و تمامی قفقاز شمالی و جنوبی است. اطلاعات مسعودی کاملاً اصیل و بر اساس تحقیق و تفحص شخصی اوست، گرچه معلوم نیست تا کجای سرزمین‌های مورد گفتگو پیش رفته است.

گزارش اصطخری درباره‌ی ارّان، شروان و دربند و باب در جزئیات مطمئن، غنی و تازه است.

ابن حوقل: گرچه گفته‌های اصطخری را بازگو می‌کند، اما آن‌ها را با نکات و مطالب مهم کامل می‌سازد.

روایت یاقوت درباره‌ی باب با جزئیات قابل‌توجهی که از منبعی ناشناخته اخذ کرده است کامل‌کننده‌ی گزارش اصطخری است». (مینورسکی، ۱۳۷۵: ۱۰-۹)

«ارّان» کجاست؟

محدوده‌ی ارّان:

در مقاله‌ی مدخل «ارّان» در دایرةالمعارف بزرگ اسلامی حدود و ثغور ارّان این‌گونه توصیف شده است:

«درباره‌ی محدوده ارّان نظریه‌های متفاوتی وجود دارد. برخی منطقه میان دو رود کر و ارس را ارّان نامیده‌اند و برخی دیگر فاصله‌ی میان ارس و دربند قفقاز را. با این وصف محدوده این سرزمین از عهد باستان تا سده‌های ۵ تا ۷ م به‌تقریب یکسان بوده، محدوده‌ی کنونی جمهوری آذربایجان را در بر می‌گرفته است. به نوشته استرابن ۵۴۰۰ اِستاد (برگرفته از واژه لاتینی Stadium و واژه یونانی Stadion که به‌عنوان واحد طول مقیاس طول معمول بوده، معادل ۱۸۵ متر است) طول سواحل دریای مازندران (کاسپین) در سرزمین ارّان و کادوسها واقع‌شده است.

استرابن از وجود ۲۶ قبیله در ارّان یادکرده که هر یک زبان خاص و فرمانروای ویژه خود را داشتند، ولی گویا در زمان او یک پادشاه بر سراسر این سرزمین‌ها فرمان می‌رانده‌است. گمان می‌رود این اتحاد پیش از لشکرکشی پمپئوس در ۶۴-۶۵ ق . م صورت گرفته باشد. برخی مؤلفان رود کُر را مرز میان ارّان و ارمنستان نوشته‌اند. و شمال این رود را مرز جنوبی ارّان دانسته‌اند ولی برخی از وجود ارّانی‌ها در هر دو سوی رود یاد کرده‌اند. چنین برمی‌آید که مرز شمالی ارّان از دربند فراتر نرفته است. حد غربی این سرزمین به رودهای آلازانی و ایوری منتهی شده است. مرز شرقی ارّان نیز دریای مازندران (کاسپین) بوده است.

در کتیبه‌ی شاپور اول پادشاه ساسانی در نقش رستم که تاریخ آن ۲۶۲ م است، از پیروزی‌های بزرگ و فرمانروایی وی بر بسیاری از سرزمین‌ها ازجمله گرجستان، ارّان، بلاسکان به عنوان یکی از کوستها (ایالت‌ها) تابع ایران با نام کوست (ایالت – سرزمین) کاپ کوه (قاف کوه) قفقاز یادشده است.

در متون اسلامی نیز منطقه ارّان از سوی جغرافی نگاران به این شرح معرفی شده است:

ابن خرداد به، ارمینیه را به ۴ قسمت بخش کرده و ارّان را ارمینیه چهارم نامیده است ولی بلاذری آن را با عنوان ارمینیه اول ذکر کرده است. ابن حوقل که خود به ارّان سفرکرده، آن سرزمین را شامل دو بخش دانسته، و ارّانین نامیده است. وی بردعه، الباب (دربند) و تفلیس را بزرگ‌ترین شهرهای آنجا و شهرهای بیلقان، ورثان، بردیج، شماخیه (شماخی)، شروان، لایجان، شابران، قبله، شکی (نوخای کنونی)، شمکور (شامخور کنونی)، جنزه (گنجه) و شهرهای کوچک دیگر را متعلق به ارّان دانسته است. در سده ۴ ق ارّان سرزمینی چنین گسترده‌ای بود. ازآن‌پس گاه سرزمین‌های میان دو رود کر و ارس را ارّان نامیدند و از بلاد شروان در شمال رود کر جداگانه نام بردند. مهم‌ترین شهر ارّان در روزگار باستان کبله نام داشت. بطلمیوس این شهر را با همین تلفظ (Chabala) و پلینیوس کَبَلکه نامیده‌اند. در برخی مآخذ این شهر به‌صورت کَوَلَک و در متون عهد اسلامی قَبَله نگاشته شده است خرابه‌های تختگاه قدیمی ارّان هنوز در بخش کوتکاشِن قفقاز باقی است.» (ارّان، ۱۳۷۵: ۴۲۱-۴۲۴)

کتاب «آذربایجان در سیر تاریخ ایران در دوره‌ی ظهور و توسعه اسلام» روایتی دیگر از تقسیم‌بندی مناطق آذربایجان به دست داده و آمده است:

«تقسیم‌بندی دورهٔ خلافت عبدالمالک بنا بر معلومات متخالف و درعین‌حال مکمل یکدیگر جغرافی نگارانی چون ابن خرداد به اصطخری، یعقوبی، ابن فقیه یاقوت و تاریخ‌نگارانی چون بلاذُری ازاین‌قرار بوده است:

ارمینیه اول: دربرگیرنده اراضی بردعه، بیلقان، قبله، شروان، سیونیک، سیسجان و تفلیس.

ارمینیه دوم: جرزان (گرزان، گرجستان)، صُغدبیل (سغدبیل) -واقع در نزدیکی تفلیس- باب فیروز قباد، لکز- هر دو در نزدیک دربند.

ارمینیه سوم: بُسفُرجان و دبیل و سراج طیر و بغروند ونشوی.

ارمینیه چهارم: شمساط و قالیقلا و ارجیش و باجُنیس.

این‌همه معمولاً جزو شهرهای آذربایجان به شمار می‌آید». (رئیس نیا، ۱۳۷۹: ۵۶۶)

اما یکی از محققان برجسته‌ی ادبی در مقدمه‌ای که بر نزهۀ المجالس نوشته است منطقه‌ی ارّان را این‌گونه توصیف می‌کند:

«... معلوم شد که دره‌ها و دشت‌های اطراف دو رود ارس و کُر (کورش) مثل کرانه‌های رودهای آمودریا (جیحون) و سیر دریا (سیحون) از سرچشمه‌های دیرین فرهنگ ایرانی بوده است.» (ریاحی، ۱۳۶۶: نه).

وی قفقاز جنوبی را ارّان نامیده و از سبک ارّانی سخن به میان می‌آورد و ادامه می‌دهد که «استاد بهار در سبک‌شناسی آن را سبک سلجوقی نامیده‌اند.» (ریاحی، ۱۳۶۶: یازده).

صاحب کتاب خاقانی شروانی، (حیات، زمان، محیط) اما برای توصیف هر چه بهتر منطقه‌ی ارّان، این منطقه وسیع، به معرفی سرزمین قفقاز می‌پردازد و پس‌ازآنکه حدود و ثغور قفقاز را نشان داده، موقعیت ارّان را در آن میان به‌روشنی ترسیم می‌کند و می‌نویسد:

««قفقاز سرزمینی کوهستانی میان دو دریای سیاه و خزر که ارتباط آن را با روسیه، اروپا، ترکیه، آسیای مرکزی، ماورای خزر و ایران و از طریق آن‌ها با سراسر جهان تأمین می‌کند ... گروهی از جغرافی‌دانان رشته‌کوه قفقاز بزرگ را -که قفقاز شمال را از قفقاز جنوبی جدا می‌کند- حدفاصل اروپا و آسیا دانسته‌اند. ... این رشته‌کوه بزرگ سرچشمه‌ی رودهای زیادی است که درنهایت به دریای خزر یا سیاه می‌ریزند نیز هست. بزرگ‌ترین رودی که از کوه‌های قفقاز بزرگ و کوچک سرچشمه می‌گیرد کُر یا کورا است. طول این رود به قولی ۱۵۱۵ کیلومتر و مساحت حوزۀ آب گیرش ۱۸۸ هزار کیلومتر برآورد شده است. بیشترین بخش مسیر این رود یعنی به ۹۰۰ کیلومتر آن در سرزمینی که امروزه آذربایجان نامیده می‌شود جاری است.»

رود دیگر آن منطقه رود بزرگ ارس است که «بخش اعظم مرز بیش از ۶۰۰ کیلومتری ایران و جمهوری آذربایجان را تشکیل می‌دهد.» دنباله رود کُر در محلی به نام صابرآباد به ارس می‌پیوندد.

«گفتنی است درگذشته اراضی بین کُر و ارس را که گنجه در شمال و قرا باغ در جنوب آن قرار دارد ارّان و اراضی بین کر و دریای خزر شروان نامیده می‌شود».

رشته‌کوه قفقاز در حقیقت سدی بود میان دو قسمت جنوبی و شمالی آن‌که برای گذر از یکی و رسیدن به دیگری جز دو سه معبر صعب‌العبور هیچ راه ارتباطی دیگری وجود نداشته است. در این میان گذرگاه‌های دربند و داریال از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. درباره اهمیت دربند البته نکات بسیاری را ذکر کرده‌اند و حتی دراین‌باره داستان‌سرایی و افسانه‌پردازی‌هایی هم صورت گرفته تا آنجا که ساختن دیواری بلند و سد گونه را برای جلوگیری از تهاجم اقوام شمال به جنوب به انوشیروان نسبت داده‌اند و او را سازندهٔ سد دربند دانسته‌اند.

این داستان‌ها را با روایت‌های گوناگون در کتاب‌هایی چون مروج الذهب مسعودی، توقیعات کسری، مرآت البلدان، طبقات ناصری و ... می‌توان مشاهده کرد.

اما آنچه واقعیت دارد وجود برج و باروها و استحکاماتی است که تاریخ ساخته‌شدن آن‌ها چندان مشخص نیست اما برای حفاظت از قلمروِ گذرگاهِ مهم و راهبردیِ دربند پی‌ریزی شده‌اند، چنانکه خاقانی که مدتی از عمرش را در اوایل نیمهٔ دوم قرن ۶ هجری در دربند گذرانده باروی دربند را دارای چهل برج دانسته و سروده است:

دربند و سود او بین چهل برج آسمانی خیز از در مهاجر تا برج فید بنگر»(کندلی، ۱۳۷۴: ۱۴۳)

تاریخ عمومی منطقه شروان منبعی دیگر است که در آن اطلاعات درخور توجهی درباره شروان، از نام دیگر آن گرفته تا بررسی آن از منظر فقه اللغه به چشم می‌خورد که در ادامه ازنظرتان می‌گذرد:

« در قدیم دربند را ایران دژ می‌نامیده‌اند؛ یعنی دروازهٔ ایران که رفت‌وآمد به ایران از آن طریق صورت می‌گرفته است. (رئیس نیا، ۱۳۷۹: ۲۳).

شروان در زمان ساسانیان اراضی بین رود کُر و شهر شابران، واقع در جنوب غربی شهر کنونی قوبا و دریای خزر و قُبَله را در برمی‌گرفت و شبه‌جزیره آبشرون و شهر باکو منتهی‌الیه شرقی آن را تشکیل می‌داده است. این سرزمین پس از تسلط یزیدیان و توسعهٔ قلمرو آن‌ها تا دربند و دامنه‌های جنوبی رشتهٔ قفقاز و ملتقای رودهای آلازان و کُر، در جهت شمالی و غرب گسترده‌تر شد. (رئیس نیا، ۱۳۷۹: ۵۳)

«درباره منشأ و فقه‌اللغهٔ واژه شَروان که شِروان و شیروان نیز نامیده شده، نظرهای مختلفی ابراز گردیده است. ازجمله آنکه احتمال داده‌اند که سرزمین موردبحث نام خود را از شخصی به همین نام و یا مردمی که در آلبانیای قفقاز می‌زیسته‌اند گرفته است.

آکادمیک ای. آ. جاواخیشویلی گرجی، شروان را برگرفته از واژه شار+وان به معنی سرزمین شارها دانسته است. پروفسور آقا موسی آخوندوف هم بر آن است که نام شروان از واژه شروانای سانسکریت گرفته‌شده است.

... در این میان نظر مینورسکی این نام را با ایران پیوند می‌دهد؛ ازاین‌قرار:

... نام شروان هم به معنی جایگاه شَرها [است]. مقایسه شود با کردی وان و گرجی وان در همسایگی آن...

ابن خرداد به و ابن فقیه به شهری در ناحیهٔ رویان –میان گیلان و طبرستان– به نام الشِّرزِ اشاره دارند که ممکن است موطن اصلی آنان باشد و ازآنجا به شروان کوچانده شده «باشند...» (رئیس نیا، ۱۳۷۹: ۵۴)

ازجمله کتاب‌های قرن سوم که در آن از «شروان» یادشده است تاریخ یعقوبی است. این نکته ازآن‌جهت حائز اهمیت است که روشن می‌کند تا قرن سوم هنوز خبری از ضبط «شیروان» در میان کتاب‌های تاریخی نیست و آن سامان تنها با نام شروان شناخته می‌شده است. درواقع زمانی که خاقانی هم دیده به جهان گشوده است اصولاً شروان هنوز شیروان نشده است و برای یافتن آن ضبط دیگر –شیروان– باید کتاب‌های سده‌های بعدی کاویده شود. در این کتاب آمده است:

« سپس سلمان تا شروان پیش‌رفت و شاه آن با او صلح نمود، سپس رهسپار شد تا به زمین مسقط (روستایی در ساحل خزر نزدیک دربند) رسید و مردم آن با او صلح کردند ... و علی بن عیسی بن ماهان را بر سرکار فرستاد – در سال ۱۸۳ ه.ق – و او هم با رسیدن، بدرفتاری را در پیش گرفت و مردم شروان بر او شوریدند و ناحیه ارمنستان به هم خورد، پس رشید، یزید بن مزید شیبانی را در حکومت ارمنستان و آذربایجان فراهم «کرد...» (رئیس نیا، ۱۳۷۹: ۶۱)

کتاب ارزشمند صورة الأرض منبع دیگری است که در قرن چهارم و به قلم ابن حوقل در حدود سال ۳۶۷ ه / ۹۷۷ م، تألیف شده است و در آن کتاب هم، «شروان»، «شروان» است. به دیگر سخن هنوز در میان تواریخ معتبر قرن چهارم منطقه و سرزمین موردبحث نام شروان بر خود دارد. اگر چه خلط هایی نظیر آن چه در حدود العالم هم یاد کردیم –ولو اندک – مشاهده می شود.

«... و در زیر آن نیز رودخانه کُر است که به دریا می‌ریزد و در کنار این رود چسبیده به کود شهر تفلیس است و پس‌ازآن در کنار این رود چسبیده به کوه شهر تفلیس است و پس‌ازآن در کنارهٔ رود، (برداج) است؛ و از شابران راهی است به دو شهر شروان و شماخیه و ازآنجا به برداج و ازآنجا به برذعه؛ و از برذعه راهی دیگر آغاز می‌شود که در آن جنزه (گنجه)، شمکور، فنان و قلعه است و در این قسمت "الرّان" درج‌شده است». (ابن حوقل، ۱۳۴۵: ۸۲)

«... اگر از آبسکون به‌سوی حدود گرگان و طبرستان و دیلم و گیلان (جیل) بیایی و آنگاه به حدود ارّان وارد شوی و از راه باب‌الابواب به موقان (مغان) درآیی که از بلاد شروان شاه دو روز راه است و ازآن جا که گفته شد تا نواحی سمندر چهار روز راه است و سراسر آباد است...» (ابن حوقل، ۱۳۴۵: ۱۳۰)

تاریخ‌نویس مشهور قرن هفتم هجری در آثار تاریخی خود ضبط شروان را درباره‌ی منطقه و سرزمین مورد بحث ما بکار برده و آورده است:

« باب چهار جایگاه است: